

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Luka Jamnik

FREE JAZZ

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Luka Jamnik

Mentor: asistent dr. Gregor Bulc

FREE JAZZ

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

FREE JAZZ

Glasba ameriških črncev je nastala kot posledica njihove specifične izkušnje v ZDA. Je rezultat spajanja afriške in evropske glasbe. S spreminjanjem ameriških črncev se spreminja tudi njihova glasba. Jazz je glasba ameriških črncev in odraža njihov etos; v njem se zrcali najširši spekter socialne raznolikosti ameriških črncev. Free jazz je bil glasbeni način upora proti belski dominaciji v sferi glasbe. Zavrgel je bistvene elemente dominantnega (zahodnega) glasbenega sistema: harmonijo, enakomerno uglasitev in dominacijo višine tona nad njegovo barvo. V tem je bil podoben evro-ameriškemu glasbenemu modernizmu, vendar so se freejazzovski glasbeniki za razliko od modernistov predvsem oprli na afroameriško in afriško glasbeno tradicijo. Estetski upor je bil povezan z uporom proti izkoriščevalskim in rasističnim razmeram v jazzovski industriji, ki pa je na to odgovorila s povečano represijo. Glasbeniki so estetsko izražanje povezovali z etiko. Angažirali so se v skupnosti in se na različne načine organizirali, da bi na ta način premagali težave, ki jim jih je povzročal jazzovski establišment in družbene razmere. Free jazz je bil zelo raznolik glasbeni stil, saj je bil enoten predvsem v negaciji tradicionalnih glasbenih norm, ni se pa vzpostavil kot enotna estetska paradigma.

Ključne besede: free jazz, jazz, rasizem, diskurz.

FREE JAZZ

The music of American Negroes developed as a consequence of their specific experience in the USA. It is a result of sincretization of African and European music. As American Negroes changed so did their music change. Jazz is music of American Negroes and it reflects their ethos. It reflects the widest range of their social stratification. Free Jazz was a musical way of rebellion against the white domination in music. It renounced the key elements of the dominant western music system: harmony, equal temperament and domination of pitch over tone colour. In doing so it resembles the Euro-American avant-garde. However, the free jazz musicians relied more strongly on their roots, specifically their African and African American roots. Their esthetic rebellion was firmly connected to their rebellion against unfair and racist conditions in the jazz industry. However, the latter's response was increased repression. Musicians made no difference between the ethics and aesthetics. They tried to establish connection with their community and established institutions of self-organization in order to help solve the problems of their business. Free Jazz was a versatile musical style for its unity lay more in negation of traditional conventions than in unity as an aesthetic paradigm.

Keywords: Free Jazz, Jazz, racism, discourse.

Kazalo

1. Uvod	5
2. Jazz kot afroameriška glasba	6
2.1 Bebopovska revolucija	26
2.2 Cool jazz in hard bop	31
3. Free jazz	35
3.1 Estetska revolucija	36
3.2 Etika in kontekst estetičnih inovacij	54
3.3 Prvi uporniki	61
3.4 Samoorganizacija jazzovske skupnosti	63
3.5 Evro-ameriška avantgarda in free jazz	69
4. Sklep	74
5. Viri	79

1. Uvod

»Leta 1960 se je dogajalo marsikaj, vključno z novim črnim alt saksofonistom Ornettom Colemanom, ki je prišel v New York in obrnil jazzovski svet na glavo. Kar prišel je in zafukal vse. Kmalu sploh nisi več mogel dobiti sedeža v klubu Five Spot, kjer je vsak dan igral [...]. Glasbo so igrali na način, ki so ga vsi imenovali 'free jazz', 'avantgarda' ali 'nova stvar' oziroma kakorkoli že« (Davis in Troupe 1999: 265). Ti stavki iz avtobiografije Milesa Davisa so me vzpodbudili, da sem se poglobil v jazzovski stil, imenovan *free jazz*, ki je verjetno najbolj kontroverzen jazzovski stil.

Že bežen pregled literature je razkril, da so glasbeniki, ki so igrali free jazz, velik pomen pripisovali svojemu črnskemu poreklu, free jazz (in tudi ves »pravi« jazz) pa so imeli za odraz črnske ekspresije. Zato bom v prvem delu naloge analiziral, na kakšen način naj bi bil jazz tipična ekspresija ameriških črncev, še prej pa bom na kratko opisal nastanek in razvoj afroameriške glasbe. Pri tem bom kombiniral različne vidike družboslovne analize z muzikološko analizo. V nadaljevanju bom skušal prikazati dinamično razmerje med spremembami estetike jazzu in spremembami v skupnosti, ki to glasbo proizvajajo, ob tem pa bom predstavil tudi nekatere temeljne značilnosti politične ekonomije jazzu, vključno z njeno rasistično platjo. V drugem delu naloge se bom osredotočil na free jazz in gradil na ugotovitvah iz prvega dela naloge. Najprej bom analiziral estetske vidike freejazzovske revolucije, ki jih bom nato kontekstualiziral glede na ekonomske, politične in družbene razmere tistega prostora in časa in jih navezal na etiko glasbenikov. Nato bom opisal nekaj prvih dejanj upora proti belski nadvladi v jazzovskem establišmentu in načine samoorganizacije jazzovske skupnosti. Na koncu bom primerjal estetske dosežke free jazzu z estetskimi inovacijami evro-ameriškega glasbenega modernizma, saj se bo na ta način najbolje pokazala vrednost in pomen glasbenih inovacij freejazzovskih glasbenikov.

Rdeča nit te naloge bo povezava med estetiko, etiko in družbenimi razmerami; predvsem ti vidiki bodo v ospredju moje obravnave free jazzu. Menim, da je ta način obravnave določene teme aktualen tudi v današnjem času.

2. Jazz kot afroameriška glasba

Dandanes splošno sprejeta resnica je, da se je glasba, ki ji pravimo jazz, razvila v ZDA nekje v začetku dvajsetega stoletja v New Orleansu. Nanj so bistveno vplivale črnske glasbene zvrsti, predvsem blues in ragtime, ki so se uspešno mešale z evropsko plesno in cerkveno glasbo. Tako denimo lahko beremo v *Concise guide to jazz* (Gridley 2007: 19–21). Jazz pa so v njegovi dolgi zgodovini igrali tako belopolti kot temnopolti Američani, igrajo pa ga dandanašnji praktično po vsem svetu. Prva jazzovska skupina, ki je naredila posnetek, pa je bila Original Dixieland Jass Band, njeni člani pa so bili beli fantje (Jones 2002: 143). Ni torej protislovno že v naslov poglavja zapisati, da je jazz afroameriška glasba, četudi je vpliv afriških glasbenih praks nesporno zelo pomemben?

Naj najprej v grobem pojasnim, zakaj je za mojo nalogo sploh relevantno govoriti o jazzu kot afroameriški oziroma črnski glasbi. Kot bom pokazal kasneje, je afriška in afroameriška glasba temeljno in usodno povezana s skupnostjo. Še več, saksofonist, poet in dramatik Archie Shepp pravi, da je »Črnski glasbenik (je) odsev [reflection] črnkega ljudstva [the Negro people] kot družbenega pojava« (v Kofsky 1998a: 25), Malcolm X pa je denimo ugotavljal, da je bila glasba »edino področje na ameriški sceni, kjer je imel črni človek svobodo ustvarjati« (ibid.: 474). Naj izjavi teh dveh pomembnih posameznikov zaenkrat zadoščata za pojasnilo, zakaj se zdi vprašanje črnskega jazzu pomembno; več o pomenu glasbe za ameriško črnsko skupnost bom povedal kasneje.

Kofsky (1998a: 26) je v knjigi *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960's* ugotavljal zanimivo dihotomijo pri percepciji jazzu s strani bele Amerike: tisti, ki so bili povezani s svetom jazzu (denimo glasbeni kritiki in lastniki založb) so vztrajno zanikali, da je jazz glasba, ki jo ustvarjajo in podpirajo predvsem črnici, medtem ko je med ostalo belo populacijo obstajalo večinsko prepričanje, da je jazz glasba črnske skupnosti, čeprav je niso dojemali kot umetnost. To diskrepanco lahko navidez enostavno razložimo s predpostavko, da predstavniki jazzovskega establišmenta pač bolje poznajo svoje področje kot navadni ljudje. Vendar nas Kofsky (1998a: 27–28) opozarja na ekonomske in socialne strukture, ki so bile prisotne v jazzovskem svetu. Če namreč upoštevamo dejstvo, da so imeli *veliko večino* poglobitvenih ekonomskih institucij v sferi jazzu – to pa so založbe, booking¹ agencije, nočni klubi, revije,

¹ V pomanjkanju ustrežnejšega slovenskega izraza uporabljam angleški izraz »booking« agencije, ki so agencije, ki se ukvarjajo z rezervacijo koncertnih prizorišč za glasbenike, organizirajo turneje ipd.

radijske postaje, festivali – v *lasti* belci, medtem ko je bila glasba sama predvsem posledica črnske kreativnosti in njihove izkušnje, potem postane jasno, da je vprašanje porekla in glasbe v dobršni meri politično. Kofsky je opozarjal na problem delitve zaslužkov: glasbeniki (zvečine temnopolti) so dobili drobtinice, založbe, booking agencije, tisk, (vsi skoraj izključno v belski lasti) pa so pobrali mnogo večje dobičke. Naloga belih jazzovskih ideologov (večinoma gre za kritike v specializiranem jazzovskem tisku, za urednike teh medijev in za ostale kritike v drugih medijih, pa tudi za nekatere druge člane glasbenega establišmenta) pa je bila, da čimbolj prikrijejo »naravo družbenih odnosov, ki determinirajo distribucijo zaslužkov, odtrganih od jazz« (Kofsky 1998a: 32). To prikrievanje skuša prikazati obstoječi status quo kot naraven oziroma koristen in ne izkoriščevalski, s tem pa služi njegovemu ohranjanju (ibid.).

Analizo pa lahko prestavimo z (ožjega) marksističnega pojmovanja – torej analize produkcijskih odnosov in ideoloških operacij – na polje analize diskurza, oblasti oziroma dvojčka oblast-vednost, kot ga pojmuje Foucault. Oblast zanj ni »niti institucija, niti struktura, niti določena moč (sposobnost), ki je dana nekaterim. Oblast je ime, ki se pripíše kompleksni strateški situaciji v dani družbi« (Lukšič in Kurnik 2000: 169). Ta kompleksna strateška situacija oziroma oblast pa je neposredno povezana z vednostjo, saj jo producira in je njen produkt. Vednost torej ni oblasti nikdar zunanja, zato tudi ne obstaja spoznanje, ki bi bilo neodvisno od trenutne oblasti (ponovno poudarjam, da oblasti pri Foucaultu ne gre razumeti na klasičen način, temveč kot kompleksno strateško situacijo) (Lukšič in Kurnik 2000: 169–170). Tesno s Foucaultovo teorijo oblasti je povezana tudi njegova teorija diskurza; ker je omenjena teorija precej zapletena, naj jo obnovim le v nekaterih segmentih, ki so bistveni za mojo nalogo. Diskurza ne gre razumeti zgolj kot govora, temveč so njegov sestavni del tudi arhitekturne formacije, norme, pravni predpisi, filozofija, navade itd. Objekti, o katerih diskurzi govorijo, niso diskurzu nikdar zunanji, saj diskurzi sistematično formirajo objekte o katerih govorijo. Objekti nastajajo kot posledica množstva diskurzivnih in nediskurzivnih praks. Tako diskurzi formirajo in določajo stvarnost, ki je lahko zgolj diskurzivna. Nadaljnje ugotovitve veljajo tudi za subjekt izjavljanja; Foucault je namreč ugotovil, da se subjektova pozicija v diskurzu spreminja, različne pozicije pa določa prav diskurz. Subjekt torej ni proizvajalec diskurza, diskurz ni manifestacija subjekta (Lukšič in Kurnik 2000: 154–159). Subjekt se razprši v množstvo možnih funkcij in pozicij in je »določen (determiniran) in prazen prostor, ki je lahko dejansko napolnjen z različnimi individui« (Foucault v Lukšič in Kurnik 2000: 157). Tako postane pomembno, »kakšno je mesto, ki ga lahko in mora zavzeti vsak

individuum, da bi bil subjekt« (ibid.). Diskurzivna določenost subjektov in objektov pa ima pomembne posledice tudi za razumevanje oblasti: tudi za slednjo je namreč značilna razpršenost subjekta njenega izvajanja, vsi pa smo vladani, torej znotraj oblastnih razmerij, in zato njeni objekti. Ker diskurz proizvaja objekt, o katerem govori, in določa trenutno pozicijo subjekta, ne obstaja subjekt, ki bi bil preddiskurziven; to pa hkrati pomeni, da ne obstaja spoznanje, ki bi bilo nediskurzivno, niti realnost, ki nam bi jo bilo dano objektivno (nediskurzivno) spoznati. Ostaja le še vprašanje, kaj je tisto, kar znotraj diskurza določa način tvorjenja objektov in pozicioniranje subjektov, torej kaj določa diskurzivno realnost. Foucaultov odgovor je, da gre za skupek anonimnih pravil in igro teh pravil, ki so posledica boja, spopada, dominacije in so diskurzu notranja. Vednost je zato produkt spopada, vojne, boja in oblasti. Tako vednost kot oblast pa se oblikujeta v diskurzu (Lukšič in Kurnik 2000: 154–175). Pomembna pa je tudi ugotovitev, da »tam, kjer je oblast, je tudi odpor [...], slednji ni oblasti nikdar zunanji« (Foucault v Lukšič in Kurnik 2000: 171).

Ugotovitev, da je vednost produkt spopada, boja oziroma oblasti, meče tudi novo luč na vprašanje porekla glasbe, ki ji pravimo jazz. Ker se oblast vzpostavlja s pridobivanjem vednosti, hkrati pa je vednost učinek oblasti, lahko beremo argumente omenjenih jazzovskih belih ideologov tudi kot poskus podrejanja skozi produkcijo znanja o objektu; v našem primeru je objekt jazz. S tem, ko so govorili o jazzu (to je bil nenazadnje njihov poklic), so sistematično formirali znanje o njem. Na drugi strani so jazz – očitno – ustvarjali glasbeniki, ki so seveda tudi proizvajali vednost o njem. V reakcijah (tako glasbenikov kot redkih kritikov) na zapise jazzovskih kritikov (po Kofskyjevo: ideologov) lahko prepoznamo odpor, ki se kaže v produkciji vednosti, ki je nasprotna oziroma vsaj nasprotujoča tisti, ki se producira s trenutne oblastne pozicije. Naj za nadaljevanje pričujoče naloge torej velja opozorilo, da je treba vedno upoštevati tudi dimenzijo boja oziroma odpora proti dominantni vednosti in dominantnemu diskurzu. Ko se zanika črno poreklo jazzu in njegovo temeljno vpetost v črnsko skupnost, moramo to prepoznati *tudi* kot način podrejanja te skupnosti in izvajanja oblasti nad njo; ko se poudarja nasprotno, ko se denimo poudarja pomen črnih inovatorjev v jazzu, je treba to razumeti *tudi* kot odpor proti (trenutni) oblasti (torej trenutnemu razmerju sil – strateški situaciji) in kot boj *za* oblast. V kontekstu Gramscijevega pojma *hegemonije*² bi lahko jazzovske kritike označili kot *intelektualce*, ki imajo vlogo

² Gramsci obravnava hegemonijo kot prevladovanje, na način, da se ostali deli družbe strinjajo in pristajajo na kulturo, moralo in vladavino vladajočega razreda v družbi; na ta način je hegemonija suplement nasilju. Menil je, da si mora proletarijat zastaviti nalogo hegemonije, torej pridobiti moralno in intelektualno vodilno vlogo vladajočega razreda, da bi lahko postal vodilni razred; v tem kontekstu je hegemonija proletariata postavljena kot

»organizatorja hegemonije določene družbene skupine in njenega državnega gospostva« (v Lukšič in Kurnik 2000: 40) oziroma so, postavljeno še ostreje, »'nameščenci' vladajoče skupine za izvajanje podrejenih funkcij družbene hegemonije in politične vlade« (ibid.). Poudarjanje črnske kreacije v jazzu se tako, skozi Gramscijevo perspektivo, kaže kot nasprotovanje hegemoniji vladajočih razredov oziroma kot poskus oblikovanja *kontrahegemonije*, ko podrejeni zgradijo pojmovanje, ki jih vzpostavlja kot konstitutivni element zgodovine (Lukšič in Kurnik 2000: 66–67).

Kofsky prepozna tri glavne tipe argumentov omenjenih ideologov:

- »1. Jazz ni primarno črnska ali afroameriška umetnost, saj se ga lahko 'kdorkoli' nauči igrati.
2. Črnci sami ne podpirajo jazza ali vsaj določenih zvrsti [...]
3. Jazz nima posebne družbene vsebine; natančneje, na noben način ni bliže črnski izkušnji, percepciji, občutljivosti ipd. kot belski« (Kofsky 1998a: 32).

Trditev, da se lahko kdorkoli (seveda z vsaj nekaj glasbenega talenta) nauči igrati jazz (torej ne glede na kulturno ali rasno pripadnost) v načelu drži, kar je še posebej očitno dandanašnji, ko je jazz postal globalna umetniška praksa in ga poučujejo na številnih glasbenih šolah po vsem svetu. Vendar veljavnost premise še ne potrjuje sklepa. Za primerjavo Kofsky (1998a: 33) navaja, da se lahko tudi »kdorkoli« nauči denimo peti flamenko, irske pesmi ali pa igrati japonski koto, pa to še ne pomeni, da flamenko ni španska glasba. Seveda se lahko tudi Slovenec nauči japonščine, pa to še ne pomeni, da japonščina ni jezik Japoncev. Še boljša je primerjava s simfonično glasbo. Kofsky (1998a: 33) ugotavlja, da je simfonija fenomen popolnoma evropskega izvora, še bolj specifično, srednjeevropskega in vzhodnoevropskega, kljub temu da se danes simfonična dela izvajajo po vsem svetu in tudi njihova kompozicija ni omejena na Evropo. Je pa tam nastala, se razcvetela in odraža *etos* tega prostora. Kot nadaljnji argument navaja, da bi tudi, ako bi skladatelji zahodno od Rena (torej mišljeno v zahodni Evropi, pa tudi na ostalih kontinentih) nikoli ne objavili nobene simfonije, bi zgodovina simfonične glasbe ne bila bistveno drugačna, kot je. Podobno velja za dirigente. Če je torej ob upoštevanju navedenih argumentov intelektualno dopustno govoriti o simfoniji kot (srednje-vzhodno-) evropski glasbeni obliki, potem je tudi o jazzu – kljub argumentu, da se ga lahko

nasprotje hegemoniji vladajočih družbenih razredov, s katero prihaja v neizprosni boj (Lukšič in Kurnik 2000: 8-25).

nauči igrati »kdorkoli« – *možno* trditi, da je afroameriška glasbena oblika, če seveda uporabimo enako metodologijo, kot smo jo za simfonično glasbo (Kofsky 1998a: 32–34).

Kofskyjev argument je torej, da ni predvsem pomembno, kdo vse *lahko* (ali jo dejansko) igra neko glasbeno zvrst, temveč moremo sklepati o poreklu zvrsti predvsem po njenih *najpomembnejših* predstavnikih. In med tistimi jazzovskimi glasbeniki, brez katerih bi bila zgodovina te glasbe *bistveno* drugačna, ni bilo, trdi Kofsky – razen Billa Evansa – nobenega belca (Kofsky 1998a: 34). Kot kriterij pomembnosti nekega glasbenika pa po njegovem ne gre iskati zgolj v njegovi izvirnosti, nenavadnosti ali revolucionarnosti, temveč je pomembno tudi na kakšen odziv naletijo te izvirne ideje pri celotnem telesu jazzovskih glasbenikov. Povedano drugače, pomen nekega inovatorja se meri predvsem po *vplivu*, ki ga ima na sodobnike in naslednje generacije. Vplivnosti pa ne zagotavlja niti popularnost niti izvirnost: zelo popularni trobentač Bix Beiderbecke za razliko od ravno tako priljubljenega Louisa Armstronga ni imel praktično nobenega vpliva na ostale trobentače. Podobna primerjava je možna med Daveom Brubeckom in Theloniousom Monkom, katerih klavirska stila sta bila unikatna, pa vendar Brubeckov očitno v nasprotju z Monkovim ni bil dovolj zanimiv ali privlačen, da bi mu sledili ali se po njem zgledovali mnogi pianisti (Kofsky 1998a: 38–39). Razlogov za prevlado črnih glasbenikov v jazzu je bilo več. Kofsky (1998a: 42) opozarja, da je bilo za črnca iz geta postati profesionalni jazzovski glasbenik ena izmed redkih, čeprav ne ravno obetavnih in zanesljivih možnosti, da se izvije iz prijema revščine in bede, ki vladata v getu (druga možnost je bila denimo šport). Zato se je več črnih kot belskih najstnikov sploh začelo ukvarjati z glasbo. Belcem so bile odprte vse druge poklicne poti, večinoma bolj mikavne in donosne. Zaradi teh razlogov so bili črnici tudi bolj zvesti oziroma zavezani jazzu; belski glasbenik, ki se je znašel sredi težkih razmer v jazzu, je imel namreč na voljo dosti drugih glasbenih – denimo delo v studiih in simfoničnih orkestrih (v obeh so črnici zgolj izjema, več o tem kasneje) – ali neglasbenih poklicev (Kofsky 1998a: 42–46).

Vendar zgoraj omenjeni ekonomsko-socialni razlogi niso bili najpomembnejši za prevlado črncev v jazzu. Vračam se k že omenjeni predpostavki, da glasba odraža etos nekega okolja oziroma skupnosti (Kofsky 1998a: 33). Podobno stališče, sicer z drugačnim pojmovnim aparatom, zavzema tudi Antonio Gramsci, ko meni, da je umetnost vedno povezana z določeno kulturo in civilizacijo, reformiranje kulture pa hkrati pomeni modificiranje

umetnosti (Lukšič in Kurnik 2000: 73). Še bolj precizno problem določi LeRoi Jones³ (2002: ix), ko pravi da zgodovina glasbe ni mogoča brez globljega vpogleda v zgodovino ljudstva; »glasba je bila notni zapis, dejansko izražena kreativna orkestracija, odsev afroameriškega življenja, naših besed, libreto k tistim dejanskim živetim življenjem« (Jones 2002: ix). Jones (2002) je v svoji knjigi *Blues People* ugotavljal, da sta bila življenje temnopoltih ljudi v ZDA in njihova glasba neločljivo povezana: ko se je spreminjalo črnsko ljudstvo, se je spreminjala tudi njegova glasba. »Najbolj ekspresivna črnska glasba kateregakoli obdobja bo natančen odraz tega kar črnci jè. [...] Kaj misli, da jè, kaj misli, da sta svet ali Amerika, glede na okoliščine, predsodke in sladkosti tiste določene Amerike. Črnska glasba in črnsko življenje v Ameriki sta bila vedno rezultat reakcije in adaptacije na tisto, kar so črnci od Amerike dobili oziroma so si od nje izborili« (Jones 2002: 137).

