

TALLINNA ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID



TALLINNA ÜLIKOOL

TIIT LAUK

# Džäss Eestis 1918–1945



DOKTORIVÄITEKIRI

Kaitsmine toimub 20. novembril 2008. aastal kell 10.00  
Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi saalis, Lai 13,  
Tallinn, Eesti.

Tallinn 2008

TALLINNA ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TIIT LAUK

Džäss Eestis 1918–1945

Muusika osakond, Kunstide Instituut, Tallinna Ülikool, Tallinn, Eesti.

Doktoriväitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks kultuuriajaloo alal 13. oktoobril 2008. aastal Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste doktorinõukogu poolt.

Juhendajad: [Ea Jansen](#), *PhD*  
Maris Kirme, kunstiteaduste kandidaat, TLÜ Kunstide Instituudi muusika osakonna dotsent

Oponendid: Olavi Kasemaa, ajalookandidaat, EMTA puhkpilliosakonna professor  
Ingrid Rüütel, *PhD*, Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonna vanemteadur

Konsultant: Kalervo Hovi, *PhD*, Turu Ülikooli ajaloo õppetooli professor

Autoriõigus: Tiit Lauk, 2008  
Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2008

ISSN 1736-5031 (doktoriväitekiri, *online PDF*)  
ISBN 978-9985-58-594-8 (doktoriväitekiri, *online PDF*)

ISSN 1736-3667 (analüütiline ülevaade, *online PDF*)  
ISBN 978-9985-58-595-5 (analüütiline ülevaade, *online PDF*)

Tallinna Ülikooli kirjastus

# JAZZ IN ESTONIA IN 1918–1945

## Abstract

The present study covers an understudied part in the Estonian cultural history – how Afro-American jazz music reached our cultural space and the phenomena related to this. Such an angle is not an alien one to other nations either – here and there, since its very appearance, jazz has created contradictory opinions varying from deep admiration to total denial and ban.

Thus the aim of this study has been to find out how jazz reached Estonia, its scope of penetration in Estonia, factors facilitating or hindering this and its influence on the general cultural (and musical) background.

Mainly inductive analysis – a versatile and detailed treatment of the subject matter – has been used in processing the relatively scarce published sources and materials found in both Estonian and foreign archives as well as in private collections. Beside these sources, the author has also made use of interviews (N=47) and questioning (N=58) as major data collection methods. Due to the author's decades-long experience as a jazz musician, several conclusions have been made on the basis of pure intuition. On the one hand, the material has been sequenced and structured according to the time line (the Republic of Estonia, Soviet occupation, German occupation); on the other hand, a thematic principle has been used as well. As the thesis covers an understudied field in Estonia, the first part of the thesis provides an explanatory overview on the historic and theoretical departure points of jazz; its relations with and antagonism against serious (or art) music; the relationship between jazz and popular culture. In order to underline the specific features of the development of jazz in Estonia, some light is shed also on the spread of this type of music in the northern region of the Baltic Sea. This makes it possible, on the one hand, to get an overview of the influence of jazz on local dance music and, on the other hand, of the possible factors influencing the development of Estonian jazz.

The study has revealed that jazz reached Estonia as dance music in the mid-1920s. Our musicians had no direct models or teachers when jazz reached Estonia; even the institution of dance orchestras was missing at that time. Despite all this, very soon there appeared a number of orchestras playing jazz-like music. This work describes the appearance of jazz in Estonia and its development until 1945, including thus all the information known and revealed so far during this study as well as its analysis concerning the bands and orchestras active in Estonia and defining themselves as jazz players during this period. Main attention has been focused on the creation and development of jazz orchestras and jazz bands; first of all, their members and instruments, their repertoire and stylistic trends. This study covers also a unique aculturation phenomenon disregarded so far by both folk music and jazz researchers. It could be defined as popular or folk music with some jazz-like features. The author of this work has called this phenomenon “village jazz”.

Special attention has been paid to the development of jazz under the difficult conditions of occupations and wars in 1940–1945. An analysis is made of the direct and indirect impact of jazz-hating occupation regimes on the development of jazz music and jazz orchestras.

It appeared that a great number of future art music top musicians had been actively participating in the Estonian jazz life of that time. A symbolic role for the development of jazz in Estonia was played by sc. academic jazz concerts, which made the Estonian musicians also internationally well-known. By the end of the period under study in the present work, Estonian jazz musicians had reached a considerable international level already. This is confirmed by the articles published in the Finnish and Swedish jazz journals in 1943 and 1944. This is also well proved by the sc. backwash of Estonian jazz musicians, who had left Estonia via Finland and Sweden. This wave had a considerable scope and its own valid stars.

The study presents a conclusion that jazz music and its breakthrough into Estonian cultural space left its significant imprint on the local cultural pattern (especially on dance music), reaching an internationally recognized level by the end of the period under study.

The greatest practical benefit of this work could be the vast amount of documental as well as oral historical-tradition-based material collected, commented and systematized, which so far had been scattered in different parts of the world. It was absolutely high time to record this material, considering the ripe old age of the informants. As a result of this study, one can point out major fields, which would require further research: the development of jazz music in central Estonia in 1918–1945; the essence, possible special forms and the scope of reach of “village jazz” born as a merger of jazz and folk music. An interesting topic could be also the influence of jazz music on our serious (art) music.

We should also study the fate of all these jazz musicians, who had to leave their homeland because of the war.

Key words: jazz, jazz orchestras, jazz and dance music, jazz and concert music, jazz and popular music culture.

# DŽÄSSMUSIKA EESTIS 1918–1945

## Resüme

Käesolev uurimus hõlmab väheuuritud lõiku Eesti kultuuriloos – afroameerikaliku džässmuusika jõudmist meie kultuuriruumi ja sellega kaasnenud nähtusi. Selline teemaasetus ei ole võõras ka teistele rahvastele – oma ilmumisest alates on džäss tekitanud siin ja seal vastakaid arvamusi vaimustusest kuni täieliku eitamise ja ärakeelamiseni. Mis toimus meil?

Suhteliselt napil trügis ilmunud materjali, kodu- ja välismaistest arhiividest ja erakogudest leitud materjalide töötlemisel on kasutatud valdavalt induktiivset analüüsi – saadud ainekogu mitmekülgselt ja üksikasjalikult läbitöötamist. Eelmainitud kirjalike allikate kõrval on ühe olulisema andmekogumismeetodina kasutatud intervjuud (N=47) ja küsitlust (N=58). Tänu käesoleva töö autori aastakümnete pikkusele kogemusele džässmuusikuna on mitmete järeldusteni jõutud puht kaemuslikult. Materjali järjestamisel ja struktureerimisel jälgitakse ühest küljest ajalist (Eesti Vabariigi aeg, Nõukogude okupatsioon, Saksa okupatsioon), teisalt temaatilist printsiipi. Kuna käesolevas töös käsitletakse meil väheuuritud valdkonda, antakse siin selgitav ülevaade ka džässi ajaloolistest ja teoreetilistest lähtepunktidest, seostest ja vastuoludest süvamuusikaga, selgitatakse džässi ja popkultuuri vahet. Toomaks selgemalt esile eesti džässi arengule spetsiifilist, vaadeldakse lähemalt tantsumuusika olukorda ja suundumusi kogu Läänemere põhjapoolses regioonis. Sedakaudu saab ka ülevaate ühelt poolt džässi mõjust kohalikule tantsumuusikale ja teiselt poolt eestimaise džässi arengut mõjutada võivatest teguritest.

Nagu uurimise tulemusena selgus, jõudis džäss Eestimaale 20. sajandi teise kümnendi keskel tantsumuusikana. Džässi siinmail juurdumisel ei olnud meie muusikutele otseselt eeskujusid ega õpetajaid, puudus ka tantsoorkestri kui sellise institutsioon. Sellele vaatamata tekkis meil arvukalt džässilikku tantsumuusikat mängivaid orkestreid. Töös kirjeldatakse džässi tekkimist ja arengut Eestis kuni 1945. aastani, hõlmates endas nii kogu eelnevalt teadaoleva kui ka uurimise käigus ilmsiks tulnud info ja selle analüüsi käsitletaval ajavahemikul Eestis tegutsenud ja end džässorkestri või -ansamblina määratlenud kollektiivide kohta. Tähelepanu keskmes on eeskätt kollektiivide isikuline ja pilliline koosseis, repertuaar ja stiililised suundumused. Käsitlemist leiab ka omanäoline, siiani nii rahvamuusika- kui džässiuurijate poolt täiesti tähelepanuta jäänud akulturatsiooninähtus, mida võiks määratleda kui džässilike sugemetega rahva(likku) muusikat. Siinkirjutaja on selle tähistanud terminiga “külajäts”.

Eraldi alapeatükkides leiab käsitlemist džässi käekäik okupatsioonide ja sõjaaja keerulistes tingimustes 1940–1945. aastani. Analüüsitakse džässivaenulike okupatsioonirežiimide nii otsest kui ka kaudset mõju džässmuusika ja -orkestrite arengule.

Tähelepanuväärseks osutus paljude tulevaste süvamuusikatippude aktiivne osalemine eesti tollases džässielus. Märgilise tähenduse eesti džässi arenguteel omandavad nn akadeemilised džässikontserdid, millega Eesti džässmuusikud tõusid džässiarendajate esiritta rahvusvaheliseski mastaabis.

Uurimuses vaadeldava perioodi lõpuks jõudsid Eesti džässmuusikud arvestatavale rahvusvahelisele tasemele, mida tõendavad Soome ja Rootsi džässiajakirjades ilmunud kirjutised 1943. ja 1944. aastal. Seda väidet kinnitab ilmekalt ka Soome ja Rootsi kaudu kodumaalt lahkunud džässmuusikute nn järellainetus, millel oli nii märkimisväärne ulatus kui ka arvestatavad tipud.

Töö lõpptulemina jõutakse järeldusele – džässmuusika ja selle sissemurre Eesti kultuuriruumi mõjutas siinset kultuuripilti (eriti tantsumuusikat) tähelepanuväärsel määral, jõudes vaadeldava ajajärgu lõpuks rahvusvaheliselt aktsepteeritavale tasemele.

Töö suurimaks praktiliseks kasuteguriks tuleks pidada kokku kogutud, kommenteeritud ja süstematiseeritud suurt hulka seni maailma eri nurkades hajali olnud dokumentaalset, aga ka suulisel ajalootraditsioonil põhinevat materjali, mille jäädvustamiseks oli, arvestades informantide kõrget vanust, viimane võimalus. Käesoleva töö tulemina selgusid ka esmajärjekorras täiendavat süvenemist vajavad olulisemad suunad. Põhjalikumalt uurimist vajavad džässmuusika levik Kesk-Eestis 1918–1945, samuti džässi ja rahvamuusika sulandumise koosmõjus sündinud “külajätsi” sisuline olemus, võimalikud erivormid ja leviku ulatus. Huvitavaks teemaks töötab kujuneda küsimus, kas džässmuusika mõjutusi võib leida meie süvamuusikaloomes. Käsitlemist vääriks ka kõikide sõja tõttu kodumaalt lahkunud džässmuusikute saatust.

Märksõnad: džäss, džässorkestrid, džäss ja tantsumuusika, džäss ja kontsertmuusika.

## DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID

- I. Tiit Lauk 2008. *Estonian Jazz 1918–1940 and under the Conditions of Soviet Power*. “Jazz hinter dem Eisernen Vorhang”/ “Jazz behind the Iron Curtain”. Intern. jazz conference, Warsaw 26–28.09.2008. Teesid. R. Ritter (toim.). (Ilmumas sept. 2008).
- II. Tiit Lauk 2008. *Džässmuusika Eestis 1920–1945*. “Muusikakasvatus eile, täna, homme”. II rahvusvaheline kraadiõppe üliõpilaste teaduskonverents 24.04.2008, Tallinna Ülikool. Teeside kogumik. Tiina Selke (toim). Tallinn: TLÜ kirjastus, 23.
- III. Tiit Lauk 2008. *Džässi ja rahvamuusika suhetest Eestis XX sajandi I poolel*. Mäetagused, Tartu. (Ilmumas 2008).
- IV. Tiit Lauk 2008. *Tallinna džässorkestrid kahe sõja vahelisel ajal 1918–1940*. Aastaraamat “Vana Tallinn”. (Ilmumas 2008).
- V. Tiit Lauk 2007. *Jazz Development in Estonia and Finland in 1920–1945*. Faravid, Rovaniemi: Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys r.y., 123–140.
- VI. Tiit Lauk 2006. *Eesti džäss II maailmasõja eel ja päevil*. Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV. Kaalu Kirme, Maris Kirme (koost.). Tallinn: TLÜ kirjastus, 123–151.

## ETTEKANDED

- I. Tiit Lauk 2008. *Estonian Jazz Before and Behind the “Iron Curtain”*. Conference “Jazz behind the Iron Curtain” Warsaw, GHI, 26.–28.09.2008.
- II. Tiit Lauk 2008. *Tantsumuusikast Tallinnas 1920.–1945. aastatel*. A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis 17.05.2008.
- III. Tiit Lauk 2007. *Esimesest Eesti džässikontserdist ja selle tähendusest*. Esimese Eesti džässikontserdi 70. aastapäeva kontserdil Estonia Talveaias 10.05.2007.
- IV. Tiit Lauk 2006. Loengutsükkel *Eesti džässi ajalugu 1918. a. tänapäevani*. TPÜ kultuurimänedžeride kaugõppe kursusele.
- V. Tiit Lauk 2005. *Rootsi džässiajakirjandus Eesti džässmuusikutest*. TPÜ konverents “Kultuuriloost noorteadlaste pilguga”.
- VI. Tiit Lauk 2005. *Eesti džäss II maailmasõja eel ja päevil*. TPÜ kultuuriteaduskonna kraadiõppurite teaduskonverents 16.05.2005.
- VII. Tiit Lauk 2003. *About the Estonian Jazz before the WW II*. The 1-st IASJ Jazz Education Conference Haag 30.10.–2.11.2003.

## KONTSERDID

- I. Tiit Lauk (kava koostaja, seadete autor, solist) 2006. *Õnne sünnipäevaks, Eesti džäss!* Vanalinna Muusikamajas 15.06.2005. Kontsert pühendatud eesti džässi 80. aastapäevale.
- II. Tiit Lauk (kava koostaja, seadete autor, solist) 2007. Kontsert tähistamaks 70 aasta möödumist I džässikontserdi toimumisest Eestis. Estonia Talveaed 10.05.2007. Programm koostatud toonase kontserdi kavas olnud paladest.

# SISUKORD

LÜHENDID.....	9
1. SISSEJUHATUS .....	10
1.1. Historiograafia ja allikad .....	12
1.2. Eesmärgid ja ülesanded .....	15
1.3. Metoodika ja ülesehitus .....	15
2. TEOREETILISED LÄHTEKOHAD.....	18
2.1. Akulturatsioon: kultuurilaenu ja kultuuriliited. Ühinemised.....	18
2.2. Mis on džäss? Džässi teoreetiline ja ajalooline aspekt.....	19
2.2.1. Sõna “jazz” päritolu ja definitsioon .....	19
2.2.2. Džässi euroopalik ja aafrikalik alge .....	22
2.2.3. Euroopa seosed nn rahvastikukatlega New Orleansis. Džässi Euroopasse jõudmine .....	23
2.2.4. Seosed ja vastuolud süvamuusikaga .....	25
2.2.5. Džässilik kõla- ja rütmimaailm .....	28
2.2.6. Sving ja vorm.....	30
2.3. Džäss ja popkultuur .....	32
2.4. Džäss Läänemere kallastel.....	34
2.4.1. Rootsi .....	35
2.4.2. Läti .....	36
2.4.3. Nõukogude Venemaa.....	37
2.4.4. Soome .....	37
3. DŽÄSS EESTIS. TEKKIMINE JA ARENG KUNI 1945. AASTANI .....	40
3.1. Olukord meie kultuurimaastikul džässi saabudes .....	40
3.2. Džäss Tallinnas .....	43
3.2.1. Alustajad .....	43
3.2.2. Tallinna kohvikute ja restoranide džässorkestrid .....	44
3.2.3. Tähtsamad Tallinnas tegutsenud poolelukutselised juhumänguorkestrid .....	46
3.2.4. Tallinna džässilike juhumänguorkestrite analüüs.....	46
3.3. Džäss väljaspool Tallinna .....	53
3.3.1. Keila.....	54
3.3.2. Narva.....	54
3.4. Džäss Lõuna-Eestis.....	56
3.4.1. Tartu.....	56
3.4.1.1. Tartu džässilike juhumänguorkestrite analüüs .....	58
3.4.2. Lõuna- ja Lääne-Eesti väikelinnade džässilike juhumänguorkestrite analüüs .....	63
3.5. Džässi ja rahva(liku) muusika sümbioos. ....	69
3.5.1. Rahvalike sugemetega džäss .....	71
3.5.2. Džässilike sugemetega rahva(lik) muusika .....	72
3.6. Džäss Eestis II maailmasõja eel ja päevil .....	76
3.6.1. Džäss Eestis Nõukogude okupatsiooni ajal.....	77
3.6.2. Džäss Eestis Saksa okupatsiooni ajal .....	79
4. DŽÄSS KONTSERDILAVAL.....	82
4.1. Sõjajärgsed džässikontserdid.....	83
4.1.1. Priit Veebeli esimene kontsert .....	83
4.1.2. Priit Veebeli teine kontsert.....	85
4.1.3. Džässikontsert Viljandis .....	86
4.1.4. Priit Veebeli kolmas ja neljas Tallinna-kontsert .....	88
4.2. Kontserdid Nõukogude okupatsiooni ajal.....	90
4.2.1. Hans Speek ja Kuldne 7 kontserdilaval.....	91
4.2.2. Leo Tautsi Tartu-kontsert.....	92
4.3. Kontserdid Saksa okupatsiooni ajal .....	93
4.3.1. Hans Speegi Plaza-kontserdid.....	93
4.3.2. Esimene Pärnu-kontsert .....	94

5. KES VÕI MIS MÕJUTASID DŽÄSSI ARENGUT EESTIS .....	97
5.1. Džässmuusikute haridusest .....	98
5.2. Liidrid .....	99
Priit Veebel .....	100
Henry Ambel .....	101
Hans Speek .....	103
Tähelepanuväärne erand Vladimir Sapožnin .....	104
5.3. Ringhääling.....	105
5.4. Kino .....	107
5.5. Noodid ja heliplaadid.....	108
6. DŽÄSSIKRIITIKAST JA ÜHISKONNA HOIAKUTEST .....	111
6.1. Kodumaal.....	111
6.2. Eesti džässmuusikud välismaiste kriitikute pilgu all.....	113
6.2.1. Eesti džässmuusikud Soomes.....	113
6.2.2. Eesti džässmuusikud Rootsis .....	116
7. EESTIMASE DŽÄSSI VABA ARENGUPERIOODI JÄRELLAINETUS.....	119
7.1. Järellainetuse tipud .....	119
7.2. Järellainetuse ulatus .....	123
KOKKUVÕTE .....	125
VIITEALLIKAD .....	130
LISAD	
Lisa 1. Fotod .....	140
Lisa 2. <i>The Murphy Band</i> 'i repertuaar .....	174
Lisa 3. P. Veebeli 1. džässikontserdi kava .....	175
Lisa 4. P. Veebeli 3. kontserdi kava .....	176
Lisa 5. P. Veebeli 4. kontserdi kava .....	177
Lisa 6. Kuldse 7 kontserdi kava.....	178
Lisa 7. H. Speegi Plaza-kontsertide kava .....	180
Lisa 8. Punaarmee jazz-orkestri kontserdi kava.....	181
Lisa 9. Rahvapeo kava.....	182
Lisa 10. H. Ambeli kiri .....	183
Lisa 11. <i>YAM</i> 'i artiklid .....	186
Lisa 12. Eluloolisi andmeid (K. Strobel, V. Compe, K. Laren) .....	190
Lisa 13. E. Raudsepa lindistuste nimekiri .....	193
Lisa 14. Tallinna džässmuusikute nimekiri .....	194
Lisa 15. Tartu džässmuusikute nimekiri .....	202
ELULOOKIRJELDUS .....	204
CURRICULUM VITAE.....	205



## LÜHENDID

Töös kasutatud lühendite loetelu:

EAA – Eesti Ajalooarhiiv  
EE – Eesti Entsüklopeedia  
EFA – Eesti Filmiarhiiv  
EKM – Eesti Kirjandusmuuseum  
EMBL – Eesti muusika biograafiline leksikon  
ENE – Eesti Nõukogude Entsüklopeedia  
ERA – Eesti Riigiarhiiv  
IASJ – *International Association of Schools of Jazz*  
PBLM – Punalipulise Balti Laevastiku Maja  
RR – Rahvusraamatukogu  
SMF – Saaremaa Muuseum/Arhiivraamatukogu  
TMM – Teatri- ja Muusikamuuseum  
TÜAM – Tartu Ülikooli Ajaloo Muuseum  
VM – Viljandi Muuseum

Kuna käesolevas uurimuses on vaja sageli käsitleda orkestrite koosseise, on operatiivsuse ja ülevaatlikkuse huvides neil puhkudel üldjuhul kasutatud alljärgnevat lühendite süsteemi:

Keelpillid: **v** – viiul, **cel** – tšello, **kb** – kontrabass, **k** – kitarr, **bž** – bändžo

Puhkpillid: **fl** – flööt, **cl** – klarnet, **s** – saksofon (kasutatud mitmuse tähenduses, või juhul, kui ei teata täpselt, millist pilli isik mängis), **ss** – sopransaksofon, **as** – altsaksofon, **ts** – tenorsaksofon, **bs** – baritonsaksofon, **tr** – trompet, **trb** – tromboon, **sph** – susafon, **tb** – tuuba

Löökpillid: **dr** – trummid, **vib** – vibrafon

Klahvpillid: **kl** – klaver, **ak** – akordion

**vo** – laul

# 1. SISSEJUHATUS

Nagu varasematel aegadel, on Eestimaa ka viimase saja aasta jooksul olnud väga erinevate kultuuride mõjusfääris: 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul oli meie kultuur tugeva saksa mõju all, sellele lisandus Vene tsaaririigi venestamisele suunatud haridus- ja kultuuripoliitika, mille toimetel tugevnesid vene mõjutused, siis paarkümmend aastat afroameerikaliku džässi<sup>1</sup> mõjusfääris, peale II maailmasõda uuesti poole sajandi pikkune venestamissurve, sajandi lõpukümnenditel aga ingliskeelse lääne popkultuuri sissemurre. Neid tegureid ei saa küll vaadelda samal tasandil, sest osa neist (džäss) on toiminud vaba leviku printsiibil, mõjutades suhteliselt piiratud kontingenti, nagu muusikud ja muusikaga lähemalt seotud inimesed. Venestamisele suunatud haridus- ja kultuuripoliitika läbisurumiseks oli kasutusel nii 20. sajandi alguskümnenditel kui ENSV ajal küllaltki põhjalik riiklik süsteem, mis soovimatu kõrvalnähuna, nii ootamatu kui see ka ei tundu, soodustas oluliselt hoopis ingliskeelse popkultuuri levikut, kuna noorus nägi selles võimalust väljendada oma protesti nõukoguliku kultuuripoliitika vastu.

Käesolevas töös keskendutakse ühele neist mõjufaktoritest – afroameerikaliku päritoluga džässmuusika jõudmisele Eestisse, selle kodunemisele siin ning tähendusele ja mõjule meie 20. sajandi I poole kultuurimaastikul.

Praegu, 21. sajandi hakul, oleme ammu harjunud tõsiasjaga, et meie kultuuripilti kuulub iseenesestmõistetava osana džässmuusika. Lähemal vaatlusel aga selgub, et see lõik meie kultuurist on uurijate poolt leidnud üksnes väga episoodilist käsitlemist ja suures osas praktiliselt läbi uurimata. Siin on muidugi omad objektiivsed paratamused – kuni II maailmasõjani polnudki nagu põhjust sellega tegelda, nähtus ise oli nii uus, kõik oli mees ja puudus piisav ajaline distants objektiivse hinnangu andmiseks. Tuleb arvesse võtta ka asjaolu, et suhtumine džässi oli ühiskonnas vägagi erinev: linnanoorsugu oli valmis aktiivselt osalema, mida tõestab ilmekalt ka tantsukursuste populaarsus, samas konservatiivsema osa publiku, paljude süvamuusikute ja muusikakriitikute, aga ka maaelanikkonna suhtumine oli ettevaatlik, sageli üsnagi tõrjuv ja kohati vaenulik. Selline äärmustesse kalduv suhtumine ei valitsenud mitte ainult meil. Džässis nähti vaid kiirestimööduvat moenarrust, millel pole mingit tõsisemat väärtust, isegi tema sünnimaal USAs.

Siis tuli sõda, hävitades suurema osa dokumente ja helisalvestisi ning paisates muusikud, s.t elava mälu, mööda maailma laiali. On ütlematagi selge, et esimestel rasketel sõjajärgsetel aastatel oli tähtsamatki teha kui džässi uurida, hiljem polnud selleks aga enam võimalustki. Kuigi esimestel sõjajärgsetel aastatel oli suhtumine džässi küllaltki salliv – oli see ju ameeriklastest liitlaste kultuur<sup>2</sup> –, muutus olukord peale NLKP KK otsust 10.02.1948, kui džässmuusikas hakati nägema kitsalt ameerikalikku nähtust, mida on võimalik/vajalik tervikuna tagasi lükata. Uus seisukoht leidis kiiret kajastamist ka meie ajakirjanduses: “Eriti peame kergesisulisele ja ajaviitemuusikale ette heitma ameerika džässmuusika matkimist” (Sirp ja Vasar 1948, 14.02) ja “Eriküsimusena tuleb läbi arutada ja leida rakendusvorm džässorkestrile, mis meil rohkem kui ükski teine ala põeb läänelikke mõjusid” (Sirp ja Vasar 1948, 28.02). “Täna mängid

<sup>1</sup> Eesti keeleteadlased soovitasid juba 1949. aastal kasutada ingliskeelse *jazz* vastena eestipärast sõnakuju “jats”, pidades juba siis vahepeal ainukasutusena olnud “džäss’i” ebasoovitavaks (Elisto 1949, I: 134). See tundub päris loogilise lahendusena, sest 1. muusikute keelepruugis on see ammugi juurdunud, 2. inglise keele häälduse aspektist pole sõnakuju “džäss” korrektne, 3. eesti keel on niigi küllastunud võõrlaenudest.

<sup>2</sup> Meie kinodes jooksis menukalt USA muusikafilm “Päikesepaistelise oru serenaad”, kus peaosa oli Glenn Milleri džässorkestri muusikal, suur menu saatis Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestrit Vladimir Sapožnini juhatusel kogu tema 8-kuulisel ringreisil (märts–oktoober 1945) NSVLs.

džässi, homme reedad kodumaa!”<sup>3</sup> – uue korra kultuuri üks põhiteese muutis selle aga hoopis võimatuks. Nn Hruštšovi sula aegu olukord veidi leevenes ning kohe ilmusid ka Valter Ojakäär “Džässmuusika” (1966) ja Uno Naissoo “Džässilik harmoonia ja orkestratsioon” (1969). Selleks ajaks oli aga lühiajaline sula ka lõppenud ja järgneva ligemale paarikümne aasta jooksul ei tulnud tõsisem džässiajaloo uurimine kõne allagi.

Iga aastakümme on toonud juurde palju uut ja huvitavat, paraku on aja katkematus voolus paljugi päästmatult aastate koorma alla mattunud – mida kaugemas minevikus, seda sügavamale. Seda enam peame rõõmustama, et mõned vanema põlvkonna muusikud (Aadu Mutsu, Valter Ojakäär) kõigest hoolimata kogusid ja talletasid džässialast informatsiooni ka sõjajärgse aja kohta. Eriti tuleb rõhutada A. Mutsu aastatepikkust visa tööd vanade muusikute mälestuste kogumisel ja süstematiseerimisel, tänu millele on meil suhteliselt usaldusväärne register džässi mänginud (kahjuks küll ainult) Tallinna muusikutest ja kohtadest, s.t restoranidest ja tantsulokaalidest, kus sellist muusikat mängiti (Mutsu 1991: 80–94). Säilinud on veel mõningaid muusikute märkmeid kohaliku kultuurielu, sh ka džässorkestrite tegevuse kohta (Tartust – Robert Tilgar, Kaarel Tuberk, Viljandist – Jüri Tibar), kuid kõik see on lokaalse tähtsusega ja süstemaatilise kogumisest saame siiski vaid A. Mutsu ja hiljem ka V. Ojakääru puhul rääkida.

Kahjuks kajastati ajakirjanduses tollal seda muusikaliiki üsna napilt, mitte nagu tänapäeval, kui ilmuvad eri ajakirjad ja popmuusikale pühendatakse ajakirjanduses terveid lehekülgi ja eriväljaandeid. Sellise suhtumise tingis suurel määral asjaolu, et oma arengu algetapil oli džäss siiski põhiliselt tantsumuusika, mida ei peetud vajalikuks tõsisemalt arvustada. Niisiis tuleb vähegi tõepärasema pildi saamiseks kasutada veel elavaid allikaid, sest lähemal ajal on juba võimatu leida muusikainimesi, s.t elavat mälu, kes olid tegevad enne II maailmasõda ja saaks aidata seda lünka meie kultuuriloos täita.

Nagu järgnevast selgub, kuulub džäss tantsumuusikana oma eksistentsi esimestel aastakümnetel alajaotusena popmuusika kategooriasse nii meil kui mujal maailmas. Duke Ellingtoni looming aga hakkas juba 1930. aastatel eemalduma tantsu- ja meeleolumuusika, s.t popmuusika tavadest, omandades järjest enam tõsise kontsertmuusika tunnusooni. Alates *bebop*’i<sup>4</sup> tekkest hakkas kogu džässi areng suunduma sinnapoole ja viimastel aastakümnetel on džäss kogu omas mitmekesisuses valdavalt kontsertmuusika. Nii on loobunud ka džässmuusika vägivaldsusest teistesse žanritesse sobitamisest. Nüüd juba rohkem kui 100 aastase ajaloo ja tohutu arengu ning elujõulisusega on džäss ära teeninud iseseisva žanri positsiooni. Eksistentsi esimestel aastakümnetel peaks teda vaatlema aga kui levimuusikat. Viimase termini kasutamisel võetakse aluseks selle sõna autori Valter Ojakääru määratlus: “Levimuusika esmaseks tunnuseks on lihtne vorm, meelde jääv meloodia ja meelelahutuslikkus koos laialdase levikuga nootide, plaatide, raadio, televisiooni, lõbustusasutuste, teatri- ja kontserdilava kaudu” (Ojakäär 2000: 17).

Asudes uurima džässmuusika käekäiku meie kultuuriruumis, peame endale aru andma, et tegemist on osaga argielu ajaloost ehk nn marginaalajalooga. Kui inimkonda ei taba mõni katastroof, omandavad vaba aeg ja selle veetmise kultuur, ühes sellega ka restorani- ja tantsukultuur, inimeste elus üha suurema tähtsuse. Selles on ka põhjus, miks restorani- ja džässikultuuri areng ajavahemikus 1918–1945, s.t kuni *bebop*-stiili tekkimise ja levikuni on kogu maailmas omavahel tihedasti seotud – džässmuusika oli oma arengu algkümneteil, nagu juba öeldud, valdavalt tantsumuusika ja tema areng toimus vastastikusel koosmõjus tantsumuusikat kasutavate asutustega, milleks sel ajal olid põhiliselt restoranid ja tantsukohvikud.

<sup>3</sup> Oma raamatus “Raudeesriide taga” toob Heino Baskin valiku näiteid toleaegetest selleteemalistest ajaleheartiklite pealkirjadest “Pravdas”: “Saksofonist pussnoani on üks samm”, “Alguses džäss, siis vägistamine” jne (Baskin 1993: 86).

<sup>4</sup> *Bebop* – 1940. aastate teisel poolel tekkinud džässistiil, mis tõi kaasa palju harmoonia-, meloodia- ja rütmiauendusi. Tähtsaimad esindajad: Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Kenny Clark.

Ajaliselt langes džässi jõudmine Eestisse väga soodsale hetkele uute arengute jaoks – riik ja rahvas oli äsja vabanenud Vene tsaaririigi võimu alt ja seega oli täiesti loomulik ka soov kiiresti vabaneda võõrvõimude poolt dikteeritud kultuurilistest piirangutest. Teisest küljest aga, nagu kirjutab ka Soome ajaloolane Kalervo Hovi (2002: 13), tingis seesama ajaloohetk ka niigi marginaalse argielu ajaloo veelkordse marginaliseerumise. Ajalooteaduse põhitähelepanu on tänini olnud riiklikul tasemel suurel poliitikal, parteide ja valitsuste sise- ja välispoliitikal. Käsitatud on ka tähtsate isikute ja teaduse ning kunstide ajalugu, nendega võrreldes on aga restoranikultuuri ja tantsumuusika ajalugu marginaaljalugu. Selle mitmekordse marginaalsuse tõttu kohtame ka eelmainitud olulisi takistusi džässi uurimise teel – ajakirjanduses ilmus väga vähe kirjutisi džässmuusikast ja neis vähesteski torkab sageli silma kirjutaja vähene kompetentsus; korraliku kriitika ja analüüsi vääriliseks peeti ainult akadeemilisi süvamuusikakontserte ja teatrietendusi. Kriitikute tähelepanu leidsid ka koorimuusikakontserdid, mis ei olnud sugugi alati orienteeritud süvarepertuaarile, kuid siin tuleb põhjust otsida koorimuusika suures populaarsuses ja ilmselt ka laulupidude traditsioonis.

Eesti kontekstis võib siin loogilise põhjusena näha ka kõnesoleva kultuurinähtuse uudsust – kõigi “tõsiste” žanrite, kaasa arvatud koori- ja puhkpillimuusika puhul kõneldi palju rahvuslikkusest ja arvati see ka vastavas muusikas leiduvat, meie tantsumuusikal see aga veel puudus. Sellele probleemile juhib tähelepanu ka V. L. (ilmselt Voldemar Leemets) artiklis “Mõtteid ajaviitemuusika korraldamisest” (Leemets 1937: 131–132). Sellest hoolimata arenes džäss ootamatult kiiresti, sest nagu juba mainitud, soov vabaneda pikaajalise poliitilise surve kõikmõeldavatest tagajärgedest tekitab automaatselt erilise akulturatsioonivalmiduse, kiirendades kõige uue vaba levikut. Siin peitubki ilmselt üks põhjusi, miks džäss kodunes meie, mõõdukate põhjamaalaste teadvuses märkimisväärselt kiiresti.

## 1.1. HISTORIOGRAAFIA JA ALLIKAD

Käesolev uurimus hõlmab väheuuritud lõiku Eesti kultuuriloos – džässmuusika jõudmist meie kultuuriruumi ja sellega kaasnenud nähtusi. Selline teemaasetus ei ole võõras ka teistele rahvastele – oma ilmunisest alates on džäss tekitanud siin ja seal vastakaid arvamusi vaimustusest kuni täieliku eitamise ja ärakeelamiseni. Sellest hoolimata tuleb tunnustada uue kultuuriilmingu vitaalsust ja levimisvõimet, mis seostub omakorda tema pideva arenemis- ja kohanemisvõime ning vastuvõtlikkusega uutele ideedele.

Jälgides džässi levikut, torkab silma teatud territoriaalsuse printsiip – kuigi leviku algpunktideks olid valdavalt elavama kultuurieluga suurlinnad (Pariis, London, Berliin), toimus edasine levik siiski suurel määral riigipiire arvestavalt ehk territoriaalselt. See on ka täiesti loogiline, sest igal riigil ja rahvusel on oma kultuuritraditsioonid, mis mõjutavad kõige otsesemalt ka sissetungija saatust. Mõnel pool on ta teretulnud, mõnel pool aga osutub tõrjutuks. Erandiks on siin džässi sünnimaa USA, kus eksisteerivad kõrvuti paljude rahvaste kultuurid ning uue kultuurinähtuse ilmunisajal ei olnud ühtset rahvuskultuuri välja kujunenud (ja ilmselt ei kujune kunagi), sest tegemist pole rahvusriigiga.

Õeldust tulenevalt jagunevad ka džässist kirjutatud uurimused kaheks suureks grupiks: ühed käsitlevad džässi kui nähtust, pööramata mingit tähelepanu muusikute rahvusele või päritolumaale, teised pööravad põhitähelepanu just džässi arengule mingi kitsama territooriumi/riigi piires. Praeguseks on džässist kirjutatud sadu uurimusi. Esimese valdkonna uurimusi on kahtlemata tunduvalt rohkem, džässi on analüüsinud nii Frankfurdi koolkonna filosoofid Theodor Adornoga eesotsas kui ka silmapaistvad muusikud ning kriitikud Ernest Ansermet’st

ja Robert Goffinist alates.<sup>5</sup> Käesolevas uurimuses ongi džässi kui kultuurinähtuse üldisema käsitluse ja varasema arengu küsimustes toetunud põhiliselt esimese valdkonna uurimustele kui ilmselt kõige usaldusväärsematele allikatele (Feather 1960; Porter 1992; Gabbard 1995; Berendt 1999; Strinati 2001).

Teise valdkonna vastu on suuremat huvi üles näidanud just väiksemate rahvuste, näiteks Soome (Jalkanen 1989; Haavisto 2000) ja Rootsi (Bruér 1998) esindajad. Rootsi Džässi-föderatsiooni egiidi all tegutseb ka rootsi džässiajaloo komisjon.

Eesti džässi ajalugu on eeltoodud ajaloolistel põhjustel küllaltki napilt uuritud, akadeemilisi uurimusi pole ühtegi. Esimese teadaoleva töö (“Kergest muusikast Eestis”), kus käsitleti ka meie džässi ajalugu, kirjutas 1958. aastal Uno Loop Tallinna Muusikakooli diplomitöona. Nagu ta intervjuus siinkirjutajale rääkis,<sup>6</sup> oli tal teemast tingituna tuntavaid raskusi töö kaitsmisel. Käesolevaks ajaks ei ole sellest tööst säilinud ühtki eksemplari.

V. Ojakäär 1966. aastal ilmunud “Džässmuusika” andis küll esimese eestikeelse džässi ajalugu käsitleva raamatuna tänuväärse ülevaate kogu selle muusikažanri senisest arengust (loomulikult läbi nõukoguliku prisma), kuid eesti džässile oli seal pühendatud vähem kui kaks lehekülge. Järgmiseks katseks seda temaatikat käsitleda on Jüri Maimiku 1969. aastal kirjutatud Tallinna Riikliku Konservatooriumi diplomitöö “Tallinna estraadiorkestritest minevikus ja tänapäeval”. Nii U. Loobi kui J. Maimiku tööde puhul tuleb arvestada kõigepealt diplomitööde piiratud mahu ja uurija väheste kogemustega, aga eelkõige siiski kirjutamise ajaga – nagu näha, ei ole kummaski töös peetud võimalikuks kasutada sõna “džäss”<sup>7</sup>. Kolmas teadaolev ja otseselt džässiteemaline töö on Aadu Mutsu 1991. aastal ajakirjas Kultuur ja Elu läbi kuue numbri (5–10) ilmunud ajakirjanduslikuks kohendatud kroonikalaadne uurimus “*Happy Days are Here Again*”, mille pealkiri on autoril valitud kindla tagamõttega mitmetähenduslik, viidates formaalselt küll ühele tolle ajastu populaarsetest tantsulugudest (Milton Ager, “*Happy Days are Here Again*”), kuid juhtides tähelepanu ka asjaolule, et nõukogude aeg oli meid õpetanud ridade vahelt varjatud tähendusi otsima. Antud juhul ilmselt lootust nii rahvale kui džässile saabuvast uuest, vaba ja loomulikku arengut võimaldavast ajastust.

1984. aastal ilmus Anne Ermi kirjutatud lühikroonika vormis “Polkast rokini” (kordustrükk “Polkast rokini 2” 1989), mis vastab täiesti oma pealkirjale, käsitledes lühidalt kõiki tuntu- maid 1980. aastatel tegutsenud leviansambleid. Paaril leheküljel on ka väga üldist teavet seoses meie tolle aja džässmuusikutega, kordustrüki sissejuhatuses käsitletakse lühidalt ja väga pealiskaudselt sõjaeelset aega. Siin esineb mitmeid ebatäpsusi nimede kirjutamisel.

1999. aastal ilmus eesti keeles Joosep Sanga tõlkes Joachim E. Berendti ja Günther Huesmanni “Jazziraamat” – üks Euroopas tunnustatumaid džässi ajaloolisi käsitlusi, mis paistab silma oma erapooletusega protsesside jälgimisel vastupidi enamiku USA uurimuste ameerika- kesksusele. Eesti keeles on ilmunud veel V. Ojakäär eesti levimuusika ajalugu käsitlevad kroonikalaadsed “Vaibunud viiside kaja” (2000) ja “Omad viisid võõras väes” (2003). Need raamatud on ulatusliku kogumistöö tulemus, sisaldades suurel hulgal süstematiseeritud fakti- list materjali meie 20. sajandi esimese poole levimuusika ajaloo kohta. Olles keskendunud kogu eesti levimuusika ajaloo talletamisele, leidub siin ka hulgaliselt nimesid ja andmeid, mis aitavad tuvastada džässi arengu seisukohalt vajalikke sündmusi ja isikuid. Siiski on V. Oja-

<sup>5</sup> Ernest Ansermet (1883–1969), kuulus Šveitsi dirigent ja helilooja, avaldas 1919 esimese arvestatava artikli džässmuusikast (Kernfeld 2002 II: 50); Robert Goffin (1898–1984), Belgia muusik, kriitik, poeet, jurist, avaldas esimese džässiraamatu; 1922–23 juhtis Brüsseli Ülikooli tudengite džässbändi *Doctor's Mysterious Six*. (Kernfeld 2002 II: 50).

<sup>6</sup> Intervjuu siinkirjutajale 8.02.2005.

<sup>7</sup> Terminid “estraadimuusika” ja “estraadiorkester” tulid Eestis kasutusele nõukogude perioodil ja nagu U. Loop vestluses siinkirjutajaga mainis, nõuti nende terminite kasutamist ka uurimustes.

käaru raamatutel, eriti 2. köitel “Omad viisid võõras väes”, tuntav liiga tugev isiklik faktor. Raamat annab küll üsna selge ja värvika ülevaate V. Ojakäaru enda ja paljude tema eakaaslastega juhtunust, olles nii väärtuslik kultuurilooline materjal, paraku jääb aga käesoleva uurimuse seisukohalt primaarne džässi-teema selles tagaplaanile.

Piiratud ulatuses, kuid vägagi väärtuslikku materjali on andnud üksikute muusikute eelkõige enda jaoks kirjutatud mälestused (R. Tilgar, K. Tuberk, J. Tibar), tänu millele on õnnestunud restaureerida mõnedki olulised lõigud eesti 1930. aastate džässielus, mille kohta pole leidunud meie arhiivides mingeid materjale. Küllaltki napp kaleidoskoopiline valik andmeid eesti džässielust on ilmunud ka erinevates, nii kodumaistes kui välismaa ajakirjandusväljaannetes.

Mitte eriti rikkaliku, kuid olulise allikana tuleks mainida intervjuusid, vestlusi ja kirjavahetust tolle aja muusikute Kuno Lareni, Hans Speeki, Erich Kõlari, Harry Kõlari, Paul Krooni, Alfred Benderi, Arved Jakobi, Heino Asperi, Ovid Avarmaa, Valter Ojakäaru ja nende lähikondsetega, eriti aga soome džässi *grand old man*’i Erik Lindströmi ja rootsi džässi-veteranide Lars Westini, Martin Westini, Kjell-Oke Svenssoni, Jens Lindgreni jt-ga, tänu kellele avanes senitundmatu lehekülg meie džässi ajaloo.

N-ö kõrvalallikatena on kasutatud meil tol ajal välja antud ja kauplustes müüdnud noote ja heliplaate. Töös kasutatakse ka eesti süvamuusika ja teatrielu kohta kirjutatud uurimusi ja memuaristikat.

Seega toetub käesoleva uurimuse empiiriline osa peamiselt kaht liiki materjalidele. Esimese osa moodustavad nii kodu- kui välismaised publitseeritud allikad, teise osa käesoleva uurimuse autori poolt läbiviidud intervjuud (kokku 47 isikuga), samuti kirjavahetuse teel saadud andmed, mitmesugused arhiividokumendid, sh fotod jm. Nagu kirjutab ameerika kultuurikriitik W. J. Thomas Mitchell, on aina enam visualiseeruvast maailmas ka akadeemiliste distsipliinide juures üha suuremat tähtsust omandamas just visuaalse info mõistmise ja analüüsimise oskus (Mitchell 1994: 16). Ka käesolevas uurimuses on fotod olnud oluliseks (sageli ainsaks) usaldusväärseks dokumentaalseks allikaks, mille abil osutus võimalikuks tuvastada nii konkreetsete kollektiivide pilliline kui isikkoosseis ja fikseerida arenguid ning muutusi erinevate ajahetkede lõikes. Fotode tähtsust ajaloo allikana rõhutab ka Tõnis Liibek, juhtides tähelepanu asjaolule, et ajaloo seisukohalt ei paku huvi niivõrd kunstfotod, kui just ajakirjanduslikud ja amatöörfotod (Liibek 2006: 11).

Materjali käesoleva uurimuse jaoks on hangitud erinevatest arhiividest: Eesti Ajalooarhiivist, Eesti Riigiarhiivist, Eesti Filmiarhiivist, Soome Jazz ja Pop Arhiivist (*Suomen Jazz & Pop Arkisto*), Rootsi Rahvamuusika ja Džässi Uurimiskeskusest (*Svenskt Jazzarkiv/visarkiv*), Rootsi Džässiföderatsiooni (*Svensk Jazzriksförbundet*) arhiivist, Rootsi Raadio arhiivist, Rahvusraamatukogu arhiivifondist, Eesti Raadio arhiivist, Eesti Kirjandusmuuseumist, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumist, Tallinna Linnamuuseumist, Tartu Linnamuuseumist, Tartu Ülikooli Ajaloo Muuseumist, Viljandi Muuseumist, Saare Arhiivraamatukogust (Saaremaa Muuseum), Läänemaa Muuseumist, Narva Muuseumist, SA Virumaa Muuseumid Rakvere Muuseumist, Tallinna Reaalkooli, Gustav Adolphi Gümnaasiumi ja Tartu Treffneri Gümnaasiumi arhiividest ning paljudest eraarhiividest ja -kogudest.

Kahtlemata on suulises ajaloolises traditsioonis palju subjektiivset, konkreetse isiku mälestustel põhinevat teavet. Koos andmetega teistest allikatest pakuvad need aga uurimisainesena kvalitatiivset interpreteerimist ja üldistamist vajava kogumi ning nende abil on võimalik restaureerida meie mälust kustuma hakkavaid või juba kustunud sündmusi. See on seda tähtsam, et sõjakeerises on sageli suur osa meile olulisi sündmusi kajastavaid dokumente koos sündmuspaikadega hävinud (Narva, Tartu). Nende kaleidoskoopiliste kildude abil osutub siiski võimalikuks ka teatava tervikpildi saamine. Kuna selle fookuses on siiski üksikud juhuse poolt valitud momendid ja sündmused, jääb siia paratamatusena mõningaid küsitavusi.

## 1.2. EESMÄRGID JA ÜLESANDED

Käesoleva uurimuse eesmärkideks on välja selgitada:

- kuidas ja mis kanaleid pidi jõudis džäss Eestisse ning kuivõrd see siin levis;
- mis asjaolud soodustasid ja mis takistasid džässi levikut ning akulturatsiooni;
- millist mõju avaldas džäss Eesti 20. sajandi I poole (muusika)kultuuri üldpildile;
- milliseks kujunes džässi ja popkultuuri vahekord;
- kas džäss kujunes Eestis vaadeldaval ajajärgul kontsertmuusikaks;
- kas meil kujunes välja rahvuslik džäss.

Eesmärkide täitmisel oli seega kesksel kohal kõikvõimalike džässiga seonduvate andmete kogumine ja dokumenteerimine võimalikult usaldusväärse andmepanga loomiseks. Esmased ülesanded olid:

- džässorkestrite/-ansamblite levikuala kaardistamine, nende isik- ja pillikoosseisude, repertuaari, stiililise suundumuse ning mängutaseme väljaselgitamine;
- raadio, kino, heliplaatide ja nootide mõju uurimine džässi levikule;
- tantsu- ja meeleolumuusikas toimunud muutuste analüüsimine;
- avaliku suhtumise ja seoses sellega džässikriitika jälgimine.

Nende nähtuste sotsioloogiliste aspektide selgitamisel ja hindamisel toetutakse põhiliselt kultuurimuutuste ja akulturatsiooni teooriate seisukohtadele.

## 1.3. METOODIKA JA ÜLESEHITUS

Erinevate kirjalike allikate läbitöötamise kõrval on töös ühe olulisema andmekogumismeetodina kasutatud intervjuud ja küsitlust. Intervjuude läbiviimise meetoodika on olnud küllaltki erinev, sõltudes sageli olukorrast. Olen oma praktikas jõudnud tõdemuseni, et kõige usaldusväärsemad vastused saadakse sageli mitte otseküsimustele, vaid vaba vestluse käigus, lastes informandil vabalt rääkida ja vaid suunates intervjuu käiku. Eelnevalt kokkulepitud intervjuude jäädvustamiseks kasutasin esialgu pliiatsit-paberit, mistõttu on jäädvustatu üsnagi konspektiivne. Edaspidi tekkis võimalus abivahendina kasutada diktofoni ja mõnel juhul täiendavalt ka fotoaparaati. Nii mõnigi kord on kohtumine intervjuuks sobiva isikuga toimunud ootamatult või situatsioonis, kus diktofoni kasutamine pole võimalik (taustahelid liialt tugevad); sellisel juhul olen intervjuu sisu hiljem konspektiivselt üles kirjutanud. Päris mitmel puhul on intervjuule järgnenud sisukas kirjavahetus (üle poole sellest e-maili vahendusel), kus intervjuueeritav on pärast mõningast meenutamist suutnud oluliselt täpsustada intervjuu käigus antud andmeid, mõnel juhul leidnud isegi huvitavaid fotosid ja juhatanud kätte teisi võimalikke informante. Antud juhul on intervjuude läbiviimisel olnud mõnigi kord raskendavaks teguriks intervjuueeritavate kõrge vanus – üle kaheksakümne aasta –, mistõttu peab olema tähelepanelik nendelt saadud andmete analüüsimisel ja neid hoolega teiste teadaolevate faktidega võrdlema. Mõnel juhul, kui andmed on osutunud huvitavaks, kuid liialt erinevaks, olen neid kasutades lisanud ka viite vastava selgitusega.

Arvukalt intervjuusid (põhiliselt Rootsi vanema põlve džässmuusikutega) on toimunud telefoniintervjuudena, millest litereerisin lühikokkuvõtted. Suur osa intervjuudest on läbi viidud eesti keeles, Rootsi džässmuusikute ja džässiuurijatega inglise keeles<sup>8</sup>, E. Lindströmi ja Soome džässiuurijatega soome keeles.

<sup>8</sup> Rootsikeelsetest trükistest arusaamiseks olen kasutanud Leena Marandi ja Lars Westini asjatundlikku abi, mille eest olen väga tänulik.

Järeldusteni jõudmiseks on kasutatud valdavalt faktikriitilist induktiivset analüüsi – saadud ainestiku mitmekülgset ja üksikasjalikku läbitöötamist. Tänu töö autori aastakümnete pikkusele kogemusele džässmuusikuna on paljude järeldusteni jõutud puht kaemuslikult. Statistilisi meetodeid rakendatakse vähe, kuna arvandmeid on napilt ja need pole alati usaldusväärsed.

Eesti olukorra paremaks esiletoomiseks on püütud leida võrdlusjooni meie naabritega, eeskätt Soomega, kus džäss hakkas arenema praktiliselt samal ajal. Soome ja Eesti džässikultuuri kujunemist on otstarbekas võrdlevalt vaadelda ka seetõttu, et mõlema riigi/rahva poliitilises, majanduslikus ja kultuurilises arengus oli sel ajal küllaltki palju ühtelangevusi:

- suhteliselt sarnane soome-ugri põhjamaine hingelaad;
- suhteliselt sarnane rahvakultuur;
- mõlemad rahvad olid pikka aega suuremate ja agressiivsemate naabrite mõjusfääris;
- mõlemad rahvad saavutasid praktiliselt samal ajal vabaduse ja asusid oma rahvuskultuuri arendama;
- džässieelse ajastu linnakultuuri üldpildi sarnasus.

Selline võrdlev vaatlemine annab ka huvitava rahvusvahelise lisamõõtme džässi arengu jälgimisel, analüüsimisel ja hindamisel. Materjali järjestamise ja struktureerimise printsiip on ühest küljest ajalooline, teisest küljest temaatiline.

## Struktuur

Töö koosneb sissejuhatausest, kuuest peatükist ja kokkuvõttest. Töö kompaktsuse huvides on osa teemaga vähemseotut, kuid samas olulist materjali ära toodud lisadena koos tähtsamate dokumentide koopiatega. Materjali struktureerimisel järgitakse ühest küljest ajalist (Eesti Vabariigi aeg, Nõukogude okupatsioon, Saksa okupatsioon), teisalt temaatilist printsiipi.

**Esimeses peatükis** tutvustatakse uurimuse teoreetilisi aluseid. Kuna käesolevas töös käsitletakse meil väheuuritud valdkonda, antakse siin selgitav ülevaade džässi ajaloolistest ja teoreetilistest lähtepunktidest, seostest ja vastuoludest süvamuusikaga, selgitatakse džässi ja popkultuuri vahekordi. Toomaks selgemalt esile eestimaise džässi arengule spetsiifilist, vaadeldakse lähemalt tantsumuusika olukorda ja suundumusi Läänemere põhjapoolses regioonis. Sedakaudu saab ka ülevaate ühelt poolt džässi mõjust kohalikule tantsumuusikale ja teiselt poolt eestimaise džässi arengut mõjutada võivatest teguritest.

**Teine peatükk** kirjeldab džässi tekkimist ja arengut Eestis kuni 1945. aastani, hõlmates endas nii kogu eelnevalt teadaoleva kui ka uurimise käigus ilmsiks tulnud info ja selle analüüsi käsitletaval ajavahemikul Eestis tegutsenud ning end džässorkestri või -ansamblina määratlenud kollektiivide kohta. Tähelepanu keskmes on eeskätt kollektiivide isikuline ja pilliline koosseis, repertuaar ja stiililised suundumused. Käsitlemist leiab ka omanäoline, siiani nii rahvamuusika- kui džässiuurijate poolt tähelepanuta jäänud akulturatsiooninähtus, mida võiks määratleda kui džässilike sugemetega rahva(likku) muusikat. Siinkirjutaja on selle tähistamiseks võtnud kasutusele termini “külajäts”.

Eraldi alapeatükkides on vaatluse all džässi käekäik okupatsioonide ja sõjaaja keerulistes tingimustes 1940.–1945. aastani. Analüüsitakse džässivaenulike okupatsioonirežiimide nii otsesest kui kaudset mõju džässmuusika ja -orkestrite arengule.

**Kolmas peatükk** on tervenisti pühendatud nähtusele, millega Eesti džässmuusikud tõusid selle uue muusikaliigi arendajate esiritta rahvusvaheliseski mastaabis – nimelt džässi kui kontsertmuusika potentsiaali mõistmisele ja praktilise kontserttegevuse arendamisele. Peatükis kirjeldatakse ja analüüsitakse kõiki teadaolevaid džässikontserte Eestis vaadeldaval ajavahemikul.



**Neljandas peatükis** püütakse jõuda selgusele, kes või mis mõjutasid džässi arengut Eestis. Siin tuleb juttu kodumaise džässi silmapaistvamatest isiksustest vaadeldaval perioodil, samuti võetakse vaatluse alla ka džässi arengut mõjutanud välised tegurid, nagu džässmuusikute haridus, kino, ringhääling, noodi- ja plaadikaubandus jne.

**Viiendas peatükis** antakse pilt džässikriitikast ja ühiskonnas vaadeldaval perioodil valitsenud hoiakutest selle muusikaliigi suhtes. Vaatluse all on nii Eestis ilmunud kirjutised kui ka Soome ja Rootsi džässiajakirjades ilmunud Eesti džässmuusikutest kirjutatud artiklid. Viimased annavad erapooletu hinnangu meie muusikute tegelikule tasemele vaadeldava perioodi lõpuaastail.

**Kuuendas peatükis** tehakse ülevaade eesti džässi vaba arenguperioodi nn järellainetusest, seda põhiliselt Rootsi andmetel, kus selle mõju eksiili siirdunud eestlaste seas oli kõige märgatavam. Vaatluse alla on võetud nii järellainetusega esile kerkinud tipud kui ka ulatus. Selle unikaalse, Eestis siiani tundmatu materjali kättesaadavaks tegemine käesolevas töös annab hea lähtepunkti järgnevatele uurimustele.

## 2. TEOREETILISED LÄHTEKOHAD

### 2.1. AKULTURATSIOON: KULTUURILAENUD JA KULTUURILIITED. ÜHINEMISED

Muusika muutuste uurimisest hakati etnomusikoloogias huvituma 1950. aastail, kui teadusala “antropologiseerudes” ilmnis vajadus kirjeldada ja põhjendada stiilipiiride muutusi laiemas kultuurikoosluse raames. Bruno Nettl väidab, viidates siin ka Klaus P. Wachsmanni ja Alan P. Merriami töödele, et akulturatsioonilased uurimused, mis on naaberkultuuride vahelise lähema kontakti tulemus, on alguse saanud just muusika uurimustest (Nettl 1964: 4). Nagu viitab Pekka Jalkanen, ilmnesisid antropoloogia probleemid teorialoome alal; nii on etnomusikoloogia teooria olnud kaua antropoloogilise teooria muusikauurimuste alale sobitaja rollis. Selle järgi on muusika muutumine määratletud kahe kultuuri iseenesliku leviku ja akulturatsiooni ilminguks, arenguetapiks, millele paneb aluse kultuuri seest- või väljastpoolt tulnud innovaatiline alge (*innovation*) (Jalkanen 1989: 9).

Akultuuratsioonist lähtuv käsitlus on osutunud otstarbekaks juhul, kui on uuritud kahe eri kultuuri kokkupuutest johtunud kultuurimuutusi. Selle käsitluse kohaselt on akultuuratsioon nähtus, mis väljendub kultuurimuutustes, mis saavad alguse kahe või enama autonoomse kultuurisüsteemi ühendumisel (*Acculturation...* 1954).<sup>9</sup> Seda käsitlust on sageli kasutatud euroopaväliste muusikakultuuride muutuste vaatlemisel ja samuti Ameerika Ühendriikides toimunud afroameerikaliku kultuuri sünniprotsessi uurimisel. Nagu viitab P. Jalkanen, on eelmainitud alal muutunud klassikaks Melville J. Herskovitsi tööd. Tema mõtted on saanud elava vastukaja ka tänapäeva Ameerika Ühendriikide etnomusikoloogias. Teorialoome on siiski osutunud problemaatiliseks ja tekitanud erimeelsusi; üksmeel näib valitsevat akultuuratsiooni dünaamika küsimustes. Herskovitsi akultuuratsiooniteooria kohaselt jaguneb akultuuratsiooniprotsess kolmeks: heakskiit, omaksvõtt ja vastuseis (*acceptance, adaption, reaction*) (Herskovits 1958: 131–135):

1. **Heakskiit:** akultuuratsiooniprotsess viib teistsuguse kultuuri suure osa ülevõtmiseni ning omaenda vanema kultuuripärandi kadumiseni; heakskiitva rühma liikmete hulgas valitseb leppimismeeleolu, mis viib lõpuks nende assimileerumiseni nii käitumismallides kui ka kontaktisoldava kultuuri sisemiste väärtustega.

2. **Kohanemine:** algu- ja võõrapärased jooned seotakse kokku, saavutamaks ladusalt toimivat kultuurilist tervikut, mis tegelikult kujutab endast ajaloolist mosaiiki; sealjuures kujundatakse kahe kultuuri mustri ümber üksikisiku jaoks arusaadavaks harmooniliseks tervikuks või säilitatakse rida enam või vähem vastandlikke suhtumisi ja arusaamu, mida püütakse igapäevaelus kokku sobitada.

3. **Tõrjumine:** surve või võõrapäraste joonte heakskiidu ettearvamatute tagajärgede tõttu tekiavad akultuuratiivsusevastased liikumised; need säilitavad oma psühholoogilise jõu

a) kui kompensatsioon on pealesunnitud või omandatud teisejärgulisuse eest või

b) läbi prestiiži, mida võib tuua nendes liikumistes osalejate tagasipöördumine vanade, akultuuratiivsuse-eelsete tingimuste juurde.

Peter Murdock on väitnud oma 1965. aastal ilmunud teoses “*How Culture Changes*”, et muutused sotsiaalses käitumises ja kultuuris lähtuvad tavaliselt tähendusrikkastest muutustest ühiskonnas (Murdock 1965: 116). Tema jagab kultuurimuutused nelja astmesse: 1) innovatsioon; 2) sotsiaalne heakskiit; 3) valikuline elimineerimine; 4) integratsioon. Kultuuris on

<sup>9</sup> *American Anthropologist* 1954, Vol. 56, 6, 974.

Murdocki järgi innovatsiooniks seestpoolt lähtuvad teisendus (*variation*), leiutus (*invention*) ja katsetamine (*tentation*). Kui innovatsioon tuleb väljastpoolt kultuuriruumi, on Murdocki järgi toimunud kultuurilaen.

Neid probleeme on käsitletud ka saksa etnomusikoloog Wolfgang Laade. Nagu märgib P. Jalkanen (1989: 11), toetub Laade teooria "*Die Probleme der musikalischen Akkulturation*" suurel määral USA etnomusikoloogia klassikute Mellville Jean Herskovitsi, Richard Watermanni, Bruno Nettli ja Alan Merriami ideedele. Laade järgi võib akulturatsiooni vaadelda viie osana: 1) valik (*Selection*); 2) omaksvõtt ja integreerimine (*Adaption und Integration*); 3) tasakaalustamine (*Kompensation*); 4) tõrjumine (*Elimination*); 5) ühtumine (*Addition*). Akulturatsiooniprotsessi algul toimub valikuprotsess vastuvõtva kultuuri poolt, mille eeltingimuseks on kultuuridevaheline piisavalt suur stiililine ühtesobivus (*compatibility*), mis võimaldaks adaptatsiooniprotsessil käivituda. W. Laade rõhutab, et akulturatsiooni toimumiseks peab olema piisavalt aega; sellised muutused ei toimu kohe, vaid neile eelneb tavaliselt nn inkubatsiooniperiood. Olulised mõjurid on ka sotsiaalökonomilised ja kultuuriarengulised seigad, nagu sugupõlved, sugupooled, ühiskonnaklassid, religioonirühmad. Lõpuks rõhutab W. Laade protsessi ainukordsust. Nagu märgib P. Jalkanen (1989: 12), on P. Murdocki kultuuri muutuste teooria W. Laade teooriaga võrreldes staatilisem, vähem akulturatsiooniprotsessi lõpptulemust kui protsessi ennast kujutav. See-eest on see rohkem muusikast kui antropoloogiast lähtuv käsitlus ja seega Pekka Jalkaneni hinnangul soome džässkultuuri arengu analüüsimiseks kohasem.

Sobiva kultuurimuutuste teooria valikus oli niisiis mitu võimalust, Jalkanen ei võta neist ühtki tingimusteta aluseks, tema arvamuse kohaselt sobib kõige paremini nn kultuurileviku käsitlus. Antropoloogilisest küljest oleks see akulturatsiooni alaliik ja tähistaks "eriliselt valivat akulturatsiooni, kus vana ja uue ainese vahel tekitatakse tasakaal, mille tulemusel sünnib uus kultuuritüüp" (Jalkanen 1989: 13). Eeltoodud analoogiatele tuginedes on ka käesoleva uurimuse teoreetiline lähtekoht valitud samadel kaalutlustel.

## 2.2. MIS ON DŽÄSS? DŽÄSSI TEOREETILINE JA AJALOOLINE ASPEKT

### 2.2.1. Sõna "jazz" päritolu ja definitsioon

Millist muusikat mõistetakse selle nime all ja mida see nimi tähendab? Selle üle vaieldakse siiani ja ühest, kõigi poolt tingimusteta aktsepteeritud definitsiooni pole veel sõnastatud.<sup>10</sup>

Teadaolevalt esimene katse seda teha oli 1914. aastal *San Francisco Bulletinis*: "Kõik, mis kasutab hinge voolusängi või pingutust (ponnistust) või energiat või aktiivsust või jõudu, ongi džäss" (Porter jt 1992: 5). Soome Väike Entsüklopeedia (*Pieni Tietosanakirja/Otava* 1926) kirjutab: "Jazz (jats) pärineb algselt loodusrahvastelt ülevõetud tantsumuusikast, hiljem erinevate tantsude, nt fokstrofi saateks kasutatava muusika nimetus. J. ei ole mingi eriline tants, vaid tantsimise viis, mis on sõltumatu kindlast tantsujoonisest ja sammudest, kuid jälgib täpselt, kuni naeruväärsuseni, pala rütmi. Jazzorkester, (algselt neeger)orkester, mis kõikvõimalikel "pillidel" tekitab üsnagi tugevat lärmi; peaaegjalikult jazz" (Haavisto 2000: 35); 1934. aasta Eesti Entsüklopeedia: "Jazz (ameerika neegrimurrakus "kihutamine"), Põhja-Ameerika neegrilaste keskel tekkinud moodne tantsumuusika, ühtlasi ka kiirerütmiliste neegritantsude (nt fokstrott, šimmi) kogunimetus; viimased on maailmasõja järel levinud kogu tsiviliseeritud maailmas. J-muusikat iseloomustab eeskätt sümpooniline rütm. /.../ Uuemal ajal

<sup>10</sup> Seda probleemi käsitleb põhjalikult ka William Howard Kenney oma ulatuslikus artiklis *Context and Definition of Jazz* (Gabbard 1995: 100–116), tuues hulga näiteid, definitsioonini ikkagi jõudmata...

on j-muusika mõjustanud ka kunstmuusikat (Eesti Entsüklopeedia 1934 IV: 54). 1965. aastal ilmunud Väike Esteetika Leksikon annab džässi kohta järgmise selgituse: “Džäss (ingl. jazz) – kerge muusika liik, mille aluseks on neegrite rahvamuusika; seda muusikat esitab orkester, mille koosseisu kuuluvad peamiselt puhkpillid, löökpillid ja klaver. Džässi kui muusikaliigi üheks tähtsamaks jooneks on improvisatsioon. /.../ Džässi-improvisatsioonile on omane nn swing, s.o muusikalise fraasi rütmilise struktuuri muutmine, muusikandi entusiasm esituses ning samuti omapärane pingeline ja hoogsus, mille loob kogu orkester”. Muusika Sõnastik (Habela 1972: 29) mainib vastava märksõna all: “džäss (ingl. jazz), kaasaegne, improvisatsioonil põhinev muusikaliik, mis ühendab endas iseloomulikke sünkopeeritud rütmidele tuginevat aafrika (neegri-) rütmikat, euroopa-aafrika meloodikat ja euroopalikku harmooniat. /.../ D. tekkis sajandivahetusel New Orleansis ning arenes peamiselt USA-s”; Võõrsõnade leksikon (2006: 222): “džäss – nüüdismuusika liik, mida iseloomustab meloodia variatsioonilisus ja rohke improvisatsiooni kasutamine; kujunes USA-s XX saj algul neegrimuusika pinnal”.

Nagu järgnevi tõendab, ei saa ühtki toodud definitsiooni nendes sisalduvate ebatäpsuste (lähemalt ptk 2.2. ja 2.3.) pärast päris tõsiselt võtta. Tegelikult on paari lausesse peaaegu võimatu koondada kogu seda tohutut erinevate stiilide mitmekesisust laialt skaalal rägtaimist<sup>11</sup> kuni avangardismini. Tundub, et definitsiooni sõnastamine ongi kujunenud rohkem “kõrvalseisjate” – muusikakriitikute, produtsentide ja ajakirjanike kui tegevmuusikute probleemiks. Selles kontekstis tsiteeritakse sageli Duke Ellingtoni<sup>12</sup>, kes on öelnud: “Kui (sõna) džäss üldse tähendab midagi, mis on küsitav, oli tema tähendus muusikuile viiskümmend aastat tagasi sama – vabadus end väljendada” (O’Meally 1998: 5). Seda D. Ellingtoni mõtteavaldust tuleks mõista ilmselt nii, et sõna *jazz* on sümbol, mis tähistab üht kindlat nähtust muusikamaailmas, mille tähendus muusikuile on juba algusest peale muutumatuna püsinud ja mille defineerimisel pole muusikute jaoks mingit tähtsust<sup>13</sup>. Pole võimatu, et varsti osutub tõeks üks teine Ellingtoni mõtete: “Peagi on see kõik vaid muusika; sa ei pea mitte ütleva, kas see on džäss või mitte, vaid (seda), kas see meeldib sulle” (Levine 1998: 443). Nagu väidab Berendt, pole üheski teises kunstiliigis viiekümne aasta jooksul välja kujunenud niivõrd kontrastseid, kuid siiski omavahel tihedalt seotud stiilivoole kui džässis (Berendt 1999: 16). Viimasel ajal on hakatud üha sagedamini rääkima sellest, kas ei peaks džässi käsitlema hoopis folk-

<sup>11</sup> 19. saj. lõpul USA-s tekkinud komponeeritud, peamiselt klaverimuusika. Puudus üks džässi põhikomponente – improvisatsioon. Rägtaim siiski swingib, vähemalt sõna alguses tähenduses, ja seepärast arvatakse ta džässi hulka.

<sup>12</sup> Edward Kennedy “Duke” Ellington (1899–1974), helilooja, orkestrijuh, pianist, üks džässi arengut enim mõjutanud muusikuid. Olles džässi eesliinil enam kui pool sajandit ja läbides koos teistega kõik arenguetapid, olid tema eesmärgid teiste omadest alati pisut erinevad – ka swingmuusika ajastul, kui esiplaanil oli džäss kui tantsumuusika, olid tema orkestri taotlused suunatud sisulise sügavuse poole ja tema orkestri kõlapilt oli teiste omast alati selgelt eristatav. Tema tähtsus džässi ajaloos helilooja, orkestrijuhi ja novaa-torina on hindamatu, panus pianistina jäi tagasihoidlikuks.

Ameerika neegriorkestritelt on pärit tava muusikuile hüüdnimed anda, mis siis koos nimega (jutumärkides või ka ilma) välja kirjutatakse. Nii on neegermuusikute seas arvukalt kuningaid, krahve, hertsogeid (ingl. *king, count, duke*). Mõnel puhul on mehed hüüdnimede all nii tuntuks saanud, et nad on need endale artistinimeks võtnud ja sageli õiget eesnime enam ei kasutagi, nt *Count Basie, Duke Ellington*. Viimane võttis varases nooruses (tänu pedantsusele riietusküsimustes) saadud hüüdnime *Duke* omale artistinimeks ja sai selle all nii kuulsaks, et tema õigeid eesnimed sageli ei teatagi.

Ka eestlased võtsid hüüdnimede andmise tava osaliselt üle, kuigi need ei ole nii pretensioonikad ja tuletati tavaliselt nimest. Edaspidi on ka need nimed jutumärkides ära toodud.

<sup>13</sup> L. Armstrong on öelnud: “Mis on džäss? Kui sa pead seda küsima, ei saa sa seda kunagi teada” (Luts 2006: 103).

muusikana,<sup>14</sup> kuna tema tekkimisel ja arengul on sellega palju sarnast. Kuidagi peame selle nähtuse põhiolemuse lühidalt edasi andma ka käesolevas uurimuses, sest nagu ütleb austria filosoof, näitleja, kirjanik ja teatrikriitik Egon Friedell (1878–1938): “Kõik klassifikatsioonid, mida inimene kunagi on teinud, on sihilikud, kunstlikud ja valed. Aga samas on nad vajalikud ja vältimatud, kuna vastavad meie mõtlemise sünnipärasele kalduvusele” (Berendt 1999: 11). Käesolevas töös on käsitluse aluseks võetud tõdemus, et džäss on 20. sajandi algul euroopaliku ja aafrikaliku muusikakultuuri segunemisel Ameerikas tekkinud improvisatsioonil põhinev muusikaliik, millele on iseloomulik eriline rütmiline intensiivsus e. svingimine, omamoodne kõlaesthetika ja stiilide rohkus. Selline määratlus on küll pisut üldsõnaline, kuid ei tohiks samas millegi vastu eksida.

Oleme harjunud väitega, et džäss sündis New Orleansis. Väide on osalt õige, osalt vale: New Orleans on küll linn, mis mängis džässi sünnis ilmselt suurimat rolli, kuid on vale, et ta oli ainus<sup>15</sup>. Analoogne mängulaad oli samal ajal tekkinud ka St. Louis’is, Memphises, Dallases, Kansas Citys ja teistes USA Lõuna ja Kesk-Lääne linnades, kus rahvaste ja diametraalselt erinevate kultuuride segunemine toimus kõige intensiivsemalt. Suure sadamalinna ja transpordisõlmena oli New Orleansi mõju suurim ja ilmselt seetõttu tunnemeegi tekkinud mängustiili *new orleansi* stiili nime all. Prantsuse-hispaania linnakultuur soosis kultuurivahetust – erinevalt teistest Ameerika linnadest, kus valitsesid puritaanlus ja viktoriaanlikud tõekspidamised. Koos olid ka kaks erinevat mustanahalist populatsiooni – kreoolid<sup>16</sup> ehk vabad neegrid ja nn ameerika neegrid, kelle omavaheline vastuolu oli sageli suuremgi kui mustanahaliste ja valgete vastolu. See vahe oli tunnetatav ka muusikas: kreoolid olid haritumad (oskasid nooti lugeda), ameerika neegrid aga vitaalsemad ja spontaansemad. Sellele tõelisele rahvaste ja kultuuride paabelile lisandus New Orleansi vilgas muusikaelu, mis võimaldas mustanahalistele pideva kontakti nii Euroopa süva- kui levimusmuusika ja -muusikutega. Selline olukord oli aga ülitähtis, andes võimaluse täiendada oma muusikaalast haridust ja pillimänguoskust – ei maksa unustada, et valdav enamik kasutatavaid pille oli euroopalikku päritolu, seega nende mänguoskused seal ka kõige paremini arenenud. Kõik need erinevad elemendid segunesid nagu iseenesest Storyville’is, punaste laternate linnaosas, kus valitses eelarvamustevara õhkkond. *New orleansi* stiilile on iseloomulik nn “vaba kontrapunkt”, mida mängivad kolm puhkpilli: kornet (või trompet), tromboon ja klarnet, millele lisandub rütmigrupp: bass (algselt tuuba, susafon või mõni teine madal vaskpill), trummid, bandžo (või kitarr) ja vahel klaver. Varase *new orleansi* rütm, rõhkudega 1. ja 3. löögil, on väga sarnane euroopa marsirütmiga. Džässirütmikale iseloomulik 2. ja 4. löögi rõhutamisest tulenev “hõljuv” efekt puudub siin täiesti.

Ka sõna *jazz* päritolu kohta on vägagi erinevaid arvamusi. Enim väidetakse siiski, et selle algvorm oli hoopiski *jass* (ka *jasm* ja *gism*), mis pärineb neegrite slängist ja tähistab (seksuaal)energiat (Porter 1992: 5). Erinevad on andmed ka selle sõna esimeses kasutuselevõtus muusikaliigi nimena, kuid Lewis Porter väidab, et juba 1913. aastal kasutas seda sõna muusikalises seoses *San Francisco Bulletin*. L. Porteri andmetel kasutas sama ajaleht veidi rohkem kui aasta pärast ka esimest korda sõnakuju *jaz*, tehes samas esmase katse defineerida seda uut tüüpi muusikat. Esimene džässorkester, kes esines sarnase nime all, oli Rex Harrise väitel 1915. aastal Chicagos tegutsenud Tom Browne'i *Brown's Dixieland Jass Band*.

<sup>14</sup> Refereering kuulsa kitarristi ja džässiteoreetiku Pat Metheney ettekandest IASJ nõupidamisel New Yorgis 11.01.2001 (*IASJ Newsletter 2001*, 28, 9–12). Sarnasele nähtusele, seoses küll eesti regilauluga, juhib tähelepanu ka Jaan Ross (2007: 55).

<sup>15</sup> W. C. Handy on öelnud, et muusika, mis kõlas 1905. aasta paiku Memphises, ei erinenud oluliselt New Orleansi omast. “Enne 1917. aastat me ei teadnud, et ka New Orleansis mängiti seda muusikat. Iga tsirkuseorkester mängis sedamoodi” (Berendt 1999: 21).

<sup>16</sup> Selle nime all mõisteti neegrite ja prantsuse/hispaania päritolu elanikkonna järeltulijaid.

Selle ajastu moraalinormide seisukohalt üsnagi paljuütleva nime olevat neile pilkenimena andnud konkureerivad naaberkohviku pillimehed. Orkestri populaarseks saades aga omandas see juba positiivse, mängustiili tähistava tähenduse, mida *band* ise teadlikult reklaamiks hakkas kasutama.<sup>17</sup> Ilmselt tänu “krõbedale” kõrvalmaigule ei oldud selle termini kasutuselevõtus sugugi üksmeelsed, vaidlused kestsid üsnagi pikka aega ja viisid selleni, et kuulutati välja isegi džässi ümbernimetamise võistlus (Gabbard 1995: 107).<sup>18</sup> Senine nimi oli siiski juba liialt juurdunud ja aktsioon reaalseid tulemusi ei andnud.

Džässi ümbernimetamine on 21. sajandi algul uuesti päevakorda kerkinud ja seda kahel põhjusel: ühest küljest on džässmuusika 100 aastaga läbi teinud niivõrd suure arengu, lähenedes kohati äravahetamiseni süvamuusika vabale improvisatsioonile, et ümbernimetamine näiteks “kaasaegseks improvisatsiooniliseks muusikaks” oleks täiesti põhjendatud. Teine ja mitte tähtsusetu aspekt, mille tõi ka IASJ 17. konverentsil juulis 2007 Sienas teravalt esile Michigani ülikooli õppejõud Ed. Sarath, oleks asjaolu, et see võtaks džässilt paljude süvamuusikute jaoks mitteaktsepteeritava kõrvaltähenduse.

### 2.2.2. Džässi euroopalik ja aafrikalik alge

Kuigi džässmuusika tekkis Ameerikas, on Euroopal ja euroopalikul muusikakultuuril džässi arengus juba varasest algusest peale üsnagi tähtis koht – alates sellest, et džäss sündis euroopaliku ja aafrikaliku muusikatradiitsiooni sünteesina. Selle väite kinnituseks vaadelgem kummagi osapoole panust uude žanrisse.

- Nii rägtaimide kui algse *new orleansi* meloodia- ja harmooniakäsitlus on tuntavalt euroopalikud. Klassikaline rägtaim jätab mulje, nagu oleks see loodud 19. sajandi klaverimuusika stiilis, ja varajase *new orleansi* rütm on endiselt väga sarnane euroopa marsirütmiga; džässrütmikale iseloomulik swingiv efekt, mille taga on eurooplasele uudne 2. ja 4. löögi rõhutamine, puudub veel täiesti. Tõsi küll, meloodia rütmikasse on ilmunud mitteeuroopalikud süngoobid. Bluusi kaudu džässi tulnud ja hiljem nii iseloomulikuks saanud *blue notes* ehk madalat 3. ja 7. astet meloodias mažoorse harmoonia taustal ei kohta veel kusagil.<sup>19</sup>
- Rägtaimi vorm on samuti täiesti euroopalik, sarnanedes mõnikord klassikalise trio vormiga, mõnikord koosnedes aga mitmest vormiüksusest, nagu seda näiteks J. Straussi valssideski kohtame. Kuid nagu J. E. Berendt mainib, tuleks siin siiski silmas pidada, et aditiivsed vormid olid ka Aafrikas levinud ja seega antud juhul võisid toimida mõningal määral folkloorsete juurtena (Berendt 1999: 18).

<sup>17</sup> Trombonist Tom Browni orkester mängis Chicagos *Lamb's Cafe's*; tema eelmainitud reklaamlause oli: “*Brown's Dixieland Jass Band, Direct from New-Orleans, Best Dance Music in Chicago!*” (Shipton 2001: 100). Ebamäärane vihje sellele seosele on ka 30.06.1928 Rahvalehes ilmunud artiklis “Jazz ja meie”, kus räägitakse muu hulgas 1915. aasta Chicagos esinenud Jazz Brownist.

<sup>18</sup> Võistluse resultaadid viitavad veel kord inimfantaasia ääretusele: *Synco-Pep, Rhythmic-reverie, Rhapsodoon, Peppo, Exilera, Hades Harmonies, Paradisa, Glideola, Mah Song*. Parimaks valiti *Synco-pep* (samas).

<sup>19</sup> Lääne-Aafrika nn Kullarannikul, s.t regioonis, kust neegreid Ameerikasse ümber asustati, oli muusikas valitsevaks pentatooniline helirida, mis tuli uutes oludes kohandada euroopaliku seitsmehelilise helireaga. *Blue notes* ja koos nendega tekkinud kuueheliline bluusi helirida ongi nende kahe süsteemi vahelise kompromissi tulemus. Kui kuulata bluusilauljaid, selgub tõsiasi, et näiteks madaldatud 3. aste ei lange kõlaltselt päris täpselt kokku tempereeritud helirea madala 3. astmega, jäädes tegelikkuses euroopalikule kõrvale ebamäärasele kõrgusele suure ja väikese tertsi vahele. Tekkinud intervalli kutsuti meie muusikute hulgas “käotertsiks”, Leo Normet kasutab analoogilise nähtuse kohta määratlust “neutraalne tertsi” (Normet 2004: 117).

- Kogu varase džässi instrumentarium ja mänguoskus oli pärit euroopalikust puhkpilli-orkestrist.

Ka džässikriitika sündis Euroopas – esimese arvestatava džässiapoloogia kirjutas šveitsi dirigent Ernest Ansermet 1919<sup>20</sup>, esimese džässiraamatu “*Aux frontières du jazz*” avaldas 1929 belglane Robert Goffin,<sup>21</sup> esimese džässiajakirja (*Hot Club of France* bülletäänid<sup>22</sup>) asutas 1929 prantslane Hughes Panassié<sup>23</sup>, esimene džässiajaleht *Jazzgossen* ilmus 1923 Rootsis, esimese džässi diskograafia koostas 1930. aastatel prantslane Charles Delaunay, Euroopast pärinevad ka kolm USA juhtivat džässikriitikut Leonard Feather, Dan Morgenstern ja Stanley Dance (Berendt 1999: 12–13). Tuleb nõustuda nende džässiuurijatega, kes väidavad, et varast džässi iseloomustab kõige tabavamalt määratlus – mustanahaliste moel mängitud valge muusika (Berendt 1999: 19).

Eeltoodust võib jääda mulje, et mustanahaliste osa džässi sünnis ongi nii tagasihoidlik. See pole muidugi tõsi. Kuigi üksikuid fakte loetledes kujuneb skoor tunduvalt euroopaliku kultuuri kasuks, on see “vähene”, mis pärines mustanahaliste poolt, sedavõrd kaalukas, et suudab raskusteta tasakaalustada eelneva nimekirja. Ei saa siinkohal kuidagi nõustuda Theodor Adorno väitega, et tööstuslikus urbaniseerunud džässis on mustanahalise mehe nahavärvil vaid värvitähenduslik (*coloristic*) efekt hõbedase saksofoni taustana (Gabbard 1995: 111). Tõele kõige lähemal on ilmselt need, kes väidavad, et džässi ongi võimalik mõista ainult nende vastastikuste mõjude ühtsuses. Kui üht elementidest üle tähtsustada või keskseks pidada, läheb kaduma käsitluse põhiprintsiip (Berendt 1999: 25).

Seega võib tõdeda, et džäss tekkis negriidse ja europiidse rassi muusikakultuuride totaalse segunemise ehk akulturatsiooniprotsessi tulemusena neutraalsel pinnal, kusjuures mõlemalt poolt olid asjaga seotud paljude eri rahvuste muusikatraditsioonid. Siin tuleks rõhutada just neutraalse pinna ehk Ameerika tähtsust, sest nagu uurimused on näidanud, ei kuulu džäss Aafrikasse, kus tema sünni ajal midagi sellist ei tuntud ja kus seda tänapäevalgi mõistetakse vähem kui teistes maailmajagudes<sup>24</sup>, mis omakorda rõhutab euroopaliku alge tähtsust tema sünniloos. Eeltoodud akulturatsiooniteooriate kohaselt võiks seda nähtust kirjeldada Mellville J. Herskovitsi klassifikatsiooni teise jaotuse (omaksvõtt, *adaption*) või Wolfgang Laade klassifikatsiooni viienda jaotuse (ühtumine, *addition*) kohaselt. Džässi Euroopasse jõudes algas seega osaliselt siitsamast pärineva, kuid vahepeal juba suure sisulise muutuse läbi teinud kultuurinähtuse uus taaskohanemine euroopalike kultuuritraditsioonidega, mida nüüd oleks õige käsitleda Pekka Jalkaneni pakutud kultuurileviku ehk “eriliselt valiva akulturatsioonina”.

### 2.2.3. Euroopa seosed nn rahvastikukatlagaga New Orleansis. Džässi Euroopasse jõudmine

Et paremini mõista seda atmosfääri, oleks siin kohane väike kõrvalepõige, kuidas džäss üldse Euroopasse jõudis. Kuigi esimeste Uue Maailma muusikasaadikutena käisid Euroopas 19. sajandi II poolel mitmed *minstrel show*<sup>25</sup> grupid ja 1873 tegi oma esimese ülieduka

<sup>20</sup> Ernest-Alexandre Ansermet “*Bechet and Jazz Visit Europe*”, 1919 ajakirjas *Revue Romande*.

<sup>21</sup> Raamatu ilmumisaastaks annab Berendt 1929., Kernfeld 1932. aasta.

<sup>22</sup> Alates 1935 *Jazz Hot*.

<sup>23</sup> Hughes Panassié (1912–1974), esimesi tunnustatud džässikriitikuid, *Hot Club of France* asutaja ja president.

<sup>24</sup> Enimsiteeritud väide selles kontekstis kuulub Barry Ulanovile: “Kesk-Euroopa mustlaste viiuldamises leidub rohkem jazzi kui terve aafrika trummiorkestri mängus” (Berendt 1999: 25).

<sup>25</sup> Nimetus *minstrel* on pärit inglise keskaegsetelt rändmuusikutelt. Ameerikas olid *minstrelid* valged artistid, kes imiteerisid ja parodeerisid neegreid; nende tegevus algas 18. sajandil ja saavutas oma haripunkti 19. sajandi teisel poolel. Kuna nende kavades oli tähtis koht ka neegritelt laenatud viiside ja muusikalise

Euroopa-turnee spirituaale laulev *Fisk Jubilee Singers*,<sup>26</sup> võib tõeliseks läbimurdeks pidada siiski John Philip Sousa<sup>27</sup> juhatatud puhkpilliorkestri esinemisi Pariisi maailmanäitusel 1900. aastal. Nende esituses kuulis Vana Maailm esimest korda tõelist rägtaimi ja uusi ameerika moetailantse. Selle uue muusika mõju kajastus isegi Euroopa kunstmuusikas. Nimetagem siinkohal vaid mõned tuntumad teosed: Claude Debussy “*Golliwog’s cakewalk*”, Igor Stravinski “Rägtaim üheteistkümnele pillile” (*Ragtime for 11 instruments*) ja “*Piano Rag Music*”<sup>28</sup>, Maurice Raveli “Laps ja nõidus” (*L’Enfant et les sortilèges*), Darius Milhaud’ “Maailma loomine” (*La Création du monde*), Paul Hindemithi “Süit “1922””, Ernst Křreneki “Jonny hakkab mängima” (*Jonny spielt auf*)<sup>29</sup>. Muidugi pole rägtaim veel džäss, kuid ta on oluline vahelüli džässi arengus. Peab veel kord juhtima tähelepanu eespool mainitud asjaolule, et kuigi džässmuusika sündis Ameerikas, on Euroopal ja euroopalikul muusikakultuuril džässi arengus juba varasest algusest üsnagi tähtis osa. See on ka ilmselt nii eeltingimus kui loogiline põhjus, miks uus kultuurinähtus Vanas Maailmas nii kiiresti levima ja arenema hakkas. Nagu rõhutas W. Laadegi, toimub akulturatsiooniprotsessi algul valikuprotsess vastuvõtva kultuuri poolt, mille eeltingimuseks on piisavalt suur stiililine ühtesobivus (*compatibility*) kultuuride vahel, mis võimaldaks adaptatsiooniprotsessil käivituda (Jalkanen 1989: 11).

Euroopas muutus juhtivaks džässiriigiks Inglismaa, kel olid kõige tihedamad majandus- ja kultuurisidemed oma endise kolooniaga. Kiires tempos arenes džäss ka Prantsusmaal, eelkõige maailmalinnas Pariisis, Hollandis, aga ka näiteks Rootsis. Prantsusmaa on džässi arengus üldse erilisel positsioonil. Enamikul rahvastel peale ingliskeelse maailma on probleeme vokaalse džässi esitamisega oma emakeeles, kuna foneetilised rõhud ei lange kokku muusika rõhkudega/rütmikaga. Prantslased on osanud selle küsimuse edukalt lahendada ja prantsuskeelne džässlaul kõlab väga loomulikult. Võib-olla peaks põhjusi otsima juba New Orleansist, sest nagu eespool mainitud, oli prantsuskeelse kultuuri osa 19./20. sajandi vahetusel selles džässi sünniloos tähtsa linna mitmekultuurilises keskkonnas üsnagi tähelepanuväärne.

Koos džässi käsitlusega tuleb rääkida nähtusest, mida eesti keeles oleks kõige õigem nimetada “lärmidžässiks”.<sup>30</sup> Sellise nime all peaksime mõistma Saksamaal pärast I maailmasõda tekkinud omapärast käsitlust uuest afroameerikalikust muusikastiilist rägtaimist ning seda ilmingut oleks kõige õigem võtta džässi euroopastumisega kaasnenud koomilise kõrvalnähtusena. Uue Maailma orkestrid kasutasid oma kabaree- ja šouprogrammides meeeldi mitmesuguseid aafrika folkloorist pärit tantse ja pille. See muutis programmid visuaalselt eksootilisemaks ja huviäratavamaks, andes võimaluse sisse tuua ka palju uusi põnevaid (löökpille ja kõlavärve. Kui siia lisada sõja kaotanud Saksamaal majanduslikust ja poliitilisest kaosest johtuv teatav kultuuriline ummikseis, on ehk mõisteta, miks just pikka aega euroopaliku muusikakultuuri juhtriigiks olnud maal tekkis selline äärmuslik käsitlus rägtaimist.<sup>31</sup> Saksa muusikakultuuri

---

väljendusviisi kasutamisel, tähendab see džässi seisukohast seda, et nad “harisid üldsuse kõrva, valmistades teed džässmuusika tutvustamisele” (Stearns 1958: 109).

<sup>26</sup> Oma teisel turneel 1895 esines ka Stockholmis, Helsingis ja Peterburis.

<sup>27</sup> J. P. Sousa (1854–1932) oli ka tuntud marsside looja, kirjutades üle 100 marsi, millega pälvis “marsimoguli” hüüdnime. Frank Tirro peab teda üheks kõigi aegade suurimaks (puhkpilli) orkestrijuhiks (Tirro 1977: 11).

<sup>28</sup> Stravinski kirjutab oma mälestustes, et teda inspireeris “džäss, mis /.../ tormilise vooluna purskas Euroopasse kohe pärast sõda. Minu palvel saadeti mulle palju noote sellest muusikast, mis viis mind vaimustusse oma tõeliselt rahvaliku karakteri, värskuse ja senitundmatu rütmiga, oma muusikalise keelega, mis reedab tema neegerlikku päritolu” (Стравинский 1963: 128). Tõenäoliselt pidas Stravinski silmas rägtaimi noote, sest džässinoote sel ajal ei trükitud, džässi mängiti siis veel peast.

<sup>29</sup> Siin leiab kinnitust ka W. Laade väide, et akulturatsiooniprotsess vajab piisavalt aega. Eelmainitud teostest suur osa nägi ilmavalgust aastaid pärast nimetatud sündmust.