V omenjeni knjigi sledi razvoju svojega ljudstva od prihoda na suženjskih ladjah v Novi svet do začetka šestdesetih let 20. stoletja in ga vseskozi prikazuje skozi prizmo razvoja in sprememb v glasbi. Jones (2002: 1. poglavje) opozarja na radikalnost izkušnje prvih afriških sužnjev v Ameriki: ne le da so bili v novo deželo pripeljani proti lastni volji, kot sužnji. Še več, njihovi lastniki jim niso niti priznavali statusa pripadnikov človeške vrste⁴. Kultura, iz katere so izhajali sužnji, je bila antiteza visoko industrializirane zahodne civilizacije, zato so ta ljudstva za zahodnjake veljala za primitivna, kljub dejstvu, da so imela visoko organizirano družbo in kompleksno kulturo. Vendar so te družbe obvladovali popolnoma drugačni koncepti bivanja kot zahodne: mistična in nadnaravna bitja so imela popoln nadzor nad življenji in usodami posameznikov (Jones 2002: 2–7). Seveda ni mogoče govoriti o enotni afriški kulturi ali enotnih prepričanjih afriških ljudstev, vendar so si različne kulture dovolj podobne, da lahko govorimo o določenih skupnih značilnostih, ki jih prežemajo. Pri tem mislim seveda na ljudstva črne Afrike, torej Afrike brez severnega arabskega dela (zaradi enostavnosti izražanja bom tudi v prihodnje uporabljal to sicer neprecizno poimenovanje). Celotne družbe je obvladoval mit, torej so živele, kot bi dejal Foucault *čas mita* (v Lukšič in Kurnik 2000: 149–150). To pa je bil čas neomejene vladavine diskurza, ki je bil tvorec vse stvarnosti in je govoril resnico, a ne v nasprotju z lažjo ali neresničnim, temveč kot resnični diskurz (Lukšič in Kurnik 2000: 150). Floyd (1996: 22) opozarja, da je bil afriški mit avtoriteta in osnova

³Jones se je kasneje preimenoval v Imamu Amiri Baraka, kar je tudi treba razumeti v kontekstu odpora proti krščanskim poimenovanjem, ki so jih lastniki nadedli sužnjem.

⁴Ameriška deklaracija neodvisnosti govori o tem, da so vsi ljudje enaki in imajo neodtujljive pravice, med katerimi je tudi svoboda; tudi to, da te predpostavke niso veljale za ameriške črnce, da torej niso bili svobodni, kaže, da jih niso imeli za ljudi. »Mi imamo te resnice za samoumevne, da so vsi ljudje ustvarjeni enaki, da so od

zakonom, morali in skupnosti. »Celotni mitski sistem je metafora, simbol in hkrati narava bivanja samega« (Floyd 1996: 23). Miti so bili tudi predpostavke o bivanju, način soočanja z življenjem, njegovimi lepimi in temnimi stranmi; nadnaravna bitja so bila metafore za denimo minljivost, regeneracijo, darežljivost, modrost, zamerljivost in druge lastnosti. Mit se udejanja skozi ritual, ta pa predstavlja logiko odnosa med materialnim in simbolnim svetom. Pri tem moram opozoriti, da ne smemo »po zahodnjaško« razumeti materialnega sveta kot bolj realnega – govorimo o kulturah, ki ne poznajo Platonove »podvojitve sveta« (na materialnega in idejnega), kot jo je ugotovil Nietzsche (v Lukšič in Kurnik 2000: 150). Cassirer (1955: 35–37) razlaga, da mitično mišljenje ne pozna razlike med »reprezentacijo« in »realno percepcijo«, prav tako pa tudi ne ve za različne stopnje realnosti ter razlike med temeljem in tem, kar na njem stoji. Mitu je tuja »ločitev idejnega od realnega, razlikovanje med svetom neposredne realnosti in svetom posredovanega pomena, opozicija 'podobe' in 'objekta'. Samo opazovalci, ki ne živijo več v njem, ampak ga reflektirajo, vidijo v mitu ta razlikovanja. [...] 'Podoba' ne reprezentira 'stvari'; ona *je* stvar; ne stoji zgolj kot objekt, ampak ima enako dejanskost, tako da nadomešča neposredno prisotnost stvari same« (Cassirer 1955: 38). Skladno z neobstojem formalnega razlikovanja med svetimi in profanimi ravnmi življenja ter zaradi odsotnosti delitve sveta na materialnega in spiritualnega, v tradicionalnih afriških kulturah tudi niso poznali *koncepta* (pojma) religije; ravno zaradi tega so bili vsi aspekti bivanja prežeti z religijo. Vendar religiozna prepričanja pretežno niso bila sistematizirano urejena v dogmah, temveč so se udejanjale skozi prakse vsakodnevnih aktivnosti (Floyd 1996: 15). Glede na neobstoj čiste kategorije idejnega, so se morale vse ideje mitskega mišljenja prenesti v materialno substanco ali bitje (Cassirer 1955: 37). Prevladujoč način in agens te mediacije med simbolnim in materialnim (razliko med njima lahko dojemamo zgolj z naše konkretne diskurzivne pozicije) je bil torej ritual, poleg njega pa že omenjene vsakodnevne prakse. Osrednjega pomena za ritual pa so bili *ples*, *bobnanje* in *pesem*. Teh treh elementov rituala ne smemo misliti ločeno, saj gre za tri neločljivo povezane elemente rituala, ki se medsebojno evocirajo. Bobnanje je namreč ritmični stimulans za ples, oboje pa spremlja petje; tudi ples pa je del ritmične spremljave (denimo udarci z nogo, ploskanje itd.). Ritual je omogočal stik z nadnaravnim; močna ritmična stimulacija, energičen ples in psihična koncentracija so udeležencem rituala omogočili, da so postali medij za bogove ali celo – za kratek čas – bogovi sami. Obenem pa je ritual – z bobnanjem, plesom in pesmijo – simboliziral in utrjeval enotnost skupnosti (Floyd 1996: 14–23). Najpogostejši ples je bil ples

svojega Stvarnika obdarjeni z določenimi neodtujljivimi Pravicami, med katerimi so Življenje, Svoboda in Težnja za Srečo« (Declaration of Independence 2008).

v krogu, ki je bil »simbol skupnosti, solidarnosti, sprejetosti in katarze« (Floyd 1996: 21). Glasba je torej igrala eno od bistvenih vlog v življenjih Afričanov: kot fundamentalen del rituala je imela *vpliv* na duhovni svet, na pridelek, na življenje slehernika. Poleg uporabe za potrebe rituala je bila ekspresija skozi glasbo prisotna še pri mnogih vsakodnevnih opravilih (igra, šport, sprostitev) ali ob občasnih dogodkih (vojna, ljubezen, prazniki idr.) (Floyd 1996: 29).

Čeprav je težko in tvegano na kratko povzeti značilnosti glasbe neke celine, lahko vendarle tvegamo in rečemo, da je bistvena značilnost afriške glasbe *heterogeni zvočni ideal* (Wilson v Floyd 1996: 27). Označimo ga lahko kot »zvočni mozaik, ki nastane v interakciji med vodilnim glasom, zborom, ropotuljo, kovinskim gongom, ploskanjem, različnimi pihali ali strunskimi inštrumenti in bobni, in obstaja večji ali manjši meri kompleksnosti v skoraj vsej afriški skupinski glasbi« (Wilson v Floyd 1996: 27–28). Heterogeni zvočni mozaik se odraža tudi v vokalni glasbi, predvsem kot močna nagnjenost Afričanov k uporabi zvočnih barv, ki so med seboj v močnem kontrastu, namesto da bi se zlivale. Pri uporabi bobnov ni izpostavljena le njihova ritmična funkcija (ki je sicer najpomembnejša), temveč tudi variacija višine tona posameznega bobna. Ritmični motivi bobnov v kombinaciji z njihovimi različnimi toni in skupaj s kontrastnimi barvami ostalih inštrumentov se odražajo v mozaiku zvočnih barv in melodij, kar pomeni realizacijo *heterogenega zvočnega ideala*. Vsi ritmični procesi so podrejeni »časovni premici« (time line) oziroma »spremljevalnemu ritmu« (background rhythm). Časovna premica je eksternalizacija pulza in se ponavadi manifestira skozi ploskanje ali udarce idiofonov (zvonci, gongi, ksilofoni). Vendar je že sama časovna premica ponavadi kompleksnejša od golega pulza; ponavadi je že sam spremljevalni ritem sestavljen iz nekaj različnih ritmov. Čez spremljevalni ritem (ki se ponavadi ne spreminja dosti) igrajo ostali inštrumenti v multilinearnih ritmih, kar pripomore k prepletenim ritmom in poliritmičnim konfiguracijam afriške glasbe (Floyd 1996: 27–29). Prav *poliritmičnost* lahko označimo za drugo bistveno lastnost afriške glasbe.

Za glasbo je, tako kot za religijo, veljalo, da ni bila ločena in avtonomna družbena domena. Antropolog Courlander (v Kofsky 1998b: 129) je poročal, da je bilo mnogokrat petje odločilnega pomena za dokončanje neke fizične aktivnosti; tako mu je južnoafriški drvar povedal, da brez petja nimajo nobene moči. Afriške glasbe in plesa torej ne moremo obravnavati ločeno od življenja ljudi, ki jo (pro)izvajajo (Kofsky 1998b: 130–131). Floyd (1996: 32) celo poudarja, da je bil namen afriške glasbe vedno *prenesti izkušnje* iz življenja in

spiritualnega sveta (katerih seveda niso mislili ločeno) v *zvok*. Pevci so za izkazovanje različnih čustvenih razpoloženj uporabljali radikalno različne zvoke: od nežnosti do grobosti, raskavega glasu, smejočega se grgranja, falzeta, šepetanja, kruljenja, stokanja, itd. Afriška glasba v dobršni meri izvira ravno iz

intonacij in ritmične govorne onomatopoije [...] Afriški glasovi se uporabljajo za čim boljšo odslikavo govora in misli ljudi, in to kar se da brez okraskov. Njihova tehnika je iskanje resnice. Afriški pevec bo jecljal, če poje o jecljavcu, ali si bo dobesedno prizadeval zavozlati jezik, če ima povedati kaj težkega [...] Vsak ton, ki ga zapoje, je odsev življenja samega in njegova tehnika je popolnoma primerna vlogi opisovanja življenja. Njegov glas poustvarja svet smeha in bolečine, zaničevanja in hvale (Bebey v Floyd 1996: 32).

Ker je bila glasba (in tudi ples) fundamentalno povezana z življenjem afriških ljudi, je bila izvedenost v glasbi in plesu tudi zelo pomembna predpostavka družbene sprejetosti in veljave posameznikov; obvladovanje teh dveh veščin lahko primerjamo s pomenom pismenosti v zahodnih družbah. Skladno s tem velikim pomenom glasbe in plesa so bile razvite tudi formalne in neformalne institucije, ki so mladino socializirale v teh praksah; značilne so bile razne tekmovalne igre v plesu, ki so ga ritmično spremljali. Te igre so služile predvsem socializaciji mladine (Kofsky 1998b: 130–131).

Vse omenjene kulturne značilnosti zaslužjenih ljudstev so bile v ostrem nasprotju z individualistično kulturo ameriških kolonistov, za katero je denimo veljala renesančna predpostavka, da je človek merilo vseh stvari, in v kateri je prevladovalo racionalistično-ekonomsko-znanstveno mišljenje, v katerem je bilo bore malo prostora za nadnaravno. Že v Evropi se je kazala tendenca slabljenja religioznih nagnjenj, v angleško govorečih kolonijah pa je bila še posebej izrazita; severnoameriške kolonije so bile pretežno ekonomska podjetja. Zato se je s perspektive ene kulture druga videla kot naivna in plitva: na eni strani se je pomanjkanje spoštovanja do nadnaravnega pri gospodarjih zdelo sužnjem neumno in nevarno, medtem ko se je gospodarjem zdela vraževernost sužnjev otročja in primitivna. Ob tem moramo upoštevati nenehno prepričanost zahodnjakov, da so ravno njihovi filozofski sistemi in prepričanja (po Foucaultovo diskurzi) najboljša in tudi najbolj zaželeni⁵, zato ljudi, ki z njimi ne delijo tega mnenja, obravnavajo kot divjake ali sovražnike. Tako so bili sužnji popolni tujci v novi deželi, tako z vidika teritorialne premeščenosti kot z vidika prihoda v

⁵ Primer tega prepričanja je tudi nedavni ameriški »izvoz demokracije« v Irak, Afganistan in ostale dele sveta.

njim popolnoma tuj ekonomski in filozofski sistem (diskurzivno realnost). Soočeni s krutostjo nastalih razmer (odvzem svobode, geografska dislociranost, trk s popolnoma tujim filozofskim sistemom) so afriški sužnji razvili nekatere najkompleksnejše in komplicirane ideje o svetu. Jones loči Afričane v Ameriki, ki so bili prvi sužnji v novem svetu; prvih nekaj generacij njihovih potomcev imenuje *Afroameričane*, ki so še vedno ohranili mnogo čistih afrikanizmov, njihovi potomci pa so *ameriški črnici*, ki jih ima za novo raso. Tako Afroameričani kot ameriški črnici so od prednikov nasledili verovanja v nadnaravne sile in kompleksno prepričanje o svetu, kot so ga prinesli iz Afrike in razvili v Ameriki (Jones 2002: 2–10). Vendar je treba pri sledenju kontinuitete biti zelo pazljiv. Jones (2002: 12) opozarja, da večina temnopoltih ljudi, ki je bila leta 1865 v Združenih državah Amerike formalno osvobojena suženjstva, ni bila Afričanov. Bili so Američani, natančneje ameriški črnici, ki pa so bili popolnoma drugačni individui kot njihovi afriški predniki. Sužnji v drugih deželah Novega sveta so zaradi večjih plantaž dlje obdržali attribute svojega afriškega porekla, medtem ko so v ZDA prevladovale majhne kmetije, katerih lastniki so si lahko privoščili le nekaj sužnjev. Stik med sužnji in lastniki je bil posledično zelo tesen (posledica česar je denimo tudi nastanek mulata), kar je v kombinaciji z maloštevilno suženjsko skupnostjo na posamični kmetiji oteževalo ohranjanje izročila. Zaradi zaslužjenosti in podrejenosti ameriškemu ekonomsko-politično-socialnemu sistemu je seveda ob prenosu iz Afrike v Ameriko najprej razpadel oziroma se vsaj radikalno spremenil afriški ekonomski, politični in socialni sistem, hkrati s tem pa tudi skoraj vsi vidiki materialne kulture (železarstvo, tesarstvo, vezenje idr.). Vendar pa belim lastnikom ni uspelo izkoreniniti prepričanj, verovanj ter glasbe in plesa. Jones (2002: 11–16) predpostavlja, da zaradi njihove nematerialne narave oziroma zaradi odsotnosti artefaktov, ki bi se jih dalo izničiti. Floyd (1996: 8) uvaja pojem *kulturni spomin*, ki pomeni neke vrste kolektivni spomin določene skupnosti; prenaša se med člani skupnosti in iz roda v rod, in sicer ne namensko, temveč skozi specifične kulturne prakse; prednjačijo socializacijske. Kulturni spomin ameriških črncev pa ne zaobjema zgolj značilnosti in elementov afriške glasbe ter izkušnje suženjstva in zatiranja, temveč so se po mnenju Floyda (1996: 5) ohranile tudi glasbene *tendence*, njihova vezanost na mitološka prepričanja in načini interpretiranja, ki kažejo na kontinuiteto med ameriškimi črnici in njihovimi afriškimi predniki. Seveda pa se glasbene prakse in prepričanja niso preprosto zgolj prenesla iz ene celine na drugo. Kot sem že omenil, se je glasba ameriških črncev spreminjala, kot so se spreminjali ljudje sami oziroma razmere, ki so jih obdajale (Jones 2002: ix–x). Ritual afriških sužnjev je bil – s strani lastnikov sužnjev viden kot divjaški obred – kmalu prepovedan, z delno izjemo New Orleansa. Vendar ni popolnoma izginil. Ohranili so se plesi

v krogu, rituali, ki jih je navdihovala afriška metafizika, in so utrjevali in reafirmirali skupnost, identiteto in kulturni spomin na Afriko, hkrati pa so imeli močan erotični in seksualni naboj (Floyd 1996: 38–39). Ker pa je bilo razmnoževanje sužnjev ekonomsko pomembno za njihove lastnike, so slednji vzpodbujali njihovo seksualnost (takorekoč so se morali razmnoževati, kot živina – na ukaz), po potrebi celo promiskuitetnost. Posledica vsega tega pa je bila, da so v črnce projicirali lastne seksualne fantazije (Tagg 1989). Ta razlika (dejanska in navidezna – če se to sploh da razlikovati) med belsko in črnsko seksualnostjo je tudi eden izmed temeljnih razlogov za radikalni položaj *drugosti* črncev v ameriški družbi in hkrati za veliko privlačnost črnskih glasbeno-plesnih praks za množice zahodnjakov. Ko je prišlo do spreobrnitve v krščanstvo, je postal krščanski bog središče rituala, kar pa sužnjem ni predstavljalo večjih težav, saj so že afriške kulture poznale koncept vrhovnega boga. Protestantizem, s svojim neposrednejšim stikom z bogom pa je bil odločilnega pomena za nastanek nove glasbene oblike: spirituala (črnske duhovne pesmi). Spiritual je postal osrednji element rituala, postal je *bobnanje, ples in pesem* v novi deželi. Skozenj se je ohranjal kulturni spomin, vzpostavljal se je stik z nadnaravnim in s pomočjo rituala se je reafirmirala skupnost; spremljali so ga bobnanje, ples in petje (Floyd 1996: 35–44). Po mnenju Lovella (v Floyd 1996: 40) je bila temeljna ideja spiritualov svoboda. Floyd (1996: 41) deli spirituale na pesmi žalosti [sorrow songs] in pesmi veselja [jubilees]. Prvi so govorili o trpljenju in težavah sužnjev in njihovega odrešenika (ibid.). »Skozi vso žalost žalostink veje upanje – vera v končno pravico. Manjše kadence obupa se pogosto spremenijo v triumf in mirno samozavest. Včasih je zaupanje v življenje, včasih zaupanje v smrt, včasih zaupanje v brezmejno pravico v nekem svetlem svetu onstran. Toda, karkoli že je, pomen je vedno jasen: da bodo nekoč, nekje ljudje sodili ljudi po njihovih dušah in ne po njihovi koži« (W. E. B. Du Bois v Floyd 1996: 41). Pesmi veselja izražajo veselo pričakovanje boljšega življenja v prihodnosti. Tako so sužnji s pomočjo spiritualov hkrati utrjevali svoj tradicionalni pogled na svet in ga modificirali z izkušnjo suženjstva in krščanske religije in njenih mitov. Na ta način so si prisvojili krščanstvo in ga prilagodili svojemu dojetanju sveta. Tradicionalnim funkcijam rituala (afirmacija skupnosti, identitete, stik z nadnaravnim, krepitev discipline) pa se pridruži izjemno pomembna nova funkcija: *želja po svobodi*.

Z glasbenega vidika so v spiritualih uporabljali »dolge in kratke melodične fraze, tekst je bil v dialektu, uporabljali so figure klica in odgovora, pentatonične in modalno nejasne melodije, tipične ritmične konvencije afriškega izvora, uporabljali so konvencionalne harmonije primarnih akordov, uporabljali so 'blue' tone in preudarno opuščali samoglasnike. Poleg

ritmične vznemirljivosti krika (klicev), je najbolj opazen in najpogosteje omenjan klic in odgovor« (Floyd 1996: 44).

Primer klica in odgovora, dialoga med vodjo in ostalimi, je zapisal anonimni opazovalec iz devetnajstega stoletja (v Floyd 1996: 44–45):

Vodja: Old Satan is liar and conjurer too-

Ostali: Oh, my Lord!

Vodja: If you don't mind, he'll conjure you-

Ostali: Oh, my Lord!

Vsi: Oh, my Lord is a lily in the valley,

A lily in the valley;

Oh, my Lord!

Hkrati s spiritualom so se v obdobju suženjstva razvijale tudi sekularne glasbene oblike (pod vplivom krščanstva se je med Afroameričani povečevala razlika med svetim in posvetnim): poznamo pesmi, ki so bile neločljivo povezane z delom; čolnarji, ribiči in delavci na poljih, kasneje pa tudi v mestih so uporabljali klice, krike, stokanje, dretje, momljanje, falzete, zamolke, zategnjene, hreščeče glasove ipd., ki so se mešali z melodičnimi elementi, rezultat česar so bile kompleksne vokalne linije kontrastnih zvočnih barv. Ti klici in kriki so bili tako način *komunikacije* kot tudi modus osebne *ekspresije* – izražanja najglobljih čustvenih stanj od radosti do depresije in brezupa. Kot v Afriki so tudi Afroameričani med delom peli. Kmalu so povezavo med petjem in delovno učinkovitostjo spoznali tudi njihovi lastniki (Floyd 1996: 45–50). Med delom in glasbo je celo obstajala intrinzična povezava, kot kaže Wilson (v Floyd 1996:50) na primeru pesmi »Katie Left Memphis«, ki so jo izvajali med sekanjem drv na parniku; opozarja na klic in odgovor med glasom in zvokom sekire in na prepletajoče se ritme, ki ju ta dva instrumenta proizvajata. Tako so bili tudi v delavskih pesmih prisotni elementi pesmi, bobnanja (ki ga predstavljajo udarci sekire ob les) in plesa, ki je v tem primeru sicer manj izrazito, kaže pa se kot gibanje torza in rok pri sekanju.

Značilnosti spirutala in delovnih pesmi kažejo na jasno kontinuiteto z afriško glasbo, kar se še posebej odraža v ohranitvi heterogenega zvočnega ideala. Pomen glasbe za afroameriško skupnost ostaja v mnogih ozirih podoben pomenu, ki ga je imel za Afričane, a vendar so konkretne okoliščine vplivale tako na samo glasbo kot tudi na njen pomen. Sočasno z osvoboditvijo sužnjev je nastajal zgodnji (primitivni) blues, katerega nastanek Jones (2002: 61) umesti ravno v obdobje ameriške državljanske vojne. »Osvoboditev sužnjev jim je

obljubljala normalno človeško existenco, človeškost, ki je bila pod suženjstvom nemogoča« (ibid.). Osvoboditev je botrovala spremembi subjektivnosti ameriških črncev, ta pa se je odražala v glasbi. Poleg same etične komponente je odprava suženjstva prinesla tudi prosti čas in negotovost zaposlitve; s tem so vstopili v trdo bitko za ekonomsko varnost. Kljub temu da se glasbeni material zgodnjega bluesa navezuje neposredno na spiritalne in delovne pesmi, je ravno sprememba subjektivitete ameriškega črnca vplivala na to, da je bil po funkcionalnosti blues nekaj popolnoma novega, oziroma je bil v ožjem pomenu besede celo nefunkcionalen. Predhodne glasbene oblike so imele funkcijo komunikacije, opravljanja dela ali spiritalno funkcijo, pojav prostega časa pa je vplival na to, da je blues postal glasba, ki se jo je pelo za *ugodje* ali *užitek* (pleasure). Nova ekonomska situacija oziroma vključitev v »laissez faire« ekonomski model se v zgodnjih bluesovskih besedilih kaže v močni *individualizaciji*: govorijo o *osebnih* izkušnjah pevcev, osebnem, individualnem videnju sveta, težav, veselja (Jones 2002: 6. poglavje).