<sup>30</sup> Saksamaal tunti nimetuse *tingel-tangel* all, Soomes *melujazz*.

<sup>31</sup> Sakslased ise vaatavad sellele küll pisut leebema pilguga. Nii on Volker Kühn kirjutanud: “Sõda on läbi. /.../ Tahetakse ometi taas lõbutseada, vaatamata näljale, vaesusele ja viletsusele. Seda ka kabarees. Ja tõepoolest



pikaaegse autoriteediga on seletatav ka sellise väärtusetu muusikažanri kiire levik paljudes maades üle Euroopa. Kirjeldades Soomes toimunut, kirjutab Pekka Jalkanen: “Tantsumeistrid ja orkestrid põletasid piinlikkust tundes omi noote... asemele osteti mängutrompetid, lehmakellad, mängupüssid ja nimetati endid häbenemata *Original-Yazz* või *Shimmy Band*’ideks /.../ Meloodia oli siin kõrvalise tähtsusega taktilööja tunnussõna. Ja vahendid olid karmid: trummid, kõlinad, mängupasunad, paukpüstolid, trompetid, tromboonid, pesulauad jt mis tahes esemed, mis tegid võimalikult läbitungivat ja tugevat häält, olid teretulnud *Yazz-Bandi* instrumentariumi” (Jalkanen 1989: 31).

Lärmidžäss jõudis 1922. aastal ka Moskvasse, kui Valentin Parnahh<sup>32</sup> tõi vajaliku instrumentariumi Pariisist ja asutas oma seksteti (Медведев, Медведева 1987: 81), mille esinemistest olid vaimustatud muu hulgas ka Sergei Eisenstein ja Vsevolod Meierhold. Viimane koguni sedavõrd, et võttis ansambli kaheks aastaks oma teatri leivale. Parnahhi ansambel kutsuti 1924. aastal esinema isegi Kominterni V kongressile (Баташев 1972: 9–12).

Nagu paljud uued nähtused teaduses ja kultuuris on oma arengus pidanud kokku puutuma väärkäsitlustega, nii juhtus see ka džässiga. Džässi “lastehaiguseks” osutus “lärmidžäss”. Lärmidžässil tundub esmapilgul olevat palju sarnast USA-s 1900. aastatel levinud *skiffle*-stiiliga, kus orkestris kasutati rütmipillidena samuti väga omapäraseid vahendeid, nagu pesulauad, sigarikarbid jne. Ameerikas käsitletakse *skiffle*-muusikat rahvamuusika haruna. Põhiline erinevus lärmidžässiga oli see, et eesmärk oli siiski (käepäraste vahenditega) muusika tegemine, “lärmidžässi” puhul olid esiplaanil muusikavälised tegurid (ka riietus), nagu P. Jalkaneni kirjeldus ja stiili nimigi ütleb – nende kohta kasutati sageli määratlust “*eccentric orchestra*”.

Wikipedia andmeil jõudis *skiffle*-stiil Euroopasse 1950. aastate algul. Praegugi eksisteerib hulk *skiffle*-bände, kes plaadistavad ja esinevad pidevalt (vt <http://en.wikipedia.org/wiki/skiffle>).

#### 2.2.4. Seosed ja vastuolud süvamuusikaga

Nagu lähemal vaatlemisel selgub, on džässil kui ühel muusikaliigil palju ühist euroopalike muusikatraditsioonidega: kasutatakse samu noodinimesid, intervallide ja akordide süsteem koos nimedega on sama, noodikiri on praktiliselt täies ulatuses üle võetud, isegi üks väliselt suurimaid erisusi – tähtmärkide süsteem (mis džässi kaudu ka pop- ja rokkmuusikasse kandus ja nüüd kogu levimuusikas üsnagi ainuvalitseval positsioonil) – on tegelikult Euroopas ammutunud nummerdatud bassi süsteemi edasiarendus. Miks siis ikkagi on džäss sageli raskesti mõistetav korraliku süvamuusikaharidusega inimestele? Ilmselt on põhjus selles, et tundmata lähemalt džässi põhiprintsiipe, otsitakse (ja loomulikult ei leita) seal seda, mida seal ei ole, s.t me lähtume oma hinnangutes üldiselt oma muusikakogemustest ja teadmistest ning oleme raskustes meile võõrasse keskkonda sattudes<sup>33</sup>. Sama probleemi ees seisame,

---

kasvab väikseid teatreid nagu seeni pärast vihma. /---/ Kabareed, tingel-tangel-meelelahutus, dada kuuluvad sinna juurde” (Kühn 1993: 81).

<sup>32</sup> Valentin Parnahh (1891–1951), avangardistlik poeet, tõlkija, tantsija, koreograaf. Ülikoolis õppimise ajal võttis muusikatunde M. F. Gnessinilt (<http://ru.wikipedia.org/wiki>).

<sup>33</sup> Cook (2005: 116–117) kirjeldab muusikalise ja muusikateadusliku kuulamise vahe väljaselgitamiseks korraldatud katsed, mille käigus üliõpilased püüdsid transkribeerida Ornette Colemani (s. 1930, silmapaistvamaid *free jazz*’i esindajaid) improvisatsiooni (O. Coleman “W.R.V.” tema plaadilt “Ornette!”): “Püüdes ära arvata nootide järjekorda või määrata intervallide suurust muusikalises koes, eemaldusid nad muusika kuulamisest ajas ja hakkasid selle asemel moodustama staatilisi olekuid, neid mitmekordse kuulamise käigus arendades ja täpsustades. Kuid sellele vaatamata näis muusika muusikateaduslik kuulamine täiesti lahknevat algsest muusika kogemisest muusikana, täpsemalt džässimprovisatsioonina. See kogemus

kuulates hiina või aafrika muusikat, kui me ei tea selle muusika põhiprintsiipe. Nicolas Cook tsiteerib oma raamatus “Muusika. Kujutus. Kultuur.” selles kontekstis Gerhard Kubiku uurimuse tulemusi: “Aafrika muusika on üles ehitatud liikumisele kuni kõige peenemate detailideni. Kui lääne muusikas on pillimängija liigutustel tähendus enamasti ainult kõlalise tulemuse seisukohalt, siis aafrika muusikas on liigutuste muster juba iseenesest kütkestavuse allikas, hoolimata sellest, kas kuuldavasse jõuab see täielikult, osaliselt või üldsegi mitte.” (Cook 2005: 10). Nagu Cook samas rõhutab, tekib analoogne probleem näiteks hiina tsitrimängu hindamisel – ajalooliselt oli tsitter ehk *qin* traditsiooniline õpetlaste instrument, mille mängus polnud tähtsad niivõrd akustiline rahuldatus ehk kõla kuivõrd sellesse hõlmatud moraalsed ja intellektuaalsed omadused. Vanal ajal esinesidki hiina õpetlased peamiselt mõttekaaslaste ees, avalikud kontserdid olid nende traditsioonis täiesti tundmatu mõiste. Analoogne eesmärk oli ju ka Arnold Schönbergi algatusel Viinis 1918. aastal loodud Muusika Privaatseisutuse Ühingul, kus nii aplaus kontserdil kui arvustuste ajakirjanduses avaldamine olid rangelt keelatud (Cook 2005: 134–135).

Siin tuleb kontrast džässmuusika tavadega eriti selgelt esile – džässis on publik olulise partneri rollis, seega džässikontsert ilma publikuta või vaikiva publikuga on täiesti kujuteldamatu. Vastupidi, džässikontsertidel on tavaks aplausid pärast iga õnnestunud soolot või isegi soolo sees, mingi eriti vaimuka repliigi peale. Sellise “publiku peegelduse” fenomeni tähtsusele džässimprovisatsioonis viitab ka Walther Ludwig Bühl oma artiklis “Kompositsioon, improvisatsioon ja grüpiindentifikatsioon džässis” (Bühl 2004: 176).

Kuigi kaasajal esinevad ka elukutselised *qin*’i mängijad sageli tavalise publiku ees, siis isegi juhul, kui muusika helid oleksid täpselt samasugused (tõenäoliselt nad seda ei ole), tajutakse neid hoopis teistsuguses sotsiaalses kontekstis (samas). Siit järeldub väga selgelt vajadus teatava kogumi eelteadmiste järele kuulatava muusika ja selle kultuuritausta kohta, milleta osutub võimatuks sinna kätketud ideede mõistmine ja hindamine.

Millised on siis need elementaarsed eelteadmised, mis on vajalikud džässmuusika mõistmiseks? Nagu eespool mainitud, on džässi elementaar-teoreetiline osa suuresti pärit euroopalikust klassikalisest muusikatradsioonist, seega oleks otstarbekas keskenduda erinevustele. Räägtaimi ja varase džässi puhul ei ole neid mõtet otsidagi; nii vorm, meloodia kui harmooniline külg vastavad kõigile euroopalikele standarditele, vahet võib märgata vaid esitusviisis – vähem pööratakse tähelepanu korrektsele viimistletud toonile ja autoriteksti jälgimise täpsusele, hoopis suurema tähtsuse omandab esituse vahenditus ja vitaalsus.

Esimese suurema erinevusena võib täheldada kollektiivse improvisatsiooni, nn *head arrangement*’i tekkimist, mille all mõistetakse mingil tuntud teemal kollektiivselt, ilma väljakirjutatud nootideta improviseerimist, kusjuures ka teema esitus võib olla küllaltki vaba ja ei ole kirjalikult arranžeeritud. *Head arrangement*’i puhul on improvisatsiooni aluseks nn vaba kontrapunkt, mida traditsionaalses džässis mängivad tavaliselt kolm puhkpilli, neile lisandub rütmigrupp. Seoses sellega aga hakkab ilmne nähtus, mis hiljem omandab džässi arengus suundanäitava tähenduse: muusiku-interpreti isik muutub tähtsamaks kui helilooja antud algmaterjal – džässis on täiesti tavaline, et 12 takti pikkusel bluusi<sup>34</sup> teemal, mis kõlab

---

kordus alati, kui muusikat kuulati muusika enda pärast, mitte tagamõttega, ja korduvad katsed muusikat noodistada ei lasknud seda nähtavasti üldse mõjutada” (*ibid*). See katse tõestab veel kord, et džässimprovisatsiooni pole praeguste vahenditega võimalik tõepäraselt üles märkida, selleks on liiga suur osa mängija isikust tulenevatel individuaalsetel nüanssidel ja varjunditel.

<sup>34</sup> Bluus (ingl. *Blues*) – 19. sajandi II poolel USA lõunaosariikides tekkinud improviseeritud viisi ja tekstiga nukra alatooniga neegrilaul, millele on tüüpiline 3. ja 7. astme madaldamine mažoorse saate taustal. Valdavalt 12-taktiline (esineb ka 16-taktilist bluusi) kolmest 4-taktilisest lausest koosnev vorm. Jaguneb kolme suurde rühma: vana (arhailine) bluus, klassikaline bluus ja kaasaegne bluus. Viimase jaotuse nimi on pisut eksitav, kuna see kujunes üldjoontes välja juba 1940. aastatel.

maksimaalselt 0,5 minutit, improviseeritakse 15–20 minutit. Üks esimesi, kes vabastas end helilooja poolt pealesurutud interpretatsioonilistest ahelatest, lähenedes meloodilisele materjalile vabamalt ja džässipärasemalt, oli tuntud rägtaimipianist Jelly Roll Morton<sup>35</sup>, teadaolevalt esimene pianist, kes improviseeris antud teemadel (Berendt 1999: 19).

Siit alates kaldub džäss oma arengus üha enam kõrvale süvamuusika tuntud radadelt ja kuigi edaspidigi on neil küllaltki tihedad (ja kohati vägagi lähedased)<sup>36</sup> sidemed, on nad siiski täiesti erinevad nähtused muusikamaastikul. Süvamuusikas on asetatud põhiohk teose peensusteni viimistletud vormiarendusele, millele allub kõik muu, džässis aga improviseeriva muusiku loominguvabadusele, kus vormiküsimused on marginaalse tähtsusega. Nagu kirjutab Walther Ludwig Bühl: “Improviseerimine on muusikalise transformatsiooni kunst” (Bühl 2004: 181). Seega on improviseeriv džässmuusik ühtaegu improviseerija, helilooja ja interpreet ühes isikus, muutudes tahes-tahmata mängitava pala kaasautoriks. Seda fenomeni on tunnustatud ka seadusloome tasandil – paljude maade autorikaitse seadustik näeb džässimproviseerimise esitajale ette õiguse 30–50%-le autorihonorarist.

Iseenesest mõista esitab see improviseerivale muusikule hoopis suuremaid nõudmisi nii teooria (eriti harmoonia) peensuste kui instrumendivaldamise osas – peab ta ju suutma lahendada probleeme, millele vastuse leidmiseks on heliloojal piiramatult ajaressurssi, laval mõne loetud hetkega! Nagu muusikaajaloost teame, oli aegu, kui ka süvamuusika heliloojad, nagu näiteks Corelli, Geminiani ja Händel, andsid oma instrumentaalsonaatides esitajale ainult teose skeleti; esitamiseks vajalikud teosest lahutatud täiendused pidid tulema aga esitaja poolt. Mõõdunud mitmesaja aasta jooksul on süvamuusika heliloojad hoolega tegele-  
nud vormi arendamise ja täiustamisega, jõudes kohati isegi kummastavate tulemusteni, nii et “helilooja pigem tajub oma teost visuaalselt ja kontseptuaalselt, kasutades silmi sama palju nagu kõrvu” (Cook 2005: 154) või “kuulajal võib osutada võimatuks seda muusikalist objekti haarata ilma partituuri analüüsivalt lugemata” (Cook 2005: 11)<sup>37</sup>.

Džässmuusika areng on kulgenud teist teed mööda, kogu tähelepanu on koondunud improviseerimise täiuslikkuse, seega loominguvabaduse taotlemisele, mille põhivahendina nähakse harmoonilis-laadiliste suhete arendamist ja individuaalsuse esiplaanile seadmist. Siin ongi raske otsustada, kas džässmuusikat peaks käsitlema rohkem suulise (folkloorse) või kirjaliku (akadeemilise) muusikatraditsiooni aspektist lähtuvalt – ühest küljest baseerub džäss suure osas improviseerimisel, mida ei ole parimagi tahtmise korral võimalik rahuldaval tasemel noteerida,<sup>38</sup> s.t suulisel traditsioonil, teisest küljest vaadatuna on džässmuusika arengus väga tähtsat osa etendanud suurte orkestrite peensusteni arranžeeritud muusika. Tuleb tähelepanu

<sup>35</sup> Jelly Roll Morton (1890–1941), New Orleansis sündinud pianist, helilooja ja laulja. Rõhutas oma kreooli päritolu, väites, et tema sünnijärgne nimi oli Ferdinand Joseph La Menthe.

<sup>36</sup> Silmas on peetud avangardismi. Selles kontekstis võiks huvitava eksperimendina mainida 2004., 2005. ja 2006. aastal Tallinnas Eesti Muusikaakadeemias toimunud rahvusvahelisi improviseerimise muusika seminare, kus osalesid silmapaistvad improviseerijad nii süvamuusika (A. Pett, A.-L. Polli) kui džässipoolt ja mis lõppesid menukate ühiskontsertidega.

<sup>37</sup> N. Cook on pidanud silmas Stravinski variatsioone “Aldous Huxley *in memoriam*”.

<sup>38</sup> Noteerimist raskendab bluusilauljatest alates valitsenud traditsioon väljenduslikkuse huvides intonatsiooniga manipuleerida (nt nn neutraalne tertis ja *blue notes*), mis on üle kandunud ka instrumentalistidele. Eelmise sajandi kuuekümnendatel aastatel leiutati nn “veerand-tooni trompet”, millel oli lisaventil veerand-toonide tekitamiseks. Mõnda aega oli see instrument avangardistide seas üsna populaarne, nüüdseks unustatud. Analooogilise probleemiga puutusid kokku ka etnomuusikoloogid juba sada aastat varem, mille tulemusena filoloog ja matemaatik Alexander J. Ellis leiutas 1885. aastal nn “sentide” ehk sajandike süsteemi, kus iga pooltoon jaotati 100 võrdseks osaks (Nettl 1964: 16, 115). Käesoleval ajal, kuigi 21. sajandi arvutitehnika tase võimaldaks juba selliste graafik-piltide tekitamise ja ka hilisema taasesitamise, ei ole seda siiski vajalikuks peetud, kuna helikõrguste analüüs ja fikseerimine on vaid osa interpreedi individuaalsusest ja eraldatuna teistest komponentidest ei oma džässmuusikule olulist tähtsust.

juhtida asjaolule, et termin “arranžering” on džässi kontekstis siiani täpselt defineerimata. Tavaliselt kasutatakse seda terminit vaid juhul, kui midagi on paberile pandud. Tegelikult on ju see, kas midagi on kirja pandud või suuliselt kokku lepitud, vaid protseduuri küsimus. Nagu rõhutab Berendt: “Arranžering sünnib hetkel, kui midagi otsustatakse. Pole oluline, kas seda tehakse suuliselt või kirjalikult” (Berendt 1999: 173). Tänapäeval ei kujuta keegi ette džässi ilma Ellingtoni ja tema orkestrita, nende mängu kuulates aga on kohe selge, et nii keerulist ja läbitöötatud muusikat ilma põhjaliku arranžeringu ja noodita, nn *head arrangement*’i korras mängida pole võimalik. Samuti eksisteeris mõnda aega suurte orkestrite suund, mille nimeks oli progressiivne ehk sümfooniline džäss<sup>39</sup> – seega siis kirjalik traditsioon. Tundub, et tõde peitub nende kahe äärmuse vahel ja saamaks ülevaadet džässist kui tervikust, tuleb sellega paratamatult arvestada.

Alates *bebop*’i ilmumisest 1940. aastate lõpul sai džässis valitsevaks kromaatilise harmoonia<sup>40</sup>, laialdaselt kasutati alteratsioone, lemmikintervalliks kujunes vähendatud kvint; seda isegi sel määral, et madaldatud viies aste muutus mõne aja pärast täieõiguslikuks *blue*-noodiks. Iseenesest ei ole see veel midagi enneolematut – vähendatud kvint vastab ju tritoonile, millel ka akadeemilises muusikas (nt Hindemithi, Bartoki, Stravinski jt loomingus) on tähtis roll olnud. Esimeseks suuremaks eraldumiseks euroopaliku harmoonia “diktatuurist” loetakse George Russelli süsteemist välja kasvanud modaalse mängulaadi mõjulepääsu 1950. aastatel. Selle termini all mõistetakse mängulaadi, kus mängija ei määratle oma improvisatsioonides harmooniat mitte enam harmooniastruktuuri pidevalt muutuvate akordide abil, vaid neile sobib iga akord, mis vastab antud helireale. Selline helireast lähtuv ehk lineaarne mõtlemine on džässmuusikute seas küllaltki levinud, on ju ühehäälsel viisipillidel (saksofonid, trompetid jne) lineaarselt märgatavalt lihtsam mõelda kui sageli küllaltki keerukates harmooniamärkide numbrikombinatsioonides orienteeruda. Miles Davis ja John Coltrane muutsid sellise meetodi enesestmõistetavaks kogu džässimaailmas. Sarnane mängulaad on siiski eksisteerinud sajandeid ka vanades muusikakultuurides, näiteks Indias ja Araabia maailmas. Antud kontekstis nähakse selles sageli ka džässmuusika suuremat “afrikaniseerumist” ja liikumist vaba harmonisatsiooni suunas (Berendt 1999: 191).

### 2.2.5. Džässilik kõla- ja rütmimaailm

Üks olulisemaid erinevusi traditsioonilise süvamuusika ja džässi vahel peitub kõlas, täpsemalt öeldes kõlatekitamise filosoofias. Kui Euroopa klassikalises muusikas on pika aja jooksul üsna kindlalt välja kujunenud kaanonid, millele “hea” või “õige” kõla peab vastama, ja neid püütakse võimalikult täpselt jälgida, siis džässis ei peeta üldaktsepteeritava kõlakäsitluse järgi joondumist oluliseks. Nagu kirjutab Berendt: “Pillidel puudub kõlareeglite filter” (Berendt 1999: 164). Täpsemalt öeldes on käesolevaks ajaks ka džässmuusikas välja kujunenud omad kaanonid, mida muusikud kõlatekitamisel silmas peavad, need on aga oluliselt vabamad ja teistsugustest kriteeriumidest lähtuvad kui klassikalise muusika ideaalid. Kuna džässmuusik “mõtleb” läbi oma pilli, siis on siin rohkem hinnatud isegi vastupidine nähtus – individuaalsus, mille kriteeriumideks on siirus, emotsionaalsus ja väljenduslikkus. Džässmuusikute

<sup>39</sup> Selles stiilis muutusid vormiprobleemid sageli kogu loomingulise protsessi aluseks. Tuntuim esindaja Stan Kenton oma orkestriga, keda on vahel ka “valgeks Ellingtoniks” tituleeritud.

<sup>40</sup> George Russel (1923–), pianist ja džässiteoreetik, innovatiivne figuur kaasaja džässis. Pikki aastaid oli paljude džässmuusikute harmooniakäsitlus mõjutatud George Russeli tonaalsest süsteemist, mida ta nimetas “Käsitlus lüüdia kromaatilise tonaalsest organisatsioonist improvisatsioonis” (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*). Nagu Russel ise ütleb, aitab tema süsteem leida meile juba hästituntud traditsioonilises akordide süsteemis peituvaid uusi võimalusi. Ja kuigi see süsteem lähtub džässmuusikast, on ta edukalt kasutatav ka teistes muusikastiilides (Russel 1959: 49).

isikupärase, jäljendamatu mängumaneeri ja normivaba tooniga on seletatav ka süvamuusikutele täiesti mõistetamatu fenomen – džässitundjatel piisab vaid paari lause kuulmisest, et öelda eksimatult, kes mängib (see kehtib loomulikult tuntud muusikute kohta).

Seda mitte ainult kuulsate solistide osas, vaid ka instrumentariumi poolest täiesti sarnaste orkestrite puhul – keegi ei aja omavahel segi Duke Ellingtoni, Glenn Milleri<sup>41</sup> või Count Basie<sup>42</sup> orkestreid, samas kui on võimatu ette kujutada, et keegi suudaks kõla järgi ära arvata, kas mängivad Berliini Filharmoonikud või näiteks Bostoni sümfooniaorkester. Siin oleks kohane rääkida veel ühest kõlaga otseselt seotud fenomenist – džässmuusikud laulavad sageli *sotto voce* kaasa oma improvisatsioonile. Seda teevad paljud džässmuusikud, tuntuim neist on pianist Erroll Garner, kes peale oma improvisatsiooni meloodialiini markeerimise toob aegajalt kuuldavale ka täiesti muusikaväliseid hääliitsusi, nagu hüüatused või naer. David Sundow väidab oma fenomenoloogilises uurimuses džässimprovisatsioonist klaveril, et võime mängitavat vokaalselt ette kujutada annab pianistile erilise kindlustunde (Cook 2005: 74). Sundow räägib küll pianistidest, kuid džässmuusikutest harrastavad (oma soolole) kuuldavat kaasalaulmist kõige enam kontrabassimängijad, kes on sellest lausa eraldi stiili kujundanud. Huvitaval kombel ei ole sellele laialt levinud mänguvõttele spetsiaalset terminit kasutusele võetud<sup>43</sup>.

Kuna džässis hinnatakse enam esituse siirust kui ilu, võib juhtuda, et esitus tundub ilus isegi esteetikanormidega vastuollu minnes. Selles kontekstis meenutatakse sageli Louis Armstrongi, üht kõigi aegade kuulsaimat džässilauljat, kelle hääle tämber ei kannataks klassikaliste ilukaanonite kohaselt mingit kriitikat. Nagu ütleb Berendt: “Võib öelda, et jazzi ilu on pigem eetiline kui esteetiline. Et jazzi kuidagi suhtuda, on tarvis kõigepealt suuta sedasorti ilust aru saada” (Berendt 1999: 164).

Koos kõlaga peaks mainima ka teist olulist, kõlaga otseselt seoses olevat komponenti – džässilikku fraseerimist. *Sound* ehk kõlapilt ja sellega seonduv vastav fraseerimine on džässi kõige “mustemad” elemendid ning siin võib täheldada otsest seost lõuna istandustega ja sealtkaudu Aafrikaga. Need kaks on nii olulised, et kui džässmuusik esitab mõne klassikalise muusikapala, suudab ta selle vaid fraseerimisega muuta džässilikuks isegi oma partiid nootnoodilt mängides (Berendt 1999: 165). Ilmekas tõestus eeltoodud väitele on kuulus vokaalansambel *The Swingle Singers*, kes Bachi teoseid esitades jälgib täpselt autori teksti, lisades ettekandele vaid svingrummi rütmitausta ja džässiliku fraseerimise, saavutades uskumatult džässiliku tulemuse.

Eelnevaga seondub lahutamamatult džässi rütmika koos svingiga. Iga džässansambel koosneb meloodia- ja rütmisektsioonist. Esimesse kuuluvad trompet, saksofon, klarnet ja teised nn viisipillid, teise trummid, (kontra)bass, kitarr ja klaver (tingimusel, et nad pole parajasti soolopilli rollis). Džässrütmikas valitseb meloodiasektsiooni ja rütmisektsiooni vahel loominguiline pinge, mis ei esine mitte ainult rühmade vahel, vaid ka rühmades enestes, ja pole midagi haruldast, kui nende algsed funktsioonid lähevad omavahel segamini, s.t meloodia-instrumendid täidavad rütmifunktsioone ning rütmipillid mängivad meloodiat. Nii sünnib mitmekihiline rütmika, mille ankruks on biit – regulaarsete aktsentidega põhirütm, millest

---

<sup>41</sup> Glenn Milleri (1904–1944) orkester oli üks tuntumaid svingiajastu orkestreid, Euroopas tänu filmile “Päikesepaistelise oru serenaad” ilmselt tuntuim. G. Miller sai arranžeerijana kuulsaks tänu tema avastatud saksofonide spetsiifilisele seadele, mis muutus bigbändide muusikas suurmoeks.

<sup>42</sup> William *Count* Basie (1904–1984), innovatiivne minimalistliku mängustiiliga pianist, edukaima mustanahaliste svingorkestri juht (Clayton, Herbert, Middleton 2003: 243).

<sup>43</sup> Dave Liebmanni (üks kaasaja tunnustatumaid džässipedagooge) intervjuu siinkirjutajale 9.07.2007 Sienas. Ääremärkusena olgu meenutatud, et ka süvamuusika-autoriteet Glenn Gould armastas mängitavat muusikat kuuldavalt kaasa laulda.

lähtuvalt korrastatakse muusikalisi sündmusi. Biidi eest hoolitsemine on orkestris tavaliselt trummari ülesanne, kuigi mõnikord, näiteks Count Basie orkestris, hoolitseb selle eest üksmeelselt kogu rütmigrupp. Kaasaegses väikeste ansamblite džässis, kus sageli trummimängijat koosseisus ei olegi, on see ülesanne bassimängijal, kelle stabiilne 4/4 tagab vajaliku tunnetuse. Biit, euroopalikule tunnetusele vajalik rütmikomponent, tekkis siis, kui aafrikalikku rütmitunnetust hakati rakendama koos euroopalike korrapäraste meetrumitega.

## 2.2.6. Sving ja vorm

Džässrütmika lahutamatuks koostisosaks on *swing* ehk *four beat jazz* ja samast sõnast tuletatud väljend “svingima”, mis tähendab kõiki svingi reegleid arvessevõtvalt mängima. See on üks neist nähtustest, mis on siiaaani üheselt defineerimata, hoolimata sellest, et kõik džässmuusikud teavad, mis see on. Rahvusvaheliselt tuntud vene džässpianist ja -teoreetik Igor Bril on selle nähtuse sõnastanud järgmiselt: “Sving – see on rütmiline impulsiivsus, mis tekib esitamise momendil ja tekitab džässimprovisatsioonis pinget” (Бриль 1982: 46). Svingi kõige iseloomulikumaid tunnuseid on ♪-nootide mängimine trioolina (kaks esimest nooti pidega seotult), kusjuures nooti seda ei märgita, ja nn laiskade sünkoopide rohkus. Kui varase džässi rütmika oli üsna euroopaliku marsirütmi sarnane rõhkudega 1. ja 3. löögil (nn *two beat jazz*), siis džässrütmika arenedes nihkus aktsent 2. ja 4. löögile, kuigi 1. ja 3. löök jäid endiselt rõhulisteks. Nii sündis omalaadne hõljumine, *four beat jazz*, mis nimetati svingiks.

Sellea seoses tuleks mainida veel üht seika: nagu eespool mainitud, on svingist alates kokkuleppeline reegel mängida ♪-noote trioolina, s.t nende suhe peaks olema  $\frac{2}{3}:\frac{1}{3}$ . 2003. aasta sügisel Haagis toimunud IASJ I džässikonverentsil tutvustas muusikateadlane James L. Collier USA-s läbi viidud svingialase rahvusvahelise uurimisprojekti tulemusi, kus peale muusikute olid kaasatud ka tipptasemel arvutispetsialistid ja psühholoogid. Eesmärk oli välja selgitada “õige” svingivate kaheksandike suhe (Collier 2002: 463–483). Selleks sisestati arvutisse üldtunnustatud “svingietalonide” L. Armstrongi, Ch. Parkeri, D. Ellingtoni orkestri jt parimad lindistused ning arvuti analüüsis neid 0,01-sekundilise täpsusega. Tulemus osutus seatud eesmärgi (leida svingietalon) suhtes katastroofiliseks – selgus nimelt, et igal konkreetsel juhul oli tulemus suures ulatuses küllaltki erinev, erinedes sageli isegi sama esineja poolt eri aegadel tehtud sama pala lindistuste puhul oluliselt. Seega leidis kinnitust väide, et svingimine on suurel määral tunnetuslik fenomen ja väga subjektiivne, sõltudes paljudest objektiivsetest ja subjektiivsetest teguritest (tempo, meeleolu, publik jne). Jõuti kokkuleppele, et svingivate kaheksandiknootide suhet väljendab kõige tõepärasemalt suhe 60:40 ehk muusikute kõnepruugis “pehme punkt” või ka “laisk punkt”.

Sõna “sving” on džässi võtmetermiin ja seda kasutatakse kahes erinevas tähenduses. Esimene tähistab juba mainitud džässi olulisimat rütmielementi, tänu millele džäss saavutab samaaegsuse pinget nagu klassikaline muusika oma vormistruktuuri(de)ga. See aga tähendab seda, et alates oma tekkimisest 1920. aastate lõpul eksisteerib nähtus džässi kõikides stiilides, arengu- ja perioodidel ning on ülioluline, sest kui muusika ei svingi, pole see džäss. Kuigi sving on kõige otsesemalt seotud aafrikaliku rütmitunnetusega, on džässiteoreetik Marshall Stearns tõestanud, et Aafrikas svingi ei tuntud. Sving tekkis alles siis, kui aafrikalikku rütmitunnetust hakati rakendama koos euroopalike meetrumitega (Berendt 1999: 198). Sõna “sving” teine tähendus tähistab 1920. aastate lõpul tekkinud ja järgmisel kümnendil domineerinud valdavalt optimistlikku džässistiili, nn *four beat jazz*’i, millele on iseloomulik kõigi nelja löögi rõhutamine, elegants ja sära. Kuulsaimad esindajad: Benny Goodman, Teddy

Wilson, Glenn Miller, Count Basie. Alates sellest ajast kehtib sõnamänguline reegel: iga svingistiilis lugu svingib, kuid iga džäss, mis svingib, pole sving.<sup>44</sup>

Üks svingiajastu põhitunnuseid on suurte džässorkestrite – bigbändide (ingl. *big band*) väljakujunemine. Alates 1930. aastatest on suure džässorkestri tüüpkoosseisus 5 saksofoni (2 as, 2 ts, 1bs, keegi neist mängib ka klarnetit), 3–5 trompetit, 3–5 trombooni ja rütmisektsioon – trummid, bass, kitarr ja klaver. Seda aega 1920. aastate lõpust ülejäämise kümnendi alguseni, kui ilmus uus stiil *bebop*, kutsutakse sageli täiesti põhjendatult ka bigbändide kuldajaks (*Golden Era*) – aastatel 1937–1943 oli USA-s 43-st üle miljonilise läbimüügiga heliplaadist 29 ehk 67% suurte orkestrite sissemängitud instrumentaalpalad, neist 9 Artie Shaw, 7 Glenn Milleri, 4 Jimmy Dorsey orkestritelt (Gillett 1971: 367). Kohati karedakoelise traditsionaalse džässi<sup>45</sup> asemele asusid suurte svingorkestrite elegantsed harmooniad, virtuoossed soolod ja lihvitud koosmäng koos uudse rütmika – svingiga. Sellega on seotud ka esmapilgul vastuoluline nähtus – koos bigbändide tähtsuse kasvuga muutusid tähtsamaks ka üksiksolistid. Nii olid 1930. aastad ka suurte solistide ajajärk: tensorsaksofonistid Coleman Hawkins ja Leon Chu Berry, altsaksofonistid Benny Carter ja Johnny Hodges, pianist Teddy Wilson ja tõenäoliselt kuulsaim svingmuusik, “svingi kuningas” klarnetist Benny Goodman.

Nagu eespool öeldud, on sving see vahend, mille abil saavutab džäss kõik selle, mis süvamuusikas on saavutatud vormiarenduse tulemusena. Siit tuleneb ka üks põhjusi, miks džässmuusikud on vormi arendamise tagaplaanile jätnud. Teine oluline põhjus on aga selles, et džässmuusikas ei improviseeri solist üksi, ka saateinstrumentide partiid pole üldjuhul lõplikult välja kirjutatud (v.a bigbändid) ja kogu tervik valmib laval, publiku ees, suurel määral ühisimprovisatsioonina. Solistil on siin teejuhi või giidi roll, kõik teised jälgivad teda ja lähtuvad tema kontseptsioonist, samas võivad kõik kaasesinejad “välja pakkuda” omi mängu ajal spontaanselt tekkinud ideid, mida solist väljakujunenud hea tava kohaselt tavaliselt ka mingil määral arvestab. Eelöeldust võib jääda mulje, et bändikaaslaste ideedega arvestamine on vaid “hea tava” küsimus. Tegelikult on see üsnagi sageli kasutatav koostöö liik, sest nii tekkiv sünergia tõstab tunduvalt kogu esituse taset. Seega, mitte keegi ei tea pala algul, milliseks täpselt see sel korral kujuneb. Arusaadavalt ei ole sellises olukorras keerulised vormid ja vormiarendused õigustatud, kuna need põhjustaksid liigseid probleeme ja muutuksid oluliseks takistuseks vabale improviseerimisele.

Viimastel aastatel on siiski märgata huvi kasvu süvamuusika eeskujul vormi arendada, säilitades džässile omase improviseerimisvabaduse. Üht sellist võimalust tutvustas IASJ 17. igaaastasel suveseminaril (7.–13.07.2007) Sienas itaalia džässmuusik ja -helilooja Claudio Fasoli oma loengus “Ettearvamatus lõpuleviimine džässis” (*Achieving Unpredictability in jazz*).

Iseloomulikult jääb aga see, et džässmuusikud eelistavad lihtsaid vorme, mida on teatud määral võimalik kujundada esinemise ajal sõltuvalt inspiratsiooni realiseerumise käigust. Siit koorub põhjus, miks džässimprovisatsiooni temaatiliseks aluseks on sageli kõige tavalisem 32-taktiline AABA lauluvormis või 12-taktiline bluusivormis teema. Džässis on kirjutatud ka ulatuslikuma/keerulisema vormiga teoseid, näiteks G. Gershwini ooper “Porgy ja Bess”, D. Ellingtoni religioossed süüdid, M. Legrandi ooper-film “Rochfordi tüdrukud”, U. Naissoo “Eesti süüdid” jne, kuid see on siiski kaduvväike osa kogu džässirepertuaarist.

<sup>44</sup> Tihti väidetakse, et *free jazz*’is pole svingi. Sving on aga kadunud vaid seoses meetrumi sümmeetriaga, eksisteerides siin nn “hõõrdumisena” erinevate rütmikihistuste vahel (Berendt 1999: 199).

<sup>45</sup> Kuna traditsionaalse džässi algaegadel oli suur osa seda mängivatest muusikutest iseõppijad, ei pööratud selles stiilis erilist tähelepanu kõla kvaliteedile, tähtsam oli vitaalsus. Svingi väljakujunemise ajaks oli peale kasvanud juba uus põlvkond haritumaid muusikuid, kes suutsid mängida vastavalt svingi heakõlaliste kaanonitele.

Džässimprovisatsiooni vormiliseks aluseks ja organiseerivaks printsübiks on kujunenud *chorus* – vormel, mis vastab ühele vormi täispikkusele ja üldjuhul pala jooksul ei muutu. *Chorus*'te arv improvisatsioonis ei ole väikse ansambli puhul tavaliselt piiratud, sõltudes põhiliselt hetkeinspiratsioonist; harilikult lepitakse enne mängima asumist kokku vaid soolode (3–6-liikmelistes ansamblites saavad soleerimise võimaluse sageli kõik ansambli liikmed) järjekord.<sup>46</sup> Suurtes džässorkestrites muidugi nii lihtsalt ei saa ja siin on vajalikud küllaltki täpsed seaded, kus on arranžeerija poolt jäetud täpselt määratletud soolo-*chorus*'te kohad erinevatele pillidele ning neile ka sageli taustapartiid välja kirjutatud. Erandeid aga leidub ja nii oli siinkirjutajal võimalus Duke Ellingtoni orkestri kontserdil näha vaba käsitus kirjutatud arranžeringust, kus maestro võimaldas solistil mängida rütmigrupi ja orkestri tausta-*chorus*'te saatel nii pikalt, kui see soovis. Et soolot lõpetada, andis solist märku dirigendile, kes siis juhatas sisse orkestri või järgmise soleerija. Sellist stiili saavad endale lubada muidugi vaid väga suured meistrid.

Oma printsübilt jagunevad džässimprovisatsioonid kahte suurde rühma: parafraaslik (ornamentaalne variatsioon teemale) ja lineaarne (uue meloodialiini loomine). Džässi algaastail oli valitsevaks lihtsam parafraaslik improvisatsiooniprintsiip, mis džässi arenedes taandus järkjärgult, andes koha tunduvalt komplitseeritumale ja esitajalt suuremat meisterlikkust nõudvale lineaarsele improvisatsiooniprintsiibile. Praeguseks on parafraaslik improvisatsioon kasutusel põhiliselt vabamates kompositsioonides, näiteks džässballaadides, kus meloodia kaunistamine mängib endiselt suurt rolli.

Eeltoodut kokku võttes võime järeldada, et hoolimata oma teoreetilise pagasi suurest sarnasusest süvamuusikaga, on džäss arenenud küllaltki iseseisvaks muusikaliigiks, millel on nii kõla-, rütmi- kui vormiküsimustes välja kujunenud oma teoreetilised põhimõtted ja reeglid, mis erinevad tunduvalt süvamuusika aluseks olevatest. Hoolimata erinevustest on mõnedki neist (näiteks George Russeli “Käsitus lüüdia kromaatilise tonaalsest organisatsioonist improvisatsioonis”) ka teistes muusikaliikides edukalt kasutatavad.

Teema lõpetuseks toon kaks tsitaati Nicolas Cookilt: “Psühholoogilises mõttes improviseerivad nii džäss- kui klassikalised pianistid, sest mõlemad tekitavad reaajas toimuva esituse käigus loova iseloomuga struktuure; erinevus on piirangute laadis, mille raames nende loovus tegutseb”; “/.../ et džäss toetub olemuslikult teistsugust tüüpi muusikuoskustele – tähendab muusika loomisel kasutatavate kujundite valikut –, siis eristub see lääne kunstmuusikast hoolimata sellest, et kasutatakse enam-vähem samu pille” (Cook 2005: 84, 79).

### 2.3. DŽÄSS JA POPKULTUUR

Kas džäss kuulub mõistete “popkultuur” ja “popmuusika” alla? Mida üldse mõista väljendi “popkultuur” all? Tundub, et siin on tegemist analoogilise probleemiga nagu džässi defineerimiselgi, ainult et popkultuuriga on oluliselt kauem tegeldud ja on tekkinud terved koolkonnad, kellest mõned võtavad lähenemise aluseks poliitökonoomia (Frankfurdi koolkond), teised aga semiootika (Barthes, Fiske) või koguni feminismi (Modelska). Nagu väidetakse, oli popkultuuri “leiba ja tsirkust” funktsioon juba Rooma impeeriumis tuntud (Strinati 2001: 21).

<sup>46</sup> Sageli viidatakse džässimprovisatsiooni sarnasusele klassikalise variatsioonivormiga. Siin on siiski oluline vahe – klassikalise variatsiooni puhul algavad kõik variatsioonid 0-punktist, olles küll iseseisvad tervikud, kuid omavahel sageli küllaltki lõdvalt seotud. Džässimprovisatsioonis kasvab iga uus (vähemalt ühe solisti soolo ulatuses) *chorus* välja eelnevast, olles sellega orgaaniliselt seotud. Ka järgmise improviseerija soolod on tingimata seotud varemtoimunuga ja on sageli selle loomulikuks jätkuks.



Domenic Strinati toob oma teoses “Sissejuhatus populaarkultuuri teooriatesse” välja kolm omavahel seotud argumenti, mis pole küll kõikehõlmavad, kuid on olnud 20. sajandil populaarkultuuri teooriates kesksel kohal. Esimene neist küsib: kust populaarkultuur üldse pärit on, kas ta kerkib “alt” rahva seast, vajub “kõrgelt” eliidi seast või on pigem kahe kihi läbikäimise tulemus? Teine küsimus on seotud kaubastumise mõjuga popkultuurile: kas kaubana vormistatud kultuuri teke tähendab, et tulususe kriteeriumid on saanud kunstnikutööst ja intellektuaalsest väljakutsest tähtsamaks? Või tagab selle kultuuri populaarsuse ülemaailmseks muutuv turg, sest teeb kättesaadavaks kaubad, mida inimesed tõepoolest tahavad? Kolmas küsimus on populaarkultuuri ideoloogilises rollis: kas populaarkultuuri eesmärk on rahvast õpetada, panna ta heaks kiitma ja omaks võtma ideesid ja väärtushinnanguid, mis tagavad eesõigustatud seisus olijaile jätkuva ülemvõimu ning aitavad neil seega rahva üle valitseda? Või on selle sisuks hoopis mäss ja vastuhakk kehtivale ühiskondlikule korrale?

Strinati juhib tähelepanu vajadusele teha vahet massikultuuril ja popkultuuril: “Kõige lihtsalt öeldes on massikultuur populaarkultuur, mida toodetakse masstootmise tööstusliku tehnoloogia abil ning turustatakse kasumi saamiseks tarbijatest koosnevale masspublikule. See on kommertskultuur, massturule tehtud masstoode. Selle kasvu tõttu jääb aina vähem ruumi kultuurile, mis ei too raha sisse ning mida ei saa teha masstootena massturule, näiteks kunst ja rahvakultuur” (Strinati 2001: 32). Samas teoses viitab Strinati ka asjaolule, et erinevused popkultuuri ja kõrgkultuuri vahel ei ole tegelikult sugugi nii silmatorkavad või staatilised kui sageli väidetakse: “On huvitav jälgida, kuidas populaarkultuuri ning kunsti või massi-, kõrg- ja rahvakultuuri vahele tõmmatud piirjooned lakkamatult hägustuvad, vaieldavaks muutuvad või liiguvad” (Strinati 2001: 79).

Niisiis – püüdes popkultuuri teoreetikute arvukate ja küllaltki vastuoluliste teooriate vahel leida sobivat suunda, üritagem vastata küsimusele, kas džäss on popkultuur või mitte. Kõige loogilisem tundub vaadelda neid sidemeid džässi ajaloolist arengut jälgides, sest tema mõjust kultuurikeskkonnale saame rääkida alles eelmise sajandi kahekümnendatest aastatest alates Ameerikas ja sama kümnendi lõpust Eestis.

Eeltoodud kolmest põhiküsimusest esimesele vastates on selge, et džässi teke Ameerikas ei ole kindlasti kõrgkultuuri dikteeritud. Kõige enam tundub siin tegemist olevat “alt”, rahva seast tuleva initsiatiiviga, sest enamik esimestest džässmuusikutest olid hariduseta iseõppijad. Samas ei saa ka välistada kahe kihi vahelist mõju, sest kõik muusikainstrumendid ja koos nendega ka mänguuskuslik teave olid siiki “ülaltpoolt”, klassikalisest ja puhkpillimuusikast pärit.

1930. aastail tõusis džässi populaarsus tohutult nii Ameerikas (nn swingirevolutsioon) kui ka Euroopas. Samal ajal toimus tehniline revolutsioon salvestamistehnika arengus ja heliplaaditööstuses, mille tulemusena ilmusid heliplaadid seninägematutes tiraažides, muutudes niiviisi “kaubana vormistatud kultuuriks”, kus tulususe kriteeriumid ähvardasid täiesti realselt saada kunstnikutööst ja intellektuaalsest väljakutsest tähtsamaks. Asi läks isegi nii kaugele, et 1940. aastate algul kuulutas Ameerika Muusikute Föderatsioon välja suure heliplaatide tootjate vastu suunatud plaadistamisvastase streigi.<sup>47</sup> See oli loomulikult vesi nn elava muusika esitajate veskile ja nagu eespool mainitud, on 1930. aastate teine pool läinud ajalukku swingi ja suurte džässorkestrite kuldajastuna. Nõudlus nende “kauba” järele oli suur – esineti õhtust

---

<sup>47</sup> Juunis 1941 alustati kapten Howard Bronsoni eestvõttel ja USA valitsuse toel nn V-Disc (V=Victory) projektiga, mille eesmärgiks oli tõsta armee meeleolu. Kuna V-Disc egiidi all plaadistasid paljud kuulsad solistid ja orkestrid (Frank Sinatra, Billie Holiday, Duke Ellingtoni orkester jne), oli projekt ülimenukas. Selle raames plaadistatud muusikat levitati vaid USA armees, plaatide kommertsiaalne levik oli keelatud. Projekti lõppedes 1949 korjati kõik plaadid ja matriitsid kokku ja hävitati (en.wikipedia.org/wiki/V-Disc. 22.11.2007).

õhtusse tohututes, tuhandeid inimesi mahutavates saalides ja valdavalt täismajale. Analooogne protsess toimus ka Euroopas, eeskätt Inglismaal, kus 1940. aastate lõpuks oli juba 150 suurt tantsusaali, mis mahutasid igaüks 1500–4000 tantsijat (Ojakäär 1983: 28). Sõnast *swing* sai vahend erinevate kaupade müümiseks, alates sigarettidest kuni naisterõivasteni,<sup>48</sup> samal ajal kui muusika mugandus üldiste kaubanduslike nõudmistega ja koosnes tihti vaid lõputult korduvatest klišeedest (Berendt 1999: 30). Kuna suur osa siis moes olnud laulude tekste olid romantilised ja kergesisulised, vältides tõsisemaid probleeme ja suunates masside tähelepanu kõrvale teravatelt küsimustelt ühiskonnas, vastavad nad ka kolmandale Strinati poolt toodud näitajale muusikaliigi kui ideoloogilise mõjutaja rollist. Seega võib julgesti väita, et 1930. aastail vastas džäss Ameerikas oma sisult kõigile populaarkultuuri kriteeriumidele, tänu eelmainitud tehnilisele revolutsioonile aga ka massikultuuri tunnustele. Seda kinnitab ka Strinati: “Mõnd liiki jazzi hinnatakse ja kiidetakse praegu kui kunsti, kuid 20. sajandi alguses mõistsid massikultuuri teooria ning Frankfurdi koolkond jazzit massikultuurina hukka” (Strinati 2000: 79). Eestis džässi arenguga paljusid sotsiaalseid aspekte ei kaasnenud nagu selle sünnimaal.

Tuleks siiski märkida, et ka Ameerikas oli džäss populaarkultuuri staatuses küllaltki lühikest aega, andes teatepulga edasi *rock'n'roll*’ile ja arenedes ise üsnagi kiires tempos kontsertmuusika seisuse suunas. Esimesi märke sellest võis näha juba 1930. aastate teisel poolel, kui džäss oli populaarkultuurina oma hiilguse tipul – Ellingtoni ja tema orkestri loomingu ei saa enam kuidagi lihtsalt tantsumuusikaks pidada. Tekkisid ka uued džässistiilid *bebop* ja progressiivne džäss, millest esimeses asetati pearõhk improviseerivale solistile väikeansambelis, teine aga oli suurte orkestrite muusikavool,<sup>49</sup> milles ilmnes suund kontsertmuusikale ja sümfoonilise muusika laadsele orkestrikäsitlusele. Selle suuna, mida on tihti ka sümfooniliseks džässiks kutsutud, tuntumad esindajad olid Stan Kenton ja Woody Herman oma orkestritega, mõlemad “valge” džässi esindajad.

B. Nettl paigutab džässmuusika juba 1964. aastal eraldi kategooriana süvamuusika ja populaarmuusika vahele (Nettl 1964: 277). Viimastel aastakümnetel ongi džäss kogu oma mitmekesisuses valdavalt kontsertmuusika, nii on loobunud ka džässi vägivaldsest teistesse žanritesse sobitamisest. Pole kahtlust, et džässi stiilid peegeldavad sama ehedalt oma ajajärku, nagu klassitsism, barokk, romantism ja impressionism peegeldasid oma kaasaega Euroopa akadeemilises muusikas (Berendt 1999: 16).

## 2.4. DŽÄSS LÄÄNEMERE KALLASTEL

Saamaks ülevaadet džässmuusika jõudmisest Eestisse, tuleks heita pilk esmalt kogu Läänemere põhjaregioonile, et mõista, kuidas toimus džässi sissevõetud sellesse kultuuriruumi ja mil määral võis see mõjutada vastavaid arenguid Eestis.

<sup>48</sup> Selle sõna võlujõud näib kestvat veel tänini – hetkel on kogu maailmas, meil kaasa arvatud, üsna populaarne *Swing*’i-nimeline väikeauto, *Jazz* on aga Honda samuti üsnagi populaarse automargi nimi.

<sup>49</sup> Džässis on saanud tavaks nimetada erinevaid stiile vooludeks – ingl. *stream*. Tuntuim neist on *mainstream* e peavool, pisut ebamäärane termin, mis ühendab endas mitmeid nn allvoole. Siit jäävad välja kõik äärmused. *Mainstream*’i on defineeritud ka kui svingi pärimust säilitavat suunda (ENE II 1987: 172). Väljendit *mainstream* on ajaviitemuusikas kasutatud juba 1890. aastatest, džässis juurdus see keelend 1940. aastatel (Clayton, Herbert, Middleton 2003: 241).

### 2.4.1. Rootsi

Nagu selgub Läänemere põhjaregiooni džässiajaloo allikaid uurides, jõudis džässmuusika selles piirkonnas esimesena Rootsi. Ilmselt mängis olulist rolli nii Stockholmi geograafiline kui ka poliitiline asend Euroopas – kõik suuremad kultuuriuudised olid seal kättesaadavad. Nii oli see ka džässiga, mis kiiresti kõlapinda leidis ja aktiivselt arenema hakkas. Esimese teadaoleva Uue Maailma muusikasaadikuna nimetatakse Rootsis *Fisk Jubilee Singers*'i kontserte 1895. aastal, paar aastat hiljem esines *Geo Jackson's Ten Coloured Minstrels*. Edasine areng aga toimus üsnagi kiires tempos: juba 1904. aastal mängis Rootsi Kuningliku Ihukaitse Kaardiväe orkester vaharullile rägtaimi *Hiawatha*, mis, tõsi küll, olla kõlanud üsna marsilikult (Haavisto 2000: 23). Tegelikult ei ole selles midagi imelikku, sest tuleb arvestada, et esimesed ameerika bändide plaadistused, millega meil on võimalus neid üldse võrrelda, on pärit oluliselt hilisemast ajast (*Original Dixieland Jazz Band* 1917). Seega ei saa kuigi kindel olla, et 13 aastat varem, mis on uue stiili arengus vägagi pikk aeg, ei kõlanud ameeriklaste bändid üsna samamoodi. Järgmise tähisena on teada, et 1913 lindistati üks varase džässi tuntumaid lugusid – Irving Berliini "*Alexander's Ragtime Band*" (Haavisto 2000: 24). 1914 alustas *Cafe Blanch*'is tööd juba neegrite rägtaimi bänd ja aasta hiljem asutati Stockholmis esimene rägtaimi klubi, 1916 lindistas akordionist Calle Jularbo *American rag*'i, mis kriitikute arvates oli juba tubli samm edasi (Bruér 1998: 67).

Tähelepanuvääriv on rootsi džässi ajaloos aasta 1919 – siis jõudis kohale ja kodunes sealmail sõna *jazz*.<sup>50</sup> Nagu kinnitab džässiajaloolane Jan Bruér, algas 1920. aastal rootslaste džässiajastu (Bruér 1998: 65), kogu senist tegevust tuleks käsitleda tema hinnangul ettevalmistava etapina.<sup>51</sup> Tuleb tunnistada, et see ettevalmistav etapp on, eriti kui võrrelda seda meil toimunuga, tõsiselt muljetavaldav. Uuel muusikastiilil ja sõnal *jazz* tundus mõjuvõimu olevat, sest 1922 muutis *Nordiskt Boulevardbladet* oma nimeks *JAZZ*.<sup>52</sup> Juba järgmisel, 1923. aastal hakkas ilmuma ajaleht *Jazzgossen* ja aasta hiljem pääses *Radiobladet*'i andmeil džäss esimest korda Cecili restorani lavalt eetrisse (Haavisto 2000: 24). J. Bruér märgib, et sõna *jazz*, nagu mõned aastad hiljem ka *blues*, oli moeväljend ja ei tähistanud Rootsis sugugi mitte ainult kindlat muusikastiili (Bruér 1998: 65).<sup>53</sup> Eeltoodud ülevaatest võib jääda mulje, et džässi areng Rootsis toimus ülisoodsates tingimustes ja täiesti takistusteta. Nii lihtne see siiski polnud – 1920. aastatel käis tõsine vaidlus džässi üle, Rootsi Muusikute Ühing (edaspidi RMÜ) nõudis valitsuselt "sellise haigusetikitaja" keelamist. 1930. aastail üldine arvamus siiski muutus ja RMÜ organiseeris isegi rootsi džässi propagandakontserte (*Jätte-Jazz-Konsert*). Esimene neist toimus 7. märtsil 1930, kui Stockholmi Kontserdimaja Suures (*Stora*) saalis esines 64-meheline orkester 7 erineva dirigendi juhatusel (Bruér 1998: 50). Sellise kardinaalse muutuse RMÜ seisukohtades põhjustas helifilmi tulek (Bruér 1998: 67).

Bigbändide ajastu Rootsis algas 1930. aastal, kui Håkan von Eichwald asutas esimese pikemat aega koospüsinud bigbändi, mis sai paari aasta pärast tuntuks üle Euroopa. 1930. aastate lõpuks oli rootslastel sisse mängitud 40 lindistust, esimene neist, nagu eespool kirjas,

<sup>50</sup> Nagu eespool mainitud, kasutati seda sõna muusikalises tähenduses ka USA-s esimest korda alles 1913.

<sup>51</sup> Et tema väitel tõepõhi all on, kinnitab ka edasine kiire ja laiapõhjaline areng: 1919 siirdus *Ernst Rolf Svenskt Jazz-band* Londonisse plaadistama, 1920 reklaamis sama Rolf end juba kui "*Original Jazz Band from USA*"!

<sup>52</sup> See oli siiski pisut ennatlik tegu ja *JAZZ* ilmus ainult ühe numbri.

<sup>53</sup> Alates 1925. aastast toimusid džässi raadioülekanded otsesaadetena tantsusaalidest, samal ajal hakkas raadiotoimetus hankima ka välismaiseid, nt Paul Whitemani, Ted Lewise jt džässiplaate. 1925 mängis Djurgårdenis kaks nädalat Sam Woodingi 11-meheline neegrite džässbänd, kus solistik oli Adelaide Hall. Nende kaudu jõudis Rootsi siis veel USA-ski vähetuntud D. Ellingtoni looming. 1926 algas *charlestoni* võidukäik tantsusaalides; džäss arenes kiiresti ja juba 1920. aastate lõpupoole vahetas bluus rägtaimi välja (Bruér 1998: 65).

“*Alexander’s Ragtime Band*” (1913), mille kohta P. Haavisto (2000: 25) märgib, et lindistuse tase oli üllatavalt hea. Kui siia lisada veel Soometki külasthanud Eric Borchardi diksiländ-orkester (1929), legendaarne Josephine Baker koos oma 16-mehelise orkestriga (1933), Edgar Hayesi 17-meheline *Blue Rhythm Band* (1938) ja lõpuks ka Duke Ellingtoni orkester (1939), on (tõenäoliselt mittetäielik) nimekiri igati respekti tekitav ja viitab otseselt džassi arengut soodustavale muusikalisele õhustikule Rootsis.

## 2.4.2. Läti

Lätiga olid Eestil peale ühise maismaapiiri nii K. Hovi kui V. Ojakäaru andmetel üsnagi tihedad sidemed varieteeartistide ja restoraniomanike ehk tantsumuusika tarbijate tasandil. Intervjuust Läti vanema põlve muusikauurija, raadioajakirjaniku ja džässpianisti Ivars Mažursiga<sup>54</sup> selgus aga, et kuigi Lätis olid kultuurilised sidemed koos majanduslike võimalustega (nii riik ise kui Riia linn on Eestist ja Tallinnast tunduvalt suuremad, Riia ka märgatavalt jõukam) Eestist oluliselt soodsamad, hakkas džässmuusika seal aktiivselt arenema alles pärast II maailmasõda. Nagu I. Mažurs artiklis “*From Riga to Ronny Scott’s*” (Mažurs 1996: 14–15) kirjutab, oli 1930. aastate Läti parimate orkestrite repertuaaris ka džässiliku tantsumuusika uudiseid. Samas mainib ta mõnede džässihuviliste muusikute nimed: pianist J. Michalicky, trompetist V. Lacis, klarnetist ja saksofonist O. Saulespurenš, trummar V. Troics. Läti esimene professionaalne džässansambel, Läti Raadio instrumentaalsekstett, asutati alles 1952. aastal.

Kindlasti oli seal erksaid muusikahuvilisi eespool loetletuist rohkemgi, kes kodus või sõprade ringis kuulasid sedalaadi muusikat ja püüdsid seda siin-seal ise mängida, kuid I. Mažursi andmeil mingit mainimisväärsust avalikku tegevust või stabiilselt tegutsenud džässbändi neil enne II maailmasõda ei olnud. See tundub seda imelikum, et J. Haavisto andmetel tellisid soome džässmuusikud džässinoote sageli just Riias<sup>55</sup> (Haavisto 1991: 189). Ilmselt on aga äri (kirjastamine seda kindlasti on) ja muusika siiski kaks täiesti erinevat asja. Kuigi meil esines üsna palju läti või Läti kaudu siia jõudnud Euroopa varieteeartiste (teada on isegi kuulsa Riia tangohelilooja ja pianisti Oskar Strocki episoodiline töötamine Tallinnas (Ojakäär 2000: 139))<sup>56</sup>, siis džässmuusikaga seonduvaid kontakte pole II maailmasõja eelsest ajast kumbagi pidi õnnestunud tuvastada. Ainus teadaolev vihje sedalaadi kontaktide võimalikkusest pärineb ajaleheartiklist “Takt ja trumm. Jazz-band orkestrid Tallinnas”, kus mainitakse, et *The Murphy Band*’i on “/.../mitmel puhul isegi välismaale (Rootsi ja Lätti) mängima kutsutud.”<sup>57</sup> Kutse realiseerumise kohta pole mingeid andmeid, ka Strobel ja Paalse ei räägi oma mälestustes sellest midagi.

<sup>54</sup> Intervjuu siinkirjutajale 22.04.2005 Riias. I. Mažursi rolli Läti kultuuripõllul võiks võrrelda V. Ojakäaru omaga meil paarkümmend aastat tagasi. Mõlemal oli oma muusikaajalooline saade raadios, millest nad pühendasid suure osa džässmuusika tutvustamisele. I. Mažurs oli ka aastaid Läti Rahvaloomingu Maja muusikaosakonna juhataja, pianistina Dave Brubecki austaja ja tema stiili järgija. Tema usaldusväärstust Läti džässiajaloo tundjana kinnitab oma kirjas siinkirjutajale (6.04.2006) ka Läti noorema põlve džässmuusik ja -pedagoog Indrikis Veitners.

<sup>55</sup> Ka Valgast pärit kirjanik Valve Saretok mainib oma autobiograafilises romaanis, et moeudised, sh džässinoodid, saabusid Valka tavaliselt Riias, mis oli moeteadlikum, suurlinlikum ja ka lähemal kui Tallinn (Saretok 1956: 223). Ta räägib palju Valga ja Valka headest kontaktidest ja vastastikusest läbikäimisest, kuid mitte kordagi ei maini ta Läti tantsu- või džässorkestreid, kuigi džäss oli tema väitel 1920. aastate lõpul Valgas väga moes.

<sup>56</sup> Ainsa eesti ansamblina on teadaolevalt sel ajal Lätis (Riias Schwarz’i kohvikus 1939) esinenud trio *Capriccio* koosseisus: G. Greenberg, E. Mullat, U. Elts (Ojakäär 2000: 139), kuid see polnud džäss.

<sup>57</sup> Rahvaleht 1926, 20.04.

See tõestab omakorda I. Mažursilt saadud infot, sest kui Lätis ei olnud džässiajastu veel saabunud, on üsna loomulik, et meie džässbändid seal kedagi ei huvitanud<sup>58</sup>. Seega võib Läti-poolsed mõjutused meie džässile olematuks lugeda.

### 2.4.3. Nõukogude Venemaa

Kronoloogiat silmas pidades on raske otsustada, kas enne tuleks käsitleda Eesti teist maismaanaabrit Venemaad või Soomet. Vene džässiajakirjaniku, Venemaal ilmuva ajakirja *JAZZ* väljaandja Nick Dmitrievi (1996: 11) sõnul toimus esimene džässikontsert Venemaal 1. oktoobril 1922 Moskvas Riikliku Teatriinstituudi saalis, kus vene džässiajaloolase Aleksei Batašovi andmeil (Барашев 1972: 10–11) oli esinejaks Valentin Parnahhi sekstett. Samas on teada, et Parnahhi ansambel mängis lärmidžässi – seega, kas seda ettevõtmist on õige džässikontserdiksid pidada, on küsitav. Pealegi teame, et lärmidžässi mängiti samal ajal ka Helsingis, kuid soomlased seda oma otsese džässiajaloo hulka ei loe. See fakt ise viitab aga sellele, et info uue muusikaliigi kohta oli selleks ajaks Venemaale jõudnud.

Eestil olid Venemaaga enne revolutsiooni teatavasti üsnagi tihedad kultuurisidemed, paljud eesti muusika- ja kunstiinimesed said oma hariduse Venemaa õppeasutustes ja paljud ka töötasid mitmel pool Vene suurlinnades, kuid pärast Eesti riigi iseseisvumist tekkinud poliitilise pinge olukorras olid kultuurisidemed üpris tagaplaanile jäänud ja tantsuorkestrite (aga sel ajal džäss seda ju oli) vahetamine ei saanud kuidagi võimalik olla. Kuigi vene džässiajaloolase A. Batašovi väitel (*ibid*) toimus Venemaal 1920./1930. aastatel märkimisväärselt aktiivne džässialane tegevus, ei ole kuni 1940. aastani ka mingisugust muud jälge (nt nõukogude autorite palad, mälestused) selliste kontaktide kohta. Eesti iseseisvusajast ei ole andmeid ka nimetamisväärsel noodid- või heliplaadikaubanduse kohta. Mõningane info võis tänu filmile “Lõbusad semud”, mille muusika oli sisse mängitud Leonid Utjosovi<sup>59</sup> orkestri poolt, siin olemas olla. Sellele võimalusele viitab ka ainsa teadaoleva näitena nõukogude Venemaa autorite loomungust 1935. aasta väljaandes *Modern Lööklaul nr 10* ilmunud Isaak Dunajevski tango “Süda” samast filmist, mille džässiga aga midagi ühist pole. Ei ole andmeid, et meie džässorkestrid oleksid enne 1940. aastat oma repertuaari võtnud vene autorite teoseid. Kuigi L. Utjosovi orkestrit peeti üheks 1930. aastate mõjukamaks Venemaal, ei suutnud ta oma tasemelt ületada ameerika ja inglise orkestreid, ning meie muusikud suundusid originaallätete poole. Seega olid sealpoolsed mõjutused äärmiselt ebatõenäolised.

### 2.4.4. Soome

Kui vaadata, kuidas tuli džäss Soome, peame kõigepealt konstateerima, et Eestiga võrreldes on soomlased palju eelistatumas seisus: II maailmasõja ajal said nende suuremad kultuurikeskused suhteliselt vähe kannatada ja seetõttu on neil säilinud ka kõik arhiivid. Nii saavadki soome uurijad džässi saabumist ja arengut oma kodumaal jälgida üsnagi detailselt.

<sup>58</sup> Seda tõestab fakt, et Estonia Valge Saali peremees Jakovlev, kellel oli pansionaat ka Riia rannas (Strobel 1979), ei kasutanud seal meie muusikuid, kuigi tal olid Strobeliga head suhted.

<sup>59</sup> Leonid Utjossov (1895–1982), laulja ja orkestrijuh, viljeles nn teatraliseeritud džässi (tonarchiv-online.de/service/musiklexikon/db1996.html 17.03.2008). Oma laulumaneerilt meenutab mõningal määral L. Armstrongi.

Soome oli ajalooliselt väga tihedalt seotud Rootsiga, mis toimis olulise kultuurikanalina Lääne-Euroopa ja Soome vahel – nii Stockholm kui Peterburi olid suured metropolid ja Helsingi asus ülisoodsas kohas nende vahel, saades osa kultuurikontaktidest.

Nii ei ole midagi imestada, et soomlased said paljudest Euroopa kultuuriuudistest osa peaaegu samal ajal kui Lääne-Euroopa suurlinnad. Näiteks esineb *Helsinki Ylioppilastalos* spirituaale laulev *Fisk Jubilee Singers* juba 1895. aastal, mida tõendab ajalehe *Uusi Suometar* (10.09.1895) esilehel ilmunud kontsertide reklaam, või siis Jonesi ja Garlandi neegrite operetitruupi etendus *Trip to Coontown* 1904. aastal (Haavisto 1991: 18). Seega on soomlased džässi tulekuks hoopis paremini ette valmistatud ja kui Euroopas puhkeb “lärmidžässi” palavik, on ka soomlased kohe hakkamas. Kuigi 1920. aastail oli Soomes mitmeid tuntud orkestreid, kelle nimes esines sõna *jazz*, nagu *King of Jazz*, *Saxophon Jazzband Jambo*, *Suomi Jazz Orkesteri*, ei olnud see kõik veel tõeline džäss, küll aga hea ettevalmistus džässi tulekuks (Haavisto 2000: 31). Selle muusikažanri tuntust Soomes tõestab ka fakt, et 1926. aastal ilmunud Väikeses Entsüklopeedias (*Pieni Tietosanakirja*, Otava 1926) on juba märksõnana toodud ka “JAZZ (jats)”. P. Jalkaneni andmeil ilmus sõna *jazz* (ka *jatz*, *jatss*, *jadsch*, *jatsi*) soome keelekasutusse 1920. aasta sügisel, tähistades nii afroameerikalikke seltskonnatantse kui ka “neegrirütme” sisaldavat muusikat (Jalkanen 1989: 37).

1920. aastate keskpaiku olid valdavateks restoraniorkestriteks Helsingis nn salongidžässi orkestrid, kelle hulgas andsid märgatavat tooni Venemaalt revolutsiooni eest põgenenud muusikud. Neist tuntuim oli *gentleman-pianist* Francois de Godzinsky<sup>60</sup>, kelle salongidžässi orkestris mängis teiste emigrantide hulgas tšellot ja saksofoni endine tsaariarmee ohvitser, “eesti vabahärra” Sergius Ungern-Sternberg (Jalkanen 1989: 80).<sup>61</sup>

Autentset džässi mängiti Jalkaneni järgi Soomes esimest korda 1924. aasta suvel ja üldsegi mitte Helsingis. See soomemaise džässi jaoks nii tähelepanuväärne sündmus toimus Kotka sadamas, kui Inglise sõjalaeva madrused tegid hommikvõimlemist diksiländorkestri saatel, mida sattusid kuulma noored muusikaõppurid eesotsas tulevase džässikuulsuse Eugen Malmsteniga.<sup>62</sup> Nii on ka siis fikseeritud, et esimene Soomes elavas esituses kõlanud džässilugu oli W. Donaldsoni “*Yes Sir, That’s my Baby!*” (Jalkanen 1989: 33).

Tõeliseks džässiajastu alguseks Soomes tuleb soomlaste endi hinnangul pidada 1926. aasta maikuud, kui Helsingi sadamasse saabus ookeanilainer Andania, millel esinenud *chicago*-stiili džässbändis mängis saksofoni ameerikasoomlane Tommy Wilfred Tuomikoski. See orkester jäi kogu suveks mängima Helsingi restorani Ooperakellari (praegune Rootsi Teater) ülemisse saali. Nagu soomlased ise kinnitavad, ei ole selle sündmuse tähtsust nende džässi arengule võimalik üle hinnata; sellest sai tõeline kool Soome džässmuusikuile. Seda sõna kõige otsesemas tähenduses: kuna Andania bänd mängis õhtupoolikuti (umbes kellaviiete ajal), kui teised muusikud olid vabad, siis kujunes Ooperakellari ülemisest saalist midagi soome muusikute klubi või büroo taolist – siit võis kõiki alati leida ja siin aeti ka kõik tööasjad joonde (Haavisto 1991: 41). Samuti ei saa üle hinnata Tommy Tuomikoski osa selles protsessis – sündinud, üles kasvanud ja muusikuks saanud džässi sünnimaal, oli ta õige mees õpetama suguvendadele džässrütmi ja improviseerimise saladusi. Oma missiooni suhtus ta täie tõsidusega ja kui ülejäänud Andania bändi pillimehed sügisel lepingu lõppedes lahkusid,

<sup>60</sup> Soome 20. sajandi ühe tuntuima levimuusiku George de Godzinsky isa.

<sup>61</sup> Tsaariarmees tuli Soome teisi eesti päritolu muusikuid, nt vennad Hannes ja Robert Konnod, kellest Hannes tegi omale nime *Suomi Jazz Orkesteri* trompetistina ja hiljem ka heliloojana, Roberti kohta pole midagi täpsemat teada (Haavisto 2000: 201).

<sup>62</sup> Trompetist Eugen Malmsten (1907–1993) oli esimesi ja tunnustatumaid soome vanema põlvkonna džässmuusikuid. *Jazz & Pop Arkisto* andmeil mängis Soome tuntuimates orkestrites, nagu *Zamba*, *Rytmin Radio-Pojat* jt, veel 1975. aastal mängis ansambli *Jazzviikingit* (N. Holma kiri siinkirjutajale 5.09.2007).

jäi tema paigale, mängides järgnevatel aastatel mitmes Soome parimas orkestris (*Zamba, Embassy Band*). Alates 1926. aasta maikuust algaski Soomes tõeline diksiländibuum, mis kestis veidi enam kui 10 aastat, kuni svingiajastu alguseni 1930. aastate lõpul.

Soome esimesed *jazz*bändid olid eranditult mittedsoomekeelsed ja koosnesid valdavalt jõukamast keskklassist pärit muusikutest, esimesed soomekeelsed bändid olid märgatavalt “madalamat päritolu”. Neis mänginutel polnud valdavalt muusikalist haridust ja sellega seostub ka uue, täiesti omanäolise rahvusliku džässilõngu – nn *haitarijazzi* (millest räägime edaspidi pikemalt) teke.

Kokkuvõtvalt selgub, et džässmuusika Eestimaale jõudmise ajal 1920. aastate algul oli pilt meie lähemas ümbruses küllaltki kirju: Rootsis oli džäss kõige enam kodunenud ja areng täies hoos, Soome ja Venemaale olid esimesed impulsid samuti saabunud ja elava tähelepanu pälvinud, Lätis aga valitses džässi suhtes veel äraootav-tõrjuv hoiak.

Kuigi otsetee Lääne-Euroopast Eestisse käis läbi Leedu ja Poola, ning nagu eespool mainitud, kasutasid varieteeartistid seda aktiivselt, liikus džässialane info rohkem Skandinaavia kaudu. Selle kinnituseks on fakt, et kuigi Poola dateeris oma esimese *jazz*bändi tekke 1923. aastal (Piechnat 1996: 7), ei mõjutanud see Balti riikide tantsumuusikat mingil määral. Enamgi veel – lähinaaber Leedu, kellega Poolal on ajalooliselt ülitihedad sidemed, ei tähelda sellealast aktiivsust enne II maailmasõda. Leedu džässiajakirjanik ja raadiotoimetaja Darius Uzkuraitis mainib oma artiklis “*Lithuania before & after Ganelin*” ajakirjas *Jazz Changes* (Uzkuraitis 1996: 12), et tollase Leedu pealinna Kaunase restoranides küll mängiti mõningaid džässilikke elemente sisaldavat tantsumuusikat, kuid see oli ka kõik. Seega, käesoleva uurimuse kontekstis omavad tähendust eelkõige Rootsis ja Soomes toimunud arengud.

### 3. DŽÄSS EESTIS. TEKKIMINE JA ARENG KUNI 1945. AASTANI

#### 3.1. OLUKORD MEIE KULTUURIMAASTIKUL DŽÄSSI SAABUDES

20. sajandi algus oli suurte muutuste aeg nii Eesti poliitilises elus kui kultuuris, ka siinne muusikakultuur astus oma arengus sel ajal suure sammu edasi. 1906. aastal sai Estonia Seltsi teater Saksa Teatri kõrval kutseliseks ning seega oli nüüd Tallinnas kaks kutselist teatrit. Samal aastal sai kutseliseks ka Vanemuise teater Tartus. Oma esimese ooperilavastuseni jõudsid estoonlased 1908/1909. hooajal, kui lavastati Conradin Kreutzeri “Öömaja Granadas” ja Friedrich von Flotow’ “Alessandro Stradella” (Pappel 2005: 72). Teatavasti alustasid nii Estonia kui Vanemuise teatri orkestrid ka sümfooniakontsertide andmist. Järgmisel kümnendil avati kaks uut, spetsiaalselt teatritele projekteeritud esinduslikku teatrihoonet – Tallinna Saksa Teater (praegu Draamateater) ja Estonia teater. Peagi algas opereti võidukäik Eesti lavadel: aastail 1907–1918 oli Estonia publikul võimalus tutvuda rohkem kui 50 opereti ja laulumänguga 30 autorilt! (Paalma 2006: 9–28). Välismaise operetiklassika kõrval mängiti ka Juhan Simmi laulumängu “Kosjasõit” ja operetti “Kooparüütel” ning Adalbert Wirkhausi operetti “Jaaniöö” (*ibid*).

Sajandi alguskümnendil oli populaarne žanr instrumentaalne ajaviitemuusika klaverile, väikestele ansambelitele, salongi- ja puhkpilliorkestritele: populaarsete ooperi- ja operetiviiside seaded, kergesisulised avamängud, intermetsod, serenaadid jm väikevormid.

Olulisel kohal meie tolle aja kultuuripildis oli puhkpillimuusika oma tähelepanuväärselt laia kandepinnaga – Olavi Kasemaa andmetel tegutses 1910. aastal Eestimaa 72 kihelkonnas 248 kollektiivi, neist 59 linnades, ja puhkpillimuusikaga oli aktiivselt hõivatud ligi 3500 mängijat (Kasemaa 1983: 50, 55, 64). Orkestrimuusikat vajati riigi- ja kirikupühadel, mitmesugustel avamistseremooniatel, paraadidel, tantsupidudel, leinamuusika esitajana jne. Parematel orkestritel lisandusid ka kontsertesinemised, kusjuures kavades oli küllaltki nõudlikke teoseid, nagu Fr. V. Suppé avamäng “Luuletaja ja talupoeg”, popurii C. M. von Weberi ooperi “Nõidkütt” teemadel, France “Concert Overture” (*ibid.*, 38). Seega oli puhkpilliorkestrite ampluaa üsnagi lai ning nende osa rahva, eriti maarahva muusikalise maitse arendamisel, aga ka pillimänguuskuse ja seeläbi nooditundmise õpetamisel märkimisväärselt suur.

20. sajandi teisel kümnendil ilmusid igihalja valsi ja polka kõrvale uued moetantsud: *cake walk*, *boston*, *one step* ja *two step*, tango. Eestis liikus ka ajakiri *Musik für Alle*, mis tutvustas uut muusikat ja uudistantse koos. Näiteks 1913. aastal ilmunud 110. numbris on toodud tantsuõpetaja R. L. Leonardi põhjalik tantsuhoiu joonistega õpetus, kuidas tantsida tangot. Lisatud on ka kolme argentiina tango noodid ning veel ühe *one step*’i, *two step*’i ja *wals boston*’i noodid (ajakirjanduse andmeil hakati meil *one- ja two step*’i õpetama 1919. aasta lõpul<sup>63</sup>). Ilmet hakkas võtma moodne lööklaul, mis oli tuntava saksa mõju all (Ojakäär 2000: 18). Moes oli kasutada põhiliselt saksa muusikast laenatud viise, millele tehti eestikeelsed sõnad, näiteks “Vändra metsas Pärnumaal” (*Schön ist ein Zylinderhut*) või “Mu isamaa armas, kus sündinud ma” (*Ich hab’ mich ergeben*). Pisut hiljem lisandusid sellele loetelule ka vene mustlasromansid. Vahetult enne I maailmasõda jõudsid vaid väikese viivitusega Venemaal trükituina Eestisse Leo Falli, Franz Lehári, Victor Hollaenderi ja Emmerich Kálmáni laulud värsketest operetidest. Lisagem siia populaarsem ajaviitemuusika: Antonin Dvořaki “Humoresk”, Zdeněk Fibichi “Poeem”, Enrico Toselli “Serenaad”, Franz Lehári valss “Kuld ja hõbe” ning Vittorio Monti “Tšaardaš”. Seda loetelu võiks oluliselt pikendada, kuid juba seegi annab üsna hea pildi eelmise sajandi esimesel veerandil valitsenud ja üsna kaugele

<sup>63</sup> Rahvaleht 1920, 9.03.



järgnevatesse kümnenditesse ulatunud ajaviitemuusika paremikust. Selline oli meie levimuusika üldpilt ajal, kui siin hakkas esimesi võrseid ajama uus senitundmatu võõramaa taim nimega džäss.

Nagu juba öeldud, hakkasid 20. sajandi esimestel kümnenditel rägtaim ja džäss levima Põhja-Ameerikast Euroopasse ja 1920. aastate alguseks jõudsid ka Eestisse, põhjustades üsnagi suuri muutusi seltskonnakultuuris. Lühikese aja jooksul muutusid põhjalikult seltskonnatantsud, tantsuorkestrid ja ka tantsumuusika. Täpseid andmeid Eestis tegutsenud lärmidžässi bändide kohta ei ole. Kuna tegemist oli aga valitseva suurmoega, siis tõenäoliselt Tallinnas mõned sellised bändid siiski olid. Sellele võimalusele viitab ka Rahvalehe<sup>64</sup> artikkel “Takt ja trumm, jazzband orkestrid Tallinnas”: “/.../ vahest lähevad need mehed otse narruseni, milles on kõike, ainult mitte teravmeelsust ja vaimurikkust. /.../ Mis sest, et puudub moodsa jazzbandi hing – saksofoon /.../”. Lärmijazzile iseloomulikult mõttetud on ka seal loetletud bändide nimed: “*Dodo-band*”, “*Olala-band*”. “/.../ Kõige viimasel astmel on vist mingisugune “*Jim-Dandy-band*”, /.../ kes õige kahvatu ja vaimuvaese mulje jättis”. Meil ei suutnud lärmidžäss siiski läbi lüüa ja noote keegi ei põletanud, nagu näiteks Soomes ette tuli (Jalkanen 1989: 31). Nähtus ise möödus õnneks kiiresti, mingeid märgatavaid jälgi jätmata. Nagu viitab Tallinna restoranikultuuri põhjalikult uurinud Kalervo Hovi, aitasid sellele kaasa meil sel ajal valitsenud rahvuslikud meeleolud, mille tõttu kõik saksapärane oli tõrjutud seisuses ja saksa orkestrid, kelle vahendusel lärmidžäss näiteks Soome jõudis, ei suutnud siin läbi lüüa (Hovi 2002: 146). Kas sellisel “muusikal” džässmuusikaga midagi ühist oli, on küsitav.

Džässi sissemurret meie traditsioonilisse kultuuriruumi võib eeltoodud teooriate kohaselt käsitleda akulturatsiooniprotsessina, mille käigus afroameerikalik džäss juurdus meie tolleaegses tantsumuusikas, tõrjudes ühe osa sellest (vanemad tantsud) kõrvale ja sulatudes teise, ise ka samal ajal muutudes. Protsessi on kõige lihtsam mõista, vaadeldes seda koos muutustega ajaloos ja ühiskonnas, nagu ka Peter Murdock soovitab (Murdock 1965: 116).

Džäss on oma tekkest alates olnud seotud eelkõige linnakultuuri ja selle arenguga. Nii oli see Ameerikas ja ka meil. Siin võib näha otseseid sidemeid 1920. aastail hoogustunud industrialiseerimis- ja linnastumisprotsessiga. Linn oli afroameerika muusika leviku seisukohast avatum ja uuendustele vastuvõtlikum. Teine ja võib-olla olulisemgi põhjus on see, et oma arengu esimestel aastakümnetel oli džäss valdavalt tantsumuusika ning tema areng toimus suures osas käsikäes uute tantsude ja rütmide tulekuga tantsupõrandale. Seega oli see midagi hoopis enam kui pelgalt muusikaline nähtus. Koos muusikaga tulid uued, seninägematud tantsud (*shimmy*, *foxtrot*, *valss-boston*, *tango-milonga*, *one step*, *blues*, *caramba-step*, *charleston*, *hupa-hupa*, *java*, *slavoma florida*), mis omakorda tingisid hoopis uue käitumismalli väljakujunemise, mida võiks nimetada džässkultuuriks. Nii toimus see kogu Euroopas – džässkultuuri invasioon oli toimunud ja nüüdsest jättis see oma jälje kõikide temaga kokku puutunud rahvuskultuuride arengule. Peame tõdema, et need muutused, hoolimata paljude süvamuusikategelaste ennustustest, ei olnud sugugi ajutist laadi ja ei peegeldu pelgalt moetantsude, lööklaulude või kõlaefektidena, mis äkki ilmuvad ja sama kiiresti kaovad. Nende mõju on märgatavalt suurem, põhjustades olulisi ja pöördumatuid muutusi nii muusikute kui publiku muusikalises maailmakäsitluses ja käitumismallides. Võrreldes vanemate seltskonnatantsudega oli suurimaks muutuseks uudne tantsuhoid – kui senini oli lähim partneritevaheline kontakt neiu pihale asetatud noormehe käed (polkas), siis uutes tantsudes (aeglane valss, fokstrott, tango jt) oli see oluliselt intiimsem, mis tingis tugeva vastureaktsiooni konservatiivsemate vaadetega seltskonna, eriti maarahva hulgas.

Seoses uute tantsude ning senisest oluliselt rütmikama ja uudse kõlapildiga tantsumuusikaga muutusid põhjalikult ka tantsuorkestrite koosseisud – juurde tulid senitundmatud spetsiifilise

---

<sup>64</sup> Rahvaleht 1926, 20.04.

kõlaga pillid, nagu saksofon, bandžo ja trummikomplekt (mida uue muusika järgi mõnda aega *jazzbandiks* nimetati). Seevastu viiulite ja tšello osakaal vähenes märgatavalt. Seoses rumba võidukäiguga lisandusid mitmed aafrikalikku päritolu uued rütmipillid (*conga, bongo*).

Üsna ilmekalt peegeldab 1920. aastatel valitsenud olukorda 1926. aasta Rahvalehes ilmunud moeantantsudele pühendatud artikkel “Õpivad tantsima. Kes on pealinna tantsuõpetajad. Charleston ei lähe meil moodi”<sup>65</sup>. Artikli autor märgib, et moeantantsud tõi Eestisse R. Leer<sup>66</sup>, keda autor hindabki parimaks tantsuõpetajaks ja kahetseb, et ta õpetamisest äri kasuks loobus. Suurt tähelepanu pühendab artikkel endisele mereväeinseneri haridusega balletiartistile Sergei Insarovile, kes igal sügisel olevat käinud välismaal end täiendamas ja uusi tantse õppimas. Tema haare oli lai – artikli andmetel õpetas ta Narvas, Pärnus, Viljandis, Rakveres, Paines ja koguni maakohtadeski. Samas toodud väite kohaselt olevat S. Insarov koos abiliste Tamara Istomini ja Viktor Reiteliga viie aastaga tantsima õpetanud umbes 12 000 inimest. Artiklis mainitakse veel kaheksat tantsuõpetajat (tolle aja kombe kohaselt perekonnanime esitähel all), mis viitab küllaltki suure nõudluse olemasolule. Tantsudest olid artikli andmetel kavas *shimmy, foxtrot, valss-boston* (ehk aeglane valss), tango-milonga, *one step, blues, caramba-step, charleston, hupa-hupa, java, slavoma florida*. Sel moel olid tantsuõpetajad ka üsnagi olulised džässile levitajad, kuna moderntantsude õpetamiseks kasutatavad Victor Silvesteri<sup>67</sup> *Strict Tempo Dance Orchestra* plaadid sisaldasid, nagu eeltoodud tantsude loetelustki nähtub, tähelepanuväärsel määral ka sedalaadi muusikat.

Nagu eespool mainitud, on kõik suuremad muutused rahva kultuuritunnetuses seotud uute suundumustega ühiskonna arengus, seega on loomulik, et kõnesolevas artiklis neid probleeme ka käsitletakse: “Eestlane, räägitakse, olla väga konservatiivne. Õigus ka. Vähemalt kõiges selles, mida pakub meile Lääne-Euroopa moe ja seltskondlike kommehete suhtes. Kuigi nimetame end eurooplasteks, ei luba isaisade igivana traditsioon meid seda vastu võtta, mis meid Lääne-Euroopa seltskondlisele kultuurile veidigi lähemale viiks<sup>68</sup>. /.../ Olgugi, et kõike seda, mis Lääne poolt tuleb ja mis meie seltskondlist elu veidi elustaks, vastuvõetavaks ei peeta, ei ole suutnud noorem põlv selle vastu ikkagi ükskõikseks jääda. Kõigepealt on t a n t s see tegur, mis moderniseerununa praegu Eestis võidukäigul sammub ja ennast enam reast välja lüüa ei lase. Isegi imelik, kuidas ta siin, meie labajala valtsi ja “Tõmba Jüri” harrastajate seas viie lühikese aasta jooksul sarnast suurt poolehoidu on leidnud, et Tallinnas näit. vanu tantse enam pea sugugi ei pooldata, veel harvem neid tantsitakse”. Lausa prohvetlikuna tundub siin artikli autori ettenägelikkus: “Läheb kaua aega, enne kui maapidudel fokstrott poolehoidu hakkab leidma. Seni tõmmatakse aga “matsi-polkat”, nii et põrand mürtsub...”<sup>69</sup>. Nagu meenutab V. Ojakäär, mängiti veel 1939. aastal Pärnus tantsupidudel jooksupolkat, krakovjakki ja vengerkat (Ojakäär 2000: 122)<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> Rahvaleht 1926, 09.03, artikli autor teadmata.

<sup>66</sup> Bernhard René Leer (esines koos abikaasaga ka kabareetantsupaarina Marcelle & René), kohviku Marcelle omanik, kes ka kohviku oma abikaasa järgi “Marcelle’iks” nimetas (Ojakäär 2000: 87).

<sup>67</sup> Kuulus inglise tantsuõpetaja, 1922. aasta seltskonnatantsude maailmameister Victor Silvester (1900–1978) asutas selle orkestri eesmärgiga kindlustada uute tantsude õige tunnetuse ja tempoga esitamine, millele otseselt viitab orkestri nimigi. Tema orkester töötas edukalt veel 1940. aastate lõpul, 1955. aastaks oli plaate müüdnud 27 miljonit (Ojakäär 1983: 29). Siis juba V. Silvester & Silver Strings hilisemaid plaadistusi leidub isegi 50 aastat hiljem, 1998. aastal *Casa Musica* väljaantud tantsuõpetajaile määratud CD-de kogumikus *The best of Ballroom Music (part 6 vol 14 nr 13)*. See viitab orkestri väga heale tasemele.

<sup>68</sup> Samale rahvusliku konservatiivsuse probleemile viitab ka Kalervo Hovi (2002: 146).

<sup>69</sup> Rahvaleht 1926, 9.03.

<sup>70</sup> Siinkirjutajale meenub, et veel 30 aastat hiljemgi paluti maakohtades pärast kontserti toimunud tantsuõhtutel mängida vengerkat.

Džässi alged jõudsid Eestisse niisiis 20. sajandi teisel kümnendil. See langes kokku suurte ajalooliste muutustega meie rahva elus – 23. veebruaril 1918. aastal kuulutati sõjaolukorras välja Eesti iseseisvuse manifest, kahe aasta pärast sündis Tartu rahu. Samal, 1918. aastal, alustas tegutsemist ka tulevase eesti esimese džässbändi *The Murphy Band*'i tuumik. Seega võib väita, et koos riigi sünniga algas uus ajajärk ka meie levimuusikas. Kogu riik ja rahvas olid häälestatud kardinaalsetele muutustele ja seetõttu oli ühiskond märgatavalt vastuvõtlikum ka uutele arengutele kultuuri vallas. Seltskonnakultuuri muutuste põhikujundajaks sai afroameerika päritolu tantsukultuuri ja sellega kaasneva džässmuusika jõudmine meie seni põhiliselt (balti)saksa ja vene mõjutustega kultuuriruumi.

## 3.2. DŽÄSS TALLINNAS

### 3.2.1. Alustajad

Kõikide suuremate muutustega kultuuriruumis kaasneb tavaliselt ka põlvkondade vahetus. Nii toimus see näiteks üleminekul swingmuusikalt biitmuusikale ja omakorda biitmuusikalt rokkmuusikale, kui viimase sajandi kultuurimuutusi jälgida. Kõigi nende muutustega kaasnesid ka noorte käitumismallide teisenemised. See seaduspärasus kehtis ka džässist tingitud muutuste puhul Eestis.

Kahtlemata aitas džässmuusika arengule oluliselt kaasa muusikaharidussüsteemi kiire areng – 1919. aastal alustasid tööd kõrgemad muusikakoolid nii Tartus kui Tallinnas (viimane nimetatati 1923. aastal ümber Tallinna Konservatooriumiks). Soodustav tegur oli ka juba mitmekümne aasta pikkune puhkpilliorkestrite kogemus. O. Kasemaa andmeil tegutses 1910. aastal Tallinnas 13 puhkpilliorkestrit (Kasemaa 1983: 69). Seoses I maailmasõjaga lõpetas enamik neist küll tegevuse, kuid mänguuskus ja suur osa mehi jäid alles – see oli soodne pinnas uute orkestrite tekkimiseks. Pärast Eesti Vabariigi väljakuulutamist 1918. aastal hoogustus ka puhkpilliorkestrite (taas)asutamine, märkimisväärseks kujunes sõjaväeorkestrite, 1925. aastast alates ka Kaitseliidu puhkpilliorkestrite osa (Amon-Merilain 2003: 21). Oma põhifunktsiooni kõrval, milleks oli tseremoniaal- ja marsimuusika mängimine, oligi vabariigi algaastatel suur osa tantsumuusikast just puhkpilliorkestrite esitada. Nii muutusid need paljuski ka tulevaste džässorkestrite “taimelavadeks”.