I don't want you to be no slave,
I don't want you to work all day,
I don't want you to be true,
I just want to make love to you (neznani avtor v Jones 2002: 67).

Poudarek na skupnosti se je torej zamenjal s poudarkom na individualnosti, kar je rezultat adaptacije ameriških črncev na zahodnjaški koncept življenja. »V nasprotju s spiritalom – družbenim pričevanjem, usmerjenim k naslednjemu svetu, – je bluesovska pesem osebno pričevanje (statement) o posameznikovem pogledu na njegove ali njene osebne okoliščine« (Floyd 1996: 76). Po osvoboditvi je mobilnost nekdanjih sužnjev postala možna in zaradi ekonomskih razlogov hkrati tudi nujna. Posledica teh okoliščin je nastanek solo pevca, ki ni bil značilen za obdobje pred emancipacijo niti za (zahodno)afriške kulture (Jones 2002: 64–66). Simbol te nove pridobitve – mobilnosti – postane potujoči pevec (bluesman), ki potuje po prašnih deželnih cestah s kitaro na rami. Kitara sicer ni bila edini spremljevalni instrument zgodnjih bluesovskih pevcev (pojavi se šele nekaj let po emancipaciji), je pa bila najbolj pogost in vpliven. Pojav kitare označuje začetek uporabe evropskih glasbil (razen izjemoma, denimo v primerih osvobojenih sužnjev ali mulatov, ki so evropska glasbila seveda začeli uporabljati že prej) med ameriški črnci, kar je pripeljalo tudi do nastanka jazza. Vendar bluesovska kitara ni bila enaka klasični oziroma akustični (evropski) kitari, saj so morale strune od sebe dajati drugačen zvok, bolj podoben glasu in njegovim kakofonijam (Jones

2002: 66–70). To modifikacijo zvoka so dosegali z uporabo nožev in steklenic ob strunah. Ta popačenja so seveda skladna s heterogenim zvočnim idealom, v vokalnih izvedbah pa se kažejo v grobih zvočnih teksturah, falzetih, brundanjih, opustitvah samoglasnikov, godrnjanjih, perkusivnih ustnih zvokih idr. (Floyd 1996: 78).

»Ko so črnici začeli obvladovati vedno več 'evropskih' inštrumentov in začeli o njih glasbeno razmišljati v smislu njihovih zvokov, v nasprotju z glasom ali v kombinaciji z njim, se je blues začel spreminjati in doba jazza je bila na dlani« (Jones 2002: 70). S to ugotovitvijo Jones nasprotuje tako imenovani »šolski« teoriji, da je jazz nastal v New Orleansu ter se od tam razširil naprej. Zaradi množičnih migracij po jugu ZDA kot posledice novo pridobljene mobilnosti ni možno določiti enega samega kraja nastanka jazza. Na intrinzično povezavo med bluesom in jazzom kaže več dejstev. V zgodnjem jazzu ali instrumentalnem bluesu se je ohranjalo petje med pavzami (breaks), in sicer na način bluesovske tradicije klica in odgovora. Novo »osvojene« inštrumente se je uporabljalo tako, da so zveneli podobno človeškemu glasu, torej z značilnimi zvočnimi popačenji, kar je prisotno še tudi mnogo kasneje v jazzovskem igranju. Tudi prvi veliki jazzovski solisti, denimo Louis Armstrong in Jelly Roll Morton, so bili hkrati tudi veliki in pomembni bluesovski pevci. Zato Jones (2002: 70–71) poudarja, da jazz izvira iz bluesa in sorodnih stilov (denimo spirituala) in da brez njega ne bi mogel obstajati. Vendar ne gre za njegovega naslednika, temveč za samostojen glasbeni stil z lastnim razvojem, hkrati pa tudi nastanek jazza ne pomeni konca obstoja in razvoja bluesa.

Tudi Floyd (1996: 81) poudarja, da zgodnji jazz ni bil lokalno omejen zgolj na New Orleans, bil je celo tako urban kot tudi ruralen pojav. Je pa res, da je bil razvoj v New Orleansu do neke mere specifičen, predvsem so se nekateri procesi sinkretizacije (spajanja, združevanja) črnske in evropske kulture dogajali prej, kar je posledica specifične socialne strukture; tu je bil namreč francoski vpliv najmočnejši, skoraj legalne zveze med črnimi sužnjami in njihovimi francoskimi gospodarji so privedle do mulatov svetlejše polti, ki so si naredili ime Kreoli⁶ (Créoles), da bi se *razlikovali* od ostalih črncev. Ker so bili mnogi med temi svetlejšimi Kreoli svobodni ali pa so imeli vsaj privilegirano položaj (podobno kot hišni sužnji po vseh ZDA), so prišli v stik z evropskimi inštrumenti že davno pred ostalimi črnici na tem območju. Francoska kultura je s svojim jezikom, plesom in glasbo impresionirala črnice obeh »kategorij«. Pod vplivom francoskih vojaških pihalnih orkestrrov so črnici ustanovili svoje

⁶ Izraz Kreol je prvotno sicer označeval španskega ali francoskega naseljenca.

pihalne orkestre, ki pa so bili zopet dveh vrst: orkestri svetlejših Kreolov iz centra (downtown) so bili relativno dobro izurjeni v primerjavi z bolj grobimi in neizučeni orkestri temnejših neworleanških črncev iz predmestja (uptown), ki so nastali pozneje, šele po odpravi suženjstva. Prvi so skušali igrati bolj evropsko, s čistejšim zvokom, slednji pa so igrali bolj grobo, z močnejšim bluesovskim pridihom. Orkestri so igrali na pogrebnih sprevodih, piknikih, plesih, čolnih ipd, obstajali pa so tudi na nekaterih drugih območjih na jugu. Prepletanje različnih glasbenih praks (črnskih, evropskih, afriških) se kaže denimo na primeru pogrebnega sprevoda, kjer so črncci uporabljali evropske ritme v kombinaciji z zahodnoafriškimi. Ko so korakali na pokopališče, so ponavadi igrali spirituale na način počasnih štiričetrtinskih bluesovsko obarvanih napoleonskih vojaških maršev. Ko so se po pogrebu oddaljili od pokopališča, so prešli v hitrejši tempo v dvočetrtinskem taktu (Jones 2002: 70–75).

Na poti na pokopališče [...] – vedno so bili pokopani z glasbo, vidite – smo vedno igrali počasne, počasne pesmi kot so 'Nearer My God to Thee,' 'Flee as a Bird to the Mountains,' 'Come Thee Disconsolate.' Uporabljali smo skoraj kakeršenkoli 4/4, igrali zelo počasi; hodili so zelo počasi za truplom. [...] potem smo marširali stran od pokopališča samo ob vojaškem bobnu, dokler nismo bili blok ali dva oddaljeni od pokopališča. Nato smo šli naravnost v ragtime. Igrali smo 'Didn't he Ramble,' ali pa kakšnega od tistih duhovnih napevov in jih spremenili v ragtime – dvočetrtinski takt, veste, stopite živahno, vsi. 'Didn't he Ramble,' 'When the Saints Go Marching In,' tisti stari dobri komad 'Ain't Gonna Study War No More' in številne druge smo igrali in igrali smo jih prav za ta efekt. [...] Sledile so nam znatne množice (Bunk Johnson v Floyd 1996: 82–83).

Bunk Johnson je bil sicer aktiven v New Orleansu v prvem desetletju 20. stoletja, Floyd (1996: 81) pa navaja podobne dogodke tudi v drugih krajih. Floyd (1996: 81–84) tovrstne pogrebne sprevode povezuje z mitskim izročilom in plesom, bobnom in pesmijo, evropski inštrumenti pa so, igrani na črnski način, omogočali izpolnitev heterogenega zvočnega ideala. Vendar zvok Kreolov, svetlejših črncev, ni bil tako grob, tako bluesovsko navdahnjen, oziroma tako blizu heterogenemu zvočnemu idealu kot zvok temnejših črncev iz predmestja. Prvi so se celo zmrdovali nad grobim in divjim igranjem svojih temnejših rojakov, kot so tudi raje posnemali pogrebne običaje belcev. Stvari so se začele spreminjati, ko je leta 1894 v veljavo stopila segregacijska zakonodaja. Ta je najbolj prizadela ravno temnopolte Kreole, ki so do tedaj v dobršni meri uživali avtonomen socialni in ekonomski status, mnogokrat pa so bile njihove družine celo med premožnejšimi v mestu. Do tedaj so lahko delali skupaj z belci

in so imeli možnosti v družabnem življenju, denimo svoje prostore v operi. Po uveljavitvi segregacijskih zakonov pa so začeli izgubljati dobre službe in niso smeli več igrati v centru niti na domovih bogatih belcev niti na vojaških paradah. V tem času (okrog preloma stoletja) je obstajala občutna razlika v stilih glasbenikov iz centra in tistih iz predmestja. Slednji, ki niso imeli formalne glasbene izobrazbe, so se zanašali predvsem na neevropsko glasbeno tradicijo vokalnega bluesa. V tem času so nastale prve zasedbe, ki niso temeljile na logiki vojaškega pihalnega orkestra, torej manjše instrumentalne zasedbe. Imenovali so se »jass« ali »dirty« (umazani) bands (skupine), uporabljali pa so evropske inštrumente (skupino Buddyja Boldena so leta 1897 denimo sestavljali kornet, pozavna, klarinet, violina, kitara, kontrabas in bobni). Zaradi segregacijskih zakonov so začeli mnogi temnopolti kreolski glasbeniki hoditi v predmestje, kjer so igrali s svojimi temnejšimi rojaki. Tako so mnogi Kreoli, ki so dotlej zavračali svojo temnejšo stran, znova začeli črpati iz svoje tradicije. V jazz niso prišle »klasične« barvne teksture evropskih inštrumentov, kot so jih igrali Kreoli, temveč so bile to bluesovske barve in bluesovski zvok. To ni bil čist in jasen zvok, temveč močno ekspresiven zvok človeškega glasu. Grob in surov zvok, ki je bil posledica črnske izkušnje v Ameriki (Jones 2002: 70–80). Problem temnopoltih Kreolov je lepo izrazil kreolski violinist Paul Domingues: »Glejte, nas ljudi iz centra, nismo imeli dobrega mnenja o tem grobem jazzu predmestja, dokler smo se lahko preživljali drugače [...] Ne vem, kako jim to uspeva, ampak, prekleto, uspeva jim. Ne znajo ti povedati, kaj je tam na papirju, ampak kar igrajo kot hudič« (v Jones 2002: 79).

Primer temnopoltih Kreolov je omejen zgolj na New Orleans, a Jones (2002: 79–80) opozarja, da ponazarja mnogo širši problem, morda najbolj fundamentalno dilemo, s katero se srečuje nekdanji suženj (ex-slave) – s tem pa Jones misli na vse potomce sužnjev – v Ameriki. Ta dilema se glasi: *adaptacija* ali *asimilacija*. Adaptacija, torej prilagoditev na razmere, je bila prvotna in edina možna izbira, saj na začetku črnici niso imeli zadostnega znanja in izkušenj o dominantni kulturi, da bi se lahko vanjo asimilirali. Neworleanški črnici so izvajali glasbo na način adaptacije, Kreoli pa so se tej črnski glasbi upirali, ker so mislili, da so našli svojo pozicijo znotraj belske družbe, pri čemer bi jim njihova črnost zgolj škodovala. Njihova prizadevanja, da bi se asimilirali, pa so jim preprečili sami belci, ki so jih opozorili, da so kljub svojim prizadevanjem še vedno zgolj »coons«⁷.

⁷ Pogovorna beseda za črnca.

Vedno je obstajala meja, preko katere črnci ni mogel iti, bodisi glasbeno ali socialno. [...] Črnci ni nikoli mogel postati bel in to je bila njegova moč; na neki točki se je vselej zgodilo, da ni mogel sodelovati v dominantnem toku kulture belega človeka. Na tej točki je moral začeti črpati iz drugih virov, bodisi afriških, subkulturnih ali hermetičnih. In ta meja, to nikogaršnje ozemlje je priskrbelo logiko in lepoto njegove glasbe (Jones 2002: 80).

Represivni segregacijski zakoni so torej zblížali svetlejši in temnejši črnci, oziroma so, natančneje povedano, Kreoli oziroma mulate socialno in ekonomsko zblížali s »temnejšo« kulturo. Ta združitev se je odražala v zgodnjem jazzu. Prvi jazzovski glasbeniki so prihajali z obeh »strani«, torej s »temnejše« in »svetlejši«, kreolske. »Črna ritmična in vokalna tradicija je bila prevedena v instrumentalno glasbo, ki je uporabila nekatere formalne tehnike evropske plesne in vojaške glasbe« (Jones 2002: 139). *Zvok* zgodnjega jazzu je bil zvok bluesa, torej grob in surov zvok. Zvok trobil in pihal ni bil podoben čistemu in jasnemu zvoku evropskega izvora, temveč povsem blizu bluesovski vokalni tradiciji.

Primer New Orleansa služi kot ilustracija razslojenosti črnske družbe. Ekonomski in družbeni razvoj v ZDA, predvsem industrializacija in migracije črnci (predvsem z ruralnega juga v urbana industrializirana središča na severu), je pripeljal do vzpona srednjega sloja med črnci. Srednji sloj je imel do nižjih slojev podoben odnos, kot so ga imeli Kreoli pred segregacijskimi zakoni do temnejših rojakov iz predmestij. Ko so se denimo po prvi svetovni vojni začele v ameriška severna mesta zgrinjati množice temnopoltega proletariata, so jih predvsem črnske cerkve srednjega sloja zavračale, na zabavah srednjega razreda pa se denimo ni smelo igrati bluesa in boogie woogieja. Podobno kot Kreoli niso hoteli imeti opravka z ničemer, kar bi jih lahko povezovalo z revnejšimi črnci ali sužnji (Jones 2002: 9. poglavje). Kot opozicija oziroma odgovor na to zavračanje so se razvili drugi javni prostori, ki so omogočali razvoj diskurzov, ki se niso podrejali buržoazno-liberalnemu modelu črnske družbe, ki je bil sicer dominantni diskurz črnske družbe v dvajsetih in tridesetih. V beznicah (jooks ali jook joints), na zabavah v najetih stanovanjih (rent parties) in v klubih so nastajali novi glasbeni stili; tam so se srečevali glasbeniki (tudi mladi), ki so dobili priložnost biti vidni (Neal 1999: 15). Jones (2002: 123–124) poudarja, da so bili premožnejši sloji vedno bolj nagnjeni k asimilaciji, oziroma so menili, da si bodo z odpovedovanjem svoji »temnejši« kulturni identiteti zlili z večinsko družbo in si »zaslužili« polnopravno državljanstvo. Revnejši črnci teh utvar niso nikoli gojili in so vedno pomnili, da so nekdanji sužnji (ex slaves), kar je bila osnova njihovega odnosa z mainstreamom ameriške družbe. Jones (2002) ta sloj imenuje »ljudstvo bluesa« (the blues people).

Črni človek iz srednjega razreda utemeljuje celotno svojo eksistenco na brezupni predpostavki, da si ni nihče zapomnil, da je v Ameriki skoraj tri stoletja vladalo suženjstvo in da je bil belec gospodar, črni človek pa suženj. To zavedanje pa je temelj legitimne kulture te dežele. In to vedenje, s spremljajočimi samo-delitvijo, samo-sovrastvom, stoicizmom in, končno, zanesenim optimizmom, napaja najbolj tehtno afroameriško glasbo (Jones 2002: 136).

Podobno kot za prizadevanja Kreolov velja tudi za črnski srednji sloj. V različnih obdobjih je bilo njihovo stremljenje k asimilaciji različno uspešno, oziroma jih je belska večina sama opozorila na to, da dejansko ni uspešno. Ko se je krepil črnski nacionalizem med nižjimi sloji, je srednji sloj na to odreagiriral z blažjo različico nacionalizma. V prvi svetovni vojni so se ameriški črnici borili na evropskih frontah in se s tem žrtvovali za ameriške interese, pri tem celo želi občudovanje evropskih narodov, doma pa so bili še vedno obravnavani kot drugorazredni državljani. Ta izkušnja – internacionalizirana – je pripomogla k temu, da so se črnici lahko prvič *objektivno* zavedli krivic, ki so se jim dogajale, v nasprotju s prejšnjimi obdobji, ko so jih dojemali bolj kot večno danost. Obdobje prve svetovne vojne in takoj po njej je prineslo tudi prve organizirane in razširjene črnske proteste in odpor. Skladno s tem se je, podobno kot v New Orleansu, odvijal tudi razvoj jazzovske glasbe. Ko so priseljenci z juga v dvajsetih letih s seboj prinesli svoj »umazani« stil, so se ga, kot rečeno, mnogi črnici iz srednjega razreda izogibali, hkrati pa je vplival na mnoge severnjaške črnske glasbenike, ki so dotlej, podobno kot Kreoli, bili bolj pod vplivom evropske glasbe, čeprav so ohranjali nekaj lastne kulturne tradicije, a v bolj razredčeni obliki kot priseljenci z juga. Severnjaki pa so zopet vplivali na priseljence (Jones 2002: 6.–9. poglavje). Pomembno vlogo v tem procesu spajanja in mešanja različnih senzibilnosti so odigrali novi socialni prostori (beznice, hišne zabave, klubi), saj so omogočali srečevanje različnih ljudi in glasbenikov ter bili prostori, ki so spodbujali inovacijo in estetski razvoj (Neal 1999: 15).

To je pomenilo, da je jazz, kot se je razvil po zgodnjih dvajsetih v tej deželi, lahko bil le glasba, ki je odražala socialno-kulturni kontinuum, ki se je razvil znotraj črnske Amerike, od najtemnejše črne do najbolj bele beline. Jazzovski glasbenik je lahko prihajal s katerega koli dela tega kulturnega spektra, ampak če je hotel igrati zares ganljiv jazz, je moral odražati skoraj ves glasbeni spekter, ali vsaj zadostno kombinirati starejšo avtonomno bluesovsko tradicijo z glasbeno tradicijo Kreolov ali ragtimeovskih orkestrov s severa. In tako si jazz ni mogel pomagati, da ne bi odseval celotne črne družbe. (Za takšno stvar kot bi bil bluesovski

pevec iz srednjega razreda skoraj ni mogoče slišati. [...]) Jazz, kot je nastal in kot se je razvil, je bil utemeljen na tej novi razširitvi afroameriške kulture (Jones 2002: 139–140).

Ta genealogija in narava jazza sta razloga, da je to »najbolj kozmopolitska od vse črnske glasbe, zmožna uporabiti skoraj kakršenkoli tuj vpliv znotraj svojega širšega spektra«⁸ (Jones 2002: 93). Po formalni plati je bil dovolj blizu evropski glasbi, po vsebinski, torej predvsem po zvoku, načinu igranja in ekspresiji pa močno ukoreninjen v izkušnji ameriških črncev. Ameriški črnci se je kot subjekt izoblikoval na podlagi radikalne izkušnje suženjstva in obtrku afriškega tradicionalnega socialno-politično-ekonomskega sistema z zahodnim. Specifični način reševanja tega konflikta, kasneje pa – po odpravi suženjstva – soočanje z rasno diskriminacijo in represijo, je vodil do določenih unikatno oblikovanih pogledov na svet, kar se je odražalo predvsem v njihovi glasbi. To je – tako kot tudi druge nivoje bivanja – napajal na eni strani *kulturni spomin* (spomin na Afriko, suženjstvo in tudi bolj nedavne dogodke, krivice, uspehe, zadovoljstva ...), po drugi pa stik s kulturo dominantne bele Amerike. Ves ta široki spekter se je, kot rečeno, najbolj zrcalil v jazzu.

Ta kulturna bližina je bila razlog, da je jazz postal možen način izraza tudi za bele glasbenike. »Jazz je omogočil, da je bilo nekaj resničnega občutka afroameriške glasbe prvič možno uspešno posnemati«⁹ (Jones 2002: 148). V dvajsetih letih se je mnogo belih glasbenikov začelo ukvarjati z jazzom, saj jih je lahko izpolnjeval tako emocionalno kot intelektualno. Poslušali so črne glasbenike in do neke mere »zadeli« njihovo intonacijo, njihovo glasbo. Vendar so igrali drugače, saj so izhajali iz drugačne izkušnje, iz drugačnega (kulturnega) okolja; večinoma so izhajali iz srednjega razreda. Zanje je bil jazz neke vrste upor zoper mainstream ameriške kulture, saj je sprva tudi ta zavračal njih. Bix Beiderbecke je bil beli trobentač iz Iowe; izhajal je iz srednjega razreda, a je zavedno in nezavedno zavračal postulate lastne kulture. Bil je intelektualec, čigar glasbeni okus je segal od avantgardnih Stravinskega, Schoenberga in Debussyja do jazza. Louis Armstrong je bil prav tako jazzovski trobentač, a je izhajal iz ameriške črnske skupnosti. S svojo glasbo ni v ničemer nasprotoval svoji kulturi, temveč je, nasprotno, v celoti izhajal iz nje in jo utrjeval. Njegova glasba je izhajala iz tradicije ameriške črnske glasbe. Njegov zvok je temeljil na vokalnem bluesu (bil je tudi odlični pevec): ta je bil kovinski, širok in agresivno dramatičen. Beiderbeckov je bil

⁸ Če to tezo aktualiziramo, je seveda vprašanje, če še vedno drži – na prvi pogled bi se v tem trenutku verjetno raje odločil za hip hop glasbo – vendar se lahko s to tezo strinjam za čas nastanka te Jonesove knjige, leta 1963.

⁹ Po Jonesovem (2002:90) mnenju se je ragtime, ki so ga sicer posnemali že prej, prehitro odmaknil od refleksije črnega življenja, da bi omogočal stik z resničnim črnim občutenjem.

nežen, reflektiran in lirično impresionističen. Njuna radikalno različna zvoka ponazarjata široko raznolikost v zvoku in ekspresiji med »belim« in »črnim« jazzom. Belci so prek jazza lahko prišli v stik z bluesom, vendar so ga razumeli bolj na intelektualni ravni; blues so razumeli predvsem kot glasbo in le redko kot pogled na svet (attitude) oziroma svetovni nazor. Zaradi tega je bila tudi glasba Beiderbecka in Armstronga tako različna. Pri tem pa je zanimivo, da je bila njuna pozicija v superstrukturi ameriške družbe zelo podobna: Beiderbeck je bil kot del subkulture na njenem robu, Armstrong pa kot protagonist socio-kulturne izločenosti črnske družbe prav tako (Jones 2002: 149–155).