Tähendusrikas on seegi, et elav džässihuvi tõi selle muusika juurde ka suure hulga noori andekaid muusikuid (Gustav Ernesaks, Vallo Järvi, Juhan Kaljaspoolik, Eugen Kelder, Herbert Kulm, Raimund Kull<sup>71</sup>, Tiit Kuusik, Erich Kõlar, Hugo Lepnurm, Bruno Lukk, Vladimir Padva, Villem Reimann jpt), keda me hiljem oleme harjunud nägema hoopis teises rollis ja kes iseäranis õpinguaastail olid vähem või rohkem seotud selle uue ja põneva muusikaga. Kuigi enamik neist ei jõudnud džässi alal tippude hulka, oli nende osalemine selle muusika üldises arengus kindlasti olulise tähtsusega, kuna tõmbas siia suure hulga andekate inimeste energia ja huvi. Tekkinud sünergia soodustas ja kiirendas džässi arengut kindlasti märgatavalt.

Kõik meie esimesed teadaolevad džässorkestrid tegutsesid Tallinnas, mis on ka mõnes mõttes üsna loogiline – pealinna ja üldse suurimasse Eesti linna jõudsid kultuuriuudised kõige varem ning siin oli ka linnastumisprotsess kõige aktiivsem, mis soodustas džässmuusika arenguks sobiva keskkonna teket.

---

<sup>71</sup> Raimund Kull küll passiivse huvilisena. Pole andmeid, et ta oleks ise džässi mänginud, küll aga oli ta sagedane külaline saalides, kus mängisid džässbändid, ning ta on andnud ajakirjandusele asjatundliku intervjuu džässi teemal (“Jazz ja Meie”, *Rahvaleht* 1928, 30.06). Siiski on R. Kulli kirjutatud “Popurrii eesti viisidest” plaadistanud 1920. aastate üks Euroopa tuntumaid, Sandor Józsi salongiorkester firmale “Odeon” (Pedusaar 1998: 41).

Teadaolevalt esimesi džässi mängimise katsetusi Eestimaal kirjeldab Kurt Strobel oma mälestustes: “Juba 1918. aasta suvel hakkasime koolisõprade Konstantin Paalse ja Herbert Putzkeriga Paalse korteris kergelt muusikat harjutama, Paalse klaveril ning Putzker ja mina viiulil. Sama aasta talvel suurendasime koosseisu. Juurde tulid Rolf Eichwald (viul), Alfred Klas-Glas (viul) ja Edja Klas-Glas (tšello)<sup>72</sup>. Mina vahetasin viiuli trummide vastu” (Strobel 1979). Strobel ei kasuta siin teadlikult sõna “džäss”, kuna koolipoiste esimesi katsetusi džässiks nimetada olnuks ilmselge liialdus. 1970. aastal meenutab K. Paalse vestluses V. Oja-kääruga: “Kõik me alles õppisime. Vana Strobel õpetas oma poissi, Putzker<sup>73</sup> oma Herbertit. /.../ Me mängisime kõiki neid *cakewalk*’isid ja muid tantse, mida nad oma daamidega “šiiberdasid”” (Ojakäär 2000: 79). K. Strobel meenutab veel, et mängiti põhiliselt mitmesugustel pidudel ja ballidel (Strobel 1979). Nendest noortest muusikutest kujunes 1925. aastal esimene professionaalne džässbänd (*The Murphy Band*) Eestis (mainitud muusikute eluloolisi andmeid vt lisa 12).

Käesolevas uurimuses on orkestrid (seal, kus see osutus võimalikuks) jaotatud elukutselisteks (restoranide ja kohvikute orkestrid) ning poolelukutselisteks nn juhümänguorkestriteks nende töö spetsiifikast lähtudes. Erialase hariduse olemasolu või selle puudumine ei saanud liigitamise alus olla põhjusel, et maailma esimene džässikool avati alles 1945. aastal Bostonis (Lipman 2001: 1); klassikaline muusikaharidus sai olla siiski vaid eelduseks. Džässi ajalugu tunneb paljusid kesise muusikaharidusega andekaid autodidakte, nagu L. Armstrong, Ch. Parker, E. Garner (H. Speek, H. Tooming Eesti kontekstis), kelle tase on teistele eeskujuks olnud.

### 3.2.2. Tallinna kohvikute ja restoranide džässorkestrid

Oma arengu esimestel aastakümnetel mängiti džässmuusikat põhiliselt alkoholiloaga restoranides. Märkimisväärse erandina võiks Tallinnas mainida vaid alkoholivaba tantsukohvikut Marcelle. Tallinna restoranide ajalugu uurinud Kalervo Hovi kinnitab, et selles linnas on läbi aegade olnud ligi paarsada erineval tasemel restorani, mis linna ametlikes kirjades seisid kõik trahteri nime all ja jagati taseme järgi kolme klassi. Kahe maailmasõja vahelisel ajal oli alkoholiloaga restoranide arv Tallinnas stabiilselt 30–50 vahel. Näiteks 1925. aastal, kui algas eestimaise džässi lugu, oli neid 32, millest 13 olid hotellide restoranid, kus stabiilseid tantsuorkestreid ei peetud (Hovi 2002: 21, 22). See arv on meile küllaltki tähtis, võimaldades hinnata džässi populaarsust restoranipubliku hulgas lihtsa valemi abil: restoranide üldarv (32) miinus hotellirestoranide arv (13) võrdub tantsumuusikat kasutanud restoranide arv (19). Lahutades sellest arvust džässbändidega restoranide arvu (Mutsu andmeil 12), on tulemuseks rahvalikumat tantsu-/meeleolumuusikat kasutanud restoranide arv (19–12=7). Nende arvude suhe (12:7) on aga üsnagi täpne populaarsuse näitaja. Arvestada tuleb antud juhul siiski vaid suurusjärkudega, sest meie käsutuses olevad andmed ei pruugi olla päris täpsed. Suure tõenäosusega see suhe aga 1930. aastate algupoolel selline oli ja märgatav tendents oli džässiliku tantsumuusika populaarsuse tõusu suunas.

Nagu teada, tehti esimesed džässilaadse tantsumuusika publikule mängimise katsed Tallinnas ja ilmselt kogu Eestimaal 1918. aastal, kui hotelli Kommertz omanik kutsus samas majas proovi teinud tulevase *The Murphy Band*’i asutajad oma külalisi lõbustama (Ojakäär 2000: 80).

<sup>72</sup> Eduard Klas-Glas – Eri Klasi isa. Ka Eri Klas oli nooruses aktiivne džässmuusik, tegutsedes trummimängijana mitmes ansambelis ja lauldes Eesti Raadio meeskvarteris.

<sup>73</sup> Mõlemad olid tuntud muusikud: Fr. Chr. Strobel oli lõpetanud Leipzigi konservatooriumi *cum laude* viiuli erialal, O. Putzker oli Rannavärava mäe varieteeteatri kapellmeister.

Esimene tõsiseltvõetav džässmuusikat pakkuv lõbustusasutus oli teatavasti Raekoja platsil nn Jegorovi maja keldrikorrusel asunud kohvik Marcelle<sup>74</sup>, kus 1925. aasta juunikuus alustas tööd *The Murphy Band*. Samal aastal, seoses *The Murphy Band*'i sinna tööleasumisega, sai “džässimajaks” ka Estonia Valge saal. Siin mängisid kuni hoone purukspommitamiseni 1944. aastal J. Pori orkestriga vaheldumisi mitmed tuntumad džässmuusikat mänginud orkestrid, peale *The Murphy Band*'i *Compe Estonian Dance Orcestra*, K. Strobeli orkester, *Four Swingers* (1938).

1930. aasta veebruaris avati kino Gloria Palace<sup>75</sup> keldrikorrusel restoran Dancing Palace Gloria. Esimese orkestrina alustas seal *The Happy Seven*,<sup>76</sup> kõige kauem (1931–33 ja 1935–39) mängis aga K. Strobel ja tema orkester, vahepeal ka J. Pori ja Johannes “Juk” Holsti orkester, 1939. aastal *Six Swingers* (Mutsu 1991, 10: 88). Linna parimate restoranide hulka kuulusid ka Dancing Paris (rahvasuus lihtsalt Pariis) Müürivahe tänavas (1936–39 mängis Oscar Vichmanni orkester, praegu on seal restoran Gloria) ning Harju tn 19<sup>77</sup> asunud restoran Astoria (algul kohvik, 1931. aastast alates restoran; seal mänginud muusikuid loetleb Mutsu 36 (Mutsu 1991, 10: 89)). Need olid pillimeeste hulgas hinnatuimad töökohad ja nendesse töölesaamise nimel käis pidev võitlus.

Džässi mängiti ka Draamakeldris<sup>78</sup> (R. Järvi, U. Värk, G. Metssalu ja R. Valgre) ning mõningal määral Estonia Punases saalis (trio V. Compe, W. Kiausch, J. Viilup või F. Kaasik, P. Kiin, V. Roots), mis muusikute seas oli tuntud kui “rahaauk”, ent kuna see oli praeguses mõistes ööklubi, siis ei saanud džässmuusika seal põhiline olla.

Väga heas kohas Viru ja Vene tänava nurgal asus 1937. aastal avatud kohvikrestoran Viru<sup>79</sup>, millest pärast omaniku vahetust 1939. aastal sai restoran Kuning. On teada, et 1938. aasta veebruarist mängis seal Karl Aaviku orkester, mille stiililise suundumuse, s.t džässilembuse kohta otseseid andmeid ei ole, kuid koosseisu järgi (K. Aavik as, cl, T. Maiste kl, E. Hendla v, ts, A. Saarm tr, k, ja R. Valgre dr, kl, ak) otsustades seda tõenäoliselt siiski tehti. Džässilikku tantsumuusikat mängiti vahelduva eduga mujalgi, näiteks restoranides Küba (*Michel's Six Rhythm Boys*), O.K.<sup>80</sup> (J. Holsti orkester), Must Kass (sageli mängis ka Kuno Laren)<sup>81</sup>, Du Nord (mõnda aega mängis siin R. Michel (Ojakäär 2000: 252–317)). Suviti oli tööpõld mõneti veelgi laiem – lisandusid suvehooajal töötavad lõbustusasutused nii Tallinnas (Estonia suveaed, Pirita rannarestoran ja suveaed), Tartus (Vanemuise aed) kui ka kuurortlinnades Pärnus, Haapsalus, Kuressaares ja Narva-Jõesuus, kus suures osas töötasid Tallinna ja vähemal määral Tartu parimad (džässi)muusikud.

1920. aastail esines igal aastal mõnes Tallinna restoranis ka naisorkester, nt Du Nordis mängis naisorkester 1926. aastal pidevalt, edaspidi väikeste vahedega 1930. aastani välja, 1926. aastal reklaamis restoran Evald kogu suve Meta Margo orkestrit, 1927. aastal reklaamis naisorkestrit Imperiaal, 1929 kutsuti publikut Marcelle'i “naiste tundi kell 12–02”, mil mängis naiste instrumentaalkvartett. Paraku pole mingeid andmeid, et naisorkestrid oleks džässi mänginud, sageli on neid hoopis prostitutsiooniga seostatud (Hovi 2002: 143).

<sup>74</sup> Sõjajärgseil aastail tuntud kui restoran Vana Toomas, praegu asub neis ruumides restoran Maikrahv.

<sup>75</sup> Sõjajärgseil aastail oli keldrikorrusel üks Tallinna nooblimateid restorane Astoria. Vahepeal oli kogu hoone Vene Draamateatri käsutuses, praegu uuesti luksusrestoran Astoria Palace.

<sup>76</sup> Koosseisus R. Eichwald, J. Sahharov, E. Pert, A. Eller, K. Paalse, P. Veebel, B. Jaanikosk.

<sup>77</sup> Asus Harju tänaval Müürivahe ja Vana-Posti tänavate vahelisel taashoonestatud alal.

<sup>78</sup> Asus, nagu nimigi viitab, Draamateatri keldrikorrusel.

<sup>79</sup> Nimetatud kohas töötas kogu nõukogude aja üsnagi populaarne restoran Viru, mida rahva seas “Viru lakaks” kutsuti. Praegu asub seal Demini kaubamaja.

<sup>80</sup> Asus Suur-Karja 18.

<sup>81</sup> K. Larenist edaspidi lähemalt.

Nagu eeltoodust näha, mängisid peaaegu  $\frac{2}{3}$  Tallinna parimatest restoranidest džässbändid, mis viitab selle muusikaliigi kiiresti kasvanud populaarsusele.

### 3.2.3. Tähtsamad Tallinnas tegutsenud poolelukutselised juhumänguorkestrid

Lisaks restoraniorkestritele alustas juba 1920. aastatel Tallinnas tegutsemist arvukalt poolelukutselisi džässilikku tantsumuusikat mänginud juhumänguorkestreid.

Teadavaolevate Tallinnas tegutsenud džässilikku tantsumuusikat mänginud orkestrite andmed on koondatud alljärgnevasse kronoloogilisse tabelisse (vt tabel 1), orkestritega seonduvad fotod, mis õnnestunud leida, on ära toodud lisas 1 ning sealsed fotode vastavad numbrid on paigutatud tabelisse. Ennekõike on püütud välja selgitada kollektiivide pilliline ja isikkoosseis, repertuaar ja selle hankimise viisid, stiililine suundumus ning esinemiskohad.

Mõned orkestrid, näiteks *Ossy-band*, *Red Reding Hood*, millest ei ole teada ei täpset tegutsemisaja algust ega lõppu, on paigutatud tabelis kohale, mis erinevate andmete kõrvutamisel tundus nende puhul loogiline olevat. Kui ei ole teada orkestri täpset asutamisaega, on tabelis selle asemel tärn (\*), kui ei ole teada tegevuse lõppdaatumit, siis kaks tärna (\*\*). Olgu öeldud, et analoogse tabeli koostamist restoraniorkestrite kohta takistas nende koosseisude kiire vaheldumine, täpse eksisteerimisaja ja stiililiste suundumuste ebamäärasus.

### 3.2.4. Tallinna džässilike juhumänguorkestrite analüüs

**Tabel 1.** Tallinna tähtsamate poolelukutseliste (džäss)orkestrite andmed

Ork./ans. Nimi	Tegutsemise aeg	Juhi nimi	Pilliline koosseis	Arvatav stiilil. suund	Vt foto nr:
<i>Luna Boys</i>	1923–**	Pole teada	As+v, ts+cl, tr, trb, kl, bž, dr	Svingieelne	1
<i>The Murphy Band</i>	1925–1929	K. Strobel, V. Compe	V, as+cl, ts, tr, kl, bž, dr+tr, bs, kb	Svingieelne	4 ja 5
<i>Vivo Band</i>	1926–1928	Pole teada	V, as+cl, ts+cl, kl, kb, bž, dr	Svingieelne	6
<i>Red Hot Ramblers</i>	1927–1939	O.Vichmann	V, as, ts, tr,kl, kb, k, dr, (vok)	Pool-sving	8
<i>Merry Party</i>	1927–1932	Pole teada	V, 2 as, ts, 2 tr, trb, kl, bž dr, sph	Svingieelne	7
<i>Melody Boys</i>	1928–1933	E. Kulmar	V, 3 s, tr, trb, kl, bž, dr, sph	Svingieelne	-
<b>Bi-Ba-Bo</b>	1928–**	Th. Maiste	V, as, ts+cl, kl, bž, dr, sph, (vok)	Pool-sving	12
<b>Estonia teatri tanstuorkester</b>	1929–1930	Pole teada	V, s+cl, s+fl, tr, kl, dr	Svingieelne	-
<i>Bonzo Band</i>	1929–**	J. Pori	V, as, ts, tr, kl, dr, sph	Svingieelne	11
<i>Play Boys</i>	1929–**	R. Merkulov	V+bž, as, ts, tr, trb, sph, kl, kb, dr	Svingieelne	-
<i>The Estonian Dance orchestra</i>	1930–1933	V. Compe	V, as+cl, ts,ss, 2 tr, kl, dr	Pool-sving	13

<b><i>Strong Hard Rodgers</i></b>	1930–1934	Pole teada	V, as, ts, bs, tr, kl, bž, dr, (ak)	Pool-sving	14
<b><i>Vinona Band</i></b>	1930–1936	Pole teada	V, 2 as, s?, tr, trb, ak, kb, dr	Pool-sving	15
<b><i>Jolly Fellows</i></b>	*–1931	R. Merkulov	koosseis pole teada	Svingieelne	-
<b><i>Mutli Strong Party</i></b>	1931–1933	L. ja R. Mutlid	2 as, ts, tr, trb, kl, ak, kb, dr	Pool-sving	16
<b><i>Merry Boys</i></b>	1931–1934	Ed. Poolakene	koosseis pole teada	Pole teada	-
<b><i>Merry Pipers</i></b>	1931–1940	R. Merkulov	V, as+cl, ts+cl, 2 tr, kl, bž, dr	Pool-sving	17
<b><i>The Scouts Band</i></b>	1932–1932	A. Jakoby	V, ts, kl, dr	Pool-sving	18
<b><i>Eesti Maa-panga džäss</i></b>	1934–**	Pole teada	V, as+cl, ts, tr, kl, bž, dr	Svingieelne	19
<b><i>Metronom</i></b>	1934–1938	E. Laansoo ?	koosseis pole teada	Pool-sving	-
<b><i>Kuldne Seitse</i></b>	1936–1947	H. Speek E. Kõlar	2 as+cl, ts, tr, kl, kb, k, dr	Sving	20
<b><i>Modern Trubaduur</i></b>	1935–1937	Pole teada	as, ts, tr, trb, kl, kb, dr	Pool-sving	-
<b><i>The Dancing Travellers</i></b>	1935–1939	K. Raudsepp	2 as, ts, tr, kl, ak, kb, dr	Sving	21
<b><i>Meie Poisid</i></b>	1935–1939	G. Reeder	v, 2 as, ts+cl, bs, 2 tr, trb, kl, ak, sph, dr	Pool-sving	22
<b><i>Tallinna Raudteelaste klubi orkester</i></b>	1939–**	Pole teada	koosseis pole teada	Pole teada	-
<b><i>Longhairs</i></b>	1939–1941	J. Teng	2 as, 2 ts, 4 tr, 2 trb, kl, kb, k, dr	Sving	24
<b><i>Red Reding Hood</i></b>	*–**	R. Merkulov	koosseis osaliselt teada	Pole teada	23
<b><i>Harmony Revellers</i></b>	*–**	pole teada	koosseis osaliselt teada	Pole teada	-
<b><i>Silva</i></b>	*–**	pole teada	koosseis osaliselt teada	Pole teada	-
<b><i>Red White</i></b>	*–**	pole teada	koosseis pole teada	Pole teada	-
<b><i>Jolly Pipers</i></b>	*–**	H. Teder	koosseis osaliselt teada	Pole teada	-
<b><i>R</i></b>	*–**	E. Laansoo?	koosseis osaliselt teada	Svingieelne	-

## Stiilist ja koosseisudest

Kõige adekvaatsema pildi Tallinna džässilike tantsuorkestrite stiililistest suundumustest saab, kui võrrelda neid ja nende pillilisi koosseise sel ajal mujal maailmas valitsenud stiilide ja vastavate orkestrite tüüpkoosseisudega. Tabelit (1) vaadeldes torkab silma, et Tallinnas ei ole teada ühtki tüüpilist diksiländkoosseisu – enamikul juhtudest puudus koosseisust tromboon, ei ole teada ka sellele stiilile viitavaid orkestrinimesid; kõigis teadaolevates koosseisudes, nagu tabelist näha, oli viiul, mis teatavasti diksiländorkestri koosseisu ei kuulu.

Esimesed konkreetsed andmed mängustiili kohta on teada *The Murphy Band*'ilt. Nagu Kurt Strobel oma mälestustekassetil räägib (Strobel 1979), valisid nemad oma eeskujuks parimad inglise orkestrid – *Savoy Orpheans*'i ja Jack Hyltoni orkestri. Siin võib muidugi olla põhjuseks allikmaterjali kättesaadavus – nimetatud orkestreid võis kuulda, s.t neilt oli võimalik ka õppida, igaõhtustes Londoni *BBC* tantsumuusika saadetes, ameerika orkestreid sai kuulata ainult heliplaatidelt, mida oli tunduvalt keerukam hankida. Džässmuusikas on palju tunnetuslikku, mida pole võimalik noodikirjas väljendada, ning seda saabki vaid tõeliselt häid muusikuid ja orkestreid kuulates õppida. Neilt kirjutati maha nii seadeid kui kuulsuste sooloseid ja õpiti mõlemast. Seega on loomulik, et ka orkestrit formeerides võeti eeskujuna oma iidolilt. Stiili valikul võis küll määravat osa etendada vajalike oskustega klarinetimängija puudumine, kuid tõenäolisem on siiski teine variant – neile meeldis inglaste lähenemine rohkem. Selline mõttekäik tundub loogilisem, sest nad ei püüdnudki diksiländstiili õppida – kuigi klarinetist (A. Kappet) oli nende koosseisus olemas –, vaid laenasid saksofoni ja asusid sellel mängimist õppima. Seda arvamust kinnitab ka fakt, et pärast Saksamaalt naasmist, kus nad Dresdeni lokaalis Tanzpalast Libelle töötasid kogu 1927. aasta suve vaheldumisi Ameerikast pärit tantsuorkestriga (kellega neil Strobeli hinnangul mingit tasemevahet polnud (Strobel 1979)), ei püüdnud nad oma stiili muuta, vaid suurendasid orkestrit hoopis teise trompeti ja bariton-saksofoniga, nagu fotolt näha (vt foto 5 ja tabel 1). Kuna *The Murphy Band* oli kuni laialiminekuni 1929. aastal tasemelt parim Tallinna tantsuorkester, on loomulik, et ta oli eeskujuks ka teistele, eriti asutatavaile uutele orkestritele. Nii meenutab G. Ernesaks, kes alustas 1927. aastal trummarina *Vivo Band*'is, et katsetati mitmesuguste koosseisudega (Ernesaks 1980: 57–59), kuid nagu fotolt näha võib (vt foto 6), oli *Vivo Band* siiski üpris sarnane *The Murphy Band*'i esimese koosseisuga. Rääkides *The Murphy Band*'i tuntuusest ja mõjust meie džässiliku tantsumuusika arengule, tuleb kindlasti mainida alates 1928. aastast toimunud laupäevaõhtuseid ringhäälingu tantsumuusika ülekandeid Estonia Valgest saalist (Mutsu 1991, 7: 37), mille vahendusel kuuldi neid pealinnast kaugemalgi.

Sama nn inglise suuna teine mõjukam esindaja Tallinna tantsuorkestrite seas oli 1927. aastal alustanud ja 13 aastat tegutsenud *Red Hot Ramblers* (vt foto 8), olles sellega kõige pikaajalisem ja üldise arvamuse kohaselt ka 1930. aastate parim Tallinna tantsuorkester. Orkestri juht Oskar Vichmann oli oma eeskujuks valinud Bert Ambrose'i ja *BBC* tantsuorkestri, püüdes neid igati jäljendada.

Kuna siinsete parimate tantsuorkestrite areng toimus paralleelselt inglise orkestrite arenguga, on põhjust kasutada nende stiilimääratluses ka Inglismaal kasutatud terminoloogiat (Phillips<sup>82</sup> *sine anno*: 7). Seega oleks tõenäoliselt kõige täpsem nimetada 1920. aastate koosseise

---

<sup>82</sup> Sid Phillips (1907–1973), kuulus inglise klarinetist, saksofonist (as), pianist, helilooja ja (džässi)dirigent; mängis 1933–1937 kuulsas Bert Ambrose'i orkestris. Peale II maailmasõda sai *British Big Bands Database*'i andmetel tuntuks "Inglise klarinetikuningana" (<http://www.google.ee/search?hl=ru&q=Sid+Phillips&lr=>).



**svingieelseteks**, 1930. aastate esimese poole orkestreid aga **pool-svingorkestriteks** (*semi-swing*)<sup>83</sup>, nagu kõnesolevas tabeliski tehtud.

Seoses svingstiili valdavaks muutumisega nihkus kogu meie tantsumuusika saksalikust mõju sfäärist inglise-ameerika muusika svingilikku tunnetusse ja 1930. aastate lõpul alustanud orkestreid võib juba kahtlusetult **svingorkestriteks** pidada. Eeltoodud väidet kinnitab fakt, et kui Tallinna 1930. aastate parim tantsuorkester *Red Hot Ramblers*, kes reklaamis end inglise stiili järgijana, ei saanud kümnendi alul veel läbi ilma saksa lööklauludeta, siis kümnendi lõpu nimekamaid orkestreid Kuldne Seitse ei mänginud juba põhimõtteliselt saksa tantsumuusikat.<sup>84</sup> A. Mutsu andmeil tuleks orkestrite nimestikku lisada umbes tosin palgalist restorani- ja kohvikuorkestrit, kes ei saanud oma töö spetsiifika tõttu põhimõttekindlalt ühele stiilile pühenduda, kuid üldine suundumus svingstiilile oli siingi tunda, mida kinnitavad orkestrinimed, näiteks *Four Swingers*, *Six Swingers*.

Tabelist ilmneb, et 1920. aastate orkestrid olid suhteliselt sarnased tol ajal valitsenud lärmakavõitu traditsionaalse džässi koosseisudega, kus nn kohustusliku instrumendina torkab silma bandžo, erinevusena aga trombooni puudumine ja euroopaliku elemendina lisandunud viiul. Nagu tabelist ja fotodeltki näha, eelistati meie džässi algaastail 6–7-pillilist koosseisu, kus kindlasti oli viiul, klaver, trummid ja 2–3 puhkpilli (trompet ja 2 saksofoni), tavaliselt ka bandžo. Enamikus orkestrites ei olnud veel kontrabassi, mõnel juhul kasutati bassipillina susafoni (*Merry Party*, *Bi-Ba-Bo*, *Bonzo Band*). Kontrabassi ei olnud ka *The Murphy Band*'i algkoosseisus (vt foto 4), 1928. aastal tehtud fotol (foto 5) aga juba on. Kontrabassiga koosseisud sarnanevad tüüpiliste inglise tolle aja tantsuorkestritega, mida mitmed meie esimestest džässbändidest (*The Murphy Band*, *Vivo Band*, *Red Hot Ramblers*) oma eeskujudena on maininud.

Alates 1930. aastatest on märgatav tendents orkestrite puhkpillirühma suurenemisele: nagu tabelist nähtub, on üha sagedamini koosseisus teine trompet, tromboon ja/või baritonsaksofon, kõikidel fotodel on saksofonimängija(te) kõrval näha ka klarnet. Seega on 1930. aastate koosseisud algavale svingiajastule kohaselt pehmekõnalisemad. Suurima muudatusena torkab peaaegu kõikides orkestrites silma akordion, mis jääb kuni kümnendi lõpul tegevust alustanud *Longhairs*'ini (vt foto 24) kõikide koosseisude lahutamatuks osaks. Üha harvem näeb tabelis seevastu bandžot, mida aastakümne teisel poolel asendab pehmekõnalisem ja võimalusterohkem kitarr (*The Dancing Travellers*, *Kuldne Seitse*, *Longhairs*, *Six Swingers*). Esimese järgnevatel aastakümnetel tantsuorkestrites asendamatuks muutunud pilli – elektrikitarr – kinkis teadaolevalt Tallinna garnisoni džässorkestrile kindral Johan Laidoner 1938. aastal (Saar 2006: 58). See viitab otseselt svingiajastu kõlaideaalide rakendumisele Tallinna džässilikes tantsuorkestrites, mida kinnitab ka A. Mutsu (1999, 6: 23).

Tallinna restoranide ansambleid vaadeldes hakkab silma koosseisude suurem mitmekesisus juhumänguorkestritega võrreldes: esines nii 3-liikmelisi (Estonia Punases saalis), 4-liikmelisi (*Four Swingers* Draamakeldris) kui ka 9-liikmelisi (*The Murphy Band* Estonia Valges saalis) koosseise. Kõige sagedamini esines restoraniorkestrina 5–7-meheline koosseis, mis võimaldas juba mitmehäälsete seadete mängimist ja oli majanduslikult otstarbekam. Kuna restorani-orkester ei saanud oma töö spetsiifikast tulenevalt pühenduda vaid ühes stiilis muusikale, pidi

<sup>83</sup> S. Phillips ei kommenteeri neid stiilinimesid lähemalt. 1920. aastail oli USA-s ja mitmel pool Euroopaski (nt Soomes) valitsevaks tantsumuusika stiiliks diksiländ, Inglismaal seevastu säilitas juhtpositsiooni väljapeetum stiil, kus orkestri koosseisus oli ka viiul. 1930. aastate algupoolel toimus džässistiilide ja orkestri tüüpkoosseisude kujunemine kogu maailmas (nn svingirevolutsioon USA-s 1932), seega ei saa siis veel svingistiilist rääkida. Samas oli inglaste lähenemine svingi iseloomulikule kõlapildile lähemal kui diksiländ, seega on määratlus pool-sving igati omal kohal.

<sup>84</sup> H. Speegi intervjuust siinkirjutajale 17.05.2006 Stockholmis.

koosseis võimaldama esitada repertuaari lööklauludest džässilike paladeni. Sellest tulenevalt oli neis kõigis “kohustuslike” instrumentidena viiul ja akordion ning enamik muusikutest mängis mitut pilli, mis võimaldas ka väikeses ansambelis kõlalist mitmekesisust saavutada.

Vokalistide osa Tallinna tantsuorkestrites oli suhteliselt tagasihoidlik. Kuigi on teada, et *Red Hot Ramblers*is laulis 1927–28 Nikolai Kultas, kes oli 1926. aastal laulmist õppinud Tallinna Konservatooriumis A. Arderi juures, lauldes mõnda aega ka Estonia kooris (Lauri 1999: 14), ning Bi-Ba-Bo lauljaks oli samal ajal Artur Rinne, ei ole teiste orkestrite koosseisudes ega ka samade orkestrite hilisemates nimistutes lauljaid mainitud. Tõenäoliselt oli põhjuseks heli-võimenduse puudumine, milleta hääle kuuldavakstegemine oli problemaatiline. Lauljad ilmusid Tallinna tantsuorkestritesse uuesti 1930. aastate teisel poolel, kui kasutusele võeti ruuporid (megafonid). V. Ojakäär (2000: 159, 480; 2003: 295) väitel olid meie arvestatavamateks džässilauljateks Georg Metssalu (tuntud ühe parima trummimängijana), Friedrich Kaasik, Harald Laan ja Eugen Raudsepp, kellest Laant võrreldakse Bing Crosby, Raudseppa Frank Sinatra stiiliga (Ojakäär 2003: 294). Eesti silmapaistvaim, võib-olla isegi ainuke džässilauljatar oli Inge(borg) Pöder (vt foto 25)<sup>85</sup>.

## Repertuaarist

Orkestrite repertuaari kohta on tõepärast hinnangut küllaltki keeruline anda, kuna konkreetseid andmeid on vaid mõne kollektiivi kohta ning needki on üpris napid ja lünklikud. Tundub, et käsitletaval ajajärgul Tallinnas džässilikkude tantsumuusikat mänginud orkestrite repertuaari oleks siiski õige vaadelda tervikpildina, s.t nii juhümängu- kui restoraniorkestrid koos.

Osa *The Murphy Band*'i repertuaarist (vt lisa 2) on V. Ojakäärul õnnestunud muusikute mälestuste ja K. Paalse noodikogu abil taastada (Ojakäär 2000: 103–105), mõnede tuttavate kaudu Inglismaalt hangitud klaverinootide nimesid mainib K. Strobel oma mälestustekassetil. A. Mutsu andmeil võib bändi tantsupalade nimistusse lisada ka: “*Alaska*”, “*Always*”, “*Charmaine*”, “*Hallelujah*”, “*Tea for two*”, “*Whispering*”, “*I can't give your anything but love*”, “*Valencia*”, “*Wenn der weisse Flieder wieder blüht*”, “*Yes, sir, that's my baby*” (Mutsu 1991, 7: 33). Kuigi nimekiri on ebatäielik, sisaldades hinnanguliselt vaid veerandi nende aktiivsest tantsurepertuaarist, on sellest näha, et mängitavatest paladest umbes pooled olid inglise-ameerika päritolu, teine pool aga saksa lööklaulud. Tõenäoliselt lisandusid neile ka populaarsemad viisid tuntumatest operettidest. Siiski äratav tähelepanu küllaltki suur hulk nende kavas olnud ja hiljem igihaljaks osutunud teemasid, nagu Donaldsoni “*Yes, sir, that's my baby*”, Hendersoni “*I can't give you anything but love*”, Carmichaeli “*Star dust*”, Schonbergeri “*Whispering*”, Youmans’i “*Tea for two*” jt, mis veel praegu, 80 aastat hiljemgi, on sageli mängitavad. Enamik nimekirja paladest on rõõmsameelsed ja hoogsad – niisugune oligi 1920. aastate džässiliku põhiolemus. Teades, et *The Murphy Band*'i muusikalised eeskujud olid pärit Inglismaalt, on alust arvata, et nad mängisid ka repertuaaris olnud saksa päritolu muusikat inglispärase džässiliku tunnetusega. See on seda tõenäolisem, et neil oli koosseisus kaks arranžeerimisvõimelist muusikut – V. Compe ja K. Paalse. Seega ei sõltunud nad liialt algmaterjalist, olles võimelised seda ise soovitavas suunas töötlemata.

Seevastu enamik teisi orkestreid pidi 1920. aastail veel valmis noodimaterjaliga läbi ajama, mida toona oli küllaltki keeruline hankida. Mutsu andmetel oli *The Murphy Band* kui parim teistele eeskujuks ka repertuaarikujundamise küsimustes ning suur osa nende repertuaarist kõlas mingil kujul teistegi orkestrite esituses (Mutsu 1991, 7: 33). Kuidas teised Tallinna

<sup>85</sup> I. Pöder-Laksi (1917–1996) mäletatakse tänapäeval rohkem baleriini, koreograafi ja balleti repetiitorina. 1930. aastate teisel poolel oli ta hinnatud ka džässilauljana, lauldes Estonia Valges saalis, Astorias, Tartu Sinimandriasis jm. Oli *Six Swingers*'i solist.

orkestrid seadete hankimise küsimuse lahendasid, pole teada. Ei ole võimatu, et Compe ja Paalse lubasid mõnel kasutada omi vanu “äramängitud” seadeid, mida nad ise enam ei vajanud, kuid konkreetseid andmeid selle kohta pole.

Olukord muutus kergemaks 1930. aastate algul, kui hakkas toimima välismaistelt kirjastustelt seadete tellimise süsteem, mille aktiivse kasutajana on teada Tallinna tolle kümnendi parim tantsuorkester *Red Hot Ramblers*, kes oli võtnud selge suuna Bert Ambrose'i orkestri stiilile. Seoses arranžeerijate nappusega võib järeldada, et sarnaste tüüpkoosseisudega bändid mängisid ka suhteliselt sarnast repertuaari – kirjastuste pakutav valik (Mutsu 1991: 18) oli ühesugune kõigi jaoks ja publiku lemmiklood suures osas samad. Seega oli põhiküsimus bändijuhi operatiivsuses ja muusikute õppimiskiiruses. Siit tuleneb loogiline järeldus – sama suundumusega võis olla teisigi orkestreid, kuid *Red Hot Ramblers* oli esimene ja parim neist, mistõttu on see informatsioon just seoses nendega meieni jõudnud.

Repertuaari pilt hakkas mitmekesisemaks muutuma 1930. aastate teisel poolel, kui kasvas peale uus põlvkond arranžeerimisvõimelisi džässmuusikuid, nagu Priit Veebel, Hans Speek, Boris Kõrver jt.

Võrdlusena 1920. aastatele vaadake meie džässorkestrite repertuaari 1930. aastate lõpul ehk siis kümmekond aastat hiljem. A. Mutsu (1991, 9: 70) andmeil olid enammängitavad: “*Close your eyes*”, “*Night and day*”, “*June in January*”, “*Moonlight and shadows*”, “*My sympathy*”, “*Smoke gets in your eyes*”, “*Alexander's ragtime band*”, “*Body and soul*”, “*All of me*”, “*Stormy weather*”, “*Caravan*”, “*Sweet and lovely*” jt. Seoses helifilmi tulekuga muutus ülipopulaarseks F. Churchilli “*One day my prince will come*”, svingseades said uuesti tuntuks mitmed džässi algaastate lood: S. Brooksi “*Some of these days*” (1910), I. Berlini “*Alexander's ragtime band*” (1911). Kõik see on üsnagi svingilik repertuaar, millest enamik jäi sageli mängitavaks järgnevatel aastakümnetelgi. Samas on toodud repertuaari raske siduda konkreetse orkestriga. Mida üks või teine mängis, selle kohta on andmeid äärmiselt vähe. Üht-teist on siiski õnnestunud leida. Näiteks on teada, et Kuldne 7 täiendas 1939. aastal tänu õnnelikule juhusele oma niigi juba svingile orienteeritud repertuaari kolme Count Basie' (“*Jumping at the Woodside*”, “*One o'clock jump*”, “*Sent for you yesterday*”) ja nelja Artie Shaw' (“*Begin the beguine*”, “*What is this called love*”, “*Jungle drums*”, “*I cover the waterfront*”) originaalseadega, V. Ojakääru noodikogus on säilinud 7 nooti Longhairs'i noodimapist: B. Carteri “*Nightfall*”, V. Knighti & B. Greeni “*Tom-Tom the Piper's Son*”, C. Basie' “*Sent for You Yesterday*”, N. H. Browni “*Pagan Love Song*”, C. Gray “*Bye-Bye Blues*”, P. Maresi & L. Rapollo “*Farewell Blues*”, C. Williamsi “*Echoes of the Jungle*” (Ojakäär 2003: 123).

Võrreldes kahe kümnendi repertuaari, on märgata nii üldpildi tuntavat mitmekesisustumist kui ka nihet ameerikaliku muusika osa suurenemisele ja saksa päritolu muusika vähenemisele mängitavate palade nimistus. Kuigi saksa muusika, eriti filmimuusika, ei kadunud 1930. aastatel kuhugi, oli tema osa oluliselt väiksem, ja nagu tol ajal tegutsenud H. Speek intervjuus<sup>86</sup> siinkirjutajale mainis, tehti mõnigi kord populaarsest saksa meloodiast korralik svingistiilis arranžeerimine, mis saksalikus stiilis tantsumuusika osa veelgi vähendas. Kümne aasta jooksul oli peale kasvanud ka uus noorte andekate improviseerimis- ja arranžeerimisvõimeliste muusikute põlvkond, mis muutis üldpildi oluliselt huvitavamaks ja mitmekesisemaks.

Tantsumuusika üldpildis lisandus toodud kollektiividele veel hulk meeleolumuusika ansambleid ja rahvalikumat tantsumuusikat mängivaid orkestreid. Viimaste kohta ei ole küll midagi täpsemat teada. Džässorkestritega suutiski edukalt võistelda vaid J. Pori orkester (vt foto 26), mis pillide koosseisult ja seega ka kõlapildilt oli üsnagi džässorkestriga sarnane. Põhiline

<sup>86</sup> Intervjuu 17.05.2006 Stockholmis.

erinevus oli repertuaaris, mis J. Pori orkestril oli oluliselt rahvalikum ja lihtsakoelisem<sup>87</sup>. Seega võiks tema orkestrit džassi leviku seisukohalt vaadelda ka teatava vaheetapina ja lihtsamale või lihtsalt konservatiivsema maitsega rahvale džassiliku tantsuorkestri kõla tutvustajana. Tänu sellisele repertuaaripoliitikale, arvukatele plaadistustele ja regulaarsetele raadioesinemistele oli J. Pori orkester vaieldamatult Eesti populaarseim tantsuorkester 1930. aastatel.

### Kokkuvõte

Tallinna džassi algaastate, s.t 1920. aastate teise poole vaieldamatu liider oli *The Murphy Band*, 1930. aastatel oli kandepind juba oluliselt laiem – parematest tantsuorkestritest rääkides tuleks *Red Hot Ramblers*'i kõrval eraldi välja tuua veel kolm: *Merry Pipers*, *Dancing Travellers* ja Kulдне Seitse, mis olid samuti publiku poolt kõrgelt hinnatud.

1920. aastate lõpuks oli Tallinnas 7–8 arvestatavat juhumänguorkestrit, millele järgmise kümnendi algul lisandus teist samapalju; teadaolevalt oli Tallinnas samal ajal ka umbes tosin palgalist džassiliku orientatsiooniga restorani- ja kohvikuorkestrit. Seega oli džassilikku tantsumuusikat mängivate orkestrite koguarv Tallinnas 1930. aastatel arvestatavas suurusjärgus 25–30 orkestrit. Seda oli küllaltki palju 140 000 elanikuga linna (Eesti Entsüklopeedia 1936: 1363) kohta, tekitades juba arvestatava orkestritevahelise konkurentsi pakkumistele parematesse (s.t ka paremini tasustatud) tantsusaalidesse ja restoranidesse. See tingis omakorda suure liikuvuse orkestrite isikkoosseisudes, mis muudab praktiliselt võimatuks, aga ka ilmselt mittevajalikuks orkestrite täpsete isikkoosseisude iga-aastase fikseerimise, sest nii mõnigi kord leiaksime sama muusiku nime ühe aasta jooksul mitmest eri kollektiivist. Tallinna orkestrite tüüpilisemaid koosseise vaadeldes selgub, et sellel arenguetapil oli inglise orkestrite mõju meie orkestritele suurem kui ameerika orkestritel. Väite kõige ilmekamaks tõendiks on tromboonide vähesus orkestrites, mis omakorda viitab diksiländmuusika vähesele osale nende repertuaaris, kuna tromboon on selles džässistiilis üks põhipille. Ei ole loogiline, et põhjuseks oleks olnud trombonistide vähesus (kuigi ka see ei ole välistatud), kuna selleks ajaks tegutses juba mitmeid sõjaväe ja Kaitseliidu puhkpilliorkestreid, arvukalt puhkpilliorkestreid eksisteeris ka tuletõrje, kultuuri- ja haridusseltside juures. Küll võis siin põhjuseks olla tehniliselt heade, kas või algelise improvisatsioonivõimega klarnetistide puudumine. Klarnetil on aga diksiländile omase vaba kontrapunkti loomisel trompeti ja trombooni ühendajana oluline roll. Võrreldes Soomega, kus samal arenguetapil muutus kiiresti valitsevaks just diksiländstiil, võibki põhiliseks olla otsese eeskuju ja õpetaja olemasolu klarnetist T. W. Tuomikoski näol.

Ajavahemikul 1918–1940 tegutses teadaolevatel andmetel Tallinnas kokku umbes 65 džassilikku tantsumuusikat viljelenud orkestrit, kus mängis (sh restoraniorkestrid) orienteeruvalt 420 pillimeest<sup>88</sup> (vt pillimeeste nimestikku lisas 15):

<sup>87</sup> J. Pori orkestri repertuaaris olid aukohal “Postipoiss”, “Mulgimaa”, “Kääri aga käised ülesse, asu aga tööle kallale”, “Mu kodu on Roslagen Rootsimaa rand”, “Tango Notturmo”, “Karjapoiss on kuningas” jt (Ojakäär 2000: 287).

<sup>88</sup> Džässmuusikat viljelenud muusikute üldarv oli kindlasti märgatavalt suurem, sest ainuüksi eeltoodud fotodel on 28 muusikut, kelle isikut pole õnnestunud tuvastada, samuti pole mitme orkestri kohta peale nime midagi täpsemat teada. Siinjuures peab muidugi arvestama, et võib esineda isikkoosseisude kattumisi ja mõnigi kord ei pruugi me osata nime ja nägu kokku viia. Samuti tuleb arvesse võtta asjaolu, et siia loetelusse pääsesid siiski vaid professionaalid või oma tasemelt sinna lähedale küündinud muusikud. Nn tagamaa, mille hulka tuleks lugeda nii oma lõbuks mängivad ja püsivast muusikutööst mittehuvitatud pillimehed kui ka algajad noored muusikud, loetelus ei kajastu. Viimaseid ehk algajaid ei tohiks samas kuidagi alahinnata, sest nagu käesoleva uurimuse edasised peatükid näitavad, moodustasid sõja tõttu emigreerunud teiste elualade esindajad (meremehed, insenerid jne) ainuüksi Rootsisis mitmeid arvestatava tasemega orkestreid, kelle liikmeskonnast muusikute nimestikus ei ole kedagi, kuid kes oma muusikalise ettevalmistuse ja huvi džassi vastu olid saanud kodumaal.

- 86 viiuli-, 83 saksofoni/klarneti-, 74 klaveri-, 24 akordioni-, 53 trummi-, 49 trompeti-, 15 trombooni-, 11 susafoni-, 19 kontrabassi-, 16 bandžo/kitarri-, 13 tšello-, 1 ksülofoni-, flöödi- ja vibrafonimängija. Kui neid arve lähemalt silmitseda, torkab kohe silma, et liidetavad ja summa ei klapi. Siiski pole selles midagi ebaloomulikku, kui arvestada, et paljud muusikud mängisid mitut pilli. Kõige suurem oli siinjuures kokkulangevus viiuli- ja saksofonimängijate seas – 15 juhul (Mutsu 1991, 10: 91–94); V. Ojakäärü hinnangul mängis 90% tolaeagsetest viuldajatest ka saksofoni (Lille 2006: 12), seega oli kokkulangevus tõenäoliselt oluliselt suurem;
- 10 naismuusikut: naispianistid Erika Kodrau, Valentina Ild, Varvara Malama, Sarah Muršak, Lydia Nahkur, Elli Patulova, Ira Regi ja Veera Vetting, trompetist Violetta Borkmann ja viuldaja Johanna Znamenski;
- üsna palju oli samast perest muusikuid: vennad Flinkid, Ignatjevid, Kaasikud, Kallased, Kirikalid, Kreutzbergid, Kurskid, Kuusikud, Kõlarid, Mullatid, Mutlid, Raudsepad, Rosenbenkid, Sachsenid, Schellerid, Schütsid, Socherid, Šumjatserid, Veenred, Värgid, õde-vend Borkmannid ja isa-poeg Lemmikud;
- refräänilaulu harrastasid orkestrantidest Friedrich Kaasik, Roman Karise, Aleksander Koromaldi (Leontjev), Herbert Kulm, Georg Metssalu, Enno Mullat, Jasef Mullat (Emmanuel Muller), Voldemar Prügi, Artur Rinne, Rudolf Rotka, Adolf Scheller, Kurt Strobel, August Truder, Evald Turgan, Raimond Valgre (Tiisel) ja Vladimir Vertennikov (Mutsu 1991, 6: 22).

Kõige tüüpilisem oli 7-liikmeline koosseis: viiul, 2 saksofoni, trompet, klaver, kontrabass ja trummid, s.t küllaltki ökonoomne koosseis, mis kõlab juba hästi (puhkpillid saavad kolme-hääleisid seadeid kasutada) ning võimaldab samal ajal mängida ka väga erinevat muusikat alates valssidest-tangodest kuni uute moeantitudeni. Seega oli siin muusikaline taotlus ühendatud majandusliku otstarbekusega. Suuremates orkestrites lisandus tromboon (või teine trompet) ja 1–2 saksofoni (Eestis ka akordion), mille tulemusel moodustus juba nn väike bigbänd. Viiulit ja akordioni võis näha koosseisus isegi praktiliselt bigbändi mõõtu Tallinna garnisoni džässorkestris (vt foto 22). Esimene Tallinna orkester, mis loobus viiulimängijast, oli Kuldne Seitse (kusjuures nende algkoosseisu viiul veel kuulus), ja esimene orkester, mis juba asutati ilma viiulimängijata, oli *Longhairs*.

Täiskoosseisulisi bigbände on käsitletavast ajajärgust Tallinnas teada vaid viis – Tallinna garnisoni džässorkestri kaks koosseisu, *Merry Pipers* viimasel tegutsemisaastal, Kuldne 7 1940. aastast alates ja *Longhairs*'i suur koosseis.

Juba algusest peale oli küllaltki selgelt tunda suunda saksaliku lööklaulu mõjusfäärist ameerika-inglise muusika eelistamisele ja hiljem svingmuusika poole liikumisele, mis 1930. aastate lõpul ka jõuliselt meie tantsumuusikasse sisse murdis.

### 3.3. DŽÄSS VÄLJASPOOL TALLINNA

Džässi jõudmise aega teistesse Eestimaa linnadesse on praktiliselt võimatu täpsemalt tuvastada, oletatavasti toimus see umbes 5–8 aastat hiljem kui Tallinnas. Samas pole üldse kindel, millal kohalikud arengud nii kaugele jõudsid, et nende mängitavat muusikat kas või tinglikult džässiks võiks nimetada. See ülesanne osutub keeruliseks ka seetõttu, et praktiliselt kogu Kesk- ja Ida-Eesti (v.a Narva) kohta ei ole õnnestunud mingeid usaldusväärseid andmeid leida. Märnatavalt parem on olukord Lõuna-Eestit puudutava informatsiooni osas (vt kaarti joonis 1), mis osutus vägagi huvitavaks. Samas ei saa unustada, et džäss oli moes ja

alati on neid, kes reklaami huvides on valmis end võõraste sulgedega ehtima, sõltumata sellest, kas selleks ka mingit alust on või mitte. Mingi tõenäosuse saamiseks on teadaolevate andmete analüüs seega vajalik.

### 3.3.1. Keila

Kõige lähem koht Tallinnale, kus loogiliselt võttes võis olla vajadus moodsama tantsumuusika järele, oli Keila – piisavalt suur asundus ja samas küllaltki lähedal Tallinnale, s.t pealinna kultuuriuudised ja eeskuju kergesti kättesaadavad. Reet Leemetsa andmetel tegutses alates 1932. aastast Keilas tantsu- ja meeleolumuusika orkester Keila Bänd, kelle põhitegevus oli mängida tantsuks kohalikel kohviõhtutel. Sellest kollektiivist on samas artiklis toodud 1. mail 1935 tehtud foto, mille alusel on tuvastatud ka orkestri koosseis<sup>89</sup>. Kui otsustada nime järgi, siis võiks oletada, et tegemist oli džässilikku tantsumuusikat mängiva orkestriga; teist tüüpi koosseisud seda koos džässmuusikaga meile jõudnud terminit tavaliselt ei kasutanud. Pillilise koosseisu järgi otsustades neil aga džässikalduvusi ilmselt siiski ei olnud,<sup>90</sup> kuna siin esinevad pillid (mandoliinid), mida sel ajal džässmuusikas kusagil ei kasutatud, samal ajal kui puuduvad kõige tüüpilisemad pillid – saksofonid, ilma milleta sel ajal džässorkestrit ettegi ei kujutatud. Keila Bändi stiilisuundumuste ja repertuaari kohta puuduvad igasugused andmed, kaudse kinnituse eeltoodud väitele annab ka fakt, et ühtki Keila Bändis mänginud muusiku nime ei leia Tallinna orkestrite nimekirjadest. Ei ole usutav, et hea tasemega muusik leidis ainuüksi Keilas piisavalt rakendust ega soovinud leida tööd mõnes Tallinna orkestris, kus sissetulekud olid kindlasti oluliselt suuremad ja stabiilsemad. Nende võimalikule džässihuvile ei viita ka R. Leemetsa artikkel.

### 3.3.2. Narva

Suuruselt kolmas linn Eestis – 1939. aastal üle 22 000 elaniku – oli Narva. Eelmise sajandi algul oli seal vägagi aktiivne ja rikas kultuurielu: mitu näitetruppi, etendati arvukalt operette ja paaril korral isegi oopereid, heatasemeline muusikakool<sup>91</sup>, sõjaväe-, Kaitseliidu ja tuletõrje-orkester, mitmed kultuuriseltsid (eesti Ilmarine ja Võitleja, saksa *Harmonie*, Vene Emigrantide Komitee Narvas jt (Ojakäär 2000: 185–186)). Üsna arvukalt oli ka tantsumuusikaga lõbustuskohti: hotellide Euroopa ja Peterburg ning raudteejaama restoranid, kohvikud ja restoranid Hawaii, Linden, New York, Du Nord, Tammuri kohvik ja Jõekohvik, ohvitseride kasiino, Kreenholmi rahvamaja, Jaanilinna tuletõrje saal jt. Suvehooajal lisandusid Narva-Jõesuu lokaalid: Pauli baar, Franzia, Merekasiino, villa Capriccio, Kuursaal ja Rannahoone kaks saali (*ibid*). Kuursaali aias oli veel kõlakoda, kus sageli esinesid ka välismaa muusikud. Kui siia lisada erinevate kultuuriseltside ja karskusseltsi peod, siis tuleb tunnistada, et Narvas elati üsnagi aktiivset elu, millest omakorda võib järeldada, et seal pidi olema piisavalt tasemel tantsumuusikuid. Kui suvehooajal toodi Narva-Jõesuu parimatesse lokaalidesse orkestrid valdavalt Tallinnast, siis kõik aasta läbi tegutsenud lõbustuskohad pidid talvehooajal toime tulema kohalike muusikutega.

<sup>89</sup> R. Leemets. “65 aastat bändimuusikat Keilas”. – Lääne-Harju Ekspress 1997, 22.02.

<sup>90</sup> Nagu edaspidi selgub, ei saa ainult koosseisu järgi siiski 100% kindlusega otsustada. Kuid Keila Bändi puhul pole mingit kinnitavat viidet, et neil sellised kalduvused võinuks olla.

<sup>91</sup> Narvast on Eesti kultuuripilti tulnud Johannes Helila (tromboon, tuuba), Adolf Udrik (viul), Karl Sillakivi (klaver), helilooja Erich Jalajas, viuldajad August ja Rudolf Millid, omaaegne parim svingviuldaja Jossif Šagal, lauljad Viktor Gurjev, Artur Rinne jt. Narvas alustasid oma muusikuteed ka Raimund Kull, Heino Kaljuste, Vello Lipand, Kalju Vest.

Siinsed andmed on suures osas saadud V. Ojakäärult, kes sai need omakorda Narvast pärit kunstnik Elmar Kellalt.<sup>92</sup> Oma kirjas V. Ojakäärule loetleb Kell talle meelde jäänud tantsuorkestreid (*Merly Band*, *Tucky Band*, Akkord, Ilmarine ja *Be-Be-Be*) – see loetelu ei pruugi kaugeltki täielik olla. Samas, kuna me ei tea nende orkestrite täpseid tegutsemisaegu, on sellise mälu põhise rekonstruktsiooni korral täiesti tõenäoline, et kõik nad ei tegutsenud mitte samal ajal, s.t tegutsevate orkestrite üldarv mingil kindlal ajahetkel võis olla hoopis teistsugune. Ilmselt käsitlevad E. Kella andmed 1930. aastaid, sest ülinappidest Narva Postimehest leitud teadetest selgub, et 1928./1929. aasta hooajal peeti Narva parimaks tantsuorkestriks *Darling-Band*<sup>93</sup>’i Evald Purkini juhatusel, mida E. Kella loetelus pole. Samas pole Narva Postimehe reklaamides mainitud kordagi Kella nimistuse olevaid orkestreid, s.t tegutsemisajad ei kattu. *Darling-Band*<sup>93</sup>’i kohta on ajalehes kirjas, et “.../ koosseisus on 2 saksofoni ja teised moodsamad muusikariistad”<sup>93</sup>, mis viitab võimalusele, et neil võis olla džässilembene orientatsioon.

E. Kella andmeid võib siiski suhteliselt usaldusväärseks pidada, kuna ta ise mängis ka ühes neist orkestritest (Akkord) kitarr ja noore muusikuna oli ilmselt linna muusikaeluga üsnagi hästi kursis. Tema andmetel kuulusid linna tantsuorkestrite paremikku:

- *Merly Band*, kes mängis Ilmarise, *Harmonie* jt pidudel; koosseis teada osaliselt: tr, s, kl, v, kindlasti pidid siia kuuluma ka trummid, võimalik, et kontrabass.
- *Tucky Band* – juhiks Otto Kell (E. Kella vanem vend, v). Koosseisust teada kolm (arvatavalt eri aegade) viiulimängijat, kl, dr.
- Akkord kasvas välja skautide orkestrist. Tänu säilinud fotole (vt foto 27) on selle orkestri koosseis teada: 2 as, ts, tr, kl, kb, k, dr. Orkestrisse kuulunud Voldemar Maasalu ja Helmut (Elmo) Reismaa kuulusid V. Ojakääru andmetel sõja ajal eesti laskurkorpuse suurde džässorkestrisse (Ojakäär 2000: 190).
- Ilmarine – mängis peamiselt samanimelise seltsi öölokaalis ja pidudel. Koosseis on teada osaliselt – cl, tr, s, millele lisandusid tõenäoliselt klaver ja trummid, võimalik, et ka kontrabass ja kitarr.
- *Be-Be-Be* koosnes peamiselt Narvas aega teeninud kaitseväelastest, seega juba oma olemuselt suhteliselt kiiresti vahelduva koosseisuga orkester. Neile oli E. Kella andmetel iseloomulik mitmehäälnelaul.

Narvast pärit ajaloodoktor Rein Marandi mäletab *The Colibry Band*<sup>94</sup>’i, mille juhiks olnud viiuldaja Voldemar Tupits ja tema vend Viktor. Orkestrist on säilinud 1932. aastal tehtud ajalehefoto<sup>94</sup>, mis tutvustab uut 8-liikmelist tantsuorkestrit. Fotol on küll seitse muusikut: viiuldaja, kaks saksofonisti, trompetist, pianist, akordionist ja trummar, s.t täiesti korralik koosseis, mis võis vabalt mängida trükitud tantsumuusikanootidest. V. Ojakäär oletab, et üks saksofonistidest võis olla Ervin Abeli isa Aleksander, kes teadupärast oli hea klarnetist-saksofonist, mängis Narva diviisiorkestris ja teatriorkestris, suviti aga Narva-Jõesuus (Ojakäär 2000: 191). Nimetatuist vähemalt Akkord ja *The Colibry Band* olid ilmselt täiesti korralikud tantsuorkestrid, selliste koosseisudega olid olemas kõik võimalused trükitud orkestratsioonide mängimiseks.

<sup>92</sup> E. Kella kiri V. Ojakäärule (2000: 187–190). Mõningaid andmeid on leida ka Lembit Lauri kirja pandud Nikolai Kultase memuaaridest, kes oli sõjaeelsel ajal seotud Narva-Jõesuuga ja sõja algul ka Narvaga (Lauri 1991: 43). Kuna Narva hävis sõja ajal suures osas, ei ole ei Narva arhiivist ega muuseumist õnnestunud leida mingeid selle teemalisi dokumente ega fotosid. Samuti pole andmeid ühegi selleaegse veel elava džässmuusiku kohta ei Narva kultuuriosakonna spetsialistil Jaan Lindel, sealsete tantsuorkestrite ajalugu uurival džässmuusikul ja Narva muusikakooli õpetajal Boris Paršinil (telefonivestlused siinkirjutajaga 16.01.2007) ega Tallinnas tegutseval Vana-Narva Seltsil.

<sup>93</sup> Narva Postimees 1928, 21.12.

<sup>94</sup> R. Marandi pere kogus. R. Marandi (1921 Narvas – 2004 Uppsalas) ise võttis üliõpilasaastail Tartus svingpianismi tunde L. Tautsilt, kes õpetas talle Teddy Wilsoni stiili võtteid. Rootsis mängis ta koos viiuldaja A. Pisukesega aeg-ajalt eestlaste üritustel veel 1990. aastail (Intervjuu 20.07.1996 ja kirjad siinkirjutajale 1976–2000). Kõnealust fotot, mida V. Ojakäär kümnekond aastat tagasi nägi, ei ole õnnestunud enam leida.

Kui paljud orkestritest džässi vastu tegelikult huvi tundsid, pole kahjuks teada; tõenäoline on, et koosseisud, kus olid nii trummid kui saksofon(id), seda teha püüdsid. Selle kasuks räägib ka fakt, et suviti mängisid Narva-Jõesuu esinduslikumates lõbustusasutustes Tallinnast palgatud tippmuusikud või orkestrid, nagu Kuldne 7, *Merry Swingers*, Leo Tauts Tartust jt, seega polnud kohalikel noortel muusikutel eeskuju ja informatsiooni vaja kaugelt otsida. Tõenäoline on ka, et viimatimainitud tipporkestrite süstemaatiline esinemine tekitas kohaliku (noorema) publiku hulgas nõudluse analoogse džässilikus stiilis tantsumuusika järele ka pärast suvehooaja lõppu. Samas ei ole mingeid andmeid, et Narva lõbustusasutused oleksid mujalt talvehooajaks orkestreid või muusikuid palganud, nagu seda näiteks Tartus mitmel puhul tehti. Seega võib järeldada, et kohalikud muusikud tulid selle ülesandega ise toime.

### 3.4. DŽÄSS LÕUNA-EESTIS

#### 3.4.1. Tartu

Vaadeldes džässi arengut Tartus, oleme tõsiste raskuste ees, kuna andmeid selle kohta on äärmiselt vähe ja need on väga lünklikud. Tartlastel pole olnud ühtki ajaloo huvilist džässmuusikut, kes oleks analoogiliselt A. Mutsuga, 30–40 aastat tagasi, kui see veel võimalik oli, ette võtnud vanade muusikute küsitlemise, andmete talletamise ja süstematiseerimise. Samuti ei ole kirjutatud ühtki kogu Tartu kohviku- ja restoranikultuuri haaravat uurimust (nagu K. Hovi seda Tallinna kohta on teinud), kust saaks usaldusväärseid andmeid selle valdkonna kohta. Seetõttu puudub ka võimalus määrata täpsemalt džässi osakaalu seelses muusikaelus, samuti džässbändide osa kohalike restoranide ja kohvikute orkestrite üldarvus (mida me samuti ei tea). Tartu džässielu kohta võib ajakirjandusest leida vaid üksikuid teateid, põhiliselt lakoonilisi kontsertide reklaamtekste, kuid seni olemasolevail andmeil mitte ainsatki arvustust või põhjalikumat eeltutvustust. Seega pole võimalik öelda, millal džässmuusika Tartusse jõudis või milline orkester seda esimesena mängida üritas. Tõenäoliselt esimene raadios mänginud Tartu levimuusikaorkester oli Jaak Allmere<sup>95</sup> andmeil lühikest aega eksisteerinud *Merry Boys*, mille koosseis on teada osaliselt: viiul, 2 saksofoni ja trompet. Ülekanne toimunud otse Tartu raadio stuudiost Raadi mõisa lähistel 1930. aasta paiku (Ojakäär 2003: 150). Kuna ei ole teada, millist repertuaari nad mängisid, oleks nende džässmuusika kategooriasse paigutamine ilmselt pisut ennatlik.

Nagu mitmed kuulutused ja reklaamid ajalehes Postimees siiski kinnitavad, harrastati Tartus 1930. aastate esimesel poolel džässilaadset muusikat suvistel Vanemuise aiakontsertidel. Kuigi konkreetseid nimesid mainitakse neis teadetes vähe, jääb mulje, et peamised esinejad üritustel olid Vanemuise teatriga seotud muusikud. Nii näiteks kutsub Postimees 17. augustil 1930 Vanemuise aeda džässmuusikat kuulama. Kontserti juhatas A. Slatkin<sup>96</sup> ja laulis

---

<sup>95</sup> Jaak Allmere (1912–2008) lõpetas 1931 Treffneri gümnaasiumi, kus tema muusikaõpetajaks oli Adalbert Wirkhaus. Tema muusikahariduse kohta andmed puuduvad, küll on teada, et gümnaasiumipäevil pani A. Wirkhaus ta kooli sümfooniaorkestrit juhutama (Ojakäär 2000: 211). Allmere andmetel oli juba tema kooliajal Treffneris aktiivselt tegutsev tantsuorkester, mis mängis nii Tartus kui väljaspool – isegi Paides, Järva-Jaanis ja Rakveres (Ojakäär 2003: 150). J. Allmere asutas ja juhatas hiljem mitmeid (salongi)orkestreid Elvas, Rakveres, Pärnus. Kõige džässilikum neist oli Pärnu Rannakohviku orkester 1943. 1944. aastal emigreerus Rootsi, kus algul mängis paljudes restoraniorkestrites, hiljem oli mitmete sümfooniaorkestrite viiuldaja, kunstiline juht ja dirigent; tegutses pikka aega ka pedagoogina Örnköldsviki muusikakoolis. 1987 asutas sümfoniettorkestri *Prima Vista*, millega ta 1992 ka Eestis esinemas käis (Ojakäär 2003: 225).

<sup>96</sup> Abram Slatkin, tuntud Tallinna viiuldaja, mängis restoranis *Du Nord*, mõnda aega koos R. Micheliga (Mutsu 1991, 10: 89), seotud ka Pärnu suvemuusikaga (Ojakäär 2000: 231).



E. Kruuda.<sup>97</sup> Nagu kuulutusest selgub, toimus ka paar päeva varem analoogiline kontsert, mis vihma tõttu publikunappuse all olevat kannatanud. Rõhutatakse siiski, et kohaletulnud publik võttis kontserdi hästi vastu. Tähelepanu äratav kuulutuse lõpp: “Et muusika mõju veel suurendada, kasutatakse väljamaa eeskujul valgusefekte”, mis viitab põhjalikult ettevalmistatud kavale.

Viitena džässile leiame Postimehest (23.01.1932) teate, et Poeglaste gümnaasiumi peol mängib tantsuks Ratsarügemendi jazz-band<sup>98</sup>. Ainsad meie käsutuses olevad andmed selle orkestri kohta on mõned napid read Robert Tilgari päevikust (Tilgar II: 55)<sup>99</sup> 1938. aastast ja Heino Asperi meenutused sama kümnendi lõpust. Tõenäoliselt oli see, nagu sõjaväeorkestrite spetsiifika seda tingib, küllaltki kiiresti vahelduva koosseisuga ratsarügemendi puhkpilliorkestri juures tegutsenud tantsuorkester, mis omakorda takistas kõrge mängutaseme saavutamist. Samas oli sõjaväeorkestrite tase üldiselt üsna korralik, kuna need olid praktiliselt professionaalsed orkestrid, kes harjutasid iga päev. Seega, kui neid reklaamis eraldi välja toodi, pidi selleks ka põhjust olema.

Tundub, et 1933. aasta suvi oli Tartu džässielus üsna aktiivne – Postimees<sup>100</sup> reklaamib 20. juunil 1933 toimuvat jazzkontserti Vanemuise aias, “/.../ mida juhatab hra R. Michel, solistina esineb E. Kruuda”. 23. juuni Postimees kirjutab jaaniõhtust Vanemuises: “/.../ Õhtu lõpp-punktiks kujuneb aga tants saalis jazzorkestri saatel.” Orkestri ega selle juhi nime ei mainita, saame vaid järeldada, et džäss on siingi saavutamas populaarsust – muidu ju poleks mõtet seda rahvapeo reklaamis eraldi rõhutada. Seda muljet kinnitab ka Johannes Jürisson, kes on kirjutanud: “Igal kolmapäeval esines džässorkester R. Michaeli<sup>101</sup> juhatusel” (Jürisson 1982: 21).

Tartu džässielu mitmekesisusele viitavad 6. ja 9. augustil Postimehes ilmunud kaks lühikest reklaamteksti, kus tutvustatakse omapärase nimega vokaalansamblit Ramola, mis on artikli andmetel “jazzlaulukvartett, esimene Eestis”. Samast kollektiivist on Postimehes juttu ka aasta hiljem. Nimelt kutsutakse 6. juuli 1934. aasta lehes samaks õhtuks taas Vanemuise aeda jazz-kvartett Ramola kontserdile: “Kuna meil on vähe selliseid eriliselt koolitatud vokaalkvartette, on Ramola esinemine eriliseks vahelduseks muusikasõpradele. Heaks tunnustuseks kvarteti võimetele on ta edukas esinemine meie parimates suvituskohtades: Pärnus ja Narva-Jõesuus ning möödunud suvel Vanemuise aias”. Nagu näha, on kvartett aasta jooksul üsna aktiivselt tegutsenud, artiklis on välja toodud ka nende hea vokaalne külg. Antud juhul võib juba tegemist olla džässiga.

---

<sup>97</sup> Tõenäoliselt oli tegemist Ernst Kruudaga (1903–1974), kes oli Vanemuise solist aastail 1925–1974 (Haan, Aassalu, Paalma 2000: 255).

<sup>98</sup> H. Asperi andmetel tegutses ratsarügemendi jazz-band kuni riigikorra muutuseni juunis 1940 (intervjuu 8.01. 2007). Kahjuks oli orkester ratsarügemendi elus nii vähetähtis kõrvalnähtus, et rügemendi üsnagi mahukas dokumentatsioon (ERA F619, N2, S9) on neid mainitud vaid möödaminnes, nimesid nimetamata.

<sup>99</sup> R. Tilgar (1920–1948). Päevikud käesoleval ajal vennapoeg Jaan Tilgari perearhiivis.

<sup>100</sup> Postimees 1933, 14.06.

<sup>101</sup> J. Jürisson kirjutab R. Michael, siinkirjutaja käsutuses olevate teiste allikate järgi otsustades peaks õige olema R. Michel.

Kuigi toodud faktid on napid ja ka lünklikud, tundub, et huvi džässi vastu ja ka sellealane tegevus oli 1930. aastate esimesel poolel Tartus küllaltki elav. Seda arvamust kinnitab ka Tartust pärit Ovid Avarmaa,<sup>102</sup> kelle andmetel oli 1930. aastate algul Tartus mitmetel muusikutele ajakiri *The Melody Maker*, samuti sai tema ise samal ajal esimesi juhtnööre džässi mängimiseks restorani ja ööklubi pianistilt Rudi Treimanilt, kes andis ka Avarmaale mitu *The Melody Maker*’i aastakäiku. Nagu Avarmaa väidab, oli sel ajal Tartus “džäss õhus” (*ibid*).

Tartu 1930. aastate teise poole džässmuusika kohta annavad põgusa ülevaate ühe sealse toonase noore muusiku Robert Tilgari päevikud, mis äratavad usaldust juba oma vormistamise täpsusega: leheküljed korralikult nummerdatud, rohkesti kuupäevi ja I osa lõpus koguni korrektne isikunimede register. Kahtlemata on see vaid üks tahk seal toimunust, kajastades seda koolipoisi vaatevinklist, kuid ei maksa unustada, et ka suur osa Tallinna džässorkestritest alustasid koolide orkestritena. Lisaks mainitud allikatele avavad Tartu 1930. aastate teise poole džässorkestrite tegevust ka Kaarel Tuberiku<sup>103</sup> käsikirjas memuaaridest, Ovid Avarmaa, Alfred Benderi<sup>104</sup> ja mitmete teiste intervjuudest ja kirjavahetusest kogutud andmed.

### 3.4.1.1. Tartu džässilike juhümänguorkestrite analüüs

Analoogselt Tallinnaga on püütud järgnevalt analüüsida ka Tartus tegutsenud orkestrite pillilisi koosseise, stiililisi suundumusi ja repertuaari. Tabelis 2 on kokkuvõtlikult ära toodud teadaolevad andmed sealsete orkestrite kohta.

---

<sup>102</sup> Kiri siinkirjutajale 18.06.2007. Ovid Avarmaa (s 1920) õppis Tartu ülikoolis õigusteadust, üliõpilasaastail oli aktiivselt tegev Tartu džässielus. Emigreerus 1944 Rootsi, kus töötas mõnda aega koos Jaak Allmeregaga. 1951 siirdus Kanadasse, töötades pianistina algul Montrealis, 1960. aastate teisel poolel asus tööle Québeci *Collège d'éducation générale et professionnelle*’is, olles selle muusikaõpetaja pensionile siirdumiseni. O. Avarmaa enda sõnul nakatus ta džässipisikuga umbes 10-aastaselt (see tõestab omakorda väidet, et 1930. aastate algul ei olnud džäss Tartus enam tundmatu nähtus). Oma tõsist huvi sellealase teabe vastu sai ta rahuldada tänu laevakaptenist isale, kes sageli Londonis viibis ja kogu “tellitud” vastavasisulise (aja)kirjanduse, noodid ja plaadid pojale toimetas.

<sup>103</sup> K. Tuberik, 1953. aastani Laatspere (1919–2002). Trompetist, asutas 1936 Tartu Poeglaste Gümnaasiumi tantsuorkestri “Poika”; jäi muusikaga seotuks elu lõpuni. Trompet aitas teda rasketel aegadel Ivdeli vangilaagris, asumisel Kurgaanis ja pärast vabanemistki. Lõpetas küpses eas Tallinna konservatooriumi ja tõusis ENSV Riikliku Filharmoonia asedirektoriks-peadirigendiks. Pensionile siirdudes juhatas mitmeid heatasemelisi puhkpilliorkestreid Tallinnas.

<sup>104</sup> A. Bender (s 1920), *Blue Boys Band* tantsuorkestri saksofonist, hiljem tunnustatud koorijuht ja pedagoog.

**Tabel 2.** Tartu džässilike juhümänguorkestrite andmed

Ork./ans. nimi	Tegutsemise aeg	Juhi nimi	Pilliline koosseis	Arvatav stiilil. suund	Vt foto
<b>Ratsarügemendi tantsuorkester</b>	1932–**	Pole teada	Pole teada	Pole teada	-
<b>Poika</b>	1936–1937	K. Tuberk	As, 2 tr, trb, kl kb, dr	Pool-sving	28
<b>Blue Boys Band</b>	1936–1937	Pole teada	V, ts+cl, tr, kl, kb, dr	Pool-sving	29
<b>Collegians Band</b>	1937–1938	O. Avarmaa	Pole teada	Sving	-
<b>Tartumaa Kaitseliidu tantsuorkester</b>	1937–1940	A. Sillaots, O. Avarmaa	2 as, ts, tr, trb, kl, ak, kb, dr	Sving	31
<b>Blue Boys Band</b>	1938–1941	R. Tooren	2 as, ts, tr, trb, kl, kb, dr, (ak)	Sving	30
<b>Sillaots ja Co</b>	1937–1938	A. Sillaots	2 as, ts, tr, trb, kl, kb, dr	Sving	-
<b>Kuldne 6</b>	1938–1939	Pole teada	V, as, tr, ak, kl, dr	Pool-sving	32
<b>Ratsarügemendi bigbänd</b>	1938–1940	Pole teada	2 as, 2 ts, 2 tr, 2 trb, ak, kb, dr	Sving	-
<b>Ratsarügemendi väike tantsuork.</b>	1938–1940	Pole teada	V, as, ts, tr, kl, dr	Sving	-
<b>Blue Boys Bandi noortekoosseis</b>	1939–1940	Pole teada	Pole teada	Sving	-

### Stiilist ja koosseisudest

Nagu tabelist 2 nähtub, algavad täpsemad andmed Tartu džässilike tantsuorkestrite kohta 1930. aastate teisest poolest. Tabelit vaadates torkab esimesena silma, et siin pole ühtegi diksiländkoosseisu (ka orkestrite nimedes ei ole viidet sellele stiilile), seevastu on enamik orkstritest svingiliku orientatsiooniga. Kuna selleks ajaks oli juba toimunud nn svingirevolutsioon USA-s ja Lääne-Euroopas ning ka Tallinnas oli sving muutunud valdavaks, võiks arvata, et see oli põhjus vähesele huvile diksiländi kui stiili vastu ka Tartus. Samas kinnitavad siis noorte muusikutena alustanud O. Avarmaa, A. Bender ja P. Kroon,<sup>105</sup> et Tartus tõepoolest polnud ka varem ühtki arvestatavat diksiländorkestrit.

Kuna ei ole õnnestunud leida mingeid andmeid 1920. aastate teise poole ja 1930. aastate algupoole orkestritest (v.a J. Allmere juhitud Treffneri Gümnaasiumi tantsuorkester, mis tõenäoliselt ei olnud džässorkester), pole ka võimalik otsustada, millist teed mööda Tartu orkestrid svingini jõudsid. Eeltoodud andmetele tuginedes saab väita, et diksiländi etapp jäi ka siin vahele, seega on tõenäoline, et areng oli küllaltki sarnane Tallinnas toimunuga. Samuti on selge, et tabelis toodud stiilimääratlustesse tuleb suhtuda teatava reservatsiooniga, sest koolipoiste orkestrite mängutase, hoolimata nende selgest orientatsioonist svingstiilile, ei olnud üldjuhul piisav (vähemalt esimesel aastal) korraliku svingmuusika mängimiseks. Samas võib

<sup>105</sup> Intervjuud A. Benderi (13.01.2007) ja P. Krooniga (13.04.2005); O. Avarmaa kiri (29.08.2007).

arvata, et parimad nende hulgast, näiteks Kaitseliidu orkester (O. Avarmaa kirjast selgub,<sup>106</sup> et tal õnnestus Inglismaalt hankida mitmeid trükitud orkestratsioone, mis sisaldasid ka Coleman Hawkinsi, Chew Berry, Benny Carteri, Red Alleni ja Dicky Wellsi<sup>107</sup> plaadistustelt transkribeeritud sooloid) ning mõlemad Ratsarügemendi orkestrid, mis olid praktiliselt elukutselised, olid selleks suutelised.

Tartu restoraniorkestrite kohta on info veelgi napim, konkreetseid andmeid (koosseis, muusikute nimed) on R. Tilgari päevikus vaid restorani Tare orkestri kohta (v, as, ts, tr, trb, kl, ak, kb, dr), samas (Tilgar II: 95) on toodud ka lühike iseloomustus: “Mängivad hästi!”. Asendusorkestritena põhiorkestri puhkepäevadel mängis Vanemuise restoranis ja Tares *Blue Boys Band* (edaspidi *BBB*), Sinimandrias aga O. Avarmaa sving-kvartett (Tilgar II: 91). Kuna on teada, et Tartu parimates restoranides – Sinimandria ja Vanemuise restoran/puhvet – mängisid sageli Tallinna parimate sekka kuuluvad ansamblid *Red Hot Ramblers*, *Four Swingers* (Tilgar I: 203; II: 96) ja mitmed kombineeritud koosseisud, kus koos Tallinna muusikutega mängis ka Tartu muusikuid (Tilgar II: 95, Ojakäär 2003: 131), on alust arvata, et restoraniorkestrite repertuaar ja stiil olid Tallinna mõju all ja sellega üpris sarnased.

Pillilisi koosseise vaadeldes on sarnasus Tallinna 1930. aastate teise poole orkestritega märgatav – ka siin on enamik 6–8 muusikust koosnevad orkestrid, milles vaid kolmel juhul on viiul ning enamikus 3–5 puhkpilli ja kontrabass, mis viitab omakorda svingilikule orientatsioonile. Vokalistide kohta Tartu enda tantsuokestrites ei ole mingeid andmeid, ainsa vokalistina on teada koos *Four Swingers*’iga Vanemuise restoranis esinenud Inge Pöder (Ojakäär 2000: 295). Suuri džässorkestreid on Tartus vaadeldaval ajajärgul teada vaid üks – Ratsarügemendi puhkpilliorkestri *big band*.

## Repertuaarist

Andmed Tartu oletatavalt džässilike tantsuorkestrite repertuaari kohta on väga lünklikud. Nii mängis Poika O. Avarmaa andmeil suhteliselt palju saksalikku muusikat, mis lihtsamana oli algajaile pillimeestele ilmselt jõukohasem, *Blue Boys Band*’i esimese koosseisu ja *Collegians Band*’i repertuaari kohta konkreetseid andmeid pole; teades aga, et viimase juht O. Avarmaa oli selleks ajaks juba aastaid inglise muusikaajakirja *The Melody Maker* lugeja ja aktiivne noorte džässirühmituse<sup>108</sup> liige, sai ka *C-Bandi* repertuaar vaid svingilik olla.

R. Tilgari päevikust pärinevad napid andmed *Blue Boys Band*’i teise koosseisu repertuaari kohta: Nick La Rocca “*Tiger Rag*”, Shelton Brooksi “*Some of these Days*”, Harry Aksti “*Dinah*”, Hoagi Carmichaeli “*Georgia on My Mind*” ja “*Stardust*”, Irving Berlini “*Alexander Ragtime Band*”. Kõik need palad on jäänud tantsumuusika klassikasse, eriti populaarseks on muusikute seas osutunud “*Georgia on My Mind*” ja “*Stardust*” – mõlemast on tehtud kümneid vägagi erinevaid seadeid ja džässimaailmas on vähe neid kuulsusi (avangardistid välja arvatud), kelle kontserdikavades neid ei leiduks. Seega oli *BBB* repertuaar igati ajastukohane ja veel praegugi sageli mängitav.

Nagu eespool mainitud, hankis O. Avarmaa enda juhitud Kaitseliidu orkestrile hulga Ameerika orkestrite originaalseadeid koos tippsoolistide soolode transkriptsioonidega (vt ka viide 106). Ratsarügemendi kummagi koosseisu repertuaarist pole teada ühtki konkreetset pala,

<sup>106</sup> Kiri siinkirjutajale 8.06.2007. Avarmaa ise oli Tartu džässisõprade ringi liikmena, millest edaspidi lähemalt, juba aastaid uurinud vastavat kirjandust ja heliplaate.

<sup>107</sup> Coleman Hawkins (ts), Chew Berry (ts), Benny Carter (ts), Henry “Red” Allen (tr) ja Dicky Wells (trb, voc) – selle aja tunnustatumaid USA džässmuusikuid (McRae 1990: 82, 99, 127).

<sup>108</sup> Rühmitusse kulusid Leo Tauts, Ovid Avarmaa, Viktor Tallmeister ja Henry Ambel. Neid ühendas Avarmaa sõnul tugev esteetilis-intellektuaalne pühendumus džässile (Avarmaa kiri siinkirjutajale 18.06.2007).

kuid seal mänginud Heino Asper kinnitas siinkirjutajale,<sup>109</sup> et mängiti trükitud Ameerika filmimuusika seadeid.

*BBB* noortekoosseisu repertuaari kohta ei ole mingisugust infot leidunud, täiesti reaalsena tundub võimalus, et *BBB* põhikoosseis abistas neid seadete hankimisel, muidu poleks nende nimel esinemine põhjendatud olnud.

Kahjuks pole säilinud ühtki erapooletut arvamust Tartu orkestrite mängu kohta. Mõnede vihjetele toetudes võime teha ainult loogilisi järeldusi: Robert Tilgar kirjeldab, kuidas ta käis restorani Sinimandria akna taga Tallinna pillimeeste (seal mängis *Red Hot Ramblers*) mängu imetlemas-õppimas. See viitab asjaolule, et väga hea ei saanud noortest muusikutest koosneva *BBB* tase veel olla. Samas teame, et tegemist oli Tartu populaarseima tantsuorkestriga, kes tööpuuduse üle ei kurtnud.<sup>110</sup> Järelikult ei saanud nad ka viletsad olla.

Tilgari päevikust on pärit andmed ka Tartumaa Kaitseliidu tantsuorkestri kohta (vt foto 31).<sup>111</sup> Nagu eespool mainitud, hankis O. Avarmaa Kaitseliidu orkestrile hulga Ameerika orkestrite originaalseadeid koos tippsoolistide soolode transkriptsioonidega. Tilgari andmeil oli ka A. Sillaots arranžeerimisvõimeline muusik (Tilgar I: 194), seega oli see koosseis suuteline oma repertuaari kujundama soovitud suunas.

Paar lehte edasi räägib Tilgar aga Sillaots ja Co kapellist, kus osalesid kõik eelmainitud Kaitseliidu orkestri muusikud. Seega on loogiline oletada, et need kaks erineva nime all toodud orkestrit olid tegelikult üks ja sel juhul on teada ka kapelli pilliline koosseis: 2 as, ts, tr, kl, kb, dr.<sup>112</sup> Tilgari andmeil tegutses see orkester 1937. aasta sügisest 1938. aasta kevadeni ja oli küllaltki heal tasemel. Kuigi puuduvad konkreetset andmed Sillaots ja Co kapelli repertuaari kohta, on põhjust eeltoodud kokkulangevusi arvestades ja teades, et Avarmaa pidas Leo Tautsi<sup>113</sup> oma akadeemiliseks isaks (Ojakäär 2000: 173), arvata, et nad mängisid svingi.

R. Tilgari päevikus on mainitud ka 1938/1939 tegutsenud tantsubändi Kuldne 6, kus pianistina osales hilisem tuntud helilooja Johannes Bleive, kelle poja Rein Bleive perekonnaarhiivis leidis 12.11.1939 tehtud foto sekstetist (vt foto 32).<sup>114</sup> Tilgari andmetel mängis Kuldne 6 küll džässilikku tantsumuusikat, kuid *BBB* mängutaset hindas ta paremaks (Tilgar I: 203).

---

<sup>109</sup> Intervjuu 8.01.2007.

<sup>110</sup> Pakkumisi oli isegi nii palju, et asutati noortest teine koosseis, kes ka esines *BBB* nimel (Tilgar II: 92). Seda infot, et *BBB* oli Tartu parim tantsubänd, kinnitab ka eelnimetatud noortekoosseis mänginud hilisem tunnustatud pianist ja helilooja Gunnar Pedraudse, kes väidab, et isegi nende teenistus oli 1941. aasta esimesel poolel, kui nad mängisid Punaarmee ohvitseride majas (hoolimata veel mitte eriti kõrgeast mängutasemest) suurusjärgus kaks keskmist palka (Ilus 1994: 263). See fakt on seda kõnekam, et Tilgari andmetel arvati nende palgast nn nimetasu (kuna pakkumised tulid tänu *BBB* heale nimele) maha (Tilgar II: 92).

<sup>111</sup> Orkestri asutajaks märgib seal mänginud Tilgar Ants Sillaotsa (Tilgar I: 194), samas orkestris mänginud U. Veenre aga O. Avarmaa ja trummar L. Virkmaa (Ojakäär 2000: 173). Antud juhul tuleks eelistada ilmselt Tilgari andmeid, kuna need on jäädvustatud oluliselt varem (Tilgar I: 194).

<sup>112</sup> Ovid Avarmaa (kl), Ants Sillaots (ts, ak), Olgert Mürsepp (v, as), Kaarel Nemvalts (tr, v), Pripitkin ja Rudolf Tooren (as), Uno Veenre (kb), Ilmar Sütt (dr).

<sup>113</sup> Leo Tauts (1914–1973) oli esimesi improviseerivaid džässmuusikuid Eestis, õppis klaverit ja kompositsiooni (H. Elleri juures) Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, juhatas mitmeid orkestreid (Vanemuine, *Landessender Reval*, Eesti Raadio džässorkester), džässpianistina Teddy Wilsoni stiili järgija; sõjajärgseil aastail sai temast üks populaarsemaid levimuusikaheliloojaid. 1960. aastate keskel oli tollajal NSVL-i parimaks peetud Oleg Lundströmi džässorkestri pianist. Tuntud ka oma tehnikahuvi poolest: ehitas endale ise auto, konstrueeris heliplaadistamise seadme (Postimees 1938, 12.05). Tema boheemlaslikest juhtumustest liikus muusikute seas palju anekdootlikke lugusid.

<sup>114</sup> Muusikutest on õnnestunud tuvastada pianist Johannes Bleive ja akordionist Richard Kangro, viiuldaja võib olla Alfred Offard ja trompetist Hugo Kull, kuid täiesti kindel see pole.

Tundub, et Tartu selle aja džässmuusikutest olid kõige paremal tasemel just pianistid: Leo Tautsi peeti muusikute hulgas Eesti parimaks džässpianistik ja nagu selgub kaasaegsete R. Tilgari ja V. Ojakääru mälestustest, olid ka Ovid Avarmaa ja Heino Uibopuu head improvisaatorid (Ojakäär 2000: 173, 380; Ojakäär 2003: 169); viimasega koos mängis L. Tauts ka duos, millest on säilinud foto (vt foto 33). Kui siia lisada veel Tartusse õppima asunud hilisem kirjanduskuulsus Ilmar Laaban (temast edaspidi lähemalt), kes Kuno Lareni hinnangul<sup>115</sup> oli päris hea džässpianist, ja Boris Kõrver<sup>116</sup>, tuleb nentida, et nii palju samal tasemel ansamblipartnereid (nt bassimehi) Tartus küll võtta polnud. Kõik viitab aga sellele, et uus ja aktiivne noorte džässmuusikute põlvkond oli siingi peale sirgumas.

Nagu neist nappidestki andmetest näha, džäss Tartus arenes; mitte küll veel nii hoogsalt kui Tallinnas, aga siiski märkimisväärse aktiivsusega. Arengut soodustavate asjaoludena tuleks välja tuua eelmainitud Tallinna parimate tantsuorkestrite/-ansamblite esinemisi Tartu nooblimates restoranides, millest noored muusikud said eeskuju võtta, ja nii ootamatu kui see selles kontekstis ka ei ole – Tartu Ülikooli. Kuigi ülikool ei teinud midagi otseselt džässi edendamiseks, tõmbas ta magnetina õppima hulga džässiga kokku puutunud noori muusikuid (H. Ambel, O. Avarmaa, R. Gross, E. Juštšuk, B. Kõrver, I. Laaban, R. Marandi, R. Pakasaar jt), kes tahes-tahmata osalesid rohkem või vähem ka kohalikus muusikaelus. Mitmeid Tallinnas džässiga tegelenud, s.t vastava algettevalmistuse ja eelteadmised saanud muusikuid mängis ka Vanemuise orkestris, mis võimaldas L. Tautsil 1941. aasta kevadel džässikontserdi organiseerida (vt ptk “Džäss kontserdilaval”). Muusikute kaudu oli niisiis ka Vanemuine Tartu džässi arenguga seotud – peale teatri orkestrantide olid ka Vanemuise restorani sageli palgatud head džässmuusikud, Vanemuise aias ja kontserdisaaliski kõlas aga üsna sageli džäss(ilik) muusika just kontsertlikumal kujul.

Tallinnaga analoogset kokkuvõtlikku statistilist ülevaadet on Tartu tantsuorkestrite ja -muusikute puhul märgatavalt keerulisem teha, sest meie käsutuses olevad andmed on oluliselt lünklikumad. Siiski on andmeid 1930. aastate jooksul Tartus tegutsenud 19 arvatavalt džässilikku tantsumuusikat mänginud (või mängida üritanud) orkestri kohta.<sup>117</sup> Kuna Tartu oli Eesti Entsüklopeedia (1937, 8: 18) andmetel Tallinnast rohkem kui poole väiksem (1936. aastal 59 000 elanikku), ei pruukinud džässilike tantsuorkestrite arv suurem ollagi. Nimetatud 19 orkestri töös osalenud muusikutest on tuvastatud 109 pillimehe nimed (vt lisa 16), neist 21 pianisti, 20 saksofonisti, 3 klarnetisti<sup>118</sup>, 16 trompetisti, 6 trombonisti, 12 viiulimängijat, 12 kontrabassimängijat, 13 trummimängijat, 14 akordionisti ja 1 tšellist. Mitut pilli mängivaid muusikuid oli tartlaste seas 13 (siia hulka ei ole arvatud saksofoni-klarneti kooslust), huvitaval kombel ei ole nimistutes ega ka ühelgi fotol kitarri-, bandžo- või susafonimängijat, mis viitab otseselt diksiländstiili vähestele populaarsusele tartlaste hulgas – ilma nende instrumentideta<sup>119</sup> on diksiländmuusikat väga raske mängida (diksiländorkestrit Tartus ei maini ka

---

<sup>115</sup> Kiri autorile 1.12.2004.

<sup>116</sup> Boris Kõrver (1917–1994) õppis 1932–33 Tallinna konservatooriumis klaverit E. Raudkatsi juures, hiljem võttis eratunde prof. A. Lembalt; 1937–40 õppis Tartu ülikoolis algul majandusteaduskonnas, 1938. aastast õigusteaduskonnas, jätkates samal ajal džässiga tegelemist (1938. aastast alates Kuldse 7 pianist). Ülikooli päevil tõlkis eesti keelde Sid Phillipsi orkestratsioonikursuse “*Course of Modern Orchestration*” (Arike 1966: 5). Sellest tõlkest on säilinud üks masinakirjas eksemplar Rahvusraamatukogu arhiivifondis (RRK Ar. 94... B/Phillips), millest edaspidi täpsemalt.

<sup>117</sup> Lisaks tabelis tooduile ka Mustlasjazz (mängis Adamtau tantsukursustel), Autojuhtide lokaali ja restorani Eden ning mõnede koolide orkestrid, mille kohta täpsemad andmed puuduvad.

<sup>118</sup> Üldjuhul mängivad kõik saksofonistid ka klarnetit, siin eraldi toodud kolme mehe kohta pole andmeid, et nad saksofoni oleksid mänginud.

<sup>119</sup> Susafoni puudumist Tartu tantsuorkestrites ei saa põhjendada pilli puudumisega – Tartus oli mitu heal tasemel puhkpilliorkestrit (nt Ratsarügemendi orkester), kus nii pill kui ka mängija olemas olid.