Za blues je značilna neke vrste dvojna narava: po eni strani je obstajal kot avtonomna glasbena oblika (kot podeželski blues, urbani blues, kasneje rhythm & blues), po drugi pa je bil pomemben element jazza, včasih v njem bolj prisoten včasih manj. Na »nivo« bluesa v jazzu lahko na nek način gledamo kot na indikator stanja, zavesti v družbi (oziroma v posameznem sloju), skladno z Jonesovo (2002: ix) tezo, da je črnska glasba odsev črnkega ljudstva. Poenostavljeno rečeno predstavlja opiranje na bluesovsko (avtonomnejšo, avtohtono) tradicijo težnjo k avtonomnejšemu kulturnemu izrazu, na nek način bolj v smeri izolacionizma in iskanja ter utrjevanja lastne kulturne identitete, na drugi strani tega kontinuuma pa stoji težnja k umeščanju v večinsko družbo, zlitju z osrednjim tokom in v skrajni konsekvenci k popolni asimilaciji in izgubi lastne specifične identitete. Vsekakor je treba na ti dve nasprotujoči si težnji gledati kot na dve ekstremni točki na kontinuumu, ne pa kot na zgolj dve možni izbiri. Dejansko je na gibanje po tem kontinuumu vplival cel kompleks najrazličnejših ekonomskih, socialnih, političnih in kulturnih dejavnikov, ne nazadnje pa seveda tudi estetskih uvidov, izzivov in ovir ter osebnih izkušenj, spoznanj in uvidov konkretnih glasbenikov. Ves ta spekter najbolj raznorodnih dejavnikov se je odražal v glasbi. To je hkrati tudi potrditev zgoraj postavljene teze, da – in poskus odgovora na vprašanje kako – jazz odraža *etos* črnske skupnosti. Omenil sem že razredno pogojenost tega fenomena, posledice diskriminacijskih politik in praks, posledice migracij in vpliv epohalnih dogodkov (ukinitev suženjstva, prva svetovna vojna, pomemben vpliv pa je imela kasneje tudi druga svetovna vojna, pa kasneje korejska in vietnamska), kar je vse vplivalo na samozavedanje in pogled ljudi in glasbenikov na svet. Seveda pa ne gre vse estetike jazza opredeliti zgolj z gibanjem po kontinuumu več bluesa/manj bluesa oziroma bolj črno/bolj belo, saj bi to praktično pomenilo, da se glasba skozi čas dejansko ne spreminja, kar pa seveda ni res. Prav vprašanje estetske spremembe – natančneje, estetske revolucije – v jazzu pa bo v središču pozornosti nadaljevanja te naloge.

2.1 Bebopovska revolucija

Še preden se lotim freejazzovske revolucije, bom v grobem orisal predhodno estetsko revolucijo v jazzu, in sicer gre za pojav stila, imenovanega bebop. Na tem primeru bom izpostavil tudi nekatere vidike politične ekonomije jazza, ki so pomemben sestavni del mozaika vplivov in vzrokov estetske in siceršnje dejavnosti, tudi freejazzovskih glasbenikov.

V dvajsetih letih je črnska glasba prvič vstopila na množično tržišče (kot rečeno, če ne upoštevamo tiskanja not za ragtimeovske skladbe). Po eni strani so črnici sami postali del tega tržišča, kar zaznamuje pojav t.i. rasne plošče (race record),¹⁰ po drugi strani pa je jazz postal zanimiv tudi za belski množični trg. Vstop na množično tržišče je bil v tehnološkem smislu podprt z radiom in snemalno tehnologijo, v ekonomsko-socialnem smislu pa sta ga spremljali komodifikacija in apropiacija (Neal 1999: 15–19). Ta dva procesa pa vodita v standardizacijo glasbe in njeno psevdoindividualizacijo, ko uporabno vrednost popolnoma zamenja vrednost menjave (Adorno v Middleton 2002: 36). Velika popularnost jazza med belim občinstvom (vzroki so podobni kot tisti, ki so v jazz privabili bele glasbenike) je to glasbo potiskala vse bližje in bližje mainstreamu. Pojavili so se beli swingovski orkestri, ki so občasno najemali črnske aranžerje in glasbenike. Ta trend je vodil k zvečani vlogi aranžerja, zmanjševal pa se je prej poudarjen pomen improvizacije. Belski swingovski orkestri so v popularnosti kmalu presegli črnske, za »kralja« swinga pa je bil denimo razglašen Benny Goodman (ki je najemal Fletcherja Hendersona za aranžiranje). Belski swingovski orkestri so torej pobrali smetano – slavo in denar. Poleg tega, da so bili črnici glasbeniki slabše plačani od belskih, jim je bil onemogočen tudi dober zaslužek v snemalnih studiih. Vsi ti procesi so se glasbeno odražali tako, da popularna swingovska glasba ni imela več skoraj nobene povezave z bluesom oziroma je ta – izvorno sicer črnska ekspresija – postala praktično neločljiva od ameriške plesne glasbe; čeprav se nekateri vodje velikih orkestrov (denimo Ellington in Basie) niso bluesu nikoli odpovedali. Ta komodificirana, razredčena glasba pa je bila za »ljudstvo bluesa« (sloje črnske družbe, ki so močnejše povezani z »avtohtono« črnsko kulturno tradicijo, praviloma revnejši sloji) emocionalno in ekspresivno neuporabna (Jones 2002: 175–186). Bebop, nov glasbeni stil, ki se je pojavil v začetku štiridesetih v Harlemu, je bil logična reakcija – upor – zoper nastale razmere. Predstavlja umik jazza z izkoriščevalskega množičnega trga v (ne)varno in plodno zavetje bežnic in klubov ter nazaj v bližino delavskega

razreda (Neal 1999: 19–22). Glede na zapostavljenost črnih glasbenikov v swingu je bebop predstavljal poskus »ustvariti jazzovsko obliko, ki je belci ne bi mogli igrati! V idealnih razmerah bi črnim jazzistom to zagotovilo priznanje, ki so si ga želeli, plus levji delež dobičkov« (Rout v Kofsky 1998a: 83). »Ko so se pojavili moderneži, beboperji, da bi restavrirali jazz, k njegovi izvorni ločenosti, ga potegnili znova izven mainstreamovske ameriške kulture, je bila večina črncev srednjega razreda (kot večina Američanov) zaprepadenih [...] Namenoma oster, *anti-asimilacijski*, zvok bebopa je [pri njih] padel na gluha in pretresena ušesa, kot tudi pri beli Ameriki« (Jones 2002: 181–182). Uporniški duh se je dodatno napajal v neznosnih socialnih razmerah črnske mladine – demografsko močno porasle populacije – v Harlemu v začetku štiridesetih: visoka nezaposlenost, policijska brutalnost, rasizem in revščina. To je radikaliziralo mladino (Neal 1999: 20). Te razmere so se odražale tudi v glasbi. Medtem ko je druga svetovna vojna pri mnogih črnih srednjega razreda vzbujala upanje na boljšo prihodnost, – povečalo se je zaposlovanje v vojni industriji, participacija črncev v oboroženih silah pa je obljubljala večjo vključenost tudi doma, kar ponazarja geslo dvojnega V, zmaga v tujini, zmaga doma (victory abroad victory at home) – ni vzbujala takšnih občutkov pri mladih črnih množicah v urbanih getih. Je pa vseeno vplivala na občutek participacije in odgovornosti v celotni družbi. Vendar je to le še okrepilo odpor do socialnih nepravilnosti, še posebej ko so se vojaki vrnil domov in ugotovili, da jih država, za katero so tvegali življenja, še vedno obravnava kot »podljudi«. Leta 1943 je ta sentiment kulminiral v harlemskem uporu (Jones 2002: 177–179). Družbene razmere so bistveno vplivale na glasbenike, ki so v njih živeli, česar so se tudi zavedali. »Glasbeniki v štiridesetih so vendarle razumeli glavno frustracijo, s katero je ameriška družba soočala črnce, in sicer, da je bila edina asimilacija, ki jo je družba ponujala, uperjena k izginotju najpomembnejših stvari, ki jih je črncem imel [...]. Swing to znova pokaže« (Jones 2002: 186). O vpetosti glasbe v življenje in obratno govori tudi izjava Charlieja Parkerja – Birda, enega najpomembnejših, če že ne najpomembnejšega bebopovskega glasbenika: »Glasba je tvoja lastna izkušnja, tvoje misli, tvoja modrost. Če je ne živiš, ne bo prišla iz tvojega pihala« (Parker v Kofsky 1998a: 87). Da je bil velik nasprotnik rasizma, pa je razvidno iz njegovega življenja.¹¹ Parker pa je imel močan vpliv tudi na vse ambiciozne jazzovske glasbenike v tistem času. Kakšen odnos med življenjem in glasbo bebopovskih ustvarjalcev je vladal v

¹⁰ S tem izrazom so označevali bluesovsko glasbo, ki so jo prodajali temnopoltemu občinstvu.

¹¹ Ko je leta 1944 igral z Billyjem Eckstinom v klubu v Saint Louisu, v katerem so nastopali le črnici, gostje pa so bili le belci, so morali glasbeniki vstopati skozi zadnja vrata. Med premorom je pobral kozarce vseh glasbenikov in jih vse naenkrat razbil. Na začudenje vodstva lokala je odvrnil, da si gotovo ne želijo, da bi običajni gostje pili iz kozarcev, ki so jih kontaminirale ustnice črncev. Leto poprej je z golimi rokami obranil Dizzyja Gillespieja, ki se ga je nek belec lotil s steklenico piva (Kofsky 1998a: 85-86).

tistem času, lepo kaže citat Hamptona Hawesa, ki je občasno delal s Parkerjem. Po njegovem je Parker

imel vse povezano, v glasbi in življenju. Jazzovski glasbenik izvaja popolno predanost, ki je njegova svojost (himself), njegov odnos (attitude), njegov zvok, njegova zgodba in način, na katerega živi. [...] Govoril nam je o stvareh, o katerih sem bral šele kasneje v knjigah Malcolma X in Cleaverja. Vse to sem slišal v njegovi glasbi. Bird je bil globoko frustriran človek. [...] Bird je globoko občutil razkol med belci in črnci. Bil je prvi jazzovski glasbenik, kar sem jih srečal, ki je razumel, kaj se je dogajalo njegovemu ljudstvu. Na to ni mogel najti odgovora. Zato je ostal zadet. Njegov edini izhod je bila njegova glasba (Hawes v Kofsky 1998a: 86).

Logična posledica umika z množičnega tržišča je bila sprememba jazzovske zasedbe. Veliki orkestri so zaradi komercializacije izgubili legitimnost, prevlada aranžerja pa je preprečevala učinkovito individualno in skupinsko ekspresijo. Mala zasedba je nudila dovoljšno avtonomijo, hkrati pa je omogočala ustvarjanje glasbe, »ki je belci ne morejo igrati«. Imeli so dovolj znanja, da so lahko z manj glasbenimi sredstvi dosegli podoben harmonsko-ritmični učinek, kot ga je imel denimo orkester Counta Basieja; njegov »trdi« jugozahodnjaški swing je namreč nudil najboljšo osnovo za reinterpretacijo jazzu. Njegova glasba je že temeljila na strukturi rifa¹² in sola, pri čemer je bil najbolj izrazit njegov saksofonist Lester Young, ki je prenesel poudarek s tonskih na ritmične prioritete. Na tej osnovi so gradili boperji (Jones 2002: 181–184). Ker se je povečala senzibilnost glasbenikov in publike, ni bilo več potrebe da trije različni inštrumenti – bas, boben in kitara – poudarjajo četrtinski takt, kot je bilo značilno za swing, temveč je to nalogo prevzel zgolj bas (walking bas); kitara je izpadla iz bopovskega ansambla, bobnar pa se je do neke mere osvobodil naloge vzdrževanja ritma (ki je v swingu potekalo predvsem s »hi hat« činelo, bas bobnom in malim bobnom). Bebopovski bobnar se je s hi hata »preselil« na »ride« činelo, najpogosteje v osminskih triolah. Ker se je tudi pianist osvobodil vloge vzdrževanja ritma, je lahko bolj osvobodeno poudarjal katerokoli dobo, kot se mu je zdelo potrebno. Poleg tega je bobnar dodal poudarke s hi hatom na drugo in četrto dobo, z malim bobnom in z bas bobnom pa je lahko delal še druge svobodne poudarke. Bebopovska revolucija je tako v ritmičnem smislu temeljila na (walking) basu, ki je vzdrževal štiričetrtinski takt, triolskem ritmu »ride« činele in poudarjenih drugi in četrti dobi na »hi hat« čineli. V kombinaciji z ritmično svobodnejšim pianistom, bobnarjem in saksofonistom je bila novo nastala ritmična konvencija v primerjavi s staro mnogo kompleksnejša, gostejša, bolj

¹² Schuller (v Kofsky 1998a: 355) definira rif kot »relativno kratko [melodično] frazo, ki se ponavlja čez vzorec spreminjajočih se akordov, izvorno v ozadju«.

nepredvidljiva in diskontinuirana. To novo paradigmo lahko beremo tudi v kontekstu upora proti evropski »tiraniji« težkih dob (poudarkov na prvo in tretjo dobo) (Kofsky 1998a: 358–359) oziroma kot »ponovno vzpostavitev mnogih 'nezahodnih' glasbenih konceptov. Vsekakor sta ponovna vzpostavitev hegemonije poliritmov in dejanska podreditev melodije tem ritmom mnogo bliže čisto afriškemu načinu ustvarjanja glasbe kot kateremu koli zahodnjaškemu konceptu (razen, [...], zavestnih poskusov nekaterih sodobnih klasičnih skladateljev, kot je Stravinski, da uporabljajo nezahodnjaške glasbene ideje« (Jones 2002: 194). Poleg ritmičnih pa niso bile nič manj silovite niti harmonske inovacije: značilna je uporaba razširjenih akordov, s kombinacijo konsonance in disonance, ki je zagotovila do tedaj nepoznano melodično in harmonsko raznolikost (Floyd 1996: 138); to je verjetno vodilo k spremembi načina improviziranja (in obratno), ki je prej temeljilo na variaciji melodije, po novem pa je melodija služila kot osnova za postavitev akordov, ki so jih nato variirali, čez te variacije akordov pa improvizirali nove melodične linije. Mnogokrat so za osnovo vzeli popularne skladbe, nato so glavno linijo prestavili na bas, na podlagi katerega so nato sestavili nov nabor akordov, čezenj pa so sestavili novo melodijo (Jones 2002: 196).

Z estetskega vidika je torej bebop nadaljeval tam, kjer se je izčrpala prejšnja doba; na emocionalno izpraznjenost in razvodenelo povprečnost, ki sta bili predvsem posledica komercializacije, je odgovoril s črpanjem iz bluesovske tradicije, ekstremnim harmonskim ustrojem in še bolj ekstremnimi ritmi (Litweiler 1986: 14–15). Vendar pa spremembe estetskih postulatov ne moremo interpretirati zgolj kot estetskega problema; namreč to, da se je v estetskem smislu izčrpala pretekla paradigma, nam ničesar ne pove o tem, *zakaj* je sprememba stekla ravno v določeno smer. Na potek, dinamiko in način spremembe so bistveno vplivale družbene razmere (ekonomske, socialne, kulturne) in osebne značilnosti in okoliščine konkretnih glasbenikov–inovatorjev. Ekstremnost estetike se je odražala na telesnosti samih glasbenikov: »Hitri tempi, hitrost linij, elektrificirani skoki v visokih, srednjih in nizkih razponih inštrumentov so zahtevali koordinacijo živcev, mišic in intelekta, ki je potiskala človeško agilnost in kreativnost do skrajnih meja« (Litweiler 1986: 14). Ta ekstremnost pa je bila tudi odraz družbenih razmer, ki so vladale v getih in v širšem okolju. Generacijo bebopa zaznamuje tudi močna uporaba drog; »Bop se je razvil med nacionalnim obupom druge svetovne vojne, ko je jazzovska umetnost socialno preživljala v zlohotni atmosferi rasnega in ekonomskega izkoriščanja; najbolj dostopna svoboda je bila tista kemično inducirane pobege« (Litweiler 1986: 15).

So pa v tistih časih obstajali tudi ljudje, ki so z vso srditostjo zavračali idejo, da se v glasbi (konkretno v bebopu) kakorkoli zrcalijo družbene razmere. Isti ljudje so z vso vnemo napadli tudi samo estetiko bebopa; to so bili ljudje, ki so bile profesionalno »poklicani«, da pišejo o glasbi in jo ocenjujejo – ameriški kritiki. Mlade revolucionarne glasbenike so označili za »nore«, »nepoštene prevarante« ali, če so bili bolj pokroviteljsko naravnani, zgolj za »zapeljane« (Jones 2002: 188–189). Lep primer takšne kritike je komentar Rudija Blesha, umetnostnega in jazzovskega kritika v Herald Tribuneu:

irelevantni deli bebopa so natanko to kar se zdijo; ne sestavljajo nobene [...] enotnosti [...] Kapriciozna in nevrotično rapsodična sekvenca efektov, ki so sami sebi namen, se kot glasbena ekspresija približuje popolnemu nesmislu [...] Daleč od tega, da bi bil vrhunec jazza, bebop sploh ni jazz, ampak popolnoma degenerirana forma swinga, ki zlorablja najbolj fantastične ritme in nepovezane harmonije, ki se jih zdi možno zamisliti (v Jones 2002:190).

Vendar tovrstni omalovažujoči zapisi niso mogli za dolgo časa preprečiti popularizacije bebopovske glasbe; popularizacija te glasbe in njeno snemanje pa je sčasoma vodilo v komodifikacijo te glasbe in posnemanje s strani belskih glasbenikov (Neal 1999: 22). »Kljub vsem upanjem in sanjam Parkerja in njegovih sodobnikov, bebop ni zmožal osvoboditi črnega jazzovskega umetnika tegob izkoriščanja s strani belega biznisa, niti ni mogel za dolgo preprečiti neizbežnega kopiranja stila s strani tistih belih glasbenikov, ki jim imitacija predstavlja najvišjo obliko laskanja« (Kofsky 1998a: 87). V geografskem smislu je popularizacijo bebopa predstavljal premik (na začetku soobstoj) scene iz klubov v Harlemu na 52. ulico, kamor so začeli zahajati mladi beli umetniki in intelektualci z radikalne in liberalne leve. Ta premik je sprožil mešanje občinstev, vendar je glasbo oddaljil od črnega delavskega razreda, v okolju katerega se je razvila (Neal 1999: 22–23). Dinamiko, pomen in razmerje med klubi v Harlemu (denimo Minton) in tistimi na 52. ulici najlepše ponazori naslednji odlomek iz avtobiografije Milesa Davisa, ki opisuje sceno ob njegovem prihodu v New York leta 1944:

Minton je bil v tistem času *prava* bomba za prizadevne jazzovske glasbenike, ne Ulica [52. ulica], kot skušajo dokazati danes. Pri Mintonu je glasbenik *zares* dobival izkušnje in *nato* odšel v center na Ulico. 52. ulica je bila mala malica v primerjavi s tistim, kar se je dogajalo pri Mintonu. Na 52. ulico si šel služiti denar in da bi te videli z belimi glasbenimi kritiki in belci. Vendar si šel tja gor k Mintonu, če si hotel pridobiti ugled med glasbeniki. Pri Mintonu je marsikateri pofukelj dobil brco v rit, se pogubil in preprosto izginil – ne da bi še kdaj slišali

zanj. Vendar je glasbenike tudi marsičesa naučil, iz njih je naredil, kar so navsezadnje postali (Davis in Troupe 1999: 54).

Bebopovska revolucija je bila torej uspešna v estetskem smislu, saj je restavriral avtonomijo črnske ekspresije (temelječe na bluesu) v jazzu, ki je v predhodnih stilih pod pritiskom komercializacije in komodifikacije v dobršni meri razvodenela, razširila je harmonsko kompleksnost in z vzpostavitvijo hegemonije poliritmov uvajala v glasbo prijeme, ki so bili eklatantno nezahodnjaški oziroma neevropejski. Te inovacije so bile tudi dober odraz radikalnih socialnih razmer v getu. Vendar pa glasbeniki niso našli načinov za rešitev izkoriščevalskih razmer v glasbeni industriji.

2.2 Cool jazz in hard bop

Ko so belci postali večji v bebopovski glasbi, se je začelo dogajati podobno kot v obdobju swinga. Nastalo je mnogo mešanih zasedb in tudi nekaj belskih. Na podlagi tega mešanja je nastal nov, mehkejši, manj bluesovski in ritmično enostavnejši stil imenovan cool jazz (včasih imenovan tudi west coast) (Jones 2002: 211–214). Miles Davis, eden izmed utemeljiteljev novega stila, je takole razložil, v čem je bil trik uspeha njegove plošče *Birth of the Cool* iz leta 1949:

Takrat je belcem ugajala glasba, ki so jo mogli razumeti, ki so jo lahko *slišali* brez napora. Bebop se ni razvil pri njih in zato mnogi med njimi niso mogli slišati, kaj se dogaja v glasbi. Stvar je bila povsem črnska. Ploščo *Birth* pa si je bilo mogoče ne le popevati, ampak so glasbo tudi igrali belci in imeli v njej pomembne vloge. Belim kritikom je ugajala. Ugajalo jim je dejstvo, da se jim je dozdevalo, da imajo nekaj opraviti s tem, kar se je dogajalo. [...] Ušesa ljudi smo pretresli malo nežnejše kot Bird in Diz, glasba je bila bolj sprejemljiva. Samo za to je šlo (Davis in Troupe 1999: 126).

Cool jazz je bil zelo popularen konec štiridesetih in v začetku petdesetih. Izraz *cool* je sprva pomenil osebno držo osebe; da si bil *cool*, je pomenilo, da si bil hladen, umirjen, neprizadet, neimpresioniran, ime pa je nato prešlo na stil, ki je imel podobno usodo kot orkestrski swing, namreč, da je postajal vedno bolj razredčen, artifičen, nebluesovski, komercialen, komodificiran. Zopet so najbolj prosperirali beli glasbeniki, za »kralja coola« je bil razglašen Chet Baker, Miles Davis pa za njegovo imitacijo (Jones 2002: 211–219).

Mnogi beli kritiki so kar naprej govorili o vseh belih jazzovskih glasbenikih, naših posnemovalcih, kot da so veliki pizduni¹³ in podobno. O Stanu Getzu, Kaiu Windingu, Leeju Konitzu, Lenniju Tristanu in Gerryju Mulliganu so govorili, kot da bi bili bogovi ali kaj. In nekateri izmed teh belih tipov so bili džankiji, kot smo bili mi, pa ni o njih nihče pisal tako kot o nas. [...] No, tukaj nočem trditi, da ti tipi niso bili dobri glasbeniki, ker so bili. [...] Vendar niso ničesar začeli in to so vedeli, pa tudi najboljši niso bili v tem, kar je nastajalo. Bolj od vsega pa me je motilo, da so vsi kritiki začeli govoriti o Chatu Bakerju v zasedbi Gerryja Mulligana, kot da bi šlo za ponovno vstajenje Jezusa Kristusa. In igral je točno tako kot jaz – slabše od mene, tudi ko sem bil grozen džanki (Davis in Troupe 1999: 165).