R. Tilgar ega K. Tuberk oma mälestustes). Küll võib siin olla põhjuseks improviseerimisvõimeliste klarnetimängijate puudumine.<sup>120</sup>

Võrreldes Tartu orkestrite pillide omavahelist suhet Tallinna samade näitajatega, torkab silma viuldajate vähesus saksofonistidega võrreldes (Tallinnas 86:83 viulite kasuks, Tartus 20:12 saksofonide kasuks). Viulimängijat ei olnud juba Poika koosseisus, *BBB* hilisem koosseis ja Kaitseliidu orkester on aga juba tüüpilised väikesed bigbändid. Eeltoodud ülinappidest andmetest repertuaari kohta ilmneb, et 1930. aastate teisel poolel kasutati juba praktiliselt kõikjal välismaiseid trükitud seadeid (arranzeerijate puudus oli ju üldine), millele viitavad nii Tilgar, Avarmaa kui Asper. Seega saab ka järeldada, et arengu üldsuund oli analoogne Tallinnaga, s.t siirduti saksaliku tantsumuusika mõjusfäärist ameerika-inglise džässiliku stiili poole, mis omakorda viitab tõenäosusele, et tantsumuusika üldpilt oli mõlemas linnas suhteliselt sarnane.

### 3.4.2. Lõuna- ja Lääne-Eesti väikelinnade džässilike juhümänguorkestrite analüüs

Džässilikku tantsumuusikat mänginud või mängida üritanud tantsuorkestreid tekkis vaadeldaval ajal mitmes Eesti linnas, eeskätt Lõuna- ja Lääne-Eestis – andmeid on õnnestunud leida Pärnu, Valga, Viljandi ja Võru, aga ka väikestes maakeskustes tegutsenud ja end “jazzbandina” määratlenud kollektiivide kohta (vt joonis 1). Kaardil toodud andmete alusel võime väita, et Lõuna-Eesti oli kõige aktiivsem piirkond Eestis, kus džässiga tegeleti.



Joonis 1. Džässilike tantsuorkestrite levik

<sup>120</sup> Seda arvamust toetab ka O. Avarmaa (kiri siinkirjutajale 2.12.2007).

Ülevaatlikkuse huvides on kõik teadaolevad orkestrid ja ansamblid vaadeldavast piirkonnast koondatud kronoloogiliselt alljärgnevasse tabelisse. Kaardil toodutest ei ole tabelisse kantud Karksi, Tali, Sammaste ja Põide-Uuemõisa orkestreid, neid vaadeldakse järgmises peatükis eraldi.

**Tabel 3.** Eesti väikelinnade džässilike juhumänguorkestrite andmed

Ork./ans. nimi	Tegutsemise aeg	Juhi nimi	Pilliline koosseis	Arvatav stiilil. suund	Vt foto
<i>The Bonzo Band</i>	1927–**	J. Pori ?	V, cel, cl, kl, bž, dr	Svingi-eelne	10
<i>Bummy Band</i>	1927–**	A. Orav	3 v, cel, cl, tr, trb, kl, bž, dr	Pole teada	35
<i>The Orphey Band</i>	1929–1930	Pole teada	Pole teada	Svingi-eelne*	-
<b>Le-Ar-Di</b>	1930–1933	L. Käärma	V, cel+dr, cl+ts, tr, kl	Svingi-eelne	36
<i>The Melody Makers</i>	1932–1940	Joh. Sups	V, as, ts, tr, trb, kl, k, dr+ak	Pool-sving	37
<b>Akkord</b>	1935–1941	M. Rubin	V+as, as+cl, ts+cl, tr, trb+ak, kl, kb, dr	Sving	38
<i>7 Sky Boys</i>	1935–**	L. Käärma	V, as, ts, tr, kl, kb, dr	Sving*	-
<b>Do-Re</b>	1935–1941	J. Kammer	V, as, tr+k, kl, ak, kb, dr	Pool-sving	39
<b>Rütmi Poisid</b>	1937–1941	K. Sinikas	V+as, ts+cl, tr, kl, ak, kb, dr	Pool-sving*	40
<b>UK</b>	1938–1940	E. Juttus	Fl, as, ts+cl, tr, trb, kl, ak, bž, dr	Sving	41
<b>MG</b>	1938–1943	V. Kattai	V, 2 cl, 2 as, ts, 2 tr, trb, ak, dr	Sving*	42
<b>Kandle teatri ork.</b>	1938–1941	H. Kösti	V, 2 as, ts, 2 tr, kl, dr	Pool-sving	-
<b>Väimela PKK</b>	1938–1942	H. Juurikas	V+tr, cl, as, 2 tr, ak, kb, dr	Pool-sving	43
<i>ABC Boys</i>	1939–**	Pole teada	Pole teada	Sving*	-
<b>Pärnu TÜ džässorkester</b>	1940–1941	T. Karis	2 as, 2 ts, tr, trb, kl, kb, dr	Sving*	-
<b>ÜENÜPO jazzorkester</b>	*–1937–**	Pole teada	Pole teada	Pole teada	-
<b>Haapsalu JK</b>	*–1937–**	Pole teada	V, as, ts, 2 tr, sph, kl, k, 4 ak, dr	Pole teada	44

Tabelis kasutatud lühendid:

Haapsalu JK = Haapsalu Jahtklubi orkester

Pärnu TÜ džässorkester = Pärnu Töolisühingu džässorkester

Väimela PKK = Väimela Põllumajanduskeskkooli I lennu jazz

ÜENÜPO jazzorkester = Ülemaalise Eesti Noorsoo Ühenduse Pärnu Osakonna jazzorkester



Stiilimääratluse juures olev tärn (\*) tähistab ansambleid/orkestreid, kelle stiililine suundumus vastas põhimõtteliselt küll toodud määratlusele, kuid kelle puhul tuleks sellesse suhtuda teatud reservatsiooniga. On selge, et koolipoiste ansambel, hoolimata tõsisest soovist näiteks swingstiilis mängida, seda algul kohe ei suutnud. Sama kehtib Rütmi Poiste ja Pärnu Töölisühingu džässorkestri kohta, kus V. Ojakääru andmetel oli probleemiks just eakamate pillimeeste vanamoeline, swingile sobimatu fraseerimine (Ojakäär 2000: 238; Ojakäär 2003: 99). Tärnide vahel olev aastaarv tähistab aastat (kui ei ole teada asutamise ja tegevuse lõpetamise aeg), millal antud koosseis kindlasti tegutses.

Nagu tabelist 3 nähtub, tekkisid esimesed džässilikku tantsumuusikat mängivad orkestrid Lõuna-Eesti väikelinnades vaid mõni aasta hiljem kui Tallinnas: 1927. aastal eksisteeris Valgas *Bummy Band* (alustamise aeg ei ole teada<sup>121</sup>) ja Viljandis asutati *The Bonzo Band*. Pärnust on esimesed andmed 1930. aastast (Le-Ar-Di), 1930. aastate lõpuks jõudis džässilik tantsumuusika ka Võru linna ja selle kõrval asuvasse Väimelasse.

### Stiilist ja koosseisudest

Kuigi Valga *Bummy Band* ja Viljandi *The Bonzo Band* tegutsesid samal ajal, oli nende koosseis kardinaalselt erinev – Viljandi Maagümnaasiumi õpilase V. Zadorožnõi asutatud koolipoiste tantsuansambel *The Bonzo Band*<sup>122</sup>, kus viiulit mängis Johannes Porisammul (John Pori)<sup>123</sup>, sarnanes *The Murphy Band*'i esimese koosseisuga (tšello bassipillina oli ilmselt oludest tingitud, mitte teadlik valik), Valga Poeglaste Gümnaasiumi *Bummy Band* ei sarnanenud aga otseselt ühegi orkestritüübiga<sup>124</sup>, sisaldades endas nii keelpilli-ansamblit (3v + cel) kui peaaegu täielikku diksiländorkestrit (cl, tr, trb, kl, bž, dr), millest puudu vaid bassipill.

Mingeid täpsemaid andmeid koosseisust ega muusikalisest suundumusest ei ole teada viljandlaste *The Orphey Band*'i kohta. H. Raudla (1993: 130–134) andmetel sellenimeline orkester 1929–1930 Viljandis tegutses; lähtudes nimevalikust järeltab V. Ojakäär, et nende eeskujuks oli ilmselt inglaste *The Savoy Orpheans* (Ojakäär 2000: 180), seega side swingi-eelse džässiga võis olla täiesti reaalne.

Esimese teadlikult džässiliku suuna võtnud Pärnu orkestrina on andmeid Pärnu Poeglaste Gümnaasiumi Le-Ar-Di kohta. Selle pillilis-isikulise koosseisu kohta saame andmeid fotolt (vt foto 36). Tiit Kuusik räägib oma mälestustes (Pilliroog 1992: 25), et neil oli sihiks džässi mängima õppida. Samas väidab ta, et ansambli loomise tõukejõuks oli suvel Pärnu kuursaalisis mänginud K. Strobeli orkester (Kõrvits 1963: 8).<sup>125</sup> Seega on tõenäoline, et ka repertuaarivalikul oli neile eeskujuks *The Murphy Band*, mis võimaldab määratleda ansambli stiili.

Teine teadaolev Lääne-Eesti väikelinn Pärnu kõrval, kus võis ka mõningast džässisuunalist tegevust täheldada, oli elava muusikaeluga kuurortlinn Haapsalu. Leida õnnestunud andmed on kahjuks väga napid ja lünklikud, mistõttu on üldistuste tegemine oluliselt raskendatud. Haapsalus mängisid ajalehe Lääne Elu<sup>126</sup> andmetel suurematel pidudel sageli pealinna

<sup>121</sup> Selle kohta pole midagi täpsemat ka muidu väga põhjalikus B. Kangro koostatud raamatus “Koolilinn Valga” (Kangro 1984: 75), kus on avaldatud ka käesoleva uurimuse lisas toodud *Bummy Band*'i foto.

<sup>122</sup> Andmed Heiki Raudla artiklist “Sakala” kalendris (Raudla 1993: 130–134).

<sup>123</sup> J. Kikase andmetel oli ansambli asutajaks J. Pori (Ojakäär 2000: 280).

<sup>124</sup> Teatavat kaudset sarnasust võiks leida 1920. aastate teisel poolel ülipopulaarse P. Whitemani orkestriga, kus keelpillidel oli siiski oluliselt suurem osakaal (Schwinger 1972: 55). Ei ole siiski andmeid, mis viitaksid P. Whitemani eeskujule.

<sup>125</sup> Antud juhul pidas T. Kuusik tõenäoliselt silmas siiski *The Murphy Band*'i, sest Strobel, kes küll selles orkestris mängis, laulis ja oli ka n-õ peamäenedžer, moodustas omanimelise orkestri alles 1931.

<sup>126</sup> Lääne Elu aastakäigud 1928–1938.

orkestrid *Bi-Ba-Bo*, *Red Hot Ramblers*<sup>127</sup> ja *Merry Pipers*, suviti 1937 ja 1938<sup>128</sup> vähendatud Kuldne 7 (Ojakäär 2000: 160). Andmeid on leidunud siiski kolme 1930. aastatel Haapsalus tegutsenud kohaliku orkestri kohta: kümnendi esimesel poolel on ürituste reklaamides seitsmel korral mainitud kohaliku Kaitseliidu *Mifa-Band*'i<sup>129</sup>, Lääne Elu andmetel tegutses 1932. aastal “Kuursaali jazz-orkester hra N. Saksen'i juhatusel”<sup>130</sup> ja 1930. aastate teisel poolel (täpne tegutsemisaeg teadmata) eksisteeris Haapsalu Jahtklubi 13-liikmeline orkester (Ojakäär 2000: 209). Kahe esimese kohta ei ole mingeid täpsemaid andmeid leida õnnestunud, viimasest on säilinud foto (vt foto 44), millelt selgub ka orkestri pilliline koosseis: viiul, 2 saksofoni (as, ts), 2 trompetit, susafon, 4 akordioni, klaver, kitarr ja trummid, mis on ebatüüpiline ja ei võimalda teha mingit konkreetset järeldust mängustiili kohta. Samas on täiesti reaalne, et Kuursaali orkester võis olla tulevase Haapsalu Jahtklubi suure orkestri eelkäija. Nende potentsiaalse stiililise suundumuse üle ei saa otsustada ka muusikute nimede põhjal, sest vaid akordionist Tuuliku nimi figureerib Mutsu koostatud Tallinna pillimeeste nimistus (Mutsu 1991 nr 10: 94).

Võru teadaolevalt esimene moodsa tantsumuusika viljeleja oli Heino Kösti poolt 1938. aastal Kandle teatri juurde moodustatud orkester, mida võib näha Viruskundras ilmunud fotol<sup>131</sup> (Jõgi 2003: 96). Selle koosseisus on kolm saksofoni, kaks trompetit, viiul, klaver ja trummid, s.t väike bigbänd, mis on täiesti sobiv džässiliku tantsumuusika mängimiseks. Arvestades asjaoluga, et aastail 1939–1940 mängis seal ka Hendrik Juurikas,<sup>132</sup> kes oli tuntud oma kiindumuse poolest džässmuusikasse, on täiesti tõenäoline, et džässilikku tantsumuusikat siiski teha püüti. Sõja ajal orkester lagunes, H. Kösti siirdus Tartusse Vanemuise orkestrisse fagotistiks (Ojakäär 2000: 206).

Õppimise kõrval Väimela Põllumajanduskeskkoolis<sup>133</sup> organiseeris H. Juurikas seal juba 1938. aasta sügisel oma koolikaaslastest 7-liikmelise džässorkestri (vt foto 43), millele kirjutas kõik seaded ise. Koosseisult oli ka see kollektiiv lähedane väikesele bigbändile (v, cl, as, 2tr, ak, kb, dr). Väimela bänd oli Võru kandi esimene teadlikult džässmuusika mängimiseks moodustatud orkester. Peale orkestri foto, millelt saab teada kollektiivi pillilise ja isikkoosseisu, pole nende tegevuse kohta õnnestunud leida mingisugust kirjalikku jälge.

1930. aastatel Lõuna- ja Lääne-Eestis tegevust alustanud 13 teadaoleva kollektiivi seas oli vaid üks väike ansambel – Pärnu Le-Ar-Di – ja 2 kolme puhkpilliga 7-liikmelist orkestrit. Valdavaks orkestritüübiks kujunes tolles piirkonnas 4–6 puhkpilliga väikese bigbändi

<sup>127</sup> Lääne Elu 23.07.1935 andmetel toimus samalt *Red Hot Ramblers*'i tantsuõhtult ka raadioülekanne.

<sup>128</sup> Lääne Elu 8.07.1938: “Plaažil igal lõunal mängiva jazzorkestriga ollakse rahul” ja reklaamist Lääne Elu 2.10.1938: “Haapsalu tuletõrje avab hooaja sügisballiga, tellitud suvine Kuursaali jazzorkester Tallinnast”.

<sup>129</sup> Bändi kohta pole mingeid andmeid Läänemaa Kaitseliidu kroonikul Aare Tammel (telefoniintervjuu siinkirjutajale 17.04.2007) ega Haapsalu Muuseumil.

<sup>130</sup> Lääne Elu 1932, 16.07.

<sup>131</sup> Viruskundra 1995, november, lk 5. Kõnealuse foto originaali pole õnnestunud leida, Viruskundras ilmunud koopia kvaliteet aga ei võimalda veelkordset kopeerimist.

<sup>132</sup> Hendrik “Hints” Juurikas (1921–2004) on tähelepanuväärne isik Eesti muusikas, olles üle 50 aasta Võru muusikaelus kesksel kohal nii saksofonisti-klarnetisti, orkestrijuhi, pedagoogi kui muusikakooli direktorina. Tema talupidajast isa Jaan, kelle Uue-Järve talu asus Tali vallas, oli tsaariarmees puhkpilliorkestris kornetit mänginud, lisaks sellele oskas ta ka viiulit (Viruskundra 1995, nr 5, lk 4). Isapoolse vanaisa juures tegi 4-aastane Hendrik varakult tutvust ka grammofoniga ja seda kaudu süvamuusikaga. Hendrik on ka Juurikate muusikutedünastia esiisa – tema poeg Tiit Juurikas on tunnustatud levimuusika pianist-arrangeeri, pojapoeg Raun, kes õpib EMTA-s, on endale juba nime teinud džässpianistina, pojatütar Age süvamuusika pianistina.

<sup>133</sup> Sellist nime kasutab H. Juurikas, V. Ojakäärul Väimela põllumajanduskool (Ojakäär 2000: 208), EE (1938: 1246) annab kooli nimeks Väimela Põllutöökool. H. Juurikas õppis seal agronomiat.

lähedane koosseis, ainult kahel juhul ei olnud koosseisus viiulit ja neljal juhul akordioni. Ühel juhul (ÜENÜPO jazzorkester) ei ole koosseis teada, nii Valga (MK) kui Pärnu (Pärnu TÜ jazzorkester) suuremad koosseisud lähenesid aga juba bigbändile.

Nagu tabelist nähtub, harrastas swingielset stiili arvatavalt neli orkestrit, sh ka *Bummy Band*, mille nimi on tüüpiline hoopis “lärmidžässi” orkestrile (see stiil on aga ka swingielne), kuid keelpillide rühm koosseisus viitab ilmselt vanemat stiili tantsumuusika mängimisele. Viis 1930. aastatel tegevust alustanud orkestrit olid kõigi tunnuste järgi pool-svingorkestrid ja kuus kollektiivi mängis (üritas mängida) swingi. Ühel juhul (Haapsalu JK) ei ole oletatavat stiili võimalik määratleda.

## Repertuaarist

Andmed väikelinnade džässilike tantsuorkestrite repertuaari kohta on säilinud väga ebauhtlaselt: mitme kohta (*Bonzo Band*, *The Orpheus Band*, Võru Kandle teatri orkester, MG) pole ühtki konkreetset vihjet, Viljandi orkestrite *The Melody Makers* ja Akkord, aga ka Valga *Bummy Band*’i kohta on mõningaid andmeid leidunud.

**Valga.** Valga kohta kirjutab sealt pärit kirjanik Valve Saretok, et moodsate tantsude buum puhkes 1920. aastate algupoolel, koos nendega jõudis sinna ka džäss (Saretok 1957: 111). Samas on kirjas ka osa *Bummy Band*’i repertuaarist: “*Komm in mein Paddelboot*”, “*Was macht der Mayer am Himalaya*”, “*In Nizshnj-Novgorod*”, “*Bublitski*”, “*Alaska*”, “*If you knew Susie*”, “*Ich hab’ das Fräulein Helen Baden seh’n, das war schön...*”, “*Eine kleine Freundin*”, “*Leb wohl, schwarzbraunes Mägdelein*”, “*Bummel-Petrus*”. See loetelu kinnitab omakorda, et Valga tantsumuusikas oli 1920. aastate lõpul küllaltki arvestatav osa saksa repertuaaril, kuid oli ka päris palju Ameerika autorite palu, nagu näiteks V. Youmansi “*Tea for Two*”, J. Burke’i “*Yearing*”, J. Meyeri “*A Cup of Coffe*”, “*Good-bye, Johnny*” (Saretok II 1957: 74). Neist valdav enamik on käesolevaks ajaks ammu unustatud, Youmansi “*Tea for Two*” on aga saavutanud igihalja meloodia staatuse. See on küllaltki tüüpiline 1920. aastate teise poole tantsurepertuaar, ent kui võrrelda seda näiteks *The Murphy Band*’i repertuaariga, on märgata selles saksa muusika suuremat osakaalu. Ei ole teada, kas valgalastel oli kasutada trükitud noodimaterjali või kes tegi/kohandas neile seadeid, V. Saretoki andmetel oli *Bummy Band* Valgas aga väga populaarne (Saretok 1956: 223). Neid andmeid kinnitab ka Valgast pärit saksofonist-klarnetist Leo Ojakäär oma kirjas V. Ojakäärule (Ojakäär 2000: 203).

Teise Valga orkestri MG (tegutses 1930. aastate lõpul ja 1940. aastate algul) repertuaarist ei ole mingeid konkreetseid andmeid teada. Leo Ojakääruga kaudu, kes ise seal mängis, teame vaid, et mängiti swingmuusikat (Ojakäär 2000: 204), mis orkestri koosseisu vaadeldes (vt foto 42) tundub täiesti usutav.

**Viljandi.** Mõningaid andmeid Viljandi džässielu kohta on leida “Sakala” kalendris ilmunud sealse koduloouuriija Heiki Raudla kirjutatud Jüri Tibari<sup>134</sup> materjalidel põhinevast artiklist (Raudla 1993: 130–134). Samuti leiame mõningast teavet eelmainitud Robert Tilgari päevikutest ja Viljandi I džässikontserdi (1937) puhul ilmunud ajaleheartiklitest. Kõigis neis allikates on vaid üksikud konkreetsed andmed sealsete, muidu heal tasemel olevate džässilikkude muusikat mängivate orkestrite repertuaari kohta. *The Melody Makers*’i repertuaarist on teada, et tol ajal populaarsete tantsulugude “*Tango Notturmo*”, “*Ramona*”, “*Viljandi paadimees*” ja operetimeloodiate kõrval olid kavas juba ka näiteks “*Whispering*” ja “*Caravan*”. Eino Juttuse (kelle vend Ervin kõnesolevas kollektiivis sageli asendusmängijana esinemas käis) mälestuste kohaselt oli see üsnagi swingilembene orkester.<sup>135</sup> Sellest orkestrist välja

<sup>134</sup> Jüri Tibar (1917–2001), entsüklopeedilise mäluaga Viljandi koduloouuriija; tuntud ka suure džässihuvilisena.

<sup>135</sup> E. Juttuse intervjuu siinkirjutajale 14.01.2007.

kasvanud Viljandi 1930. aastate lõpu parima tantsuorkestri Akkord repertuaari kohta pole leidunud ühegi konkreetse pala nime, kõik allikad rõhutavad aga orkestri head taset. E. Juttuse kinnitusel olid nad orienteeritud svingile.

**Pärnu.** Esimese teadlikult džässiliku suuna võtnud Pärnu orkestrina on andmeid Pärnu Poeglaste Gümnaasiumi Le-Ar-Di kohta. Paraku piirduvad need isikkoosseisulistele andmetega, repertuaaris olnud paladest pole midagi teada. Samas, arvestades asjaoluga, et nende suur eeskuju oli *The Murphy Band*, on tõenäoline, et ka repertuaarivalikus oli see tuntav.

Nii *Seven Sky Boys* kui kümnendi lõpus tekkinud *ABC Boys* olid algselt koolipoiste orkestrid, kuid nagu V. Ojakäär (2000: 247–248) kirjutab, oli neil selge suund õppida svingi mängima; näiteks üritati jäljendada kuulsa prantsuse džässviuldaja Stephane Grappelli ja tema ansambli mängumaneeri. Seda väidet kinnitab samas toodud loetelu ansambli repertuaarist: V. Youngi “*Sweet Sue*”, J. Kerni “*A Fine romance*” (F. Astaire’i repertuaarist), J. McHugh’ “*A serenade to the stars*” (filmist “*Mad about music*”, meil “Vallatu Gloria pansionis”), H. Warreni “*Jeepers creepers*”, H. Reveli “*Good night my love*” (Shirley Temple’i filmist “*Stowaway*”), R. Raingeri “*June in January*”, E. Powelli “*The snake Charmer*” ja “*Somebody’s thinking of you tonight*”. See on üsnagi džässilik repertuaar, saksa autoreid ei ole loetelus ühtegi. Päril ilma muidugi läbi ei saadud, tantsuõhtutel tuli ju mängida nii valsse, aeglasi valsse kui tangosid (Ojakäär 2000: 250–251). Nagu Ojakäär samas meenutab, tuli mängida ka krakovjakki, polkat ja jooksupolkat, mida levitati eriti hoolega. Tundub siiski, eriti kui silmas pidada eespool mainitud S. Grappelli eeskuju, et *ABC Boys* suundus küllaltki sirgjooneliselt svingmuusika poole.

1937. aastal alustas Pärnus Rütmi Poisid (vt foto 40), mille repertuaarist konkreetseid palasid teada ei ole, kuid nagu A. Niidu kirjast siinkirjutajale<sup>136</sup> selgub, mängisid nad põhiliselt saksa repertuaari. Nii tekib küsimus, kas nende mängu päris džässiks pidada saab, kuigi nad ise seda nii määratlesid. Samas märgib V. Ojakäär, et nad mängisid üsna J. Pori orkestri stiilis (Ojakäär 2000: 238), seega võib ka neid pidada nn üleminekuetappi kuuluvaiks teel tõelise džässini. Rütmi Poisid oli V. Ojakääru andmeil 1930. aastate teise poole Pärnu populaarseim tantsuorkester (*ibid*).

Kahe ülejäänud Pärnu orkestri – Do-Re ja ÜENÜPO jazzorkestri repertuaari kohta mingeid arvestatavaid andmeid leida ei ole õnnestunud.

**Haapsalu.** Nagu eespool mainitud, on küll teada kolme Haapsalus 1930. aastatel tegutsenud tantsuorkestri nimed, kuid nende repertuaari kohta ei ole leidunud väiksematki vihjet peale määratluse “mängib jazz”. Ainult Jahtklubi orkestrist on säilinud foto, kuid seal olev koosseis ei ole tüüpiline ühelegi stiilile. Kuna tegemist on üsna suure koosseisuga, siis ei olnud neil takistusi džässilike standardseadete mängimiseks, kuid ei ole andmeid, kas nad seda tegid või mitte. Ei ole teada seegi, kas nende eelkäijaks oli ajalehes mainitud Kuursaali džässorkester, kes oli N. Saksen<sup>137</sup> ja kes Jahtklubi orkestri juht.

**Võru.** Kandle teatri orkestri (juhatas Heino Kösti) repertuaari kohta andmed puuduvad; on teada, et 1930. aastate lõpul oli sellisele koosseisule (väike bigbänd) trükitud nii saksalikke kui ameerika-inglise stiilis seadeid küllalt suures valikus saada. Väikelinna spetsiifikat arvestades on tõenäoline, et kasutati mõlemaid, kuid millises vahekorras, pole teada.

Väimela Põllumajanduskeskkooli I Lennu Jazz’i repertuaari kohta on teada vaid paar pala, ent kuna H. Juurikas, kes oli suur džässihuviline, oli suuteline ise lugusid mälu järgi transkri-

<sup>136</sup> A. Niidu kiri siinkirjutajale 01.11.1995.

<sup>137</sup> Sellenimelist muusikut ei ole Tallinna ega Tartu muusikute nimistus. Mutsu nimistus on küll saksofonist Sachsen (Mutsu 1991, 10: 93), kuid tema eesnimi ei ole teada, seega ei saa väita, et tegemist on sama mehega.

beerima ja neist seadeid tegema<sup>138</sup>, on põhjust arvata, et see oli igati kaasaegne. Nagu teada, oli just arranžeerimisoskuse puudumine suur probleem isegi paljudele pealinna orkestrijuhtidele. On teada ka fakt, et Võru Keskkooli lõpupeole, mis oli üks aasta tähtsamaid sündmusi linnas, kutsuti mängima Väimela džässbänd oma moodsa repertuaari<sup>139</sup> pärast (Jõgi 2003: 14).

### Kokkuvõte

Nagu eelnevast selgus, ei erine Lõuna- ja Lääne-Eesti väikelinnade orkestrid oma pilliliselt koosseisult oluliselt Tallinna või Tartu orkestritest; suurem osa neist on mõningaste variatsioonidega väikese bigbändi tüüpi, väikeseid koosseise on suhteliselt vähe, täismõdulisi bigbände pole ühtegi. Ei ole leidunud andmeid nende linnade džässi mängivate restorani-ansamblite kohta, millega on seletatav väikeste orkestrite vähesus – ka Tallinnas olid väiksemad ansamblid põhiliselt restoranides. Küllaltki suur – 16-st 6 – on koolipoiste alustatud ja sealt väljakasvanud orkestrite osakaal. Sarnaselt Tallinna ja Tartuga pole ka väikelinnades ühtki diksiländile spetsialiseerunud orkestrit.

Repertuaari kohta ei ole võimalik adekvaatset ülevaadet teha, selleks on andmeid liiga vähe ja need on ebaühtlaselt jagunenud. Siiski tundub, et üldpilt oli Tallinna ja Tartuga suhteliselt sarnane, Tallinna orkestrite järgi joondumist on maininud ka mitmed muusikud (E. Juttus, H. Juurikas, T. Kuusik). Tabelit vaadates võib tekkida petlik mulje, et pool-svingi ja swingstiili esines Lõuna-Eestis oluliselt rohkem kui Tallinnas. Tegelik põhjus on aga selles, et enamiku tabelisse kantud orkestrite tegutsemisaeg langeb 1930. aastate teise poole, mil swingstiil oli juba kõikjal valdavaks kujunenud. Olemasolevad andmed viitavad võimalusele, et saksaliku muusika osatähtsus oli väikelinnade orkestrites siiski suhteliselt suurem (nt Pärnu andmed) ja nihkumine swingiliku muusika poole toimus mõnevõrra rahulikuma tempoga.

### 3.5. DŽÄSSI JA RAHVA(LIKU) MUUSIKA SÜMBIOOS

Džässilike tantsuorkestrite tekkimise geograafiat vaadeldes (vt joonis 1) torkab silma suurem orkestrite kontsentratsioon Lõuna-Eestis, eriti Viljandimaal. Selle nähtuse konkreetset põhjust vajaksid üksikasjalikku uurimist, kuid ühele olulisele võimalusele viitab Herbert Tampere, kelle andmetel oligi ansamblimäng rohkem arenenud just Lõuna-Eestis (Tampere 1975: 43). Uurides lähemalt džässmuusika levikut Lõuna-Eestis, selgus, et mitmel pool joonisel 1 nähtavast mõttelisest Tartu–Viljandi–Pärnu joonest lõunasse jääval alal on (erandina ka Saaremaal Põide-Uuemõisas) püütud džässi külakapellidega mängida. Selle avastuse jälile juhatas siinkirjutaja üks Postimehe artikkel,<sup>140</sup> milles räägitakse Karksi valla taluperemehes Jaak Karust, kes osaleb kohaliku Laulu- ja Muusikaseltsi tegevuses juba paarikümmend aastat ja olles kaasa läinud moodsa ajaga, mängib nüüd koos oma nelja pojaga kohalikus jazzorkestris. Kuigi artiklis on juttu 1943. aastast, selgus uurimise käigus, et see nähtus pärineb juba 1920. aastate lõpust ja 1930. aastate algusest (sõjaaega jäi vaid nn järellainetus) ning seda on ette tulnud mujalgi kui Karksis. Nähtuse paremaks mõistmiseks vaadagem, millist ansamblitüüpi on meil harjutud külakapelliks nimetama.

<sup>138</sup> Võru Kandle kultuurikeskuse arhiivis on teadaolevalt üle 2000 H. Juurika arranžeeringu kõikmõeldavaile koosseisudele sümfooniaorkestrist kuni väikeste džässbändideni, paraku on need kõik pärit hilisemast ajast.

<sup>139</sup> Intervjuus E. Jõgile mainib H. Juurikas, et nende repertuaarist olid eriti populaarsed Frank Churchilli meloodiad Walt Disney filmile “Lumivalgeke ja seitse põialpoissi” (Jõgi 2003: 14). Selle filmi üks nimilugusid “*One Day My Prince will Come*” on siiani jäänud sagelimängitavaks just džässansamblite poolt.

<sup>140</sup> “Vana kultuuritegelase juubel”. Postimees 1943, 13.03.

Igor Tõnuristi uurimusest “Koosmäng eesti rahvapillimuusikas” (Tõnurist 1996: 82) selgub, et ansambli mängu traditsioon meie rahvamuusikas ei ole kuigi vana – pole isegi koosmängu tähistavat rahvapärast terminit. Nagu kirjutab meie rahvamuusika üks suurimaid autoriteete Herbert Tampere, on rahvapilliansamblite kohta varasematest aegadest väga vähe andmeid. Teadaolevalt esimene kirjalik märgeline ansambli eksisteerimisest eestlaste musitseerimises on aastast 1765, kui Tartu raad lubas oma pulmamääruses eestlastel sel puhul muusikat teha kahe viiuli ja torupilliga (Tampere 1975: 41). I. Tõnurist juhib oma eelmainitud artiklis tähelepanu asjaolule, et meie rahvamuusika kujunemise omapäraks eelmisel sajandivahetusel oli tõik, et meie koolilastel oli sageli võimalus omandada viiulimängu- ja noodilugemisoskust rahvakoolides, mis soodustas viiulimängu erakordset populaarsust rahva seas, orkestrimänguga tutvumine oli aga otseseks tõukeks ja eeskujuks paljude rahvapäraste instrumentaalansamblite tekkimisel. Lisaks viiulile said eelmise sajandi algul populaarseks kitarrid ja mandoliinid, mis ilmusid esmajoonelises seoses vaimuliku, aga ka sentimentaalse ilmaliku musitseerimisega (Tõnurist 1996: 50). Tõnurist märgib ka, et eriti palju uuendusi tõid külamuusikasse Esimese maailmasõja järgsed aastad. Laialt levis uus pill akordion, tuntuks said hawaii kitarr ja bandžo – kõik need lülitati külakapellidesse.

Uute tantsude (tango, foks) levikuga laienes tunduvalt ka külakapellide repertuaar (Tõnurist 1996: 82). Kuna selleks ajaks oli tekkinud arvukalt puhkpilliorkestreid, kasutati külakapellides tihtilugu sealt pärit pille (trompet, klarnet, trumm), millest tulenevalt kujunes nende kapellide koosseis üsna kirjuks. Tõnurist kirjutab: “Külapillimeeste ansamblitesse ehk külakapellidesse ühendati kõik olemasolevad muusikariistad ja esialgu võib näida, et mingisugust süsteemi polnudki” (Tõnurist 1996: 72). Tegelikult ei olnud asi nii lihtne. Külakapelli ülesanne oli eelkõige tantsumuusika tegemine pulmades, küla pidudel, talgutel. Seega teenindas külakapell suhteliselt kitsast ringkonda: oma küla, harvem mitut küla või valda. Nagu Tõnurist samas rõhutab, oli eelmise sajandi algul juba märgata selget musitseerimisvormide jagunemist maaelanikkonna eri sotsiaalsete kihtide vahel: küla tantsupeol musitseeriti hoopis teistmoodi kui alevi tantsupeol. Sellest tingituna toimus ka teatav külakapellide jagunemine – osa jälgis ja säilitas senise, rohkem kohalike traditsioone arvestava stiili, teiste puhul toimus sageli omapärane kahestumine: külapeol mängiti endist viisi rahvalikku repertuaari, alevis aga uuemat, välismaist päritolu tantsumuusikat nootidest (Tõnurist 1996: 71–72). Samas oldi mõlemal juhul sõltuvad kohapeal olemasolevatest pillimeestest. Eeltoodust lähtuvalt ongi meie külakapellide koosseis üpris ettearvamatult mitmekesine, mis järgnevale arengule selge pitseri paneb.

Nagu eespool mainitud, jõudsid uudsed moeantantsud ja koos nendega ka džässmuusika Eesti maale 20. sajandi teisel kümnendil; kõigepealt suuremate linnade tantsusaalidesse, 1920. aastate lõpuks aga juba ka väiksematesse kohtadesse. Nagu selgub, üritasid uue suunaga kaasa minna ka erksamad külakapellid, kellest mõned võtsid asja nii tõsiselt, et end tõsimeeli “jazzband’iks” nimetasid. Seega käivitus akulturatsiooniprotsess kohaliku rahva(liku) muusika ja džässmuusika vahel. Nii tekkis Lõuna-Eestisse (erandina ka Saaremaal Põide-Uuemõisasse) mitmeid äärmiselt omapärase koosseisuga, end džässbändina identifitseerinud ja sellest tulenevalt ka ilmselt džässilikku tantsumuusikat mängida üritavaid ansambleid. Oma suundumuste järgi saab neid jagada kaheks rühmaks. Esimese moodustavad ansambliid, mis võtavad selge suuna džässansambliks kujunemisele (Tali Põllumeeste Seltsi jazzorkester, Uue-Kariste jazzorkester UK), hankides vajalikud pillid ja asudes aktiivselt repertuaari vastavas suunas kujundama, kas uusi moodsaid lugusid raadiost maha kirjutades (Tali orkester) või noodikauplustest trükitud välismaiseid seadeid ostes/tellides (UK). Teise rühma kuulusid aga külakapellid, kes üritavad džässilikku muusikat mängida olemasoleva koosseisuga. Vaadeldagem neid mõlemaid veidi lähemalt.

### 3.5.1. Rahvalike sugemetega džäss

Peatume kõigepealt esimese grupi ansamblite juures. Tali<sup>141</sup> külakapell ja selle baasil tekkinud Tali Põllumeeste Seltsi jazzorkester sobib hästi kõige tüüpilisemaks ümberkujunemisprotsessi näiteks. Hendrik Juurika andmetel tegutses Tali vallas 1930. aastate algul kohaliku taluniku Karl Talu juhtimisel külakapell, kus Karl Talu ise mängis viulit, tema vend Kristjan trumme, Arnold Ilov bandžot ja noor Hendrik Juurikas (alustas kapellis juba 9-aastaselt!) mandoliini (Ojakäär 2000: 207). Külakapelli džässbändiks ümberkujundamise initsiaator oligi nooruke Hendrik Juurikas, otseseks tõukeks Olustveres kuulnud Viljandi džässorkester. Ta meenutab veel 68 aastat hiljemgi oma intervjuus E. Jõgile (Jõgi 2003: 9) selle orkestri mängitud pala “Indiaani armuhüüd”, milles kuulnud saksofonide *corust* peab peamiseks põhjuseks, miks temast sai saksofonimängija. H. Juurikas ei maini intervjuus kuulnud orkestri nime, kuid tõenäoliselt oli tegemist *Melody Makers*’iga, sest kuigi olemasolevatel andmetel asutati ka teine Viljandi orkester Akkord 1935. aastal, on väheusutav, et värskelt asutatud orkester suudaks kohe nii mõjuvalt esineda. Tekkinud *idée fixe*’i mõjul ostis H. Juurikas 1935. aastal endale jalgrattaostuks määratud raha eest pruugitud tenorsaksofoni (millest tulnud kodus tõsine pahandus) ja asus selle mängimist õppima. Mõningad algteadmised hankinud ta ühelt sugulaselt, kes oskas veidi klarnetit, põhiline õppimine toimunud paratamatult omal käel, sest elati ju suurematest keskustest suhteliselt kaugel. Ilmselt edenes asi hästi, sest järgmisel aastal ostis ka vanem vend Karl endale altsaksofoni; kuna kohalik kaupmees Voldemar Kaiküll oskas trompetit mängida, oligi džässbändi kolmehäälne “edurivi” olemas. Orkestriga (vt foto 45) liitus ka akordionist Paul Tamm, ülejäänud osa bändist – viiul, bandžo ja trummid – tulid eelnevalt tegutsenud Karl Talu külakapelist. K. Talu jäi esialgu ka orkestri juhiks edasi.

Eelmainitud intervjuus meenutab H. Juurikas, et 1936. aastal ostis isa neile patareidel töötava raadiovastuvõtja, mis sai vastasutatud džässbändi oluliseks õppevahendiks – igal nädalavahetusel kuulati Tallinna parimate orkestrite ülekandeid, õpiti neist ja kirjutati kuuldu üles<sup>142</sup>. Džässbändi repertuaari hangitigi algul raadiost eeskätt K. Strobeli ja J. Pori orkestrite lugusid mälu järgi maha kirjutades<sup>143</sup> (siit on pärit ka H. Juurika esimesed arranžeerimise katsetused), hiljem ka Esto-Muusikast UFA filmimuusika noote ostes.

---

<sup>141</sup> Tali (ka Talli) asula oli Eesti Entsüklopeedia andmetel samanimelise, umbes 1400 elanikuga valla keskus Edela-Eestis Saarde kihelkonnas.

<sup>142</sup> Raadiost kuulis Tali džässbänd ka P. Veebeli 1936. aasta kontserti, mis neile ereda mulje jättis: “Mõned lood kontserdi kavast nagu parafras “Rukkiväli”, /.../ Sarah Leanderi laulud “Ma seisan sajus ja ootan sind” ja kolmas meloodia “Sa oled mu õnnetäht”/.../ said kohe paberile kribitud ja Tali džässorkestri repertuaari võetud” (Jõgi 2003: 11). Eeltoodud tsitaadist leiame veel ühe väärtusliku vihje – P. Veebeli kontserdil oli teatavasti kava 12. punktina “Möödunud šlaagreid”, täpsustamata milliseid. Loogiliselt võiksid need palad just sinna kuuluda.

<sup>143</sup> Siin tuli ilmsiks H. Juurika hea muusikaline mälu ja terane kõrv – tema oli see, kes lood raadiost üles kirjutas (Karli ülesandeks olid sõnad). See fakt, et kuulnud lugusid suutis mälu järgi transkribeerida ilma muusikalise hariduseta 15-aastane külapoiss, tundub lausa uskumatuna, kuid nagu H. Juurikas samas intervjuus mainib, oli Tali 6-klassilises koolis väga tugev muusikaõpetus – kirjutati viiuli järgi diktaati (!) – ja tema enda sõnul sai temast seal täielik muusikasõltlane. H. Juurika muusikalise alghariduse juures tuleks ilmselt arvestada ka tema isa osa – tsaararmee orkestrandina pidi ta noodikirja korralikult valdama ja kuigi intervjuus seda ei mainita, võib arvata, et koos oma laste pillimängu õpetamisega tehti neile selgeks ka noodikirja saladused.

Nagu H. Juurikas meenutab, sai Tali orkester üsnagi tuntuks ja nende tööpiirkond ulatus Häädemeestest Karksi-Nuiani. Erilise uhkusega mainib ta, et Vabadussõja mälestusmärgi avamisele Karksi-Nuias (23.06.1936 – T.L.) kutsuti just neid, mitte Pärnu või Viljandi orkestrit.<sup>144</sup>

Kuigi selles orkestris oli kolm puhkpilli ja viiul ning piisav huvi džässmuusika vastu, ei saa päris kindel olla, kas nende muusika ikka džässi mõõdu välja andis – rohkem kui pool bändi oli siiski külakapelli taustaga. Samas, veidi tagasihoidlikumal moel võis see täiesti reaalne olla, sest H. Juurika muusikuandes ja džässihuvivis pole mingit põhjust kahelda ja nagu eeltoodust nähtub, oli nende repertuaar tänu pidevale uuendamisele täiesti kaasaegne. Seega toimus siin sümbioos rahvaliku külakapelli muusika ja uue džässiliku tantsumuusika vahel, mida võiks käsitleda ka valiva akulturatsioonina. Antud juhul kujunes ilmselt valdavaks džässilik alge.

### 3.5.2. Džässilike sugemetega rahva(lik) muusika

Teine grupp tundub akulturatsiooni toimimise seisukohast huvipakkuvamgi – selle kaudu peaks olema paremini jälgitav protsessi algstaadium. Siia jaotusse kuuluvaid külakapelle on praeguseks hetkeks teada kolm:

- Kaarli Sammaste Jazz (3 viiulit, kitarr, bandžo, balalaika ja trummid)
- Karutsi Jazz (2 viiulit, löötpill, kitarr, 2 bandžot, tšello, kontrabass ja trummid)
- Põide-Uuemõisa jazzorkester (viiul, klarnet, löötpill, 2 kitarri, 2 trummimeest, kannel ja 4 mandoliini).

Kõik kolm on tolle aja džässorkestri jaoks äärmiselt ebatüüpilised – kannelt, mandoliini või balalaikat ei kasutatud siis üheski tavalises džässbändis, samas puudus neis aga saksofon või mõni muu puhkpill.<sup>145</sup> Kuigi neil kõigil oli koosseisus trumm (Põides koguni kaks), ei olnud need päris džässbändis kasutatavad trummid, vaid puhkpilliorkestrist laenatud inventar, mis oli käepäraste vahenditega kasutatavaks kohandatud.<sup>146</sup> Ka löötpill ei ole tavaline džässansambli pill – olles küll akordioni sugulane (mis tol ajal ülipopulaarsena oli enamikus orkestrites), seab ta oma konstruktsiooni omapära tõttu mängijaile ranged helistikulised piirid, mis on eriti ebamugavad puhkpillimängijaile (v.a *in C* pillid).

Neile omapärastele koosseisudele võib leida lisaks I. Tõnuristi väite, et külakapellidesse ühendati kõik olemasolevad muusikariistad, veel teise põhjenduse: väikesed keelpillid, nagu mandoliin ja bandžo, on suhteliselt nõrga kõlajõuga, nende kuuldavaks tegemiseks oli seega ainult üks võimalus – neid tuli dubleerida. Ka kaks trummimeest Uuemõisa orkestris on seletatav objektiivse põhjusega – nagu fotolt näha (49), polnud neil džässbändile vajalikku jalapedaaliga trummikomplekti, seega ei saanud üks mees mängida samal ajal nii väikest kui suurt trummi.

Kõigist neist ansamblitest on väga vähe andmeid, kõige rohkem algandmeid sisaldas eelmainitud Postimehe artikkel “Vana kultuuritegelase juubel”. Artiklist midagi täpsemat

<sup>144</sup> Tali *jazzband* mängis seal 11 lugu (kava pole teada) ja tasu oli rikkalik – 20 kr mehe kohta, mille eest sai sel ajal 3 paari korralikke kingi või keskmise ülikonna (Jõgi 2003: 12).

<sup>145</sup> Olemasolevail andmeil (Männa 1995: 258) oli Põide-Uuemõisa jazzorkestri juht Herman Oll küll klarneti-mängija, kuid orkestri fotol on tal käes hoopis mandoliin, seega ei tea me, kumba pilli ta bändis mängis.

<sup>146</sup> Džässbändi trummikomplekt koosnes 3–5 eri kõrgustele häälestatud trummist; suurt trummi mängitakse spetsiaalse jalapedaaliga, mis võimaldab mängida oluliselt täpsemalt ja keerukamaid rütmifiguure kui see nuiaga puhkpilliorkestri suurel trummil võimalik oleks. Komplekti kuulus ka spetsiaalse jala küljes olev taldrik.



Karksi orkestri koosseisu, repertuaari ega tegutsemisaja kohta siiski ei selgu, saame teada vaid faktid, et 1943. aastal nad tegutsesid, koosseis oli vähemalt viieliikmeline (isa + neli poega) ja nad nimetasid end “jazz-orkestriks”. Artiklist selgub, et pere vanim poeg on kõrgema põllumajandusliku haridusega, s.t ilmselt Tartus õppinud, kus oli ka võimalik “autentset” džassi kuulata. Viljandi, kus tegutses kaks korralikku orkestrit, ja Uue-Kariste ei jää sealt kaugele, seega oli, kust eeskujuga võtta. Võib arvata, et koosseis oli mõnevõrra suurem, sest on ebatõenäoline, et kogu muusikaselts oli vaid üks pere!

Eeltoodud andmeid aitas mõningal määral täpsustada Jaak Karu<sup>147</sup> sugulane Helve Joon, kelle erakogust õnnestus saada ka 2 fotot nimetatud orkestrist (vt fotod 46 ja 47), tänu millele on teada orkestri pilliline ja isikkoosseis. H. Joone andmeil olnud Karutsi Jazz’is tavaliselt ka kontrabass, mida esimesel pildil (foto 46) ei ole<sup>148</sup>. See oli omapärane koosseis, mis ei sarnanenud ühegi traditsioonilise orkestritüübiga, sisaldades siiski kõikidelt (peale puhkpilli-orkestri) midagi ja kinnitades nii eeltoodud I. Tõnuristi väidet: “/.../ külakapellidesse ühendati kõik olemasolevad muusikariistad” (Tõnurist 1996: 72).

H. Joon kirjutab:<sup>149</sup> “1920. aastate lõpul või 1930. aastate algul (täpset aega pole teada) asutas J. Karu perekonnaorkestri, kus mängisid tema pojad Hans (viul), Juhan (banso) ja Hendrik (kitarr), Jaak Israel (hiljem J. Karu väimees) ja paar meest naabertaludest. Pereisa Jaak mängis ise viiulit ja õpetas nooti ning viiulimängu oma poeg Hans Karule ja väimees Jaak Israelile. /.../ Mängiti Sudiste külas Kõdara mäel, kus korraldati maituld, jaanipäevi, eeskavaga seltsipidusid. /.../ Jäts oli hinnatud tantsuorkester kogu ümbruskonnas: Nuias (praegu Karksi-Nuia), Taageperas, Abjas, Penujas, Ärikülas, Sinejärvel, Viljandis ja mujalgi”. Orkestri taseme näitajaks on tõsiasi, et nendega koos mängis August Scherbakov<sup>150</sup>, kes on ka fotol (46). See fakt koos teadmiselega Jaak Karu muusikalisest haritusest annab olulise viite ansambli oletatavale tasemele. Viimasest kõneleb ka fakt, et neid kutsuti mängima Viljandisse, kus oli ju mitu korralikku orkestrit. Orkestri nimi Karutsi Jazz oli rahva suus mugandunud Karutsi jätsiks. Tundub, et suuremate linnade orkestritelt oli eeskujuga võetud muusik: trummidel, kus tavaliselt on bändi nimi, oli neil logona naeratav mehenägu koos tekstiga *The Melodies Boys*, kuigi H. Joone andmeil neid selle nime all ei tuntud. Sellise logol oleva teksti idees võib ilmselt näha paralleeli Viljandi *Melody Makers*’i nimega; ka Tallinna bändidel oli moes suurele trummile joonistada heatujuline nägu (*Jolly Pipers, Red Hot Ramblers*).

Nii Tartust kui Viljandist oli võimalik välismaiseid trükitud orkestratsioone tellida ja nagu Uue-Karistegi puhul nägime, ei kujutanud jõukamale talunikule, nagu J. Karu seda artikli andmeil oli, korralike pillide ja nootide hankimine ületamatuid probleeme. Karutsi jäts seda võimalust kasutada ei saanud – sellisele ebatavalisele koosseisule poleks mingeid tüüparranžeringuid ühestki poest võtta olnud. Nende noodikogust on säilinud üks poolik noodiraamat bassipartiidega<sup>151</sup>, kuid üksnes bassi noodi järgi on raske seade kohta järeldusi teha. Lugude pealkirjade ja rütmide järgi otsustades sisaldas see vihik tüüpilist eelmise sajandi alguse

<sup>147</sup> Karksi vallas Sudiste külas asuva Karutoosi talu peremees Jaak Karu (1871–1957) õppis Karksi kihelkonnakoolis, sai seelselt köster-kooliõpetajalt Georg Rosenbergit muusikalise hariduse ja õppis viiulit mängima.

<sup>148</sup> Sellega seoses meenutab H. Joon: “Hendrik Karu jutust on meeles, et “Karutsi jätsi” mängitud lood olnud väga hoogsad. Tihti jäänud tantsuruum kitsaks ja tantsijad keerutanud pillimeestele ja pillidele peale. Tantsijate eemalehoidmiseks pannud kontramees Juhan Kadak poogna otsa terava nõela”.

<sup>149</sup> Kiri siinkirjutajale 13.03.2007.

<sup>150</sup> Ka nimekujuga Scherbakof. Siirdus H. Joone andmetel hiljem Peterburi, kus temast sai professionaalne viiuldaja (kiri siinkirjutajale 21.03.2007). Seda väidet kinnitab ka Jaan Saviauk, kes oma artiklis “Leningradi eestlaste muusikaelust” toob esile Viljandimaalt pärit Moskva konservatooriumi haridusega viiulimängija August Ššerbakovi (Saviauk 1983: 97).

<sup>151</sup> H. Joone preearhiivis.

tantsumuusikat – valsid, polkad, reinlender, vengerka, padespanid, üks krakovjakk. Kuna noodiraamatu sisekaanele on kirjutatud “Karutoosi J. Karu Noodi-kogu nr 1”, viib see mõttele, et selliseid noodiraamatuid pidi ilmselt mitu olema, moodsamad lood omaette raamatus. Seda mõttekäiku toetab loogika, et ainult sellist repertuaari mänginud külakapelli poleks keegi jätsbändiks nimetanud – see oleks juba pilkamisena kõlanud.

Nagu selgub, tekkis peale Karutsi jätsi teisigi äärmiselt omapärase koosseisuga (džassi silmas pidades) tantsubände, näiteks Kaarli Sammaste jazz. Napp info tolle ansambli kohta on pärit Viljandi Muuseumist ja selleks on üksnes 1930. aasta dateeringuga foto. Nagu fotolt (48) selgub, on see puhtakujuline keelpilliansambel, mida on täiendatud algelise, kuid juba selgelt tantsuorkestrile määratud trummikomplektiga; koosseisus pole aga ühtegi bassipilli. Ent nagu kirjutab I. Tõnurist: “Vanade külakapellide koosseisude ja ka mängukirjeldustega tutvumisel tekib siiski kahtlus, kas bassipill üldse nõutav ansamblipill oligi” (Tõnurist 1996: 81). On üsna tõenäoline, et seegi ansambel oli juba varem külakapellina eksisteerinud ja nüüd lihtsalt kaasaegsema suuna võtnud. Naabervalla mees Eino Juttus, kes mõni aasta hiljem mängis Uue-Kariste džässbändis, mäletab küll sellest ansamblist kuulnud olevat, kuid neid mängimas kuulnud ta ei ole, kuna oli siis veel liiga noor tantsupidudel käimiseks. 1930. aastate teisel poolel, kui formeerus Uue-Kariste UK, nad E. Juttuse kinnitusel enam ei tegutsenud. Kas Sammaste bänd võis olla kaudne eeskuju UK tekkimisele, E. Juttus ei mäleta, kuid selle võimaluse kasuks räägib asulate lähedus. Samas aga tundub, et UK noormeestel olid hoopis tihedamad suhted Viljandiga, kus nad õppisid, seega võisid linna orkestrite eeskujud tähtsamaks kujuneda.

Kolmas siia gruppi kuuluv koosseis oleks 1930. aastate teisel poolel tegutsenud Põide-Uuemõisa jazzorkester Saaremaalt. See džässbänd tekkis ja tegutses suhteliselt väikeses kohas ja küllaltki kaugel teistest teadaolevatest džässbändidest. Tollest ansamblist on Saaremaa Arhiivraamatukogus 21.04.1935 tehtud foto (49) ja teada on ka pildil olevate meeste nimed. Erilist tähelepanu pälvib siingi orkestri koosseis: viiul, klarnet(?), akordion, trumm(id), 2 kitarr, kannel ja 4 mandoliini. Kahjuks ei ole midagi teada nende repertuaari kohta. Kui nad tõesti üritasid mängida džässilikku, kas või mõningaste džassi sugemetega tantsumuusikat, oleks see teadaolevalt esmakordne katse Eestimaal (võimalik, et kaugemalgi) mängida džassi kandlega. Arvestades maainimeste tõsisemat suhtumist oma tegemistesse, ei ole usutav, et nad oma keelpilliorkestrit jazzorkestriks nimetades vaid nalja teha soovisid. Tõenäolisem on, et nad tõesti tahtsid moega kaasas käia ja kaasaegsemat tantsumuusikat mängida, kasutades ära olemasolevad võimalused ja pillimehed, nagu Karksi valla Karutsi jätsi ja Kaarli Sammaste jätsbändi puhulgi toimiti. Ainus leida õnnestunud kirjalik viide selle kollektiivi kohta oli Saaremaa laulupeotraditsiooni käsitlevas raamatus seoses orkestri juhi Herman Olliga, kes “...olnud aktiivne Põide pasunakoori tegevuses klarnetimängijana ja Põide-Uuemõisa jazzorkestri mängija-juhendajana (1935)” (Männa 1995: 258). Siit saame kinnitust väitele, et koosseisus võis olla ka klarnet, mida fotol näha ei ole.

Üllatav on siinjuures fakt, et Saaremaa suurimas asustatud punktis, kuurortlinnas Kuressaares, kus suviti mängisid enamasti mandrilt palgatud orkestrid, nende hulgas mitmed džässbändid (s.t oli olemas nii džässialane info kui eeskujud), ei ole mingeid andmeid kohaliku džäss-orkestri olemasolust. Saaremaa Arhiivraamatukogus on 1938. aastal tehtud foto (SMF 4022: 9) Kuressaare Eesti Seltsi orkestrist, mille koosseisu kuulusid akordion, trummid, trompet, viiul, kontrabass ja klaver (loetelu fotol olevas järjestuses), kuid andmeid muusikute nimede või orkestri mängustiili kohta seal ei ole. Tõenäoliselt mängis see koosseis tantsumuusikat (muidu poleks trumme vaja olnud); kas nende repertuaaris džässilikke palu oli või eelistasid nad vanemat tantsumuusikat, pole teada. Samuti ei ole andmeid orkestri tegutsemise alg- ja lõppdaatumite kohta. Selline koosseis ei ole tüüpiline kummalgi juhul, samas võimaldab mõlemas stiilis muusikat mängida.

Eeltoodud juhtumite puhul torkab silma maarahva teatav konservatiivsus või jonnakus – tundes küll elavat huvi uudse džässmuusika vastu, ei loobuta sugugi kergekäeliselt juba harjumuspäraseks saanust. Vastupidi, laskmata end segada uue stiili tüüpkoosseisudest, asutakse seda viljelema olemasoleva baasil ja omamoodi. Nii tekivad äärmiselt omapäraseid koosseisud nagu Sammastes, Karutsis ja Põide-Uuemõisas. Antud juhul tekib teatav paralleel soomlaste *haitarijazz*'iga – rahva hulgast tulev initsiatiiv, mis kasutades käepärast olevaid vahendeid, tekitab täiesti uue, nii eelmise kui uue stiili sugemetega muusikastiili, s.t toimub valiv akulturatsioon. Soomlastel teostus see eeskätt akordioni vahendusel, Eestimaal mitmekesiste ja omapäraste koosseisude kaudu. Kummalgi juhul ei saa tulemust päriselt džässiks pidada (Lauk 2007: 130). Otsest paralleeli soomlastega muidugi tõmmata ei saa – Soomes oli see massiline, meil suhteliselt erandlik nähtus, kuid toimemehhanism tundub olevat väga sarnane. Seega on loogiline arvata, et kõnesolevate kollektiivide muusikat oleks õige määratleda kas meie rahvamuusika mõjutustega džässilikuks (esimese grupi orkestrid) või džässilike mõjutustega rahvalikuks tantsumuusikaks (teise grupi orkestrid). Kui tahta neid siiski kuidagi klassifitseerida, sobiks ilmselt siinkirjutaja poolt kasutusele võetud termin “külajäts”, sest džässilikku tantsumuusikat mängida nad omal moel ilmselt siiski üritasid. Toodud ansambleid võiks käsitleda teatava vaheetapi või kõrvalseigana, aga miks mitte ka esimeste alateadvuslike katsetena luua rahvuslikku džässi.

### **Kokkuvõte**

Vaadates kokkuvõtvalt tagasi eestimaise džässi vaba arengu perioodile, milleks võiks lugeda ajajärku esimestest teadaolevatest džässiilmingutest meie tantsumuusikas kuni 1940. aasta juunikuuni, on andmeid 105 arvatavalt džässilikku tantsumuusikat mänginud orkestri kohta, millele lisandub 5 külajätsbändi. Nendes osalenud muusikuid on kokku loetletud üle 720. Kõiki neid orkestreid ja muusikute nimesid lähemalt vaadeldes tundub, et oletatav viga ei saa kummalgi juhul olla suurem kui 10%. Seega võime arvestada džässilikku tantsumuusikat mänginud orkestrite üldarvuna 110 pluss-miinus 5 orkestrit ja džässiliku tantsumuusikaga tegelenud muusikute koguarvuna 720 pluss-miinus 35 isikut. Need on linnade elanike arvu arvestades küllaltki suured numbrid, aidates meil paremini mõista II maailmasõja eelse Eesti tantsumuusikas ja seega ka kultuuri üldpildis toimunud protsesse.

Kodumaise džässi arengu algperioodist, mis kestaks 1918. aasta esmakordsest katsest džässilikku muusikat mängida kuni professionaalse džässbändi tekkimiseni 1925, on säilinud väga vähe andmeid, sest Eestis ei olnud sel ajal tantsuorkestreid ja uue traditsiooni tekkimine võttis teatava aja. Edasine areng oli aga üsnagi tormiline – džässi levik algas 1920. aastatel Tallinnas, kuid juba kümnendi lõpust on teateid džässist nii Tartus, Valgas kui Narvas, 1930. aastate algul aga Viljandis ja juba ka väikestes asundustes linnadest väljaspool. Tähelepanuväärne on külakapellide huvi uut tüüpi muusika vastu ja sellest johtuv omanäoline rahvaliku muusika ja džässi sümbioos, mida võiks külajätsiks nimetada. Võrreldes Eesti džässi arengut naabrite juures toimunuga, ilmnevad selgelt mitmed erinevused: siin ei löö läbi “lärmidžäss”, samuti ei saavuta meil populaarsust ameerikalik diksiländstiil, mis mõlemad näiteks Soomes ülipopulaarseiks kujunesid. Seevastu on märgata tugevat parimate inglise orkestrite (Jack Hiltoni ja Bert Ambrose'i orkester) mõju, mis viib välja swingstiili valdavaks kujunemisele 1930. aastate lõpuks. Üheks eestimaise džässi arengu iseloomulikuks jooneks on ka paljude tulevaste tunnustatud süvamuusikute aktiivne osalemine džässorkestrite tegevuses.

### 3.6. DŽÄSS EESTIS II MAAILMASÕJA EEL JA PÄEVIL

1940. aasta tõi eesti džässi, nagu kogu meie rahva ellu, suured muutused – pärast riigikorra vahetumist juunis muutus üsna pea ka suhtumine kogu meie kultuuri, sh popkultuuri. Sõda ja okupatsioonid aga tingisid hoopiski ränkade tagajärgedega muutused, lõhkudes kogu meie kultuurielu kaheks: üks osa jäi ida poole rindejoont, teine lääne poole. Ida poole jäänud osa on küllaltki põhjalikult dokumenteeritud (k.a džässmuusikuid puudutav teave<sup>152</sup>). Samas saame nentida, et idapoolse rindejoont sattus oluliselt rohkem džässmuusikuid. Täpset arvu ei tea keegi, eeltoodud kirjutistest kooruvad välja viie nõukogude tagalas moodustatud orkestri nimed: sideroodu estraadiorkester, tagavarapolgu estraadiorkester, 917. polgu estraadiorkester, 249. diviisi estraadiorkester, 7. diviisi estraadiorkester, mis hiljem nimetati džässorkestriks (Ojakäär 2003: 440–462). Nende orkestrite töös osales küll ka mitmeid džässiga varem mittetegelenud muusikuid (Roland Laasmäe, Ilmar Tomberg), kuid nende džässmuusikute arv, kellel polnud õnne eelmainitud orkestritesse sattuda, oli oluliselt suurem (Jüri Teng, Kaarel Tuberk, Joann Juštšuk jpt). Läände jäänud džässmuusikute kohta on teave olnud seni ülimalt napp ja juhuslikku laadi. Seega on käesoleva töö üheks eesmärgiks püüdnud tasakaalustada tekkinud olukorda, valgustades sõja ja okupatsioonide tõttu läände siirdunud džässmuusikute saatust. Milline siis oli eesti džässi seis 1940. aasta pöördeliste sündmuste eel ja ajal?

Pärast Kurt Strobeli Saksamaale lahkumist 1939. aastal tõusis populaarseimaks tantsuorkestriks John Pori orkester, mis oli Estonia Valgest saalist siirdunud restorani *Dancing Paris*, kust toimusid ka tuntud pühapäevaõhtused tantsumuusika otseülekanded. 1939 avatud Draamakeldris mängis kvartett Riho Järvi (v), Uno Värk (ak), Georg Metsalu (dr, vok) ja Teofil Maiste (kl), keda varsti asendas siis veel tundmatu Raimond Valgre. John Pori lahku-des vabaks jäänud kohal Estonia Valges saalis mängis sama K. Strobeli orkester, ainult ilma oma senise juhita – K. Strobeli asemel asus juhi kohale orkestri pianist Priit Veebel. Glorias hakkas mängima *Four Swingers* – Enn Kandvere (v), Uno Tambre (kl), Uno Elts (k, vib, ak, kl) ja Elmar Kruus (dr), kellest peatselt pärast Viktor Ignatjevi (kb, k, vib) ja Herbert Kulmu (cl) lisandumist sai *Six Swingers* (vt foto 50). Ansambliga koos töötas ka lauljanna Inge Pöder. Viimast võibki pidada selle aja vaieldamatult parimaks restoraniorkestriks, kes mängis võrdselt hästi nii swingi kui meeleolumuusikat (Mutsu 1991: 70).

Raadios toimusid regulaarsed tantsumuusika<sup>153</sup> ülekanded, mis juhul, kui mängis Kuldne 7, Priit Veebeli orkester, *Red Hot Ramblers* või *Merry Pipers*, olid selgelt džässi orientatsiooniga. Sageli kanti üle ka tolle aja populaarseimat John Pori orkestrit, kuid tema eesmärk – meeldida võimalikult suurele publikuhulgale – tingis ka vastava repertuaarivaliku.

Noorte hulgas oli džäss tohutult populaarseks muutunud – seda võiks isegi džässibuumiks nimetada. Nagu meenutavad tol ajal ise noored olnud Ea Jansen<sup>154</sup> ja Kuno Laren,<sup>155</sup> kirjutati džässilugude sõnu plaatidelt maha kuulmise järgi, foneetiliselt, sageli mõistmata, millest jutt käib, sest keeleoskus oli vilets. Neid lauldi kõikjal kaasa. Ka Valter Ojakäär meenutab, et kirjutab tol ajal raadiost üles terve kaustikutäie laulude sõnu (Ojakäär 2003: 172). Suur osa oli siin kindlasti Ameerika filmidel, kus kõlanud palad ka meil tavaliselt kiiresti lööklaulude staatuse saavutasid.

<sup>152</sup> I. Tomberg “Kui muusad pidid vaikima”, Tallinn 1977; A. Vahter “Kapellmeistri päevik”, Tallinn 1990; K. Toom “Kunstiansamlite päevilt”, Tallinn 1981; V. Ojakäär “Raimond Valgre. Ühe põlvkonna tragöödia”, Teater. Muusika. Kino. 1993, 1, 20–31; E. Avarsoo “Eesti Laskurkorpuse džässorkester Tallinnas”, Rahva Hääli 1984, 13.12.

<sup>153</sup> Estonia Valgest saalist toimusid tantsumuusika ülekanded igal laupäeval (Mutsu 1991: 37).

<sup>154</sup> Intervjuu siinkirjutajale 12.07.2003.

<sup>155</sup> Intervjuu siinkirjutajale 15.08.2003.

### 3.6.1. Džäss Eestis Nõukogude okupatsiooni ajal

1940. aasta suvi algas nagu tavaliselt – kõik džässmuusikud (nagu teisedki muusikud), kes polnud töölepingute tõttu suvel seotud, püüdsid leida suveks tööd kuurortlinnade orkestrites. Vähendatud Kuldne 7 läks mängima Narva-Jõesuu Rannasalongi, *Merry Swingers* (R. Valgre, G. Metssalu, K. Aavik, R. Järvi, U. Värk, A. Avasalu) alustas Pärnu Rannasalongis, Priit Veebel Pirital (Ojakäär 2000: 409). Muutused ei lasknud ennast kaua oodata: juba 2. juuli Rahvalehes võis uudiste rubriigist lugeda: “Vanad töölised Pärnu Rannahotelli. Esinduslikkude kuurortide aeg on möödas. /.../ Rannahotelli personal (61): orkester, kelnerid, köögi- ja toateenijad vallandatakse. Edaspidi tulevad ülevõtmisele Rannakohvik, Valgeranna kohvik ja Rannasalong”<sup>156</sup>. Sama protsess käivitus mujalgi – nii Haapsalus, Kuressaares kui Narva-Jõesuus, sest nagu artiklis öeldud, oli esinduslike kuurortide aeg läbi. Suleti ka kinod, kohvikud ja restoranid, mille tulemusena jäi tööta ainuüksi Tallinnas 169 muusikut (Kõrvits 1999: 15, 16). Nii tuligi paljudel pillimeestel uuesti tööd otsima asuda. Nagu peagi selgus, oli see abinõu siiski ajutine, ja pärast vajalikke ümberkorraldusi (sh ümbernimetamisi) avati need asutused varsti uuesti.

Kõige osavamalt orienteerus uues olukorras hea mänedžerivaistuga John Pori – ta asutas Punalipulise Balti Laevastiku Maja džässorkestri (edaspidi PBLM), mida juhatas E. Kitsemetsa andmetel 1. juulini 1941 (Ojakäär 2003: 127), s.t praktiliselt evakatsioonini. Nii sündis esimene Eesti kutseline kontsertorkester. Orkestri põhijõu moodustasid Pori enda orkestri pillimehed, juurde võeti mõned laevastiku pillimehed, tõenäoliselt üleajateenijad. Võimalus orkester sel printsibil komplekteerida tuli mängutasemele kahtlemata kasuks, sest suurem osa orkestrist oli juba hästi “sisse mängitud”. Selles orkestris mänginud Erich Kitsemetsa eraarhiivis on säilinud foto, kus tagaküljel on kirjas ka muusikute nimed, mille alusel osutus võimalikuks tuvastada selle isikkoosseis (vt foto 51). Kahjuks on seal kirjas vaid perekonnanimed, juurdevõetud muusikute eesnimesid pole õnnestunud tuvastada. Samast allikast on ka teada, et orkestri koosseisus oli üks trompetist rohkem, aga teda sel pildil ei ole ja tema nimi ei meenunud ka E. Kitsemetsale. Umbes poole aasta pärast asendas orkestrist lahkunud Freibergi Erich Kõlar, kelle asemele omakorda veidi hiljem tuli Elmar Kruus. Pori ja Kaasik mängisid vajadusel ka viiulit (Ojakäär 2003: 125, 126).

Huvitaval kombel jätkas 1940. aasta suvel, hoolimata publiku vähesusest, endise hooga Narva-Jõesuu Rannasalong. Nii juhtuski, et Pärnust vallandatud *Merry Swingers* siirdus Nikolai Kultase kutsel, kes oli sel ajal Narva Kaubastu ühiskondliku toitlustamise osakonna juhataja (Lauri 1991: 43), edasi sinna. Raimond Valgre eelistas Pärnusse jääda, tema asemel hakkas klaverit mängima tartlane Leo Tauts. Narva-Jõesuu Rannasalongi alumises saalis mängis samal ajal suurem koosseis: Kaino Peebo ja Hans Jänes (as), Jossif Šagal (ts,v), Arnold Plees (tr), Rudolf Kivi (trb), Heino Uibopuu (kl), Meinhard Kask (b,v), Julius Marran (dr). Võimalik, et osales ka Gert Martinson (as) H. Jänese asemel (Ojakäär 2003: 130).

1940./1941. aasta talvehooajaks läks osa Tallinna pillimehi Tartu parematesse restoranidesse – *Merry Swingers* Sinimandriasse (olude sunnil ilma Valgreta, sest restorani peremees tegi orkestri komplekteerimise ülesandeks tartlasele Heino Uibopuule, kes ise pianistiks soovis jääda; vt foto 52), Mihkel Kranig (as,v), Evald Talvari (as, cl, v), Oskar Ernesaks (ts), Arnold Plees (tr), Karl Laama (kl), Ernst Puju (b) ja Leo Taube (dr) aga Vanemuise restorani (Ojakäär 2003: 175).

Seda hooaega iseloomustab üldse pillimeeste suur liikuvus ühest töökohast teise, ühest orkestrist teise. Põhjuseks oli ilmselt tõsiasi, et uue korra tingimustes lõpetati paljude professionaalsete muusikakollektiivide (nt sõjaväeorkestrite) töö. Seoses uute töökspidamistega lõpetati ka enamiku seltside tegevus (Karjahärm, Luts 2005: 38), mille tulemusena lõppes nende

---

<sup>156</sup> Rahvaleht 1940, 2.07.

juures tegutsenud orkestrite eksistents – see kõik tekitaski oluliselt suurema pakkumise muusikute tööturul.

Esimesel okupatsiooniaastal ei olnud poliitiline surve džässile kui kultuurinähtusele siiski veel kuigi märgatav. Nagu kirjutab Toomas Karjahärm: “Esiolgu hoidusid okupatsioonivõimud otsestest avalikest repressioonidest kunstirahva vastu” (Karjahärm, Luts 2005: 41). Ümberkujundamisi alustati loomeliitudest ja sel ajal põhiliselt siiski tantsumuusika funktsioonis olnud džässmuusika jaoks polnud lihtsalt veel aega. Nii juhtuski, et ringhäälingusaadetes võis kuulda Kuldset 7, mitte küll nii tihti kui varem, kuid H. Speek mäletab, et 1940/41 oli neil siiski pool tosinat raadioesinemist (Ojakäär 2003: 120). Samuti osutus võimalikuks jätkata P. Veebeli alustatud džässikontsertide traditsiooni, millest edaspidi pikemalt.

Tartu Ülikooli ajaloo muuseumi arhiivkogu Richard Ritsingu<sup>157</sup> kogus leidus kaks otsest viidet 1941. aasta esimese poole Tartu džässielule. Sel aastal tähistati väga suurejooneliselt 1. mail ja nende ürituste raames toimus 2. mail Töölismaja<sup>158</sup> saalis Tartu Töölismuusika Klubi kunstilise isetegevuse õhtu, kus esines ka Töölismuusika jazzorkester E. Roose juhatusel. Kuna nimetatud pidustused toimusid tõesti suurejooneliselt – kolmel päeval samaaegsed üritused 3–4 suuremas saalis korraga (Vanemuise kontserdisaal ja ülikooli aula kaasa arvatud) ning igal pool oli välja reklaamitud tants –, olid neil päevil nii eelmainitud Töölismuusika jazzorkester kui ilmselt kõik Tartu teisedki džässbändid hõivatud. Töölismuusika jazzorkestri koosseis ega mängijate nimed ei ole teada, aga Tilgari päevikutest loeme, et sel ajal mängis Töölismaja orkestri nime all sageli ka *BBB*, seega pole sugugi võimatu, et ka käesoleval juhul peitusid Töölismaja jazzorkestri nime taga nemad. Dirigent Roose kohta mainib Tilgar, et ta olnud Tartus Töölismuusika A ja O ning talle meeldinud väga orkestreid dirigeerida, eriti aga pärast pala kumardada, mis tal ka väga efektselt välja tulnud. Siin ei olnud takistuseks isegi nüanss, et ta ei tundnud nooti..., mis laval mõnegi koomilise momendi tekitas (Tilgar II: 99–100).

Töölismuusika Klubi jazzorkester oli kaastegev ka sama aasta 31. mail toimunud kunstilise isetegevuse õhtul, mille kavas on 8. punktina kirjas “orkestri ettekanded”. Ettekandele tulnud lugude arv ja nimed ei ole teada, aga loogika ütleb, et neid pidi olema rohkem kui 1–2, sest kavas oli palju tantsunumbreid, mis vajasisid vaba lavaruumi, ja paari pala pärast ei oleks olnud mõtet pille ja noodipulte edasi-tagasi tassida. Ilmselt mängisid nad samuti tantsuks, sest kava lõpus oli kirjas ka tants.

1940./1941. aasta hooaega ja Tartu publikut iseloomustab Tilgar: “Üldine muusikaline elu oli sügisel ülemineku ajajärgul soikus, kuid siis elavnes järkjärgult ja kevadel oli haritipp. Rahvas hakkas lõbutsema rohkem kui enne. Kokkuhoidu enam ei tuntud. Massiliselt korraldati pidusid, kõrtsid olid õhtuti publikut täis kiilunud” (*ibid*). Seega hea aeg džässbändidele. Seda väidet kinnitab ka Tartu Garnisoni klubi kassaraamat, kus on tihedalt sissekandeid seoses pidude finantsküljega (EAM F 325, N1, S2 nr 36, 39). Sagedamini korduvad orkestriühing Kalev (A. Sillaots) ja orkestriühing Rütmi Poisid (asjaajaja Joh. Paabut). Kes muusikutest neis mängisid, ei ole teada.

Nagu eeltoodust nähtub, on kadunud kõik orkestrite ingliskeelsed nimed, kuigi isikkoosseisud muutusid vähe, s.t toimus lihtsalt olemasolevate kollektiivide ümbernimetamine, millega kaasnes mõnel juhul ka tarbetu “sotsialistliku atribuutika” (nt “dirigent” Roose) sundlisamine. Seoses uue korra kehtestamisega tekkis teisigi paradokse – näiteks nähtub eeltoodud garnisoni klubi kassaraamatust, et hoolimata sotsialistlikest eraomandit ja eraettevõtlust välistavatest seadustest muutusid tantsuorkestrid nüüd endistest palgatöölisest kollektiivseteks eraette-

<sup>157</sup> Tartu helilooja ja koorijuht R. Ritsing (1903–1994) oli ka suur kultuuriloo huviline ja nii leidis tema eraarhiivis, mille ta andis Tartu Ülikooli ajaloo muuseumile, ka mitmesuguseid koorimuusikaga mitteseonduvaid dokumente. See ulatuslik kogu on praegu veel korrastamata, seega ei ole dokumentidel ka fondi numbreid.

<sup>158</sup> Töölismajaks muudeti endine Tartu Kaitseliidu maja, kus sõjajärgsetel aastatel asus Eesti Põllumajanduse Akadeemia peahoone. Praegu on maja uuesti Kaitseliidu käsutuses.

võtjateks, kes üürisid kõigepealt oma nimel saali, et see siis edasi rentida üritust korraldada soovivatele asutustele, kuid nüüd juba koos orkestriga.

1941. aasta suvi algas suhteliselt ootusrikkalt – muusikud hakkasid juba kohanema uue süsteemiga ja süsteem ise hakkas ka mingil määral funktsioneerima. Avati osa eelmisel aastal suletud lõbustusasutusi, nüüd muidugi uue nime all. Nii avaldas ajaleht Tööraha Häälteate<sup>159</sup>, et 7. juunil avatakse Pärnu Kaubastu restoran 12 (endine Rannasalong), jätkas ka Narva-Jõesuu Rannasalong. Juba nädala pärast, 14. juunil, toimus esimene küüditamine, mis puudutas valusalt paljusid muusikuid, seega ka džässorkestreid. Veel nädal hiljem algas sõda. Väljakuulutatud üldmobilisatsioon hõlmas just seda põlvkonda, kelle hulka kuulus ka suurem osa džässmuusikuid. Paljud neist allusid korraldusele ja sattusid nii Nõukogude armee ridadesse, päris paljud aga leidsid võimaluse mobilisatsioonist kõrvale hoida.

### 3.6.2. Džäss Eestis Saksa okupatsiooni ajal

Ehkki augustis 1941 eksisteeris isegi Eesti Draamateatri (!) jazzorkester J. Pori<sup>160</sup> taktikepi all (Ojakäär 2003: 128), algasid Saksa okupatsiooni ajal džässmuusikute jaoks hoopis keerulisemad ajad – koos juudisoost heliloojate loominguga oli ametlikult keelatud ka džäss kui *entartete Musik* (mandunud muusika). Selles suhtes oli restoranimuusikute elu pisut kergem – seda valdkonda oli keerulisem kontrollida ja seetõttu sai vahel sekka mängida mõnegi endale meelepärase loo (Ojakäär 2003: 279), kontsertide kavad tuli aga kirjalikult gestapole kinnitamiseks esitada (*ibid.*, 292). Suur osa muusikuid leidis rakendust siis valitsevaks kontserdivormiks muutunud *Bunter Abend* (kireva kavaga) kontserdi truppides. Need olid midagi nõukogudeaegsete estraadikontsertide sarnast, kus ühel kontserdil esinesid nii ooperilauljad, naljamehed, mustkunstnikud, võimlejad jt, sekka ka orkestripalu. Osa muusikuid astus sõjaväega seotud rinnet teenindavatesse kontsertbrigadidesse, lootes nii rindeleaatmist vältida<sup>161</sup>.

Saksa okupatsiooni ajal tegutsenud orkestritest (v.a restoraniorkestrid) väärib mainimist 16-meheline *Tanzkapelle des Landessender Reval* (vt foto 53), mida juhatasid nii vahepeal Tallinnasse tulnud Leo Tauts, Priit Veebel kui ka Vladimir Sapožnin ja lõpuks lühikest aega John Pori, kes Hans Speegi asemel orkestrisse tuli, kui viimane kodumaalt lahkus (Ojakäär 2003: 297–299). Antud orkestri puhul polnud küll kindlasti tegemist džässmuusikaga, selle välistas juba ametlik kultuuripoliitika, kuid selles ainsas täiskohaga riigipalgal töötavas suures levimusmuusikat mängivas orkestris leidsid töökoha paljud džässpillimehed. H. Speegi erakogus on foto orkestri 1943. aasta märtsis toimunud väljasõidust Viljandisse (vt foto 54). Fotol on ka üks muusik, kelle nime ei ole õnnestunud tuvastada, samuti 16. mehe nime, kes tõenäoliselt sel hetkel fotograafiks oli. Kahe foto võrdlemisel selgub, et koosseis püsis aasta jooksul stabiilne – vaid V. Trojanski asemele tuli H. Speek, pildil pole ka Vallimäed ja Tammelit; 1943. aasta kevadel ühines orkestriga Vladimir Sapožnin (Ringhääling 1944: 29–30).

Nagu näeme, tingisid alanud sõda ja okupatsioonid küllaltki karme muutusi meie kultuurielus, kaasa arvatud džässmuusikas. Küüditamine ja mobilisatsioonid hõrendasid oluliselt džässmuusikute ridu, kumbki okupatsioonirežiim ei olnud džässisõbralik. See kajastub ainuüksi orkestrite arvu olulises vähenemises (vt joonis 2). Skeem peaks andma teatava ülevaate orkestrite tekkimise ja arengu dünaamika kohta kogu töös vaadeldaval ajajärgul.

<sup>159</sup> Tööraha Hääli 1941, 7.06.

<sup>160</sup> Tuleb veel kord imetleda J. Pori võimet keerulistes olukordades orienteeruda – PBLM džässorkester lõpetas ju alles 1. juulil samal aastal!

<sup>161</sup> Džässmuusikale nendes kavades üldiselt kohta polnud (*entartete Musik!*), kuid K. Laren meenutab oma intervjuus siinkirjutajale (K. Laren 15.08.2003), et vahel siiski riskiti ja mängiti sekka ka džässmuusikat. Nagu meenutab A. Regi, kes ise reisis ühe sellise grupiga üle kolme kuu Riia–Leningradi vahelisel rindelõigul, tasustati ja varustati neid kogu reisi ulatuses väga hästi (Regi 2000: 145–146).





Skeem ei pretendeeri absoluutsele täpsusele, sest siia polnud objektiivsetel põhjustel võimalik paigutada isegi mitte kõiki teadaolevaid orkestreid (näiteks juhul, kui ei ole mingeid andmeid tegutsemisaja kohta), samuti on siin mõningaid “koondamisi” – näiteks on Tartu Ratsarügemendi džässbändist teada lünklikud andmed kolme erineva koosseisu kohta, mis graafikus on ühe joonena näidatud. Kuna joonis kujunes kohati väga tihedaks, on kasutatud orkestrite tähistamisel järgnevaid lühendeid: BBB – *Blue Boys Band*; C-Band – *Collegians Band*; DT – *Dancing Travellers*; MT – Modern Trubaduur; TG1 – Tallinna garnisoni džässorkestri 1. koosseis; TG2 – Tallinna garnisoni džässorkestri 2. koosseis; UK – Uue-Kariste džässorkester; ÜENÜPO – Ülemaalse Noorsoo Ühenduse Pärnu Osakonna džässorkester. Kuna mitme orkestri tegevuse lõpetamise kohta puuduvad kindlad andmed, tähistab sellisel juhul joone pikkus teadaolevat tegutsemisaega ja joone lõpus on ?.

Nagu skeemilt näha, kasvas džässilikku tantsumuusikat mänginud orkestrite arvukus üsnagi dünaamiliselt, saavutades oma apogee 1930. aastate lõpul, seda just väljaspool Tallinna tööd alustanud orkestrite arvel. Järsk murrang toimus 1940, kui teadaolevalt alustas tegevust vaid kaks orkestrit, 1941.–1945. aastani stabiilselt tegutsevaid uusi džässorkestreid enam ei tekkinud. Kuigi tegutsevate orkestrite arv sõja-aastail oluliselt vähenes, ei tähendanud see džässivaimustuse kahanemist. Eesti džässmuusikud kohanesid uute oludega küllaltki kiiresti ja olid üsna leidlikud, et ära kasutada nappe võimalusi oma lemmikmuusika esitamiseks. Eriti selgelt tuleb see esile džässikontsertide organiseerimisel neil karmidel aastatel. Nendest tuleb aga juttu järgnevas peatükis.

## 4. DŽÄSS KONTSERDILAVAL

Kuna vaadeldaval ajajärgul oli džäss kontserdilaval küllaltki erakordne nähtus, ja mitte ainult meil, siis tuleks käsitleda seda teemat eraldi, analüüsides kõiki siinmail toimunud teadaolevaid džässikontserte ühtse tervikuna. Oma arengu esimesel kolmekümnel aastal oli džäss hoolimata suurest populaarsusest USA-s põhiliselt tantsumuusika, saavutades 1920. aastate lõpus popkultuuri staatuse. Jõudes 20. sajandi algul Euroopasse, hakkas džäss ka siin tormiliselt arenema, üritades üle saada arengulisest mahajäämusest võrreldes ameerika džässiga.

Kuigi esimesi džässmuusika kontserdilavale toomise katseid tegi “džässikuningas” Paul Whiteman<sup>162</sup> juba 1920. aastate keskel, ei saa neid siiski džässikontsertideks pidada, kuna seal mängitav repertuaar jäi sageli džässist üsna kaugele.<sup>163</sup> Teadaolevalt jõudis džäss akadeemilisele kontserdilavale esimest korda 7. märtsil 1930 Rootsisis Stockholmi Kontserdimaja Suures (*Stora*) saalis (Bruer 1998: 50), kui toimus Rootsi Muusikute Ühingu (RMÜ) organiseeritud džässi reklaamkontsert, kus esinesid seitse tuntumat rootsi džässbändi seitsme erineva dirigendi juhatusel. Kava lõpus esitas kolm pala ka 64-meheline ühendorkester. See oli tohutu edasimineku, eelkõige muusikafunktsionääride teadvuses<sup>164</sup>, ja tähistas uue etapi algust džässmuusika arengus. On ebatõenäoline, et kõik džässi seni negatiivselt suhtunud muusikakriitikud ja -funktsionäärid oma suhtumist päevapealt muutsid, küll olid nad aga sunnitud nüüd ametlikult aktsepteeritud nähtusega leppima ja lõpetama selle avaliku diskrimineerimise. Kontsertmuusikana muutus džäss kättesaadavaks ka neile, kes ei soovinud või ei saanud näiteks vanuse tõttu (nagu teada, oli džäss ka Tallinna kooliõpilaste seas ülipopulaarne) džässiklubides või Eesti oludes restoranides seda kuulamas käia.

Seega, kuigi Ameerikas hakkas džäss kontsertmuusika suunas arenema varem kui Euroopas, mis on selgelt tunnetatav näiteks Ellingtoni ja tema orkestri suundumusi jälgides, jõuti tegudeni Euroopas enne.<sup>165</sup> Selles kontekstis on eriti märkimisväärne, et ka Eesti džässmuusikud olid nende seas, kes esimeste hulgas tunnetasid džässi kui kontsertmuusika potentsiaali.

Kuna oleme harjunud džässi arenemist Eestimaal seostama Tallinnaga, tundub ootamatu leida džässi kui kontsertmuusika esimesi algeid hoopiski Tartust. Lähemal vaatlusel aga selgub, et selles pole midagi ebaloomulikku: 20. sajandi esimesel veerandil oli Tartus väga elav muusikaelu raskuspunktiga just orkestrimuusikal. Eeskätt tänu Vanemuise suvistele aiakontsertidele oli Tartus tekkinud nii arvestatava tasemega sümfooniaorkester kui ka sellist

---

<sup>162</sup> Paul Whiteman (1890–1967), 1920. aastate kuulsamaid džässorkestri juhte, esimesi hea muusikalise haridusega pillimehi džässmuusikute ridades, esimene arranžeerija džässorkestri juhtide seas. Alustas muusikaõpinguid 7-aastaselt ja juba 10 aastat hiljem oli Denveri sümfooniaorkestri aldirühma liider. Džässiga puutus kokku esmakordselt 1911 San Franciscos (Whiteman 1926: 33). Kuulsus saabus 1920. aastal, kui tema orkestri plaadistatud Schonbergeri “*Whispering*’i” müüdi 1,8 miljonit plaati; 1920. aastast New Yorgis. Tema ideeks oli algusest peale luua “sümfooniline džäss” (McCarty 1971: 20).

<sup>163</sup> Paul Whitemani tuntud New Yorgi kontserdi (12.02.1924) kavast, kus tuli esmaettekandele ka G. Gershwini “*Rhapsody in Blue*”, ei mahtunud džässi mõiste alla ei E. Elgari “*Pomp and circumstance*” ega süit V. Herberti serenaadidest (Schwinger 1972: 55).

<sup>164</sup> Meenutagem, et sama RMÜ oli alles mõne aasta eest nõudnud valitsuselt džässi ärakeelamist (Bruer 1998: 67).

<sup>165</sup> Selle väite tõestamiseks tuleb teha selget vahet nn klubikontserdi ja akadeemilises mõistes kontserdi vahel. Esimesel puhul on õhustik hoopis vabam, restoranlikum. Tavaliselt istutakse kõigis džässiklubides laudade taga; vaadates vanu filmikatkendeid ameerika kuulsamate džässorkestrite esinemistest, võib peaaegu alati näha laudade vahel ka tantsupaare. Selliste klubikontsertide puhul, mida korraldati nii Ameerikas kui Euroopas juba 1920. aastate teisel poolel, on üldse raske vahet teha, kus lõpeb kontsert ja algab tantsuõhtu. Akadeemilise traditsiooni kohaselt korraldatud kontserdil, vastandina klubikontserdile, peab kogu esitatav kava olema heal tasemel, huviga jälgitav ja moodustama ühtse terviku. Esimene akadeemilises mõistes džässikontsert Ameerikas toimus 16.01.1938, kui Benny Goodman esines oma orkestriga Carnegie Hallis.

muusikat hinnata oskav publik (Jürisson 1987: 30–35). Vanemuise aia suvemuusikakontsertide eesmärgiks oli algusest peale kuulajate maitse arendamine (Jürisson 1987: 26), seda küll sümfoonilise muusika suunas. Kuigi 1930. aastate alguseks oli Vanemuise aiakontsertide apogee minevikku jäänud, jätkusid need selgi kümnendil. See lõi soodsa pinnase ka džässmuusikaga katsetamiseks – orkestril oli oskus külalidirigentidega väheste proovidega uus kava välja tuua. Džässiliku muusika programmi lülitamine näitab aga ajaga kaasaminekut.

Nii leiame Postimehest infot kahe 1930. aasta augustis<sup>166</sup> ja ühe 1933. aasta juunis<sup>167</sup> Vanemuise aias toimunud džässikontserdi kohta. Kuigi kuulutuses seda ei mainita, tundub loogiline, et esines Vanemuise teatri muusikutest komplekteeritud orkester: esimesel juhul A. Slatkini, teisel korral R. Micheli juhatusel. Kahjuks ei selgu kuulutustest ühegi kavas olnud palanimi, tõenäoliselt oligi tegemist rohkem P. Whitemani stiilis moodsama, s.t džässilike sугemetega meeleolumuusika kontsertidega.

Tõsisemat huvi pakuvad Postimehe lühikesed reklaamtekstid 1933.<sup>168</sup> ja 1934.<sup>169</sup> aastast, kus reklaamitakse esimese Eesti džäss-vokaalkvarteti “Ramola” kontserte. Eeltoodust nähtub, et tartlased olid siiski leidnud oma niši eestimaise džässi arengus, sest nagu kuulutuses rõhutati, oli see tõepoolest teadaolevalt esimene džäss-vokaalansambel Eestis. Enne seda tegeldi orkestrites küll nn refräänilaulmisega, kuid iseseisva kunstilise üksusena pole varasemast ajast ühtki džässi viljelevat vokaalansamblit teada. Kuulutuses sisaldus veel olulist infot: “Kummalise “Ramola” nime taga peituvad härrad: Nau, Martin, Loigu ja Latik. Kõik neli on noored lauljad “Vanemuise” teatri koorist”. Nagu öeldust selgub, olid kõik kvarteti lauljad oma põhiametilt Vanemuise koori lauljad, s.t professionaalid,<sup>170</sup> seega olid neil küllaltki head eeldused võetud ülesandega hästi toime tulla. Siit leiab ka napi ja väga üldsõnalise info nende repertuaari kohta (“Ramola” kandis ette saksa, inglise, ameerika parimate jazzkomponistide palu), kuid kuulutuste info on siiski liialt napp tõsisemate järelduste tegemiseks, ansamblist pole aga mingit muud jälge ei ajakirjanduses ega muusikute mälestustes säilinud.

Kuigi neid Vanemuise aias toimunud üritusi reklaamiti “jazzkontserdina”, ei oleks neid päris sellena võtta ilmselt õige. Küll aga tuleks neid käsitleda kui vajalikku ettevalmistavat etappi tõelistele džässikontsertidele, sest sellise ürituse kogemus puudus ju nii muusikutel kui publikul.

## 4.1. SÕJAEELSED DŽÄSSIKONTSERDID

### 4.1.1. Priit Veebeli esimene kontsert

24. novembril 1936. aastal organiseeris pianist ja helilooja Priit Veebel esimese suure džässikontserdi (kokku toimus neid tema eestvedamisel viie aasta jooksul vähemalt viis) meie kõige esinduslikumas akadeemilise muusika pühamus – Estonia kontserdisaalis (vt foto 55). See fakt iseloomustab ehk kõige paremini džässi arengu- ja populaarsusastet Eestis. Kuigi olime üldises arengus umbes kümme või pisut rohkem aastat Ameerikast maas, jõudis meie džäss suurele kontserdilavale siiski enne. Küsimus ei olegi niivõrd ruumi üürimise võima-

<sup>166</sup> Postimees 1930, 17.08.

<sup>167</sup> Postimees 1933, 14.06.

<sup>168</sup> Postimees 1933, 6.08 ja 9.08

<sup>169</sup> Postimees 1934, 6.07.

<sup>170</sup> Sellesse määratlusse tuleb suhtuda teatud reservatsiooniga, sest on teada, et teatrite koorilauljail ei olnud sel ajal enamasti muusikalist eriharidust, samas olid nad professionaalid selle sõna teises tähenduses: nad olid palgalised lauljad, kes tegelesid sellega pidevalt ja said ka hääleseadet jm erialast õpetust teatri koormeisterilt. Klassikalise häälekooli puudumine võib selles kontekstis kasukski olla.

likkuses, mida kriitik Eduard Visnapuu Estonia juhatusele hiljem ette heitis<sup>171</sup>, vaid faktis, et oli, kellega sellist enneolematut ettevõtmist läbi viia, s.t piisavalt heatasemelisi muusikuid, ja huvilist publikut, kellele seda teha. Kontsert anti eetrisse ka ringhäälingu otseülekandena, millel džässi propageerimise ja leviku seisukohalt oli hindamatu väärtus.

Kontserdil viibinud muusikute Georg Metssalu ja Karl Aaviku<sup>172</sup> kinnitusel mängiti ka G. Gershwini "*Rhapsody in Blue*"<sup>d</sup>, mis millegipärast kavalehel ei kajastu. Kuna selle teose esitust mäletab ka muusikuna kontserdil osalenud Kurt Strobel (Ojakäär 2000: 324), siis võib uskuda, et nii see tõesti oligi. Mis puutub aga kavalehte, siis sellel leidub teisigi ebatäpsusi: mitte kõikidel lugudel ei ole märgitud autorit (puuduvad: 1. Harry Akst, 6. Paul Dresser<sup>173</sup>, 8. Albert W. Ketelbey, 10. Nacio Herb Brown, 11. John Schonberger), vaid ühel juhul on autori eesnimi välja kirjutatud, popurriide puhul pole märgitud ei autoreid ega palade nimesid,<sup>174</sup> 16. pala autori nimi on vale (peaks olema hoopis Gene Gifford). Nagu kavast nähtub, oli poolte lugude seadete autoriks Priit Veebel. Tegelikult oli tema osa ilmselt suuremgi, sest on teada, et tema sulest oli pärit ka "*Rhapsody in Blue*" orkestriseade redutseering.<sup>175</sup> On täiesti võimalik, et tulenevalt orkestri suurusest tuli tal veel mõni teinegi lugu ümber orkestreerida. Tema arranžeringute tasemest annavad tunnistust mõned säilinud seaded, millest näiteks kõnesolevas kavas 1., 4. ja 9. numbrit esitas V. Ojakääru andmetel (Ojakäär 2000: 323)<sup>176</sup> sõjajärgsetel aastatel korduvalt Eesti Raadio džässorkester ning neid on hiljemgi mängitud nii telesaadetes kui kontserdilaval.

Klaveriduo Veebel-Paalse on küll kavas mainitud (nr 7), kuid pole ainsatki vihjet nende repertuaarile. Pisut aimu sellest võib saada K. Paalse mälestustest: "Võtsime inglise nootidest tantsumuusikat /.../. Spetsiaalseid seadeid meil ei olnud, kombineerisime üheskoos ise" (Ojakäär 2000: 319). Seega, tõenäoliselt suurel määral improvisatsioon.

Kava lähemalt uurides selgub küll kohe, et mitte kogu seal pakutud muusika ei olnud see "päris" džäss ja selles suhtes ei kannata võrdlus Benny Goodmani kontserdiga *Carnegie Hall*'is muidugi kriitikat. Kuid ega saagi nõuda, et Priit Veebel oleks toonud kõigest kaks aastat pärast suurt ameerika swingirevolutsiooni publiku ette Goodmani stiilis ja tasemel kava! Pealegi oli kavas ka päris arvestatavaid teoseid, näiteks eelmainitud G. Gershwini "*Rhapsody in Blue*", mille klaverisoolo esitas Priit Veebel ise<sup>177</sup>. Enneolematult suur meie oludes – 18 meest – oli ka tema orkester (vt foto 53):

<sup>171</sup> E. Visnapuu "Jazz kontsert". Uus Eesti, 25.11.1936.

<sup>172</sup> Ojakäär 2000: 324.

<sup>173</sup> Siin võib olla põhjuseks asjaolu, et sel ajal peeti seda melodiat üldiselt Rootsi rahvalauluks.

<sup>174</sup> On täiesti võimalik, et siin oli tegemist autorikaitsest kõrvalehiilimisega, sest P. Veebel organiseeris selle kontserdi, nagu tõenäoliselt järgnevadki, "oma kulu ja kirjadega" (Strobel 1979) ning publikumenu (s.t tulukust) oli võimatu ette ennustada. Kava 12. punkti "Möödunud šlaagerid" osaliseks avamiseks pakub võtme H. Juurikas oma intervjuus E. Jõgile: "Mõned lood kontserdi kavast nagu /.../ Sarah Leanderi laulud "Ma seisan saju ja ootan sind" ja kolmas meloodia "Sa oled mu õnnetäht"/.../". (Jõgi 2003: 11). Kuna neid lugusid kavas eraldi kirjas ei ole, võiksid need palad loogiliselt võttes selle kavapunkti osad ollagi.

<sup>175</sup> G. Gershwin kirjutas "*Rhapsody in Blue*" klaviiri kahele klaverile (noor Gershwin ei osanud veel suurele orkestrile orkestreerida), orkestriseade autoriks on P. Whitemani orkestri pianist ja arranžeerija Ferde Grofé, arranžering oli tehtud P. Whitemani suurele orkestrile (Schwinger 1972: 54–55). Whitemani orkestris oli sel kontserdil 23 muusikut, kes mängisid 36 pillil (Whiteman 1926: 105), P. Veebelil oli kasutada vaid 18 meest.

<sup>176</sup> V. Ojakäär töötab samas orkestris saksofonistina.

<sup>177</sup> Paul Whitemani 12.02.1924 New Yorgi kontserdi kavas, kus tuli esiettekandele Gershwini "*Rhapsody in Blue*", oli solistik autor. Whitemani reklaamiti küll džässikuningana (*King of Jazz*), kuid ta ise on selle kohta öelnud: "(19)20-ndad olid vaimustavate mõttetuste ajastu... ja mina olin selle aja produkt." (*The twenties had been an era of wonderful nonsens... and I was product of those times*) (Ward and Burns: 171).

- viiulid: Eduard Kurt, Mihkel Kranig, Friedrich Kaasik;
- saksofonid/klarnetid: Oskar Vichmann, Romuald Gross, Adolf Eller, Elmar Pert;
- trompetid: Robert Tavas, Erich Kitsemets, Alfred Borkmann;
- tromboonid: Artur Flink, Karl Viitme;
- klaver: Valter Roots;
- kitarrid: Konstantin Paalse, Willi Kiausch;
- kontrabassid: Herbert Vellesaar, Artur Piht;
- trummid: Kurt Strobel.

Tõenäoliselt eksootilise publikuatraktsioonina oli kavasse lülitatud ka naistrompetist Violetta Borkmann<sup>178</sup>, kes kavalehe andmetel mängis J. Schonbergeri “*Whispering*”. V. Borkmanni nime kohtame veel seoses aasta hiljem (20. septembril 1937) Viljandis toimunud džässkontserdiga, kus ta mängis külalissolistina kaks pala.

Hoolimata eespool mainitud kriitikast oli P. Veebeli kontserdi menu tohutu, ulatudes isegi väljapoole Eesti piire. Näiteks märgib Soome Raadio toleaeagne tippreporter Markus Rautio oma (tõsi küll, mõni aeg hiljem eri lõikudest kokkumonteeritud) reportaažis: “Publik on siin lausa joovastuses, nagu kuulete, siinpool lahte ongi mentaliteet pisut elavam kui meil Soomes”<sup>179</sup>. Reporter lisab, et ligikaudu 1500 kuulajat mahutav saal on puupüsti täis. Tema sõnu võib uskuda, kuna eelnevalt kõlanud W. Donaldsoni pala “*You*”<sup>180</sup> lõppedes kõlab 52 sekundi pikkune aplaus, mida M. Rautio monteerimise käigus ei hajuta<sup>181</sup>.

Kõnealuse 1. džässikontserdi tähtsust meie džässi arengule ei ole võimalik ülehinnata – tänu ringhäälingu ülekandele sai sellest osa kaugelt rohkem huvilisi üle kogu Eestimaa kui Estonia kontserdisaali mahtus ning tõenäoliselt toimis see olulise ergutaja ja julgustajana teistelegi muusikutele. Võib-olla suuremgi tähtsus oli ringhäälingu ülekandel publiku ettevalmistajana sedalaadi muusika vastuvõtuks.

#### 4.1.2. Priit Veebeli teine kontsert

Nagu uurimuse käigus selgus, tuli 1. džässikontsert muudetud kavaga 16. aprillil 1937 Estonia kontserdisaalis kordamisele. See fakt ei ole senistes uurimustes kajastamist leidnud. A. Mutsu, kes P. Veebeli õemehena ja juba siis arvestatava džässmuusikuna oleks pidanud tema tegemistega hästi kursis olema, on Tallinna 2. džässikontserdiks pidanud 2. novembril 1938 Estonia kontserdisaalis toimunud kontserti. V. Ojakäär mainib küll oma raamatus “Vaibunud vii- side kaja” üht kuupäevata segadusttekitavat fotot, mis on pildistatud Estonia kontserdisaali laval, kuid sellel olev koosseis ei lange kokku kummagi teadaoleva džässikontserdi<sup>182</sup> orkestri koosseisuga – erinevad nii orkestri isikkoosseis kui ka orkestri asetus laval (Ojakäär 2000: 333–334).

<sup>178</sup> V. Borkmann oli Tallinna Konservatooriumi üliõpilane (“1. jazzkontsert Viljandis”. Oma Maa, 1937, 15.09), sattus Veebeli kontserdile tõenäoliselt samal kontserdil osalenud trompetistist venna Alfred Borkmanni vahendusel. A. Borkmann töötas samal ajal O. Vichmanni orkestriga restoranis Pariis (Mutsu 1991, 10: 88).

<sup>179</sup> Reportaaži nimi oli “Toompea varjus ja Estonia rambivalguses” (*Toompean varjossa ja Estonian teaterin parrasvalossa*), originaal *Yleisradio* arhiivis, koopia Eesti Raadio arhiivis (ASCDR – 1365). Et see sündmus ületas uudise künnise soomlaste juures, tõendab veel kord sündmuse erakordsust isegi rahvusvahelises mastaabis. Soomlaste endi esimene džässikontsert toimus *Jazz & Pop Arkisto* andmeil 1941. aastal, kui *Kinopalatsis* esines Ingmar Englundini orkester (N. Holma kiri siinkirjutajale 5.09.2007).

<sup>180</sup> Ka seda pala pole kavas mainitud. Võimalik, et see oli osa Veebeli seatud lööklaulupõimikust.

<sup>181</sup> See on ka ainus säilinud helijälg sellest tähelepanuväärsest sündmusest, kuna Eesti ringhäälingu heliarhiiv hävis sõjatules (Pedusaar 1998: 31). Üht selle aja vähestest säilinud helijälgedest on võimalik kuulda Eesti Jazzifondi & Aidem Pot’i ning *Bella Musica* koostöös 1995. aastal väljaantud duubel-CD-l “Eesti Jazz 70”.

<sup>182</sup> Ka Ojakäär ei ole teadlik 16.04.1937 toimunud kontserdist.

Selgust selles küsimuses aitab luua Rahvalehe<sup>183</sup> artikkel “Liszi Ungari rapsoodia nr 2 foksina. Reedel teine jazz-kontsert.” Selles kaks päeva enne kontserti ilmunud artiklis leiame vastuse mitmele eeltoodud küsimusele. Artikkel rõhutab, et kontserdi korraldamise tõukejõuks oli esimese kontserdi tohutu menu, nii et osa publikut ei mahtunud saali. Artiklist saame teada nii orkestri suuruse (19 meest) kui ka osa kavast – lisaks pealkirjas toodud Liszi “Ungari rapsoodia nr 2” tötlusele mainitakse ka 1. kontserdil esitatud lugusid: Gershwini “*Rhapsody in Blue*” ja parafras “Lapsepõlve kodu”; samuti reklaamitakse 1. kontserdil suure menu osaliseks saanud klaveriduot Veebel-Paalse. Huvitava faktina on mainitud, et solistina osaleb Uno Tambre Tartust<sup>184</sup>. Kahjuks pole kirjas, mida ta esitas. See tekitab mõtte, et Veebel võis usaldada talle ka “*Rhapsody in Blue*” solistirolli, keskendudes ise dirigeerimisele. Artiklis hinnatakse U. Tambret meie džässitippude hulka kuuluvaks.

Mõnevõrra erandlikuna meie džässikriitikas avaldas *Revalsche Zeitung* 17. aprillil 1937 muusikakriitik Kr. asjaliku kontserdiarvustuse “Teine jazzkontsert”<sup>185</sup>, kus on sõnaselgelt kirjas: “Teine jazzkontsert tõi eile jälle Estonia kontserdisaali arvuka publiku, kes kaasa- elamisega ei koonerdanud. 19 mehest<sup>186</sup> koosnev tugev orkester Fritz Webeli juhatusel näitas väga tähelepanuväärset ühtlast koosmängu. /.../ F. Liszi teos Ungari rapsoodia nr. 2 oli läbi teinud mõningase muutuse. Ometi vallandas just see rikkalikult virtuoosne number tormilise aplausi, nii et see lugu läks kordamisele.” Artikkel annab kinnitust ka eeltoodud väitele, et Veebeli kontsertide kavad kiiresti “džässistused”: “Kuna foxtrott on jazzi esitamisel domineeriv, siis oli siin seda head ehk liigagi palju, nõnda et programm isegi veidi tüütavalt ühekülgselt muutus. /.../ Üldiselt oleks mõned operetišlaagrid või ka vaimustavad valsid osavalt töödelduina kindlasti eelnevat kava rikastanud.” Artikli autor avaldab tunnustust ka Veebelile kui suurema osa kavas olnud lugude arranžeerijale. Kontserdi trükitud kava ei ole õnnestunud leida, kuid tõenäoliselt oli seal rohkemgi 1. kontserdil esitatud lugusid.

Seega leiab kinnitust väide, et 16. aprillil 1937 toimus siiski veel üks P. Veebeli džässikontsert, mis on siiani uurimustest välja jäänud; V. Ojakääru raamatus avaldatud eelmainitud foto (Ojakäär 2000: 335) on selle sündmuse tunnistajaks.

Juba samal aastal, 18. septembril 1937 toimus suur džässikontsert Viljandis Koidu saalis, mis samuti menukalt möödus ja mille toimumine nii väikeses linnas ilma publiku eelneva ettevalmistuseta Priit Veebeli esimese kontserdi raadioülekande näol tõenäoliselt tunduvalt problemaatilisem oleks olnud.

#### 4.1.3. Džässikontsert Viljandis

Vaid mõni kuu pärast P. Veebeli kaht esimest ajaloolist džässikontserti toimus džässikontsert Viljandis. On väga tähelepanuväärne, et see toimus suhteliselt väikeses Lõuna-Eesti linnas ajal, kui hoopis suuremates keskustes, nagu Narva ja Pärnu, sellele veel ei mõeldud. Kontserdi initsiaatoriks oli konservatooriumi üliõpilane viiuldaja Endel Kalam, kes ilmselt sai tõuke selleks ettevõtmiseks Tallinnas toimunud P. Veebeli esimestelt džässikontsertidelt.

<sup>183</sup> Rahvaleht 1937, 14.04.

<sup>184</sup> Siiani ei olnud teada fakt, et U. Tambre oli 1937. aastal tartlane. Mutsu andmetel (Mutsu 1991, 10: 88) töötas U. Tambre 1938. aastal Viru kohviku orkestris ja 1939–1941 meie prima väikese džässansambli *Six Swingers* pianistina, samas näeme teda ka 1929. aasta fotol *Merry Party* koosseisus. Tema võimaliku osalemise kohta Tartu ansambrites vahepealsetel aastatel andmed puuduvad.

<sup>185</sup> “*Das zweite Jazzkonzert*”. *Revalsche Zeitung*, 1937, 17.04.

<sup>186</sup> Teadaolevatel andmetel oli P. Veebeli 1. kontserdi orkestris 18 muusikut, 3. kontserdil 17 muusikut.

Nagu juba öeldud, oli Viljandis sel ajal kaks arvestatavat tantsuorkestrit: *Melody Makers* ja *Akkord*, kes selleks puhuks ühendasid oma jõud ja nii moodustus 18-liikmeline orkester:<sup>187</sup> *Melody Makers* (1937. aasta andmed) – saksofonid Juho Sumera (as, juht), Elmar Luts (as, trb), Martin Kaldma (ts), Herman Nelivald (tr), Endel Kalam (v, ühendorkestri juht), Valter Järvekülg (k, bž), Eduard Kikas (dr), Josephine Ondruy (kl)<sup>188</sup>; *Akkord* (1938. aasta suve andmed): Martin Rubin (as, cl, v, AK juht), Juhan Rebane (as, cl), Siim Mandre (ts, cl), Kaupo Juurme (tr, v), Ernst Teder (trb, acc), Johannes Reiman (b), Ferdinand Helm (dr), Helmi Grünberg (kl) (Ojakäär 2003: 151)<sup>189</sup>.

Kontserdil esinenud orkestrist on Jüri Tibari kogus säilinud foto (57), kuid 60 aastat hiljem pole enam kerge leida kedagi, kes suudaks abistada seal olevate isikute kindlakstegemisel. Eino Juttuse abiga õnnestus saada kontakt praegu Kanadas elava Paul Juttusega, kes tuvastas osa pildil olevaid muusikuid. Olemasolevate eri aegadel tehtud fotode võrdlemisel tundub, et pianistik võis olla Helmi Grünberg, ent täie kindlusega seda väita ei saa, sest kontserdi fotol langeb pianisti näole vari. Sellelt fotolt selgub ka, et üks külalispillimeestest oli Ervin Juttus.

Siiski tekib orkestri täpse koosseisu määramisel hulk küsimusi, mis kahjuks jäävadki esialgu vastusetu.<sup>190</sup> Tõenäoliselt on eeltoodud muusikute loetelu siiski suuremas osas õige, sest loogiliselt võttes ei saanud Viljandi-suurus linnas palju rohkem heatasemelisi ja natukegi džässist taipavaid pillimehi olla, kaugemalt “laenatud” muusikutest oleks aga artiklites tõenäoliselt kirjutatud, nagu seda Violetta Borkmanni puhul tehti.

Viljandi-kontserdi trükitud kava ei ole säilinud, osalise rekonstruktsiooni saab teha kohalikus ajalehes *Oma Maa* seoses kontserdiga ilmunud kahe artikli põhjal. 15. septembril ilmunud üritust tutvustavast artiklist<sup>191</sup> saab lugeda, et esitamisele tulevad: “V. Valentine “Karneval”, E. Plessowi “*Serenaad in Blue*”, /.../ Niclass-Kempneri “Mustlasigatsus”, /.../ popourrii Abrahami operetist “Hawai lill” Dostali arrangmendiga, “*A Fine Romanze*”, viini laulude popourrii”. Küsimuse tekitab sama artikli sõnastus, kus on kirjas, et “/.../ prl. Borkmann esitab populaarse Schuberti “Serenaadi” ja teise pala Tallinna kontserdi kavast”. Kas see vihjab võimalusele, et ta mängis ka Tallinna-kontserdil kaks pala? Või on siiski mõeldud, et mängib teiseks ka Tallinna-kontserdil kavas olnud pala? Kahjuks ei selgu kusagilt, ka 20.09.1937 samas ilmunud kontserdiarvustusest<sup>192</sup>, teise pala nimi ega autor. Seega oleks Viljandi-kontserdi teine pala suure tõenäosusega J. Schonbergeri “*Whispering*”.

<sup>187</sup> *Oma Maa* 1937, 15.09 ja 20.09.

<sup>188</sup> H. Raudla andmetel oli *Melody Makers* asutamisel 12-liikmeline, samas toodud 1937. aasta fotol on ainult üheksa muusikut (Raudla 1993: 131).

<sup>189</sup> “Sakala” kalender 1993, lk 131 olev Akkordi foto on dateeritud aprill 1941; siin on peal ka Nelivald, Järvekülg ja Kikas, kes 1937. aastal tehtud fotol olid veel *Melody Makers*’i koosseisus.

<sup>190</sup> Fotol olev orkester on 18-liikmeline, kahe orkestri muusikuid kokku lugedes saame vaid 16, seega oli orkestrisse värvatud lisajõududeks kolm muusikut (kolmas teise pianisti asemele), neist tuvastatud on vaid Ervin Juttus; kes olid teised, ei ole teada; nagu orkestrite nimekirjadest nähtub, mängisid mitmed muusikud mitut pilli: millist pilli nad kontserdil mängisid?; kummaski orkestris oli oma (nais)pianist: kumb neist mängis kontserdil?; on täiesti reaalne, et eeltoodud loetelust keegi ei osalenud ja seega võis olla veel mõni asendusemängija; kes tegi orkestriseaded?

<sup>191</sup> “1. jazzkontsert Viljandis”. *Oma Maa*, 1937, 15.09.

<sup>192</sup> “Jazzkontsert “Koidus””. *Oma Maa*, 1937, 20.09.

Samast kontserdiarvustusest saame teada veel paar lugu ja täpsustust: kontserdi alguspalaks oli S. Coslow' "*Sing You Sinners*" ja orkestri juht Endel Kalam esitas solistina Fr. Drdla "*Souveniiri*"; solistina esines ka saksofonist J. Sumera, kuid millise pala ta esitas, pole artiklis kirjas. On vaid märgitud, et mõlemad esinesid suure menuga. Mainitud on ka N. Dostali jazzrapsoodiat "*Servus Viin*", mis tõenäoliselt on identne eelmises artiklis kirjas olnud viini laulude popurriiga. Seega teame 10 pala nime ehk ajalisel võttes oletatavasti pisut üle poole programmi (P. Veebeli esimese kontserdi kavas oli 16 pala).

Nagu kavast ja kriitikastki nähtub, ei saa ka Viljandi-kontserti päris džässikontserdiks lugeda. Kriitik K<sup>193</sup> kirjutab: ".../ särtsakas jazz-ilme ei pääsenud mõjule. Kuid see ei rikkunud asja, ennem andis veelgi juurde."<sup>194</sup> Siin võib kriitikul õiguskäsi olla, sest tõenäoliselt polnud Viljandi publik ja võib-olla muusikudki tõelise džässi mõistmiseks veel valmis.

Oma olemuselt oli sellel kaval, nagu P. Veebeli 1. kontserdi puhulgi, tunda teatavat sugulust P. Whitemanni džässikontsertidega, seega sobib siia P. Veebeli enda hilisem määratlus seda tüüpi muusika kohta: "džäss-sümfooniline stiil"<sup>195</sup>.

#### 4.1.4. Priit Veebeli kolmas ja neljas Tallinna-kontsert

Järgmine suurem džässikontsert toimus A. Mutsu andmeil 2. novembril 1938 jälle Tallinnas. Sellegi korraldas P. Veebel, taas Estonia kontserdisaalis. Võrreldes kolmanda džässikontserdi kava (Mutsu 1991, 9: 65; vt lisa 4) kaks aastat varasemaga, näeme, et hoolimata märgatavatest sisulistest muutustest ei ole vormistuslik külg oluliselt paranenud – ka siin esineb trükitud kavas hulk ebatäpsusi, millele on juhtinud tähelepanu V. Ojakäär (2000: 331–334). Ta arvab, et A. Mutsul pole olnud kasutada trükitud kava ja et ülaltoodud kava on taastatud muusikute mälu või märkmete põhjal. Sellele mõttele viib teda asjaolu, et R. Flink ja H. Vellberg olid siis juba oma nime eestistanud, vastavalt Tavas ja Vellesaar, seega olnuks loomulik, et kavas oleks nad figureerinud oma uue nime all. Pillimehed kutsusid neid aga harjumuse kohaselt veel pikka aega endise nimega. See on siiski oletus, sest kavas on ka vigu, mida A. Mutsu tõenäoliselt ei oleks teinud: 5. numbril on autoriks märgitud sõnade autor, muusika autori Ottmar Klose nimi puudub, helilooja Sholom Secunda nimi puudub 6. palal, 9. numbri all on koguni kaks viga – esimese pala pealkiri peaks olema "*Flashing Fingers*", teisel on viga autori nimes – peab olema Golwyn, mitte Goldwyn; ka 11. numbri all on kaks viga: laulu autoriks ei ole mitte S. Romberg, vaid Rudolph Friml ja Herbert Stothart, ning laulu esitajaks ei ole mitte J. Pori orkestri solist Friedrich Kaasik, vaid Harri Kaasik.

Kogu tollel kontserdil esinenud orkestri koosseis on tuvastatud mitme kuupäevata foto võrdlemisel, seega võib ka siin olla mõningaid ebatäpsusi, kuid kõigi eelduste kohaselt oli see siiski järgmine:

- viiulid: Artur Värik, Rostislav Merkulov, Friedrich Kaasik;
- saksofonid/klarnetid: Oskar Vichmann, Eduard Kurt, Adolf Eller ja Elmar Pert;
- trompetid: Robert Tavas, Erich Kitsemets, Alfred Borkmann;
- tromboonid: Artur Flink, Rudolf Kivi;
- klaver: Valter Roots;
- kitarrid: Willi Kiausch, Valter Kallas (ka akordion);
- kontrabass: Kaarel Maarand;
- trummid: Kurt Strobel.

<sup>193</sup> Nimi teadmata. Artikli puhul on järgitud selle aja ajakirjanduse traditsiooni, kus artikli autori nimest oli sageli kirjas vaid esimene täht.

<sup>194</sup> "Jazzkontsert "Koidus"". Oma Maa 1937, 20.09.

<sup>195</sup> Tundub, et midagi analoogset toimus ka Rootsis – kuigi eelmainitud Rootsi džässiajaloo käsitluses stiile eraldi ei analüüsita, on nende 1. džässikontserdi fotol näha arvestatav keelpillide rühm (Bruér 1998: 50–51).



Kontsertide kavasad analüüsidest torkab kohe silma 3. kontserdi kava märgatav “džässitumine”. Autorite, nagu Coleman Hawkins ja Tommy Dorsey nimedki viitavad juba otseselt sellele, et swingmuusika on Eestimaale jõudnud. Seda arvamust kinnitab ka swingseksteti kavvalulitamine. Mõned kaused vihjed leiame veelgi: kavas on ainult üks vokaalnumber, s.t publik oli juba hakanud instrumentaalmuusikaga harjuma, ja programmis on vaid 12 numbrit (1. kontserdil 16), mis viitab sellele, et palad ise pidid pikemad olema, mis omakorda tähendab, et seal oli rohkem (improvisatsioonilisi?) soolosisid.

Oma järgmise džässikontserdi korraldas Veebel 3. novembril 1939. Kuni viimase ajani ei olnud selle kava teada, ka ei õnnestunud andmeid taastada muusikute mälu abil (Ojakäär 2000: 334). Harry Kõlari koduarhiivist õnnestus siiski leida kõnealuse kontserdi trükitud kava (vt lisa 5), mis võimaldab likvideerida selle lünga meie džässiajaloo. Kahjuks jätkub siingi Veebeli kontsertide “traditsioon” – kavade vormistamises on mitmeid vajakajäämisi: paari erandiga (peale V. Rusti “*Colibri*” ja Veebeli enda, kellelt on kavas kaks lugu) puuduvad autorite nimed, klaveri soolonumbrite ja popurrii puhul ka palade nimed.

Kava koosneb kahest osast, kummaski kuus numbrit, kusjuures torkab silma osade omapärane temaatiline määratlus: “1. osa – Jazz-sümfoonilised teosed, 2. osa – Swing!” Mida Veebel määratluse “jazz-sümfooniline” all silmas pidas, on raske arvata. See võis tähendada seda, et kasutati vanemaid, vähem swingivaid seadeid, või ka seda, et neis oli suurem osatähtsus keelpillidel ja väiksem rütmil. Kõne alla võib tulla ka variant, et sõna “sümfooniline” on sisse toodud hoopis kriitikute lepitamiseks. Reaalne on veel üks hüpoteetiline oletus – Veebelini võis olla jõudnud info progressiivse džässi (mida kutsuti ka sümfooniliseks džässiks) põhimõtetest ja ta üritas operatiivselt uue stiiliga kaasa minna. Selle oletuse vastu räägib siiski fakt, et Stan Kentoni orkester tuli selle uue stiiliga avalikkuse ette alles 1941. aastal, samas on selge, et sellele pidi eelnema teoreetiline arutus (ajakirjanduses, raadios?), millega Veebel võis kursis olla. Selle oletuse poolt räägib nüanss, et kuigi ka tema varasematel kontsertidel olid koosseisus keelpillid, kasutab ta sellist määratlust alles nüüd.

Omapärane stiilinimetus on 1. osa 2. numbril – jazz-sümfooniline impressioon. Esimeses osas esineb ka duett Paalse-Veebel kahel klaveril koos trummide ja bassiga. Mida see kvartett mängis, pole mainitud. Kogu kavast on üsna suur osa lauljate kaastegevusel – 12 numbrist 7 puhul on mainitud lauljat solistina: kahel juhul Friedrich Kaasik, kes oli osalenud ka Veebeli eelmistel kontsertidel (viuldajana), ja viiel juhul Inge Pöder. Vokaali osatähtsuse tõus kavas ongi ilmselt seletatav I. Põdra esilekerkimisega.

Esimest korda Eestis tutvustatakse sellel kontserdil kuulajaile vibrafoni, millel esineb Uno Elts soolopalaga “*Tormented*” ja ka eelviimase numbrina kavas olnud seksteti koosseisus. Peale V. Rusti “*Colibri*” on kõik palad P. Veebeli seades. Kavas on ka varasematel kontsertidel esitatud palu, nagu “*Dinah*” ja “*Alexander’s Ragtime Band*”. Kas kasutusel olid vanad seaded või tegi Veebel neist uued, kaasaegsemad seaded, ei ole teada. Viimasele võimalusele viitab “*Alexander’s Ragtime Band*’i”, mis on tüüpiline diksiländstiilis lugu, paigutamine swingi määratluse alla, kusjuures Veebel on seda eriliselt rõhutanud, pannes kavas sõna “swing” järele hüüumärgi. Sellega tahab Veebel ilmselt rõhutada ka uue stiili – swingi Eestimaale jõudmist.

Teises osas esineb Veebel ka pianistina trio koosseisus, pala nime ei ole mainitud. Mõningaid täiendavaid andmeid, nagu orkestri koosseis<sup>196</sup> ja solistid, leiame Uudislehe<sup>197</sup> kontserdi tutvustavast artiklist, kus repertuaari kohta on kirjas vaid, et esmaettekandele tulevad P. Veebeli “Jazz-meeste heliredel” ja algupärane foks “Oled süüdi”. Mainitud on ka “/.../ populaarne jazz-fantaasia “Kolibri”, swinginumbreid, valsside popurii, P. Veebeli ja K. Paalse klaveriduett bassi ja trummide saatel ja muud huvitavat.” Peale Veebeli ei ole mitte ühegi autori nime ka siin. Selle kontserdi kohta pole teada ühtki ajakirjanduses ilmunud arvustust.

Peale eelmainitute on mõningaid nappe andmeid ka teiste Tallinnas ja Tartus toimuda võinud džässikontsertide kohta,<sup>198</sup> kuid need on sedavõrd napid, et nende põhjal mingeid konkreetseid järeldusi teha on võimatu. Teame vaid, et reklaamides seostati nende muusikat sõnaga “jazz”. Seega on need kontserdid mainimist väärt, sest tõenäoliselt nad siiski toimusid, olles nii osa kohalikust kultuurielust ja seda ka omal moel mõjutades.

## 4.2. KONTSERDID NÕUKOGUDE OKUPATSIOONI AJAL

Järgmine teadaolev džässikontsert toimus juba pärast riigikorra muutust 1940. aasta juunis. Nagu eespoolgi kirjas, oli Nõukogude võim algul kunstirahva suhtes üsna leebe ja see võimaldas, otsekuu eelnevast inertsist, jätkata ka džässikontsertide korraldamist.

22. augustil 1940 toimus Vanemuise kontserdisaalis Punaarmee jazz-orkestri kontsert.<sup>199</sup> Kavast selgub, et kaheosalises 18 numbrist koosnevas programmis, mida juhatas B. Smid, leidis ainult kaks mittevenelasest autori pala – P. Veebeli “Eesti marss” ja Purtese “Neapolitani lauluke”<sup>200</sup>. Ülejäänud kavast oli kuue numbriga esindatud Isaak Dunajevski looming (tuntuim valss kinofilmist “Tsirkus”), kuulsaim pala programmis oli kahtlemata Blanteri “Katjuša”. Kava ideoloogilisest suunitlusest annavad tunnistust pealkirjad: “*Po Pitterskoi*” (B. Smit), “Juudi komnoor” (Dunajevski) ja “Sergei laul” kinofilmist “Hävitajad” (Bogoslovski). Seega, täielik nõukogude repertuaari (esma)tutvustamine Tartu publikule. P. Veebel sattus sinna seltskonda ilmselt samuti poliitilistel kaalutlustel – Eesti oli ju värskest “astunud nõukogude rahvaste vennalikku perre” ja seda oli vaja ka kontserdil näidata. Kuna Veebel oli üks tuntumaid eesti levimuusika heliloojaid, sobis ta selleks eesmärgiks suurepäraselt. NSV Liidus oli siis (ja mõnda aega pärast sõdagi) populaarne omapärane žanr “marss-fokstrott”. Ka kõnesolevas programmis oli Dunajevskilt 3 marssi, seega sobis Veebeli marsilik pala siia hästi.

<sup>196</sup> Orkestri koosseis: viiulid Ed. Kurt, E. Kandvere, Fr. Kaasik; saksofonid O. Vichmann, R. Gross, R. Kriit, A. Eller; trompetid R. Tavas, E. Kitsemets, A. Saarm; tromboonid R. Kivi, A. Flink, klaveril K. Paalse, V. Roots, kontrabassil H. Velleaar, A. Piht, kitarril U. Elts, löökpillidel E. Kruus.

<sup>197</sup> “Homme Estonias Jazz-kontsert”. Uudisleht 1939, 02.11.

<sup>198</sup> Nii leiame 1937. aasta ajalehe *Revalsche Zeitung* 21. oktoobri numbrist eelmisel õhtul toimunud džässikontserdi arvustuse, mis on üsnagi kriitilises toonis, väites, et kava on kulunud ja orkestri kõla ärritavalt lärmakas. Artikkel ei anna teada ei kontserdi toimumise kohta ega esinejate nimesid. Mainitakse vaid, et esinesid “teisejärgulised solistid”, kuid hoolimata kesisest tasemest võtnud arvukas publik kontserdi hästi vastu. Huvitava faktina on seal kirjas, et bändi koosseisus oli elektriline orel, mille olemasolust Tallinnas 1930. aastail ei olnud seni mingeid konkreetseid andmeid.

1930. aastate lõpul Tartu Ratsarügemendi puhkpilliorkestris (dirigent Peterburi konservatooriumi haridusega Jüri Kuru (Niksmann)) orkestri kasvandikuna mänginud Heino Asper meenutab intervjuus siinkirjutajale, et 1940. aasta algul andis nende orkestri *jazzband* Vanemuises kontserdi. Kontserdi kava ta ei mäleta, kuid H. Asperi väitel mängisid nad trükitud nootidest.

<sup>199</sup> Selle kontserdi kava on säilinud Tartu Ülikooli ajaloo muuseumis R. Ritsingu kogus. Täpset asukohta ei saa lisada, kuna kogu on veel korrastamata (Kava vt lisa 9).

<sup>200</sup> Sellenimelist Veebeli marssi ei ole teada, seega on tõenäoline, et mängiti “Kalevite kantsi”, teise laulu õige nimi on “Naapoli lauluke”.

Orkestri liikmeskonnast ega mängutasemest ei ole midagi teada. Antud juhul ei saanud olla tegemist eestlastest koosneva orkestriga, sest teadaolevalt esimene Punaarmee nimega seostatav eestimaine džässorkester oli Punalipulise Balti Laevastiku Maja džässorkester, kuid see asutati alles septembris 1940, kõnealune kontsert toimus aga juba 22. augustil. Samuti ei ole Eestis tuntud orkestrit juhatanud dirigent B. Smid, seega siinse džässiga sel kollektiivil otsest sidet ei olnud.

Viimane P. Veebeli džässikontsertidest toimuski juba okupeeritud Eestis 1940. aasta septembris, olles seega esimene suurem eestlaste džässialane ettevõtmine nõukogude korra tingimustes. Erinevalt varasematest Estonia saalis toimunud kontsertidest toimus see Mere puiesteel kinos Ars (endine *Grand Marina*, praegu Vene kultuurikeskus). Sellest kontserdist ei ole õnnestunud leida ühtegi kirjalikku jälge või fotot, G. Metssalu napid mälestused on üles märkinud V. Ojakäär (2000: 336). Neist selgub vaid paar konkreetset nime – Uno Tambre (kl), Uno Elts (k), Elmar Kruus (dr) – ja üldine määratlus “rohkesti varasemal kontsertidel mänginuid”. Mainitakse, et osales Vladimir Sapožnin, kes steppis koos oma õe Valentinaga ja esines ka viiulisolistina. G. Metssalule meenus veel, et mängiti esimeselgi Tallinnas toimunud džässikontserdil kavas olnud parafraasi “Lapsepõlve kodu” (*ibid*). On üsna tõenäoline, et selleks kontserdiks ei arranžeerinud Veebel palju uut repertuaari, kuna uus kord ei mõjunud loominguks tegevusele just stimuleerivalt, mistõttu võib arvata, et esitati teisigi varasematel kontsertidel kavas olnud lugusid.

#### 4.2.1. Hans Speek ja Kuldne 7 kontserdilaval

Järgmistest džässikontsertidest rääkides tuleb juhtida tähelepanu juba uuele eredale tähele eesti džässitaevas: klarnetist-saksofonist ja arranžeerija Hans Speek, esimesi tõelise rahvusvahelise tunnustuseni jõudnud improvisaatoreid meie džässimaastikul. Koos tema nimega tuleb kindlasti mainida ka lühikese ajaga parimaks tantsuorkestriks tõusnud Kuldset Seitset. Kontserdid toimusid H. Speegi intsiatiivil 1941. aasta algul Estonia kontserdisaalis. Kokku toimus neid Speegi andmetel kolm, tänu säilinud kavalehele on teada neist ühe täpne kuupäev – 12.02.1941 (Ojakäär 2003: 110–111). Speegi arvates toimus 12. veebruaril teine kontsert.<sup>201</sup> Orkester oli komplekteeritud Kuldse 7 baasil, pillirühmasid veidi täiendades, ja nii vastas see korraliku bigbändi nõuetele: 4 saksofoni (kui vaja, mängis H. Speek ise kas klarneti või saksofoniga 5. häält või soleeris), 3 trompetit, 3 trombooni, klaver, kontrabass, trummid ja kitarr. Kontserdist on H. Speegil säilinud ka foto (56).

Võrreldes selle kontserdi kava (vt lisa 7) varem toimunud P. Veebeli džässikontsertide kavadega, on areng silmanähtav. Kui Veebeli esimestes kavades oli ka teoseid, mis päris hästi džässi määratluse alla ei mahtunud, siis Speegi kontserdi kava on džäss ilma mingite mööndusteta. Kuigi ka siin on selliseid esimesel pilgul džässiga mitteseostuvaid palu nagu Rimski-Korsakovi “India külalise laul”, Blanteri “Katjuša” ja Itaalia rahvalaul “*Funiculi, Funicula*”, ei tähenda see tegelikult midagi, sest nendest olid V. Ojakäärü sõnutsi, kes ise sellel kontserdil viibis, tehtud head swingstiilis arranžeringud (Ojakäär 2003: 109–114). See kehtib eriti “India külalise laulu” kohta, mis esitati Tommy Dorsey orkestri kuulsaks saanud seades. Nagu V. Ojakäär samas mainib, olid ka teised palad orkestreeritud ja esitatud väga heas swingstiilis. Ka on täiesti loomulik, et selle kontserdi tase oli oluliselt kõrgem – H. Speek sai kasutada juba aastaid kokkumänginud ja teadlikult oma koosmängu lihvinud Kuldset Seitset, mitte nn üheprojekti-orkestrit nagu P. Veebel. Vahepealse 5 aasta jooksul oli Eestimaale jõudnud ka hulk uut džässialast teavet, tänu millele oli pillimeeste mängutase juba märgatavalt tõusnud.

<sup>201</sup> Telefoniintervjuu siinkirjutajale 5.06.2007.

Kava juurde tagasi tulles tundub siiski, et Blanteri “Katjuša” ja “*Funiculi...*”, kuigi head teemad töötlusteks, võeti kavasse poliitilistel motiividel. Tasub peatuda ka kava 8. numbril “Kuri kuningas”. See oli humoorikas muinasjutt, mille jutustas teadustaja Henry Ambel orkestri muusikaliste illustatsioonide saatel. Näiteks iseloomustas kuningat torisev tromboon, printsessi piiksuv klarnet, uljast rüütlit sõjakas trompet jne. Speek oli seda kuulnud *BBC*-st ja sellest kujunes lustakas vahepala temagi orkestri esituses (Ojakäär 2003: 113). Muu hulgas lisatagu sedagi, et kuigi kavast ei paista, on siinkirjutaja käsutuses olevate andmete alusel põhjust arvata, et sellel kontserdil 14. numbrina esinenud sekstetis ei mänginud viiulit mitte Jossif Šagal, nagu väidab V. Ojakäär (2003: 114), vaid hoopis Kuno Laren. Aluse selleks annab K. Lareni kiri,<sup>202</sup> kus ta räägib muu hulgas sellest, et mängis kõnealusel kontserdil väikesese ansambliga mõned lood suure orkestri kava sees (H. Speek aga kahjuks seda situatsiooni ei mäleta<sup>203</sup>). Toodud versioon tundub tõesem hoolimata faktist, et kavalehel pole K. Lareni nime. Tuleb kindlasti arvesse võtta tõsiasja, et ka kõikide eelmiste kontsertide puhul on iga kord olnud kavades mõningaid ebatäpsusi, neist ei pääsenud ka Speek (Ojakäär 2003: 111).

#### 4.2.2. Leo Tautsi Tartu-kontsert

1941. aasta kevadel (kuupäev ei ole kahjuks teada) toimus Tallinna eeskujul džässikontsert ka Tartus, korraldajaks Leo Tauts. Selle kontserdi kohta ei ole säilinud ühtki trükis ilmunud dokumenti, kasutatav informatsioon on pärit Robert Tilgari päevikust (Tilgar II: 101). Tema andmeid ajalehes Tartu Kommunist<sup>204</sup> ilmunud reklaamidega võrreldes tundub reaalne, et kõnealune kontsert võis toimuda 1. märtsil, kui ajalehe teatel toimus Vanemuises Ameerika muusika-, laulu- ja tantsude õhtu, kus esines Vanemuise jazzorkester L. Tautsi juhatusel. Kuna antud juhul langevad kokku nii sisu, esinejad, toimumispaik kui ka aeg (kevad 1941), tundub, et see võikski realselt olla Tilgari mainitud kontsert. Tema päevikus on kirjas ka L. Tautsi orkestri koosseis, põhiliselt Vanemuise muusikud: Elmar Pert (as, cl), Rudolf Tooren (as), Enn Leetna (ts), Aksel Ennok, August Metsa (tr), Kangur ja Reidoja (trb), Elmar Luhats ja Oskar Saar (b), Harry Teffel (kl) ja Julius Marran (dr). Lisaks oli koosseisus veel kolm viiuldajat, kelle nimesid Tilgar ei tea.<sup>205</sup> Küll aga selgub samast allikast osa kontserdi kavast: P. Veebeli seatud parafras Paul Dresseri “Lapsepõlve kodu” ainetel, G. Gershwini “*Rhapsody in Blue*” ja P. Veebeli “Jazz-meeste helireedel” – kõik kolm esitatud ka P. Veebeli varasematel kontsertidel. Seega pole võimatu, et kavas oli rohkemgi P. Veebelilt laenatud seadeid. Nagu R. Tilgari märkmetest selgub, mängis “*Rhapsody in Blue*” soolopartiid Leo Tauts ise. Kuigi Tilgar tema mängu kohta midagi ei kirjuta, võib L. Tautsi pianistlikke võimeid ja nõudlikkust teades järeldada, et esitusele polnud midagi ette heita. Küll on R. Tilgar aga kriitiline orkestri suhtes, leides, et tehtud on vähe tööd ja seetõttu kannatab nende mäng ebahütluse all. Eriti sobimatuna tuuakse välja E. Perdi ülepakutud mängumaneer (R. Tilgar II: 101). Küllap oli siin oma osa ka L. Tautsi siis veel napil orkestrijuhi kogemusel.

Kui võrrelda kõiki teadaolevaid varemtoimunud džässikontserte, torkab silma, et Tautsi kontsert sarnaneb oma olemuselt rohkem Veebeli nn “jazz-sümfooniliste” kontsertidega kui Speegi puhtalt svingstiilis kontserdiga, seda nii orkestri koosseisu (viiulid) kui kava poolest.

<sup>202</sup> K. Lareni kiri autorile 1.12.2004.

<sup>203</sup> Intervjuu siinkirjutajale 21.01.2005 Stockholmis.

<sup>204</sup> Tartu Kommunist 1941, 28.02 ja 1.03.

<sup>205</sup> Üks neist võis olla Raimond Otsman, kes sugulaste andmeil töötas sel ajal Vanemuise orkestris ja A. Mutsu andmeil oli ka üks Kuldse 7 asutajaliikmeist (Mutsu 1991, 6: 23). Teine juurdevõetud viiuldaja võis V. Ojakääru arvates olla suure tõenäosusega Herbert Olm, kes töötas sel ajal samuti Vanemuise orkestris ja esines ka oma kvartetiga Vanemuise einelauas (Ojakäär 2003: 140).

Tõenäoliselt ei olnud siin põhjuseks niivõrd Tautsi muusikaline maitse, mis oleks pidanud speegilikku kava eelistama, kui kohalikud tingimused – Speegi orkestri põhituumiku moodustas hea svingiliku kooli saanud ja oma koosmängu pikalt lihvinud Kuldne 7, Tauts pidi toime tulema Vanemuise orkestriga, kelle liikmetest enamikul svingmuusika mängimise kogemus puudus. Seoses selle kontserdi kajastamisega oma päevikus jätab Tilgar meile ka mõistatuse: “Selle orkestri esinemised /.../” (*ibid*) – s.t kontserte oli mitu? Kuna sellise kontserdi ettevalmistamine nõuab hulk tõsist tööd, oleks ju loomulik, et püütakse seda ka korduvalt realiseerida. Seda ebaloogilisem on aga tõik, et nii ambitsioonikas ettevõtmine ajakirjanduse tähelepanu ei pälvinud. Põhjus võib olla otseses seoses nõukogude korra uute ajakirjanduslike suundumustega.

Nõukogude okupatsiooni ajal andis mitmeid džässikontserte Eesti eri paigus ka PBLM džässorkester J. Pori juhatusel. Dokumentaalseid jälgi (kavad, arvustused, fotod) nendest kontsertidest teada ei ole. Tartus kino Laine saalis toimunud kontserdist (toimumise täpne aeg teadmata) kirjutab Tilgar oma päevikus, et kuigi orkestri koosseisus oli üsna silmapaistvaid muusikuid, kannatas kava stiilipuuduse all ja üldmulje polnud suurem asi (Tilgar II: 101). PBLM Pärnu kontserti kuulis ka V. Ojakäär, kuid temagi mäletab kontserdist vaid paari fakti – lauljaks oli Friedrich Kaasik ja John Pori soleeris selle aja moenumbris “Naerev saksofon”. Siit võib järeldada, et ülejäänud kava ei olnud eriti huvitav, sest paar kuud varem toimunud H. Speegi kontserdist on Ojakäärul väga elavad mälestused.

Niisiis elas džäss, hoolimata ebasoodsatest tingimustest, veel suhteliselt normaalset elu. Nagu Tilgargi kirjutab, toimus 1941. aasta kevadel, vastureaktsioonina uuele kultuuripoliitikale, suur publiku huvi tõus kultuuri meelelahutusliku osa vastu, mis lõi ootamatult ka soodsad tingimused Tautsi džässikontserdi korraldamiseks. Kuigi nii Veebeli, Tautsi kui eriti Speegi kontserdid olid kahtlemata tubli samm edasi džässi arenguteel, ei saa seda panna uue korra aktiiva poolele, sest need olid siiski eelnevate aastate tõsise töö tulemused, mis realiseerusid nüüd, hoolimata oludest.

### 4.3. KONTSERDID SAKSA OKUPATSIOONI AJAL

#### 4.3.1. Hans Speegi Plaza-kontserdid

1941. aasta oli eesti rahva jaoks kannatusterohke: suve hakul toimus esimene suur küüditamine, mille ohvriks langes ka palju džässmuusikuid või nende pereliikmeid; paari kuu pärast toimus uus järsk pööre poliitilises tegelikkuses: Nõukogude okupatsioon asendus Saksa okupatsiooniga. Mõlema režiimi ajal toimusid mobilisatsioonid, mis samuti hõrendasid oluliselt džässmuusikute ridu. Kui nõukogude kord ei leidnud aastail 1940–1941 veel aega džässiga põhjalikumalt tegelda, siis uuel režiimil oli kõik juba varem selge: mõiste alla *entartete Musik* kuulus ka džäss ja seda seisukohta asuti saksaliku täpsusega ellu viima. Sellest hoolimata (või hoopis selle kiuste?) leidsid džässmuusikud ka Saksa okupatsiooni ajal võimaluse džässi isegi kontserdilaval mängida.

Kogu Saksa okupatsiooni aja kõige džässilikumaks ettevõtmiseks tuleb kahtlusteta pidada Hans Speegi orkestri 1941. aasta sügisel varieteatris *Plaza* toimunud kontserte.<sup>206</sup> Ehkki Kuldne 7 oli mobilisatsiooni tulemusena kaotanud rohkem kui kolmandiku oma põhijõududest (R. Gross, J. Kornel, B. Körver, J. Šagal, P. Oja, A. Plees), püüdis Speek taastada endist

<sup>206</sup> Kontsertide täpne arv ei ole teada. V. Ojakääru andmetel tehti Speegile ettepanek “/.../ moodustada bigbänd ja anda sellega paar nädalat kontserte” (Ojakäär 2003: 291). Kas see plaan realiseerus täies mahus, ei ole teada.

taset, hoolimata sellest, et mõnelegi mehele tuli svingi aluseid A-st ja B-st alates õpetada. Kõnealuse orkestri koosseis kujunes järgmiseks: trompetid August Pakaste, August Saarm ja Helmut Orusaar, tromboonid Georgi Gross, Ülo Raudmäe, Bernhard Sergo, saksofonid Karl Aavik, Oskar Vichman (as), Vladislav Trojanski, Lembit Raudmäe (ts), Boris Kuum viiul, Ovid Avarmaa klaver, Elmar Konnist kitarr, Evald Haaviku kontrabass ja Elmar Kruus trummid. Laulis Eugen Raudsepp. Oma harjunud kohal orkestri ees seisis Hans Speek klarnetiga (Ojakäär 2003: 291) ja nagu Speek intervjuus siinkirjutajale mainis,<sup>207</sup> jäi ta tulemusega igati rahule.

Džässikontsertide korraldamine nendes oludes oli küllaltki riskantne ettevõtmine ja selles võib näha nii muusikute kui ka varieteeteatri *Plaza* juhtkonna (direktor Paul Kalde<sup>208</sup>) protesti kehtivale kultuuripoliitikale. Kuna kogu kava tuli kirjalikult eelnevalt gestaapole esitada, oli Speek sunnitud kasutama mitmeid kavalaid võtteid alates sellest, et kontserte reklaamiti varieteemuusikana, tänu millele õnnestus võimude keelust üsnagi edukalt kõrvale hoida ja esitada siiski päris tõsidžässilik kava<sup>209</sup>. Oma kirjas V. Ojakäärule kirjeldab ta teisigi kasutatud konspiratiivseid võimalusi. Nii kasutati hiljem nõukogude korra ajal meie pillimeestele nii tuttavat valenimede taktikat, näiteks C. Basie "*One o'clock Jump*" autoriks märgiti mingi suvaline prantsuse nimi, H. Carmichaeli "*Stardust*" autoriks rootsi nimi, osale ameerika päritolu lauludele tehti uued saksakeelsed sõnad (s.t ka nimed), mõned saksa päritolu lood (E. Waldteufeli "*Uisutajad*") aga arranžeeris Speek svingstiilis (Ojakäär 2003: 292). Nagu K. Laren meenutas, oskas Eugen Raudsepp laulda saksakeelseid tekste nii suure aktsendiga, et need tundusid olevat ingliskeelsed!<sup>210</sup> Seega kasutas Speek edukalt jesuiitide ordu motot "eesmärk pühitseb abinõu" džässi hüvanguks. Saal oli kõigil kontsertidel viimse kohani välja müüdnud, mis on parim õigustus sellisele meetodile.

Ka sellel kontserdil esines suure koosseisu vahel svingansambel, mille koosseis ega esitatud palad ei meenu kahjuks ei Hans Speegile ega Kuno Larenile, viimane mäletab vaid, et nad mängisid paar pala Artie Shaw<sup>211</sup> kuulsas ansambli *Gramercy Five* stiilis. Tõenäoliselt olid ka rütmigrupi liikmed suurest koosseisust, sest küüditamise ja mobilisatsiooni tagajärjel oli svingivate muusikute hulk Tallinnas oluliselt vähenenud.

#### 4.3.2. Esimene Pärnu-kontsert

Esimese oma jõududega läbiviidud džässikontserdini Pärnus jõuti 1944. aasta hiliskevadel. See oli soodne aeg selliseks ettevõtmiseks, kuna samal ajal formeeriti Pärnus 6. piirikaitserügementi, mille juurde kuulus ka puhkpilliorkester; tänu sellele oli linnas tavalisest rohkem muusikuid. Kontserdi organiseerijaks ja juhiks oli meile juba Tartust tuttav viiulimängija Jaak Allmere. Kahjuks pole sellest kontserdist säilinud ühtki fotot, ka Valter Ojakäär, kes sel kontserdil ise osales, ei mäleta enam täpselt kõiki orkestri liikmeid. Ojakäär ja Allmere ühiste mälestuste põhjal (Ojakäär 2003: 301) võis orkester esineda koosseisus: Karl Juurikas ja Valter Ojakäär altsaksofonid, Hendrik Juurikas ja Ants Niidu tenorsaksofonid, Jaak

<sup>207</sup> H. Speegi intervjuu 21.01.2005 Stockholm.

<sup>208</sup> Paul Kalde (1908–1991) oli tuntud kabareeartist, kes esines nii konferansjee, laulja kui tantsijana juba 1930. aastatel (Ojakäär 2000: 311, 482). Teda mainitakse džässilauljana ka ajakirjanduses (Lääne Elu 1932, 11.06).

<sup>209</sup> Täielikku kontserdi kava ei ole kahjuks säilinud, toetuda saame H. Speegi ja K. Lareni mälestustele. Rekonstrueeritud kava vt lisa 7.

<sup>210</sup> Intervjuu siinkirjutajale 15.08.2003.

<sup>211</sup> Artie Shaw (1910–2004) – klarnetist, helilooja ja orkestrijuh; kuulsamaid svingiklarnetiste B. Goodmani kõrval, viimase suurim rivaal "svingikuninga" tiitlile.

Allmere ja Hans Kurvits viiulid, Nikolai Golubov trompetil ja Artur Aola tromboonil, kontrabassi mängis Anton Olter, trumme Helmut Kuningas ja pianistiks oli keegi Hamburgist pärit sakslane, kelle nimi ei meenu kummalegi. Kontsert toimus Endla teatri laval.

Kuigi orkestri koosseis vastas tolle aja džässilikku tantsumuusikat mängiva orkestri nõuetele, saab seda kontserti, hoolimata sellest, et teda nii reklaamiti,<sup>212</sup> vaid tinglikult džässikontserdina käsitleda. Üks, ja mitte tähtsusetu faktor oli siin poliitiline olukord, mis tingis ka repertuaarivaliku – mitte kõik ei soovinud ega julgenud H. Speegi kombel riskida! Saksa sõjaväe piirkonnakomissariaat oli juba varem Allmerele andnud Saksamaalt toodud noote, nii polnud sobiliku kava kokkuseadmise ega erilisi probleeme. Allmere andmetel esitati Josef Rixneri seatud popurrii “*Zwölf Minuten Peter Kreuder*”, põimik Fred Raymond'i operetist “*Maske in Blau*” ja Nico Dostali operetist “*Clivia*”, sama autori seatud popurrii viini lauludest “*Servus Wien*” (sama lugu oli ka Viljandi-kontserdi kavas 18.09.1937). Kavas oli ka Norbert Schulze laul “*Lili Marleen*”, järelikult pidi seda (ja võib-olla veel midagi) keegi ka laulma, ent laulja nimi ei meenu Allmerele ega Ojakäärule (*ibid*). Seega oli see igati korralik džässiliku orkestrikoosseisuga esitatud meeleolumuusika kava, mis täitis hästi temale pandud ülesande hoolitseda puhkusele tulnud sõjaväelaste meelelahutuse eest.

Rohkem konkreetseid andmeid Saksa okupatsiooni ajal Eestis toimunud džässikontsertide kohta ei ole teada. Leo Ojakäär kinnitas küll Valter Ojakäärule, et (džässi)kontserte andis ka Valga MG orkester, millest viimane olla toimunud augustis 1944 (Ojakäär 2003: 142), kuid nende kohta peale selle väite muid andmeid ei ole õnnestunud leida.

Nagu näha, oli džäss keeruliste aegade alguseks saavutanud Eestis arvestatava arengutaseme, mille tulemused õnnestus kõigest hoolimata ka realiseerida: kui ajavahemikust 1930–1940 on teada kokku umbes 10 džässikontserti (mis iseenesest on juba silmapaistev tulemus), siis ainuüksi 1941. aastal toimus neid vähemalt samapalju! Seega õnnestus džässmuusikutele ära kasutada okupatsioonirežiimide vahetusest tingitud teatud suutmatust kultuurielu täielikult kontrollida. Saksalik kontrollimehhanism saadi siiski üsna kiiresti tööle, mida kinnitab fakt, et 1942.–1944. aastani on teada vaid Pärnu džässikontsert, mis tegelikult päris džäss polnudki.

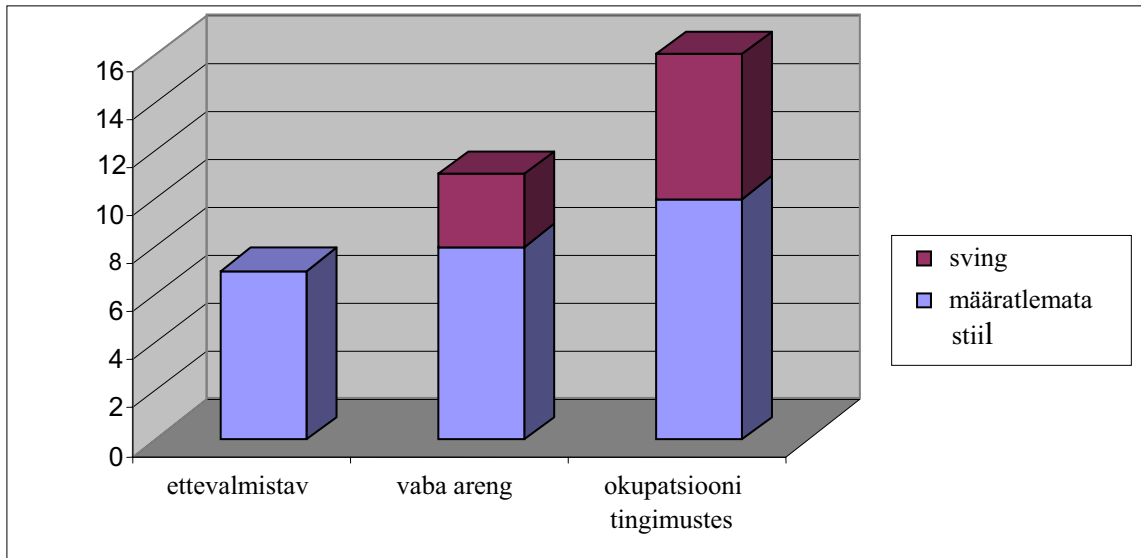
Kahtlemata mängiti džässi ka mitmesugustel kinnistel üritustel, nagu asutuste peod või perekondlikud sündmused, sest oli ju džäss selle aja noorsoo suur lemmik, noorus aga on teatavasti alati pisut protestimeelne ja valmis oma soovide nimel riskima. Kogu seda ajajärku analüüsid näeme aga, et H. Speegi džässikontserdid olid siiski suureks erandiks üldises küllaltki range kontrolli all olnud kultuurielus.

Kokkuvõtteks tuleb tõdeda, et džässmuusika kontsertmuusikaks kujunemine toimus Eestis väga lühikese aja jooksul – teadaolevad esimesed katsetused selles vallas toimusid juba viis aastat pärast esimese elukutselise džässbändi tekkimist (1925) ja arvestatava tulemuseni jõuti vaid 11 aastaga.

Džässi kontsertmuusikaks kujunemise protsessis Eestis saab küllaltki selgelt eristada kolme etappi: esiteks nn ettevalmistav etapp 1925–1936, kui toimus teatav piiride kompamine ja õige vormi otsingud, teiseks vaba arengu etapp, mis kestaks 1936.–1940. aasta pöördeliste sündmusteni, ja kolmandaks eesti džäss okupatsioonide tingimustes 1940.–1944. aastani, mil toimus tegelikult eelmise viljaka etapi tulemuste realiseerimine. Seda peegeldab ka graafik (vt joonis 3), kus on tähistatud neil etappidel toimunud kontsertide stiililised suundumused: hele

<sup>212</sup> V. Ojakäär andmetel (Ojakäär 2003: 301). Sakslaste ametlikku suhtumist džässmuusikasse arvestades küllaltki omapärane, isegi raskestiusutav fakt. Nagu teada, ei reklaamitud H. Speegi vaieldamatult džässikava tema *Plaza*-kontsertidel džässina ja tal oli tükk tegu, et kava tõelist olemust varjata (Ojakäär 2003: 292). Ju oli siis Pärnu kohaliku piirkonnakomissariaadi vastavas osakonnas selle muusika austajaid või polnud kord pealinnast kaugemal nii range.

graafikuosa näitab kindla stiilimääratluseta kontsertide osa kontsertide üldpildis, tume graafikuosa kindla stiilisuunaga (kas džäss-sümfoonilised või swingstiilis) kontserte. Nagu näha, kasvab nii kontsertide üldarv kui stiiliteadliku tegevuse osa väga kiiresti, jõudes viimases jaotuses juba poole lähedale.



**Joonis 3.** Erinevatel perioodidel toimunud džässikontsertide stiililine jagunemine

Teatavat sidet süvamuusikaga, eriti orkestrikäsitluses, võib märgata ka kõigi P. Veebeli kavade puhul, mis peadibki formuleeringuga “džäss-sümfoonilised teosed” tema eelviimase kontserdi (3.11.1939) kavas ja millel on palju ühist nn “progressiivse džässi” suundumustega. Selle stiili kõrval tekkis peaaegu märkamatult uus noorte improviseerimisvõimeliste muusikute põlvkond eesotsas H. Speegi, L. Tautsi, K. Lareni jt, kellega koos muutus meil valitsevaks swingstiil ja kelle arvestatavat professionaalset taset tunnustasid peagi juba teistegi rahvaste džässmuusikud ja džässikriitikud.



## 5. KES VÕI MIS MÕJUTASID DŽÄSSI ARENGUT EESTIS

Järgnevalt on püütud välja selgitada neid tegureid, mis meie džässi arengut mõjutada võisid. Vaatluse alla tulevad nii Eesti džässmuusikute haridus, kino, ringhäälingu, nootide ja heliplaatide osa ning liidrite roll selles protsessis. Käsitlemist leiavad ka Eesti džässmuusikute (potentsiaalsed) rahvusvahelised kontaktid ja siin esinenud välismaised muusikud, kes võinuksid mõjutada kohaliku džässi kujunemist. Kuna suhtlemine ja koosmäng välismaiste, soovitatavalt kõrge(ma)l tasemel muusikutega on üks džässi (eriti tunnetusel põhinevate komponentide) põhilisi õppimisvorme, alustame just selle aspekti analüüsimisega.

Otsides andmeid meie džässmuusikute suhetest teiste maade kolleegidega, osutusid tulemused ootamatult tagasihoidlikuks: peale teadaoleva *The Murphy Band*'i Saksamaa-reisi 1927. aastal veel vaid noore Leo Tautsi reis koos Henry Ambeliga Duke Ellingtoni orkestri kontserdile Stockholmis. Artiklis "Takt ja trumm..."<sup>213</sup> mainitakse, et *The Murphy Band*'i on "mitmel puhul isegi Rootsi ja Läti mängima kutsutud", nende võimaluste realiseerumise kohta ühtki teadet aga ei ole. Ka ei maini Strobel ega Paalse neid oma mälestustes. *The Murphy Band*'i liikmetelt, kellega Jüri Maimik vestles, on pärit ka info, et nad käisid korduvalt Soomes A. Arderi, M. Rungi, P. Pinna, A. Sälliku ja K. Savi saatjana plaadistamas, kuid mingist kontaktist Soome džässmuusikutega ei ole andmeid ka J. Maimikul (1969: 5). Aadu Regi, kes oli tegev asendusmängijana mitmes Tallinna džässorkestris (Bi-Ba-Bo, K. Strobeli orkester, Tallinna Garnisoni džässorkester), meenutab, et Tallinna Tööstuskooli puhkpilliorkester Elmar Peäske juhatusel käis 1935. aastal Soomes ja 1938. aastal Stockholmis (kus nad kuulsid väga head filipiinlaste rumbaorkestrit) esinemas, kuid mingitest kontaktidest kohalike džässmuusikutega ta ei kirjuta (Regi 2000: 237–239).

Sama napiks osutus meil mänginud välismaiste džässmuusikute nimekiri: kitarrist Willi Kiausch Saksamaalt ja mulatist džässviuldaja Raymond Michel.<sup>214</sup> Kalervo Hovi andmetel käisid Briti sõjalaevad 1920. aastatel sageli Tallinnas visiitidel, millega kaasnesid tavaliselt ka meremeeste esinemised, mille lõpuks mängis Inglise mereväeorkester tantsumuusikat (Hovi 2002: 80); samas ei ole teada ühtki meenutust, et nad oleksid mänginud džässmuusikat. Teatavasti kõlas autentne džässmuusika esmakordselt Soome pinnal justnimelt Inglise meremeeste esituses (Haavisto 2000: 33). 1924. aasta juunis Balti merd külasthanud Inglise eskaader jagunes kolmeks: osa laevu külastas Riiat, osa Tallinna ja üks laev Soomet.<sup>215</sup> Seega meie vaatevinklist oli see selge ebaõnn, et diksiländbänd sattus olema just Soomet külasthanud laeval.

Meie restoranide kabareeprogrammides esines küll rohkesti välisartiste<sup>216</sup>, kuid neilt, ühe erandiga, polnud džässmuusikutel midagi õppida. Selleks erandiks osutus mustanahaline trummar Vance Lory (TMM F M 303, S 30), keda E. Kruus ja U. Elts kohtasid 1938. aastal Vanemuises, kus nad *Four Swingers*'iga parajasti töötasid. G. Metssalu kuulis sama duot (*Vance & Romy*) Tallinnas ning neilt õppisid E. Kruus ja G. Metssalu mitmeid tehnikavõtteid ja said hulga väärtuslikku erialast infot (Ojakäär 2000: 298). See kinnitab veel kord tollaegsete muusikute väidet, et põhiliselt õpiti siiski plaatide ja raadiost kuuldu järgi.

<sup>213</sup> Rahvaleht 1926, 20.04.

<sup>214</sup> Mon Repos reklaamis (Päevaleht 18.06.1922) Berliini kaudu tulnud ameerika *jazzbandi*, kuid selle esinemise kohta pole ka muusikute mälus (Strobel, Paalse) midagi säilinud. Tõenäoliselt oli tegu sakslaste endi lärmidžässi bändi ehk siis "libaameeriklastega". A. Regi viitab oma raamatus "Muusikast ja muust" vanemalt generatsioonilt kuuldud juttudele, et Tallinnas olevat esinenud ka kuulus viuldaja Georges Boulanger (Regi 2000: 82), kuid muudest allikatest ei ole sellele väitele kinnitust leida õnnestunud.

<sup>215</sup> Päevaleht 1924, 1.06.

<sup>216</sup> *Tanja & Ralph* Prahast, *Conchita & Rocco* Londoni Savoy teatrist, lauljatar *Miss Dolly*, laulja Paul O'Montis, kuulus tangohelilooja ja pianist Oscar Strock ja illusionist *San Martino de Kastrozza* Riiast (Ojakäär 2000: 481), Soome jõumehed ja naismaadlejad (Hovi 2002: 76) jpt.

Kuna 1930. aastate teisel poolel oli juba võimalik tellida välismaalt arranžeeritud orkestrinoote ja ka õpikuid, siis ilmselt õpiti ka nende järgi (eriti arranžeerimise võtteid), kuigi Henry Ambeli 14. mail 1940 Priit Veebeli triole saadetud kirjas (vt lisa 6) antud hinnangul meil liikunud Billy Mayerli klaveriõpikud (*Piano Schools*) selleks otstarbeks ei sobinud, kuna seal käsitleti põhiliselt nn “salongi stiili, kust tegeliku džässini on veel tubli tükk maad”. Paraku ei ole õnnestunud leida meie raamatukogudest ühtki eksemplari nendest õpikutest, mistõttu puudub võimalus veenduda Ambeli hinnangu objektiivsuses.

## 5.1. DŽÄSSMUUSIKUTE HARIDUSEST

Hinnangu andmisel meie džässmuusikute oletatavale mängutasemele ei saa kuidagi mööda vaadata nende hariduse ja harituse küsimusest, mis on loomuliku andekuse kõrval tähtsaim mängutaset mõjutav tegur. Antud juhul peame kahjuks leppima olukorraga, et antav hinnang ei pruugi kujuneda päris objektiivseks, kuna andmed meie tollaegsete džässmuusikute muusikaharidusliku taseme kohta on üsnagi lünklikud, baseerudes paljudel juhtudel vaid kaaslaste mälestustel, ning hariduse omandamise moodsedki mitmesugused.

Peale konservatooriumis või muusikakoolis õppimise said paljud muusikud tol ajal arvestatava tasemega muusikahariduse eraõpetajate juures tunde võttes, päris mitmed (nt A. Regi, H. Asper) sõjaväeorkestrite kasvandikena, paljude heatasemelise muusikalise alghariduse eest hoolitsesid prominentsed üldhariduskoolide muusikaõpetajad, nagu näiteks Friedrich Christian Strobel ja Konstantin Törnpu Tallinnas, Adalbert Wirkhaus Tartus, Enn Kiilaspea Viljandi- ja Pärnumaal jpt. Siia loetelusse lisanduvad ka mitmed andekad autodidaktid, kes saavutasid omal käel õppides mõnel juhul täiesti professionaalse taseme (K. Strobel, H. Speek, H. Tooming, J. Pori). Viimasesse kategooriasse tuleks paigutada ka need muusikud, kes omandasid pillimänguuskuse erinevates puhkpilliorkestrites vanemate kolleegide kõrvalt. 1930. aastail tegutses Eestis 333 puhkpilliorkestrit: sõjaväel 13, Kaitseliidul 55, tuletõrjel 59, koolidel 24 ja kultuurharidusseltsidel 182 (Kiilaspea 1975: 477). Need olid peamiselt taime- ja muusikakoolide tantsuorkestrite jaoks. Hoolimata muusikuuskuste omandamise viisist ühendas neid kõiki aga suur huvi uudse muusika vastu ja selles vallas olid nad kõik võrdselt autodidaktid, sest otseselt džässimängimist õppida ei olnud kusagil ega kelleltki<sup>217</sup>.

Silmitsedes meie tollaegsete orkestrite nimistuid, torkab silma üsna palju nimesid, keda olema harjunud seostama Eesti süvamuusika arenguga, seega hoopis teises kontekstis nägema. Enamikul neist (E. Kalam, H. Lepnurm, B. Lukk, V. Reiman, L. Tauts, E. Turgan jt) oli siis juba korralik muusikahariduslik baas olemas või omandamisel, kuid oli ka päris mitmeid, kelle aktiivsem muusikaline tegevus algas just džässiliku tantsumuusika mängimisest (A. Bender, G. Ernesaks, T. Kuusik, E. Kõlar) ja viis siis loomuliku jätkuna süvamuusika radadele.

Küsimusele, miks enamik neist ei jäänud džässimängimise juurde, on üheselt raske vastata. Osa puhul oli tegelemine uue ja põneva muusikaga lihtsalt kõrvalpõikeks, info kogumiseks ja oma tegeliku soodumuse selgitamiseks vajalik. Kõige tõenäolisemaks põhjuseks võib aga ilmselt pidada asjaolu, et džässmuusika ei olnud selleks ajaks veel päris kontsertmuusikaks kujunenud, neid ambitsioonikaid ja mitmekülgselt andekaid isiksusi aga ei rahuldanud meelelahutaja, s.t tantsumuusiku karjäär. Täiesti reaalne on, et professionaalse koolituse väärtust juba hinnata oskavad noored muusikud ei suutnud leppida normaalsete õppimisvõimaluste ja õppejõudude

<sup>217</sup> Siinkohal oleks kohane juhtida tähelepanu asjaolule, et ka USA-s olid džässmuusikud sel ajal valdavalt iseõppijad – neil olid vaid eeskujud lähemalt võtta. Esimese arvestatava džässõppeasutuse avas helilooja, pianist ja arranžeerija Lawrence Berk 1945 Bostonis (Lipman 2001: 1), millest on tänaseks saanud maailma tunnustatuim džässikool – *Berklee College of Music*.

puudumisega. Seda enam, et meil puudusid suured soliidsed tantsusaalid nagu USA-s või Euroopa suurlinnades (näiteks 2000-kohaline *Vinterpalatset* Stockholmis) ja elukutselise džässmuusiku töö eeldas igaõhtust suitsuses restoranis mängimist. Sellega kaasnevat kehva-võitu mainet ei suutnud nende jaoks korvata isegi paremate orkestrite väga hea sissetulek.<sup>218</sup>

Oli siiski neidki, kes tegeldes põhiliselt süvamuusikaga, jätkasid ka n-ö kergema poole peal – Leo Tauts, Boris Kõrver, Jossif Šagal jt. Teadaolevaid andmeid vaadeldes torkab silma, et suhteliselt parema muusikaharidusliku ettevalmistusega olid viiuli- ja klaverimängijad, kellest enamikul oli vähemalt muusikaline algharidus, üsna mitmed aga õppisid konservatooriumis või võtsid eratunde konservatooriumi professoritelt. Ainsate iseõppijatena tuntud muusikute seas neil pillidel meenuvad viuldajatest John Pori ja pianistidest hiljem Soomes ja Rootsis tuntuks saanud Henno Tooming, kellest edaspidi pikemalt.

Haridustaseme järgi võttes keskmise kihi moodustasid puhkpillide mängijad, kelle seas oli nii haritud muusikuid (Karl Kukk, Elmar Pert, Herbert Kulm) kui ka orkestrite kasvandikke ja koolide puhkpilliorkestrites pillimängu õppinud noori muusikuid (Robert Tilgar, vennad Juttused, Hendrik Juurikas, Heino Asper).

Erialaliselt kõige raskemas seisus olid trummimängijad – koos džässmuusikaga orkestritesse ilmunud trummikomplektid olid nii suur uudis, et nendel mängimist polnud kelleltki õppida ja nii olid meie esimeste džässbändide trummarid kõik iseõppijad. Huvitaval kombel ei ole kusagil mainitud midagi akordionimängijate koolituse kohta, mis laseb arvata, et põhiosa sellest langes eraõpetajate õlgadele. Kuna akordion oli eelmise sajandi 20.–30. aastatel, eriti maarahva hulgas, üsnagi populaarne pill, oli kindlasti ka iseõppijate osatähtsus küllaltki suur.

Tekib küsimus, kas eelmainitud hilisemaid süvamuusikasuurusi on üldse mõtet ära märkida džässialases uurimuses – oli ju nende osalemine ajutise iseloomuga ja enamik neist ei jõudnud selles vallas ka eriti silmapaistvate tulemusteni. Tundub, et objektiivsuse huvides on see siiski vajalik, sest nad tõid endaga kaasa hulga infot, huvitavaid ideid ja professionaalset suhtumist. Samuti ei saa alahinnata nende osa teiste pillimeeste mänguoskuste arendamisel – haritud muusiku kõrval mängimine sunnib ka teisi pingutama ja end arendama, samas on nendelt võimalik saada ka professionaalset erialast teavet, mis aitab korvata puudulikku muusikaharidust.

Seega oli pilt meie džässmuusikute muusikahariduslikust tasemest üsnagi kirju. Samas ei saa jätta märkimata džässi stimuleerivat osa noorte muusikahuviliste aktiveerimisel: džäss tõi palju noori muusika juurde, innustades neid ise musitseerima ja oma teadmisi ning pillimänguoskust arendama, tõstes seega oluliselt meie üldist kultuuritaset.

## 5.2. LIIDRID

Sõna “liider” all mõistetakse nii vaimset juhti kui – näiteks spordis – ka “vedajat”, juhtpositsioonil olijat, ingliskeelses muusikamaailmas orkestrijuhti (*band leader*) või sümfoonia-orkestri kontsertmeistrit. Seega, vahel ühendab see väljend kaht küllaltki erinevat tahku inimloomuses – vaimset juhti ehk ideede generaatorit ja praktilist juhti ehk ideede realiseerijat. Alahinnata ei saa liidri rolli üheski eluvaldkonnas ja on küsitav, kumb tahk tähtsamaks osutub. Tõenäoliselt on see enamikul juhtudel sõltuv konkreetsest olukorrast.

<sup>218</sup> Rahvalehe andmetel (“Takt ja trumm” 1926, 20.04) teenis *The Murphy Band*’i muusik 15 000 mk kuus, K. Strobeli andmeil teenisid tema orkestri pillimehed 1931. aastal *Dancing Palace Glorias* 250–300 krooni (tema ise 330) (Ojakäär 2000: 257, 314). Eriti hea oli teenistus kuurortlinnade orkestris, kus “mõni pillimees teenis rohkem kui minister” (Ojakäär 2000: 254). Heale teenistusele (rohkem kui kaks keskmist palka) Tartu *BBB* tantsuorkestris viitab ka G. Pedraudse (Ilus 1994: 263).

Vaadeldes džässi arengut Eestis, selgub, et sageli need mõisted kattuvad – vaimsed liidrid olid üldjuhul ka oma ideede praktilised elluviijad. Erandiks võiks pidada *The Murphy Band*'i, kus liidriks “vedaja” mõistes oli Kurt Strobel, muusikaline juht aga Victor Compe.

Eesti 1930. aastate džässis torkab eredalt silma Priit Veebel – tema on see, kes tuleb mõttele korraldada Estonia kontserdisaalis džässikontsert ja tema ise ka selle idee realiseerib, olles nii kontserdi mäenedžer, arranžeringute autor, solist kui ka dirigent. Samal tasemel liidriks nii muusiku kui organisatorina osutub Hans Speek, kes jõuab tähelepanu keskpunkti 1940. aastate algul. 1930. aastate lõpus kerkib aga esile Henry Ambel, kellel tunduvad olevat kõik potentsiaalse vaimse liidri omadused, hoolimata sellest, et ta ise pole tegevmuusik. Järgnevalt vaadelgem neid mehi lähemalt.

### **Priit Veebel**

P. Veebel (12.09.1910–24.07.1944), üks eesti džässi 1930. aastate mõjukaim muusik, oli põlvine tallinlane. Tema muusikalise alghariduse kohta ei ole konkreetseid andmeid, kuid Artur Rinne meenutab oma mälestusteraamatus, et 1923. aasta kevadel, kui nad Karl Leinuse laululastena esimest korda kohtusid, oli P. Veebel juba hea klaverimängija, kel “lugusid tuli kui küllusesarvest” (Rinne 1973: 73). Seega pole usutav, et need oskused pärinesid vaid Karl Leinusest ja laulutundidest. 1923. aastal astus P. Veebel Tallinna Konservatooriumi, kus õppis kuni vanemate surmani 1927. aastal prof. Peeter Ramuli klaveriklassis. Olles samal ajal ka Tallinna Poeglaste Realgümnaasiumi õpilane, oli tema ülesanne kooli hommikupalvustel koraalide mängimine.

Tantsumuusika mängimist alustas ta juba 1926. aastal – tema nime leiame koos Gustav Ernesaksa, Eevalt Turgani, Elmar Perdi jt samas koolis tekkinud *Vivo Band*'i nimekirjast (Ernesaks 1980: 57). P. Veebel mängis lühikest aega ka *Red Hot Ramblers*is, kuid majanduslik olukord pärast vanemate surma nõudis aktiivsemat tegevust ja 1928. aastal sai temast kutseline pianist Marcelle'is tööd alustanud mulatist viiuldaja Raymond Micheli ansamblis *Five Royalty* (vt foto 58). Mõlemad koolid jäidki seetõttu lõpetamata (Mutsu 1991, 5: 34). Järgmisel talvel jätkus Veebeli koostöö Micheliga restorani Küba uues ansamblis *Six Rhythm Boys*, 1930. aastast, kui ukсед avas uus luksusrestoran *Dancing Palace Gloria*, on Veebel pianistina sealse orkestri *The Happy Seven* nimekirjas (Mutsu 1991, 10: 88). 1931. aastal moodustas K. Strobel samasse restorani uue orkestri, kutsudes pianistik P. Veebeli, kes jäigi mängima Strobeli orkestritesse kuni viimase lahkumiseni Eestist 1939. aasta novembris.

Lisaks tööle tantsumuusikuna jätkus teda mujalegi – ta oli aktiivne levilaulude loojana ja arranžeerijana, teda võis tollal sageli kuulda esinemas pianistina K. Strobeli orkestriga ringhäälingus, kuid tantsupalades oli klaverisoolosid harva ja need olid lühikesed. Rohkem sai ta oma võimeid näidata saadetes, kui esines klaveriduos koos K. Paalsega (vt foto 59), trio või kvartetiga. V. Ojakäär, kes noore džässihuvilisena on neid saateid ise kuulnud, kinnitab, et tegemist oli tehniliselt laitmatu, improvisatsioonivõimelise muusikuga (Ojakäär 2000: 380). Sama kinnitab ka H. Ambel oma kirjas P. Veebeli triole (teised Uno Elts ja Elmar Kruus): “Eilne combo /.../ koosnes kolmest isikust, (kes) on kõik meil kindlalt paremikki kuuluvad, milles ei saa olla mingit kahtlust.” (Ambeli kiri vt lisa 6). Võrreldes eesti džässi tolleaegseid tipp-pianiste omavahel, hindab Ojakäär siiski L. Tautsi ja O. Avarmaad “svingilikumateks” (Ojakäär 2000: 380).

Pärast K. Strobeli orkestri laialiminekut 1940 esines P. Veebel mõnda aega klaverisaatjana ja dirigendina,<sup>219</sup> 1941. aasta lõpust alates töötas kaks aastat *Landessender Reval Tanzkapelle* dirigendina (Ringhääling 1944: 29–30).

Austust äratav P. Veebeli haare – tõusnud pärast õpingute katkemist Tallinna Konservatooriumis vähem kui 10 aastaga üheks hinnatumaks džässpianistikks ja arranžeerijaks, olles samal ajal paljude ülipopulaarsete levilaulude<sup>220</sup> autor, leiame ta olude muutudes juba 1942. aastal Estonia teatrist, algul kontsertmeister-repetiitorina, juba peatselt ka balletidirigendina Ed. Tubina “Krati” juhatamas.<sup>221</sup> “Krati” esietenduse kohta ilmus Eesti Sõnas<sup>222</sup> Eduard Visnapuu sulest üsnagi positiivne arvustus. Imnes Veebeli talendi uus tahk – pole andmeid, et ta oleks kellegi juures dirigeerimist õppinud.

P. Veebeli kui helilooja puhul äratav tähelepanu kaks omapärast fakti: esiteks, tema kui džässifanaatiku loomingu hulgas oli nii vähe džässilikke palu – vaid foks “Õiti tihti” (arvatavalt 1938) ning instrumentaalpala “Jazz-meeste heliredel” (1939); teiseks, K. Strobeli orkestri repertuaaris polnud teadaolevalt ühtki tema lugu, kuigi ta oli kümme aastat seal pianist. Viimane on seda kummalisem, et selleks ajaks oli ta omandanud hea džässi arranžeerija maine ja talle poleks olnud ületamatu probleem mõnest oma populaarsest laulust džässilik seade teha, et see ka Strobeli orkestri stiiliga sobinuks. Selle üheks põhjuseks võib olla, et ta oli enda kui helilooja suhtes väga enesekriitiline, sest küsimusele oma loomingu kohta vastanud ta: “Las ma õpin veel kaks-kolm aastat” (Ojakäär 2000: 387).

## Henry Ambel

Rääkides Henry Ambelist<sup>223</sup> (1918–1942) käesolevas peatükis koos eesti džässile oluliste isikutega, tekiks esimesel pilgul justkui vastuolu – ei ole teda ju üheski Tallinna, Tartu või teiste linnade orkestrite nimistus. Džässmuusika oli Eestimaal hoogsalt arenenud juba üle kümne aasta, mis tingis justkui iseenesliku vajaduse džässist rääkimise, kirjutamise ja uurimise järele. Esimesena asus Eestis seda lünka täitma Henry Ambel, kes ise ei olnud küll tegevmuusik (mängis vaid mõningal määral ukulelet), kuid kellel peale suure huvi džässi vastu olid ka head uurija-, organisaatori- ja lektorivõimed<sup>224</sup> ning soov oma teadmisi jagada. Kõik see viitab võimalusele, et ajaloo teistsuguse käigu korral oleks temast võinud meie esimene džässiteoreetik kujuneda. Ambel, kes ise õppis sel ajal Tartu Ülikoolis õigusteadust<sup>225</sup> (nagu pianisti ja hiljem heliloojana nime teinud Boris Kõrvergi), tutvustas džässiajalugu ka raadios ning nagu V. Ojakäär mäletab, tegi seda nii hästi, et kuuldu püsib siiani meeles (Ojakäär 2000: 380).

H. Ambel (vt foto 60) oli uurinud palju ingliskeelset džässikirjandust ja kuulunud džässmuusikat, tal olevat olnud eesti parim džässiplaatide (eriti Ellingtoni) kogu ja ta ei pidanud näiteks paljaks 1939. aastal sõita Stockholmi Ellingtoni orkestri kontserdile (nagu ka nende

<sup>219</sup> Näiteks Rahva Hääles ilmunud ENSV Riikliku Filharmoonia estraadikontserdi reklaamis mainitakse Veebelit klaverisaatjana (Rahva Hääl 1941, 9.05).

<sup>220</sup> Tuntuimad “Kalevite kants”, “Eesti leegionäride laul”, “Vana jahilugu”, “Õhturahu” jt, aga ka “Jazz-meeste heliredel”. Tema loomingu plaadistusi on teada 29 nimetust (Ojakäär 2000: 387–389).

<sup>221</sup> “Krati” dirigendipuldil oli ta ka 9.03.1944, kui Estonia sai pommitabamuse. Siis saadud külmetus põhjustaski P. Veebeli peatse surma (24.07.1944).

<sup>222</sup> “Krati muusika”. Eesti Sõna 1944, 26.02.

<sup>223</sup> Sünnitunnistuse järgi Henri-Gunnar Ambel (EAA F 2100, N 1, S 322), ise kasutas nimekuju Henry Ambel.

<sup>224</sup> O. Avarmaa kiri siinkirjutajale 8.06.2007.

<sup>225</sup> V. Ojakäär andmetel (Ojakäär 2000: 380) õppis H. Ambel majandusteaduskonnas, nagu selgub aga tema omakäelisest avaldusest TÜ rektorile 18.05.1937, soovis ta üle minna filosoofiateaduskonnast, kus õppis eesti keele osakonnas, õigusteaduskonda (EAA F 2100, N 1, S 322).

ridade autor 32 aastat hiljem tegi, tõsi küll, Minski), et kõike seda “originaalis” kuulda. Hans Speek meenutas ka<sup>226</sup>, et neil oli omalaadne džässihuviliste vaidlusklubi, kuhu peale tema kuulusid Henry Ambel, Tommy Rü(ü)tman ja Boris Kõrver. Nagu eespool kirjas, organiseeris Ambel samalaadse džässihuviliste grupi ülikoolis õppimise ajal ka Tartus (vt foto 34), katkestamata seejuures sidemeid Tallinna mõttekaaslastega. Nendel kokkusaamistel kuulati palju uut džässmuusikat, arutleti ning vaieldi selle probleemide ja suundumuste üle. Teatavasti oli Ambel teadustajana kaastegev ka H. Speegi 12.04.1941 toimunud džässikonserdil (Ojakäär 2003: 113).

Tänu heale juhusele on säilinud kiri (vt lisa 10), mille Henry Ambel saatis 14. mail 1940 P. Veebeli triole nende eelmisel õhtul toimunud raadioesinemise asjus. Sellel kirjal on meie jaoks eriline tähendus, kuna need kolm tihedas kirjas masinakirjalehte kujutavad endast dokumenti, kus on jäädvustatud osa meie džässi hetkeseisust *anno domini* “kevad 1940” koos ajaliku analüüsi ja autori soovitustega. Nagu ta selles kirjas kirjutab, on toodud seisukohad “/.../ aastatepikkuse studeerimise tulemus”. Ambeli džässiteoreetikuks tituleerimine võib esimesel hetkel tunduda liialdusena ja muusikateoreetilisest küljest võetuna võib see nii ollagi – polnud tal ju ei muusikateaduslikku ega muusikalist eriharidust –, kuid tema põhjalikkus džässi uurimisel ja aja jooksul tõeks osutunud järeldused, mis ta tegi (hoolimata lühikesest ajadistantsist), viitavad selgesti sellele suundumusele.