Na bolj teoretski ravni lahko ta nenehni krog ponavljanja inovacije in komodifikacije ter prisvajanja kulturnih in estetskih elementov s strani belskega srednjega razreda razložimo z ekskluzivnim položajem buržoaznega razreda v strukturi kapitalistične družbe; po Gramsciju je »buržoazni razred [...] organizem v neprestanem gibanju, zmožen absorbirati celotno družbo in jo asimilirati na svojo kulturno in ekonomsko raven« (v Middleton 2002: 10), ta univerzirajoči potisk pa je po mnenju Middletona (2002: 10) eden najpomembnejših elementov v glasbeni zgodovini zadnjih dvesto let. Če prisvajanje kulturnih in estetskih praks razumemo na nivoju (Foucaultovih) *vednosti* in *oblasti*, lahko sklepamo, da ima to početje tudi konkreten oblastni učinek, ki se na konkretni ravni zrcali tudi v ekonomskem položaju črnskih glasbenikov, zapisih kritikov in na drugih ideološko-ekonomskih nivojih (razmere na založbah, v klubih itd.).

Vendar je Foucault opozarjal, da je tam, kjer je oblast, vedno tudi odpor (v Lukšič in Kurnik 2000: 171). Po Middletonu (2002: 9) pa se razredi (menim, da v našem primeru lahko to pojmovanje prenesemo z razreda na kulturno formacijo, ki jo določa bistveno tudi etnično-rasna pripadnost) borijo, da bi artikulirali konstituante kulturnega repertoarja na določene načine, tako da bi bili organizirani v skladu s principi ali vrednotami, ki so določene s položajem in interesom razreda v prevladujočem produkcijskem načinu. Spričo povedanega *cool* ni mogel dolgo ostati kulturno in estetsko relevanten za črnske glasbenike in občinstvo. Njihov odgovor je bil *hard bop*; poznan je bil tudi pod imeni *soul* ali *funky*. Beseda »funky«, ki pomeni v črnskem slengu odbijajoč vonj oziroma nekaj grdega in umazanega, se je uporabljala v metaforičnem (deloma ironičnem) smislu; torej je pomenilo, da če je bila neka

skladba ali glasbenik »funky«, je bil res dober; ta pomen je bil seveda sprva znan le črnski skupnosti. To je torej tudi pomenilo, da je bila »funky« glasba zares črna. Beseda *soul* se je nanašala bolj splošno na črnsko izkušnjo Amerike, na črnsko senzibilnost in poreklo, beseda »hard« [trdo/trd] pa je pač pomenila, da je novi stil trši, udarnejši od prejšnjega »cool« stila. Vsa tri poimenovanja že torej nakazujejo osnovno tendenco te glasbe, torej glasbe, ki bi bila (zopet) predvsem črnska. Vzpon novega stila se začne na polovici petdesetih let (za mejnik lahko postavimo denimo skladbo *Walkin'* v izvedbi Milesa Davisa iz leta 1954), torej vzporedno z intenzificiranjem boja za človekove pravice in tudi z osvobodilnimi protikolonialističnimi gibanji v Afriki. Glasbeni material novega stila in naslovi skladb kažejo na povečan kulturni ponos črncev. Gre za tako imenovano vrnitev h koreninam (*back to the roots*), torej predvsem vrnitev k bluesu, zgodnjemu jazzu (predvsem trši, surovejši zvok) in gospelu, enostavnejšemu harmonskemu ustroju in poudarku na improvizaciji. Dejstvo, da se je generacija hard boperjev kljub izjemnemu glasbenemu znanju zavestno odločila poenostaviti zapletene formalne konvencije cool jazza, kaže na zavestni upor proti določenim pravilom, ki niso bila njihova. Nova stilistična paradigma je kombinirala nekatere vidike bebopovske kompleksnosti, s povečanim poudarkom na črnskih osnovah, bluesu in gospelu. Naslovi kompozicij so pretežno vzeti iz črnškega življenja v Ameriki – iz religiozne prakse, zgodovine, slenga, denimo »*Workin'*«, »*Walkin'*«, uporaba besed »funky«, »soul«, »black«, »bronze« (»*Soul Station*«, »*Soul Searchin'*«, »*Funk Mama*«, »*Bronze Dance*«, »*Black Diamond*«) – in iz sklicevanja na Afriko (»*Dakar*«, »*Africa*«, »*Bantu*«, »*Katanga*«) (Kofsky 1998a: 60–76). Glavno tendenco hard boperjev lahko tako označimo kot iskanje in uveljavljanje diskurza, ki je nasproten (po stilistični plati) cool stilu, torej njegovi razvodenelosti, medlosti, artificialnosti, kar pa posledično seveda pomeni, da hard bop zopet nagovarja črnski delavski razred in kontrira dominantnemu diskurzu bele Amerike. Zato seveda ne čudi, da so prav branitelji tega slednjega, torej beli glasbeni kritiki, novi zvok napadli (podobno kot bebop) kot grd, neprivačen, nesubtilen, sentimentalni, propagandističen, dokler jih ni velik uspeh tega stila primoral v spremembo mnenja (kot so tudi revidirali svoj pogled na bebop) (Kofsky 1998a: 65–68). Za uspeh hard bopa je bilo zelo pomembno neformalno omrežje nočnih klubov in beznic, imenovano »*Chitlin' Circuit*«, ki je kot pomemben segment črnske javne sfere omogočalo umik pred množico tržno uniformiranih potrošnikov (Neal 1999: 29–31).

¹³ Troupe (v Davis in Troupe 1999: 440–441) opozarja, da Miles Davis uporablja tonalni jezik, pri katerem ista beseda lahko pomeni različne stvari, glede na višino, ton in način izgovorjave. Beseda »pizdun« (v prevodu

Jones (2002: 219–220) kontekstualizira črnsko jazzovsko glasbo med leti 1940 in 1960 približno takole: štirideseta so ponovno ustvarila oziroma ojačala socialno in historično alienacijo črncev v Ameriki, vendar pod pogoji črncev. Črnski jazzist v štiridesetih je bil čuden oziroma čudak. S tem so ustvarili mit čudnosti, alienacije, ki pa je bil zelo pomemben tudi za belo populacijo, saj je mit proizvajal splošni občutek alienacije, v katerega je bil lahko vključen tudi belec. *Cool* je pomenil neparticipacijo, nezainteresiranost in je torej nadaljevanje alienacije; bela levičarska mladina se je prepoznavala v cool jazzu in bitniški literaturi. *Soul (hard, funky)* predstavlja obliko socialne agresije. Gre za poskus redefiniranja vrednostnih kanonov; belost postane šibkost, črnost vrednota; *funky*, star stereotip, da imajo črnci prepoznaven, odbijajoč vonj, postane njihova prednost, dragocen atribut črnskega. Ta oblika kulturne arogance je igrala pomembno vlogo v formiranju črnca kot avtonomnega človeškega faktorja znotraj Amerike. Vendar Kofsky (1998a: 75–77) opozarja, da tovrstni kulturni nacionalizem ni zmogel iti prek točke popularnega slogana »črno je lepo« (»black is beautiful«); po tem, ko so dokazali, da je črno dejansko lepo, se je kulturno-estetsko-socialni razvoj stila počasi izčrpal, saj ni zmogel stopiti prek omejitev kulturnega nacionalizma oziroma postaviti radikalnejših političnih zahtev. Tudi Jones (2002: 219–220) opozarja, da se je hard bop – ob velikem komercialnem uspehu – začel kmalu izčrpavati, se emocionalno prazniti in se v estetskem smislu začel ponavljati v klišeje. Za prenovno jazz je bila potrebna nova korenita revolucija, ki pa je morala krepko preseči ozke meje kulturnega nacionalizma ali alienacije.

Jureta Potokarja) tako lahko pomeni, da nekomu bodisi laska ali ga graja, lahko pa jo uporablja zgolj kot ločilo.

3. Free jazz

S poimenovanjem glasbenih stilov so vedno težave: po eni strani je že samo poimenovanje, – kot del spoznanja – kot je ugotovil že Nietzsche, povzema pa ga Foucault, akt skrunitve: ni spoznanja brez skrunitve (v Lukšič in Kurnik 2000: 173). Duke Ellington je dejal Dizzyju Gillespiju: »Dizzy, največja napaka, ki si jo storil, je bila, da si jim pustil tvojo glasbo poimenovati bebop, kajti od trenutka, ko nekaj poimenujejo, je stvar zastarela« (v Porter 2002: 99). Nadalje z umeščanjem ali neumeščanjem različnih skladb ali glasbenikov v določene stile postavljamo umetne meje, torej definiramo področje, ki je bilo morda prej fluidno oziroma kontinuirano. Porter (2002: uvod) opozarja, da je že izraz »jazz« sporen: nekateri črnski glasbeniki so izraz odobraval, kot simbol črnskih dosežkov; včasih so imeli korist, ker se je o njem pogosto pisalo kot o izrazu črnske virtuoznosti. Drugi so izrazu nasprotovali, ker naj bi predstavljal omejitve njihovi umetnosti in omejitve njihovih življenj kot Afroameričanov; tretji so v tem videli slabšalno povezavo z glasbo beznic in bordelov. Nekateri so predlagali druga poimenovanja, denimo »kreativna glasba« (»creative music«), »nova svetovna glasba« (»new world music«), »afroameriška improvizirana glasba« (»African American improvised music«) ali zgolj »glasba« (»music«). Še večje so težave z imenom »free jazz« (prevod v slovenščino bi se glasil: svobodni jazz). Ime je stil dobil po plošči Ornetta Colemana »Free Jazz« iz leta 1960. Hkrati (in še pred izidom omenjene plošče) se je za isto (ali pa vsaj v veliki meri isto) glasbo uporabljalo ime »the New Thing« (»nova stvar«) (Jost 1994: uvod), zelo pogosto pa je bil v uporabi tudi izraz »avant-garde« (Porter 2002: 191). Problem s slednjima izrazoma je (sploh z današnje perspektive), da bi lahko tudi za kakšne druge glasbene stile lahko dejali, da so bili v svojem času »the new thing« oziroma »avant-garde«, denimo za bebop. Gridley (2007: 9. poglavje) pa v svojem »Concise Guide to Jazz« pojmuje avantgardni jazz 60ih in 70ih nekoliko širše in je free jazz zgolj eden izmed žanrov znotraj avantgarde (poleg free jazzu tu obravnava še modalni jazz ter glasbo Billa Evansa, Milesa Davisa). LeRoi Jones (Amiri Baraka) je sprva »v pomanjkanju natančnejšega izraza« uporabljal izraz avantgarda (Jones 2002: 224), kasneje pa se je odločil za izraz »New Black Music« (»nova črna glasba«) (v Jost 1994: 11); Miles Davis (1999) omenja, da se je poleg free jazzu in avantgarde uporabljal še izraz »nova stvar«. John Coltrane pa je dejal, da če je že treba njegovo glasbo poimenovati, potem naj jo imenujejo »klasična glasba« (»classical music«) (v Kofsky 1998a: 461–462), ki je zanj »glasba dežele, ki jo igrajo skladatelji in glasbeniki te dežele, bolj ali manj v nasprotju z glasbo na katero ljudje plešejo ali pojejo, popularno glasbo« (v Kofsky 1998a: 461).

Vsaj za začetek tega stila je značilno, da težko govorimo o kakšnih skupnih stilističnih lastnostih; zdi se, da je sprva edina točka konsenza freejazzovskih glasbenikov ležala v negaciji tradicionalnih norm. Spričo tega se še posebej kaže problem »svobode«, ki nastopa v imenu stila »free jazz«, saj so si jo [svobodo] mnogi (predvsem seveda neuki in ne tisti, ki so stil prakticirali) razlagali kot odsotnost kakršnih koli pravil oziroma kot glasbeno anarhijo, kar pa ni ustrezalo realnosti (Jost 1994: uvod). Kljub vsem tem pomislekom in navkljub spornosti uporabe besede »free«¹⁴ v imenu, se je po mojem to ime najbolj prijelo in ostalo relevantno za ta stil do današnjih dni. Nenazadnje priča o tem tudi samostojni geselski članek »Free jazz« v *Wikipediji* (katera je po mojem dober pokazatelj globalnega popularnega sentimenta), v katerem so sicer omenjena tudi ostala poimenovanja, vendar ostala poimenovanja nimajo samostojnih geselskih člankov (Wikipedia 2008a); kot pomembni avtorji tega stila so navedeni: Ornette Coleman, Cecil Taylor, pozni John Coltrane, Eric Dolphy, Albert Ayler, Archie Shepp, Bill Dixon in Sun Ra. Ekkehard Jost v knjigi »Free jazz« (1994) kot *nosilce* tega stila navaja iste (razen Billa Dixona, ki pa ga seveda tudi omenja kot pomembnega glasbenika) glasbenike, k njim pa dodaja še Charlesa Mingusa, Dona Cherryja in Chicaško sceno (najpomembnejši instituciji katere sta AACM in Art Ensemble of Chicago). Vsi ti pionirji so bili ameriški črnici (Jost 1994: uvod). Približno ta okvir bo zajemala tudi moja analiza, čeprav bo treba pogledati tudi prek meja prisilnega jopiča, ki se mu reče meja stila; nekatere glasbenike bo treba omeniti zaradi pomembnih politično-kulturnih stališč (kljub drugačni estetiki), drugi pa so pomembni kot inovatorji, ki so prispevali k stilu, vendar vanj niso nikoli vstopili (kar pravzaprav velja tudi za Mingusa; vsaj sam se ni nikoli prišteval k temu stilu (Jost 1994: 11)).

3.1 Estetska revolucija

Kot sem že omenil, se je proti koncu petdesetih hard bop emocionalno izpraznil in se pod vplivom komercializacije začel ponavljati v klišeje. Nasploh se je jazz od bebopa do tedaj bolj malo spremenil; cool in hard nista bili radikalno estetsko inovativna:

¹⁴ Uporaba te besede namiguje, kot da ostali glasbeniki ne bi nikdar delali ničesar svobodnega, osvobojenega ali, da bi k temu vsaj stremeli, kar seveda ni resna misel.

Skoraj vse, kar se je v igranju majhne zasedbe dogajalo do tedaj, se je razvijalo od Louisa Armstronga, prek Lesterja Younga in Colemana Hawkinsa, do Dizzyja in Birda, bebop pa je v bistvu izšel iz tega. To, kar so vsi igrali leta 1958, je izšlo iz bebopa. *Birth of the Cool* je šel v nekoliko drugo smer, večinoma pa se je razvil iz tistega, kar sta že naredila Duke Ellington in Billy Strayhorn. Glasbo je samo naredil »bolj belo«, tako da so jo belci lažje prebavili. Drugi posnetki, [...] – kar so kritiki poimenovali hard bop – pa so se samo vrnili k bluesu in nekaterim stvarim, ki sta jih naredila Bird in Dizzy. To je bila sijajna glasba, dobro odigrana in vse, toda glasbene ideje in koncepti so bili že stara stvar (Davis in Troupe 1999: 233).

Kar je bilo »stara stvar«, je bilo predvsem *glasbeno ogrodje*. »Tema, vzeta kot osnova za improvizacijo, določa – z zaporedjem akordov, ki jo spremljajo, in z njeno dispozicijo v metrično shemo – formalni in harmonski potek celotne skladbe. Tema bo seveda pogosto odsevala glasbene partikularnosti stilističnega obdobja, vendar bo v celoti služila primarno za zagotovitev harmonskega in metričnega ogrodja za improvizacijo, ki sledi« (Jost 1994: 17). Vzorec akordov je določal potek skladbe; čez isti vzorec so lahko igrali različne melodije. Harmonski vzorci (akordi) so bili torej osnova improvizacije (Jost 1994: 17). Problem, ki pri tem nastane, je Miles Davis opisal takole: »če stvar utemeljiš na akordih [in] na koncu dvaintridesetega takta veš, da je akordov zmanjkalo in da ne moreš narediti nič drugega, kot da z variacijami ponoviš že zaigrano« (Davis in Troupe 1999: 239). Kot nasprotovanje tej temeljni formi dotedanjega jazza je Ornette Coleman izrekel programski stavek: »Igrajmo glasbo in ne ozadja« (v Jost 1994: 17), pri čemer je z ozadjem meril ravno na omenjeno *ogrodje* jazza (Jost 1994: 17). Vendar se to *ogrodje* ni razkrojilo takoj.

Ker se je torej imela zgoditi popolna sprememba glasbene paradigme, si najprej oglejmo teoretski model estetske revolucije. Frank Kofsky (1998a: 255–260) je svojo teorijo estetske revolucije osnoval na študiji Thomasa S. Kuhna *Struktura znanstvenih revolucij*. Ključna Kuhnova ugotovitev je, da se znanost ne razvija po kontinuirani, neprekinjeni poti. Razvoj je kontinuiran do neke točke, ko nakopičeni eksperimenti začnejo dajati rezultate, ki so v neskladju z znanstveno paradigmo, kar jo začne spodjedati in ji jemati verodostojnost; znanost vstopi v obdobje krize, ko obstoječa paradigma ne nudi več adekvatnih odgovorov na naravne pojave, nobena druga, ki bi jo lahko zamenjala pa še ne obstaja. V tej situaciji znanstveniki predlagajo raznovrstne nove hipoteze, kriza pa se konča, ko je ena izmed predlaganih paradigem sprejeta s strani večine aktivnih znanstvenikov. Ta diskontinuirani paradigmatški skok je znanstvena revolucija. Analogno znanstveni revoluciji lahko tudi estetsko revolucijo obravnavamo kot diskontinuiran paradigmatški skok. Usoda nove paradigme je odvisna od

tega ali jo sprejme večina aktivnih glasbenikov znotraj žanra. Vendar lahko razkorak med senzibilnostjo občinstva in glasbenikov vzdržuje staro paradigmo pri življenju, tudi ko so jo že zapustili najbolj talentirani glasbeniki (Kofsky 1998a: 255–260).

Na podlagi marksistične teorije Kofsky v knjigi *Black Music White Business* (1998b: 118–120) nadalje razvije teorijo estetske spremembe in jo povzema v štirih točkah, ki jih aplicira na jazz:

1. »*Historični razvoj, bodisi v naravnem okolju ali družbenem, se ne dogaja izključno na gladek in kontinuiran način, temveč je zaznamovan z nenadnimi diskontinuitetami, skoki in preskoki – na kratko, z revolucijami*« (Kofsky 1998b: 118). Torej se jazz ni mogel v nedogled razvijati z gradualnimi modifikacijami osnovnih bebopovskih konvencij, temveč je bil nadaljnji estetski razvoj možen le z uničenjem veljavne paradigme (Kofsky 1998b: 118–119)
2. »*Glavna sila razvoja je konflikt, borba, antagonizem in še posebej kontradikcija*« (Kofsky 1998b: 119). Kofsky (1998b: 119) vidi glavno kontradikcijo jazza v šestdesetih med željo po večji svobodi solista in omejitvami bebopovskega glasbenega ogrodja.
3. »*Spremembe v kvantiteti onkraj določene točke morajo proizvesti ustrežajočo spremembo v kvaliteti*« (Kofsky 1998b: 119). Močno povečana kvantiteta dovoljene svobode solista v šestdesetih je povzročila kvalitativno spremembo v sami naravi glasbe, na način, da nova glasba ni bila samo druga vrsta bebopa ali njegovo nadaljevanje, temveč kvalitativno povsem drugačna glasba, z drugimi pravili in karakteristikami (Kofsky 1998b: 119–120).
4. »*Revolucionarna sprememba spremeni stvar v dialektično nasprotje*« (Kofsky 1998b: 120). Jazzovska revolucija v 60ih je potekala v smeri razgradnje omejitev bebopa, da bi lahko ohranila nekatere pridobitve bebopa, predvsem emocionalno intenzivnost. To je po Kofskyjevem (1998b: 120) mnenju tudi esenca jazzovske tradicije, namreč sosledje artističnih revolucij, ki po eni strani razbijejo določene konvencije, da bi, na globlji ravni, ohranile pomembnejše, trdnejše vrednote te tradicije.

V nadaljevanju bom skušal ugotoviti najprej, kateri so bili tisti glasbeni »poskusi«, ki so spodjedali veljavnost obstoječe paradigme.

Eden izmed pomembnih (lahko bi rekli prelomnih) dogodkov v jazzovski zgodovini je skladba Milesa Davisa *Milestones* z istoimenske plošče (1958, Columbia). Skladba velja za

prvi korak na poti k *modalnemu igranju*. Modalno igranje je bilo sicer prisotno že v srednjeveški Evropi, uporabljali pa so ga tudi nekateri sodobni skladatelji. Modalni način v jazzu pomeni, da se uporabljajo lestvice, ki ne ustrezajo nujno, nam najbolj domačima, durovski in molovski lestvici (lahko pa tudi). Tonski material v modusu oziroma lestvici določajo intervali med sosednjimi toni, torej mesto, na katerem so celotonski oziroma poltonski intervali. Uporaba dveh ali treh modusov je torej dala improvizatorju na voljo dva ali tri nabore različnega tonskega materiala. Posledično strukture skladbe ni več določal vzorec vnaprej določenih sprememb akordov, temveč uporaba različnih lestvic oziroma modusov (Jost 1994: 17–19). Miles Davis je prednosti modalnega načina tematiziral takole:

O modalni obliki sem se naučil, da kadar igraš na ta način, kadar greš v to smer, lahko nadaljuješ v neskončnost. Ni ti treba skrbeti za prehode in podobno sranje. Več lahko narediš z glasbeno linijo. Izziv pri delu na modalni način je, da vidiš, kako domiselno postaneš v melodičnem smislu. Drugače je, kot če stvar utemeljiš na akordih in na koncu dvaintridesetega takta veš, da je akordov zmanjkalo in da ne moreš narediti nič drugega, kot da z variacijami ponoviš že zaigrano. Sam sem se pomikal stran od tega in proti bolj melodičnim načinom. In v modalnem načinu sem videl najrazličnejše možnosti (Davis in Troupe 1999: 239).

Davis (Davis in Troupe 1999: 240) sicer pravi, da v modalnost zašel, ko je gledal predstavo gvinejskega Ballet Africaine. Leto kasneje, 1959., je s svojim sekstetom izdal ploščo *Kind of Blue*, ki je bila praktično v celoti modalna. Davis skladb ni napisal vnaprej, temveč je glasbenikom zgolj prinesel osnutke, glasbo pa so nato – brez vaje – posneli; na ta način je želel dobiti veliko spontanosti, kot jo je videl v Ballet Africaine med plesalci, bobnarji in igralcem na prstni klavir (Davis in Troupe 1999: 248–250). Ta način, namreč snemanje brez predhodnih vaj, je bil sicer v jazzovskem svetu znan, vendar je bilo v bebopovski paradigmi običajno improviziranje na dano harmonsko ogrodje (Jost 1994: 21). Posebej je izstopala skladba »Flamenco Sketches«, ki je po besedah Billa Evansa, ki je na posnetkih sodeloval kot pianist, »niz petih lestvic, od katerih naj bi bila vsaka igrana tako dolgo, kot želi solist, dokler ni zaključil niza (Evans 1997: 6). To dejstvo je imelo pomembne posledice za strukturo skladbe, kajti »improvizacije v *Flamenco Sketches* [...] ne temeljijo na vzorcu, razdeljenem v fiksno število taktov« (Jost 1994: 21). Torej dolžine posamičnih improvizacij niso določene z igranjem različnega števila refrenov (kot v tradicionalnem jazzu), temveč s širjenjem ali krčenjem trajanja različnih modusov (lestvic) znotraj enega refrena. En refren je torej (v primeru *Flamenco Sketches*) sestavljen iz petih različnih lestvic (modusov), vsak solist pa si je lahko izbral različno trajanje vsake lestvice znotraj refrena. Tako je igral recimo Davis po

štiri takte prvih treh lestvic, nato osem taktov v četrtem modusu in zopet štiri v petem – skupaj je bil torej njegov (prvi) solo dolg štiriindvajset taktov – medtem ko je Adderly (altovski saksofonist) igral devet taktov v prvi lestvici, štiri v drugi, po osem v tretji in četrti in štiri v petem modusu – skupaj triintrideset taktov. Ta svobodna izbira trajanja posamezne lestvice je pomenila, da so morali ostali člani zasedbe, ki so ga spremljali, *bolj pozorno poslušati* igranje drug drugega, da so lahko vedeli, kdaj se bo (je) zamenjala lestvica (Jost 1994: 21–23).