Selle kirja puhul ei ole tegemist pikalt viimistletud tekstiga, ilmselt oli see spontaanne reaktsioon eelmisel õhtul raadios kõlanud kontserdile. Samas on siin aga peale otsese kontserdiarvustuse ka üsna põhjalik analüüsiv hinnang meie džässi hetkeseisule ning ka džässi ja helitehnika kui džässi esitust oluliselt mõjutava komponendi üldisele arengule. See viib mõttele, et ilmselt oli ta juurelnud nende probleemide üle juba mõnda aega ning kontsert oli vaid ajend nende mõtete väljaütlemiseks. Üks kolmandik kirjast ongi sellele pühendatud, ehk nagu ta ise kirjutab: “Püüan lühidalt alljärgnevalt võtta kokku enese veendeid aastatepikkuse studeerimise tulemusena jazz’ist üldse, käesoleval juhul aga ainult klaveristiilidest, et seega tutvustada minu kriitika aluseid, millest lähtun.” Ambel jaotab džässpianismi kahte suurde alaliiki: salongi stiil ehk “novelty grupp” ja “originaal-jazz’i põhialustel rajanevad stiilid”. Esimesse jaotusse paigutab ta sellised tol ajal populaarsed pianistid nagu Billy Mayerl ja Charlie Kunz, kommenteerides nende mängu järgmiselt: “/.../ see pole siiski jazzklaverdamine originaalses mõttes. See on vaid rütmiline muusika – jazz laiemas mõistes”. Teise jaotusse ehk “originaal-jazz’i põhialustel rajanevate stiilide” alla on tal paigutatud Earl Hines, Teddy Wilson, Thomas “Fats” Waller, Meade “Lux” Lewis, Albert Ammons ja Bill (William) “Count” Basie. Aeg on tõestanud, et tal oli täielik õigus – need nimed on tuntud tänapäevalgi ja džässpianismi ajaloos on neil kõigil väärikas koht, esimese jaotuse mehed aga on unustuse hõlma vajunud ja nende nimed ei ütle tänapäeva džässihuvilisele enam midagi.

Kuigi nimetatud kiri on adresseeritud konkreetsetele isikutele, on see kirjutatud ajakirjandusliku arvustuse vormis, kus pole ühtki otsest pöördumist adressaatide poole. Oma kirja sissejuhatavas lõigus annab Ambel hinnangu ka meie tantsubändide üldisele tasemele ja juhib seejuures tähelepanu asjaolule, et huvitaval kombel on kõige paremal tasemel just amatöör-orkestrid (“neist eriti aga üks”<sup>227</sup>), kelle tase läheneb jõudsalt Skandinaavia ja Lääne-Euroopa džässorkestrite tasemele, kuna professionaalid on suhteliselt staatilises olekus. Ta toob ka välja selle nähtuse arvatava põhjuse – amatööride suurema huvi ja töökuse. Siia võiks ilmselt lisada veel ühe olulise nüansi – peale suure huvi oli amatööridel ka rohkem aega eksperimenteerida ja proovidel koosmängu lihvida, pikad öised mängud suitsustes saalides aga pärssisid professionaalide huvi sellise “peentöö” vastu.

<sup>226</sup> Intervjuu siinkirjutajale 21.01.2005 Stockholmis.

<sup>227</sup> Silmas on peetud ilmselt Kuldset Seitset, kes oma tasemelt oli kõigist teistest tublisti üle.

H. Ambeli puhul hämmastab kõige enam tema teadmiste sügavus ja analüüsi oskus – oli ta ju selle kirja kirjutamise ajal vaid 22-aastane, järelikult tema teadlik töö džässi uurimisel ei saanud kesta kuidagi kauem kui 5–6 aastat ja kõik teadmised tuli omandada autodidaktina. Kui veel arvestada, et selleks ajaks oli ta juba mõnigi kord esinenud ka raadio džässisaadetes, mille head taset on kinnitanud neid kuulnud H. Juurikas, E. Juttus ja V. Ojakäär, ei tohiks tema džässiteoreetikuks nimetamine olla liialdus. Põhiline on aga, et 1930. aastate teisel poolel tekkis Eestis tema näol džässi vaimne liider.

Tema tänuväärne tegevus džässi uurija ja propageerijana sai kesta vaid lühikest aega – Henry Ambel arreteeriti 27. juunil 1941 ja hukkus 2. juulil 1942 Kirovi oblastis Vjatlagis (Baumann jt 1996: 19).

## Hans Speek

Hans Speek (s. 4.02.1920) oli üks tähelepanuväärsemaid isiksusi Eesti 1930. aastate teise poole ja 1940. aastate alguse džässis. Ta on sündinud Novorossiiskis, kus isa oli kohalik eesti koolis matemaatika- ja laulmise õpetaja ning juhatas ka eestlaste koori. Sama aasta sügisel opterus perekond Eestisse.

H. Speegi (vt foto 62) muusikutee algas küllaltki varakult – isa ostis talle poolviili, kui ta oli 5-aastane. Aasta hiljem algasid klaveritunnid, mis ei edenenu kuigi hästi, sest õpilane pidas klassikalisi harjutusi igavaks. 1933. aastal astus ta Gustav Adolfi gümnaasiumi ja sellest ajast sai alguse ka klarnetimäng. Nagu H. Speek intervjuus siinkirjutajale<sup>228</sup> mainis, huvitas klarnetimäng teda juba tõsiselt, ja hoolimata sellest, et tal pole peale kolleegide-kaasorkestrantide ei klarneti- ega saksofonimängus ühtki õpetajat olnud, edenes asi kiiresti. H. Speegi tantsumuusiku karjäär algas juba 1935. aastal orkestris *Modern Trubaduur*. Kuldse Seitsmega liitus ta 1936. aasta sügisel, s.t üsna varsti pärast selle asutamist. Niisiis ei olnud ta orkestri asutajate hulgas, kuid sellest hoolimata seostub kogu Kuldse Seitsme kuulsus ja edu tema nimega. Nagu eespool kirjutatud, oli H. Speek ka vaadeldava perioodi viimaste, sõjaaegsete džässikontsertide organiseerija Tallinnas, mis osutusid justkui kokkuvõtteks kogu eesti džässi eelnenud, poolteist aastakümnet väldanud vabast arengust.

H. Speegi kiire tõus on seda tähelepanuväärsem, et tema muusikaline haridus oli küllaltki napivõitu, kõik oma oskused nii muusikuna-improvisaatorina kui arranžeerija ja orkestrijuhina oli ta omandanud autodidaktina, ilma märkimisväärse professionaalse abita. Arranžeerijana võttis ta “teatepulga” üle Priit Veebelilt, kes 1940. aastate algul enam palju sellega ei tegelenud, klarnetisti-saksofonistina aga loetakse H. Speeki esimeseks vabalt improviseerivaks puhkpillimängijaks Eestis (pianistide seas oli neid juba varemgi). “Improviseerimine sobis mulle nagu kinnas kätte,” on ta seda ise kommenteerinud.

Hans Speegi küllaltki lühike elukutselise džässmuusiku tee lõppes Eestist lahkumisega 1943. aasta sügisel. Juba 1939. aastal oli ta astunud Tallinna Tehnikaülikooli, jõudnud 1944. aasta kevadel Soome kaudu Rootsi, keskenduski ta uuele erialale, õppides arhitektiks. Ka selles ametis tegi ta hiilgava karjääri, tõustes Stockholmi peaarhitektiks. Õpingute ajal ja hiljem noore arhitektinagi mängis ta aeg-ajalt džässi nii eestlaste kui rootslastega koos<sup>229</sup>, kuid see oli rohkem enda lõbuks ja ka majandusliku olukorra parandamiseks.<sup>230</sup> Kontserdilaval ta aga enam ei esinenud.

<sup>228</sup> 21.01.2005 Stockholmis.

<sup>229</sup> “*Estnisk swing*”. *Orkester Journalen* 1944, sept.

<sup>230</sup> Autori intervjuu H. Speegiga Stockholmis 21.01.2005.

## Tähelepanuväärne erand Vladimir Sapožnin

On ka üks tähelepanuväärne erand – Vladimir Sapožnin (1906–1996), keda tunti rohkem artistinime Boba järgi (vt foto 61). Olles üks maailma omanäolisemaid varietee- ja tsirkuse-artistite-imitaatoreid, step-tantsija ja multiinstrumentalist, oli ta muu hulgas ka suurepärase viiuldaja (õppinud Moskvas prof. K. Mostrase juures ja lõpetanud eksternina Tallinna Konservatooriumi prof. J. Paulseni klassis 1936), ksülofonivirtuoos jne, kes hoolimata oma vene nimest oli isa poolt eestlane ja pidas oma kodulinnaks Tartut<sup>231</sup>. 1920.–1930. aastatel esines ta pidevalt Euroopa ja Ameerika lavadel (Pedusaar 2000: 64–66)<sup>232</sup> ning kodumaale sattus üpris harva ja lühikeseks ajaks. Maestro meenutab, et olles 1920. aastate lõpul tööl Kopenhaagenis, õnnestus tal kuulda Louis Armstrongi kontserti, mis jättis vapustava mulje (Pedusaar 2000: 70)<sup>233</sup>, andes ühtlasi idee hakata imiteerima džässorkestri pille, millest kujunes üks tema menukamaid numbreid.

Tema on ka mees, kes esimese eestlasest muusikuna on esinenud Stockholmi *Swing-Club*'i laval 1932. aastal. Paraku eestimaise džässi arengule sellest siis veel mingit kasu ei olnud, sest esiteks määratles ta end neil aastail põhiliselt meelelahutajana, s.t tsirkuse- või varieteeartistina ja ka tema esinemised kodumaal toimusid valdavalt lõbustusasutuste programmides.<sup>234</sup> Teiseks viibis ta Eestis oma ülitiheda esinemisgraafiku tõttu haruharva, kuna siit oli väga tülikas Euroopa suurlinnadesse esinema sõita. Seega praktilist sidet tal meie džässmuusikutega ei saanudki tekkida. Sellest, et tema teadmiste ja oskuste tase võimaldanuks meie džässi arengus kaasa rääkida, annab tunnistust fakt, et kui ta 1944. aastal määrati tööle ENSV Riikliku Filharmoonia Džässorkestri juhiks, viis ta selle kollektiivi üsna lühikese ajaga NSVL-i parimate džässorkestrite esiritta selliste tuntud nimede nagu Eddy Rozneri ja Oleg Lundströmi orkestrite kõrvale (Pedusaar 2000: 98). Eino Baskin, kes oli sel ajal nende programmide juht, on meenutanud, et Vladimir Sapožnini eeskujuks oli G. Milleri sel ajal üle maailma levinud stiil (*ibid*). Siit aga loogiline järeldus, et ta ise pidi sellega hästi kursis olema.<sup>235</sup>

Et selline saavutuste rida on tähelepanuväärne, selles pole kahtlust. Eelnevast koorub välja ka Vladimir Sapožnini erandlikkus – ta oli üks väheseid muusikuid, kes pärast kõrgema süvamuusikahariduse omandamist jätkas kergemas žanris. Kuna tema džässiimitatsioonid põhinesid kuulsuste soolode järeleaimamisel, sai talle (V. Sapožninil oli absoluutne kuulmine ja hiilgav mälu) ilmselt üsna kiiresti selgeks ka nende ülesehitus, s.t on põhjust väita, et ta oli

<sup>231</sup> Isapoolse vanaema nimi oli Türk. Neile kuulus maja Tartus Kivi t 59 (Pedusaar 2000: 46–47), pärast sõda sai temast tallinlane.

<sup>232</sup> *The Washington Daily News*: “Boba, poiss-muusik mingist Esthoniast või kusagilt säherdusest kolkast, on seekordse programmi täistabamus” (Pedusaar 2000: 46).

<sup>233</sup> Siin on mälu muidu pedantselt täpset maestrot pisut alt vedanud: L. Armstrong külastas Euroopat esmakordselt alles 1932. aasta juunis, esinedes Londoni Palladiumis (Feather 1960: 103). Tõenäoliselt toimusid nimetatud Kopenhaageni-kontserdid 1933. aastal alanud ulatusliku Euroopa-turnee käigus.

<sup>234</sup> 1931 esines ta Tartus Apollos, 1932 Tallinnas Grand Marinas ja Pärnu Suvekasiinos (Pedusaar 2000: 65).

<sup>235</sup> Nagu eespool mainitud, oli V. Sapožnin lõpetanud konservatooriumi viiuldajana. Klassikaline muusika oli tema kirk elu lõpuni, kuigi kuulsuse tõttu meelelahutajana ei võetud teda selles vallas tõsiselt. Ometi oli ta esinenud samas kavas koos Claudio Arrau'ga (Pedusaar 2000: 48), teda on tunnustanud David Oistrakh ja Aram Hatšaturjan (Pedusaar 2000: 154), temaga on koostööd teinud Helju Tauk, Tekla Koha, Peep Lassmann... Kommentaari lõpetuseks sobiks tema 1986. aastal Tallinna Raekojas toimunud 80. sünnipäeva kontserdi kava: E. Grieg Sonaat c-moll op 45 nr 3, W. A. Mozart Kontsert D-duur (KV 218 nr 4) koos kammerorkestriga E. Klasi juhatusel, Tartini-Kreisleri Fuuga A-duur sonaadist, Rahmaninovi Prelüüdi op 23 nr 4 viiuliseade, Sarasate Hispaania tantsud (*Playera ja Zapateada*), Paganini Variatsioonid Rossini ooperi “Moses” teemadel. Selle kontserdi kohta ilmus Ines Rannapi vaimustusest tulvil retsensioon (Pedusaar 2000: 160). Samas oli siinkirjutajal võimalus kuulda teda mängimas swingi koos Arvo Pilliroo ansambliga ja tema esitus vastas igati selle stiili kaanonitele.



üks esimesi improviseerivaid Eesti džässmuusikuid, vokalistidest aga vaieldamatult esimene. Nii tähelepanuväärne kui ka erandlik on aga tema artistlik pikaeealisus – ta esines regulaarselt avalikkuse ees veel pärast 80. sünnipäevagi.

### 5.3. RINGHÄÄLING

Käesoleval ajal oleme harjunud, et raadio saadab meid kõikjal – kodus, bussis, autos või kaubanduskeskuses. Raadio kaudu saame olulise osa oma infost, sh muusikauudistest, seega on raadiol tähtis koht meie maitse ja eelistuste kujundajana. 80 aastat tagasi oli raadio aga suur tehnikauudis ja õppis alles ise oma võimalusi kasutama. Siit tekib kohe küsimus: milline osa eestimaise džässmuusika arengus oli raadiol ja ringhäälingul?

Nagu räägib K. Strobel oma mälestustes, kuulasid tema ja teised *The Murphy Band*'i liikmed põhiliselt Londoni saateid. 1925. aastal alustas korrapäraseid saateid Raadio-Ringhääling Tallinnast ning Rootsist võis kuulda tantsusaalidest tehtavaid džässi otseülekandeid ja Rootsi toimetus hakkas hankima ja mängima ka välismaiseid džässiplaate (Paul Whiteman, Ted Lewis) (Haavisto 2000: 24). Ka Soome raadiost võis küll džäss- ja tantsumuusikat kuulda alates 1928. aastast, kuid selle osakaal saatekavas oli J. Haavisto andmeil vaid 2% (Haavisto 2000: 142).

Hinnangu andmisel tuleb arvestada ka mitme muusikavälise faktoriga:

- kuulatavate jaamade valik sõltus suurel määral nende kuuldavusest, s.t võimsusest, mis Londoni saatjal oli kindlasti oluliselt suurem kui nt Lahti või Tallinna saatjal; sellest tulenevalt segasid tugevamad jaamad ka sageli nõrgemaid, sh Tallinna saatjat. Nagu meenutab V. Ojakäär, segas üks Saksa saatja pidevalt Tallinna sagedust ja ei lasknud laupäeva- ja pühapäevaõhtutel korralikult Strobeli ja Pori orkestreid kuulata (Ojakäär 2000: 462). Olukord paranes alles 1937. aastal pärast Türi uue masti valmimist;
- valik sõltus kindlasti ka saadete sagedusest – Inglise jaamadest tuli tantsumuusika ülekandeid iga päev, väiksematest jaamadest (Rootsi, Soome, Tallinn) aga vaid nädalalõpupäevadel (Ojakäär 2000: 465);
- oluliseks faktoriks, eriti 1920. aastate algupoolel, oli raadioaparaadi olemasolu. Need olid algul väga kallid – keskmiselt 100 krooni<sup>236</sup>, mis oli üsna suur raha. Tõenäosuse annab registreeritud raadioaparaatide arv: 1927 – 400, 1932 – 15 730, 1937 – 36 940, 1940 – 98 861 (Ojakäär 2000: 461).

Juba Riigi Ringhäälingu algaastatel oli muusika osakaal saatekavas suur – vastavalt OÜ Raadio Ringhääling 1927. aasta finantsaruandele kulutati muusikale (orkester + noodid)<sup>237</sup> 1 572 611 marka, mis moodustas peaaegu ¼ kogu Ringhäälingu kuludest (ERA F 54, N 6, S 204) ja suurenes pärast Ringhäälingu riigistamist 1934. aastal<sup>238</sup> märgatavalt. Kulutused orkestrile, saatejuhtidele ja toimetajatele ning % kogukulutustest: 1935 – 43 844, % – 62,64; 1937 – 48 521, % – 39,02; 1939 – 84 237, % – 40,53 (Rauna 2005: 120). Muusikasaadete osa saatekavas: 1935 – 51,4%, 1937 – 49,4%, 1939 – 52,7% (*ibid.*, 124).

<sup>236</sup> Uudisleht 1929, 13.01. Seoses sellega oli ka päris palju neid, kes ise vastuvõtja valmis ehtasid. On teada, et Raimond Valgre ehtas endale ise vastuvõtja (Ojakäär 2000: 101), John Pori sai samaga hakkama (Ojakäär 2000: 278). V. Ojakäär on meenutanud, et ka tema isa oli suur raadioasjanduse huviline ja tänu sellele oli ka nende pere varakult väheste raadioomanike hulgas (*ibid.*, 463). Ei ole siiski põhjust arvata, et see nähtus massiline oleks olnud ja seega raadiokuulajate ringi väga palju suurendanud.

<sup>237</sup> 1927. aasta jooksul oli triost, kes alustas 18. detsembril 1926. aastal, saanud 11-liikmeline salongiorkester Hugo Schütsi juhatusel. Orkester oli eetris iga päev, pühapäeviti kaks korda, ja esitas nii Straussi ja Waldteufeli valsse kui tõsiselt klassikalist muusikat – Haydni, Mozarti ja Beethoveni sümfooniaid, Liszti “Ungari rapsodia nr 4”, Glinka “Öö Madridis” jne (Aulis 1985: 15).

<sup>238</sup> Riigi Ringhäälingu põhimäärus ERA F 80, N 5, S 723.

Nagu näha, suurenesid kulutused muusikasaadetele nelja aasta jooksul peaaegu kahekordseks, kuigi kulutuste protsentuaalne osakaal vähenes tunduvalt. Samas oli muusikasaadete osa saatekavast küllaltki stabiilselt 50% ümber. Seega võib väita, et kodumaise ringhäälingu osa rahva muusikalise maitse suunamisel ja kujundamisel oli küllaltki arvestatav, kuna just ringhäälingu saadete kaudu sai rahuldada inimeste muusikalisi vajadusi ka maal ja väikelinnades, kus kontserdielu oli hõre või puudus üldse<sup>239</sup>.

Ilvi Rauna (2005: 149) väitel, kes on oma magistriväitekirjas analüüsinud 1930. aastate ringhäälingu saatekavu, oli tantsumuusika osa keskmiselt 5–7% muusikasaadete üldmahust, millest osa oli nn vana tantsumuusika. Kuigi saatekavadest võib leida saatenimesid, nagu “Džässmuusikat heliplaadidelt”, “Džässilaule”, “Džässirütme klaveril ja orelil”, “Džäss kahel klaveril”, “Kontsert džässmuusika uudistest”, kus esinejatena toodud Paul Whiteman, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Ray Noble, Jack Hylton ja Fletcher Henderson (*ibid.*, 155), oli džässiliku muusika osakaal muusikasaadete kogumahas siiski küllaltki väike. Nagu meenutab V. Ojakäär, võis isegi saates “Pool tundi ehtsaid džässirütme” kuulda meeoleluviiuldajat Georges Boulanger’ d või akordionist Ludwig Kletschi, kellel selle muusikaga midagi ühist polnud (Ojakäär 2000: 466). Aktiva poolele peaks paigutama eelmainitud H. Ambeli džässi tutvustavad saated, mille kuulamist ja head taset on kinnitanud peale V. Ojakääru ka H. Juurikas ja E. Juttus.

Seega on vastust küsimusele ringhäälingu osast džässmuusika levikul küllaltki keeruline anda. Ühest küljest, nagu eeltoodust selgus, kuulasid Strobel ja Paalse Londoni saateid, mida võisid ju teisedki teha; teisest küljest olid nende pered mõnesaja haruldase raadioomaniku hulgas ja kuni 1930. aastani oli see osa ilmselt üsnagi väike, piirdudes vaid mõnede tõeliste (raadio)fanatikutega, sest tõenäosus, et nende 400 raadioomaniku hulgas oli palju (tulevasi) džässmuusikuid, on ilmselt nullilähedane.

Alates 1930. aastatest aga võib ringhäälingu mõju juba arvestatavaks pidada, seda eriti publiku ettevalmistamisel uue muusika vastuvõtmiseks, ning see kasvas võrdeliselt raadioaparatuuride arvu plahvatusliku kasvuga. Seda enam, et ringhäälingu kaudu võis 1930. aastate teisel poolel kuulda nii Ambeli džässi tutvustavaid saateid kui ka Kuldset 7 ja teisi meie paremaid tantsuorkestreid, oli mõju kindlasti olemas. A. Mutsu andmeil esines *The Murphy Band* ringhäälingus juba 1928. aastal, peale Estonia Valge saali tehti tantsumuusika ülekandeid *Dancing Palace Gloriant* (K. Strobeli orkester) ja *Dancing Parisist* (J. Pori), stuudiost mängisid *Merry Pipers*, *Dancing Travellers*, eelmainitud Kuldne 7, kvartett Speek-Veebel-Elts-Kruus ja *Six Swingers* (Mutsu 1991, 7: 37). Kodumaise ringhäälingu džässisaadete tähtsust oma muusikamaitse kujunemisel ja arendamisel on rõhutanud just väiksemates kohtades tekkinud džässorkestrite pillimehed (H. Juurikas Talis, vennad Juttused Uue-Karistes). Tõenäoliselt suurim oligi omamaiste saadete tähtsus, kuna lihtrahva puudulik võõrkeelteoskus ei võimaldanud rootsi- või ingliskeelsetest saadetest piisavalt aru saada; seega võib oletada, et võõrkeelseid džässisaateid kuulas põhiliselt siiski üsna selgelt piiritletav sihtgrupp – džässihuvilised muusikud<sup>240</sup>.

<sup>239</sup> Paralleelselt ringhäälingu arenguga tekkis meil ka hulk nn piraatsaatjaid, millest meie kontekstis oleks põhjust mainida “Tallinna Amatöör-ringhäälingusaatja nr 4” tegevust. Selle nime taga olid kolm Tallinna koolipoissi Oskar Vichmann, Leopold Vedru ja Artur Tamvelius, kes olid nii saatja ehitajad, omanikud kui ka saadete autorid. Nende saatja töötas kogu 1927. aasta kuni saatja asukoha avastamiseni ja aparatuuri konfiskeerimiseni 1928. aasta märtsis (Morozov, Raag, Ustav 1990: 48). O. Vichmannist ja A. Tamveliusest said tuntud džässmuusikud.

<sup>240</sup> Väga huvitava faktina mainib K. Strobel, et 1937. aasta suvel tuli üks Rootsi abielupaar teda Gloriasse vaatama, väites, et nad on Strobeli bändi igalapäevaste saadete regulaarsed kuulajad (Strobel 1979). See on tõsine tunnustus nii bändi kui saate tasemele.

## 5.4. KINO

Olulist osa džässmuusika ja kogu džässkultuuri populariseerimises ja levikus mängis peale helifilmi tulekut kindlasti kino, ja seda mitte ainult Eestimaal. Nagu kinnitavad Rootsi džässiajaloo uurijad, oli just helifilmi tulek see põhjus, mis sundis Rootsi Muusikute Ühingut muutma kardinaalselt oma suhtumist džässmuusikasse (Bruér 1998: 67). Antud kontekstis tulevad arvesse muidugi põhiliselt Ameerika filmid (neistki mitte kõik), sest siinmail küllaltki arvukalt esindatud Saksa filmikunst, kust pärinesid paljud selle aja ülipopulaarsed lööklaulud, ei saanud seda juba puhtpoliitilistel põhjustel teha.

Esimesed Tallinnas linastunud helifilmid olid 1929. aasta novembris “Laulev narr” Al Jolsoniga peaosas ja pisut hiljem sama peosalisega “*The Jazz Singer*”, millel tegelikult džässiga midagi pistmist polnud (Ojakäär 2000: 256). Tuntud Eesti filmiuuriija Õie Oravaga vesteldes selgus aga tõsiasi, et meil linastunud filmide muusika seost meie kultuuripildiga pole ükski uurija siiani käsitletud. Kuna ka käesoleva töö seisukohast on see siiski vaid kõrvalteemaks, ei ole siin võimalik seda küsimust ammendava põhjalikkusega käsitleda. Seda enam, et nagu eespoolgi mainitud, ei saa filmimuusika stiililise kuuluvuse üle otsustada peal-kirjast lähtuvalt, muusikat kuulmata, ja nii peame leppima üldisemate andmetega. Teame, et meil linastus hulk filme, mille muusika autoriteks olid paljude tuntud džässiteemade loojad Jerome Kern ja Cole Porter,<sup>241</sup> kuid ka see ei anna täit kindlust väita, et see oli džäss, sest samad mehed on kirjutanud ka palju teatrimuusikat.

Üsna iseloomuliku pildi kino osast lööklaulude levikul 1930. aastate algul annab Rahvaleht:<sup>242</sup> “New-York – London – Berliin – Tallinn... Tühi asi praegusel auto-lennuki-raadio ajajärgul katta need vahemaad! Imelikul kujul aga shlaager, “/.../ mis on samuti “meie aja” laps – ei oska tarvitada moodsaid liiklemisvahendeid. Ülaltähendatud marshruudi läbimiseks Ameerika lööklaul tarvitab tavaliselt aega ei palju vähem kui poolteist aastat! Ameerikas tugevasti läbilõõnud tantsuviis /.../ saab Inglismaal shlaageriks keskmiselt alles kuue kuu pärast, samuti kui Inglise lööklaul Saksamaal. Ja Saksamaa annab meile selles mõttes alati peaaegu täpselt 180 päeva ette. Selle teoliikumise põhjuseks kahtlemata ei saa pidada meie tantsuorkestreid, kes viimase aasta jooksul eriti kõrgemale tasemele on tõusnud. Meie orkestrid mängivad välismaa shlaagereid sageli pool aastat enne, kui nad meil lööklauludeks saavad. Nii näiteks mängiti Eestis populaarset laulu “*Das Lied ist aus*” kuus kuud varem, kui siia jõudis samanimeline film. Film aga vaevalt jõudnud läbi jooksta üle ekraani, kui see laul juba kõikjal shlaageriks sai”.<sup>243</sup> Nagu samas artiklis mainitakse, hoolitsevad välismaised filmiühingud ka ise selle eest, et tasandada teed uutele, nende filmides kõlavatele lööklauludele, saates siia (vahel isegi tasuta) nende noote. Artikli andmetel saadeti neid noote Tallinnas Estoniale ja raadioringhäälingule, kust need edasi Valge saali orkestrile (Compe) jõudsid. “/.../ *Dancing Gloria* tantsuorkester (*K. Strobel and his orchestra*) saab uued noodid otse kino “Gloria” kaudu”.<sup>244</sup> Hoolimata, et noodid nii kiirelt kätte saadakse, ei löö ükski meloodia ennem laiemates hulkades läbi, kui saabub siia vastav film. Nii on see vähemalt meil, Eestis,” jätkab kirjutaja.

<sup>241</sup> Nt 1937. aastal linastusid “Roberta” J. Kerni ja “Sündinud tantsuks” C. Porteri muusikaga.

<sup>242</sup> “Uued muusikariistad kookospähkel ja banaan”. Rahvaleht 1932, 5.11.

<sup>243</sup> Sama tendentsi võib täheldada aastakümneid hiljemgi: näiteks bossanoovat filmist “Mees ja naine” ning filmi “Cherburgi vihmavarjud” muusikat mängisid meie tantsuorkestrid ammu enne filmide Eestisse jõudmist, kuid populaarseks said need lood alles pärast filmide linastumist. Tänu televisiooni kiirele arengule on see intervall viimasel ajal oluliselt lühenenud.

<sup>244</sup> Kinode vahendusel saabunud nootide kasutamist mainis intervjuus siinkirjutajale ka Tartu Ratsarügemendi džässbändi viimases koosseisus mänginud H. Asper (intervjuu siinkirjutajale 8.01.2007).

Nagu eeltoodud artiklistki nähtub, oli üks džässmuusika levimise põhiviise ka juba ammu-  
tuntud – noodid. Seega oli helifilm üks olulisi džässi propageerijaid ja levitajaid, tehes  
filmimuusika kättesaadavaks ka neile orkestritele, kus ei olnud transkribeerimisvõimelist  
arranžeerimisoskustega juhti.

## 5.5. NOODID JA HELIPLAADID

Kuidas *The Murphy Band* repertuaari hankimise küsimuse lahendas, sellest oli juba eespool  
juttu. 1930. aastate hakul, kui tantsuorkestreid oli juba rohkem tekkinud, kuid enamikul  
orkestritest ei olnud veel arranžeerimisvõimelist juhti, tekitas nõudlus ka uue teenuseliigi –  
arranžeeritud nootide tellimise noodikaupluste kaudu. Kuna ükski noodikaupmees ei julgenud  
veel võtta riski tellida suurem kogus noote, teadmata, kas sellest õnnestub lahti saada, pidi  
tellimusele eelnema tellijapoolne kodutöö. See seisnes hoolsas raadiokuulamises, et teada  
saada uusimad lööklaulud (*hits of the week*). Nimekiri tehtud valikust esitati “Esto-Muusi-  
kale” ja mõne aja pärast olidki tellitud noodid käes. Sellist moodust kasutas näiteks *Red Hot  
Ramblers*, kes oli seadnud endale eesmärgiks Bert Ambrose’i tantsuorkestri stiili ja  
arranžeerimisvõtete omandamise, aga ka teised paremad orkestrid (Mutsu 1991, 6: 17–18).

Kuna meie heliloojad neil aastatel veel tantsumuusikat (džässmuusikast rääkimata) arvestata-  
val määral ei kirjutanud<sup>245</sup>, olid muusikud sunnitud abi mujalt otsima. Nii aitasidki meie  
džässorkestrite repertuaaripõuda leevendada välismaised noodikirjastused. Enamkasutatavad  
arranžeringud telliti Mutsu andmetel kirjastustelt *Chappell, Peter Maurice, Campbell &  
Connelly, Keith Prowse, Lawrence Wright, Feldman, Francis, Day & Hunter* ja muidugi  
Esto-Muusika. Siia loetelusse lisandusid veel eelmainitud filmiühingute kaudu saadud noodid.  
Nimetatud kirjastuste kaudu jõudiski 1930. aastate algupoolel meie orkestriteni enamik tolle-  
aegseid uudispalu. Need olid orkestreeritud kommertsmuusika põhimõttel nn ortofoonilise  
orkestratsioonina, mis on seatud küll suurele orkestrikoosseisule, kuid hääled jagatud sellise  
arvestusega, et kõlaksid hästi ka väiksema koosseisuga, nii et puudev(ad) hää(ed) ei  
ohustanud oluliselt orkestri mängu kvaliteeti.

---

<sup>245</sup> Võimalik, et esimese eestimaise moodsamas stiilis fokstroiti “*Chocolate Babies*” kirjutas tuntud pianist  
Vladimir Padva koostöös teise tuntud muusiku Ludvig Juhiga (B.T. “Eesti fox, boston ja tango”. Uudisleht  
1928, 2.09). Sama ajakirjanik jätkab, toetudes V. Padva andmetele, et seda olla mängitud nii Berliinis,  
Bergenis kui isegi USA-s. Kahjuks pole see pala säilinud mingil kujul. Padva loomingust on boston “Laine”  
ja foks “Unistus” ilmunud firma Odeon plaadil. V. Ojakääru andmetel mängis tema palu ka Euroopa üks selle  
aja nimekamaid tantsuorkestreid Béla Dajos’i juhatusel (Ojakäär 2000: 349). Umbes samast ajast on pärit V.  
Compe esimesed teadaolevad tantsupalad “Hõissa poisid”, “Mälestus” ja “Ripsimé”. Compe kirjutas veel  
hulga tantsupalasid, mida mängis *The Murphy Band*. Kui populaarsed need lood teiste tantsuorkestrite hulgas  
olid, pole teada. Ilmselt neid siiski mängiti, sest Rahvalehe (1932, 5.11) väitel olnud “Hõissa poisid” paar  
aastat enne artikli kirjutamist mängitavamaid eesti tantsupalasid. Ajakirja Heling (1929, nr 7/8) teatel müüdi  
tema *valse boston* “Miss Estonia” esimene trükk (tiraaži suurus pole teada) läbi paari nädalaga ja teine olevat  
ka kohe lõppemas. Nii Padva kui Compe propageerisid eesti rahvalaulude kasutamist omamaise tantsu-  
muusika loomiseks, olles selles pioneerid ka rahvusvahelises mastaabis. Compe on tuntud ka rahvalaulude  
kogujana ja rahvaliku repertuaari arranžeerijana. Katsetajaid oli teisigi, Rahvalehe artiklis mainitakse Leo  
Taubet ja (Theofil) Maistet. 1930. aastatel lisandusid veel P. Tammeveski (“Üksainus õis”, “Paula, sul on  
poisipea”), A. Siirak (“Mürtsub trumm ja pillid hüüavad”), P. Veebel (“Kalevite kants” jt). Esimese Eesti  
džässipala “Jazzimeeste heliredel” kirjutas P. Veebel.

Antud kontekstis võiks mainida ka asjaarmastajast muusiku ja helilooja Mihkel Paiste nime, kelle palad  
“Tule, tantsi”, “Neiuks väike”, “Kadunud mõrsja” ja “Meremehe polka” on Ants Eskola plaadistanud *His  
Master’s Voice*’ile. M. Paiste, kes juba Eestis valmistas trummi taldrikuid, jätkas seda ka pärast kodumaalt  
lahkumist. Alates 1953. aastast tegi ta seda Šveitsis ja praeguseks on Paiste firma (mida nüüd juhivad tema  
pojad) üks maailma juhtivamaid ja hinnatumaid omal alal (Mihkelson 1992: 35–42).

1930. aastal hakkas ilmuma esimene eestimaine levimuusika noodiväljaanne Modern Lööklaul, igal aastal neli numbrit, igas numbris 13–15 laulu (viimane, 30. number ilmus 17.06.1940). See oli küll lööklaulude sõprade seisukohast tänuväärne ettevõtmine, paraku džässorkestritele oli sellest vähe abi kahel põhjusel – esiteks ilmus selles väljaandes džässilikkude repertuaari väga vähe<sup>246</sup>, teiseks toodi seal ära vaid meloodia koos tähtharmooniaga, orkestrid vajasisid aga seadeid.

Kümnendi lõpupoole, kui peale kasvas uus põlvkond muusikuid, tekkisid juba ka arvestatavad arranžeerijad, nagu Priit Veebel ja Hans Speek, hiljem Boris Kõrver, mis muutis orkestrid juba tunduvalt huvitavamaks ja omanäolisemaks. Probleemi aktuaalsust näitab seik, et Boris Kõrver tõlkis kümnendi lõpul omal initsiatiivil eesti keelde Sid Phillipsi orkestreerimise õpiku “*Course of Modern Orchestration*”<sup>247</sup> (Arike 1966: 5). Selle kohta, kas tema tõlge ka kuidagi paljundati või muul moel teistele kasutatav oli, andmed puuduvad.

Kahjuks on sõjakeerises kaduma läinud suurem osa parimate sõjaeelsete eesti džässorkestrite seadeid; need vähesed, mis sõjatulest pääsesid, on nüüdseks valdavalt aeg hävitanud<sup>248</sup>. Seega on bilanss kurb – säilinud on üks lugu (“Sind”)<sup>249</sup> helikandjal ja mõned seaded V. Ojakäru erakogus, mida on liiga vähe, et nende analüüsi kaudu objektiivset arvamust kujundada. Tuleb uskuda V. Ojakäru hinnangut, kes P. Veebeli seadeid ise mänginuna kinnitab, et Veebel valdas suurepäraselt džässorkestrile arranžeerimist ja ka džässi tunnetamisega oli kõik korras (Ojakäär 2000: 329). Seda väidet kinnitab fakt, et Veebeli seadeid kasutasid meeleldi teisedki orkestrid: neid oli nii Viljandi-kontserdi kui ka L. Tautsi Tartu-kontserdi kavades. Tema seadetele annab oma kontserdiarvustuses kiitva hinnangu ka *Revalsche Zeitung*’i muusikakriitik Kr.<sup>250</sup>

Nagu *The Murphy Band*’i mehed mainisid, olid põhiliseks džässitunnetuse õppimisvahendiks raadio kõrval heliplaadid. See 20 aastat varem suure tehnikaimena tundunud nähtus oli 1930. aastail juba üsna igapäevaseks muutunud ja plaadid küllaltki kättesaadavad. Mutsu andmetel domineerisid neil aastail plaadipoodides Jack Hyltoni ja Paul Whitemani orkestrid, kes olid vastavalt *His Masters Voice* ja *Columbia* esiartistid, kuid sealt võis leida ka Bing Crosby, Louis Armstrongi ning vokaalansamblite *The Revellers*, *Mills Brothers*, *Boswell Sisters*, vokaaldueti *Layton & Johnston* või teistegi populaarsete artistide ja orkestrite plaate.

<sup>246</sup> Esimene ingliskeelne laul alles 6. numbris (veel mitte džäss), svingilik repertuaar on ülekaalus esmakordselt 15. numbris 1936.

<sup>247</sup> Õpik koosneb 16 iseseisvast peatükist, igaüks on ühele kindlale probleemile pühendatud, millest jääb mulje, et õpik on algselt kirjutatud ajakirjas avaldamiseks ja hiljem tervikuna välja antud. See on lühikursus, mis algab teooria ja harmoniseerimise algtõdedest, kuid käsitlemist leiavad nii erinevad stiilid kui ka sissejuhatuse kirjutamise võtted. Mitu peatükki on pühendatud pillide tundmisele (+ vokaali *corus*) koos väga asjalikkude soovitustega, milliseid käike või hüppeid iga pilli puhul vältida; 13. peatükis jõutakse juba partituurini. Teksti illustreerib 100 noodinäidet, mis tõstavad oluliselt õpiku väärtust. Kuigi eessõnas ütleb autor, et õpik on mõeldud lühikursusena algajale, on siiski ilmselt silmas peetud juba kogunud muusikuid, kes on algajad vaid arranžeerijaina, päris algaja ei suudaks õpiku tempoga kaasa minna. Kokkuvõttes igati asjalik õpik, kus on selgelt tunda, et autor on suure kogemustepagasiga praktik; on tõsiselt kahju, et see õpik Eestis trükivalgust ei näinud. Siit saame ka teada, kuidas tol ajal Inglismaal tantsumuusikastiile jaotati: *sweet*,  $\frac{1}{2}$  *swing*, *swing*.

Enda kohta on S. Phillips õpiku eessõnas kirjutanud, et oma oskused omandas ta *Melodian* orkestrile (mis võitis *Melody Maker*’i võistluse) arranžeerides, hiljem mängis (küllap ka arranžeeris) Bert Ambrose’i kuulsas orkestris. B. Kõrveri tõlge asub Rahvusraamatukogu arhiivifondis RRK 3 – 14.451 Ar. 94... B/Phillips.

<sup>248</sup> Tantsuorkestrite seadeid pole ka TMM-i fondides. Kuigi V. Compe loomingust on TMM-is küllaltki suur valik, ei ole nende seas ühtki džässipala seadet.

<sup>249</sup> W. Donaldsoni “*You*” P. Veebeli 1. džässikontserdi kavast, tõenäoliselt P. Veebeli seades.

<sup>250</sup> “*Das zweite Jazzkonzert*”. *Revalsche Zeitung*, 1937, 14.04.

Kui meenutada, et 1930. aastatel tegeles džässmuusikaga meie tantsuorkestrites hulk hilisemaid tunnustatud heliloojaid, tekib küsimus: miks nad tantsumuusikat ei üritanud kirjutada? Kahjuks ei ole nüüd, 70 aastat hiljem, enam võimalik seda nendelt küsida, ka oma mälestusteraamatutes pole keegi neist seda aspekti käsitlenud. Nagu väidab Hans Gutmann artiklis “Kerge muusika” (Gutmann 1932: 162), iseloomustas süvamuusikaheliloojaid üldlevinud arvamus: “Ainult alaväärtuslikul helitööl võib olla väljavaateid suurele levikule.” Selline negatiivne, et mitte öelda halvustav suhtumine kandus akadeemilise hariduse rada pidi kindlasti ka Eesti noorte heliloojateni, kes ilmselt ei soovinud pälvida tulevaste kolleegide silmis “alaväärtuslikku” mainet<sup>251</sup>. Samas tundub loogiline oletus, et mõnigi neist seda siiski teha proovis, kuid tänu küllaltki hästi arenenud professionaalsele kriitikameelele ei jäänud nad tulemusega rahule.

---

<sup>251</sup> Et selline oht eksisteeris reaalselt veel aastakümneid hiljemgi, näitab ilmekalt V. Sapožnini näide – teda küll tunnustati suurepärase viiuldajana, kuid sellest hoolimata ei võetud teda süvamuusikute ringis tõsiselt.

## 6. DŽÄSSIKRIITIKAST JA ÜHISKONNA HOIAKUTEST

### 6.1. KODUMAAL

Peab tõdema, et nii muusikute kui publiku poolt aktsepteeritavat, tõsiseltvõetavat ja regulaarselt toimivat džässikriitikat ei ole Eestis kunagi olnud ega ole praegusekski veel tekkinud<sup>252</sup>. Seda vähem on loota asjalikke ja tõepäraseid kirjutisi 1920.–1930. aastatest, mil džässi kui tantsumuusikat ei peetud vajalikuks arvustada. Üksikuid selleteemalisi artikleid aeg-ajalt erinevates väljaannetes siiski ilmus, kuid kahjuks torkab neis mõnigi kord silma kirjutaja ilmne asjatundmatus, mis viitab sellele, et kirjutajateks on muusikalise erihariduseta ajakirjanikud või siis professionaalsed muusikakriitikud, kes džässi ei tunne ja suhtuvad sellele valdavalt tõrjuvalt. Kasutatakse oskamatult kusagilt kättejuhtunud võõrast materjali, vahel ka muusikutega tehtud intervjuusid, ja nii on need kirjutised sageli üsna reklaamimaigulised. Ühtlasi kajastub kirjutistes tihti ka toonase kriitika üleolev suhtumine sellesse žanrisse.

Vaadeldavast ajast ei ole õnnestunud leida ühtki eesti autori kirjutatud sügavat käsitlust džässist kui nähtusest ja tema kohast kultuuris.<sup>253</sup> Küll aga võiks tähelepanu juhtida ühele tõlgitud esseelaadsele artiklile, kus kõnesolevaid küsimusi asjalikult arutatakse. Nimelt avaldati 1932. aastal Päevalehe lisas “Kunst ja Kirjandus” saksa muusikalehest *Melos* tõlgitud Hans Gutmanni artikkel “Kerge muusika” (Gutmann 1932: 161, 162), kus käsitletakse džässi ja popkultuuri suhet 1930. aastate alul ja nn “kerge muusika” osa muusikakultuuris Beethovenist alates. Tundub, et meie tolle aja ajakirjanduses nii erandliku sügavalt analüütilise artikli avaldamise tingis vajadus veidi korrastada tormiliselt areneva tantsumuusika vahekordi ülejäänud muusikamaastikuga. Gutmann hoiatab kogu “kergema” muusika valikutu halvustamise eest, juhtides tähelepanu seigale, et sellisel muusikal on tähtis funktsioon filosoofia ja metafüüsikaga ülekujutatud süvamuusika tasakaalustajana. Nagu Gutmann ütleb: “/.../ on juba jõutud arusaamisele, kui mõttetu oli tahta kogu seda muusikaliiki helikunstist välja heita. /.../ Paljud heliloojad tegid sellest oma järeldused, mida aastate möödumisel võime tagant järele muusika labastamise asemel vaadelda kui helikunsti rikastamist”. Arutluse lõpetab ta olulise järeldusega: “Kerge muusika – temast üht peatükki kuulda ja mõista, tähendab tunda, kui raskekaalulised võivad olla kergedki asjad.” Artikli viimane lause aga on aktuaalne tänapäevalgi: “Targalt juhtivale kasvatusteadusele, mõistlikule ringhäälingupoliitikale, lava- ja direktoritele ja filmitootlejatele pole jäetud väike osa vastutusest, kas kerge muusika kujuneb hädavajalikuks, rõõmustavaks ja ergutavaks täienduseks meie kunsti tervikus, või /.../ degenerereerub kultuuri hävitavaks katkuks”. Kahjuks ei tekitanud see artikkel meie ajakirjanduses mingisugustki diskussiooni.

Kuna enamikust teadaolevatest ajakirjanduses ilmunud džässiteemalistest artiklitest on käesolevas töös juba korduvalt juttu olnud, neil siin pikemalt ei peatuta. Konstateerigem vaid, et suurem osa neist olid valdavalt informatiivse sisuga džässi või uusi džässilikke tantse tutvustavad üllitised, kus vaid mõnel juhul oli paar üldist lauset meie džässi või orkestrite taseme kohta. Nagu mainitud, torkab neis vähesteski, iseäranis eestikeelses pressis ilmunud

<sup>252</sup> Ka tänapäeval aeg-ajalt ilmuvate arvustuste puhul torkab nii mõnigi kord silma, et kirjutaja (tavaliselt antud lehe kultuuritoimetaja) peab kinni printsibiist: “Andis jumal ameti, küll annab kompetentsi ka!” Juba B. Nettl mainib, et teisest muusikaliigist kirjutamiseks peaks kõigepealt omandama bimusikaalsuse ehk muusikalise kakskeelsuse, s.t kirjutatavat põhjalikult tundma õppima (Nettl 1964: 10–11). Samas leidub neis kirjutistes siiski kohati olulist faktilist materjali (nimed, kuupäevad, fotod), mis on usaldusväärne, aidates tuvastada toimunud sündmusi ja neis osalejaid.

<sup>253</sup> Ainus leida õnnestunud sellesuunaline artikkel, V.L.-i (arvatavalt Voldemar Leemets) “Mõtteid ajaviitemuusika korraldamisest” (Muusikaleht 1937, 5/6: 131–132), käsitleb siiski vaid ajaviitemuusikat, artiklis ei kirjutata midagi džässist või tantsumuusikast.

arvustustes silma vähene asjatundlikkus, kohati lausa tendentslikkus, kui arvustatakse mingit põhimõtet, mitte muusikat või muusikuid. Eriti resoluutne oli oma arvamustes tuntud muusikakriitik Eduard Visnapuu, kes veel 1936. aastal (s.t neli aastat pärast Gutmanni artikli ilmumist Eestis), arvustades P. Veebeli Estonia kontserdisaalis toimunud džässikontserti, kasutas üsnagi teravas toonis väljendeid:<sup>254</sup> “Kui niisugust muusikat serveeritakse vindispeadele /.../. Nüüd ta aga tikkus /.../ vaimse kasvataja kateedrisse” (silmas on peetud Estonia kontserdisaali – T.L.); Artur Rinne kohta: “Nüüd me teame natuke lähemalt, kust see laulja korjab endale labaseid võtteid ooperis stiilirikkumiseks.” Artikkel lõppes noomiva sõrmeviibutusega Estonia juhatuse suunas: “/.../ kas “Estonia” kunstiline juhatuse ei tunne huvi, kus esinevad ooperijõud väljaspool?” See polnud sugugi ainus Visnapuu džässi maha tegev kirjutis; oma artiklis “Jazzist ja kunstipoliitikast”<sup>255</sup> kirjutas ta juba 1934. aastal: “Kui hoida stiili, ei peaks ettekannete juure müüdama ainult eeskava, vaid ka pits viina ning seadma sisse tantsupõrand.” Visnapuu džässipõlgus kulmineerus nõukogude võimu ajal 1940. aastal kirjutatud artiklis “Haige ja terve muusika”.<sup>256</sup> Maret Tomson juhib oma eestikeelse muusikakriitika uurimuses (Tomson 2008: 51) tähelepanu faktile, et see on tähelepanuväärne kirjutis mitmel põhjusel. Siin astus kriitik välja modernismi, opereti ja džässi vastu, seostades neid žanre “kodaanlike harrastustega”. Džässi suhtes jätkus kriitikul ikka veel uusi negatiivseid väljendeid. Ta kirjutas, et see žanr tegeleb “loomingulise ulakusega, sadistlike ergutusvahenditega ja tunnete narkootikaga”. Vastavalt uue ideoloogia nõuetele lisas kriitik juurde (vältides osavalt täpsemaid poliitilisi termineid), et selline muusika ei pärine “õigetest ühiskondlikest alustest ning ta ei sobi kokku võrsuva kultuuriga”. Nii sobis kriitiku juba varem avaldunud džässivaen kokku uue võimu halvustava suhtumisega sellesse muusikaliiki.

Meeldiva erandina eestikeelse kontserdikriitika seas tuleks välja tuua Viljandi esimese džässikontserdi arvustus kohalikus lehes<sup>257</sup>, kus kriitik toob välja kõik olulise, unustamata mainida ka vajakajäämisi (“efektne ja särtsakas jazz-ilme ei pääsenud mõjule”). Samas mõjub ootamatuna tõdemus, et Postimehest, kus oli ju üsnagi väljakujunenud muusikakriitiline institutsioon, ei ole siinkirjutajal õnnestunud leida ühtki džässiteemalist kriitilist või analüüsivat kirjutist; üksnes mõned lühemad kontsertide eelutvustused/reklaamid.

Selles osas tunduvad Tallinna saksakeelses ajakirjanduses ilmunud üksikud džässikontsertide arvustused<sup>258</sup> olevat kirjutatud suurema objektiivsuse ja asjatundmisega – kui midagi ei meeldi, öeldakse see otse välja koos põhjendusega, samas ei olda ka kiitusega kitsid, kui on, mida kiita. Nii kirjutab *Revalsche Zeitung* 14. aprillil 1937 artiklis “*Das zweite Jazzkonzert*” (allkirja Kr., mida mainitud ka eespool, ei ole õnnestunud dešifreerida) P. Veebeli teisest džässikontserdist, analüüsides asjatundlikult nii kava kui teostust. Sama aasta 21. oktoobri *Revalsche Zeitung*’i numbrist leiame tuntud muusikakriitiku Otto Greiffenhageni džässikontserdi arvustuse, mis on üsnagi asjalikult kriitilises toonis, väites, et kava on kulunud ja orkestri kõla ärritavalt lärmakas.<sup>259</sup> Paraku ei ole seal mainitud, millise orkestriga oli tegu ja kus kontsert toimus. Tähelepanu on juhitud (samuti nimesid nimetamata) vaid orkestri ebatüüpilisele koosseisule (akordion, kitarr, elektriorel) ja keskpärastele solistidele. Hoolimata kriitiku negatiivsest suhtumisest (esinejaid ei peeta isegi tutvustamise vääriliseks) on siiski mainitud, et saal oli täis ja publik esinejatega rahul. Kuigi meie käsutuses pole rohkem andmeid nii väikese ansambli kontserdist, oli see ettevõtmine ilmselt siiski kontserdina reklaamitud ja vastavas vormis ka teostatud, muidu poleks tuntud kriitikul olnud põhjust ajalehes sellest juttu teha.

<sup>254</sup> “Jazz-kontsert”. Uus Eesti 1936, 25.11. i.

<sup>255</sup> Uudisleht 1934, 13.01.

<sup>256</sup> Rahva Hääl 1940, 30.08.

<sup>257</sup> Oma Maa 1937, 20.09.

<sup>258</sup> Suur tänu Reelike Tükile, kes minu tähelepanu nendele juhtis.

<sup>259</sup> “Jazz-konzert”. *Revalsche Zeitung* 1937, 21.10.



Vaatamata sellele, et džässmuusika viljelemine meie ühiskonnas kasvas aasta-aastalt üsnagi tormilises tempos ja see muusikaliik kogus üha poolehoidjaid, võib täheldada toonases Eesti ühiskonnas kaht kardinaalselt erinevat suhtumist džässi. Piltlikult öeldes olid ühel pool need, kes juba 1920. aastate lõpus näinuksid džässi meeleldi üldlaulupeol, teisel pool aga need, kelle arvates džässi ei sobinud esitada kontserdilaval.<sup>260</sup> Linnanoorsugu oli üldiselt valmis džässi aktsepteerima, mida tõestab ilmekalt ka tantsukursuste populaarsus, konservatiivsema osa publiku, sealhulgas paljude süvamuusikute ja muusikakriitikute, aga ka maaelanikkonna suhtumine oli üsnagi tõrjuv, kohati isegi vaenulik.

Siin oli ka erandeid. Kui meenutada väikestes kohtades Uue-Karistes, Talis, Karksis, Väimelas ja Põide-Uuemõisas tegutsenud džässbände, mis poleks ju saanud publikuta aastaid tegutseda, ei olnud järelikult tõrjuv hoiak ka väiksemates maakohtades üldine. Samas oleks loogiline arvata, et džässbändi tegutsemine väikestes kohtades pidanuks kohaliku ajakirjanduse jaoks ületama uudisekännise; ometi pole õnnestunud nende esinemistest leida ühtki ajakirjanduslikku kajastust, hoolimata sellest, et näiteks E. Juttuse andmetel andis Uue-Kariste orkester üsna mitu kontserti. Seega leiab kinnitust peatüki algul toodud väide, et vaadeldaval ajajärgul Eestis arvestatavat džässikriitikat ei olnud.

Objektiivsuse huvides tuleks siiski mainida, et selline äärmustesse kalduv suhtumine ei valitsenud mitte ainult meil; džässi nähti vaid kiirestimööduvat moenarrust, millel pole mingit tõsisemat väärtust, isegi tema sünnimaal USA-s.<sup>261</sup> Saksamaal arutleti teemal, kas “kerge muusika” (kuhu alla mahtus ka džäss) on kunsti täiendus või kultuuri hävitav katk (Gutmann 1932: 162). Selle vastu tegutseti vahendeid valimata ja kui võrrelda meil toimunut näiteks Rootsiga, kus Rootsi Muusikute Ühing võitles aktiivselt džässi vastu ligi 25 aastat, nõudes koguni valitsuselt sellise “haigusetekitaja” keelamist, või Saksamaaga, kus Hitleri võimule tulles see keelati, tuleb tunnistada, et meie džässmuusikud pääsesid suhteliselt kergelt, vaid halvustava huvipuudusega.

## 6.2. EESTI DŽÄSSMUUSIKUD VÄLISMAISTE KRIITIKUTE PILGU ALL

### 6.2.1. Eesti džässmuusikud Soomes

Eesti džässmuusikud sattusid Soome džässikriitikute vaatevälja esimest korda 1943. aasta sügisel eestlastest muusikute-põgenike lainega, kui küüditamisest ja mobilisatsioonidest pääsenud džässmuusikud, kes ei tahtnud uuesti tutvust teha nõukogude korruga, pidid Eestist lahkumisele mõtlema. Minki, kuhu ja kuidas keegi sai, kes rongi või laevaga Saksamaale, kes paadi või laevaga Rootsi, kes salapiiritusepaadiga Soome.<sup>262</sup> Need mehed polnud aga siiski esimesed – osa Soomes tegutsenud Eesti džässmuusikuid oli sinna suundunud juba pärast 1917. aasta sündmusi, samuti nõukogude korra eest. Tõsi küll, olles muusikutena teeninud tsaariarmees, jõudsid nad Helsingisse Venemaa kaudu, samuti oli neist siis veel vara rääkida kui džässmuusikutest. Ometi olid nad soome džässi hälli juures ja nii on mõned neist ka mainimist leidnud põhjanaabrite džässiajaloo lehekülgedel.

<sup>260</sup> Džäss laulupeole (“Jazz ja meie”. Rahvaleht 1928, 30.06) versus Visnapuu (“Jazz-kontsert”. Uus Eesti 1936, 25.11; “Haige ja terve muusika”. Rahva Hääl 1940, 30.08).

<sup>261</sup> 1976. aastal Washingtonis toimunud USA loomise 200. aastapäevale pühendatud rahvusvahelisel konverentsil olid mitte ameeriklased, vaid hoopis Euroopa, Jaapani ja Tai kunstiinimesed need, kes toetasid teesi, et džäss on USA tähtsaim panus maailmakultuuri (Berendt 1999: 12).

<sup>262</sup> Viimaste hulka kuulusid ka näiteks Erich Kõlar ja Kuno Laren (K. Lareni kiri autorile 1.12.2004).

Kohe pärast revolutsiooni läksid Viiburi sõjaväeorkestrist Soome vennad Robert ja Hannes Konnod. Roberti kohta ei ole kahjuks midagi täpsemat teada, isegi mitte seda, mis pilli ta mängis, Hannes (Johannes Konstantin) Konno (1892–1942) tegi endale nime aga nii orkestrijuhina kui trompetimängijana (*Suomi Jazz Orkester*'i trompetist), hiljem ka heliloojana (Jalkanen 1991: 65, 126, 161). Helsingis 1920. aastail üsna tuntud *Fennian King of Jazz*'is mängis viiulit (Helsingi?) Linnaorkestri viiuldaja “eesti vabahärra” Wladimir von Clewesal (s. 1863) (Jalkanen 1989: 145), kelle kohta rohkem andmeid ei ole kahjuks teada. Jalkaneni andmetel mängis 1924. aastal samuti Venemaalt revolutsiooni eest pagenud Francois de Godzinsky (kuulsa George de Godzinsky isa) *Mr. Francois Salonki-Jazz-Soitokunta*'s tšellot ja saksofoni “eestlasest vabahärra” Sergius Ungern-Sternberg (Lauk 2007: 134–135). Jalkaneni andmetel oli see üks hinnatumaid ansambleid Helsingis, seega pidid selle liikmete muusikuvõimed küllalt heal tasemel olema (Jalkanen 1989: 80). S. Ungern-Sternbergi sidemete kohta Eestiga andmeid ei ole.

P. Jalkanen kirjutab tol ajal Helsingis resideerunud arvuka teistest rahvustest muusikute kogukonna kohta: “emigrantmuusikutest tuntumad olid /.../ eestlasest pianist Arthur Martin ja viiuldaja Arnold Mosin” (Jalkanen 1989: 204). Tema andmeil mängis A. Martin 1924. aasta sügisel Börsi-restaurantis koos trummar G. Svenssoniga, s.t võiks oletada seost džässiga, samas on mainitud, et pärast sealt lahkumist mängis ta Kämpi klassika-trios. A. Mosina kohta on teada, et ta õppis Leo Funkeri juures Helsingi *Musiikkiopistos*, kus õpetati kino- ja restoranimuusikuid (Jalkanen 1989: 157), hiljem oli ta mõnda aega Estonia kontsertmeistriks (Aulis 1985: 6). Kas teda on põhjust džässiga seostada, ei oska arvata.<sup>263</sup>

Soome Muusikute Liidu andmeil töötas 1920.–1930. aastail Soome tantsu- ja restorani-orkestrites 7–8 eestlast igal aastal<sup>264</sup>, mis moodustas keskmiselt 7% muusikute üldarvust. Tegelikult võis see arv isegi mõnevõrra suurem olla, sest Soome Muusikuteliidu tabelis (Jalkanen 1989: 202–203) lähtutakse kodakondsusest, seega Soome kodakondsusega teistest rahvustest muusikud loeti soomlasteks. Tõsi küll, kõik neist ei pruukinud džässmuusikud olla. Jalkaneni uurimusest ei selgu ka see, millist muusikat A. Martin ja A. Mosin mängisid. Ei ole andmeid, et keegi neist peale A. Mosina oleks hiljem Eestis muusikuna tegutsenud. Siinkirjutajal ei ole õnnestunud tuvastada ka ühtegi soomlast osalemas Eesti 1920.–1930. aastate džässbändides/tantsuorkestrites, mida kinnitab ka A. Mutsu koostatud Tallinna orkestrite ja muusikute nimekiri (Mutsu 1991, 10: 88–94). See on natuke ootamatu, sest teatavasti olid kahe sõja vahelisel ajal Eesti ja Soome vahelised kultuurikontaktid, muusikakontaktid kaasa arvatud, üpriski tihedad (Zetterberg 2005: 8–9; Kirme 1995, 1998, 2006).

Hakates sõja ajal kodumaalt lahkunud džässmuusikute saatust käsitleva osa jaoks materjali koguma, huvitusin kõigepealt neist, kelle tee emigratsiooni kulges 1943. aastal Soome kaudu. Kuna Soome suuremad linnad said sõjas oluliselt vähem kahjustada, oli põhjust loota, et ehk on seal säilinud veel mingeidki jälgi lisaks eelmainitud Markus Rautio raadiosaatele, mis oli ainus säilinud konkreetne helijalg 1930. aastate eesti džässist. Tänu soome džässi *grand old man*'i ning eesti džässi suure sõbra Erik Lindströmi vihjetele õnnestuski need avastada. Oma intervjuus<sup>265</sup> mainis ta, et kohtus sõja ajal Helsingis suurepärase Eesti džässmuusikutega ja et nad esinesid korduvalt koos<sup>266</sup>. Osa nimedest oli Lindströmil ununenud, kuid Hans Speegi,

<sup>263</sup> Nii ootamatu kui see ka ei tundu, on ka prof. Artur Lemba kaudselt seotud soome džässi arenguga – soome varase džässi tunnustatuim pianist Robert von Essen oli nimelt tema õpilane! (Jalkanen 1989: 158).

<sup>264</sup> Sinna hulka kuulusid ka tapöörid (tummfilmide illustraatorid). Kas neid ka eestlastest muusikute seas oli, pole teada.

<sup>265</sup> E. Lindströmi intervjuu autorile 22.11.2004.

<sup>266</sup> E. Lindströmi meenutamist mööda sattunud ta kord 1943. aasta sügisel Helsingis kokku grupi noorte inimestega, kes rääkinud talle tundmatus, kuid soome keelele väga sarnases keeles. Kui tutvumisel selgunud, et tegu on eestlaste ja koguni džässmuusikutega, kutsunud ta nad kohe kaasa Veljeshovi restorani, kus sel

Boris Kuuma, Eugen Raudsepa ja Henno Toominga nimed meenusid kohe. E. Lindström mainis ka seda, et nende ühiskontserdid äratasid suurt tähelepanu, Eesti muusikute esinemisi kajastati korduvalt ka tollastes Soome väljaannetes. Meie džässmuusikute mängutaset ja repertuaarivaldamist, mida Soome muusikud kohe ka mitmel *jam sessioonil* Veljeshovi restorani saalis “kontrollisid”, hindas Lindström väga heaks.<sup>267</sup> Selline tunnustus meie põhjanaabrite ühe kõige autoriteetsema džässmuusiku suust on väga oluline, saamaks pilti eesti džässi tegelikust tasemest 1940. aastate algul. See on erapooletu spetsialisti asjatundlik hinnang, mida hoolimata sellest, et see on antud 60 aastat pärast kirjeldatud sündmusi, võime täielikult usaldada<sup>268</sup>.

Meie õnneks olid Soome džässikriitikud tunduvalt aktiivsemad siinsetest ja nii ilmus Soome siirdunud Eesti džässmuusikutest lühikese ajaga kolm asjalikku artiklit. Kadestamistvääriv oli nende operatiivsus – Eesti muusikud saabusid Soome 1943. aasta oktoobris-novembris, kuid juba sama aasta detsembris ilmus Soome esimeses (rootsikeelses) džässiajakirjas *YAM* artikkel “Eesti tippmuusikud on siin!” koos H. Speegi fotoga, kus on toodud ka loetelu saabunud muusikutest koos nende lühitutvustusega<sup>269</sup> (artikkel vt lisa 10). Nendeks olid *YAM*’i andmetel Hans Speek, Boris Kuum, Oskar Wickman, E. Öurapuu, Eugen Raudsepp ja Kalju Hollas.<sup>270</sup> Samast leiame ka teadaolevalt esimese meie džässitippudele antud erapooletu rahvusvahelise hinnangu, mis osutub ootamatult positiivseks – H. Speeki hinnatakse tasemelt võrdseks tema Ameerika kolleegidega, tõeliseks talendiks tituleeritakse B. Kuum, tugevate džässimeestena leiavad märkimist ülejäänud artiklis nimetatud muusikud.

Sama ajakirja järgmise aasta jaanuarinumbris ilmus artikkel pealkirjaga “Jaakko Vuormaa moodustas oma bändi”, kus sai hea hinnangu Boris Kuum nii viiuldaja kui seadete autorina, samuti mainiti Henno Toomingat – mõlemad esinesid koos Jaakko Vuormaa ansambliga.<sup>271</sup> Veebruari-märtsinumbris oli leheküljepikkune artikkel, pealkirja järgi küll Jaakko Vuormaa bändi džässikontserdist (*Jaakko Vuormaa’s DEBUT-JAZZKONSERT*), kuid suur osa artiklist oli pühendatud Boris Kuumale ja Henno Toomingale,<sup>272</sup> kes leidsid erilist esiletõstmist. Artikkel on põhjalik, analüüsides kogu kava ja kõiki muusikuid üksipulgi, ning on kirjutatud erapooletu asjatundlikkusega, artikli juures on *YAM*’i fotograafi pilt Boris Kuumast mänguhoos.<sup>273</sup> Kohe artikli algul rõhutatakse ansambli ebatüüpilist koosseisu (viul, trompet, akordion, klaver, kitarr, kontrabass, trummid), kiidetakse huvitavat kõla ja seoses sellega rõhutatakse B. Kuuma osa arranžeerijana. Eriti tõstetakse esile tema inspireerivaid soolosisid palades “*Exactly like you*” ja “*Kiss the boys good-bye*”. H. Tooming leiab eraldi väljatoomist oma soolodega palades “*Boogie woogie piggy*” ja “*Boogie woogie*”, mille puhul rõhutatakse tema “erilist talenti selles klaveristiilis”. Kui meenutada, et ei B. Kuum ega H. Tooming

---

ajal mängis tema ise koos teiste noorte Soome džässmuusikutega (intervjuu 22.11.2004). Kuno Laren aga mäletab, et tema ja Hans Speek jalutasid õhtuses Helsingis ja kuulsid läbi Veljeshovi avatud akende džässmuusikat, mille peale nad sinna sisse läksid ja ennast Soome kolleegidele tutvustasid (intervjuu 15.08.2003).

<sup>267</sup> Nagu selgub Pekka Jalkaneni raamatust “*Alaska, Bombay ja Billy Boy – jazzkulttuurin murros...*” (1989), oli soome džässi, nagu meilgi, sel ajal valitsevaks kujunenud swingstiil. Ka repertuaar oli suures osas sama. Seetõttu oli *jam sessioonide* korraldamine lihtne, aga ka põnevam.

<sup>268</sup> E. Lindström on hoolimata kõrgest east aktiivselt tegev Soome džässielus, tegutsedes džässikirjastajana, konsultandina ja juhtides tema enda poolt asutatud noorte Soome džässmuusikute toetusfondi.

<sup>269</sup> “*Estniska stjärnmusiker här!*” *YAM* 1943, nov/dets, 12; kõikide *YAM*’is ilmunud Eesti muusikute kohta kirjutatud artiklite autorid on teadmata.

<sup>270</sup> Artiklis on paar viga nimede kirjutamises: peab olema Oskar Vichmann ja E. Öunapuu. Peale selle teame, et samal ajal olid Soomes ka E. Kõlar ja E. Kabal, keda selles artiklis millegipärast ei mainita.

<sup>271</sup> “*Jaakko Vuormaa bildar eget band!*” *YAM* 1944, jaan., 6.

<sup>272</sup> “*Swingson & Artie recensera...*” *YAM* 1944, veebruar/märts, 7.

<sup>273</sup> Ka selles, professionaalselt tasemelt laitmatus artiklis on osa lugude autoreid mainimata.

Eestis erilise tuntusega silma ei paistnud<sup>274</sup>, jääb vaid korrata tuntud tõetera, et ükski prohvet pole kuulus omal maal. Sellest kontserdist on E. Lindströmi kogus säilinud ka foto, mille Lindström lahkelt avaldamiseks loovutas (vt foto 63). Olgu siinkohal veel lisatud, et erilise tähelepanu pälvis B. Kuum ka Jukka Haavisto poolt Soome džässiajaloo kohta kirjutatud raamatus “*Puuvillapelloilta kaskimaille*”. Tema hinnangul oli Kuum Jaakko Vuormaa bändi silmapaistvaim muusik (Haavisto 2000: 119). Kõige tipuks on B. Kuum ainsa mittesoomlasena end “sisse murdnud” Soome džässiajaloo plaadile “*Soumalaisen jazzin kultaiset vuodet 2*”, kus ta koos J. Vuormaa ansambliga esitab ka eelmainitud kontserdil kavas olnud tuntud džässistandardi “*All Of Me*”. Antud fakt on eriti tähelepanuväärne seetõttu, et soomlased on otsustanud selle salvestuse oma antoloogiasse valida hoolimata äärmiselt viletsast helikvaliteedist. See viitab otseselt sellele, et nende džässi arenguloos on sellel lindistusel vägagi oluline koht. Tänu sellele on ka meil üks oluline helijälj rohkem, otsustamaks oma kõrvaga tolle aja muusikute taseme üle. See on ka ainus säilinud helijälj B. Kuuma/ Kuno Lareni<sup>275</sup> mängust.

Eesti džässmuusikud viibisid Soomes väga lühikest aega, oktoobrist 1943 veebruarini 1944, aga sinna jäetud jäljed osutusid sügavamaks, kui oleks osanud oodata. Enamik neist lahkus Soomest 1944. aasta veebruaris, valdavalt Rootsi, kus osa leidis uue kodumaa, osale osutus see aga ajutiseks vahepeatuseks.

## 6.2.2. Eesti džässmuusikud Rootsis

Millise mulje jättis meie tippmuusikute tase võrrelduna Rootsi kolleegidega? Teadaolevalt algas džässmuusika areng Rootsis peaaegu kakskümmend aastat varem kui Eestis ning oli loomulik, et oma arengus olid nad meist ja Soomestki tubli sammu ees, seega ei pruukinud nende arvamus Soome kriitikute ja muusikute arvamusega ühtida. Kas suutsid Eesti muusikud siin oma nime kohalikule muusikaavalikkusele teadvustada?

Stockholmis *Svensk Visarkivi*<sup>276</sup> ja Rootsi Džässiföderatsiooni arhiive uurides selgus, et 1940. aastate tuntuim Eesti džässmuusik Rootsis oli laulja Eugen “Massa” Raudsepp, kes pälvis ka kohaliku muusikakriitika positiivse tähelepanu. Tegelikult sai E. Raudsepp hakkama kõigi reeglite kohase *hat trick*’iga. Saabunud tundmatu sõjapõgenikuna veebruaris 1944 Rootsi, esines ta juba sama aasta 5. märtsist alates Põhjamaade parima svingorkestri, Lulle Ellboj<sup>277</sup> bigbändi solistina 7 päeva nädalas Stockholmi suurimas, 2000-kohalises *Vinterpalacet*-nimelises tantsusaalis. Nagu M. Westin kirjutab, oli orkestri menu uue solistiga nii suur, et publiku nõudel lükati hooaja lõpetamine 2 nädalat edasi.<sup>278</sup> Kogu seda populaarsust ei oleks ilmselt õige ainult E. Raudsepa arvele kirjutada, kuid nagu meenutab K. Laren, oli tema osa selles üpris suur.<sup>279</sup> See väide tundub üsna tõepärane, sest ka kriitika võttis uue solisti hästi vastu – temaga tehti raadiointervjuu<sup>280</sup> ja Rootsi suurima džässiajakirja *Orkester Journalen*

<sup>274</sup> B. Kuuma küll juba teati, ta esines ka H. Speegi viimastel kontsertidel, H. Toominga nime ei ole mainitud ei V. Ojakääru seda aega käsitlevates raamatutes ega ka A. Mutsu uurimuses Tallinna muusikutest. B. Kuuma eluloolisi andmeid vt lisa 11.

<sup>275</sup> Boris Kuum muutis oma nime pärast sõda Kuno Lareniks.

<sup>276</sup> *Svensk Visarkiv = The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research*

<sup>277</sup> Lulle Ellboj nime kirjutatakse erinevates allikates erinevalt – nii y lõpus kui ka j lõpus; käesolevas uurimuses olen kirjutanud vastavalt kasutatud allika kirjaviisile. Rootsi džässiajaloolase L. Ellboj orkestri uurija Martin Westini andmetel on õige j täht nime lõpus (intervjuu siinkirjutajale 15.05.2006).

<sup>278</sup> Martin Westini kiri siinkirjutajale 14.03.2005.

<sup>279</sup> Kiri siinkirjutajale 1.12.2004.

<sup>280</sup> Koopia siinkirjutaja käsutuses.

1944. aasta maikuu numbris ilmunud Jörgen Rothenborgi ulatuslikus artiklis Lulle Ellboj bigbändist on pikem lõik koos fotoga ka E. Raudsepast.<sup>281</sup> Kriitika on positiivne, tuues miinusena välja vaid mõningast lavalist staatilisust ja ennustades talle peale lavalise liikumise vabamaks muutumist suurt tulevikku. Seega ootamatult suur edu. Toodud fakti kinnitab ka viimane *YAM*'ist leitud Eesti džässmuusikutega seonduv jälg – 1944. aasta maikuu numbriga tagakaanel on Lulle Ellboj orkestri eelseisva Soome-turnee reklaam koos fotoga, kus vokaal-solistina on mainitud E. Raudseppa.<sup>282</sup>

Järgmine Rootsi ajakirjanduses ilmunud eesti džässile pühendatud artikkel ei lase ennast kaua oodata – sama *Orkester Journalen*'i 1944. aasta septembrinumbris ilmub artikkel “Eesti swing”,<sup>283</sup> kus teatatakse, et Eugen Raudsepa kvintett koosseisus Eugen Raudsepp (voc, k), Kuno Laren (v), Hans Speek (ts, cl, ak) ning rootslased Lasse Isberg (dr) ja Stig Lundquist (b) mängis menukalt kogu augusti tantsulokaalis *Maxim*.<sup>284</sup> Sama artikli, mille juures ka foto asjaosalistest *Maxim*'i laval (vt foto 64), andmeil pakutud neile ka talvehooajaks tööd Göteborgis ning kontserttuuri Rootsi Rahvusparkides.<sup>285</sup> Rootsi džässiajaloolase M. Westini andmetel olid need kontserttuurid muusikute seas hinnas ja konkurents sellise ringreisi saamiseks suur, seega võib sellest pakkumisest välja lugeda üsnagi positiivse hinnangu ansambli tasemele. Nende võimaluste realiseerumise kohta andmed puuduvad. Teine neist pakkumistest võis isegi reaalseks osutada, kuid Göteborgi pakkumist ei olnud neil tõenäoliselt võimalik vastu võtta, kuna kõik kolm kvintetis osalenud eestlast asusid õppima Stockholmi Ülikooli.<sup>286</sup>

Seega satuvad koos Raudseppaga Rootsi džässiajakirjanike huviorbiiti ka Soome kriitikutelt hiilgavaid arvustusi pälvinud Hans Speek ja Kuno Laren, kuid seda Raudsepa kvinteti liikmetena, nende solistivõimetele pole tähelepanu jätkunud. Põhjus võibki olla sama kui meil Eestis – Soomes esineta kontserdilaval, mis vääriskriitika tähelepanu, Rootsis oli põhitegevuseks tantsumäng, mis üldjuhul arvustajate huviorbiiti ei satu. Kui neist selles kontekstis üldse kirjutati, siis ilmselt võib selle juba positiivseks kriitikaks lugeda.

E. Raudsepp ja K. Laren siirdusid 1946. aastal õppima USA-sse, millega lõpeb ka meie džässmuusikute see aktiivse tegutsemise periood Rootsis, mille kohta Stockholmi arhiivides leidus ajakirjanduslikke materjale. H. Speek jäi Stockholmi, keskendudes arhitektuuri õppimisele. H. Speegi mängust pole säilinud ühtegi helijälge, kuid tema kaasaegsed, kes teda mängimas kuulnud, kasutavad temast rääkides eranditult superlatiive. Samal arvamusel on ka Soome džässiajakiri *YAM*, kus leitakse, et ta ei jää millegi poolest maha Ameerika džässi-

<sup>281</sup> “*Sveriges största swingband*”. *Orkester Journalen* 1944, mai.

<sup>282</sup> “Lulle...” *YAM* 1944, mai, tagakaas. Fotol kahjuks Raudseppa pole, ilmselt ei olnud uue solistiga veel uut “paraadfotot” teha jõutud.

<sup>283</sup> “*Estnisk swing*”. *Orkester Journalen* 1944, sept. Artikli autor teadmata.

<sup>284</sup> Lõuna-Stockholmis Södermalms linnaosas Götagatani ja St.Paulsgatani nurgal paiknenud populaarne lokaal.

<sup>285</sup> Rootsi Rahvusparkid on ulatuslik riiklik institutsioon, mille kompetentsi kuulub ka kultuuriürituste korraldamine. Igas neist on vabaõhulava, mida suviti aktiivselt kasutatakse.

<sup>286</sup> Eugen Raudsepast (1924–1995) sai lõpuks psühholoog, tema uurimisalaks kujunes inimese loovus ja loomejõud. Magistrikraadi sai ta Princetoni Ülikoolist USA-s ja tegi oma erialal hiilgava karjääri, olles paljude suurfirmade (*IBM, EXXON*) konsultant; kirjutas *National Business Employment Weekly* (1955, 18.05) andmeil oma erialal 16 raamatut ja üle 700 artikli, oli *Princeton Creative Research in Princeton* president. Tema raamatuid on tõlgitud kuude keelde (K. Laren “Eugen Raudsepp”. NY Vaba Eesti Sõna 1996, 14.03). Kuigi E. Raudsepp oli tunnustatud laulja juba enne kodumaalt lahkumist, ei ole tema esinemistest kahjuks säilinud ühtki helijälge ei Eesti-päevilt ega Rootsis oldud ajast. Õnneks tuli tal aastaid hiljem USA-s mõte jäädvustada oma lemmiklaulud lindile. Seda linti (mille koopia on tänu H. Speegile siinkirjutaja käsutuses) kuulates, eriti kui mõelda end ajas 60 aastat tagasi E. Raudsepa hiilgeaegadesse, ei ole midagi imestada, et ta publiku hulgas nii populaarne oli. Oma laulustiililt oli E. Raudsepp täiesti kaasaegne, soomlaste arvates sarnanes tema stiil Bing Crosby stiiliga, Kuno Lareni hinnangul aga rohkem Frank Sinatra stiiliga. Eugen Raudsepp suri 6. mail 1995 Princetonis.

tippudest<sup>287</sup>. Kuna ta kontserdilaval enam ei esinenud, ei ole temast ka rohkem mingeid muusikaga seonduvaid jälgi jäänud. Hans Speek elab Stockholmis ja pidas tänavu veebruaris oma 88. sünnipäeva.

Eeltoodu valgusel selgub pisut ootamatu tõdemus, et käesolevas töös vaadeldava perioodi (1918–1945) paaril lõpuaastal pälvivad Eesti džässmuusikud välismaises džässiajakirjanduses rohkem tähelepanu kui kodumaal kogu eelnenud perioodil kokku.

Hinnates eesti džässi ilmunud kirjutiste abil, tundub üldpilt mõnedest “tõrvatilkadest” hoolimata üsnagi positiivne. Miinuspooleks tuleks pidada kodumaiste artiklite vähesust, kuid ilmselt kehtib siin põhimõte “negatiivsete artiklite puudumine on iseenesest juba positiivne kriitika”. Nagu eespool korduvalt mainitud, oli selle üheks põhjuseks valitsev põhimõte, et arvustamist väärivad ainult akadeemiline kontsertmuusika; teiseks, mitte vähemoluliseks põhjuseks aga asjaolu, et meil lihtsalt polnud pädevaid džässi adekvaatselt hinnata suutvaid kriitikuid. Eesti paremate džässmuusikute hulgas ei olnud kirjamehi; Henry Ambel, kes oleks ehk olnud õige mees seda tegema, millegipärast ei teinud. Seevastu välismaised kriitikud olid meie džässitippudest üle ootuste heal arvamusel – H. Speegi ja B. Kuuma kohta kasutas Soome džässiajakiri *YAM* lausa superlatiive, Rootsi suurima džässiajakirja *Orkester Journalen*’i kogenud kriitikute arvamus oli küll vaoshoitum, kuid midagi taunimisväärset ei leidnud nemadki. Need arvamused on küll kõik meie džässmuusikute absoluutsesse tippu kuulunud meeste kohta, kuid tõsi on seegi, et tühjalt kohalt ja iseenesest ei teki üldjuhul midagi. Seega võib järeldada, et eesti džässi üldine arengutase oli siiski piisavalt hea, võimaldamaks tippudel esile kerkida.

---

<sup>287</sup> “*Estniska stjärnmusiker här!*”. *YAM* 1943, nov/dets., 12.

## 7. EESTIMAISE DŽÄSSI VABA ARENGUPERIOODI JÄRELLAINETUS

Nagu eelnevast selgus, arenes eestimaine džäss oma eksistentsi esimese veerandsajandi jook-sul küllaltki tormilises tempos ja meie džässmuusikute paremik jõudis 1940. aastate alguses juba arvestatavale rahvusvahelisele tasemele, mille tõendusteks on nii Soome kui Rootsi džässiajakirjades ilmunud kriitika. Džässi kui kontsertmuusika arendajaina tõusid eestlased aga üsnagi esirinda. Nagu selgus juba eespool öeldust, ei suutnud sõda, küüditamine ja oku-patsioonid eesti džässi täielikult hävitada. See eksisteeris, kuigi kildudeks lõhutuna, nii kodumaal kui arvestatava järellainetusena eksiili siirdunud eestlaste ridades erinevais maailma paigus. Viimasest, kuigi see väljub sinise uurimuse ajalistest raamidest, ei oleks õige loobuda kas või juba sellepärast, et selle nähtuse juured on siiski käesolevas töös vaadeldud ajajärgus, seda kaudselt iseloomustades. Sama oluliseks argumendiks on tõsiasi, et selle unikaalse, Eestis siiani tundmatu materjali esmaavaldamine annab hea lähtepunkti järgnevale uuri-mustele.

Järellainetuse otsese tulemina näeme mitme Eesti emigrantidest koosneva džässorkestri teket ennekõike Rootsis; siia kuulub ka mitmete teistel erialadel endale nime teinud eestlaste tegevus džässi vallas, kellest paljud, lahkunud kodumaalt noorte meestena, ei jõudnud siin oma talenti välja arendada. Kõik nad olid aga “džässipisiku” ja suures osas ka vastavad muusikuoskused saanud kodumaal.

### 7.1. JÄRELLAINETUSE TIPUD

#### Henno Tooming

Rootsi Džässiföderatsioonis (*Svensk Jazzriksförbundet*) selgus, et sõjaajal teadaolevalt Rootsi siirdunud ja sõjajärgsel ajal seal tegutsenud džässmuusikutest oli neile hästi tuntud Henno Toominga nimi. Samas on see nimi meie džässiüldsusele olnud siia maani täiesti tundmatu. Toominga mängutase ja hilisemad saavutused aga lausa nõuavad tema nime kirjutamist eesti džässi ajalukku. Rootsi tuntuimast džässiajakirjast *Orkester Journalen* leiame H. Toominga foto (65) ja mõned elulooga seonduvad faktid.<sup>288</sup> Peamine põhjus, miks teda Eestis ei tuntud, oli tõenäoliselt tema noorus ja tagasihoidlik loomus; ta polnud veel suutnud end pianistina tutvustada. Teine põhjus võis olla selles, et sel eluetapil oli H. Tooming huvitunud põhiliselt *boogie-woogie* stiilist, mida orkestritega ja tantsusaalis ei mängitud. Nagu mainis K. Laren, kes temaga siiski mõned korrad koos olevat tantsumuusikat mänginud: “/.../ tema valsid olid tõesti koledad”.<sup>289</sup> K. Laren kirjutab samas kirjas, et see meeldiva ja äärmiselt tagasihoidliku loomuga noormees oli suur Meade Lux Lewise<sup>290</sup> stiili austaja ja järgija. Seda stiili ta uuris ja valdas täiuslikult, millele viitavad ka eelmainitud *YAM*’i artiklid. Tema repertuaaris oli K. Lareni andmetel üle 30 M. L. Lewise pala (Lauk 2006: 142).

<sup>288</sup> Tema sünniajaks on märgitud 3. jaanuar 1923 Tallinnas (*Orkester Journalen* 1979, dets), nooruse ja haridustee kohta aga andmed puuduvad. K. Lareni andmeil õppis ta Gustav Adolphi gümnaasiumis; muusika alal olnud ta täielik autodidakt (K. Lareni kiri autorile 05.03.2006). G. Adolphi gümnaasiumi arhiivi andmetel teda kooli lõpetanute nimekirjades aga pole.

<sup>289</sup> K. Lareni kiri siinkirjutajale 15.12.2004.

<sup>290</sup> Pianist ja helilooja Meade Anderson “Lux” Lewis (1905–1964) oli *boogie-woogie* klaveristiili kuulsaim esindaja, enamiku selle stiili harrastajate suur eeskuju.

Rootsis huvitus ta rohkem kaasaegsest džässist ja oli juba 1950. aastate algul tunnustatud *bebop*-stiili pianist, kellega esinesid järgneva enam kui paarikümne aasta jooksul meeleldi koos paljud Rootsi tippmuusikud: Georg Riedel, Seymour Österwall, Kettil Ohlson, Carly Tornehave jt. Ta mängis aastaid ka Rootsis hästituntud *G. L. Unit Quintet*'is, tehes seda kõike väga heas Thelonius Monk'i<sup>291</sup> stiilis. Tehniliselt oli ta väga heal tasemel, olles selles suhtes oma eeskujust tublisti üle. Õnneks on *Svensk Visarkiv*'is ja Rootsi Raadio arhiivides säilinud mitmed tema lindistustest erinevate koosseisudega ja ka *G. L. Unit Quintet*'iga<sup>292</sup>, mille alusel võib julgelt väita, et Henno Tooming oli üks kõigi aegade parimaid eesti soost džässpianiste üldse. Seega pole ka midagi imestada, et temaga on peale eelmainitute korduvalt koostööd teinud sellised rahvusvahelised suurused nagu Sahib Shihab, Brew Moore, Jamalia Suleiman, Jonny Griffin, Allan Botschinski. Ka Rootsi džässiajakirjanduses oli ta fookuses – temaga on tehtud mitu raadiointervjuud ja džässiajakiri *Orkester Journalen* on temast 1960. aastail avaldanud hulga artikleid koos fotodega.<sup>293</sup> Teadaolevatel andmetel ongi H. Tooming ainus meie sõjaajal kodumaalt emigreerunud džässimeestest, kes valis professionaalse džässmuusiku kutse ja sel alal ka tuntuse saavutas. Henno Tooming suri vähki 22.10.1979 Stockholmis.

## Ilmar Laaban

Eelmainitud Eesti džässmuusikutega, eriti Kuno Lareniga, tegi mõnigi kord koostööd Ilmar Laaban, kes juba tudengiajal Tartus oli tunnustatud arvestatava džässpianistina. Temast kui luuletajast on viimastel aastatel üsna palju kirjutatud, tema talendi teisest tahust – muusikust ja muusikakriitikust seevastu tunduvalt vähem.

Ilmar “Imps” Laaban (1921–2000; vt foto 66) oli põline Tallinna poiss, kes 1934–1940 käis oma kooliteed poeglaste Reaalgümnaasiumis, õppides samal ajal konservatooriumis klaverit ja kompositsiooni. Reaalgümnaasiumis õppimise ajal osales ta aktiivselt ka kooli lakoonilise nimega tantsuorkestri R tegevuses. Nagu aastakümneid hiljem on selgunud, oli selle orkestri silmapaistvaks omapäraks just isikkoosseis:<sup>294</sup> viiulit, kitarr ja tenorsaksofoni mängis Emil Laansoo, üks sõjajärgsete aastate kõige produktiivsemaid ansamblijuhte ja arranžeerijaid, trumme mängis pikki aastaid Estonia teatri dirigendina töötanud Vallo Järvi, klaverit Ilmar Laaban, saksofoni Joann Juštšuk (hilisem heliplaadifirma *Melodija* Tallinna-studio juhataja), trompetit Jürgen Miilen (hiljem Eesti Raadio ja Eesti TV toimetaja), saksofoni Arno Valma, kellest sai hiljem Teaduste Akadeemia Majandusinstituudi teadur (Ojakäär 2000: 129), seega kõik silmapaistvad isikud. K. Laren mäletab veel kontrabassist Kalju Hollast ning lauljaid Eugen Raudseppa ja Harald Laant (Ojakäär 2003: 295). Ilmar Laabani elukaaslase Aino Tamjärve andmetel osales orkestris ka Joann Juštšuki noorem vend, Ilmar Laabani pinginaaber Eugen Juštšuk,<sup>295</sup> kellest edaspidi lähemalt.

<sup>291</sup> Pianist ja helilooja Thelonius Sphere Monk (1917–1964), üks *bebop*-stiili kontseptsiooni loojaid.

<sup>292</sup> Koopiad siinkirjutaja käsutuses.

<sup>293</sup> *Orkester Journalen*: I. Glanzelius “Jazzå sommarkåseri” juuli/august 1959, lk 10; B.S. “Tredje stipendiekonserten” aprill 1962, lk 8; L. Kleberg “Hörtpa Gyllene Cirkeln” sept. 1962, lk 14; “Jazz i parkerna” juuli/aug. 1965, lk 4.

<sup>294</sup> Tundub, et sellised haruldasetel “produktiivsed” koosseisud tekivad lainetena, teatava ajahüügi tagant. Siin meenub vägisi 20 aastat hiljem Tartus tegutsenud Harvlek, kelle ridadest sirus 1 akadeemik (Agu Laisk), 3 kõrgkooli õppejõudu (Arnold Karu, Hudo Jõgi, Rein Marvet), 1 tippsportlane (Eugen Ora), 1 tunnustatud neuroloog (Leo Ora). Nendega lühemat aega koostööd teinutest võrsus veel üks akadeemik (Hans Trass), üks professor (Edvitar Leibur) ja tuntud teleajakirjanik Andres Vihalem. Harvlek oligi järgmise põlvkonna muusikute seas tuntud kui legendaarne “akadeemikute orkester”.

<sup>295</sup> A. Tamjärve kiri siinkirjutajale 26.07.2006.