Modalni način je nakazoval nekaj zanimivih možnih sprememb v jazzovski glasbi, ki pa seveda niso nastopile nemudoma. Sicer je plošča *Kind of Blue* postala prava uspešnica, skladba *So What* pa se je uvrstila v repertoarje mnogih jazzovskih zasedb, vendar so se globlji učinki modalnega načina začeli kazati šele kasneje, posebej ko je na ta način začel igrati John Coltrane v svojih zasedbah. Vendar lahko že na tem mestu omenim nekaj tendenc, ki jih je nakazoval modalni način, predvsem kompozicija *Flamenco Sketches*. Prva, že omenjena, je, da *improvizacija ni več nujno temeljila na fiksnem zaporedju akordov*. Drug pomemben nauk je bil, da *tema skladbe ne določa nujno ritmičnega in harmonskega ogrodja skladbe*, kot je razvidno iz *Flamenco Sketches*. In nenazadnje, variabilnost dolžine trajanja posamičnega modusa pri različnih solistih nakazuje potrebo po *večji skupinski interakciji* (Jost 1994: 19–23).

Po snemanju *Kind of Blue* je zasedba, ki je ustvarila ploščo, razpadla, John Coltrane (tenor saksofonist v skupini) pa je z lastnim kvartetom že mesec dni kasneje ustvaril svojo ploščo *Giant Steps*, vendar je zanimivo, da na tej plošči ne uporablja modalnega načina, kljub izpričani fascinaciji nad njim, kot mu ga je pokazal Miles Davis. Namesto tega so kompozicije osnovane na gostih, zapletenih strukturah akordov, katere je preučeval že pred snemanji z Davisom (Jost 1994: 23–25). Coltrane je namreč leta 1957 igral s Theloniousom Monkom, »glasbenim arhitektom najvišjega reda« (Coltrane v Jost 1994: 20), ki mu je pomagal pri njegovih harmonskih raziskovanjih; v tem času se je naučil ustvarjanja najkompleksnejših in najbolj zapletenih harmonskih struktur (ibid.). Še jeseni 1960 je za tehniko improvizacije, osnovane na zlomljenih akordih dejal: »Nisem popolnoma opustil tega pristopa, vendar ni bil dovolj širok. Te postope skušam zdaj igrati na bolj fleksibilen način« (Coltrane v Jost 1994: 25). Že oktobra istega leta je na plošči *My Favourite Things* uporabljal modalni način improvizacije. Vendar je tu lestvice že uporabljal na bolj svoboden način, tako da je uporabljal tudi tone iz drugih lestvic. Konec leta 1961 se je kvartetu pridružil še altovski

saksofonist, bas klarinetist in flavtist Eric Dolphy, s katerim so posneli ploščo *Impressions* (1961, Impulse!). Skladba *India* s te plošče je modalna kompozicija, vendar tu Coltrane modus obravnava še svobodneje kot prej; tu bolj kot v lestvici igra *okrog* nje; lestvica oziroma modus služi le še kot orientacija, kot začetna in končna točka melodičnih ekskurzij. To že nakazuje meje in preseganje modalne improvizacije, saj modalni material v tem primeru ne deluje več kot vezivo skladbe. Prisotnost dveh basistov v zasedbi je ob specifičnem bobnanju Elvina Jonesa pomembno prispevala k *ritmični dezorientaciji* skladbe. Tema skladbe služi zgolj vzpostavitvi vzdušja skladbe, ne zagotavlja pa ritmične, harmonične ali formalne osnove. Tema tako ostaja edini element formalne strukture skladbe, vse ostalo je opuščeno; potek skladbe (organizacija kompozicije) tako postane odvisen od *spontane kreativne moči* posameznih glasbenikov in od njihove *pripravljenosti in sposobnosti integracije njihovih kreativnih potencialov v večjo celoto*. Opozoriti je treba tudi na eksperimentiranje z *barvo tona*, tako pri Coltranu kot pri Dolphyju, ki nima zgolj funkcije stilističnih ornamentov, temveč zvočna manipulacija služi kot kulminacija melodije (Jost 1994: 25–31).

Po Kofskyjevi (1998a: 8. poglavje) interpretaciji lahko Coltranov prehod od improvizacije, temelječe na gostih harmonskih strukturah k modalni in kasneje še k svobodnejši improvizaciji razumemo skladno z njegovo teorijo estetske revolucije. Ker se je kalil kot bebopovski in hard bopovski saksofonist (v zasedbah Gillespija, Monka in Davisa), je skušal sprva razvijati jazzovsko improvizacijo na nerevolucionaren način, torej na način evolucije: z goščenjem harmonske in večanjem ritmične kompleksnosti. Kjer bi Parker in ostali beboperji postavili en akord, je on postavil tri; to je še povečalo ritmično kompleksnost. Vendar se je s tem evolutivnim pristopom goščenja bebopovskega harmonskega okvira vedno znova znašel pred izhodiščnim izzivom, kako improvizaciji, temelječi na sekvenci akordov, vdahnuti novo vitalnost. Evolutivni pristop je sicer razširil meje možnega znotraj dane paradigme, vendar ga je vendarle venomer na koncu stisnil isti prisilni jopič (Kofsky 1998a: 8. poglavje). Coltranov estetski razvoj po denimo letu 1960 ali 1961 (plošči *My Favourite Things* in izraziteje *Impressions*) moremo torej razumeti skladno s Kofskyjevo teorijo, da je »*onkraj določene točke nadaljnji estetski napredek možen le z uničenjem dominantne paradigme*« (Kofsky 1998a: 265). Motor tega razvoja je bila *kontradikcija, konflikt* ter *antagonizem* med željo po svobodnejši improvizaciji in omejitvami harmonske improvizacije. *Kvantiteta* povečane svobode solista se je manifestirala v *kvalitativni spremembi* (Kofsky 1998b: 6. poglavje), ki se kaže v spremembah samega poteka in strukture kompozicije; kot rečeno, je v *Indiji* potek

skladbe odvisen le še od kreativnosti posameznikov in njihovega načina interakcije med seboj (Jost 1994: 31).

Coltranove inovacije in spremembe v njegovi glasbi so močno odmevale v jazzovskem svetu. Predvsem negativno so se nanje odzvali kritiki, med katerimi se je (predvsem v obdobju sodelovanja z Dolphyjem) prijela oznaka »anti-jazz« (Jost 1994: 31). Novembra 1961 je denimo sourednik *Down Beata* (najvplivnejšega in najpomembnejšega jazzovskega časopisa) John Tynan zapisal:

V Hollywood's Renaissance Clubu sem nedavno poslušal strahovito demonstracijo tega, kar se kaže kot rastoč trend anti-jazza, ki ga ponazarjajo ti največji zagovorniki (Coltrane in Dolphy), tega, kar je označeno za avantgardno glasbo. – Slišal sem dobro ritem sekcijo [...], ki je šla v nič pod nihilističnimi vajami dveh pihal [...] Coltrane in Dolphy sta videti odločena namenoma uničevati (swing) [...] Očitno sta nagnjena k zasledovanju anarhistične smeri v njuni glasbi, ki jo lahko imenujemo anti-jazz (v Jost 1994: 31).

Eden izmed glavnih očitkov je letel na dolžino skladb, kar je zanimivo, saj dolge skladbe niso bile neznane v jazzovski zgodovini. Zato Jost (1994: 31–32) domneva, da je bil vzrok za zgroženost v tem, da je, zaradi opustitve funkcionalne harmonije in tradicionalnih formalnih vzorcev, poslušalec izgubil znane točke orientacije, kar mu je na subjektivni ravni podaljšalo kompozicijo. Vendar ima opuščanje harmonijske strukture (ne le pri Coltranu temveč tudi pri drugih revolucionarjih) globlje politično-socialne implikacije: glasba, katere bistveni formativni element ne bi bila harmonija, bi bila namreč v svojem bistvu *ne-zahodnjaška* oziroma *ne-evropejska*.

Na tem mestu se zdi primerno pokazati na nekaj bistvenih elementov novoveške evropske (zahodne) glasbe. Kot sem že omenil, so bili *modusi* v uporabi v srednjeveški Evropi. V poznem srednjem veku pa je prišlo skupaj z vzponom trgovskega razreda do premika k *durovski* lestvici, kar označuje premik kulturne hegemonije s Cerkve na vzpenjajoči se trgovski razred. Dur tako postane označevalec vseh z novim razredom povezanih pozitivnih vrednot, denimo z napredkom, raziskovanjem, znanostjo in industrijo. Kot njegovo nasprotje se vzpostavi *mol*, ki se z nižano terco, seksto in septimo vzpostavi kot negacija teh pozitivnih vrednot; to se lepo odraža v angleških izrazih za dur – »major« – in mol – »minor« (Van Leeuwen 1998: 30–32).

Druga pomembna lastnost evropske glasbe je bila, od industrijske revolucije naprej, prevlada *homofonije*. Gre za način organizacije v glasbeni skupini oziroma za organizacijo glasov, ki odraža strukture socialne organizacije in dominacije v družbi. V homofonični glasbe je prisotnih več glasov, vendar en glas postane »hegemonski«, torej dominanten, prevladujoč, ostali pa spremljajo, podpora hegemonskemu glasu. Ta spremljavo nima sama po sebi nikakršne vrednosti, temveč le v relaciji do celote. Vrednost v relaciji se kaže kot harmonija: spremljevalni glasovi namreč predstavljajo harmonsko ogrodje, na katerem leži melodija dominantnega glasu. Ostala možna načina organizacije sta *monofonija* (kjer vsi glasovi ali inštrumenti igrajo isto melodijo in je prevladujoča v družbah brez voditeljev, s poudarkom na konsenzu in konformnosti) in *polifonija*, pri kateri različni glasovi pojejo različne melodije, ki pa vendarle pašejo skupaj, in to na način, da nobena izmed njih ne prevladuje (Van Leeuwen 1998: 32–33).

Tretje »odkritje« moderne dobe gre z roko v roki s prvima dvema, saj so se glasbeni sistemi družbe razvili na način, da odražajo socialno organizacijo te družbe (Van Leeuwen 1998: 33) oziroma »mediirajo globoke, objektivne vzorce v socio-ekonomski formaciji« (Middleton 2002: 9). *Tonalni center* oziroma *tonika* vzpostavlja strogo hierarhijo med toni, in to na način, da se mora melodija, ne glede na to, po katerih harmonskih stopnjah potuje, na koncu vedno vrniti nazaj na isto določeno, predeterminirano noto – toniko; to je nota, v katere lestvici je celotna skladba napisana. Vsi ostali toni tako postanejo zgolj prehodni in v tem odražajo funkcijo delavca v kapitalistični ekonomiji, ki je kot atom razpoložljiv za poljubno postavitvev na mesto v predeterminiranem ekonomskem sistemu. Tonalni center ali vodilni ton po drugi strani tudi ustreza »rojstvu« perspektive v likovni umetnosti. Večina evropske glasbe je torej (pred nastopom modernizma) temeljila na homofoniji in dur/molovski harmoniji, ki se vedno razveže v tonalni center. Seveda ne moremo reči, da ni obstajala nikakršna drugačna glasba, vendar je bila velika *večina* popularne in visoke (klasične) glasbe takšne (Van Leeuwen 1998: 33–35), kar pomeni, da je to bil dominantni diskurz. Dominantnost harmonije s seboj posledično prinaša tudi disharmonijo, »nesoglasje« za hegemonskim glasom, ki pa se mora vedno »razvezati« na vodilni ton (Van Leeuwen 1998: 33). V tem smislu lahko razumemo porast disonance v bebopu kot naraščanje socialnega »nesoglasja«, socialnega trenja oziroma tenzije, prav tako pa Coltranove poskuse goščenja harmonske strukture. Van Leeuwen (1998:35) ugotavlja, da je homofonija dominantna tudi v popularni glasbi 20. stoletja, vendar z občasnimi izzivi nedominantnih glasb, ki imajo bolj polifonični značaj, med katerimi izpostavlja jazz, predvsem pa zgodnji jazz.

Bebopovski revolucionarji so bili priče zaničevanja kreativnih dosežkov njihovih predhodnikov kot »zabavljavec« (entertainer) in se kot alternativa temu skušali uveljaviti kot »umetniki« (artist). S tem, ko so se dejansko vzpostavili kot »umetniki«, pa so podedovali tudi vse zahodnjaško pojmovanje umetnika in z njim povezanih konotacij, stereotipov in predsodkov. To breme je predstavljalo umetnika kot trpečega *individualista*, potopljenega v revščino in brezup, čigar dela bodo cenjena šele dolgo po njegovi smrti. To je v spregi z zvezdniškim sistemom, ki so ga propagirali predvsem mediji in glasbena industrija (kot načinom trženja), prekinilo dialektični ekvilibrij med silami kolektiva in silami individualizma, ki je vladal v prejšnjih obdobjih jazza, in tehtnico nagnilo na stran individualizma (Kofsky 1998a: 339–342). Kot pa sem že omenil, je opuščanje harmonskega okvira, kot temelja za improvizacijo, v šestdesetih letih za seboj potegnilo tudi razpad klasične strukture kompozicije, temelječe na spremembah akordov; po novem je bila struktura odvisna od inventivnosti solistov in njihove interakcije (Jost 1994: 17–23). To dejstvo je zopet zahtevalo premik h kolektivnemu oziroma večji poudarek na skupinski (kolektivni) improvizaciji, ki bi hkrati ojačala polifonični karakter jazzovskega muziciranja.

Pionirsko vlogo v kolektivni improvizaciji je odigral basist in skladatelj *Charles Mingus*. Bil je človek neverjetne glasbene razgledanosti (njegove preference so segale od Ellingtona, prek gospela in bluesa do evropskih impresionistov, kot sta Debussy in Ravel) in praktičnih izkušenj sodelovanja s tako raznolikimi glasbeniki, da mu skoraj ni para (Kid Ory, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Art Tatum, Charlie Parker idr.). Zgledujoč se po svojem vzorniku Ellingtonu, ni komponiral *za* svojo zasedbo (bodisi malo skupino bodisi big band), temveč *z* njo: to pomeni, da je glasbenike pritegnil v sam proces kompozicije. Ni jim določil, kaj morajo igrati, temveč jim je zgolj skiciral, nakazal emocionalno in glasbeno ogrodje skladbe. Tako je glasbenikom dal svobodo ne le pri soliranju (kar je bilo itak običajno), temveč tudi pri kolektivnem skupinskem igranju. Na ta način postanejo ideje vodje skupine in reakcije glasbenikov skoraj enako pomembne. Velik delež glasbenega dogajanja je tako odvisen od spontanih reakcij znotraj skupine (Jost 1994: 2. poglavje). »Dokler začnejo, kjer jaz začnem, in končajo, kjer jaz končam, lahko glasbeniki spremenijo kompozicijo, če tako želijo. Dodajo sami, dodajo, kakor čutijo, medtem ko igrajo« (Mingus v Jost 1994: 38). Začetke tovrstnih postopkov lahko umestimo že vsaj v leto 1956 s skladbo »*Pithecanthropus Erectus*«, ki ima formo ABAC, od katerih pa je komponiran le del A, B je improviziran saksofonski duet, C pa kolektivna improvizacija (Litweiler 1984: 25). Že v leto 1953 pa sega

»Jazz Composers Workshop«, ohlapno organizirana skupina z interesi sodelovanja v jazzovski kompoziciji in tudi na področju ekonomske sfere. V zgodnjih petdesetih se je veliko ukvarjal z možnostmi spajanja klasične (evropske) glasbe in jazza in bil s tem na podobni valovni dolžini z (belskim pianistom) Lenniejem Tristanom. Leta 1952 je skupaj z ženo Celio in Maxom Roachem ustanovil neodvisno glasbeno založbo *Debut Records*, ki je izdajala njune plošče in plošče drugih zasedb (od popularnih vokalnih zasedb, do kombov pod vodstvi Milesa Davisa, Kennyja Dorhama in zasedb, ki so hodile po meji med klasiko in jazzom). Hkrati so ustanovili tudi podjetje za »publishing«. Kmalu se je izkazalo, da je vodenje neodvisne založbe vse prej kot enostavno, saj so denimo velike založbe (major labels) od distributerjev zahtevale lojalnost, kar je pomenilo težavo za plasiranje na trg. Njegova hibridna glasbena vizija iz tistega časa in udejstvovanje z lastno založbo mu nista prinesla zelenega kritiškega priznanja in ekonomskega uspeha. Bil je sicer cenjen kot solist, ne pa toliko kot komponist. V drugi polovici petdesetih se je Mingus bolj naslonil na črnsko glasbeno tradicijo (Porter 2002: 3. poglavje).

Kot virtuoz na (kontra)basu je Mingus v igranje tega inštrumenta vnesel nekaj novosti: do določene mere ga je osvobodil od prejšnje funkcije vzdrževanja tempa (time-keeping) v korist ritmično neodvisnih linij in vpeljal vrsto *tehničnih inovacij*, s katerimi je razširil zvočni in emocionalni spekter tega inštrumenta; k temu je treba dodati, da je te inovacije uporabljal kot integralni del splošne glasbene strukture in niso bile namenjene zbujanju pozornosti glede solista. Pionirsko vlogo pa je odigral tudi pri *obravnavi forme in tempa*. V glasbeni formi se je oddaljil od konvencionalne forme »tema – improvizacija – tema«. To pa se ni zgodilo kot pri Coltranu, ko je izvajanje modalne improvizacije zarezalo v shematske meje, temveč je Mingus navadno ohranjal 16-, 32- ali 12-taktno formo. Najočitnejša metoda širitve omenjene konvencionalne forme je bila *sopostavitev* (juktapozicija) več *kontrastnih tem*, s čimer je – v kombinaciji s kolektivno improvizacijo – dosegel disonantne polifonične strukture. S tem in z variabilnim naborom instrumentacije je dosegel, da si niti dva refrena nista bila podobna. Nadaljnja metoda formalne diferenciacije je bila njegova *obravnava tempa, metruma in ritma*. Mingusove zasedbe so pospeševale (tudi do štirikratnega osnovnega tempa) in upočasnjevale tempo, ga v hipu spremenile v dvakrat hitrejšega – in to ne le bobnar, temveč tudi basist, Mingus – ali ga prepolovile. Menjavam tempa so pogosto sledile hkratne menjave metruma (iz štiričetrtinskega v tričetrtinskega ali obratno) ali spremembe osnovnega ritma. Uporabljal je različne kombinacije jazzovskih ritmov izmenjaje z latinskoameriškimi vzorci, triolskimi ritmi, ritmi španskega marša itd. (Jost 1994: 2. poglavje).

Glavne elemente Mingusovih inovacij na basu – osvoboditev od vzdrževanja tempa in tehnične inovacije – je po mojem treba razumeti v povezavi s formalnimi inovacijami, – polifonična sopostavitve kontrastnih tem in ritmične inovacije – oboje pa je treba razumeti v kontekstu kolektivne improvizacije. Ravno kolektivna improvizacija namreč omogoča »povratek« k polifoničnim strukturam zgodnjega jazza in ritmično kompleksnost, s tem pa so imele kolektivne improvizacije Mingusovih jazzovskih delavnic¹⁵ »veliko vitalnosti zgodnjega jazza in zelo malo sterilne gladkosti cool jazza« (Jost 1994: 41).

Tudi tretji veliki inovator, altovski saksofonist *Ornette Coleman*, se je soočil s problemom, kako povečati svobodo improvizacije spričo bebopovskega glasbenega okvira. Način rešitve te kontradikcije se nakazuje v že omenjeni izjavi: »Igrajmo glasbo in ne ozadja« (Coleman v Jost 1994: 17). Skladno s tem »programom« se je najprej lotil razgradnje predeterminiranega harmonskega okvira kot osnove za improvizacijo. Problem je bil torej identičen tistemu, pred katerim se je znašel Coltrane, vendar je Coleman ubral specifičen način njegovega razreševanja. Namesto uporabe tonskega materiala različnih lestvic oziroma modusov je kot osnovno organizacijsko načelo, kot točko reference oziroma oporno točko izbral *tonalni center*, ki pomeni točko začetka in zaključka improvizacije, a sam po sebi ne implicira nujno uporabe harmonskih postopov kot podlage improvizaciji. Razlika z modalno improvizacijo je v tem, da uporaba lestvic organizira tonski nabor (torej tone teh lestvic), Colemanov način pa omogoča širši tonski nabor (Jost 1994: 3. poglavje). Skladatelj George Russell takole opiše Colemanovo inovacijo in jo primerja z bopovsko prakso:

akordi so vedno pomagali jazzovskemu glasbeniku oblikovati melodijo, morda do te mere, da je zdaj preveč odvisen od akorda. Ornette se očitno zanaša zgolj na splošno tonalnost skladbe kot odskočno točko za melodijo. S tem ne mislim lestvice, v kateri je morda glasba. Njegovi komadi ne predpostavljajo lestvice. Lahko so skoraj v katerikoli lestvici ali pa v nobeni lestvici. [...] Ta pristop osvobaja improvizatorja, da res poje svojo pesem, ne da bi moral srečati omejitev kakšnega določenega akorda. Ne, da ne more biti vertikalni in zaigrati akorda, če se tako odloči (v Jones 2002: 227).

Težnjo k monotonosti, ki je sledila iz stalnega vračanja k tonalnemu centru, je razreševal z uporabo začasnih sekundarnih tonalnih centrov (Jost 1994: 48), kar je komponist George

¹⁵ Mingus je svoje skupine je imenoval »jazz workshops«.

Russell poimenoval »pan-tonalnost« (v Jones 2002: 226). Ti premiki na sekundarne tonalne centre niso posledica harmonskih sprememb, temveč sledijo iz Colemanovega načina improvizacije, ki ga Jost (1994: 50) imenuje »motivična verižna-asociacija« (motivic chain-association). Jost (ibid.) tovrstno improvizacijo primerja z Joyceovim tokom zavesti pomeni, pomeni pa, da ena ideja raste iz druge; ena ideja vodi v drugo.