Pärast gümnaasiumi lõpetamist asus I. Laaban õppima romaani keeli Tartu Ülikoolis, jätkates samal ajal koostööd K. Lareniga džässi mängimisel. Tema osalemise või mitteosalemise kohta Tartu avalikus džässielus puuduvad igasugused andmed. 1943. aastal lahkus ta sõja-põgenikuna Eestist, minnes Soome kaudu Rootsi, kuhu ta jõudis aasta enne suurt põgenike-lainet Baltikumist. Keeli oskava<sup>296</sup> kirjanduse ja kunsti inimesena sattus ta Stockholmis väga põnevasse, juba varem Kesk-Euroopast saabunud intellektuaalide seltskonda, kuhu kuulusid Nanna Schwarz (hilisem Nobeli kirjanduspreemia laureaat), Endre Nêmes (hiljem Göteborgi ülikooli professor), ajakirjanik ja poet Günther Dallmann, Giacomo Oreglia (itaalia keele professor, poet ja tõlkija) ja Lütfi Özkök (Türgi päritolu poet ja fotograaf). Rootsis tegi I. Laaban endale nime põhiliselt asjatundliku ja sõnaosava muusika- ja kunstikriitikuna, kirjutades artikleid ja pidades loenguid kunstist ja muusikast; ta kuulus ka elektronmuusika keskuse *Fylkingen* liikmeskonda<sup>297</sup> ning ajakirja *Nutida musik* (Tänapäeva muusika) toime-tusse. Tema suur seotus muusikaga, seda nii uuema süvamuusika kui džässi kontekstis, avaldus juba nooruses ja kestis läbi kogu elu, olles mingil moel seoses kogu tema tegevusega teistel elualadel.<sup>298</sup> Ilmekaks näiteks eelmainitud sidemele on ka tema viljeldud suund poeesias, mida tuntakse *sound poetry* nime all.<sup>299</sup> Nende häälutuste ehk keelemuusikaga, nagu ta neid ise nimetas, esines ta korduvalt nii Stockholmis kui Berliinis ja Pariisis. Kuigi ei ole teada, et I. Laaban oleks Rootsis džässi mänginud kellegi teisega peale K. Lareni, kes lahkus Rootsist 1946. aastal, olid džässikontserdid ja -festivalid tema pidevaks huviobjektiks kogu elu jooksul. Suurimateks lemmikuteks Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis. Noorus-ajal saadud džässipisik istus temas elu lõpuni. Veel elu lõpuaastatel, kui haigus oli ta ratastooli surunud, külastas ta regulaarselt oma kodukoha lähedal Stockholmi eeslinnas Hägerstenis kultuuriklubis *Tellus* tegutsevat väikest džässiklubi.<sup>300</sup> Ääremärkusena võib mainida, et üks tema esimesest abielust sündinud poegadest Simon Runge on elukutselt rokktrummar, kes elab ja tegutseb Los Angeleses.

## Eugen Juštšuk

Stockholmis Eesti džässmuusikute jälgi otsides sattusin veel ühele huvitavale leiule – Aino Tamjärv meenutas, et koos nendega oli põgenikelaagris ka hea džässpianist Eugen Juštšuk, kes juba põgenikelaagri päevil leidis tööd pianistina Söderhamni esinduslikus Central Hotellis. Kuna ka seda nime pole ei A. Mutsu uurimuses ega ka V. Ojakääru raamatutes mai-nitud, toogem siinkohal mõningad andmed tema kohta.

<sup>296</sup> I. Laaban valdas peale emakeele rootsi, prantsuse, itaalia, hispaania, saksa, inglise, vähemal määral ka taani, norra, hollandi ja vene keelt (*ibid*).

<sup>297</sup> *Visarkiv*'i teaduri Roger Bergneri intervjuu siinkirjutajale 16.05.2006 Stockholmis.

<sup>298</sup> Nii meenutas Aino Tamjärv, et gümnaasiumipäevil, kui reaalgümnaasiumi muusikaring organiseeris kohtu-misi Elfriede Lenderi tütarlaste erahumanitaargümnaasiumi õpilastega, kus tema õppis, esines I. Laaban alati klaveril, mängides Skrjabini, Stravinski või mõne muu kaasaegse helilooja loomingut. Talle ei istunud romantiline muusika. Samast allikast on teada ka tema suur huvi kunstiajaloo vastu juba gümnaasiumipäevil. (A. Tamjärve intervjuu siinkirjutajale 17.05.2006 Stockholmis).

<sup>299</sup> *Sound poetry* - "häälutus" e keelemuusika on poeesiastiil, kus tekst ja keelevälised häälutused markeerivad ürgset luulet. Näiteks väljaande Ilmar Laaban "*Ankarkättingens slut är sångens början*" (Ankruketi lõpp on laulu algus) *Poesi & ljudpoesi* 1944–1993 juurde kuulub ka CD (Stockholm: 1998, 48 s. + CD *Producer*: Teddy Hultberg).

<sup>300</sup> Klubi praeguseks eestvedajaks on I. Laabani kasupoeg Mats Tiigiste (A. Tamjärve poeg esimesest abielust Ants Tiigistega), kes on ise hea bluusikitarrist ja kes väidab, et džässipisiku sai ta oma kasuisalt. (Intervjuu siinkirjutajaga 22.01.2005 Hägerstenis).

E. Juštšuk<sup>301</sup> (1921–2003) sündis Tartus töösturi perekonnas, tema isa Jaan oli rahvuselt ukrainlane, ema Marta eestlanna. 1940. aastal lõpetas ta Tallinna Reaalgümnaasiumi, jätkates 1940–1943 Tallinna Tehnikaülikoolis ja õppides samal ajal ka Tallinna Konservatooriumis prof. A. Lemba juures. 1943–1944 oli ta vabatahtlikuna Soome sõjaväes, kust siirdus Rootsi ja lõpetas Rootsi Kuningliku Tehnikaülikooli puidutehnoloogina. Oma erialal tegi ta tähelepanuväärse rahvusvahelise karjääri, millest on pikemalt kirjutanud tema kolleeg Malev Margus (2001, nr 1: 2).

E. Juštšuki aktiivsem muusikutegevus piirduski džässiliku meeleolumuusika mängimisega üliõpilasaastail Stockholmi restoranides. Miks ta gümnaasiumipäevil aktiivsem ei olnud, ei oska arvata, sest võimalusi selleks oleks tõenäoliselt vanema venna Joann Juštšuki<sup>302</sup> (siis juba tuntud bassimängija) kaasabil kindlasti leida võinud. Küsida pole seda kahjuks enam kellelki, sest nii tema ise kui vend Joann on surnud, tema rootslannast abikaasa, tänu kellele need andmed ja fotod siinkirjutaja kasutada on, ei oska neile küsimustele vastata, kuna nad tutvusid alles Rootsis. Seega, tõenäoliselt põhjus, miks temast varem Eestis kirjutatud ei ole, seostub suurel määral pärast sõda meil valitsenud poliitilise olukorraga, sest vend Joannil oli ilmselt piisavalt põhjust oma Soome sõjaväes teeninud vennast vaikida, pealegi puudusid meil ju pikka aega igasugused andmed eksili siirdunud džässmuusikute kohta. Musitseerimine jäi E. Juštšuki lemmikharrastuseks siiski elu lõpuni.<sup>303</sup>

Rahvusvahelise tunnustuse džässmuusikuna on selle põlvkonna eestlastest pälvinud veel Armas Maiste. Temast kui Eesti džässmuusikust saab rääkida küll ainult tinglikult; täpsem oleks öelda eesti soost džässmuusik, sest kodumaalt lahkudes oli ta liialt noor, nii et on raske oletada, kui palju tema valikutes oli meil valitsenud õhustiku mõju. See pole küll võimatu, sest nagu meenutab O. Avarmaa,<sup>304</sup> oli tol ajal “džäss õhus” ja temastki sai, hoolimata sellest, et nende peres muusikuid polnud, džässihuviline juba 10-aastaselt. Tõenäolisem on siiski arvata, et A. Maiste muusikalised suundumused kujunesid välja Rootsis<sup>305</sup> ja Kanadas. Kahjuks ei ole õnnestunud temaga kontakti luua, et neid küsimusi otse temalt küsida, seepärast tuleb leppida Kanada Entsüklopeedia internetiversiooni ja A. Hirvesoo raamatus “Kõik ilma-laanen laiali” toodud andmetega (Hirvesoo 1996: 299). Omaette näitaja on siinjuures fakt, et nii suures riigis kui Kanada, kus on sadu maailmaklassiga džässmuusikuid alates Oscar Petersonist, on tema saavutused tunnustatud entsüklopeediaartikli vääriliseks.

**Armas (Art) Maiste** sündis 9. märtsil 1929 Tallinnas, sõja ajal õppis Tallinna Konservatooriumis A. Lemba klaveriklassis<sup>306</sup>, 1945–1949 Stockholmi Kuninglikus Konservatooriumis S. Sundelli klassis. Alates 1950. aastast töötas Kanadas aastaid nii Montreali raadio kergemuusikaorkestri kui Montreali sümfooniaorkestri pianistina. Samal ajal oli ta ka aktiivne džässpianist, esinedes nii solistina kui koos selliste kuulsustega nagu Sammy Davies Jr, Joyce Hahn (kellega ta 1950. aastate keskel ka abiellus), Michel Legrand, Maynard Ferguson jt raadios, kontserdilaval ja televisioonis, harrastades nii klassikalist, kaasaegset ja levimuusikat kui ka džässi. Ta on korduvalt esinenud Euroopas mainekatel Montreux’ (1971

<sup>301</sup> Rootsis ja mujal Euroopas kasutati tavaliselt nimekuju Justsuk, vahel ka Jushtshuk.

<sup>302</sup> Mutsu andmetel mängis J. Juštšuk saksofoni ja klaverit (Mutsu 1991: 91), Ojakääru andmetel oli ta tunnustatud kontrabassimängija (Ojakäär 2003: 436).

<sup>303</sup> A. Tamjärve kiri siinkirjutajale 26.07.2006.

<sup>304</sup> O. Avarmaa kiri siinkirjutajale 18.06.2007.

<sup>305</sup> Seda arvamust toetab ka Kanada Entsüklopeedia (<http://www.Thecanadianencyclopedia.com> *Historica*).

<sup>306</sup> A. Lemba puhul köidab tähelepanu tema seotus džässmuusikute õpetamisega: tema õpilane oli soome varase džässi silmapaistvaim pianist Robert von Essen, eestlastest õppisid tema juures Boris Kõrver, Eugen Juštšuk, Armas Maiste, Kirill Raudsepp.

ja 1979), Oslo (1973), Bracknelli (1979) ja North Sea (1979) džässfestivalidel.<sup>307</sup> Kanada Entsüklopeedia rõhutab tema suurepärasest stiilide tundmist/tunnetamist ja head tehnikat, mida ta veenvalt demonstreerib LP-del *Bach and the Blues* (Bach ja bluus, 1966) ja *Pianostyles* (Klaveristiilid, 1972). Edward Farrant<sup>308</sup> andmetel on ta osalenud mitmete tuntud džässmuusikute, nagu Maynard Ferguson, Willy Girard, Yvan Landry, Roger Simard plaatide lindistamisel pianistina<sup>309</sup>, samuti väärivad esiletõstmist LP-d *All – Star Jazz Sextet and Salome Bey* (5-RCI 503) ja koos Pierre Del Vescovoga tehtud Violet Archeri Sonaadi metsasarvele ja klaverile (RCI 412) plaadistus. Džässmuusikuna on tema eeskujudeks olnud Bud Powell, Erroll Garner ja Bill Evans. Seega igati tähelepanuvääriv laia amplituudiga muusik, kelle oskused ja teadmised on eesti džässmuusikale ja meie noorele muusikute põlvkonnale kaduma läinud.

## 7.2. JÄRELLAINETUSE ULATUS

Eestlasi, kelle džässiharrastus jätkus ka pärast kodumaalt lahkumist, oli teisigi. Kõige aktiivsemad olid Rootsis uue kodumaa leidnud džässmuusikud, neid oli ka arvuliselt kõige rohkem. Nii on teada, et Stockholmis tegutses Meremeeste ühingu juures aastaid tantsuorkester, mille kahest koosseisust on säilinud ka fotod (67 ja 68). Orkestri eestvedaja oli August Liiv (1923–2005),<sup>310</sup> kes enne eksiili siirdumist õppis konservatooriumis fagotti, selles koosseisus mängis viiulit ja saksofoni.

Kui võrrelda Meremeeste ühingu orkestri fotosid (kummagi fotografeerimise aeg ei ole teada), näeme, et suur osa koosseisust on muutunud. See aga viitab asjaolule, et Rootsi emigreerunud eestlaste hulgas oli harrastusmuusikuid küllaltki palju ja nende tase oli piisav tantsuorkestris mängimiseks. Samast allikast pärit andmete kohaselt eksisteeris Stockholmis mõnda aega kollektiiv, kes nimetas end “Väsind vendade orkestriks”. Nende koosseis ei ole teada, fotot nendest ei ole õnnestunud leida.

Mart Kiiverilt saadud informatsiooni<sup>311</sup> kohaselt tegutses 1950.–1966. aastani Rootsis Eskilstunas aktiivselt 7-liikmeline Eskilstuna Eesti Seltsi orkester, mis esines eestlaste pidudel Eskilstunas, Stockholmis, Uppsalas ja mujalgi, aga ka Rootsi soomlaste, lätlaste ja kohalike rootslaste pidudel. Orkestrist on olemas ka foto (vt foto 69) ja teada koosseisus olnud muusikute nimed.<sup>312</sup> Toodud nimekiri on orkestri algkoosseisust, tegutsemise 16 aasta jooksul vahetus koosseisus kokku 17 meest, kuid lühemat aega kollektiivi töös osalenute nimesid M. Kiiver enam ei mäleta. Orkestri juhina tegutsenud inseneriharidusega M. Kiiverilt on pärit ka andmed repertuaari kohta: *Take the “A” Trane, In the Mood, Jazz me Blues, 12-th Street Rag, Things are not What They Used to Be, Royal Garden Blues* jt.

See on tüüpiline tolle aja parimate svingorkestrite repertuaar, tuntumad on G. Milleri orkestri tunnuslooks kujunenud J. Garlandi “*In the Mood*” ja B. Strayhorni “*Take the “A” Train*”,

<sup>307</sup> Märkimisväärne on ka tema pedagoogiline tegevus Montreali McGilli ülikoolis, Ottawa ülikoolis, Toronto konservatooriumis ja Humber-kolledžis. Hulk tema õpilasi (Luc Beaugrand, James Gelfand, Steve Holt, Dave Restivo) on saavutanud tuntuse Kanada džässielus.

<sup>308</sup> Kanada muusikateadlane ja produtsent, Kanada Entsüklopeedia (internetiversiooni) tsiteeritud artikli autor.

<sup>309</sup> Täpsemad andmed saadaval *Canadian Jazz Discography*'s.

<sup>310</sup> Need andmed on pärit August Liivi pojalt, Stockholmi Eesti Päevalehe kaastööliselt Rein Liivilt (intervjuu siinkirjutajaga 21.01.2005).

<sup>311</sup> Kiri siinkirjutajale 13.03.2007.

<sup>312</sup> Mart Kiiver (as, juht), Valdek Vrooman (ts, ak), Leo Kippar (as), Manfred Bode (tr, voc), Rea Kiiver (kl), Voldemar Järves (kb) ja Valfrid Luther (dr).

millest sai D. Ellingtoni orkestri moto. Pärast sõda oli see pala ka üle 30 aasta tuntud Ameerika džässiajakirjaniku Willis Conoveri maailma ühe aktsepteeritavama džässisaate (mis omakorda oli kogu eesti sõjajärgse džässmuusikute põlvkonna põhiliseks infoallikaks) moto. Sellist repertuaari mängivat orkestrit võib mööndusteta džässorkestriks pidada. Väiksema koosseisuga esineti M. Kiiveri andmeil kuni 1966. aastani.

Eesti džässi vaba arenguperioodi Rootsi kaudu läände kandunud järellainetus oli üsnagi märkimisväärne, seda nii ulatuse, kestuse kui tippude poolest. Kuigi esimene tugevam laine (Laren, Raudsepp, Speek) rauges paari esimese aastaga, kandusid järelmõjud veel 1960. aastate keskelegi, kusjuures kõrgemad tipud (Tooming, Maiste) kerkisidki esile just järellainetuse teises faasis, pärast oma oskuste täiendamist kohapeal, ja jäid märgatavaks kauemakski. Otsustades Rootsi kandunud osa põhjal (mis oli suurim), tuleb nentida, et eesti džässi potentsiaal 1940. aastate algul oli küllaltki tähelepanuväärne. Sõja ja sellega kaasnenud tõttu ei saa me kunagi teada, kui suur osa sellest oleks teistes oludes realiseerunud, ega ka seda, kui palju potentsiaalseid džässmuusikuid meie lavadele ei jõudnudki.

## KOKKUVÕTE

Džässmuusika käekäik Eestis on pärinud siiani teenimatult vähe uurijate tähelepanu, mistõttu on meie teadmistes selle algusaegade arengutest suured lüngad. Käesoleva töö tulemusel õnnestus oluliselt täpsustada ja kokku koondada hulk seni paljudes arhiivides ja erakogudes hajali olnud fotosid ja muid dokumente ning moodustus suhteliselt usaldusväärne andmepank aastate 1918–1945 kohta meie käsutuses olevast džässialasest infost.

Džässi Eestimaale jõudmine 20. sajandi teise kümnendi keskel toimus mitmes mõttes küllaltki soodsal ajal – äsja oli välja kuulutatud Eesti Vabariik, mis tekitas erilise akulturatsioonivalmiduse, soovi vabaneda võõrvõimu diktaadi pärandist ka kultuurielus. Samas oli Eestis selleks ajaks olemas juba arvestatav orkestrimuusika traditsioon nii arvukate puhkpilli-orkestrite kui ka sümfooniaorkestrite näol. Seega oli olemas hea pinnas uudse muusikaliigi – džässiliku tantsumuusika vastuvõtuks ja juurdumiseks. Esimest korda püüti džässi Eestimaal mängida 1918. aastal Tallinnas, kui hotelli *Kommerz* omanik kutsus siis veel nimeta koolipoiste orkestri oma külalisi lõbustama. Samast orkestrist kujunes välja meie esimene professionaalne džässbänd *The Murphy Band*.

Džässi siinmail juurdumisel ei olnud meie muusikutele õpetajaid mõne välismaise džässbändi või džässiautoriteedi näol. Kuna Eestit külastasid enne 1940. aastat vaid üksikud välismaised džässmuusikud ja -kollektiivid, toimus kogu õppeprotsess valdavalt kaudsel teel, *BBC* igaõhtuseid tantsumuusikasaateid kuulates, mõningal määral ka heliplaatide ja hiljem kinofilmide kaasabil. Samuti puudusid arvestatavad džässiõpikud. Sellele vaatamata arenes see muusikaliik siin väga kiiresti: esimesest professionaalse džässorkestri tekkimisest (1925) kuni vaba arenguperioodi lõpuni (1940), mis on väga lühike aeg niivõrd kontrastse kultuuriilmingu akulturatsiooniks, tekkis Eestimaal teadaolevalt vähemalt 110 džässilikku tantsumuusikat mängivat orkestrit või ansamblit umbes 750 muusikuga, mis on Eesti tolleaegset suhteliselt madalat linnastumise astet (džäss seostus eeskätt linnakultuuriga) arvestades tähelepanuvääriv tulemus. Tegelikult olid need arvud ilmselt mõnevõrra suuremad, sest uurimise praeguse seisuga ei ole meil kasutada analoogilisi andmeid üsna suure osaga Eesti territooriumist. Kuigi Kesk-Eestis ei pruukinud džässi akulturatsioon nii hoogne olla kui näiteks Viljandimaal, on siiski ebatõenäoline, et seal polnud ühtki uudsest tantsumuusikast huvitunud kollektiivi.

Küsimusele, kas saame rääkida džässkultuuri läbimurdest meie kultuuriruumi, tuleb jaatavalt vastata. Sellele viitavad juba mitmed välisedki tunnused: peaaegu ⅓ Tallinna tantsoorkestritest moodustasid džässilikku tantsumuusikat mängivad ja sellest johtuvalt ka vastava instrumentariumiga kollektiivid; enamikul olid ingliskeelsed nimed. Džässmuusikud võtsid Ameerika kolleegidelt üle ka hüüdnimede süsteemi. Siin tuli küll ilmsiks põhjamine vaasihoidus – meie muusikud tuletasid hüüdnimed tavaliselt ees- või perekonnanimest, kuningaid, hertsogeid ja krahve ei leia Eesti džässmuusikute hulgast ühtki.

Kõige tüüpilisemaks tantsoorkestri koosseisuks kujunes nn väike bigbänd, milles oli (nagu tolle aja parimates inglise orkestriteski) tavaliselt ka viul. Küllaltki lühikese aja jooksul tekkis hulk märkimisväärse tasemega džässilikke tantsoorkestreid, kellest silmapaistvamateks ja enim džässi kui tantsumuusika arengut mõjutanuteks olid kuni laialiminekuni 1929. aastal *The Murphy Band*, siis üsna pika aja jooksul *Red Hot Ramblers*, 1930. aastate lõpul aga juba esimene tõeline svingorkester Kuldne Seitse. Väikestest koosseisudest tuleks esile tõsta ansambleid *Four Swingers* ja *Six Swingers*. Muusikutest kujunesid liidriteks algul Kurt Strobel ja Victor Compe, 1930. aastate teisel poolel aga Priit Veebel ja Hans Speak, kellele sekundeeris tartlane Leo Tauts. Silmanähtavad ideelise liidri omadused ilmsesid ka Henry Ambelil, kuid kahjuks ei võimaldanud ajaloo käik tal neid lõpuni välja arendada.

Džässmuusika vallutas lühikese ajaga enamiku linnade tantsusaalid, suurem osa maarahvast vajas uue muusikaga kohanemiseks siiski rohkem aega. Et adaptatsiooniprotsess siingi toimus, sellele viitavad džässorkestrite tekkimised väikestes maakohtades, nagu Uue-Kariste ja Tali, eriti aga Karksi lähistel Karutsis, Sammastes ja Saaremaal Põide-Uuemõisas, kus ei lastud end isegi sellest segada, et koosseisus polnud džässorkestrile tüüpilisi pille nagu saksofon. Tõenäoliselt ei olnudki nende muusika džäss selle sõna tänapäeva mõistes, kuid ei saa unustada sedagi, et ka džässi sünnimaal olid paljud hiljem põhireegliteks muutunud tõekspidamised siis alles kujunemisjärgus. Tähtis on see, et oma orkestreid nii nimetades viitasid nad otseselt soovile selle uue muusikaliigiga tegeleda ja seda (võimaluste piires) mängima õppida. Seega võib neis külakapellidest tekkinud džässbändides näha ka üleminekuetappi sentimentaalselt saksalikult tantsumuusikalt džässilikumale stiilile.

Džässmuusikal oli niisiis arvestatav mõju meie tantsumuusika ja muusikalise mõtlemise kujunemisele ning ühes uute tantsudega oli ta kogu seltskonnakultuuri oluline suunaja. Koos publiku maitse kujundamisega avardas džäss ka paljude muusikute tõekspidamisi nii muusika väljendusvahendite kui orkestri kõlapildi osas. Siis väljakujunenud tantsuorkestrite tüüpkoosseisud jäid tantsusaalides valitsevaks mitmekümne järgneva aasta jooksul.

Džässi kui noorsoo lemmikmuusika teeneks tuleb lugeda ka paljude inimeste muusika juurde toomine, kellest enamik jäi (džäss)muusikaga tegelema harrastusmuusikuina, kuid mõnigi jõudis ka professionaalsele tasemele. Seda väidet tõestab ilmekalt Kurt Strobeli ja Hans Speegi näide, kes mõlemad said nooruses klassikalist viiuliõpetust, mis kummalegi aga huvi ei pakkunud. Muutus tuli koos džässiga tutvumisega – Strobelist sai meie esimese džässbändi liider ja kümnendi (1920–1930) parim trummar, Speek tõusis autodidaktina vaid paari aasta jooksul eesti prima svingbändi Kuldne Seitse juhiks ja tunnustatuimaks arranžeerijaks, jõudes samal ajal klarnetistina ja saksofonistina rahvusvahelisele tasemele. Džässi kaudu jõudsid muusika juurde ka Eesti muusikakultuuri hilisemad suurkujud Tiit Kuusik ja Gustav Ernesaks, mida võib pidada ehk džässi üldse suurimaks teeneks meie süvakultuuri ees.

Nagu selgus, mõjutas džässmuusika võidukäik otseselt ka puhkpilliorkestrite selleks ajaks üsnagi väljakujunenud repertuaari, kuhu ilmusid uudsed tantsurütmid tango, boston, *one-* ja *two-step* jt. Seega leiab kinnitust väide, et džäss mõjutas küllaltki olulisel määral mitte ainult meie tantsumuusika, vaid ka süvamuusika arengut, avardades paljude noorte muusikute silmaringi ja andes neile esimese publiku ees esinemise kogemuse.

Kuigi džäss, olles tantsumuusikana oma arengu algkümnenditel popkultuuri osa, vastandus oma olemuselt kunstmuusikale, ei olnud ta hoolimata oma suurest populaarsusest meil siiski popkultuuri staatuses, nagu ta seda tol ajal oli mitmel pool mujal; ta ei vastanud ka ühelegi popkultuuri teoreetiku Dominic Strinati klassifikatsiooni kolmele põhiargumendile või -kriteeriumile:

- Eesti kontekstis ei saagi küsimusele džässi päritolust üheselt vastata, sest džäss jõudis siia juba “teismeliseeas” ja mingeid rassilisi või sotsiaalseid seisuilikke vahesid meil džässmuusikute seas täheldada ei saa. Põhiargumendiks paremasse/kuulsamasse orkestrisse pääsemisel oli mängutase, mitte seisuilic või rahvuslik kuulusus.
- Küsimusele kaubastumise ja tööstustumise mõjust on eestimaise džässi algaastatel lihtne vastata – 1920. aastail võis džässi elavas esituses kuulda vaid Tallinnas, siinmail oli siis aga nii vähe radioaparaate ja grammofone, et mingist arvestatavast mõjust massidele ei saanud juttugi olla. Kuigi 1930. aastatel olukord mõnevõrra muutus ja meil oli saada üsna suures valikus Eesti artistide poolt välismaa stuudiotest sisselauldud/mängitud plaate (Eestil puudus oma heliplaaditööstus), ei ole nende hulgas ühtki džässiplaati. See fakt viitabki kõige otsesemalt asjaolule, et džäss ei saavutanud meil popkultuuri staatust – ärimehed ei näinud siin veel suurte kasumite võimalust.

- Meie oludes ei olnud džässil mingit konkreetset ideoloogilist rolli. Koos uue muusikaga tulid küll uued, vanema generatsiooni tõekspidamiste seisukohalt ebasobivalt vabameelsed tantsud, neidude kleidid muutusid enneolematult lühikeseks, käitumismallid ennenägematult vabaks, kuid džässiga ei kaasnenud Eestis paljusid sotsiaalseid aspekte nagu selle sünnimaal.

Eesti džässi arengus torkab silma teinegi omapärane joon, mis eriti reljeefseks muutub soome džässi arenguga võrreldes. Kui soome džässi areng jälgib, loomulikult umbes 10-aastase intervalliga, üsna täpselt ameerika džässi arenguteed (v.a lärmidžäss), siis meie džäss tundub arenevat hoopis ökonoomsemat teed pidi – välditakse kõiki äärmuslikke liialdusi. Jääb mulje, et meie muusikud tunnetaksid nagu alateadlikult swingi tulekut ja suunduvad sinnapoole kõige otsemat teed pidi, n-ö kiirendatud korras, mõningaid etappe vahele jättes või vaid põgusalt puudutades, samal ajal säilitades teatud sidet süvamuusikaga. Piisab kui meenutada, et kõigil Priit Veebeli kontsertidel oli orkestris ka keelpillide rühm ja oma 3. kontserdi 1. osa ta lausa pealkirjastas “džäss-sümfoonilised teosed”; sümfoonilise elemendi olemasolu rõhutab ka Viljandi-kontserdi kriitika. Paistab, et nii õnnestus ajalist mahajäämust Ameerikast mitme aasta võrra lühendada.

Omaette märgilise tähenduse meie džässi arenguteel omandavad nn akadeemilised džässi-kontserdid. Akadeemilise traditsiooni kohaselt korraldatud kontserdil (vastandina oluliselt vabamale klubikontserdile, nagu neid korraldati nii Ameerikas kui Euroopas juba 1920. aastatest alates) peab kogu esitav kava olema heal tasemel, huviga jälgitav ja moodustama ühtse kunstilise terviku. Tundub, et eestlased tunnetasid üsna varakult džässi kui kontsertmuusika potentsiaali, jõudes džässi selles arengufaasis isegi ameeriklastest ette.

Akadeemilisele kontserdilavale jõudis džäss teadaolevalt esimesena Rootsis, kus 7. märtsil 1930 esinesid kontserdisaali laval seitse nende paremat orkestrit; järgmine teadaolev jälg tulebki juba Tallinnast ja selleks on Priit Veebeli 1. džässikontsert 3. novembril 1936 Estonia kontserdisaalis. Seega on võimalik ka intrigeeriv variant, et Veebeli kontsert on esimene akadeemilise tava kohaselt ja akadeemilises kontserdisaalis toimunud ühe orkestri terviklik džässikontsert. Nagu ajakirjandusest lugeda võis, oli publik sellise lahendusega rahul – kõikides arvustustes rõhutatakse täis saale ja publiku head vastuvõttu. Seda seisukohta tõestab veenvalt ka fakt, et okupatsioonini jäänud vähem kui nelja aasta jooksul toimus veel vähemalt viis erineva kavaga džässikontserti, mis viitab selgelt nii muusikute kui publiku aktiivsele huvile.

Nii Nõukogude kui Saksa okupatsiooni tingimustes valitsesid džässmuusika jaoks eriti ebasoodsad olud, kuna kumbki võõrvõim ei pidanud džässi arendamist soovitavaks. Seda enam tuleb esile tõsta tõsiasja, et Eesti džässmuusikud suutsid just neil rasketel aegadel, hoolimata küüditamisest, mobilisatsioonidest ja võimude eitavast suhtumisest, rahva ette tuua veel vähemalt viis erineva kavaga džässikontserti. Siin tuleks eriti toonitada Hans Speegi julgust, sest kui Priit Veebeli viimase kontserdi ja Leo Tautsi kontserdi (kontsertide) toimumist saab seletada ka uute võimude võimetusega kõiki kultuuritahke nii kiiresti täieliku kontrolli alla saada, siis Saksa okupatsiooni ajal, mil Speegi kontserdid toimusid, oli tegemist hästi sissetöötatud süsteemiga, millele vastuhakkamine võis juba täiesti reaalseid karme tagajärgi tuua. Tegemist oli ju kõige otsesema kodanikuallumatusega. Paistab, et Speegi sõnum jõudis publikuni, sest saalid olid igal õhtul täis. Seega leiab tõestamist väide, et džäss kujunes meil 1930. aastate teisel poolel tõsiseltvõetavaks kontsertmuusikaks ja säilitas selle staatuse raskuste kiuste ka läbi okupatsioonide.

Peab tõdema, et nii muusikute kui publiku poolt aktsepteeritavat, tõsiseltvõetavat ja regulaarselt toimivat džässikriitikat Eestis välja ei kujunenud. Üksikuid selleteemalisi artikleid aeg-ajalt erinevates väljaannetes siiski ilmus, kuid kahjuks torkab mõnigi kord silma kirjutaja

ilmne ebakompetentsus. Ühtlasi kajastub kirjutistes ka toonase kriitika üleolev suhtumine sellesse muusikasse. Eriti resoluutne oli oma arvamustes tuntud muusikakriitik Eduard Visnapuu, kes kasutas oma artiklites korduvalt teravas toonis väljendeid. Selles osas tunduvad Tallinna saksakeelses ajakirjanduses ilmunud vähesed džässikontsertide arvustused olevat kirjutatud suurema objektiivsuse ja asjatundmisega. Vaadeldavast ajast ei ole õnnestunud leida ühtki Eesti autori kirjutatud sügavat käsitlust džässist kui nähtusest ja tema kohast meie kultuuris. Selgub ka pisut ootamatu tõdemus, et käesolevas töös vaadeldava ajaperioodi (1918–1945) paaril lõpuaastal pälvivad Eesti džässmuusikud välismaises džässiajakirjanduses rohkem tähelepanu kui kodumaal kogu eelnenud perioodil kokku.

Küsimusele, kas meil kujunes vaadeldaval ajajärgul välja rahvuslik džäss, ei ole antud juhul võimalik jaatavalt vastata. Ilmselt oli nähtus ise liiga uus ja kõigepealt vajati aega selle põhjalikumaks tundmaõppimiseks, alles seejärel oleks tulnud kõne alla selle kujundamine rahvuslike traditsioonide vaimus. Mõned muusikud (V. Padva, V. Compe) propageerisid küll juba 1920. aastate lõpul eesti rahvalaulude kasutamist tantsumuusika kirjutamisel. Kahjuks pole need palad mingil kujul säilinud, seega on võimatu otsustada nende džässilikkuse üle. Mõtted selles suunas siiski liikusid, mida näitab püüd luua uusi rahvusliku taustaga seltskonnatantse (oli ju džäss 1930. aastate algul siiski põhiliselt tantsumuusika) ja uute seadete abil kaasajastada juba tuntud tantse (jooksupolka jt), s.t kiirendada ja suunata akulturatsiooniprotsessi. Siin leiab ka kinnitust Wolfgang Laade väide, et akulturatsiooniprotsess vajab piisavalt aega. Kuigi mõningaid vihjeid selle protsessi võimalikule käivitumisele võib “küla-jätsi” (käesoleva töö autori poolt kasutusele võetud termin) tekkimises leida (kannel Uuemõisa džässbändis), oli aega siiski liialt vähe olnud ja tõsiseltvõetavamalt saab rahvusliku džässi tekkest rääkida siiski alles parkümmend aastat hiljem seoses Uno Naissoo loominguga.

Tuleb tunnistada, et sõda ja okupatsioonid lõhkusid eesti džässielu kõige põnevamal momendil, ajal, kui see just hakkas õiget hoogu sisse saama tänu pealekasvanud uuele noorte muusikute põlvkonnale, kes asus järjest aktiivsemalt tegutsema džässipõllul. Neil noortel olid juba küllaltki selged ja kõrgele seatud eesmärgid, mille poole püüeldi. Oluliselt oli laienenud ka džässmuusika leviala – kui see 1930. aastateni piirdus vaid Tallinnaga, siis nüüd oli täiesti arvestatavaid arenguid märgata ka Tartus, Viljandis, Narvas ja Pärnus. Džässi populaarsuse kiirest kasvust annab kõige selgemat tunnistust džässorkestrite tekkimine üsna väikestes kohtades: Tali Põllumeeste Seltsi jazzorkester, Uue-Kariste jazzorkester UK, Väimela Põllumajanduskeskkooli I lennu jazz ja Karksi Laulu- ja Muusikaseltsi juures tegutsenud Karutsi jazz, Sammaste ja Põide-Uuemõisa jazzorkestrid.

Vaadates eeltoodule tagasi, äratub tähelepanu omapärane seaduspärasus – džässmuusika arengus Eestimaal on Tallinnal vaieldamatu liidrikoht, siin hakkas ta teistest varem arenema ning siin oli areng ka kõige kiirem ja dünaamilisem. Tähelepanuväärne on aga see, et Tallinn pärssis oma suuruse ja arengute võimsusega kogu sellelaadse tegevuse rohkem kui 100 kilomeetri raadiuses enda ümber, imedes käsna kombel endasse kõik džässihuvilised muusikud. Lähimad geograafilised punktid lõuna pool, kus džäss arenema hakkas, olid Viljandi ja Pärnu, rohkem kui 130 km kaugusel, mis selle aja transpordivõimalusi arvestades oli märkimisväärselt suur vahemaa. Lähim punkt põhjarannikul, kus võis täheldada huvi džässi vastu, oli Narva, Tallinnast enam kui 200 km kaugusel. Kahtlemata ei saa eesti džässiajaloo uurimise praeguse seisuga juures täie kindlusega väita, et kogu sellel suurel territooriumil, kus teatavasti oli küllaltki aktiivne kultuurielu, ei olnud ühtki orkestrit, kes oleks üritanud džässi mängida. Tõenäolisem on, et seal polnud ühtki silmapaistvat orkestrit, mida kaugemalgi tuntud oleks, ja seetõttu ei ole meil lihtsalt informatsiooni nende kohta.

Kõike eeltoodut kõrvutades näeme, et džäss Eestis tekkis ja arenes küll kõrvuti üsnagi soodsate õppimisvõimalustega, kuid sellest hoolimata arenes ta siiski praktiliselt omapäi, kasutades vaid kaudseid eeskujusid viletsakvaliteediliste raadiosaadete (silmas ei ole peetud



mitte saadete sisulist, vaid tehnilist kvaliteeti, mida mõjutasid nt ilmastikuolud, tugevamad naaberjaamad, laineala “ujumine” jne) ja mitte just eriti arvukate džässiplaatide näol. Siin võis olla tegemist ka suundumusega võtta eeskuju vaid tõesti parimailt ning Inglismaal (inglise jaamu kuulati kõige enam) olid 20. sajandi esimesel poolel vaieldamatult Euroopa parimad džässorkestrid.

Nagu selgub, andis selline “kaudõppe” süsteem täiesti arvestatava tulemuse ja 1940. aastate alguseks, kui lõppes meie džässi vaba areng, oli meil nii rahvusvahelise tasemega muusikuid (mida tõestavad Soomes ilmunud *YAM*’i ja Rootsis ilmunud *Orkester Journalen*’i artiklid; E. Lindström hindab intervjuus siinkirjutajale meie tippude taset isegi paremaks Soome muusikute omast) kui ka kandepinda, mida tõestab fakt, et meie džässi mängivaid muusikuid jätkus nii ida poole rindejoont, kus neist moodustati erinevates sõjaväeosades hulk estraadi-orkestreid, kui ka eksiili siirdunute hulka, kellest eeskätt Rootsis moodustus mitmeid tantsu-orkestreid. Saame teha ainult hüpoteetilisi oletusi, milline oleks võinud olla eesti džässi tase viie või kümne aasta pärast, kui oleks jätkunud normaalne areng ja kõik need vaieldamatult andekad isiksused oleks meie lavadele alles jäänud.

Siin on kohane meenutada Kuno Lareni kommentaari Eugen Raudsepa kohta: “Vähestel on annet ühte karjääri väga edukalt teostada. Eugen tegi seda kahel alal” (Laren 1996: 9). Need sõnad kehtivad kõigi meie läände siirdunud džässitippude kohta, K. Laren ise kaasa arvatud. Miks nad keegi, peale Henno Toominga (ja Armas Maiste, kuid tema polnud kodumaalt lahkudes veel väljakujunenud muusik), ei valinud elukutselise muusiku teed, on praegu raske oletada. Kas oli tegemist lihtsalt majanduslike kaalutlustega või olid neil kõigil tõesti nii mitmekülgsed võimed ja huvid, et tekkis vastupandamatu tahtmine end ka mingil muul alal proovile panna?

Nõukogude võimu kehtestamisega 1940. aastail algas Eestimaal uus aeg uute džässivaenulike reeglitega ning ka džässmuusikutele tuli nendega kohaneda. Nõukogude korra kokkuvarisemisega lõppes see muusikakultuurile keeruline ajajärk ja koos Eesti taasiseseisvumisega avanes ka džässmuusikutele võimalus normaalseks eksistentsiks, sh eestimaise džässi ajaloo tundmaõppimiseks, millega käesolevas uurimuses algust on tehtud. Selle töö suurimaks praktiliseks kasuteguriks tuleks pidada kokku kogutud, kommenteeritud ja süstematiseeritud suurt hulka seni maailma eri nurkades hajali olnud dokumentaalset, aga ka suulisel ajalootraditsioonil põhinevat materjali, mille jäädvustamiseks oli informantide kõrget vanust arvestades viimane võimalus. Nagu kirjutab tuntud teoloog, kiriku- ja kultuuriajaloolane Toomas Paul<sup>313</sup>, on suuline pärimus usaldatav umbes kolmveerand sajandit.

Käesoleva töö tulemina on selgunud ka esmajärjekorras täiendavat süvenemist vajavad olulisemad suunad. Põhjalikumalt uurimist vajavad džässmuusika levik Kesk-Eestis 1918–1945, samuti džässi ja rahvamuusika sulandumise koosmõjul sündinud “külajätsi” sisuline olemus, võimalikud erivormid ja leviku ulatus. Huvitavaks temaks tõotab kujuneda küsimus džässmuusika mõjutustest meie süvamuusikas. Käsitlemist vääriks ka kõikide sõja tõttu kodumaalt lahkunud džässmuusikute saatus. See on meie põlvkonna auvõlg eestimaise džässi loonud põlvkonna ees.

---

<sup>313</sup> T. Paul (s 1939) “Ajalugu on meie elu lugu”. *Päevalehe lisa “Arkaadia”* 2008, 15.05.

## VIITEALLIKAD

- ACCULTURATION: An Exploratory Formulation, by The Social Science Research Council Summer Seminar on Acculturation, 1954. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 56, No. 6, Part 1. Blackwell Publishing on behalf American Anthropological Association.
- AEBERSOLD, J. *How to play JAZZ and improvise*. New Albany: Jaemy Aebersold Jazz, INC.
- AEBERSOLD, J. 1995. "Bird" Goes Latin. New Albany: Jaemy Aebersold Jazz, INC.
- AGATHON Lüüdig sõidab Narva. 1928. – *Narva Postimees*, 21.12.
- AMON-MERILAIN, M. 2003. *Eesti Kaitseliidu puhkpillimuusika aastatel 1925–1940*. Tallinn: TPÜ.
- APPEL, A. jr. 2002. *Jazz Modernism from Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. New Haven and London: Yale University Press.
- ARIKE, E. 1966. *Boris Kõrver*. Tallinn: ENSV Kultuuriministeerium.
- AULIS, U. 1985. *Teatriteed. Hugo Schüts*. Tallinn: Eesti Raamat.
- AVARSOO, E. 1984. Eesti Laskurkorpuse džässorkester Tallinnas. – *Rahva Hääl*, 13.12.
- BASKIN, E. 1993. *Raudeesriide taga*. Perona.
- BAUSCH, A. 1985. *Jazz in Europa*. Luxemburg: editions phi.
- BENNET, A., SHANK, B., TOYNBEE, J. 2006. *The Popular Music Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- BERENDT, J. E. 1999. *Jazziraamat*. Tallinn: Vagabund.
- BRUÉR, J. 1998. *Svensk Jazzhistoria vol. 1*. Stockholm: Caprice/Rikskonserten.
- B.S. 1962. Tredje stipendiekonserten. – *Orkester Journalen*, 8.04.
- B.T. 1928. Eesti fox, boston ja tango. – *Uudisleht*, 2.09.
- BÜHL, W. L. 2004. Komposition, Improvisation und Gruppenidentifikation im Jazz. – *Musiksoziologie* 3. Bern, 175–183.
- CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. 2003. *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge.
- COLLIER, J. L. 1989. *Benny Goodman and the Swing Era*. New York.
- COLLIER, G. L., COLLIER, J. L. 2002. A Study of Timing in Two Louis Armstrong Solos. – *Music Perception*. Vol. 19, 3. University of California Press, 463–483.
- COOK, N. 2005. *Muusika. Kujutus. Kultuur*. Tallinn: Scripta Musicalia.
- DALE, R. 1979. *The World of Jazz*. Birmingham: Basinghall Books Limited.
- DMITRIEV, N. 1996. Unbending Russias's saxophones. – *Jazz Changes*, Vol. 3, 2, 10–11.
- DOBBINS, B. *The Contemporary jazzpianist, Vol. I*. New York: Charles Colin.
- EESTI esimene operett. 1931. – *Rahvaleht*, 25.07.
- ELISTO, E. 1949. *Keelelisi küsimusi I*. Tallinn: Pedagoogiline Kirjandus.
- ERM, A. 1984. *Polkast rokini*. Tallinn: Periodika.
- ERM, A. 1989. *Polkast rokini 2*. Tallinn: Periodika.
- ERNESAKS, G. 1980. *Kutse*. Tallinn: Eesti Raamat.
- ESTNISKA stjärnmusiker här! 1943. – *YAM*, nov.-dets., 12.
- GABBARD, K. 1995. *Jazz among the discourses*. Durham and London: Duke University Press.
- GILLETT, Ch. 1971. *The Sound of the City*. London: Sphere Books Limited.
- GLANZELIUS, I. 1959. Jazzå sommarkåseri. – *Orkester Journalen*, juuli/august, 10.
- GONDA, J. *sine anno. A Rogtonzés vilaga I, II, III*. Budapest: Editio Musica.
- GREIFFENHAGEN, O. 1934. Konzert. – *Revalsche Zeitung*, 9.01.

- GREIFFENHAGEN, O. 1937. Jazz-konzert. – *Revalsche Zeitung*, 21.10.
- GUTMANN, H. 1932. Kerge muusika. – *Päevalehe lisa "Kunst ja kirjandus"*, 28.11, 41: 161–162.
- HAAVISTO, J. 1996. *Seven Decades of Finnish Jazz*. Helsinki: Sibelius Academy.
- HAAVISTO, J. 2000. *Puuvillapelloilta kaskimaille*. Helsinki: Otava.
- HASSE, J. E. (koost). 1958. *Ragtime. It's History, Composers and Music*. London.
- HERSKOVITS, M. J. 1958. *Acculturation: The Study of Cultural Contact*. New York.
- HIRVESOO, A. 1996. *Kõik ilmalaanen laiali*. Tallinn: Kupar.
- HOMME Estonias Jazz-kontsert. 1939. – *Uudisleht*, 02.11.
- HOVI, K. 2002. *Viinisodasta kynttiläitoihin*. Turu: Kirja-Aurora.
- ILUS, A. (toim). 1994. *Treffoonia 110*. Tartu: HTG.
- JAAKKO Vuormaa bildar eget band! 1944. – *YAM*, 1, 6.
- JALKANEN, P. 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkultuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Hakapaino OY.
- JAZZ i parkerna. 1965. *Orkester Journalen*, juuli/aug, 4.
- JAZZ ja meie. 1928. *Rahvaleht*, 30.06.
1. JAZZKONTSERT Wiljandis. 1937 – *Oma Maa*, 15.09.
- JAZZKONTSERT "Koidus". 1937 – *Oma Maa*, 20.09.
- JAZZ-MUUSIKA. Juhatab A. Sladkin. Lauuosad: E. Kruuda. 1930. – *Postimees*, 17.08.
- JOHNSON, G. 1999. *Funk Keyboards. The Complete Method*. Hal-Leonard Corporation.
- JOON, H. 1995. *Karksi kihelkond*. Viljandi: AS Trükiekspert.
- JÕGI, E. 2003. *Hendrik Juurikas – kogu elu on muusika*. Tallinn: EMA. [Õpetajate täienduskoolituse lõputöö].
- JÜRGENSON, A. 2002. *Siberi eestlaste territoriaalne identiteet*. Tallinna Pedagoogikaülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 7 [doktoriväitekirj]. Tallinn: TPÜ.
- JÜRISSE, J. 1982. Karl Leichter ja eesti muusikaline kirjasõna. – *Karl Leichter. Valik artikleid*. Koost. J. Jürisse. Tallinn: Eesti Raamat, 5–32.
- JÜRISSE, J. 1987. Vanemuise orkestrist ja suvemuusikast. – *Muusikalisi lehekülgi IV*. Koost. E. Taru. Tallinn: Eesti Raamat, 5–52.
- KANGRO, B. (koost). 1984. *Koolilinn Valga*. Lund: Wallin & Dalholm Boktr.AB.
- KARJAHÄRM, T., LUTS, H-M. 2005. *Kultuurigenotsiid Eestis. Kunstnikud ja muusikud 1940–1953*. Tallinn: ARGO.
- KART, L. 2004. *Jazz in Search of Itself*. New Haven and London: Yale University Press.
- KASEMAA, O. 1983. Orkestriliikumisest XIX sajandi 80-ndatel aastatel. – *Muusikalisi lehekülgi III*. Koost. P. Kuusk. Tallinn: Eesti Raamat, 20–45.
- KASEMAA, O. 1983. Orkestrimänguharrastuse ulatus ja levik Eestis aastail 1818–1917. – *ENSV TA Toimetised* (toim. M. Raudsepp), 31/1: Perioodika, 44–67.
- KASEMAA, O. 2002. Saksofoni staatusest ja saatusest. – *Teater.Muusika.Kino*. Tallinn: Perioodika, 46–52.
- KENNEY, H. W. 1995. Context and Definition of Jazz. – Ed. by K. Gabbard. *Jazz among the discourses*. Durham and London: Duke University Press.
- KERGE muusa. – *Ringhääling. Eesti Ringhäälingu Almanahh*. Koost. R. Tohver. Tallinn, 1944, 29–30.
- KERMIK, H. 1983. *Ullo Toomi kaerajaanist tantsupeoni*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KIILASPEA, A. 1975. Puhkpillimuusika. – *Eesti Muusika II*. Koost. A. Vahter. Tallinn: Eesti Raamat, 460–478.
- KIKERPUU, K. 2006. *Jazzharmoonia*. Tallinn: Pakett.
- KIRME, M. 1995. = Maris Männik 1995. Eesti muusika vastukajadest Soomes 1920.–30. aastail. – *Eesti kultuuriloost 20. sajandi esimesel poolel*. Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised A 3 Humaniora. Toim. Kaalu Kirme, Helgi Vihma, Maris Männik. Tallinna Pedagoogikaülikool, 153–165.

- KIRME, M. 2006. = Maris Männik-Kirme. 2006. Music Criticism as a History of Music Reception: Estonian Music in Finland Before 1940. – *Musical Work: Boundaries and Interpretations*. 38th Baltic Musicological Conference 21–23 October, 2004, Vilnius. Selected papers, 167–176.
- KLEBERG, L. 1962. Hörtpa Gyllene Cirkeln. – *Orkester Journalen*, sept. 14.
- KR. Das zweite Jazzkonzert. 1937. – *Revalsche Zeitung*, 17.04.
- KUTSEMUUSIKUTE elu. 1938. – *Muusikaleht*, 2, 52–53.
- KÕRVITS, E. 1999. *Eesti muusikaelu ümberkorraldamine Nõukogude okupatsiooni algusaastatel 1940–1941*. Tallinn: EMA [bakalaureusetöö].
- KÕRVITS, H. 1963. *Tiit Kuusik*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KÜHN, V. 1993. *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*. Köln.
- LAREN, K. Mälestuseks. Eugen Raudsepp 1925–1995. 1996. – *NY Vaba Eesti Sõna*, 14.03.
- LAUK, T. 2006. Eesti džäss II maailmasõja eel ja päevil. – *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV*. Koost. ja toim. K. Kirme ja M. Kirme. Tallinn: TLÜ kirjastus, 123–151.
- LAUK, T. 2007. Jazz Development in Estonia and Finland in 1920–1945. – O. K. Fält (toim). *Faravid. Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys r.y.*, 123–140.
- LAURI, L. 1991. *Kirjutamata memuaare V*. Tallinn: Perioodika.
- LEEMETS, R. 1997. 65 aastat bändimuusikat Keilas. – *Lääne-Harju Ekspress*, 22.02.
- LEONARD, R. L. 1913. Tango. – *Musik für Alle*, 110, 41–60.
- LEVINE, L. W. 1998. *Jazz and American Culture. Sine loco*.
- LEVINE, M. *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA 94953: Sher Music Co.
- LIIBEK, T. 2006. Ajalooline pildianalüüs: foto ajalooallikana. – *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV*. Koost. ja toim. K. Kirme ja M. Kirme. Tallinn: TLÜ kirjastus, 9–22.
- LILLE, I. 2006. *Akadeemilise saksofonimängu ja -repertuaari kujunemine Eestis aastani 1980*. Tallinn: EMTA. [Doktoriväitekirj.]
- LIPMAN, S. (toim). 2001. *Berklee College of Music*. Boston: Berklee College of Music.
- LISZTI Ungari rapsoodia nr. 2 foksina. Reedel teine jazz-kontsert. 1937. – *Rahvaleht*, 14.04.
- LULLE Elboy med sin orkester sänder hjärtliga hälsningar till Finland. – *YAM*, 4/5, tagakaas.
- LUTS, E. (koost). 2006. *Muusikute tsitaate elust, armastusest ja tööst*. Tartu: Fantaasia.
- LUUR, A. (koost). 1975. *Juhan Simm sõnas ja pildis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- L. V. 1937. Mõtteid ajaviitemuusika korraldamisest. – *Muusikaleht*, 5/6, 131–132.
- MAIMIK, J. 1969. *Tallinna estraadiorkestritest minevikus ja tänapäeval*. [TRK diplomitöö.]
- MAJER, G. 2005. *The Velvet Longe on Late Chicago Jazz*. New York: Columbia University Press.
- MARGUS, M. 2001. Eugen Justsuk. – *Eesti Mets*, 1, 2.
- MAŽURS, I. 1995. From Riga to Ronny Scott's. – *Jazz Changes*, Vol. 3, 2, 14–15.
- McCARTY, A. 1971. *The Dance Band Era. The Dancing Decades from Ragtime to Swing: 1910–1950*. Philadelphia: Chilton Book Company.
- McRAE, B. 1990. *Jazzin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- MERING, A. 1975. *Juhan Simm teatris*. Tallinn: Eesti Raamat.
- MIHKELSON, I. 1992. Kõlakaupmees. – *Teater.Muusika.Kino*. 11, 35–41.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MISS Estonia. 1929. – *Heling*, 7/8, 5.
- MOROZOV, G., RAAG, A., USTAV, H. 1990. *Kui kaugused kaovad*. Tallinn: Valgus.
- MUIKKU, J. 1997. *Finnish Jazz*. Helsinki: FMIC.

- MURDOCK, P. 1965. *How Culture Changes*. New York: Oxford University Press.
- MUTSU, A. 1991. Happy Days are Here Again. – *Kultuur ja Elu*, 5–10.
- MÄNNA, H. 1995. *Saaremaa laulupeo esimene sajand 1894–1994: sõnumeid kooridest, koori ja orkestrijuhtidest ning laulupidudest. I osa*. Kuressaare: Oma Saar.
- NAISSOO, U. 1969. *Džässilik harmoonia ja orkestratsioon*. Tallinn: Eesti Raamat.
- NEUMAN, L. 2005. *Kõrge vaim on meie vari*. Koost. M. Kirme. Tartu: Ilmamaa.
- NETTL, B. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: The Free Press of Glencoe.
- NORMET, L. 2004. *Sibeliuse kaudu maailma*. Tartu: Ilmamaa.
- OJAKÄÄR, V. 1966. *Džässmuusika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- OJAKÄÄR, V. 1983. *Popmuusikast*. Tallinn: Eesti Raamat.
- OJAKÄÄR, V. 1993. Raimond Valgre. Ühe põlvkonna tragöödia. – *Teater.Muusika.Kino*. 1, 20–31.
- OJAKÄÄR, V. 2000. *Vaibunud viiside kaja*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- OJAKÄÄR, V. 2003. *Omad viisid võõras väes*. Tallinn: Ilo.
- OLESK, S. (koost). 2005. *Kultuurisild üle Soome lahe*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- O'MEALLY, R. G. (toim). 1998. *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press.
- ORA, L. 2007. *Tartu üliõpilaste menuka džässorkestri HARVLEK lugu*. (Käsikiri)
- PAALMA, V. (koost). 2006. *Sada aastat Estonia muusikalavastusi kavalehtedel*. Tallinn: Rahvusoper Estonia.
- PAPPEL, K. 2003. *Ooper Tallinnas 19. sajandil*. EMA väitekirjad I. Tallinn: EMA.
- PAUL, T. 2008. Ajalugu on meie elu lugu. – *Päevalehe lisa "Arkaadia"*, 17.05.
- PEDUSAAR, H. 2000. *BOBA – mees kui orkester*. Heino Pedusaar 2000, WW Passaaž 2000.
- PIECHNAT, M. 1996. Poland: from Chopin to hip hop. – *Jazz Changes*, Vol. 3, 2, 7–9.
- PILLIROOG, E. 1992. *Tiit Kuusik. Elu ja peegeldused*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- POLILLO, R., POLILLO, A. 2006. *Swing, Bop & Free*. Milano: M. Polillo Ed. S.r.l.
- PORTER, L., ULLMAN, M., HAZEL, Ed. 1992. *JAZZ: From Its Origins to the Present*. New Jersey: Prentice Hall Englewood Cliffs.
- RANNAP, H. 1984. *Tee muusikasse*. Tallinn: Eesti Raamat.
- RAUDLA, H. 1993. Viljandi tantsumuusikast sajandivahetusest kuni neljakümnendate aastateni. – *Sakala kalender*, 130–135.
- RAUNA, I. 2005. Riigi Ringhääling muusikalise keskkonna kujundajana Eestis aastail 1934–1939. – *Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupoolel*. Koost. U. Lippus. Tallinn: EMA, 105–190.
- REGI, A. 2000. *Muusikast ja muust*. Tallinn: Humare.
- REMMELGAS, R. Hääst muusikast ja Muusikaringist. – *Realist*, 1936, 1, 11.
- RINNE, A. 1973. *Kui ma olin väiksekene*. Tallinn: Kodumaa.
- ROSS, J. 2007. *Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- RUSSEL, G. 1959. *The Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*. New-York: Concept Publishing Company.
- SAAN, P. 2006. *Sõjaväeorkestrid 1918–1949*. Tallinn: EMTA. [Doktoritöö.]
- SARETOK, V. 1956. *Läbi uduliniku*. Toronto: Orto.
- SARETOK, V. 1957. *Läbi uduliniku II*. Toronto: Orto.
- SAVIAUK, J. 1983. Leningradi eestlaste muusikaelust. – *Muusikalisi lehekülgi III*. Koost. P. Kuusk. Tallinn: Eesti Raamat, 86–97.
- SCHWINGER, W. 1972. *Temas helises Ameerika*. Tallinn: Eesti Raamat.
- SHIPTON, A. 2001. *A New History of Jazz*. London-New York: Continuum.

- SNIDERON, J. 1999. *Jazz Conception*. ADVANCE MUSIC.
- STARR, S. F. 1983. *Red & Hot. The Fate of Jazz in Soviet Union*. New York/Oxford.
- STEARNS, M. 1958. *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press Inc.
- STRINATI, D. 2001. *Sissejuhatus populaarkultuuri teooriatesse*. Tallinn: KUNST.
- SWINGSON & ARTIE recensera: Jaakko Vuormaa's DEBUT-JAZZKONSERT. 1944. – *YAM*, 2, 7–8.
- ZETTERBERG, S. 2005. Saatesõna. – *Kultuurisild üle Soome lahe*. Toim. S. Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- TAKT ja trumm, jazz-band orkestrid Tallinnas. 1926. – *Rahvaleht*, 20.04.
- TAMPERE, H. 1975. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Tallinn: Eesti Raamat.
- TANTSUMUUSIKAST enne ja nüüd. 1934. – *Sakala*, 17.11.
- TEDER, J. 1984. Pikad künnivaod. – *Kultuur ja Elu*, 11, 31–34.
- THE Estonian Dance Orchestra. Kõnelus orkestri juhi Victor Compega. Mees, kes on insener, maestro ja helilooja. 1931. – *Raadioleht*, 26.07.
- TIRRO, F. 1977. *JAZZ a history*. New York: Norton & Company.
- TOMBERG, I. 1977. *Kui Muusad pidid vaikima*. Tallinn: Eesti Raamat.
- TOMSON, M. 2008. *Kriitika väärtushinnangud ja tõekspidamised 1930. aastate eestikeelse kontserdikriitika põhjal*. (Käsikiri autori valduses).
- TOOM, K. 1981. *Kunstiansamlite päevik*. Tallinn: Eesti Raamat.
- TORVINEN, J., PADILLA, A. (toim). 2005. *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- TÕNURIST, I. 1996. *Pillid ja pillimäng eesti külas*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- UUED muusikariistad kookospähkel ja banaan. – *Rahvaleht*, 1932, 5.11.
- UUS tants "Eesti valss". – *Päevaleht*, 1932, 15.10.
- UZKURAITIS, D. 1996. Lithuania before & after Ganelin. – *Jazz Changes*, Vol. 3, 2, 12–13.
- VAHTER, A. (koost). 1975. *Eesti Muusika II*. Tallinn: Eesti Raamat.
- VAHTER, A. 1990. *Kapellmeistri päevik*. Tallinn: Olion.
- VANA kultuuritegelase kahekordne juubel. 1943. – *Postimees*, 13.03.
- VENDE, V. 1966. *Tallinna kohvikud*. Tallinn: Akadeemia Trükk.
- VASTAB Hendrik Juurikas – Võru muusikaelu Grand Old Man. 1995. – *Viruskundra* 5, 4.
- VISNAPUU, E. 1934. Jazzist ja kunstipoliitikast. – *Uudisleht*, 13.01.
- VISNAPUU, E. 1936. Jazz-kontsert. – *Uus Eesti*, 25.11.
- VISNAPUU, E. 1940. Haige ja terve muusika. – *Rahva Hääl*, 30.08.
- VISNAPUU, E. 1944. Krati muusika. – *Eesti Sõna*, 26.02.
- WARD, G. C., BURNS, K. 2004. *Jazz. A History of Americas Music*. New York: Alfred A. Knopf.
- WHITEMAN, P. 1926. *Jazz*. New York: J. H. Sears & Company, Inc.
- ÕPIVAD foxtrotti. 1926. – *Rahvaleht*, 9.03.
- БАТАШЕВ, А. 1972. *Советский джаз*. Москва: Музыка.
- БРИЛЬ, И. 1982. *Практический курс джазовой импровизации*. Москва: Советский композитор.
- КИСЕЛЕВ, В. 1994. (koost). *150 American Jazz Standards*. Москва: Музыка.
- МЕДВЕДЕВ, АЛ., МЕДВЕДЕВА, О. 1987. *Советский джаз*. Москва: Советский композитор.
- ПАНАСЬЕ, Ю. 1978. *История подлинного джаза*. Ленинград: Музыка.
- СТРАВИНСКИЙ, И. 1963. *Хроника моей жизни*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

## Teatmeteosed

- BAUMANN, E., HOLOZSERT, V., OJATALU, U. jt. 1996. *Poliitilised arreteerimised Eestis 1940–1988 (§58)*. Tallinn.
- EELHEIN, E., JÕGI, E.-P., KALLASMAA, J. 1990. *Eesti muusika biograafiline leksikon*. Tallinn: Valgus.
- FEATHER, L. 1960. *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Horizon Press.
- HAAN, K., AASSALU, H., PAALMA, V. 2000. *Eesti teatri biograafiline leksikon*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- HABELA, J. 1972. *Muusika sõnastik*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KERNFELD, B. 2002. *The New Grove Dictionary of Jazz I, II, III*. New York: Macmillan Publishers Limited.
- KLEIS, R. (peatoim). 1934. *Eesti entsüklopeedia 4*. Tartu: Loodus.
- KLEIS, R. (peatoim). 1936. *Eesti entsüklopeedia 7*. Tartu: Loodus.
- KLEIS, R., SILVET, J., VÄÄRI, E. 1981. *Võõrsõnade leksikon*. Tallinn: Valgus.
- PEDUSAAR, H. 1998. *Eesti heliplaatide koondkataloog*. Tallinn: Ilo.
- VAHTER, A. (koost). 1966. *Eesti heliloojad ja muusikateadlased. Biograafiline leksikon*. Tallinn: Eesti Raamat.

## Arhiividokumendid

- EAA F-2100 N-1 S-322 H. Ambeli dokumendid
- EAA F-2100 N-4 S-237 TÜ 300. a. juubeli dokumentatsioon
- EFA 0-80401 *The Murphy Band* 1925
- EFA 0-80402 *The Murphy Band* 1928
- EFA 0-155467 *Vivo Band*
- EFA 3-7178 *Merry Pipers*
- ER ASCDR – 1365 M. Rautio reportaaz *Toompean varjossa ja Estonian teaterin parrasvalossa*
- ERA F-54 N-6 S-204 Ringhäälingu dokumentatsioon
- ERA F-80, N-5, S-723 Ringhäälingu põhimäärus
- ERA F-325 N-1 S-2 nr 36-39 Tartu Garnisoni klubi kassaraamat
- ERA F-619 N-2 S-9 Tartu Ratsarügemendi dokumendid
- ERA F-R-2078 N-1 Ajalooline õiend (Filharmoonia)
- OJAKÄÄR, V. Eraarhiiv. *Kurt Strobeli elulugu*, MC-1.
- RRK 3 – 14.451 Ar. 94... B/Phillips – B. Phillipsi õpik *Course of Modern Orchestration*
- SM F 3832: 45 – Uuemõisa jazzorkester
- SM F 4022: 9 – Kuressaare Eesti Seltsi orkester
- SUOMEN JAZZ & POP ARKISTO *Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet 2. SÄVEL SÄLP. 665*
- SVENSKT RADIO arkiv 5482-73/5254: 1 – H. Toominga septett
- SVENSKT RADIO arkiv 5482-73/5254: 2 – H. Toominga septett mängib T. Monki muusikat
- SVENSKT RADIO arkiv 5456-74/1718 – L. Westini intervjuu H. Toomingaga
- SVENSKT RADIO arkiv rec. 1973. *Monk á la Tooming*
- SVENSKT VISARKIV 45 rpm JaRe 1201 – *L.G. Unit*
- SVENSKT VISARKIV Flasc Music FLCD-4 – H. Toominga kvartett
- SVENSKT VISARKIV 78 rpm Modern Music M24 – *L.G. Unit & H. Tooming*
- TILGAR, R. 1948. *Päevikud I ja II*. (Käsikiri, J. Tilgari perearhiiv)
- TMM F- MO 32 S-60 kavalehed 1919–1943
- TMM F- M 303 N-26 S-18 Tartu džassiaktivistid

TMM F- M 303 N-28 S-2 L. Tauts ja H. Uibopuu  
TMM F- M 303 N-28 S-30 Vance Loury  
TMM F- M 421 N-2 S-35 V. Compe teoste nimekiri  
TUBERIK, K. 2000. *Minu elust ja tegemistest*. (Käsikiri, T. Tuberiku perearhiiv)  
TÜAM R. Ritsingu kogu (korrastamata)  
VM 10606 *The Melody Makers*, Akkord, Kaarli Sammaste jazz

### **Noodiväljaanded**

Modern Lööklaul 1930–1940  
Musik für Alle 1913

### **Ajalehed-ajakirjad**

Eesti Mets 2001  
*Jazz Changes* 1993–2004  
Kultuur ja Elu 1981–1984; 1991  
Lääne Elu 1928–1938  
*National Business Employment Weekly* 1995  
Narva Postimees 1927–1929  
NY Vaba Eesti Sõna 1996  
*Orkester Journalen* 1944–1979  
Postimees 1943  
Päevaleht 1921, 1924, 1932  
Päevalehe lisa “Kunst ja kirjandus” 1932  
Päevalehe lisa “Arkaadia” 2008  
Pärnu Päevaleht 1935  
Raadioleht 1931  
Rahva Hää 1941, 1984  
Rahvaleht 1926, 1927, 1928, 1940  
Realist 1935–2005  
Sirp ja Vasar 1948  
Tartu Kommunist 1940–1941  
Teater.Muusika.Kino. 1992, 1993  
Tööraha Hää 1941  
Viruskundra 1995–2002  
*YAM* 1943–1944

### **Kirjad (T. Lauk'i valduses)**

Allik, K. – Lauk, T. kirjavahetus 31.01.–20.10.2006, 5 kirja  
Aruja, E. – Lauk, T. 12.08.2005  
Avarmaa, O. – Lauk, T. kirjavahetus 08.06.–21.12.2007, 11 kirja  
Beneder, A. – Lauk, T. 02.04.2006  
Bergner, R. – Lauk, T. 12.07.2006



Bruer, J. – Lauk, T. 14.03.2005  
 Busch, M. – Lauk, T. 07.02.2007  
 Esken, V. – Lauk, T. 15.11.2006  
 Grosberg, H. – Lauk, T. 17.06., 25.06., 01.10.2007  
 Hendriksson, J. – Lauk, T. 03.01.2005  
 Holma, N. – Lauk, T. 04.09., 05.09.2007  
 Jansons, S. – Lauk, T. 14.03., 15.03.2007  
 Joon, H. – Lauk, T. kirjavahetus 13.03.–18.11.2007, 7 kirja  
 Juttus, E. – Lauk, T. 29.12.2006  
 Jürman, H. – Lauk, T. 29.09.2006  
 Kiiver, M. – Lauk, T. 13.03.2007  
 Kiiver, M. – Lauk, T. 18.04.2007  
 Laren, K. – Lauk, T. 01.12.2004  
 Laren, K. – Lauk, T. 15.12.2004  
 Laren, K. – Lauk, T. 15.01.2005  
 Laren, K. – Lauk, T. 03.08.2005  
 Laren, K. – Lauk, T. 29.04.2005  
 Liiv, R. – Lauk, T. 26.04.2006  
 Mereste, H. – Lauk, T. 15.11.2006  
 Mereste, H. – Lauk, T. 06.06.2006  
 Niidu, A. – Lauk, T. 01.11.1995  
 Orav, Õ. – Lauk, T. 17.10.2006  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 26.07.2006  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 22.08.2006  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 05.11.2006  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 16.11.2006  
 Veitners, I. – Lauk, T. 06.04.2006  
 Westin, L. – Lauk, T. 01.04.2005  
 Westin, L. – Lauk, T. 17.06.2005  
 Westin, L. – Lauk, T. 21.06.2005  
 Westin, L. – Lauk, T. 19.01.2006  
 Westin, M. – Lauk, T. 14.03.2005  
 Westin, M. – Lauk, T. 14.06.2005  
 Westin, M. – Lauk, T. 16.03.2005  
 Westin, M. – Lauk, T. 29.03.2005

### **Intervjuud**

Asper, H. – Lauk, T. 8.01.2007 Tallinn  
 Bender, A. – Lauk, T. 13.01.2007 Tartu  
 Bergner, R. – Lauk, T. 16.05.2006 Stockholm  
 Ginter, S. – Lauk, T. 12.02.2007 Tartu

Haug, R. – Lauk, T. 3.07.2007 Tallinn

Hendriksson, J. – Lauk, T. 20.11.2004 Helsingi

Jakobi, A. – Lauk, T. 14.04.2007 Tallinn

Jansen, E. – Lauk, T. 12.07.2003 Tallinn

Juttus, E. – Lauk, T. 10.11.2006 (tel. intervjuu) (434 4625)

Juttus, E. – Lauk, T. 13.01.2007 Viljandi

Juurikas, T. – Lauk, T. 19.11.2006 (tel. intervjuu)

Jõgi, E. – Lauk, T. 22.05.2007 Tallinn

Jürmann, H. – Lauk, T. 17.03.2007 (tel. intervjuu) (652 43 74)

Karmo, M. – Lauk, T. 10.01.2008 (tel. intervjuu) (668 07 51)

Kiiver, M. – Lauk, T. 4.03.2007 (tel. intervjuu)

Kroon, P. – Lauk, T. 23.10.2003 Tartu

Kroon, P. – Lauk, T. 13.04.2005 Tartu

Kõlar, E. – Lauk, T. 23.10.2003 Tartu

Kõlar, E. – Lauk, T. 17.03.2007 Tartu

Kõlar, H. – Lauk, T. 18.03.2007 Tartu

Laren, K. – Lauk, T. 15.08.2003 Tallinn

Laren, K. – Lauk, T. 18.08.2003 Tallinn

Liebmann, D. – Lauk, T. 9.07.2007 Siena

Liim, A. – Lauk, T. 5.01.2007 Tartu (tel. intervjuu) (74 27 860)

Liiv, R. – Lauk, T. 22.01.2005 Stockholm

Lille, M. – Lauk, T. 25.08. 2005 Helsingi

Linde, J. – Lauk, T. 16.01.2007 (tel. intervjuu) (3 599 211)

Lindström, E. – Lauk, T. 22.11.2004 Helsingi

Loop, U. – Lauk, T. 8.02.2005 Tallinn

Luhats, T. – Lauk, T. 15.02.2007 (tel. intervjuu) (6704 597)

Malin, J. – Lauk, T. 28.12.2007 (tel. intervjuu) (734 14 77)

Marandi, L. – Lauk, T. 20.05.2005 Uppsala

Marandi, R. – Lauk, T. 12.07.2000 Tallinn

Neuland, R. – Lauk, T. 11.04.2007 (tel. intervjuu) (6506194)

Ora, L. – Lauk, T. 13.04.2005, 12.02.2007 Tartu

Orav, Õ. – Lauk, T. 7.10.2006 Tallinn

Paalma, V. – Lauk, T. 10.02.2007, 23.02.2007 (tel. intervjuu) (683 1227)

Parts, T. – Lauk, T. 20.05.2005 Tallinn

Paršin, B. – Lauk, T. 16.01.2007 (tel. intervjuu) (56 615 410)

Praats, R. – Lauk, T. 5.01.2007 (tel. intervjuu) (742 4267)

Poomann, E. – Lauk, T. 18.04.2007 Tallinn

Sapožnin, O. – Lauk, T. 8.05.2007 (tel. intervjuu) (51 57 450)

Sapožnin, O. – Lauk, T. 18.05.2007 Tallinn

Speek, H. – Lauk, T. 20. ja 21.01.2005 Stockholm

Speek, H. – Lauk, T. 17.05.2006 Stockholm

Speek, H. – Lauk, T. 5.06.2007.(tel. intervjuu) (46 8386 626)  
 Svensson, K-O. – Lauk, T. 16.05.2006 Stockholm  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 17.05.2006. Hägersten  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 29.10.2007 (tel. intervjuu)  
 Tamjärv, A. – Lauk, T. 28.11.2007 Tallinn  
 Tamm, A. – Lauk, T. 17.04.2007 (tel. intervjuu) (50 69 113 Haapsalu KL)  
 Tamm, J. – Lauk, T. 12.03.2007 (tel. intervjuu) (533 28 566)  
 Tiigiste, M. – Lauk, T. 22.01.2005, 17.05.2006 Hägersten  
 Trummal, M. – Lauk, T. 14.03.2006 (tel. intervjuu) (7 427 290)  
 Tuberik, L. – Lauk, T. 14.02.2007 Tallinn  
 Tuberik, T. – Lauk, T. 14.02.2007 Tallinn  
 Uibopuu, V. – Lauk, T. 7.04.2007 (tel. intervjuu)  
 Vosemaa, E. – Lauk, T. 29.08.2007 (tel. intervjuu) (46 011 160473)  
 Westin, M. – Lauk, T. 21.01.2005, 15.05.2006 Stockholm

### Internet

<http://www.Thecanadianencyclopedia.com> Historica.  
<http://www.Джаз.Фейергар>.  
[http://estarts.ca/ajalugu\\_ekk42.htm](http://estarts.ca/ajalugu_ekk42.htm)  
<http://en.wikipedia.org/wiki/V-Disc>  
<http://en.wikipedia.org/wiki/skiffle>  
[http://et.wikipedia.org/wiki/Toomas\\_Paul](http://et.wikipedia.org/wiki/Toomas_Paul)  
[http://ru.wikipedia.org/wiki, 2.03.2008](http://ru.wikipedia.org/wiki,2.03.2008)  
<http://www.google.ee/search?hl=ru&q=Sid+Phillips&lr=>  
<http://www.google.tonarchiv-online.de/service/musiklexikon/db1996.html>  
<http://www.google.ee/search?hl=ru&q=British+Big+Bands+Database&lr=>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Image%3AParnakh\\_jazzband.jpg?powerset](http://en.wikipedia.org/wiki/Image%3AParnakh_jazzband.jpg?powerset)

### Plaadistused

CD-komplekt “*The best of Ballroom Music*”, 1998, *Casa Musica*  
 CD-album “Eesti jazz 70”, 1995, EJF & *Bella Musica*  
 Pedusaar, H. 1998. *Eesti heliplaatide koondkataloog*. Tallinn: Ilo.  
*Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet 1*  
*Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet 2*  
 Henno Tooming septet spelar Thelonius Monk (5482-73/5254: 1-2)  
 Henno Tooming Quartet. *Jazzmagasinet* 17/5 1975  
 E. Raudsepa laulud MC-1 (14 laulu)

## LISAD

### LISA 1. FOTOD<sup>312</sup>



J. Maimiku kogust

**Foto 1.** *The Luna Band* Narva-Jõesuu Kuursaaik (1927). Vasakult: Elmar Milkop, Johannes Tamberg, Aleksander Barmin, Adolf Müller, Robert Flink (Tavas) ja Artur Flink



K. Strobeli kogust

**Foto 2.** Kurt Strobel (1979)



V. Ojakäärü kogust

**Foto 3.** Victor Compe

<sup>312</sup> Fotodel, kus muusikute asetus võib põhjustada loetelu väärsti mõistmist, on sulgudes lisatud pill.



Eesti Filmiarhiiv<sup>313</sup>

**Foto 4.** *The Murphy Band* Marcelle'i laval (1925). Vasakult: Arved Kappet, Jakov Sahharov, Eugen Allas, Kurt Strobel, Rolf Eichwald, Victor Compe ja Konstantin Paalse



Eesti Filmiarhiiv<sup>314</sup>

**Foto 5.** *The Murphy Band*'i suur koosseis Estonia Punases saalis (1928). Vasakult: Jaak Randva, Jakov Sahharov, Eugen Allas, Arved Kappet, –, Rolf Eichwald, Leonid Ernits, Willi Kiausch ja Victor Compe

---

<sup>313</sup> 0-80401

<sup>314</sup> 0-80402



Eesti Filmiarhiiv<sup>315</sup>

**Foto 6. Vivo Band** (arvatavalt 1927). Vasakult: Elmar Pert, Elmar Sööt (kb), Artur Bachfeldt/Ojamaa (ts), Priit Veebel, Gustav Ernesaks, Evald Turgan ja Arnold Ruuben



A. Mutsu kogust

**Foto 7. Merry Party** 2.01.1929. Vasakult: Bernhard Sergo, August Saarm (tr), Alvar Anni (sph), Valter Kallas, G. Kuusik, Uno Tamberg, Jüri Söödor, Udo Kallas, M. Kuusik

<sup>315</sup> 0-155465



A. Jakobi kogust

**Foto 8. Red Hot Ramblers** Vasakult: Elmar Karendi, Voldemar Niine, Arved Jakoby, Artur Tamvelius, Oskar Vichmann, Herbert Velleaar, Romuald Gross, –



V. Ojakääru kogust

**Foto 9. Red Hot Ramblers'i visiitkaart.** Vasakult: pianist Boris Torpan, viiuldaja Artur Värk, saksofonistid Oskar Vichmann ja Romuald Gross, trompetist Elmar Karendi, kitarrist Voldemar Niine, kontrabassimängija Herbert Velleaar ja trummar Artur Tamvelius





J. Kikase kogust

**Foto 10.** Viljandi koolipoiste *The Bonzo Band*. Keskel viuliga Johannes Porisammul/John Pori



J. Maimiku kogust

**Foto 11.** (*Side*) *Bonzo Band*. Pildil olevast koosseisust on teada Aadu Mutsu (kl), John Pori (v), Aksel Kuuse (dr) ja Herbert Kulm (cl)





A. Rinne kogust

**Foto 12. Bi-Ba-Bo** (1928). Vasakult: –, –, Alfred Vaarmann, –, Theofil Maiste (kl), Artur Rinne, Evald Vain, –



M. Węslawska kogust

**Foto 13. The Estonian Dance Orchestra** Estonia Valges saalis (1931). Vasakult: Valter Peschel, Jakov Sahharov, Boris Borissov (Jaanikosk), Victor Compe, Heinz Fick, Udo Kallas, Leonid Ernits



A. Mutsu kogust

**Foto 14. *Strong Hard Rodgers*** (1931). Vasakult: Heinrich Sachsen, Boris Kirikal, Robert Süld, Aadu Mutsu, Rudolf Rotka, Jüri Söödor ja Herbert Kulm



A. Mutsu kogust

**Foto 15. *Vinona Band***. Vasakult: – , Aleksis Avasalu (kb), – , Riho Johanson(Järvi), Juhan Kaljaspoolik, Aado Haamre, Herbert Kulm, – , – .



V. Ojakääru kogust

**Foto 16. *Mutli Strong Party* (1934).** Ees vasakult: –, Erich Kitsemets, –, Rudolf Mutli, –, taga: –, –, Roland Freiberg, Ludvig Mutli, –.



Eesti Filmiarhiiv

**Foto 17. *Merry Pipers* (arvatavasti 1933).** Vasakult: Erich Kitsemets, Heinrich Teder, F. Veske, Nikolai Omann, Rostislav Merkulov, Erich Jalajas, Herbert Kulm, Jüri Söödor



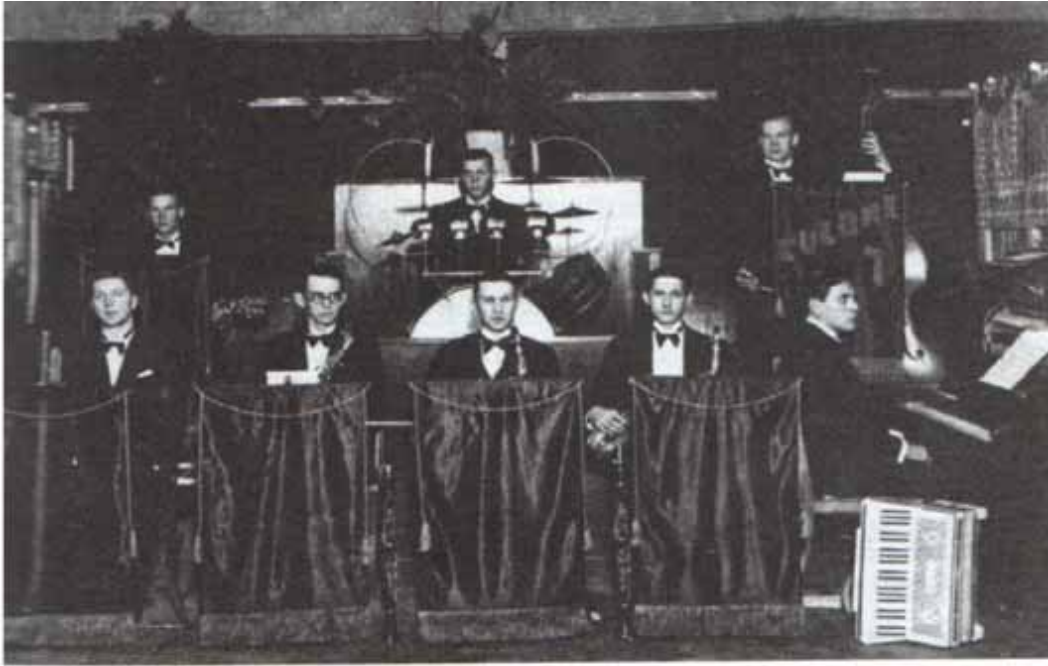
A. Jakobi kogust

Foto 18. *The Scouts Band* (1932). J. Grünthali fotol seisab Arved Jakoby, teiste nimed teadmata



U. Toomi kogust

Foto 19. Eesti Maapanga džässorkester (1932). Parevalt kolmas Ullo Toomi



H. Speegi kogust

**Foto 20. Kuldne 7** (arvat. 1938 või 1939). Ees vasakult: Raimund Pakasaar, Erich Hendla, Karl Aavik, Hans Speek, Aadu Mutsu. Tagareas Paul Oja, Nikolai Kalm ja Evald Haaviku



J. Maimiku kogust

**Foto 21. The Dancing Travellers.** Vasakult: Alfred Rütel (tr), Evald Haaviku (kb), Arkadi Arv (s), klaveri taga Kirill Raudsepp, teiste nimed teadmata





H. Lepnurme kogust

**Foto 22. Meie Poisid (1935).** Tallinna Ohvitseride Kasiino laval. Vasakult: Voldemar Tammel, Arnold Plees, E. Jaaniste, Harri Vellend, –, R. Inn, Veeber, Aadu Regi, Mart Liipa, Roland Kriit, Hugo Lepnurm ja E. Luhari



J. Maimiku kogust

**Foto 23. Red Reding Hood.** Vasakult: Rostislav Merkulov, Herbert Kulm, paremalt äärmine Korkmann



H. Kõlari kogust

**Foto 24. Longhairs** 17.05.1941. Vasakult: Benjamin Socher (osaliselt nähtav), Erich Kõlar (dr), Merirand (kb), trompetid F. "Jossa" Tamme, Ott Tammik, Elmar Kotkas ja Kalju Taevere, nende ees trombonistid Kabal ja Pukk, ees seisab Jüri Teng, temast edasi saksofonistid Harry Kõlar, Endel Õunapuu, Valdo Kallion ja Arvi Rõuk



V. Ojakääru kogust

**Foto 25. Inge Pöder ja Pärnu Rannalongi orkester** (arvat. 1937). Ees vasakult: August Saarm, Udo Kallas, Inge Pöder, Oskar Rosenbenk, Enn Kandvere; taga: Valter Kallas, Elmar Kruus ja Uno Tambre



E. Kitsemetsa kogust

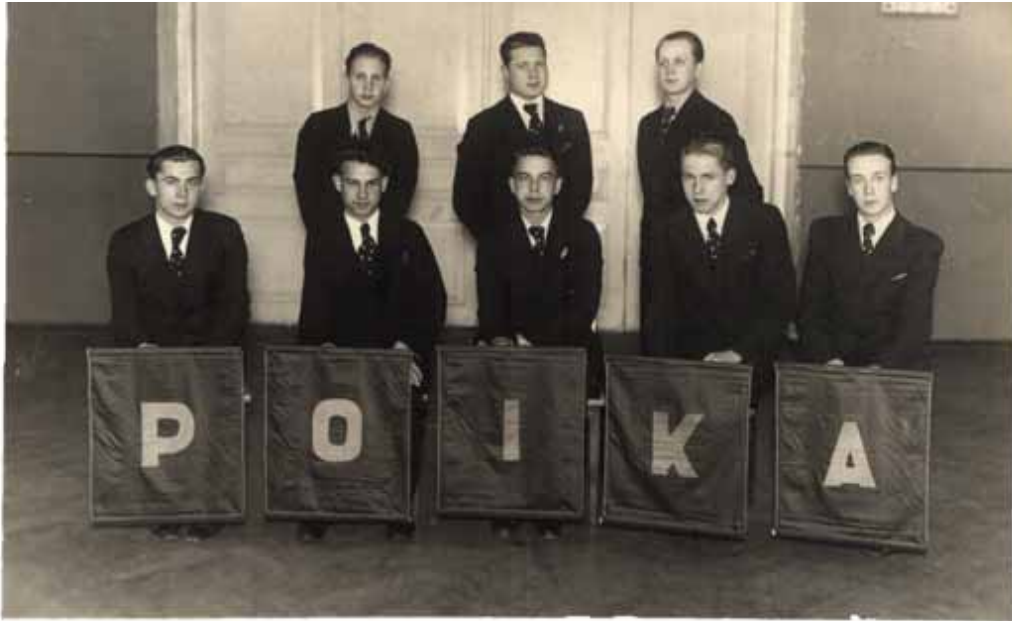
**Foto 26. J. Pori orkester** Estonia Suveaias (1938). Ees vasakult: Karl Niitme, Erich Kitsemets, John Pori, Ferdinand Kaasik, Paul Kiin; taga: Valter Roots, Roland Freiberg ja Herbert Vellesaar



V. Ojakäärü kogust

**Foto 27. Narva Akkord** (1939). Ees vasakult: – , – , Albert Vaht, – , – , Helmut Reismaa; tagareas: – , Raul Liivoja, T. Raudsepp





T. Tuberiku kogust

**Foto 28. POIKA** 23.04.1937. Ees vasakult: Sild, Pribitkin, Kaarel Tuberik, Eugen Juštšuk, Uno Veenre, taga vasakult: Landmann, Edgar Ereline ja Joann Juštšuk



A. Benderi kogust

**Foto 29. Blue Boys Band e BBB** (1937). Vasakult: Kalju Klaus, Robert Tilgar, Eugen Kelder, Alfred Bender, Viktor Koort, Arvo Muna



A. Benderi kogust

**Foto 30. BBB** (1939). Ees vasakult: Robert Tilgar, Alfred Bender, Soosaar, Hugo Trummal; tagareas: Ilmar Jaanson, Edgar Ereline, Elmar Niinas



O. Avarmaa kogust

**Foto 31. Tartumaa Kaitseliidu tantsuorkester** Vanemuise saalis 1940. aasta I poolel. Ees vasakult: – , Olgert Mürsepp (?), Pripitkin, Ants Sillaots; tagareas: Paul Sarv, Leo Virkmaa ja Ovid Avarmaa



R. Bleive kogust

**Foto 32. Kuldne 6** 12.11.1939. Vasakult esimene Richard Kangro, kolmas Alfred Offard (?), neljas Johannes Bleive, kuues Hugo Kull (?)



TMM kogu<sup>316</sup>

**Foto 33. Duo Heino Uibopuu** (vasakul) ja **Leo Tauts** studios mängimas

---

<sup>316</sup> FM 303 N28 S2



TMM kogu<sup>317</sup>

**Foto 34. Tartu džässiaktivistid** (kevad 1939). Vasakult: Henry Ambel, Leo Tauts, Viktor Tallmeister, Ovid Avarmaa



Foto koguteosest “Koolilinn Valga”

**Foto 35. Bummy-Band** 19.12.1927. Vasakult: H. Rakso, K. Kais, L. Kulbin, O. Tennov, P. Saar, A. Orav, J. Urb, A. Kampus, –, A. Ustav

<sup>317</sup> F M 303 N 26 S 18.





L. Käärma kogust

**Foto 36. Le-Ar-Di** 16.02.1931. Vasakult: Ants Niidu, Tiit Kuusik, Leo Käärma, Arnold Reinhaus, Hans Rohtung



Viljandi Muuseumi fotokogust<sup>318</sup>

**Foto 37. Melody Makers** (1937). Ees vasakult: Herman Nelivald, Endel Kalam, Juho Sumera, Elmar Luts, Martin Kaldma; taga: Valter Järvekülg, Eduard Kikas, Josephine Ondruy

<sup>318</sup> VM 10606



Viljandi Muuseumi fotokogust<sup>319</sup>

**Foto 38.** Viljandi **Akkord** (1937). Ees vasakult: Ernst Teder, A. Johanson, Martin Rubin, Juhan Rebane, Siim Mandre; taga: Johannes Reiman, Ferdinand Helm, klaveril E. Ullmann



J. Dmitrievi kogust

**Foto 39.** **Do-Re** (1940). Vasakult: Jüri Dmitriev, Dmitri Vainumäe, Agu Kuller, Juhan Mitt, Magnus Pärn, Jakob Kammer, Johannes Kask

<sup>319</sup> VM 10606



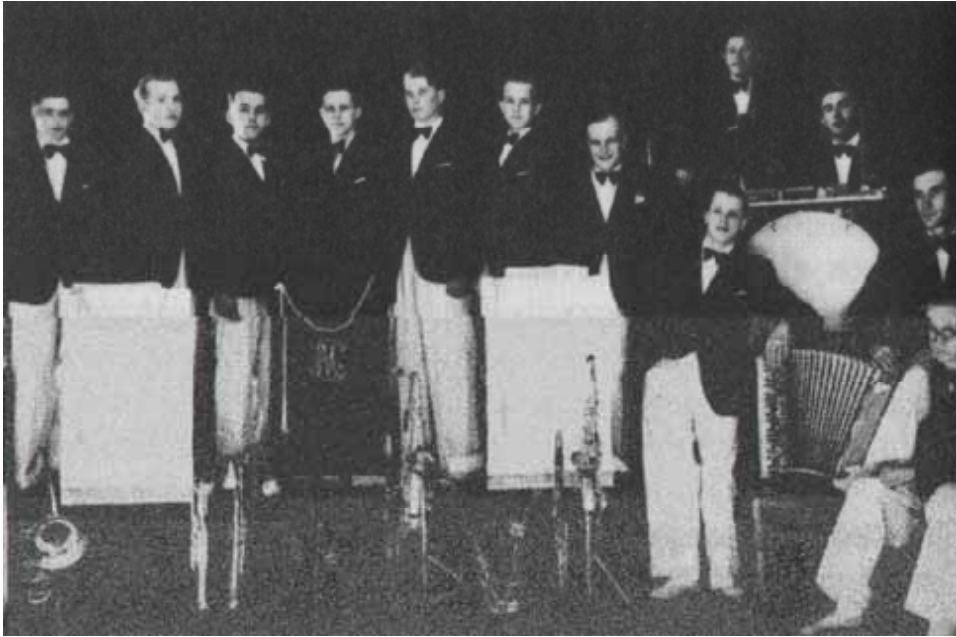
A. Niidu kogust

**Foto 40. Rütmi Poisid (1939).** Ees vasakult: Ants Niidu, Mart Rubin, Hans Rohtung, Hiiemäe (?), taga: Anton Holter, Helmut Kuningas ja Karl Sinikas



E. Juttuse kogust

**Foto 41. UK (1938).** Vasakult: Jaan Parts, Elmar Pöder, Adolf (Ats) Laanmets, Eino Juttus, Martin Viik, Karl Piiskop, Hillar Ruuber, Ervin Juttus ja Paul Juttus



L. Ojakääru kogust

**Foto 42. MG.** Vasakult: Endel Stafenau (kl), R. Kubjas, – , Ringold Neuland (ak), – , Alfred Pisuke (v), Voldemar Kattai, A. Pähklamets, – , Pastarus (dr?), – , Leo Ojakäär (s, cl)



H. Juurika kogust

**Foto 43. Väimela PKK I lennu jazz (1942).** Ees vasakult: Karl Tallo, Hendrik Juurikas, Evald Pehter ja Valter Kurusk, taga: Ilmar Vislapuu, Uno Teemant, Kaljo Rähni





M. Dietrichi kogust  
**Foto 44. Haapsalu Jahtklubi orkester.** Paremtal esimene: Harry Rikandi, trummidel Konstantin Põld



H. Juurika kogust  
**Foto 45. Tali Põllumeeste Seltsi jazzorkester** (1930. aasta II pool). Ees vasakult: Voldemar Kaiküll, Karl Juurikas, Hendrik Juurikas ja Karl Talu, taga: Paul Tamm, Kristjan Talu, Arnold Ilov



H. Joone kogust

**Foto 46. Karutsi jäts**<sup>320</sup> naabritalu simmanil: vasakult viuliga Hans Karu, tema ees istub Jaak Israel, viuliga August Scherbakov, tema taga Jaak Karu, trummari nime ei tea, Ernst Vene ja Hendrik Karu, löötpilliga istub Juhan Kadak, kes tavaliselt bassi mängis.