Prvi poskusi v smeri opuščanja harmonskega okvira so bili nekoliko okorni, saj sta Coleman in trobentač Don Cherry že igrala svobodneje, okrog tonalnega centra, medtem ko sta basist in pianist še vedno igrala na precej bopovski, na harmoniji temelječ način. Problem je rešil tako, da v naslednjih zasedbah ni imel več klavirja, leta 1959 pa je dobil basista Charlesa Hadena, ki je igral linije neodvisno od harmonskega razmišljanja, sledeč pihalom. Začetna okornost, nenavadnost nove glasbe zaradi opuščanja harmonske strukture in Colemanova ne najbolj briljantna tehnika (v primerjavi z bebopovskimi in hardbopovskimi zvezdniki), je tudi med jazzovskimi glasbeniki sprožila kar nekaj posmeha in negodovanja, posebej, ko je kot meteor priletel z zahoda v New York in dobil angažma v klubu »Five Spot«. Olja na ogenj je verjetno še prililo pretenciozno (sicer s strani producenta) poimenovanje plošče iz leta 1959 »The Shape of Jazz to Come« (Jost 1994: 44–47).

V zapiskih (liner notes) k naslednji plošči, prav tako iz leta 1959, *Change of the Century*, je Coleman zapisal: »Morda najbolj pomemben nov element v naši glasbi je koncepcija svobodne (free) skupinske improvizacije« (v Porter 2002: 196). Povedal je, da ni skupinska improvizacija nič novega, vendar naj bi bila njihova prelomna, ker je osvobojena (free) kreativnih omejitev, ki jih vzpostavlja idiom jazzu. Svoj projekt je v tem tekstu navezoval na beboperje, vendar je izpostavil pravico uporabiti več glasbenih materialov in teoretičnih idej iz klasičnega sveta kot tudi iz jazzu in folka, kar bi razširilo bazo nove glasbe (Porter 2002: 196).

Pomen kolektivne improvizacije je kulminiral naslednje leto na plošči, ki je poimenovala stil: *Free Jazz* (1960, Atlantic Records 1317). Za to 36-minutno skladbo je zbral dva kvarteta: svojemu dotedanjemu (Coleman – saksofon, Cherry – trobenta, Haden – bas, Higgins – bobni) je dodal še Erica Dolphyja na bas klarinetu, Freddieja Hubbarda na trobenti, bobnarja Eda Blackwella in basista Scotta la Fara. Kompozicija ima *minimalno formalno strukturo*: vnaprej je bilo napisanih le nekaj skupinskih pasaj, ki povezujejo dele, ki jih vodijo različni solisti; v drugih delih, ki so delno improvizirani, je bil vnaprej določen le tonski material

(nabor tonov), katerega ritmika pa ni bila določena; dogovorjen je bil tudi tonalni center in razdelitev nekaterih vlog posameznikov: Haden in Blackwell sta bila odgovorna za osnovni ritem, ki pa sta ga izzivala, ogrožala in izpodbijala la Faro in Higgins. Koherentnost glasbe, ki je temeljila na tako pičlo dogovorjenih pravilih, je bila skoraj izključno utemeljena na *pripravljenosti glasbenikov na interakcijo*. Nevarnost, da bi ob tako skopem odmerku pravil »svobodna kolektivna improvizacija« končala v popolnem kaosu, so reševali na način, ki ga je že prej uporabljal Coleman v solistični improvizaciji, namreč z *motivčnimi verižnimi asociacijami*: ideja enega solista ali sekcije je bila spontano povzeta ali parafrazirana s strani drugih instrumentalistov, razvita naprej, podana nazaj in tako naprej in naprej (Jost 1994: 59–65). Čeprav se v *načinu* Colemanova skupinska improvizacija precej razlikuje od Mingusove, ki je več črpala iz preteklih epoh jazza, je glavna tendenca obeh enaka: to je smer, ki je zaznamovala nadaljnji razvoj free jazza: »premik stran od individualnih monologizirajočih solistov proti neki vrsti kolektivne konverzacije« (Jost 1994: 61).

Tudi ostali freejazovski glasbeniki so se ubadali s podobnimi problemi in izzivi kot že omenjeni: opuščanje tradicionalnega harmonskega okvira in s tem povezanih sprememb v strukturi ter s kolektivno improvizacijo. Vendar je vsak posameznik ali vsaka skupina našla specifične rešitve za podobne probleme. *Cecil Taylor* se je problema harmonskih temeljev improvizacije sprva, tako kot Coltrane, loteval na evolutiven način, torej z goščenjem harmonske strukture, ki ga je bila nekoč fascinirala v Brubeckovi glasbi. Ko pa na klavirju pride do simultanege udarca na množico tipk, na vse ali veliko večino kromatskih stopenj znotraj določenega območja na tipkovnici, ni več možno razločiti višin posameznih tonov, posledično pa tudi ne harmonskih razmerij med njimi. Tovrstnim zvočnim formacijam so nadeli ime »gruče« (*clusters*) tonov, v Taylorjevi glasbi pa služijo kot način intenzifikacije energije, kot način strukturalne diferenciacije in kot način variacije barve zvoka. Zaradi takšnega načina igranja so bili deli njegovih skladb pogosto brez zaznavnega tonalnega centra, torej atonalni; vendar pa je po drugi strani uporabljal tudi povsem tonalno melodiko in improviziral na podlagi spreminjajočih se tonalnih centrov. Opuščanje tradicionalne forme pa pri Taylorju ni (kot je pri Colemanu in Coltranu) vodilo v minimaliziranje glasbene strukture, temveč jo je nadomestil z do potankosti izdelanimi novimi strukturami (Jost 1994: 74–76). Jost (1994: 78–83) v njegovi 27-minutni kompoziciji *Unit Structures* našteje prek 25 strukturnih enot. »Moja glasba je konstruktivistična, to je, osnovana je na preišljeni izdelavi (working-out) danega materiala« (Taylor v Jost 1994: 75). Nevarnosti prevlade strukture na račun spontanosti in emocije je reševal z vključevanjem glasbenikov v proces konstrukcije

(podobno kot Ellington in Mingus) (Jost 1994: 76). »Poudarek v vsaki skladbi je na gradnji celote, totalno integrirane strukture. S tem početjem skušamo vzdrževati – v skupinskih kot tudi v solističnih delih – razpoloženje jazzovskega solista« (Taylor v Spellman 1994: 38).

Že nekajkrat sem (sicer bežno) omenil, da je z razpadom tradicionalne harmonsko-ritmične strukture, poleg ostalih novih principov za strukturno organizacijo, eden izmed načinov strukturalne diferenciacije postal tudi *zvok* oziroma *barva zvoka*. In prav na tem, praktično najbolj osnovnem elementu glasbe, brez katerega glasba sploh ne obstaja,¹⁶ so se v free jazzu dogajale ene največjih sprememb in inovacij.¹⁷ Te spremembe je treba na eni strani videti skozi prizmo izrazite kontinuitete ameriške črnske glasbe, ki pa so – skladno s Kofskyjevo (1998b: 119) teorijo, da spremembe v kvantiteti onkraj določene točke rezultirajo v spremembi kvalitete – bile tolikšne, da so povzročile spremembe v samem glasbenem sistemu.

Kot sem opozarjal v prvem delu te naloge, je bil zvok ves čas nadvse pomemben del glasbe ameriških črncev. Princip kulturnega spomina je pripomogel, da so bile glavne zvočne *tendence* ameriških črncev podobne afriškim, namen afriške glasbe pa je vedno bil prenesti izkušnje iz materialnega in spiritualnega sveta v zvok (Floyd 1996: 5–10). Zvok inštrumentov, ki so jih igrali ameriški črncci, je bil vselej drugačen od belskega zvoka, posnemal je človeški glas in bil močno ekspresiven, grob, kakršna je bila njihova izkušnja v Ameriki; tudi jazzovski glasbeniki so torej realnost »prevajali« v zvok. Tudi za freejazzovske glasbenike je veljalo, da so se v svojem igranju zelo približevali človeškemu glasu (Jones 2002: 227). »Glasbeniki kot Coleman, Coltrane in Rollins dobesedno kričijo in besnijo v imitaciji človeškega glasu« (Jones 2002: 227). Kofsky gre celo korak dlje, ko trdi (čeprav priznava, da za to neizpodbitnega dokaza ni moč zagotoviti), da kar slišimo »v glasbi Johna Coltrana, Erica Dolphyja, Ornetta Colemana, Sama Riversa, Pharaoha Sandersa, Alberta Aylerja in posebej Archieja Sheppa, ni govor 'na splošno', temveč glas črnkega geta« (Kofsky 1998a: 231). Po njegovem (Kofsky 1998a: 231–232) Sheppova godrnjajoča, hrapava izvajanja na saksofonu predstavljajo bistvo črnkih vokalnih vzorcev; Coltranovi shrhljivi kriki

¹⁶ Če izvzamemo znano Cageovo delo *4'33"*, ki je skladba štirih minut in trintridesetih sekund tišine, pa še to, kot opozarja Michael Nyman (v Chanan 1994: 272-273), ni bila popolna tišina, saj je ta tehnično nedosegljiva.

¹⁷ Največje modifikacije zvoka so uspevale saksofonistom, kar je povezano z lastnostmi inštrumenta; saksofonist lahko doseže spremembo zvoka na več načinov: s povečanjem ali zmanjšanjem pritiska zraka (prekomerno pihanje – »overblowing« -, pihanje manjše od običajnega – »underblowing«), neobičajnimi prijemi tipk (»false fingering«), z različnim delom ust, zob in jezika ipd. (Jost 1994: 53).

in izbruhi, Dolphyjevo osorno vreščanje in Colemanove otožne linije pa naj bi izvirali iz tistih kadenc in ritmov, ki so unikatni v življenjih črncev v urbanem okolju.

Glede na izobilje zvočne pestrosti v muziciranju freejazzovskih glasbenikov je treba, da bi to izobilje lahko razložili in ga kontekstualizirali, najprej spoznati nekaj osnov glede barve zvoka in uglastitve in zgodovine njunega pojmovanja. Sprememba *barve* zvoka se pri isti *višini* tona (torej, če prepoznamo dva po barvi različna tona kot enaka po višini, ki ju v notno črtovje zapišemo na isto mesto) odraža predvsem v različni razporeditvi višjih (harmonskih) frekvenc. Glasbeni ton namreč poleg osnovne frekvence, ki jo zaznavamo kot višino tona (oziroma jo zapišemo kot določeno noto), sestavljajo še druge vibracije zraka, tako imenovani alikvoti, ki določajo barvo zvoka. Če so ti višji toni urejeni v harmonskih intervalih, tak zvok na Zahodu dojemamo kot »lep« ton; bolj ko so te višje frekvence neurejene, večji je delež neharmoničnega hrupa ali šuma v zvoku. Popolnoma naključno razporejene frekvence dojemamo kot hrup; nekaterim inštrumentom pa lahko določimo višino tona, vendar v kontekstu harmonije zaradi visokega deleža neharmonskih frekvenc delujejo izrazito neharmonično (večinoma gre za tolkala). Osnovni inštrumenti klasičnega orkestra z začetka osemnajstega stoletja so zato bili tisti, ki so proizvajali jasen in določen ton (Chanan 1994: 184–189, 210–217). Ta izbor je bil skladen z naravo glasbe, utemeljene na logičnih razmerjih med glasbenimi toni, že omenjeno harmonsko utemeljeno glasbo industrijske dobe in (sicer nekoliko zgodnejšim) razvojem *enakomerne uglastitve*. Vprašanje enakomerne uglastitve, torej vzpostavitve *lestvice dvanajstih enakih (identičnih) intervalov med oktavama*, in vprašanje uglastitve višjih harmonskih frekvenc posameznega inštrumenta sta sicer, kot opozarja Chanan (1994: 210–217), tesno povezana, saj izhajata iz akustičnih odkritij sedemnajstega stoletja. »Da se je lahko razvil klasični orkester, je bilo nujno, da je harmonski sistem dosegel visoko stopnjo artikulacije, in da so faktorji, kot so preciznost tona in konformnost fraziranja, prevladali nad individualno barvo tona« (Chanan 1994: 210). *Enakomerna uglastitev* je torej tesno povezana z razvojem in formalizacijo harmonske teorije, Kofsky (1998a: 228–231) pa jo skupaj z nastankom simfoničnega orkestra in klavirske tipkovnice kontekstualizira kot način, na katerega je buržoazija dobila svojo lastno glasbo, ki se je razlikovala od ljudske glasbe kot tudi od glasbe cerkve in dvora. Kot sopotnik ostalih buržoaznih inovacij – kot so Newtonova nebesna mehanika, novi načini navigacije, tovarniški način produkcije, standardizacija evropskih jezikov itd. – predstavlja enakomerna uglastitev in dvanajsttonska lestvica »ravno tisto strast za red, sistemizacijo, simplifikacijo, racionalizacijo in nadzor vseh spremenljivk (neskončnost možnih glasbenih tonov drastično reducirana na zelo končnih

oseminosemdeset), ki je v vsakem primeru karakterizirala buržoazno mentaliteto« (Kofsky 1998a: 229–230).

Freejazzovski glasbeniki so radikalne modifikacije zvoka izvajali sprva na individualni (solistični) ravni, kasneje pa tudi na ravni kolektivne improvizacije. Oba principa sta prisotna na Coltranovi plošči iz leta 1965, *Ascension* (1965, Impulse). Saksofonista Pharaoh Sanders in Archie Shepp denimo igrata sole, ki nimajo prepoznavne melodike, niti posameznim tonom ne moremo določiti višine. Če pa jim jo že lahko določimo, se ti ponavadi ne nahajajo znotraj enakomerno uglašene dvanajsttonske lestvice. To dosegeta z že omenjenimi načini igranja saksofona in z zveznimi linijami (glissando), širokimi vibrati, grobimi prekinitvami zvoka itd. Na ravni kolektivne improvizacije pa so nastajali gosti zvočni kompleksi brez razpoznavne melodične intence. Gre za gibljive zvočne strukture, ki ne ustrezajo klasičnemu zahodnemu pojmovanju tona. Če je skupinska improvizacija pri Colemanovem *Free Jazzu* proizvajala omrežje prepletenih neodvisnih melodičnih linij, gre pri *Ascension* za zvočne komplekse, torej za poudarek na barvi zvoka (Jost 1994: 5. poglavje), na emocionalni ekspresiji zunaj omejitev zahodnjaških racionalizacij in sistematizacij v okviru lestvic ali notnih sistemov. Pri tem je treba opozoriti, da Coltrane na plošči kot solist združuje oba načina, torej (starejšo) motivično (tonalno) improvizacijo in igranje na način barve zvoka (»tone colour playing«). Slednji način predstavlja *emancipacijo barve zvoka nad tonom* (ton, mišljen kot višina tona, kot notni zapis) in pomeni možnost največje emocionalne ekspresije, medtem ko melodično-motivična improvizacija predstavlja princip konstrukcije (Jost 1994: 5. poglavje).

Dokončna osvoboditev zvoka od spon enakomerne uglastitve je pomenila hkrati popolno in nujno opustitev kakršnekoli harmonske strukture. Free jazz je negiral bistvene elemente (hegemonskega)¹⁸ zahodnega glasbenega sistema: enakomerno uglastitev, harmonijo ter vnaprej določeno strukturo in formo glasbe. Ko v zvokih posameznih inštrumentov prevladajo neharmonski alikvoti, ko se torej »toni« spremenijo v »kričanje« ali hrup, postane njihov soobstoj na »harmoničen« način praktično nemogoč. K temu bo treba dodati še ritmične inovacije, vse skupaj pa razumeti v kontekstu kolektivne improvizacije kot kolektivne konstrukcije, ki pod vprašaj postavlja zahodni koncept individualnega producent-subjekta, ki je po Adornovi (v Middleton 2002: 8–10) koncepciji edini »pravi« ustvarjalec v opoziciji s

¹⁸ Za dominantno oziroma hegemonsko glasbo obravnavanega obdobja štejem predvsem popularno glasbo in denimo filmsko, ne pa tudi avantgardne zahodne glasbe (modernizma), katere kompozicijska avtonomija se, kot opozarja Adorno (v Middleton 2002: 36), po Beethovnu zapre v avantgardno negacijo. Razmerje med free jazzom in evro-ameriško avantgardo obravnavam kasneje.

tendenco kulturne industrije po »množičnem subjektu«. Na socialni ravni je treba kolektivno improvizacijo razumeti, opozarja Kofsky (1998a: 245), kot zavedanje glasbenikov, da njihova umetnost ni stvar individualnega »genija«, temveč glasbena ekspresija celotnega ljudstva, torej črnškega ljudstva v Ameriki. Splošen nagib h kolektivni improvizaciji je posledično vodil tudi k (ponovni) vzpostavitvi polifonije in zmanjšani uporabi homofonije (ki je še vedno obstala v individualnih solih).

Emancipacijo zvoka nad tonom in opustitev enakomerne uglasitve lahko interpretiramo kot kontinuiteto v glasbi ameriških črncev. Zgodovinsko ni bil niti blues niti jazz nikoli povsem »enakomerno uglašen«. Tako imenovane »blue« note, ki izhajajo iz afriških pentatoničnih lestvic in so bile prisotne v bluesu in jazzu, izvorno niso bile »enakomerno uglašene«. Vendar so se ob sprejetju klavirja kot pomembnega inštrumenta, ti toni morali podrediti enakomerni uglasitvi; a kljub vsemu ta podreditev ni bila totalna, saj so ta problem pianisti »reševali« tako, da so poleg (prilagojenega) tona »blue« note zaigrali še najbližji interval, s čimer so vsaj delno znova poustvarili izvorno nedoločeno tega tona (Chanan 1994: 186). Jazzovski glasbeniki so torej na nek način sprejeli enakomerno uglasitev, vendar ta nikoli ni postala povsem trdna norma (Jost 1994: 51–52). Grobi, neenakomerni, hrapavi, divji itd., skratka nezahodni zvoki pa so bili tako in tako vselej pomemben del glasbene tradicije ameriških črncev. Spričo povedanega lahko rečemo, da se je revolucionarna sprememba v free jazzu zgodila na točki, ko je presežna kvantiteta elementov (torej ravno teh »nezahodnjaških« zvokov), ki so delovali kot tujek v (v bistvenih pogledih zahodnjaškem) glasbenem sistemu, rezultirala v kvalitativni spremembi paradigme, kar je skladno s Kofskyjevo (1998b: 118–120) teorijo estetske revolucije; ta sprememba se je izrazila kot paradigmatski preskok, torej kot glasba, ki ni bila več zavezana principu enakomerne uglasitve in v kateri se je barva zvoka emancipirala od podrejenosti višini tona.

Opustitev harmonskega ogrodja, premik h kolektivni improvizaciji in emancipacija zvoka pa so se, kot sem že omenil, odražali tudi v spremembah jazzovskega ritma (velja pa tudi obratno, namreč, da so spremembe v ritmični koncepciji vplivale na prve tri modifikacije; v resnici gre za tako povezan proces, da je, po mojem, razlikovanje med omenjenimi kategorijami lahko zgolj analitično). Prenehanje na akordih utemeljene dolžine posameznih delov skladbe je omogočilo večjo ritmično svobodo.¹⁹ Ta pa se je v različnih zasedbah

¹⁹ Če pogledamo z drugega zornega kota, lahko tudi rečemo, da je želja po večji ritmični svobodi – ob drugih razlogih – vodila do opustitve funkcionalne harmonije.

manifestirala na različen način. V Coltranovi zasedbi (od leta 1960 do 1965) je bobnar Elvin Jones razvijal in razširjal do tedaj znane bobnarske prakse na način, da je ohranjal konstanten metrum (torej je ohranjal tradicionalno vlogo jazzovskega bobnarja, ki je bila v držanju tempa – »time-keeping«), čez katerega je igral dodatne ritme (Wilmer 1992: 156), denimo četrtske, osminske ali šestnajstinske triole čez osnovni (denimo štiričetrtinski) takt. S to superimpozicijo različnih ritmov in poudarjanjem dob, ki jih poslušalec ni vajen slišati poudarjene, je ustvaril občutek maksimalne ritmične dezorientacije (Kofsky 1998a: 362–364). Coltranov kvartet je v tem obdobju sintetiziral bistvene elemente jazza prejšnjih epoh: na neworleanškem obdobju osnovano kolektivno improvizacijo, rif velikih swingovskih orkestrov ter drzne in dramatične ritmične poudarke bebopa (Kofsky 1998a: 360). Sunny Murray in Andrew Cyrille, ki sta igrala v Taylorjevih zasedbah, pa sta igrala na način *negacije metruma*. To je pomenilo, da sta, namesto da bi vzdrževala metrum, razvila hitre, dinamične verige udarcev oziroma impulzov (Jost 1994: 72). Murrayev cilj je bil osvoboditi solista od časovnih restrikcij, kar je dosegal bodisi s kontinuiranimi perkusivnimi izbruhi ali pa tako, da je z najrazličnejšimi tolkali napravil zvonečo zvočno preprogo (Wilmer 1992: 159). Jost (1992: 70) opozarja, da je s tem Taylorjeva glasba izgubila občutek swinga,²⁰ ki je bil dotlej temeljna lastnost jazza; swingovski občutek namreč nastane iz konflikta med osnovnim ritmom (tudi če je ta le implicitno zaznaven) in ritmom melodije oziroma s superimpozicijo različnih ritmov. Pri igranju v svobodnem tempu (*free tempo*), ki nima razpoznavne metrične strukture, se izgubi percepcija osnovnega ritma, zato tudi ni mogoč občutek swinga (Jost 1992: 70–73). Izgubo swingovskega občutka pa so Taylorjeve skupine nadomestile z novim pristopom do ritma, ki ga Jost (1992: 69, 71) imenuje *energija*. V slednjem prihaja do tenzije med energetske intenzivnimi in neintenzivnimi deli. Energije ne gre enačiti z jakostjo (merjeno v decibelih). Energija sestoji iz kombinacije jakosti, parametrov časa in višine tona. Tenzija torej ostaja bistven element jazza, vendar pri swingu nastaja tenzija zaradi opozicije med osnovnim in suplementarnimi ritmi, v energetskem načinu pa se tenzija pojavlja med energetske močnimi in energetske šibkimi deli. Ta dva osnovna principa sta analogna dvema principoma improvizacije, ki sem ju že omenjal, in sicer melodično-motivični (Coleman, Coltrane, Tchicai) in a-melodični improvizaciji; slednja je utemeljena na modulaciji barve zvoka, imenuje pa se tudi energetske-zvočna improvizacija (značilni predstavniki: Shepp, Sanders, Coltrane). Pri tem je treba seveda opozoriti, da gre pri obeh delitvah za shematizirano delitev in da je večina freejazzovskih glasbenikov uporabljala in kombinirala oba principa (Jost 1992: 69–72). Najlepši primer želje po kombiniranju obeh

²⁰ Ločiti je treba med swingom kot glasbenim stilom in swingom kot ritmičnim elementom jazza.

pristopov je John Coltrane, ki je, kot sem že razložil, kombiniral tako melodično kot a-melodično improvizacijo, hkrati pa si je prizadeval za združevanje principa swinga in energije. Elvin Jones je do leta 1965 izmojstril tehniko superimpozicije različnih ritmov in poudarkov na nepričakovanih mestih, vendar je vseskozi ohranjal občutek osnovne ritmične pulzacije (četudi si jo je poslušalec lahko zgolj predstavljal) (Kofsky 1998a: 360–383). Od leta 1965 naprej je Coltrane eksperimentiral z več bobnarji in drugimi tolkalci, s čimer je povečal pestrost zvočnih barv in zmanjšal jasnost ritmičnih poudarkov. Na določenih delih tako ostaja prepoznaven osnovni ritmični pulz in tempo, medtem ko na drugih delih energetski izbruhi ne spadajo v osnovno ritmično shemo (Jost 1994: 98–99). Novo Coltranovo ritmično kombinatoriko je treba torej gledati kot spajanje energije in swinga, poskus ustvarjanja poliritmike bliže afriškemu pojmovanju (Kofsky 1998a: 379) in hkrati skozi optiko emancipacije barve zvoka in heterogenega zvočnega ideala.