H. Joone kogust

**Foto 47. Karutsi jäts'** i hilisem koosseis (1933–1934). Vasakult: Hans Karu, Hendrik Karu, Jaak Israel, Ernst Vene, Juhan Karu, “maestro” Jaak Karu ja Juhan Kadak. Muusikute taga seisavad kaks orkestrisse mittekuulunud naabrimeest.

<sup>320</sup> Arvatav fotografeerimise aeg 1930 või 1931.



Viljandi Muuseumi fotokogu<sup>321</sup>

Foto 48. Kaarli Sammaste jazz (1930)



Saaremaa Arhiivraamatukogu<sup>322</sup>

Foto 49. Uuemõisa jazz orkester (21.04.1935). Ees vasakult: Aleksei Koppel, Aleksander Kaldvee, Aleksander Kreek, Mihkel Peel, August Laar, Augustin Kommel ja Juhan Õun, taga: Aleksander Kommel, Herman Oll, Juljus Kirsimäe, Juhan Saar, Steffan Varb

<sup>321</sup> VM 10606

<sup>322</sup> SMF 3832 : 45





J. Maimiku kogust

**Foto 50.** *Six Swingers* Dancing Palace Glorias (1939). Ees vasakult: Herbert Kulm, Enn Kandvere; taga: Voldemar Tammel, Elmar Kruus, Viktor Ignatjev, Uno Tambre



E. Kitsemetsa kogust

**Foto 51.** Punalipulise Balti Laevastiku Maja džässorkester (1940). Ees vasakult: Issajev, Avdejev, John Pori, Friedrich Kaasik, Paul Kiin ja Valter Roots; taga: – , Karl Nüitme, Kupatašvili, Roland Freiberg, Larionov, Herbert Velleaar, Erich Kitsemets



G. Metssalu kogust

**Foto 52. Sinimandria kvartett (1940–41).** Vasakult: Georg Metssalu, Riho Järvi, Heino Uibopuu, Uno Värk



E. Karendi kogust

**Foto 53. Tanzkapelle des Landessenders Reval (1942) studios.** Vasakult äärmine rida eest tahpaoole: Elmar Kruus, Erich Kitsemets, Elmar Karendi, Voldemar Tammel, Valter Roots. Edasi vasakult: Kaarel Vallimäe, Ilmar Kureniit, Oskar Vichmann, Konstantin Paalse, Eduard Kurt, Vladislav Trojanski, Enn Kandvere, teadustaja Cordula Eller, Friedirich Kaasik, Kaarel Maarand



H. Speegi kogust

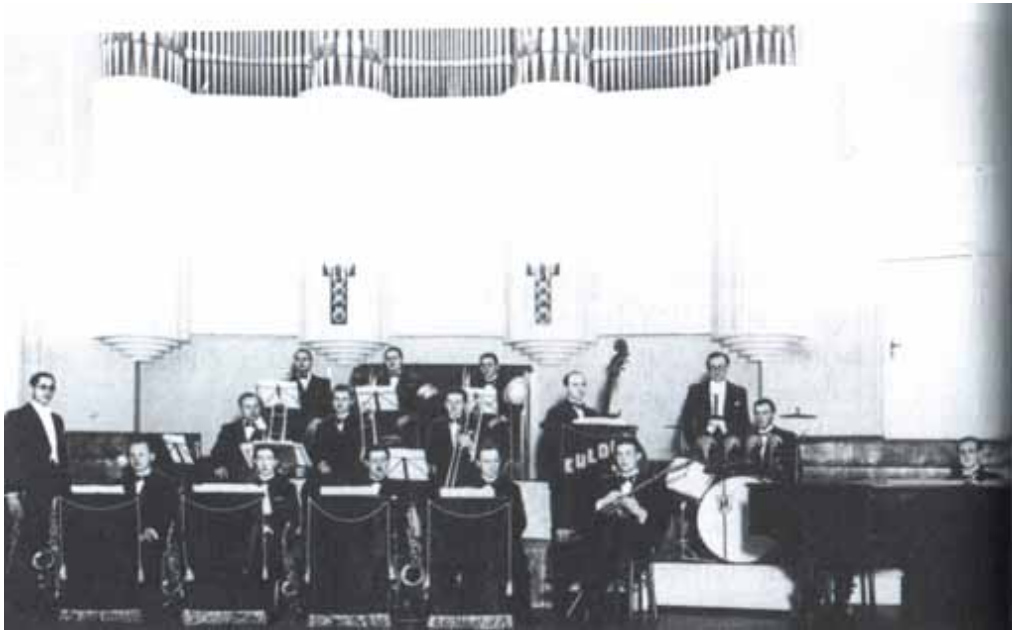
**Foto 54. *Tanzkapelle des Landessenders Reval*** (märts 1943) Viljandis. Istuvad: E. Karendi, E. Kitsemets, –, E. Kandvere, F. Kaasik. Seisavad: H. Speek, E. Kurt, O. Vichmann, V. Roots, E. Kruus, K. Paalse, K. Maarand, G. Neeme, I. Kureniit, L. Tauts



K. Paalse kogust

**Foto 55. Esimene džässikontsert.** Estonia kontserdisaal 24.11.1936. Dirigeerib Priit Veebel, solist Violetta Borkmann (tr)





H. Speegi kogust

**Foto 56. Kuldne 7 Estonia kontserdisaalis** (12.02.1941). Vasakult esireas: Hans Speek, Lembit Raudmäe, Jossif Šagal, Romuald Gross, Paul Kornel, Paul Oja; taga: Bernhard Sergo, August Saarm, Georgi Gross, Arnold Plees, Ülo Raudmäe, Jürgen Miilen, Arnold Press, Georg Metssalu, Nikolai Kalm



J. Tibari kogust

**Foto 57. Viljandi džässikontsert.** Esimene rida vasakult: Herman Nelivald, – , Martin Kaldma, seisab Endel Kalam, Herbert Kärmas, Juho Sumera, Elmar Luts, solist Violetta Borkmann ja Ervin Juttus. Tagumises reas Valter Järvekülg (kb), Eduard Kikas (dr), pianisti kõrval Ernst Teder, Kärmas ja Sumera vahelt paistab Johannes Reiman



J. Maimiku kogust

**Foto 58. *Five Royalty Band* (1928).** Vasakult: Eugen Allas, Uvah, Priit Veebel, Raymond Michel, Willi Kiausch



K. Paalse kogust

**Foto 59. Duo P. Veebel (vasakul) ja K. Paalse studios**





EAA<sup>323</sup>

**Foto 60. Henry Ambel**



O. Sapožnini kogust

**Foto 61. Vladimir Sapožnin 1930. aastatel**



H. Speegi kogust

**Foto 62. Hans Speck (1941)**

---

<sup>323</sup> F 2100 N 1 S 322.



E. Lindströmi kogust

**Foto 63. Jaakko Vuormaa** bänd kontserdil. Vasakult: Sal Furman (tr), Olle Lindström (b), Kuno Laren (v), Erik Lindström (ak), Herbert Katz (k), Peggy Solin (vok), Henno Tooming (kl), Jaakko Vuormaa/Furman (dr) ja Onni Gideon (v)



K. Lareni kogust

**Foto 64. E. Raudsepa kvintett** *Maxim*'i laval. Vasakult: L. Isberg, H. Speek, E. Raudsepp, K. Laren ja S. Lundquist



Foto ajakirjast *Orkester Journalen* 1962 nr 4

**Foto 65. Henno Tooming** esiplaanil klaveri taga



Juštšukkide perekonnakogust

**Foto 66. Vasakult: Eugen Juštšuk, Endel Vesk, Ilmar Laaban** (1946)



R. Liivi kogust

**Foto 67. Meremeeste ühingu orkester**<sup>324</sup>. Vasakult: Ants Toomla, August Liiv, Arne Rand, Endel Kärner, Edgar Voosemaa



A. Tamjärve kogust

**Foto 68. Meremeeste ühingu orkester II.** Vasakult teine August Liiv, klaveri taga Armas Maiste

<sup>324</sup> Fotode 67 ja 68 täpne fotografeerimise aeg teadmata.



M. Kiiveri kogust

**Foto 69. Eskilstuna Eesti Seltsi orkester** Stockholmi raekoja Blå Hallenis (1954). Esimene rida vasakult: Heino Vaher, Valdek Vrooman, Mart Kiiver, Leo Kippar, Manfred Poode; teine rida: – , Voldemar Järves, Rea Kiiver



K. Lareni kogust

**Foto 70. Kuno Laren/Boris Kuum** (1943)



## LISA 2. THE MURPHY BAND'i REPERTUAAR (REKONSTRUKTSIOON)

### 1925

Harry Akst "Dinah"  
Irving Berlin "Always"  
Walter Donaldson "Yes, sir, that's my baby"  
Jerome Kern "Who"  
Fred Raymond "Ich hab' das Fräulein Helen baden seh'n"  
Fred Raymond "Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren"  
I. S. Zamecnick "Somewhere in Naples" (Eestis "Kesk õitsvaid lilli", mängiti valsina)

### 1926

Ray Henderson "Black Bottom"  
Walter Kollo "Zwei rote Rosen, ein zarter Kuss"  
José Padilla "Valencia" ja "Ça...c'est Paris"  
Erno Rapee ja Lew Pollack "Charmaine"  
H.G. Matos Rodriguez "La Cumparsita"  
Harry Tierney "Rio Rita"  
Mabel Wayne "In a little Spanish town"

### 1927

Walter Donaldson "My blue heaven"  
Karel Vacek "Du schwarzer Zigeuner" (Meil "Hei, mustlane mängi")  
Mabel Wayne "Ramona"  
Vincent Yomans "Hallelujah"  
Victor Young "Sweet Sue"

### 1928

Franz Doelle "Siis, kui valge sirel õitseb taas"  
Ralph Erwin "Ma suudlen teie kätt, madam"  
Ray Henderson "Constantinopole"  
Jimmy McHugh "I can't give you enything, but love"

### 1929

N. H. Brown "Brodway melody"  
Hoagy Carmichael "Tähetolm"  
Ray Henderson "Kui mul oleks sinust rääkiv pilt"  
Hans May "Armunud Bimbambulla"  
Anton Profes "Am Sonntag will mein Süsser mit mir segeln geh'n"

### LISA 3. P. VEEBELI 1. DŽÄSSIKONTSERDI KAVA (nagu see oli trükitud)

Teisipäev, 24. novembril 1936. a.

JAZZ-KONTSERT

Juhatab F. Weebel

Kava:

#### I

- |   |                   |
|---|-------------------|
| 1. Dinah Fox-Trot                       | arrang. F. Weebel |
| 2. The Vagabond King                    | R. Friml          |
| Potpurrii samanimelisest helifilmist    |                   |
| 3. Chickie                              | Ray Stilvel       |
| Trombooni soolo – vA.Flink              |                   |
| 4. Valsside potpurrii                   | Weebel            |
| 5. Sügismõtted Tango                    | T. Targama        |
| Life is a song Aeglane fox              | E. Ahert          |
| Laul A. Rinne                           |                   |
| 6. Lapsepõlve kodu Parafraas            | F. Weebel         |
| 7. Klaverite duett Weebel ja K. Paulson |                   |

#### II

- |  |                   |
|--|-------------------|
| 8. Persia turg Fox-trot                  | arrang. F. Weebel |
| 9. Indiaani armuhüüd                     | arrang. F. Weebel |
|  | R. Friml          |
| 10. “Brodway meloodia” Potpurrii         | arrang. F. Weebel |
| 11. Whispering                           |                   |
| Trompeti soolo prl. V. Borkmann          |                   |
| 12. “Möödunud šlaagerid”                 | F. Weebel         |
| 13. “Pipsy”                              | E. Plessow        |
| “Laughing baby” Xylofoni soolo W. Pachla |                   |
| 14. “Rumba”                              | arrang. F. Weebel |
| 15. “Take your pick”                     | P. Mandell        |
| Gitarri soolo W. Kiausch                 |                   |
| 16. “White Jazz” Fox-Trot                | R. Clifford       |
- Algus kell 8 õhtul

Kontserdil viibinud muusikute Georg Metsalu ja Karl Aaviku<sup>1</sup> kinnitusel mängiti ka G. Gershwini “Rhapsody in Blue”d, mis millegipärast kavalehel ei kajastu.

H. Juurika andmeil võis kava 12. punkti all mängitud olla Sarah Leanderi laulud “Ma seisan sajus ja ootan sind” ning kolmanda meloodiana “Sa oled mu õnnetäht” (H. Juurika intervjuu E. Jõgile).

---

<sup>1</sup> Ojakäär 2000: 324

#### LISA 4. P. VEEBELI 3. KONTSERDI KAVA (täpsustustega)

1. *Sensation* E. Köstner  
orkester
  2. Mexikana, eksootiline rapsoodia E. Plessow  
orkester
  3. *Lamentation* Coleman Hawkins  
Saksofoni soolo R. Gross arr. P. Veebel
  4. Näila, fox-trot intermetso Léo Delibes  
arr. A. Lange
  5. *Hör mein Lied, Violetta* R. Lukesch  
orkester
  6. *Bei mir bist du schoen* arr. P. Veebel  
svingsekstett koosseisus: R.Flink – trompet,  
O. Vichmann – klarnet, A. Eller – tenorsaksofon,  
V. Roots – klaver, H. Velberg – kontrabass,  
K. Strobel – trummid
- II
7. Mariachie, rumba h.filmist  
“Tütarlaps kuldsest läänest” S. Romberg  
orkester
  8. *Dark eyes* arr. Tommy Dorsey  
orkester
  9. *Flasting Fingers* P. Frosini  
*Fliegende Bälle* B. Goldwyn  
Marimbasoolo W. Pachla
  10. *Serenade in blue* E. Plessow  
orkester
  11. Eesli serenaad S. Romberg  
laulusolist F. Kaasik
  12. *Tiger rag* arr. P. Veebel  
klarnetisoolo E. Pert



LISA 5. P. VEEBELI 4. KONTSERDI KAVA



ESTONIA  
KONTSERTSAAL

29

Telsipäev, 24. novembril 1936. a.

JAZZ-KONTSERT

Juhatab F. VEEBEL.

KAVA:

I

1. Dinah . . . . . arrang. F. Weebel.  
Fox-Trot.
  2. The Vagabond King . . . . . R. Friml.  
Potpurri samanimel. helifilmist.
  3. Chickie . . . . . Ray Stillvel.  
Trombooni solo — A. Flink.
  4. Valseid potpurri . . . . . F. Weebel.
  5. Sügismõtted — Tango . . . . . T. Targama.  
Life is a song — aegl. fox . . . . . E. Ahlert.  
Laul: A. Rinne.
  6. Lapseõlve kodu . . . . . F. Weebel.  
Pedaalid.
  7. Klaverite duett.  
F. Weebel ja K. Paulson.
- II
8. Perala turg . . . . . arrang. F. Weebel.  
Fox-Trot.
  9. Indiani armubüüd . . . . . R. Friml.  
arrang. F. Weebel.
  10. „Broadway meloodia“ . . . . . arrang. F. Weebel.  
Potpurri.
  11. „Whispering“  
Trompeti solo — pri. V. Borkmann.
  12. „Möödanud häaigerid“ . . . . . F. Weebel.  
Potpurri.
  13. „Pipsy“ . . . . .  
Laughing Baby“ . . . . . E. Plessov.  
Ksülofoni solo: W. Pachla.
  14. „Rumba“ . . . . . arrang. F. Weebel.
  15. „Take your pick“ . . . . . P. Mandell.  
Gitarri solo: W. Klausch.
  16. „Wite Jazz“ . . . . . R. Clifford.  
Fox-Trot.

ALGUS KELL 8 ÖHTUL.

Märkusid: 1) Tagavõõdud piletid võetakse arvesse ainult siis, kui etteantud piletil on  
nimele vastav vahetala.  
2) Saalis, isturid ja ehitistubaruudid on sulletatuna kerkitud. Nüüdseks  
põlvakka alust sulletamiseks määratud ruumid on sulletatud, mis võimaldab suure  
kompleksi ja teatritele etteantud ruumid, mis on sulletatud, võimaldab suure  
pileti korraldada juhtida, mille alla paigutatakse isturid.  
3) Etteantud aja on jäänud kinni. Juhatus.

V. Klemmreiteri teater, Tallinnas 1936. a.

**LISA 6. KULDSE 7 KONTSERDI KAVA (12.02.1941)**

**K A V A**  
**JAZZ-KONTSERT**  
**12. veebruar 1941. a.**  
**K U L D N E 7**

**Juhatab: H A N S S P E E K**

Solistid: Boris Kõrver – klaver  
Paul Oja – laul  
Georg Metsalu – laul  
Teadustaja: Henry Ambel

1. Sarve hüüd (Bugle Call Rag) ..... Pettis, Mills, Schoebel
2. Tantsu algus (Begin the Beguin)..... Cole Porter
3. Rütm ja armastus (Dipsy Doodle)..... Larry Clinton
4. India külalislaul ..... Rimski-Korsakov  
arr. H. Speek
5. Mis on, mida nimetatakse armastuseks  
(What is that Thing Called Love) ..... Cole Porter
6. Katjuša..... vennad Pokrass  
arr. B. Kõrver
7. KLAVERISOOLOD: Boris Kõrver mängib oma kompositsioone
8. Kuri kuningas ..... arr. Geraldo
9. Silmates veepiiri (I Cover the Waterfront) ..... Green, Gray
10. Meeleolus (In the Mood) ..... Glen Miller
11. Tiigri hüüd (Tiger Rag) ..... Domenic La Rocca

V a h e a e g

12. Uisutajad ..... Waldteuffel  
arr. H. Speek
13. Džungli trummid (Jungle Drums) ..... Lecuona
14. SEKSTETT SWINGIB: klaver, trummid, kitarr, bass, klarnet, viiul  
a) Sosistades (Whispering) ..... vennad Schoenbergerid  
b) Magus Sue (Sweet Sue) ..... Schoebel  
c) Aleksandri orkester ..... Irving Berlin  
(Alexander's Ragtime Band)
15. Funiculi, Funicula ..... Itaalia rahvalaul
16. Kadunud kari (Milk Cow Blues) ..... Arnod
17. Kareldes parketil (Jumping at the Woodside) ..... Count Basie
18. Tähetolm (Star Dust) ..... Hoagi Carmichael
19. Meenutagem lööklaule ..... arr. H. Speek
20. Kella ühe hüpe (One o'clock Jump) ..... Count Basie

KOOSSEIS:

Trompetid: Plees, Arnod; Miilen, Jürgen; Saarm, August

Tromboonid: Gross, Georgi; Raudmäe, Ülo; Sergo, Bernhard

Altsaksofonid: Šagal, Josif; Gross, Romuald

Tenorsaksofonid: Kornel, Paul; Raudmäe, Lembit

Klaver: Kõrver, Boris. Kitarr: Oja, Paul

Bass: Press, Arnold. Trummid: Nikolai Kalm

N.B! Andmed H. Speegi kogus olevalt kavalehelt. Kavas esinevatele vigadele on tähelepanu juhitud põhitekstis.

## LISA 7. H. SPEEGI PLAZA-KONTSERTIDE KAVA

Osaline rekonstruktsioon (vabas järjestuses)

- Friml & Stothart ..... Eesli serenaad
- Count Basie ..... *One o'clock Jump*
- Hoagi Carmichael ..... Tähetolm  
..... *I Hear a Rhapsody* (Speegil "Es klingt eine Rhapsodie")
- Dino Olivieri ..... *Tornerai* (Speegil "Komm zurück")
- ..... *Lang Ist's Her*
- J. E. Winner ..... *Little Brown Jug*
- Stephen Foster ..... *Camtown Races* (Speegil "Kapten Kliiverpoom")
- Emil Waldteufel (arr. H. Speek) ..... Uisutajad
- Juan Llossas ..... *Tango Bolero* (solist B. Kuum)
- Nacio Herb Brown ..... *Good Morning* ("Gut'n Morgen", solist E. Raudsepp)
- Nick LaRocca ..... *Tiger Rag* (Speegil "Kommt der Tiger")

## LISA 8. PUNAARMEE JAZZ-ORKESTRI KONTSERDI KAVA

### V A N E M U I S E K O N T S E R T S A A L

22. augustil 1940 kell 20.30

## Punaarmee jazz-orkestri kontserdi kava

Juhatab B. Smit

### I OSA

- |   |             |
|---|-------------|
| 1. Marss .....                                    | Dunajevski  |
| 2. Marss .....                                    | Dunajevski  |
| 3. "Sergei laul" kinof. "Hävitajad" .....         | Bogolovski  |
| 4. Vene tants .....                               | Knuševitski |
| 5. "Tuisk" .....                                  | Varlamov    |
| 6. "Po Piperskoi" .....                           | B. Smit     |
| 7. "Kostja laul" kinof. "Inimene relvaga" .....   | Armand      |
| 8. "Laotub meri end laialf*<br>Vana madruste laul |             |
| 9. Eesti marss .....                              | P. Veebel   |

### II OSA

- |                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| 1. Marss .....                  | Dunajevski |
| 2. "Suve lauluke" .....         | Knipper    |
| 3. "Katjuša" .....              | Blašter    |
| 4. Valss kinof. "Tsirkus" ..... | Dunajevski |
| Saksofoni soolo                 |            |
| 5. "Neopolitani lauluke" .....  | Purtes     |
| 6. Ekstsentriline foxtrott      |            |
| 7. "Saladus", tango .....       | Sidorov    |
| 8. "Juudi komnoor" .....        | Dunajevski |
| 9. "Noorukene" .....            | Dunajevski |

E K.-Ü. POSVCMŠE" TRÜKK

## RAHVAPEO KAVA

### I

Rahvatantsu ettekandeid

*Esitab K.-Järve kodutütarde tantsurühm  
hrra A. Nõmtaki juhtimisel*

NARVA MEESTELAULU SELTSI KONTSERT

1. Karjaselaul . . . . . *E. Tubin*
2. Mulgimaale . . . . . *J. Simm*
3. Humal . . . . . *E. Aav*
4. Lahingu ratsud . . . . . *E. Võrk*
5. Öösse ära kadus . . . . . *E. Aav*
6. Kõrr, kõrr! . . . . . *V. Ritsing*
7. Hakame, mehed, minema . . . . . *G. Ernesaks*

*Juhatab C. Maasik*

„Lilletants“ *Esitab hr. H. Reimetsa tantsurühm*

„Toaneitsi ja boy“

„Hispania tango“

„Suveöö unelm“ valss

*Esitab A. Nõmtaki tantsurühm*

Ettekannete vaheaegadel

## TANTS

kahel tantsupõrandal

*Kohtla-Järve kaevanduse puhkpillide, Kukruse jazz-  
bandi ja heliplaadi muusika saatel.*

Lõpp kell 3.00.

Kogu plats on illummeeritud.

# LISA 10. HENRY AMBELI KIRI

HENRY AMBELI,

TARTU  
Ülikooli 7-4.

Tartus, 14.5.49.

Egp.

h-rad Priit V e b e l ,  
Uno R i t s ,  
Elmar K r u u s ,

TALLINN

Kuulsin teie saadet raadio 13. okp. kell 22. 30. mis-puhul luban nendes alljärgnevat:

Kelkõige vaadeldes seda small combo't, klaver, trummid ja ultra/kitarr/akkordia ning 2. klaver on minu arvates eriti teravitatu selline koosseis meie oludes sest mõttes, et produtsseeritud muusikale on antud võimalus - tehnilises mõttes seljaga, siis alles siuliselt - olla ligemale originaal-jazz'ile. Meie-koosseisulised bandid pole kohjaks veel niisõrd kõrgel tasemel, et omaa branchis - kirjutatud arranshemendi puhul ad lib soolodena ja üldises eeskujulikus koosseisus ansambli kui teraviku mõttes - produtsseeriks muusikat, millest võiks juba kriitiseerida Skandinaavia või L-Kurcopia tasemelt lahtudes. Imelikul kombel liiguvad ikkade sammudega selle sihi poole mõned - eriti aga üks - amatöörorkester, kus juures professionaalbandid püüavad küllaltki staatilises olekus. Nähe on vast seletatav orkestrilistmete põhjaliku töö (laimemas mõttes: vastav kirjandus, plaadid, nende transkriptsioon oma instrumendile huvitava soolo puhul, pidev tehniline harjutus oma instrumendil, ja - improviseerimisvõime puudusel - "hot" soolode kirjutamisega jne.) ja SUURE HUVIGA osja vastu.

Esileldud mõttes oli silma combo märkeks paremas olundis- seisundis, sest, koosseisus vaid kolmest isikust, on kõik neil kindlalt parimikku kuuluvad, millest ei saa olla mingit kahtlust. Samuti on õnnistat "melodistid" ka improv.-andega!

Vaadeldes eelista:

PRIIT VEHEL - klaveril.

Püüan lühidalt alljärgnevalt võtta kokku nendes ühendid aastatepikkuse studeerimise tulemusena jazz'ist üldse, käesoleval juhul aga ainult klaveristitidest, et seega tutvustada minu kriitika aluseid, millest lähtun.

Minu liigiton kõigepealt jazzklaverimängu kahte suurde allikiiki:

A. INGLISE "SALOON-STIIL"

See paljulevünd branch pole paigutatav originaal-jazzklaverdamise mõiste alla, sest viimase iseloomustavaks elemendiks on kahtlematult MELOODIAST VALJAKASVAV RÜTMILISUS, mitte aga parema-käe-meloodiale vasakult kätelt PEAL SURUTUD RÜTMILIGUS. Kuna see ei eelda suuremaid tehnilisi võimeid, muusikalisi teadmisi armoonia-õpetusest jne., improviseerimisvõimeid ja teatavat vaistulist jazz'it unnetamist üldse, siis on selge ka "saloon-stiili" suur levik. Tavaliselt kuulajale on ta kerpe seedita, annab ka tantsimiseks kaunimeloodilise-rütmilise muusika - ja see on kõik. Tavaline kuulaja ei mõtugi rühkem midagi. Kuid sellest on vähe jazz'it studendile, samuti ka nõudlikumale kuulajale. Tahaks ikkagi nauda ka mängija võimeid nii harmoonias kui ka improviseeritud meloodias.

Sellesse "Novelty gruppi" paigutame selkõige BILLY MAYRELL'i, kelle edestamine on tingit tema suurimast sisukusest harmoonia mõttes teiste teatavate juures. Teine populaarsus on muidugi taanlasest inglase CHARLIN KUNZ, kes millepärast teatav omapära teda iseloomustavate rühmitamistega, mida võime kuulda ilmsel tema poolt mängitud palad. Samaa aja, mängides popurid, on tema "üleminnekohad" (helt palalt teisele märkimisväärselt sisutud ja pinnapealad.

Kahtlud kaks - eriti väinane oma mitmeaakoonalistele Piano-School'idega - on levinumaid stiilise omad harus, kuid see pole siiski jazzklaverdamine originaalses mõttes. See on vaid rütmiline muusika - jazz laimemas mõttes.

Sama oluoluse alla paigutame ka kaubaviliku HILL-BILLY stiilise klaverdamise songa from Wild West mängimisel, kus antakse bassides mingi nii-ütlede "lonka rütm" ja lähme teise, marksa tahtsama alljaotuse juures!

B. ORIGINAAL-JAZZ-i PÕHIALUSTELE RAJANVAD STIILID

Jazzmuusikat üldse, seega ka siis jazzklaverdamist iseloomustavad eriti kaks omapärast võtet. 1) Mažooris madaldatud septiimi ja tertoi, harvem ka madaldatud kuindi ning paigutamine akordide tarvitamine ja 2) mažoorse põhiharmoonia puhul kasutatavaa ka minooriastmeid viit liikumisel.

On ju vihatamisteni väidatud inimestega, kes väidavad, et jazzklaverimäng on mingi pinnapealne, rütmiline klaverdamine. Ei saa muidu mängida JAZZ'it originaalses mõttes kui ei tunta jazz-muusikat. Kuidas saaksime mängida midagi hiinalikku mitte teades, et hiina muusika helireedel on pentatooniline. Võttes ka teisi toone, kaob otsemad igasugu hiinalikkus muusikast. Samuti ka jazz'is. Kui ei tunta "jazz-heliredelit" mitmeid variandis, kus do-re-mi asemel kujun-ke do-re-mibemoll jne., vastavalt nõuetavate minooriastmete suhtes viitain. ....



kunagi mängida ka jazz'i!

Mis puutub nüüd maailmas olevaltele klaveristidele jazz'is, siis mainitagu kõigepealt **EARL HINES**'it, kes 1911. aastal üldse teatava stiili jazzklaverimängus. Tema stiil on olnud mõjukam teistest, on olnud tüüpilise jazzmuusikale üldse. Tema kiired trumolid, kiired samandikordamisid, sünksoovid ja trillerid väinuvad ilmekalt igas Hines'i poolt mängitud palas, kas-uüi esimeses kätt-juh-tuvas palas *Fifty Seven Vari-ty's* ja kõigis teistes. Tema vahelduv rütmilisus mõlemas käes oma tema stiili omapärasust.

**THEODORE "TEDDY" WILSON** - on noorem generatsioon klaverdaja. Wilson -tun-tud laimata-le ringid-le muidugi ainult Goodman'i trios, kvart-istid ja akts-eti - põhineb oma stiiliga otseselt Hines'ile, kuid tema mäng on palju kergem- lise ja muusikaliselt rohkem läbitöötatud. Temal ei taot- ükski noot sünksoopi. Tema peenkoline, kerge, improviseeritud muusika on lihtsalt kammermuusika jazzis.

**THOMAS "FATS" WALLER** - on laine Hines'i järglane, kes on aga, vastandina Wilson'ile, kes kultiveeris Hines'ist meloodilist osa, edasi arendanud rütmili- suse ja jõulisust mängus. Ka ilmneb tema mängus teatav humoorlikkuse moment. Põhijapani jaoks jääbaga siiski igas noadis avalduv rütmilisus, saavutet tema- omaae loopit-hnikaga, millised eriti iseloomustavad kõikides bassiregistris.

**BOBBIE "BOBBY" WOODIN - WESLEY "LNU" LEWIS JA ALBERT AMMONS** - Noh, see, täiesti oma- ette peatukina jazz'is esinev stiil jäägu siinkohal lihtsalt kaunist- mata, sest see veniks liialt pikale. Mis puutub aga b-w'i põhitudunusse: kolmeilmelisele vari-ruuale bassile ja kiireteos triolideose ja 6/8'is ja 16/8'is nootideose paremas käes, siis kasustavad mõningad klaverdajad neid sügmeid p a i g u t i l dde esitamisel.

**COUNT "BILL" BASIE** - täielik individualist oma stiiliga, mille erilne meloodiline rütmilisus ja efektne pauside kasutamise teevad tema mängu eriti nauditavaaks orkestri või bassi ja trummide kaasamängides.

Mainides veel **MARY LOU WILLIAMS**'it, kui ääsa "soft swingis", **BOB ZURKE**'it ja uut avastust - omapärase blues'i stiili poolest - **BERNIE LIGHTON**'it oleks lisada mõinitud kõik suunanaditajad jazzklaverdamises stiilide seisundit lah- tudes.

Tulles nüüd tagasi saate juure ja kritiseerides öeldud olustel, näeme, et kla- ver ainult paiguti taotleb vasksestki osaltki neid sihte, milliste poole püüab originaaljazzklaverimängu põhiloamus. Kuna saate pealkiri "Tuntud tantsumängud" nagu ei vihkagi mingile **SISKALE** jazz'ile ja sisaldas ka muid laimamõttelise jazzmuusika väljenduse, kui 4/4 tempos, (mis muidugi tjaati arusaadav ja mõis- tetau lähtudes kuulaja jaoksna nõudeist, kes tahtsid selle muusika järele tantu- da) siis saaks siinkohal käsitleda vaid originaal-jazz'ile vihvavaid palu, nagu *Dinah*, *Whispering*, *Nobody's Sweetheart* j. t. Neist vahetust kui ka teinest ette- kandest oli parimaks palaks ettekande mõtetes **ILMA ÜHKSJI KANTLUUST: "Whispering"**. Arutades probleemi, et kas oli õieti vahetatud instrumente palade esitamisel nõuaks tsesti väga pikka, põhjalikku ja mitmekilust käsitletu. Kui see tuleks kõne- alla ebasõnesteist teistes palades, siis kahtimata oli see väga õnnestunud *Whispering*'is, millise pala ettekande oli lihtsalt nauditav esimesest taktist viimaseini. Soolod, koosmäng, kõla, kokkukõla, trummide paragraasus ja **SUURIM VALULAPS** selles saates mixung'kõik oli häa. Teistes palades peaju "renditult oli mõningais paigus lihtsalt kõrvale" valus kuulata-kõlalisest mõttes. Loomulikult lasub siin peasuu RR tehnilisel personaalil ja vaat ka mika'ide asetusel. Näiteks vibra soolo - e puhul kättis klaver kõik heled. Samas oli aga ka vastupidiseid juhuseid. See- just näitabki, et mixung'is olid lüngad. Tundus ka paljude klaverisoolade puhul nagu oleks pidevalt vajutatud alla pedaal. Kaa tuleb see selgest, et ainult flu- gel on tõstetud üles, see asemel, et üstataks klaverikaan üldse peast ja asetataks mika klaveri kohale. Kitarril viist oli omaette mika, kuid ka siin ei kostnud koo- kõla klaveriga hästi. Näiteks kui kitarr mängis meloodiat siis sumbutas klaver ille ikkagi liialt. Vibra'l jällegi ei vibra-runud taonid kõik ühtlaselt. Mõned kostusid nii eriti, samas teised jällegi matilt ja jällegi eriti teravalt ja kaus püüvalt. Kaa aga tsesti kättis kõik viivaliselt oli *Whispering*. Süüline vibra soolo oli tõesti ilus ja samuti klaverisoolo kui ka mõlemad koos kostsid väga hästi. See tekitaski arvamuse nagu mixerid oleksid nüüd saanud katta selle mixung'i, na- gu see peaks olema. Kahjuka loatus purunes koh. järgnevas loos kus jällegi kõlali- gelt oli kohutavaid paiku. Kui aga oli selline juhuse, et akkordion mängis I cho- ruse (nagu *Dinah's*) ja II klaver akkordioni saatel, siis tundus kuidagi naljakalt see saad- akkordionit. Bassides veel, aga just paremas käes, nagu mingi kobamine või mingi juhuseikkus. Paiguti selged akkordid (akk. paremas käes) Paiguti kuidagi väga arglik tõmme, siis juüle üko jõulisem jn. Vaat ühinuka parem kitarr kasu- tada.

Kaks klaveri mängides on eriti märkimisväärtne laialivalguvine. Sel puhul trum- mid rütmilisus ei kostnud peaju üldse võlja. Klaverid sumbutasid selle täiesti. Samuti puudusid sel puhul ka järsamad ja rütmilisust allakriipsutatavad bassid. Tõesti - väga valjus laiali. Muutavaid kombel kõlanti eriti sügavalt ja põhja- panuvalt ühe klaveri mängides bassid. Nagu kontro'lt!

Kuna viibisin saadet kuulates sellisele olundis, et oli võimatu märkida midagi üle üksikute palade kohta, siis nüüd - hiljem meenutades - meenub üht-teist vaid katkendiliselt. Seepärast siis ka selline üsteemitus.



Trummid olid küll parajas kauguses mikrist. Trummidest - kõlalises mõttes - ei saa küll ühtki halba sõna ütelda. Alati, s.t. igas palas kostsid trummid hästi.

Mis puutub ettekande sisulisse külge, siis oli see igatahes küllaltki rahuldav. Soolod nii Dinah's, Whispering'id kui ka Hobdy's Sweetheart'is kandsid küllaldast improviseeritud ilmet. Improviseeritud meloodia "Whispering's" tundus siiski kõige rohkem sümpaatsema võrraldes teistega. See oli tõesti violisim pala veel seetõttu, et sisukas, huvitavaalt varieeruv ja kauniharmooniline soolo vibra'l oinus kord ka kõlalises mõttes hästi. Klaverisoolod olid muidu päris lähimõeldult sisukad, kuid mis jällegi võttis palju ära - kõlaline halbust. Nagu üldiselt, jäi mulje, nagu oleks kogu see pedaali alla vajutatud. Valmisid holid alles kõlades juba tulid need päälle, jälle need jne. Kokku andiski siis sellise kõlalises mõttes halva mulje.

Üldiselt ettekande sisukuse kõrval rõõvis palju, palju üldisest muljest astuda, et kõlaline külg oli väga madal. Mixung oli tõesti halb. Siin oli juhuseks heliplaadistati vestit muusikat Ringhäälingus ja mehed mässasid igat pidi mikridega ja võimendasid ja nõrgendasid kuid valminud plaati mängides, kostis "ik võimatult. Soolo-instrumentid ei kostnud välja ja mõni üksik II viiul eriti jne. Asi laheneb soodsalt alles unustava eritöölase väljakutsumisega His Master's Voice firma juurest. Nii ka nüüd. Ettekande olnuks palju nauditavam kui oleks kõlanud hästi. Nüüd aga duetid viibid klaveril sulasid näotult kokku. Ei kostnud üks aga teine, üks kahest aga pidi i kostma. Kriitiku jaoks kujuneks olend sel puhul selles mõttes siis kui klaver mängis vibra saatel I choruse. II aga vibra avari saatel. Sel puhul tuli 2 chorust klaverilt ja vibralt korraga nii, et paiguti oli võimatu eraldada, kumb on solist-instrument.

Ja mis nüüd veel meenub, on see, et kui mängisid kitarr ja klaver, siis kitarr kostis muidugi oma instrumentaalselt omapärase kõla tõttu küll klaverikõrval välja kuid summa-summarum tundus kõik minuvat mingi rabelemise tahe all. Rabelemise selles mõttes, et kitarril ei kostnud üksikud akkordid puhtalt ja teineteisest eralduvatena. Muidugi eriti sel puhul kui kitarr mängis akkordides meloodiat. Võiks arvata, et ettekande oleks võitnud märksa enam sel moel kui kitarr oleks improviseerinud ühel keelel mõnda rahulikku ja aeglast pala klaveri akkordsaates. Muidugi olnuks mõeldav ka kiire pala mängimine kuid - ühel keelel. Päälegi olnuks see improviseeritud palju nauditavam. Nüüd aga "lõhkusi" kitarr ja klaver nii-ütelda üksteise võidu - ja, tanu halvale miximisele, kõik kostus kokku väga ebakuuldavalt. Vibra ja klaveri kõlalise rõhkensuguluse tõttu olid duetid neil instrumentidel, nagu üldiselt, olnud, olnud, olnud halvemakõlalised.

Parim oleks mõningad palad mängida plaatidel. Ringhäälingus, et siis ise kontrollida kõla ja kokkukõla klaveri vibra ja klaveri kitarriga. Klaveri ja akkordionil puhul oli akkordionitüüp kõlalises ülekäalus, et siin ei "saganud" klaver.

On ehk aruata, et hra. Tauts plaadistas sellest saatest mõningaid palasid. Jtsin temaga kohast kontakti ja juhul kui ta on plaadistanud siis saadan mõne plaadi Tallinna.

Kõiki parimalt tervitades

Lenny Hübner

## ESTNISKA stjärnmusiker här!

Bland de estländare som numera vistas i Finland befinner sig även några skickliga jazzmusiker. Bl.a. kunna vi nämna den utmärkte klarinettisten och tenorsaxofonisten *Hans Speek*, en ypperlig förmåga på dessa två instrument. Speek har en ton som få och improviserar förbluffande ledigt. I denne har den finska jazzmusiken fått ett tillskott av internationellt format, ja man frestas att jämföra Speek med dennes amerikanska kolleger.

Vidare har vi nöjet nämna en annan förmåga, violinisten *Boris Kuum*, som minsann vet hur swing skall låta! Två skickligaaltsaxofonister, *Oskar Wickman* och *E. Ourapuu*, swingsångaren *Eugen Raudsepp* som sjunger å la Bing Crosby samt bassisten *Kalju Hollas* ha också funnit vägen hit.

Vi hälsa alla dessa swingmusiker hjärtligt välkomna till vårt land och hoppas de stanna. Att de ha möjligheter att bidra till stärkandet och utvecklandet av vår inhemska swingmusik står utom allt tvivel. Vi hoppas kunna återkomma med utförligare uppgifter om dessa f.d. estländska stjärnmusiker i nästa nummer.



„GLAD I SOLSKENET“  
kallar YAM's fotoman B. Frisk denna  
bild av Hans Speek.

## JAAKKO VUORMAA bildar eget band!

Englunds energiladdade batterist, Jaakko Vuormaa, har startat ett eget band, bestående bl.a. av den estländska violinisten Boris Kuum, som är en ypperlig förmåga på sitt instrument. Denne svarar även för de flesta av orkesterns arrangemang. Vidare ingår i orkestern Sal. Furman trumpet och Erik Lindström accordeon. I rytmsektionen återfinnes den nyss, med Englunds sextett radiodebuterande Herbert Katz, gitarr samt Olle Lindström bas, Henno Tooming piano och orkesterledaren själv vid trummorna. Orkestern har redan erhållit

några engagemang samt hållit en jazzkonsert, om vilken vi återkomma i nästa nummer.



Jaakko Vuormaa ser glad ut vid sitt batteri.

— 6 —

## Lulle Elboy med sin orkester sänder hjärtliga hälsningar till Finland!



Erik Lindström hämtade till red. detta trevliga foto av "Vinterpalatsets" 16-manna dansork. under ledning av Lulle Elboy. Hela orkestern hade med honom medsant de hjärtligaste hälsningar till broderlandet Finland. Deres stora önskan var allt en dag få komma över till Finland och spela. Den ungdomliga ork. sammans. är följande:

Sitt. fr. v.: Sven Boman trombone, Henry Wallin trummor, Nils Skoog trumpet, Rolf Eriksson trumpet, Nils Erik Sandell gitarr (violin), Rolf Larsson piano.

Stående fr. v.: Anders Svärd trumpet, Bertil Jacobsén trombone, Lulle Elboy, Erik Elstam tenorsax., Fritz Fust tenorsax.

Övre raden Arne Domnerus alt.sax., Waldemar Thulin piano-orgel, Harry Andersson bas, Hans Theselius alt.sax. Som solist har medverkat Freddy Albeck och på sistone Eugen Raudsepp.



Swingson & Artie recensera:

## JAAKKO VUORMAA'S DEBUT-JAZZKONSERT

Den unge jazzbatteristen *Jaakko Vuormaa*, känd från otaliga framträdanden med Ingmar Englund's swingsextett, har som redan i förra numret meddelades — numera tagit steget fullt ut och bildat eget band.

Enligt hörsägen föregicks Vuormaa's debutkonsert av träget arbete; konsertnumren specialarrangerades av den unge estnische jazzviolinisten *Boris Kuum* och själva orkestertränningen bedrevs intensivt. Det var därför med en smula större intresse än vanligt man emotsåg konserten.

Programmet inleddes med bandets signaturmelodi, Ray Nobles "Cherokee", varefter följde "Idaho" och "Sweet Georgia Brown". Man frapperades genast av den ovanliga — för att inte säga vågade — sammansättningen: violin, trumpet och dragspel plus full rytm. Klängen föreföll rätt samstämmig och mjuk, och man antecknade med tillfredsställelse ensemblens tydliga avsikt att undvika forteexcesser och blåspelande.

I följande nummer, "Blues", improviserades över lag. Solist var mycket unga klarinettisten *Heikki Tiainen*, en ny bekantskap, som dock ännu inte behärskar Artie Shaws instrument. Därpå framträdde bandets vokalist, *Peggy Solin*, med tvenne nummer: "Carry me back to old Virginny" och "Lady be good". Den förra sjöngs "straight" medan man i den senare observerade ansatser till improvisatoriskt nyskapande. Vad man särskilt är glad åt, är hennes genuint amerikanska textuttal.

Följande programnummer, "Boogie woogie piggy", bjöd speciellt på ett intressant pianosolo av *Henno Tooming*, som förefaller vara en skicklig boogie-woogie pianist. — Konsertens förra avdelning avslutades med "Exactly like you", vilket nummer var det ojämförligt bästa hittills. Särskilt Kuums violinsolo var gott och gitarrackompanjemanget av *Herbert Katz* var av hög klass.

I "pausen" uppträdde *Onni Teruonen* med sin Aloha-kvartett, rutinerat som vanligt, varefter *Erik Lindström's* Hot-trio exekverade "Dark Eyes" och "My blue heaven" med sedvanlig fart och kläm.

Efter det applåderna lystnat framträdde "Finska Hot-kvartetten" — Kuum, Lindström, Levasti och Ahokas — med "Some of these days" och "Kiss the boys good-bye". Speciellt kunde man framhålla

Kuums inspirerade och intressanta tolkning av den annars skäligen ointressanta schlagern.

Så var det åter vokalistens tur att framträda, denna gång med "Flat foot floogie", "Blue and sentimental" — i vilken *Sal Furmans* trumpet-solo förtjänar en komplimang — samt ett litet potpurri på skotska folkvisor i swingtolkning, där showbegåvade bassisten *Olle Lindström* framträdde med lyckade "sträva" skotska klanger.

Ett med intresse emottsett nummer var "Boogie Woogie". Återigen befäste *Henno Tooming* sin speciella fallenhet för denna pianistil; litet



BORIS KUUM,  
arrangör och skicklig hot-violinist.

### SWING IT'

men, helst med  
goda instrument  
och de köper  
ni säkrast från

U. ARPIAINEN

MUSIKHANDEL

N. ESPLANADEN 35 A.

mera fränhet och mindre blygsamhet skulle dock ej skada. Nästsista numret, "All of me", var skäligen intresselöst, men bandet gav sig desto mer tillkänna i "Ring dem bells", vilken blev konsertens clou, rent publikfriande sett. Kapellmästaren framträdde här som både applådknipande showman och swingig scat-vokalist. (Men varför "presntera" orkestermedlemmarna först i sista numret?) Efter sången slog sig orkesterledaren ned vid sitt batteri och satte igång med ett



*HELBERT KATZ*  
får ros av recensenterna.

rytmchorus, där dånande pukslag växlade med "rim-shots" "siderolls", "off-beats" o.s.v., sålunda visande sina färdigheter i behandlingen av slagverket. Och medan applådsåskorna, som aldrig ville ta slut, ännu rullade i salen, tog bandet upp sin signaturmelodi till tecken på att konserten var slut.

Slutomdöme: Grabbarna presterade, trots synbar ovana vid smokingkostymerna, en efter finska förhållanden god swingmusik. Sensationell var debuten däremot icke.

*Swingson och Artie.*

## LISA 12. ELULOOlisi ANDMEID

**Kurt “Kunna” Strobel** (sünd 8.04.1904 Tallinnas – surm 20.11.1982 Warradale’is Austraalias), *The Murphy Band*’i asutaja ja eesti džässi algaastate silmapaistvaim trummimängija, oli pärit eesti-saksa segaperest (isa Friedrich Christian Strobel oli sakslane, ema Olga Allas eestlanna)<sup>2</sup>. Oma kiindumuse muusikasse saigi Kurt kodust, viulimängu hakkas ta isalt õppima 6-aastaselt, kuid see pill ei huvitanud teda. Pisut paremini edenesid klaveritunnid Eva Raudkats-Noormaa ja Ülo Topmani juures. 1913 sai ta konkursiga sisse Tallinna Peetri Reaalkooli ja kui see viis aastat hiljem jagunes Tallinna I Reaalkooliks ja Saksa Poeglaste Gümnaasiumiks, jäi K. Strobel viimasesse. Pärast kooli lõpetamist 1923 siirdus ta Karlsruhe ülikooli keemiat õppima, kuid õpingud jäid pooleli – muusika kutse oli tugevam.

Kuidas temast just trummimängija sai, sellest räägib ta oma oma elulookassetil: “Mina vahe-  
tasin viiuli trummide vastu. Nimelt oli minu isa ostnud sügisel<sup>3</sup> terve puhkpilliorkestri pillide komplekti ühelt Saksa sõjaväeorkestrilt, mis Saksamaal alanud revolutsiooni pärast koju sõitis. Sealt sain suure ja väikese trummi, kaks timpanit (neid ma hakkasin kasutama alles 1931. aastast peale oma orkestris). Suure trummi löökjala konstrueeris mulle Kristali muusikaäri. Tom-tomide asemel kasutasin lihtsalt juurdemonteeritud tamburiine. Taldrikud olid päris head, aga liiga suured.”

Strobeli trummimängija karjäär sai tegelikult alguse juba reaalkoolis õppimise ajal, kui ta oli mänginud mõningase aja, kuni koolidirektori resoluutse keeluni, Astoria hotelli viiuldaja Boris Kuhlmanni triole trumme tantsurütmideks. Varasematest töökohtadest mainib ta veel trummimängimist ühes mustlasorkestris, kus talle selleks puhuks kleebiti ette mustad vuntsid ja pandi pähe parukas, ning lühikest aega koos Victor Compega Kadrioru öölokaalis. Seega, löökpillimängijana oli ta autodidakt, kuid olles esimese džässbändi trummar, ei olnudki ju siin kelleltki õppida. Tundub, et see töö talle sobis – tema mängu kohta pole keegi midagi halvasti öelnud ja kuni swingi võidukäiguni peeti teda üheks Eesti paremaks trummimängijaks<sup>4</sup>. Kõik temaga koos mänginud muusikud rõhutavad tema erilisi mänedžerivõimeid ja tema orkestrite head töömeeleolu (Regi 2000: 133).

1939. aasta novembris asus K. Strobel koos perega<sup>5</sup> Saksamaale ja sealt 1949 edasi Austraaliasse, kus ta Warradale’is suri. Muusikaga ta pärast Eestist lahkumist ei tegelenud.

**Konstantin “Paula” Paalse**<sup>6</sup> (7.08.1903–27.03.1979), *The Murphy Band*’i teine asutajaliige, sündis Tallinnas. Ta oli K. Strobeli koolivend nii Tallinna Peetri Reaalkoolis kui ka Saksa Gümnaasiumis. Klaverit ja muusikateooriat õppis Paalse August Topmani juures. Kui 1925. aasta juunis avati kohvik *Marcelle*, kuhu *The Murphy Band* mängima kutsuti, oli K. Paalse sõjaväes aega teenimas. Sügisel, pärast vabanemist, liitus ta bändiga, hakates bandžot mängima.

<sup>2</sup> Fr. Chr. Strobel oli omaaegses Tallinna muusikaelus silmapaistev isik, seepärast on kohane siinkohal teda lühidalt tutvustada. Olles lõpetanud Leipzigi konservatooriumi viiuli erialal *cum laude*, oli ta olnud Šveitsis Monteux’ sümfooniaorkestri ja hiljem Halle teatriorkestri kontsertmeistriks. 1880. aastatel siirdus ta Peterburi Maria teatri orkestrisse viiuldajaks. Sel ajal oli Peterburis moeks käia suvitamas Tallinnas, nii sattus Strobelgi suvevaheajal siia, mängides Kadrioru tiigi kaldal asunud *Kontzertgarteni* orkestris. Talle hakkas siin sedavõrd meeldima, et paari aasta pärast koliski ta siia elama ja veel aasta hiljem abiellus Kadrioru kontserdiaia restorani pidaja tütre Olga Allasega. Peagi sai temast kontserdiaia orkestri juht, talvehooajal töötas ta Tallinna saksa teatris, 1914. aastast alates aga Estonias. Märkimist väärib ka tema pedagoogiline tegevus (Ojakäär 2000: 80–81). Eeltoodud andmed pärinevad Kurt Strobelilt. Eesti muusika biograafilise leksikoni andmeil elas Fr. Chr. Strobel Tallinnas juba 1885. aastal (EMBL 1990: 238).

<sup>3</sup> Siin peetakse silmas 1918. aastat.

<sup>4</sup> Rahvaleht 1926, 20.03.

<sup>5</sup> Ta oli abielus endise Estonia baleriini Elfriede Lepaga, neil oli 2 poega, Dieter ja Christian.

<sup>6</sup> 1937. aastani Paulson.

Pärast *The Murphy Band*'i laialiminekut 1930. aastal mängis ta bandžot ja akordioni orkestris *The Happy Seven* uues luksusrestoranis *Dancing Palace Gloria*. Koos samas mängiva Priit Veebeliga moodustati klaveriduo, mis hiljem sageli esines omaette kavadega ringhäälingus. 1931. aastast alates kuulusid mõlemad K. Strobeli orkestrisse, kuni see 1939 laiali läks. K. Paalse põhiinstrumentid olid kitarr/bandžo ja akordion, ta tegi ka arranžeringuid. Aastail 1940–41 mängis ta restoranides, oli lühikest aega eksisteerinud Tööliseatri orkestris ja Saksa okupatsiooni ajal *Landessender Reval Tanzkapelle*'is. Pärast järgmist võimuvahetust mängis Eesti Raadio džässorkestris ja ka restoranides (Ojakäär 2000: 84).

**Victor Compe**<sup>7</sup> (31.08.1895–27.06.1968) sünnikohana märgitakse dokumentides tavaliselt Tallinn, kuid tütre andmetel (Ojakäär 2000: 88) sündis ta Tallinna lähedal Kurnas Vara mõisas. 1904–1911 õppis Tallinna Peetri reaalkoolis, õppides samal ajal ka klaverit (õpetaja pole teada). Kuigi tema võimete juures oluks loomulik minna õppima muusikat, otsustas perekonnaõukogu teisiti ja V. Compe astus Riia Polütehnilisse Instituuti, mille lõpetas 1917 sillaehitusinseneri kutsega. Pärast instituudi lõpetamist töötas ta oma erialal mitmes firmas, ka kindlustustöödel, aastail 1920–1922 täiendas end Saksamaal Frankenhauseni polütehnilise instituudi *Kyffhäuser-Technikum*'i õhusõidukiehituse osakonnas. 1922. aasta suvel töötas ta kaks kuud AS Aeronaut lennumasinade ja –mootorite montöörina, sügisel sai temast sise-ministeeriumi mereasjandusvalitsuse rannasõidusadamate ja tuletornide ehituse osakonna juhataja. On teada, et insenerina töötamise ajal ei katkestanud Compe sidemeid muusikaga, mängides õhtuti siin-seal, samuti kui saanud elukutseliseks restoranimuusikuks, pidas ta kõrvalteenistusena väikest projekteerimisbürood.

Compe ei olnud küll *The Murphy Band*'i asutajaliige, kuid tulnud 1925. aasta oktoobris ansambelisse pianistiksi, sai temast kui kõige kogenumast selle kunstiline juht (*management* oli Strobeli ülesanne). Tema tegi ka enamiku arranžeringuid (Strobel 1979).<sup>8</sup> 1929. aastal, kui Strobel läks aega teenima ja ka Paalse lahkus, lõpetas *The Murphy Band* tegevuse. V. Compe moodustas uue koosseisu, mis sai nimeks *The Estonian Dance Orchestra* – ilmselt peitub nimes vihje töökohale Estonia Valges saalis, kus orkester töötas 1933. aastani. Kuigi Raadiolehe artiklist<sup>9</sup> loeme, et orkester on üks parimaid Eestis ja et nende igalpäevaste raadio-esinemiste populaarsus kuulajate seas on suur, ei suutnud see kollektiiv saavutada eelkäija kuulsust. Siin oli võib olla põhjuseks ka hea mänedžeri K. Strobeli lahkumine, sest Compele see töö ei istunud.

1930. aastail esilekerkinud uute orkestritega ei suutnud V. Compe enam sammu pidada. Tagantjärele on raske analüüsida põhjust, miks üks silmapaistvamaid eesti džässi alusepanijaid, kes oma ande ja intellekti poolest oli enamikust kaaslastest kindlalt üle, ei suutnud (või hoopis ei soovinud?) saavutatud positsiooni hoida. Nagu oletab V. Ojakäär, võis põhjus olla ka selles, et svingi saabudes oli ta juba 40-aastane küps muusik. Pealegi, nagu Compe tütar vestluses V. Ojakääruga mainis, ei piirdunud tema huvi kaugelgtki džässiga. Talle lihtsalt polnud oluline olla tooniandja (Ojakäär 2000: 93). Džässmuusikaga jäi ta küll kuni Eestist lahkumiseni seotuks, mängides erinevates restoranides, nagu Must Kass, Petersen, Astoria, restoran-suveaed Maksim (Weizenbergi tänavas), Pirita rannahoones ning Tartus Vanemuise restoranis. Tema viimane töökoht Eestis oli Rakvere restoran Du Nord.

<sup>7</sup> Sageli kirjutati tema nime Kompe, Poolas kasutati koguni nimevormi Komp-Compe, tema tütre arvates on õige siiski Compe (Ojakäär 2000: 98). Suur osa eluloolistest andmetest pärinevadki tütrelt Juliana Compelt, kes 1978 Eestit külastades vestles V. Ojakääruga.

<sup>8</sup> Kahjuks ei ole neid teadaolevalt säilinud, TMM-is (M421) on tänu tema tütrele osa Compe süvamuusika loomingu käsikirju, kuid mitte ühtki džässipala.

<sup>9</sup> “*The Estonian Dance Orchestra. Kõnelus orkestri juhi Victor Compega. Mees, kes on insener, maestro ja helilooja.*” – Raadioleht 1931, 26.07.

Lahkunud 1937. aasta lõpul Poolasse, kus elas tema õde Gerda Parasewicz, töötas ta mitmetel insenerikohtadel algul Varssavis, siis Danzigis, pärast sõda Sopotis. Inseneritöö kõrvalt hakkas ta aktiivsemalt tegelema komponeerimisega, mis teda varemgi oli huvitanud. 1938 valmis tal klaverikontsert, ta komponeeris üsna palju miniatuure ja isegi tšellokontserdi oma väimehele Jerzy Węśławskile, kes oli Varssavi Suure Ooperiteatri kontsertmeister (Compe tütar oli samas priimabaleriin). Compe teoseid mängis Varssavi Raadio kammerorkester ja ka Poola Raadio orkester, ta võeti Poola Heliloojate Liidu liikmeks<sup>10</sup>.

Ajas tagasi minnes tasuks meenutada, et 1929. aastal käis V. Compe koos Mihkel Aitsamiga maal rahvaviise kogumas ja avaldas OÜ Esto-Muusika kirjastuses “50 Eesti tantsu viiulile ehk klaverile”.

Lõpetuseks jääb lisada, et V. Compe talent ei piirdunud sugugi muusikaga, ta tegeles aktiivselt ka maalimisega, nagu tõendab tütre poolt Eestisse saadetud foto ühest tema üsnagi heas köölerlikus stiilis tehtud maalist “Eesti taluõu” (Ojakäär 2000: 97). Compe suri Sopotis 1968. aastal ja on sinna ka maetud.

**Kuno Laren (Boris Kuum)**, E. Raudsepa ansamblikaaslane Rootsi-päevilt, hakkas viiulimängu õppima ülivara – 2-aastaselt! Esimesed esinemiskogemused sai ta juba 3-aastaselt, esinedes seansside vaheajal kinos *Grand Marina*. K. Lareni džässihuvi on pärit Tallinna Reaalkooli aegadest, kus õppimise ajal mängis ta nii kooli sümfoonietti- kui tantsuorkestris. Tema koolivendadeks olid Emil Laansoo, Kalju Hollas, Ilmar Laaban, Eugen Raudsepp, kui mainida vaid muusikas nime teinud mehi. 1941 küüditati tema isa ja ta pidi ise eluga hakkama saama. Tänu heale viiulimängu oskusele õnnestuski K. Larenil majanduslikult toime tulla. Ta käis asendusmängijaks mitmetes restoranides, kõige sagedamini Mustas Kassis ja Glorias. Ühe suve töötas Pirita Rannahoones ja ka juhuslikele pidudele oli tal tihti pakku-misi. Sageli oli tema partneriks koolivend Ilmar Laaban, kes tema hinnangul oli päris hea džässpianist. Koos Laabaniga olid nad ka 1942. aastal ühe rindetrupi koosseisus, lõbustades paari nädala vältel idarinde võitlejaid. Eespool mainitud H. Speegi orkestri Plaza-kontsertide ajal oli ta juba orkestri põhikoosseisus. Lühikese Soome-perioodi järel, millest oli eespool juba juttu, esines ta Rootsis nii koos E. Raudsepa kvintetiga kui ka mitmesuguste muude koosseisudega, sageli teenis leivarahaga ka nn kõrtsimuusikuna koos Ilmar Laabani või kohalike muusikutega. 1944 asus ta Stockholmi ülikoolis majandust õppima, 1946 siirdus edasi Ameerikasse, kus tegi hiilgava ärimehekarjääri ja veedab praegu muretuid vanaduspäevi. Pillimänguga oli Rootsist lahkumise kahjuks lõpp.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Compe teoste nimekiri (TMM F M 421, N 2, S 35).

<sup>11</sup> Andmed võetud K. Lareni kirjadest autorile 1.12.1994 ja 15.12.1994.



**LISA 13. E. RAUDSEPA LINDISTUSTE NIMEKIRI**

- \* THE LADY IS A TRAMP
- \* I'VE GOT YOU UNDER MY SKIN
- \* NIGHT AND DAY
- \* I'VE GOT THE WORLD ON A STRING
- \* WITCHCRAFT
- \* TOO MARVELLOUS FOR WORDS
- \* HERE IS GO AGAIN
- \* WAVE
- \* IT MIGHT AS WELL BE SPRING
- \* MOONLIGHT IN VERMONT
- \* MISTY
- \* ONE FOR MY BABY
- \* HOW INSENSITIVE
- \* HOW ABOUT YOU

## LISA 14. TALLINNA DŽÄSSMUUSIKUTE NIMEKIRI

- Aalak, Jakob (cel, bž)  
Aasmäe, Vaino (dr)  
Aavik, Karl (s)  
Abramtšuk, J., vt Aalak, J.  
Aero, Jaan (kb)  
Allas, Boris (dr)  
Allas, Eugen (s, bž)  
Alu, Ott (tr)  
Ambach, V., vt Aasmäe, V.  
Anni, Alvar (sph)  
Annus, Endel (kl)  
Anzev (kl)  
Arv, Arkadi (s)  
Avasalu, Aleksis (kb)
- Bachfeld, A., vt Ojamaa, A.  
Bachmann, Friedrich (s)  
Barmin, Aleksander (dr)  
Bartels, V., vt Parvel, V.  
Bender (s)  
Bockmann (dr)  
Borissov, B., vt Jaanikosk, B.  
Borkmann, Alfred (tr)  
Borkmann, Violetta (tr)
- Compe, V. (kl)
- Dreving (kl)  
Dubrovkin, Maks (dr)
- Eff, Evald (v)  
Eichwald, Rolf (v)  
Eller, Adolf (s)  
Elmat, V. (bž)  
Elts, Uno (k, ak, vib)  
Emaljanov (dr)  
Ennok, Harri (ak, tr)  
Erendi, Raivo (v)  
Ernesaks, G. (dr),  
Ernesaks, Oskar (s)  
Ernits, Leonid (s)  
Esko (k)  
Eспенbaum (s)  
Essenson vt Erendi
- Felicius, N. (trb)  
Fick, Heinz (v)  
Flink (Flinck), Artur (trb)  
Flink (Flinck), R., vt Tavas, R.  
Freiberg, Roland (dr)
- Golubev (dr)  
Gordon, Gabriel (v, kl)  
Greenberg, Georg (v)  
Gross, Georgi (trb)  
Gross, Romuald (s)

Haamre, Ado (kl, ak)  
 Haaviku, Evald (kb)  
 Hamburg, E., vt Haaviku, E.  
 Hammer, A., vt Haamre, A.  
 Hannikas (tr)  
 Hartmann, Aleksei (tr)  
 Haug, Arved (dr, s)  
 Heideberg, A., vt Urmet, A.  
 Heinlaid, Endel (k)  
 Hendla, Erich (v)  
 Hermaküla, Udo (ak)  
 Hiimets (dr)  
 Hiienurm, Gustav (tr, ak)  
 Holst "Juk" Johannes (s)  
 Hugen, Elmar (tr)

Ignatjev, Sergei (s)  
 Ignatjev, Viktor (k, ak, kb)  
 Ild, Valentin (kl)  
 Ilsjan, Osvald (tr)  
 Inn, Raimond (s)  
 Ipsberg (cel)  
 Iserovitš (kl)  
 Isok, Raimond (tr)  
 Ithal, Rudolf (s)

Jaanikosk, Boris (dr)  
 Jaanisto, Eduard (dr)  
 Jakobson (kl)  
 Jalajas, Erich (kl)  
 Jalukse, Harald (dr)  
 Jankovski, B., vt Jaanikosk, B.  
 Jansin, E. (v)

Joasoo, Karl (kl)  
 Johanson, Feliks (tr)  
 Johanson, R., vt Järvi, R.  
 Johanson, V., vt Vetting, V.  
 Juštšuk, Eugen (kl)  
 Juštšuk, Joann (kl, s, kb)  
 Juul, Karl (bž, v)  
 Jänes, Hans (s)  
 Järv, Voldemar (sph, kb)  
 Järvi, Riho (v, dr)  
 Järvi, Vallo (dr)  
 Jürgenson, Jüri (tr)

Kaarna (s)  
 Kaasik, Ferdinand (v)  
 Kaasik, Friedrich (v, s, vok)  
 Kabal (trb)  
 Kadapik (s)  
 Kalam, Endel (v)  
 Kaljaspoolik, Juhan (s)  
 Kallas, Udo (s)  
 Kallas, Valter (k, bž, ak)  
 Kallion, Valdo – (as)  
 Kalm, Nikolai (dr)  
 Kandvere, Enn (v)  
 Kanniste, Martin (s)  
 Kappet, Arved (s)  
 Karendi, Elmar (tr)  
 Karis, Tiit (trb)  
 Kariste, Roman (k, vok)  
 Karjus, August (cel, v)  
 Karpin, Konstantin (s)  
 Karro, Maksim (sph)

Karubach, E., vt Hendla, E.  
 Kasch, M., vt Kanniste, M.  
 Kask, Elmar (trb)  
 Kask, Meinhard (kb)  
 Keltjanov, Harry (kl)  
 Kereman, E., vt Karendi, E.  
 Kernas (trb)  
 Kiausch, Willi (bž, k)  
 Kiilaspea, Ants – (s)  
 Kiin, Paul (k, ak)  
 Kilberg (Kielberg), August (v)  
 Kilvar (tr)  
 King, Jüri (tr)  
 Kirikal, Aleksander “Aali” (s)  
 Kirikal, Boris (tr, dr)  
 Kirillov, Peeter (kb)  
 Kirkmann, Endel (s)  
 Kitsemets, Erich (tr)  
 Kivi (k)  
 Kivi Rudolf (trb, ak)  
 Klas-Glas, A. (v)  
 Klas-Glas, E. (cel)  
 Klein, vt Kilvar  
 Kodrau, Erika (kl)  
 Koik, Albert (kb)  
 Kolbak, L., vt Kuulme, L.  
 Kolga, Hans (kl)  
 Kompe, V., vt Compe, V.  
 Kont, Karl (s)  
 Kornel, Jaan (s)  
 Korn, Ernst (kl)  
 Koromaldi, Aleksander (dr, k)  
 Kotkas, E. (tr)  
 Kotzenski, Boleslav (sph, kb)

Kraft, E., vt Kandvere, E.  
 Kranig, Mihkel (v, s)  
 Krivtšov, vt Kulgevee  
 Kruus (v)  
 Kruus, Elmar (dr)  
 Krüger, E. (dr)  
 Krüger, Jüri (dr)  
 Kubli, Nikolai (tr)  
 Kuhlmann, Boris (v)  
 Kukkk, Karl (s)  
 Kulgevee (cel)  
 Kulm, Herbert (cl, s)  
 Kulmann, E., vt Kulmar, E  
 Kulmar, Ermo (kl)  
 Kureniit, Ilmar (s)  
 Kursk, Kaido (ak, bž)  
 Kursk, Raivo (kl)  
 Kurt, Eduard (v, s)  
 Kuulmann, Jaan (v)  
 Kuulme, Leho (sph)  
 Kuuse, Aksel (dr)  
 Kuusik, G. (dr)  
 Kuusik, M. (v)  
 Kuusmaa, Tõnis (cel)  
 Kõlar, Erich (dr)  
 Kõlar, Harry (ts)  
 Kõrver, Boris (kl)  
 Känd, Harald (kb)  
 Köll, Hans (dr)

Laaban, Ilmar (kl)  
Laama, Karl (kl)  
Laansoo, Emil (v, k, s)  
Laasi, Edgar (s)  
Laikvee, Riho (dr)  
Laulmann, Georg (tr)  
Lauton, Hugo (dr)  
Leinberg, R., vt Laikvee, R.  
Lemmik, Voldemar (sph)  
Lemmik, Voldemar (tr, v)  
Lepik, Harald (dr)  
Lepnurm, Hugo (kl)  
Levin, Rafael (v)  
Liipa, Mart (sph)  
Liiving, Voldemar (ak, kb)  
Lindemann, I., vt Lindi, I.  
Lindi, Ivo (tr, ak)  
Lubi (cel)  
Luhasso, Huko (s, v)  
Luht, Vladimir (tr, kb)  
Lukk, Bernhard (s)  
Lutschian, Voldemar (v)  
Lüübek, O., vt Alu, O.

Maarand, Kaarel (kb)  
Maasepp (kl)  
Madis, Voldemar (s)  
Madisson, Boris (sph)  
Maiste, Theofil (kl)  
Makesch, A. (cel)  
Malama, Varvara (kl)  
Malm (v)  
Mamontov, Sergei (kl)

Marland, K., vt Maarand, K.  
Martinson, Gert (s)  
Megel (v)  
Melnikov, G., vt Metssalu, G.  
Meltser, Nikolai (v)  
Merirand (kb)  
Merkulov, Rostislav (v)  
Mespak, Roland (kl)  
Metssalu, Georg (dr, k, vok)  
Michel, Raymond (v)  
Miilen, Jörgen (tr)  
Milkop, Elmar (s)  
Mullat, Enno (kl)  
Mullat, Josef (Jazef) (kl)  
Muller, E., vt Mullat, E.  
Muller, J., vt Mullat, J.  
Muršak, Sarah (kl)  
Mutli, Ludvig (kl)  
Mutli, Rudolf (s)  
Mutsu, Aadu (kl)  
Müller, Aksel (kl)  
Müller, Aleksander (cel)

Nahkur, Lydia (kl)  
Neem, Eino (tr)  
Neeme, Guido (trb, ak)  
Nelsas, Egon (dr)  
Nelson, E., vt Nelsas, E  
Neumann, G., vt Neeme, G.  
Neumann, K., vt Niitme, K.  
Nigula, Priit (kl)  
Nihvelt, V., vt Niine, V.  
Niine, Voldemar (bž, v)

Niitme, Karl (trb)  
 Nikolai, F., vt Nigula, P.  
 Nirgi, Leonhard (ak, dr)  
 Noorlaid, Valdur (s)  
 Nõmtak, Enno (v)

Oamer (tb)  
 Oja, Paul (k, dr)  
 Ojamaa, Artur (s)  
 Olm, Herbert (v)  
 Omann, Nikolai (v)  
 Otsman, Raimond (v)  
 Oudova, Paul (kl)

Paalse, Konstantin (bž, k, ak, kl)  
 Pachla, Wolfgang (kl, ksülofon)  
 Paemaa, Hjalmar (v)  
 Pakasaar, Raimond (tr, v)  
 Pallas, O. (s)  
 Palm, Rudolf (v)  
 Parum, H., vt Paemaa, H.  
 Parvel, Vladimir (dr)  
 Pastarus, A., vt Ranne, A.  
 Patulova, Elli (kl)  
 Paulson, K., vt Paalse, K.  
 Peebo, Kaino (s)  
 Pert, Elmar (cl,s, v, tr)  
 Peschel, Valter (tr)  
 Peterson (dr)  
 Piht, Artur (kb)  
 Pirchan, Joosep (v)  
 Plees, Arnold (tr, ak)

Pohla, Bernhard (tr, kb)  
 Poolakene, Eduard (v)  
 Pori, John (v, s)  
 Porisammul, J., vt Pori, J.  
 Prohhov (cel)  
 Premse (kl)  
 Press, Arnold (kb)  
 Priimägi, Nikolai (kb)  
 Prinzthal, Rudolf (trb)  
 Pritso, Feliks (tr)  
 Pruuli (dr)  
 Prügi, Voldemar (v)  
 Puju, Ernst (kb)  
 Putzker, Herbert (v)  
 Pütsepp, Aleksander (kl)

Randva, Jaak (tr)  
 Ranne, Artur (v, s)  
 Rannula, Riho (v, dr)  
 Rasin, Viktor (s)  
 Raudkepp, L. (bajaan, s)  
 Raudsepp, Eduard (v)  
 Raudsepp, Eugen (vok)  
 Raudsepp Kirill (kl)  
 Rebane (s)  
 Regi, Aadu (s)  
 Regi, Ira (kl)  
 Reimann, Villem (kl)  
 Reinla, Viktor (s)  
 Riiga, Bernhard (tr)  
 Rinne, Artur (V, vok)  
 Roomet, Boris (kl)  
 Roomet, Olev (v, tr)  
 Roots, Valter (kl)

Roosenbenk (s)  
 Roosenbenk, Alfred (s)  
 Rosenlill, J., vt Randva, J.  
 Rotka, Rudolf (bž, dr)  
 Ruuben, Ainold (bž)  
 Ruuberg (v)  
 Rõuk, Arvi (s)  
 Rägo, Eduard (v, s)  
 Rüster, R., vt Rannula, R.  
 Rüütel, Alfred (tr)

Saar, Voldemar (v)  
 Saare, Elmar (v)  
 Saarm, August (tr)  
 Sachsen (s)  
 Sachsen, Heinrich (v)  
 Sahharov, Jakov (tr, v)  
 Saia, Mihkel (ak, s)  
 Salong, Robert (bajaan)  
 Sassi, Harald (v)  
 Saul, Voldemar (v)  
 Scheller, Adolf (v, s)  
 Scheller, E., vt Silvet, E.  
 Schmidt, Georg (kl)  
 Schmiedehelm (kl)  
 Schultz, Julius (tr)  
 Schutinski, A., vt Sulgar, A.  
 Schütz, Hugo (v)  
 Schütz, Karl (v)  
 Sepp (kb)  
 Sergo, Bernhard (trb)  
 Sihisalu, Edgar (dr)  
 Siirak, Arnold (kl)  
 Sillakivi, Karl (kl)

Simson, Evald (cl)  
 Sladkin, Abram (v)  
 Snamenski, Johanna (v)  
 Snamenski, Nikolai (trb, s)  
 Socher, Benjamin (kl, v, s)  
 Socher, Bernhard (dr)  
 Speek, Hans (cl, s, ak, k, kb)  
 Strobel, Kurt (dr, v, vok)  
 Strock, Oscar (kl)  
 Suits, Aleksander (v)  
 Sulgar, Anton (fl, s)  
 Söödor, Jüri (s)  
 Sööt, Elmar (kb)  
 Süld, Robert (dr)

Šagal, Jossif (v, s)  
 Šumjatser, Jaša (v, s)  
 Šumjatser, Miša (v)

Taevere, K. (tr)  
 Talivee, Heido (trb)  
 Tamberg, Johannes (s)  
 Tamberg, U., vt Tambre, U.  
 Tambre, Uno (kl)  
 Tamme, Fred "Jossa" (tr)  
 Tammel, Voldemar (ak, kb)  
 Tammik, Ott (tr)  
 Tamvelius, Artur (dr)  
 Taniel (v)  
 Tannebaum, Aksel (kl)  
 Tarassov, A., vt Arv, A.  
 Tarkpea, Vladimir (kl)  
 Taube, Leo (ak, dr)  
 Tauts, Leo (kl)

Tavas, Robert (tr, v)  
 Teder, Heinrich (dr)  
 Teder, Voldemar (kl)  
 Teffel, Harry (kl)  
 Teller, Artur (kl)  
 Teng, Jüri (cl)  
 Tenneberg, Eugen (dr)  
 Tereštšenko, Jakob (tr)  
 Tiidemann, Artur (dr)  
 Tiisel, R., vt Valgre, R.  
 Timtšenko, Boris (bž)  
 Tomasberg, H., vt Talivee, H.  
 Toome, Udo (kb)  
 Toomi, Ullo (v, cl, s)  
 Topman, Ülo (kl)  
 Torpan, Boris (kl)  
 Treiman, Rudolf (kl)  
 Trepp, Paul (kb)  
 Treimundt (s)  
 Triodin (v)  
 Trojanski, Vladislav (s)  
 Truder, August (dr, vok)  
 Turgan, Evald (v)  
 Tuulik (ak, kb)  
  
 Udrik, Adolf (v)  
 Ufer, Edgar (kl)  
 Urmet, August (v, s)  
 Uus, Edmund (cel)  
 Uusmann, Ants (s)  
 Uustalu (dr)  
 Uvah (dr)  
  
 Vaarmann, Alfred (cel)  
 Vaher, Rudolf (dr)  
 Vaht (v, ak, s)  
 Vain, Evald (s, v, kl)  
 Valdmann (ak, cel)  
 Valgemäe, Parfeni (cel)  
 Valgre, Raimond (k, ak, kl)  
 Vallimäe, Kaarel (cel)  
 Valma, Arno (s)  
 Valter, Leo (s)  
 Vanatoa, Bernhard (cl)  
 Varrak (dr)  
 Webel, Friedrich, vt Veebel, P.  
 Veberman, Feliks (kl)  
 Veebel, Priit (kl, v, cl)  
 Veenre, Ago (ak)  
 Veenre, Uno (ak, kb)  
 Vekk, H., vt Lahaloo, H.  
 Velberg, H., vt Vellesaar, H.  
 Vellend, Harri (tr)  
 Vellesaar, Herbert (sph, kb)  
 Veretennikov, Vladimir (kb, vok)  
 Veske (tr, kb)  
 Veting, Georg (k)  
 Vetting, Vera (kl)  
 Vichmann, Oskar (s)  
 Viikberg (v)  
 Viilup, Johannes (v)  
 Vikentjev (sph)  
 Volde (kl)  
 Volkov, Boris (bž, k, ak)  
 Vollmann, E., vt Voolaid, E.  
 Voolaid, Elmar (trb)  
 Vulpak (v)



Värik, Artur (v)

Värk, Hans (tr, k)

Värk, Uno (tr, ak)

Õunapuu, Endel (as)

Õunapuu, Oskar (v)

Ülevain, Edmund (tr)

## LISA 15. TARTU DŽÄSSMUUSIKUTE NIMEKIRI

Ainla, Endel (kb)	Koch (ak)
Allmere, Aksel (cel)	Kont, Karl (ak, cl)
Allmere, Jaak (v)	Koort, Viktor (dr)
Altosaar, Arkadi (as)	Kruuda, E. (vok)
Asper, Heino (trb)	Kull, Hugo (tr)
Avarmaa (Akermann), Ovid (kl)	Kütt, Alfred (ts)
	Küttmann, Karl (cl, s)
Bender, Alfred (ts, cl)	Laaban, Ilmar “ <i>Imps</i> ” (kl)
Bleive, Johannes (kl)	Landmann (dr)
Borkmann (kl)	Lehmus, Jaan (ak)
	Leetna, Enn (as)
Elbri, Uno (dr)	Liblik, Kalju (Kaljo) (trb, kl)
Elken (v)	Lillas (ak)
Ennok, Anton (tr, ak)	Luhats, Elmar (kb, voc)
Ennok, Harry (tr)	
Ereline, E. (trb)	Marandi, Rein (kl)
	Markna, Paul (tr)
Fiala, Eugen “ <i>Kiki</i> ” (dr, voc)	Marran, Julius (dr)
	Migul, Harald (dr)
Hennoch, Axel (tr)	Mork, Elmar (tr, ak)
	Muna, Arvo (kb)
Ipspere, Johannes (s)	Muna, Eero (kb)
	Murss, Raido (kl)
Jaanson, Ilmar “ <i>Jansa</i> ” (kl, v)	Must, Nikolai (kb)
Jaanvere, Alfred (as)	Müller, Edvard “ <i>Eti</i> ” (kl)
Juštšuk(k), Eugen (kl)	Müürsepp, Olgert (v, as)
Juštšuk(k), Joann (kl, kb)	Mällo (ak)
Jõelaid, Oskar (s)	
	Nemvalts, Kaarel (tr)
Kaho, Elmar (ts, v)	Niinas, Elmar (dr)
Kangro, Richard (ak)	
Kelder, Eugen “ <i>Eo</i> ” (kl)	Offard, Alfred “ <i>Vutt</i> ” (v)
Klaus, Kalju (trb, v)	Ojamaa (tr)
Klaus, Õie (kl)	Olm, Herbert (v)
Pakasaar, Raimund (tr)	Trummal, Hugo (as, ak)
Pedrautse, Gunnar (kl)	Truus (tr)

Pert, Elmar (cl, s)  
 Plotnik, Harry (dr)  
 Poltan (kb)  
 Polton (kb)  
 Pripitkin (as, cl)  
 Raud (ak)  
 Rehesaar Uno (tr)  
 Rehesaar, Heino (kl)  
 Reidoja (trb, ak)  
 Ritseson, Juhan (v)

Saak (ts)  
 Saar, Oskar (kb)  
 Saks, Eduard (ak)  
 Sarv, Paul (kb)  
 Sassi (v)  
 Seitam, Arno(?) (ak)  
 Sepp, L. (tr, v)  
 Sild, Artur (trb)  
 Sillaots, Ants (cl, s, kl, ak)  
 Soll, Artemi (dr)  
 Soomet (s, v, kl)  
 pr Soomet (kl)  
 Soosaar, (as)  
 Säga, Siegfried (ak)  
 Söödre, Peeter (kl)  
 Sütt, Ilmar (dr)

Tattar, Kirill (cl)  
 Tauts, Leo (kl)  
 Teffel, Harry (kl)  
 Tilgar, Robert (tr, as)  
 Tooren, Rudolf “*Ruts*” (as, ts)  
 Treiman, Rudolf (kl)

Tuberik, (Laatspere) Kaarel (tr)  
 Tūrna (s)

Uibopuu, Heino (kl)  
 Urm, Osvald (s)

Vaha, Artur “*Ats*” (kb)  
 Vahi, Paul (cl)  
 Veenre (Veeber), Uno (kb)  
 Viirsalu, Aksel (ts)  
 Vihermaa (kl)  
 Virkhaus, Taavet (tr)  
 Virkmaa (Wirkhauside suguvõsast) (dr)  
 Visnapuu, Jakob (as, cl)  
 Voitka (tr)  
 Volberg, I. (dr)  
 Vään, Richard (dr)

## ELULOOKIRJELDUS

*Nimi: Tiit Lauk*

*Sünniaeg ja -koht: 09.01.1948, Tartu*

*Kodakondsus: Eesti*

### *Haridus*

- 2003 Eesti Muusikaakadeemia/Sibeliuse Akadeemia džässiosakonna magistrantuur, muusikapedagoogika magister  
1979 Tallinna Riiklik Konservatoorium klaveri erialal  
1974 G. Otsa nim. Tallinna Muusikakool klaveri erialal

### *Teenistuskäik*

- 2003– Tallinna Ülikooli mittekoosseisuline õppejõud  
2001– Tallinna Muusikakooli mittekoosseisuline õppejõud  
1997–2001 Vabakutseline muusik  
1993–1997 Eesti Jazzifondi tegevdirektor  
1990–1995 Eesti Jazziliidu aseesimees, tegevjuht; džässifestivali “Jazzkaar” finantsjuht  
1989–1990 Kultuurikooperatiivi “Aara” muusikajuht, G. Otsa nim. Muusikakooli õppejõud  
1987–1989 ETV muusikasaadete toimetaja/saatejuht  
1985–1987 ENSV Rahvaloomingu Tead. Uurimise Metoodikakeskuse levimuusikaosakonna juhataja, vabariikliku tarifitseerimiskomisjoni esimees  
1977–1985 Tallinna Ped. Kooli õppejõud  
1974–1979 Pianist-arranžeerija erinevates Tallinna ansambrites/orkestrites (Vana Toomas, Lexikon jt)  
1963–1974 Pianist-arranžeerija (alates 1968 juht) TRÜ klubi tantsuorkestris

### *Erialane enesetäiendamine*

- IASJ r/v suvekoolid 2007. aastal Siennas ja 2002. aastal Helsingis  
IASJ r/v I džässipedagoogika konverents Haagi Kuninglikus Konservatooriumis 2004  
Džässklaveripedagoogika täienduskursus Stadia rakenduskõrgkoolis Helsingis 2003  
Seminar “Džässist ja selle õpetamisest Euroopas ja Ameerikas” Grenobles 1995  
Prof. Bob Brookmeyeri improvisatsiooni meistrikläss Amsterdami Suveülikoolis 1993

### *Tegevus interpreedina*

- Alates 1970. aastast esinenud enam kui 20 muusika- ja džässifestivalil end. NSVL ja Euroopas koostöös enamiku Eesti džässitippude (L. Saarsalu, S. Vrait, T. Unt jt) ning tuntud välismaiste muusikutega (Francis Jauvain, Maurice Jennings, Ron Humphries); kontserdid Itaalia tähe Roberto Lorettiga  
Arvukalt lindistusi Eesti Raadio fondi  
MC-d “Kohtumispaik Jazzkaar”(1995) ja “JAZZ PENDEL” (1998)  
Süvamuusika poolelt kontserdireisid M. Palmi, T. Maiste, V. Kuslapi, V. Puura, E. Otsmaniga  
Rootsis, Soomes, USAs, Prantsusmaal, Tšehhis, Poolas, Leedus, Lätis  
Kontserdid Eestis lauljate ja T. Saviaugu (flööt), P. Bernhardt (viul), A. Villenthaliga (kontrabass)  
Süvamuusika solistina esitanud G. Gershwini “Rhapsody in Blue” sooloklaveri varianti nii Eestis (11 korda), Krakovis kui Helsingi “Kunstide öö” programmis 2005. aastal  
Esinen publiku ees erinevate programmidega nii solistina kui ansamblistina igal kuul keskmiselt 3–5 korda.

## CURRICULUM VITAE

*Name:* Tiit Lauk

*Date and place of birth:* 09.01.1948, Tartu

*Citizenship:* Estonian

### *Education*

2003 Master's studies in the Jazz Department of the Estonian Music Academy/  
Sibelius Academy, Master of Music Pedagogy  
1979 Tallinn State Conservatoire, piano  
1974 G. Ots Tallinn Music College, piano

### *Work Experience*

2003– Tallinn University, extraordinary lecturer  
2001– Tallinn Music School, extraordinary lecturer  
1997–2001 Freelance musician  
1993–1997 Managing director of the Estonian Jazz Foundation  
1990–1995 Vice president of the Estonian Jazz Union, managing director; financial director of the  
Jazzkaar international jazz festival  
1989–1990 Musical manager of the Cultural Cooperative 'Aara', G. Ots Music College lecturer  
1987–1989 Music producer in the Estonian Broadcasting Company  
1985–1987 Head of Music Department of the Scientific Research Centre of Estonian Folk Culture,  
chairman of the Estonian Republican Rating Committee  
1977–1985 Tallinn Pedagogical College, lecturer  
1974–1979 Piano/arrangements in various bands/orchestras in Tallinn (Vana Toomas, Lexicon etc.)  
1963–1974 Piano/arrangements (since 1968 conductor) in the dance orchestra of the Tartu State  
University club

### *Professional Development*

IASJ international summer schools in Sienna (2007) and Helsinki (2002)  
IASJ 1<sup>st</sup> International Jazz Teaching Conference in the Royal Hague Conservatoire (2004)  
Training course in jazz piano teaching in Stadia College in Helsinki (2003)  
Seminar "Jazz and its Teaching in Europe and America", Grenoble (1995)  
Prof. Bob Brookmeyer's improvisation master class in the Amsterdam Summer University (1993)

### *Interpreter's Activities*

Since 1970 has participated at more than 20 music and jazz festivals in the former Soviet Union and in Europe together with most of Estonian top jazz musicians (L. Saarsalu, S. Vrait, T. Unt, etc.) as well as with well-known foreign musicians (Francis Jauvain, Maurice Jennings, Ron Humphries); concerts together with the Italian star Roberto Loretti

Numerous recordings for the Estonian Radio

MC "Let's Meet at Jazzkaar" (1995) and MC "JAZZ PENDEL" (1998)

Serious music concert tours with top soloists M. Palm, T. Maiste, V. Kuslap, V. Puura, E. Otsman in Sweden, Finland, USA, France, Czech Republic, Poland, Lithuania, Latvia

Concerts in Estonia together with both singers and T. Saviauk (flute), P. Bernhardt (violin), A. Villenthal (double-bass)

As a serious music soloist, T. Lauk has performed the solo piano version of G. Gershwin's "Rhapsody in Blue" in Estonia (11 times), Krakow and Helsinki (Arts Night Programme, 2005)

Every month some 3–5 public performances with various programmes both as a soloist as well as in bands

# TALLINNA ÜLIKOOL

## HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõtlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Koselleck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, ületamise probleemid*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. *Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuensis 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena*. Tallinn: TPU Press, 2001. 92 p. Tallinn Pedagogical University. Dissertations on Humanities Sciences, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. *Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeelega koolis*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.
11. АННА ГУБЕРГРИЦ. *Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VAHUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0.
16. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus von Holmsteini roll Läänemere-ruumis Liivi sõja perioodil*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 156 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 16. ISSN 1736-3624. ISBN 9985-58-427-9.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. *Роман В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Ното urbanis в поле «усреднения»*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736-3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTŠUK. *Construction of Identity In The Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figs)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2001. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.

19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutemorfoloogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÖNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia capriccio” ja Amée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.

## ILMUNUD VEEBIVÄLJAANDENA

ИННА АДАМСОН. *Модальный смысл дезидеративности: от семантической зоны к семантической типологии высказываний (на материале русского языка)*. Tallinn: Изд-во ТЛУ, 2006. 131 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-455-2.

MARIS SAAGPAKK. *Deutschbaltische Autobiographien als Dokumente des zeit- und selbstempfindens: vom ende des 19. Jh. Bis zur umsiedlung 1939*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 163 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-469-9.

JANIS EŠOTS. *Mullā Sadrā's Teaching on Wujūd: A Synthesis of Mysticism and Philosophy*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 150 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-492-7.

ГРИГОРИЙ УТГОФ. *Проблема синтаксического темпа*. Tallinn: Изд-во ТЛУ, 2007. 145 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-507-8.

ДИМИТРИЙ МИРОНОВ. *Глагольность в сфере имен: к проблеме семантического описания девербативов (на материале русского языка)*. Изд-во ТЛУ, 2008. 98 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-563-4

INNA PÕLTSAM-JÜRJO. *Liivimaa väikelinn varase uusaja lävel. Uurimus Uus-Pärnu ajaloo 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 257 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-570-2.

## ILMUNUD MONOGRAAFIANA

ANNE LANGE. *Ants Oras*. Monograafia. Tartu: Ilmamaa, 2004. 493 lk. ISBN 9985-77-163-X.

KATRI AASLAV-TEPANDi. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Monograafia. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2007. 495 lk. ISBN 978-9985-860-41-0.