3.1 Etika in kontekst estetskih inovacij

Ker je bila skladno z Jonesom (2002: ix) črnska glasba vedno »notni zapis, dejansko izražena kreativna orkestracija, odsev afroameriškega življenja, naših besed, libreto k tistim dejanskim živetim življenjem«, je treba upor proti estetskim postulatam zahodne družbe kontekstualizirati. Naprej moram poudariti, da je bil odklon od zahodne estetike izrazito ozaveščen in ga torej ne moremo interpretirati zgolj na nivoju »nujnosti« premagovanja estetskih omejitev. Izjava Ornetta Colemana: »Prišel sem z glasbo, ki ni potrebovala uporabe evropskih pravil. To je bil revolucionarni preboj« (Coleman v Kofsky 1998a: 219) ni nikakor osamljena ali izstopajoča, čeprav koncepcije glasbenikov glede vloge njihove glasbe nikakor niso bile enoznačne. Archie Shepp je revolucionarno estetsko filozofijo opisal kot kolektivno gibanje stran od omejitev zahodne harmonije in ponoven poudarek na ritmu in melodiji. Po njegovem ne gre za projekcijo v neko daljno prihodnost, temveč za vračanje v smer afriških vplivov v glasbi, ki segajo do korenin tega, kar je jazz izvorno bil (v Porter 2002). »Na nek način gre za upor proti ultrasofisticiranosti jazz« (Shepp v Porter 2002: 202). Tudi Coltrane je poudarjal povezavo med glasbo in realnostjo: »Torej, menim, da glasba, kot ekspresija človeškega srca ali človeškega bitja samega, odraža točno tisto, kar se dogaja. Čutim, da izraža celotno stvar – celoto človekove izkušnje v določenem času, ko se to izražanje dogaja« (Coltrane v Kofsky 1998a: 440–441).

zavestno se trudim, [...] da bi spremenil, kar sem ugotovil, v glasbi. Z drugimi besedami, hotel sem reči, 'Torej, to, čutim, bi bilo lahko po mojem boljše, zato bom nekaj storil, da bi to izboljšal.' To se mi zdi, da čutimo v vsaki situaciji, v kateri se v življenju znajdemo, da ko je tu nekaj, kar se nam zdi, da bi bilo lahko bolje, se moramo potruditi, da poskusimo in to naredimo bolje. Torej je enako, družbeno, glasbeno, politično in v katerem koli delu naših življenj (Coltrane v Kofsky 1998a: 443).

Coltrane je torej glasbeno izražanje povezoval s kar najširšim spektrom človeškega bitja, Albert Ayler je denimo izpostavljajal bolj duhovne vidike svojega glasbenega izraza (kar je sicer zelo poudarjal tudi Coltrane), mnogi (Shepp, Taylor, Coleman, Dixon) pa so predvsem izpostavljali socialno-politične probleme, ki so zadevali črnce v ZDA, in v tem kontekstu interpretirali svojo glasbo.

Na slednje je opozarjala tudi skupina mladih črnkih intelektualcev, predvsem pisateljev, pesnikov in dramatikov, ki so bili sopotniki free jazzja in so si nadeli ime »*Black Arts Movement*«. Svoja dela so skušali ustvarjati skladno z *Black Aesthetic*,²¹ ki jo je eden izmed vidnejših članov gibanja, Hoyt Fuller (ostali so še Larry Neal, LeRoi Jones – kasneje preimenovan v Amiri Baraka –, Addison Gayle, Jr., Ishmael Reed, James Stewart), opredelil takole: »Mladi pisatelji črnkega geta so se odpravili v iskanje *Black Aesthetic*, sistema izoliranja in evalviranja umetniškega dela črnih ljudi, ki odraža posebni karakter in imperativ črnske izkušnje« (Fuller v Robinson 2005). Larry Neal v delu *The Black Arts Movement* sintetizira ideje številnih ostalih črnkih avtorjev, jih naveže na koncepta *črnkega nacionalizma* in *Black Power* (dobesedno: črna/črnska moč) in na tej podlagi opredeli štiri ključne točke *Black Aesthetic*: prvič, osnova za novo estetiko je že tu; drugič, dekonstrukcija »bele stvari« (»white thing«) je glavna motivacija; tretjič, v ozir jemlje črnske interese; četrtič, inherentno gre za etično gibanje. Neal naprej poudarja, da sta etika in estetika eno in da so pisanje, glasba in ostale umetnosti *sredstvo za boj proti rasizmu in zatiranju*. Umetnost je pojmoval kot področje, na katerem bi črnska, na izkušnji temelječa perspektiva izzvala belski hegemonski diskurz (Robinson 2005). Skladno s temi ugotovitvami je oblikoval *imperativ* črnih/črnkih umetnosti (*Black arts imperative*), ki je *dolžnost govoriti spiritualnim in kulturnim potrebam črnih ljudi* (v Porter 2002: 192).

²¹ Namenoma uporabljajm angleški izraz, saj prevajanja tega izraza vodi do arbitrarne razrešitve dvoumnosti besede »black«. Ta lahko namreč pomeni črn ali pa črnki; po mojem pa je pravzaprav mišljeno oboje, torej kot pridevnik za barvo, kot nasprotje od bele, ki je v zahodnih družbah označevalec za vse dobro, črna pa za vse slabo; prav tako pa je smiseln pomen »črnki«, torej kot pridevnik, ki označuje pripadnost črnki skupnosti ali narodu. Podobno opažanje velja za izraz »Black Power«.

Pripadniki Black Arts Movement so manifestacijo vrednot Black Aesthetic v največji meri prepoznavali ravno pri freejazzovskih glasbenikih, kar razumem predvsem kot posledico dejansko uspešno izzvanega hegemonskega belskega diskurza na področju glasbe. Da pa je bil vpliv in fascinacija obojestranska, kažejo številna umetniška sodelovanja, pogovori in skupni estetski in politični pogledi glasbenikov in pripadnikov »Black Arts Movementa« (Porter 2002: 5. poglavje). Pri čemer pa Porter (ibid.) opozarja, da nikakor niso vsi pripadniki avantgarde, torej free jazz, svoje glasbe vzporejali z globljimi političnimi vprašanji, niti ni bilo gibanje Black Arts v jazzovski skupnosti enovit ideološki ali estetski program: »prej je bil to raznolik in pogosto kontradiktoren skupek besed, dejanj in glasbe« (Porter 2002: 192).

Da bi razumeli estetske vizije glasbenikov, jih je treba umestiti v širši kontekst: začetek in sredino šestdesetih let zaznamuje razgradnja omrežja glasbenega izobraževanja in zmanjševanje možnosti za nastopanje v afroameriških skupnostih in drugih urbanih območjih, kar je posledica začetkov deindustrializacije, diskriminatorne politike dodeljevanja stanovanjskih posojil, graditve avtocest in drugih dejavnikov, ki so vodili v degeneracijo mestne infrastrukture in selitev srednjega sloja v predmestja (Porter 2002: 192–193). Kofsky (1998a: 265–266) meni, da je revolucijo v jazzu najbolje razumeti kot odgovor na konstelacijo socialnih in ekonomskih sil v črnih getih v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih; izpostavlja: povečano tehnološko nezaposlenost nekvalificirane črnske delovne sile, konsolidacijo afroameriške odločenosti po ukinitvi in belsko vztrajanje pri obstoju spon drugorazrednega državljanstva, *gibanje za afriško neodvisnost* in rast *eksplicitnega črnskega nacionalizma*. Za slednjega Negri in Hardt (2003: 95–98) v knjigi *Imperij* ugotavljata, da zanj veljajo enake zakonitosti kot za druge *nacionalizme podrejenih*: prva progresivna funkcija nacionalizma podrejenih je, da služi kot *obramba* pred dominantnim diskurzom, ki podrejeno prebivalstvo in njihovo kulturo šteje za inferiorno; druga progresivna funkcija nacionalizma je, da *poenoti* skupnost. Negativni moment tega poenotenja je, da nacionalizem skuša homogenizirati in uniformirati, s tem pa izničuje mnogoterost skupnosti. Progresivni momenti koncepta nacije delujejo, dokler se nacija ne oblikuje kot suverena država (Negri in Hardt 2003: 95–98), kar seveda velja za nacionalizem ameriških črncev. Zahteva po suvereni državi ameriških črncev pride eksplicitno do izraza v ideologiji in retoriki *Nation of Islam* (Kofsky 1998a: 224). Free jazz se je – poleg sklicevanja na črnski nacionalizem – kazal tudi kot sopotnik antikolonialnih bojev; na glasbeni ravni se je to kazalo v uporabi afriških in azijskih elementov, prav tako pa tudi v naslovih in besedilih skladb (Porter 2002: 195–196), politična

dejavnost freejazzovskih aktivistov pa ni bila omejena zgolj na položaj črncev v Ameriki, temveč so svoje programe povezovali s protikolonialističnimi osvobodilnimi boji (Kofsky 1998a: 224). »Naš odpor bo črn, kot je črna barva našega trpljenja, kot je Fidel črn, kot je Ho Chi Minh črn« (Shepp v Porter 2002: 202). Če je Ho Chi Minh »črn«, (čeprav je »rumen«), to pomeni, da je obstajal nek splošen občutek solidarnosti med vsemi zatiranimi ljudmi in ljudstvi. Kofsky (1998a: 224) opozarja, da je imel pojav neodvisnih, predvsem afriških držav, dramatičen učinek na samopodobo ameriških črncev, saj jih je navdajal z do tedaj neznanim občutkom ponosa na tradicijo prednikov in njihove dosežke. V širšem smislu pa šestdeseta leta preveva prva faza prve krize kapitalističnega sistema po drugi svetovni vojni, ki so jo povzročili antiimperialistični in antikapitalistični boji v podrejenih državah skupaj s kontinuiranimi delavskimi boji v ZDA, Evropi in na Japonskem, kar je povečalo stroške stroške stabilizacije kapitalističnega sistema (Negri in Hardt 2003: 220). Negri in Hardt (2003: 225–228) poudarjata, da je treba najrazličnejša kulturna eksperimentiranja v tem obdobju (in kasneje, v drugi fazi krize) razumeti predvsem kot zavračanje *disciplinarnega režima* in *tovarniškega načina produkcije*, kar je vodilo v uničenje slednjega in vzpostavitev novega režima produkcije (s poudarkom na nematerialnem delu, komunikaciji, fleksibilnosti, sodelovanju, vednosti, mobilnosti itd.), in prehod od disciplinarne družbe k družbi kontrole.

Za sfero jazza je značilno, da je po vrhuncu popularnosti in profitabilnosti v začetku šestdesetih jazzovski posel začel občutno upadati, glasbena industrija pa je sredstva preusmerila v donosnejše in popularnejše žanre, kot sta rock'n'roll in soul (Porter 2002: 192–193). Porter (2002: 193) razlaga ustanavljanje alternativnih kolektivnih organizacij in institucij tudi kot odgovor na to (trenutno) krizo, sam pa menim, da so vzroki za samoorganizacijo glasbenikov globlji in temeljijo tudi na temeljni kontradikciji jazza, kot jo je izrazil Archie Shepp: »Mi delamo glasbo in vi ste njeni lastniki« (Shepp v Kofsky 1998b: 19).

Ta Sheppov stavek predstavlja osnovo politične ekonomije jazza in pomeni, da so bili vodilni inovatorji v jazzu vedno črnici, medtem ko je bilo lastništvo te glasbe, torej plošč, kanalov za distribucijo in prostorov za igranje, v rokah belcev in je ta glasba doprinesla predvsem k bogastvu belcev (Kofsky 1998b: 1. poglavje, 5. poglavje). »Kar mislim, je, da je v jazzu črnc produkt. Način, kako pišejo o meni, kako odbit sem in vse, kaže, kot da sem jaz sam produkt. Torej, če prodajajo mene, če sem jaz produkt, potem profiti ne morejo priti nazaj k meni, razumete? Ne vem, kakšen odstotek dobijo črnici od jazza, vendar vem, da mora biti zelo majhen« (Coleman v Spellman 1994: 130). *Odtujitev* oziroma *alienacija* je sicer klasičen

kapitalistični pojav, ko delavec nima nadzora nad končnim produktom, ker sam ni lastnik produkcijskih sredstev; v jazzu sicer glasbenik je lastnik produkcijskih sredstev, vendar vseeno izgubi nadzor nad svojim izdelkom, ker je njegovo preživetje odvisno od načinov *distribucije*, to pa so nočni klubi, festivali, radijske postaje, založbe in »booking« agencije, ki pa seveda niso v njegovi lasti (Kofsky 1998b: 18–19). Tega problema so se glasbeniki še kako zavedali, vzemimo zopet Ornetta Colemana: »Problem v tem poslu je, da nisi lastnik svojega lastnega produkta. Če snemaš, je založba njegov lastnik; če igraš v klubu, je lastnik nočnega kluba tisti, ki zaračuna ljudem, da te poslušajo in potem ti rečejo, da tvoja glasba ni popularna. Recimo, da sem naredil osem albumov; če ima ena založba v lasti šest in druga dva, kdo potem mislite, da je največ zaslužil od njih? Jaz ali obe založbi?« (Coleman v Spellman 1994: 130). Do te točke se sicer še gibljemo »zgolj« na območju »klasičnega« (a zato nič manj kvarnega) kapitalističnega izkoriščanja; namreč tovrstna razporeditev vpliva in dobička je spremljevalka praktično celotnega korpusa popularne glasbe (posebnega tretmaja je deležna t.i. »resna« glasba), vendar je k temu treba dodati specifično politično ekonomijo jazza, ki je osnovana na rasističnem principu. Kofsky (1998b: 1. poglavje) namreč opozarja, da je *odnos*, ki ga do črnske glasbe gojijo belski direktorji, ki dominirajo v sferi jazzovske distribucije in produkcije, odločilnega pomena za raven zaposlitve jazzovskih glasbenikov; historična tendenca tega odnosa pa je bilo po Kofskyjevih ugotovitvah *rasistično zaničevanje* jazza in jazzovskih glasbenikov, ki je vodilo do *dvojnih standardov*. To se je izkazovalo denimo pri izredno nizkem številu zaposlenih črncev v raznih studijskih orkestrih, pri raznih sleparjenjih in prikrivanjih okrog avtorskih pravic, pri visokih subvencijah za snemanja simfoničnih del evropske tradicije in nikakršni podpori za jazzovske ustvarjalce (pri istih založbah – denimo Columbiji) ter v že omenjani razliki med tretmajem belcev in črncev v jazzu. V zvezi s slednjim pravi Ornette Coleman: »Imel sem nabito polno hišo v nekem klubu, za 1200 dolarjev na teden, in naslednji teden so pripeljali Davea Brubecka in mu plačali nekajkratnik tega zneska, in sploh ni napolnil hiše. Pravzaprav so izgubili denar na Brubecku. Torej, če jaz napolnim hišo in zaslužim toliko denarja za človeka, kot ljudje, ki so plačani več kot jaz, ali se potem ne zdi, da bi moral dobiti enak znesek?« (Coleman v Spellman 1994: 131). Ugotavlja tudi: »To je moj največji problem – opetnajstijo me, ker sem črnc, ne ker ne znam proizvajati. Tukaj sem uporabljen kot črnc, ki zna igrati jazz, in vsi ljudje, za katere sem snemal in delal, se obnašajo, kot da imajo v lasti mene in moj produkt. [...] Obnašajo se, kot da sem jim kaj dolžan, da mi dovolijo, da se izražam s svojo glasbo, kot da bi umetnik moral trpeti in ne živeti v čistih, udobnih razmerah« (Coleman v Spellman 1994: 130). Rasističen odnos odločilnih ljudi v industriji je po mnenju Kofskyja (1998b: 20–21) odločilen

za slabe zasluške, stalno negotovost glede zaposlitve in slabe razmere, v katerih so živeli jazzovski glasbeniki.

Spričo povedanega moram opozoriti na dve stvari: prvič, kolektivne organizacije za samopomoč glasbenikov, ki so se v šestdesetih začele pojavljati v jazzovski skupnosti, je treba razumeti kot poskus reševanja težav in iskanja rešitev, ki jih je prednje postavljala »klasična« jazzovska industrija. Druga poanta pa se nanaša na pomen *prikrivanja* temeljne kontradikcije, torej črnske kreacije v jazzu kot glasbi in belske dominacije v jazzu kot poslu (Kofsky 1998b: 84). Glavno vlogo v razširjanju idej oziroma vednosti o jazzu so imeli mediji, predvsem jazzovski tisk, na čelu z najvplivnejšo revijo *Down Beat*. Ta del jazzovskega establišmenta je treba razumeti v smislu ideološkega aparata, ki razširja ideje, ki so skladne z idejami in interesi lastnikov produkcijskih sredstev oziroma distribucijskih kanalov (Kofsky 1998b: 23). Mediji imajo posreden, a močan vpliv na življenje glasbenikov: kritiki so namreč (sicer ne na dolgi rok) arbitri glede okusa in tradicije ter določajo, kaj v jazzu je dobro in kaj slabo. Če nek glasbenik pri kritikih pade v nemilost, ima zaradi tega lahko velike težave pri iskanju dela (Kofsky 1998b: 97), kar seveda vodi – ob razmerah drugorazrednega državljanstva – do eksistencialne ogroženosti.

Zlizanost ideološkega aparata in ostalega jazzovskega establišmenta Kofsky prikazuje na primeru *Down Beata*: publikacija je večino svojih dohodkov dobivala od oglasov za glasbene inštrumente in za plošče; njeni uredniki so sedeli v direktorskih odborih festivalov in od njih dobivali denar za objave raznih esejev v publikacijah festivalov; festivali so krili stroške za sodelavce revije, ki so dogodke spremljali; nekateri vodilni kritiki so občasno sprejeli delo kot producenti ali PR agenti za določene založbe ali festivale; dodatni zaslužek so kritiki dobivali od pisanja v ovitke plošč (»liner notes«) (Kofsky 1998a: 109–110). Spričo tolikšne zlzanosti jazzovske industrije in tiska seveda ni mogoče govoriti o kakršnikoli neodvisnosti slednjega. Moč jazzovskega establišmenta dokazujeta tudi Coltrane in Tyner, ko potrjujeta, da je ta (vsaj posredno) odgovoren za prezgodnjo smrt Erica Dolphyja: »To je to, kar mislim, vidite, ni mogel delati, on ni mogel delati v tej državi« (Tyner v Kofsky 1998a: 278). Kot sem že omenil, so ravno kritiki njega in Coltrana sesuvali in označevali za »anti-jazz«, za vrhunec ironije pa lahko štejemo njegovo posthumno uvrstitev v *Down Beatovo* dvorano slavnih (Hall of Fame); od istih ljudi, ki so ga spravili v revščino (Kofsky 1998a: 278–279). Zaradi rasistične osnovanosti jazzovske industrije bi vsako omenjanje povezave med razmerami v industriji in življenji glasbenikov ali širše, omenjanje povezave med spremembami v družbi in

spremembami v glasbi, omajalo temelje izkoriščevalskega statusa quo, na temelju katerega je stal tudi sam tisk. Pri vsem skupaj je morda skoraj nepotrebno dodati, da so bili skoraj vsi kritiki, ki so pisali v jazzovskih publikacijah, belci (Kofsky 1998a: 137–178). Posledično je vprašanje porekla jazza in njegove vsebine eminentno politično; že samo postavljanje vprašanja o razmerju med lastništvom in kreacijo glasbe je namreč *načenjalo vprašanje legitimnosti statusa quo*, ki je vladal v industriji jazza. Vladajoči blok si namreč, po Gramsciju (v Lukšič in Kurnik 2000: 25), zagotavlja hegemonijo z vplivom na množice tudi prek šol, časopisov, buržoazne tradicije itd.; v teh aparatih se namreč producira element pristajanja, torej predsodki, ki fiksirajo obstoječe stanje kot nespremenljivo. Na področju dominacije nad jazzovskimi glasbeniki in s tem posredno nad črnsko skupnostjo je seveda kot eminentni element tega aparata pomembno vlogo odigral jazzovski tisk. Kofsky je strnil večinsko ideologijo kritikov (ne le v jazzovskem tisku) takole: »*Jazz nima nobene posebne socialne vsebine; specifično, na noben način ni bliže črnski izkušnji, načinom percepcije, senzibilnosti, kot je belski. Jazz ni 'protestna glasba' in črni jazzovski glasbeniki bodisi niso imeli volje ali pa sposobnosti, da bi se ukvarjali z družbenimi vprašanji*« (Kofsky 1998a: 78).

Ko so jazzovski glasbeniki začeli glasno govoriti diskurz, ki je bil ravno nasproten temu, ki je prihajal z oblastne pozicije, je bilo jasno, da bo prišlo do trka in do boja dveh konkurenčnih in popolnoma nasprotnih ideologij. Po Gramsciju (v Lukšič in Kurnik 2000: 25) je možno hegemonijo proletariata (v katerega štejem jazzovske glasbenike kot pripadnike podrejenega razreda) vzpostaviti samo skozi boj s hegemonijo, ki jo vladajoči razred vzpostavlja z že omenjenim aparatom. Da bi vzpostavil lastno hegemonijo v družbi, mora proletariat najprej razbiti predsodke oziroma element pristajanja, ki obstoječe stanje fiksirajo kot nespremenljivo (ibid.). Razloga za spor med glasbenim establišmentom in freejazzovsko avantgardo sta bila po mojem torej dva (poleg že osnovnega in izvirnega antagonizma med ustvarjalnim polom in polom kontrole): na glasbeni ravni je free jazz rušil osnovne postavke zahodnega glasbenega diskurza, kar je zbuvalo gnev pri belem establišmentu; k temu pa je treba še dodati, da kritiki nikoli niso z navdušenjem sprejemali novega stila, saj so se ravno udomačili v kanonih prejšnjega, novi pa je pomenil dodatno učenje in naprežanje. Takole je to izrazil Bill Dixon: »Torej, ti fantje so porabili leta, da so došli 'I Got Rhythm' na klavirju, in zdaj pride nova glasba in jim spodkoplje celotno kariero« (v Kofsky 1998a: 452–453). Tudi Coltrane je za kritike dejal, da je »čutil, da so dopustili, da njihova slabost usmerja njihova dejanja« (v Kofsky 1998a: 453). Še odločilnejši razlog za spor pa je seveda bil, da so glasbeniki razkrivali ravno tiste skrivnosti – torej črnsko kreacijo in belsko dominacijo in kontrolo –, ki so jih

kritiki kot pomemben člen aparata, ki je zagotavljal hegemonijo vladajočega razreda, morali prikrivati. Ker je bila prikritost te kontradikcije temelj jazzovske industrije, je bilo jasno, da bodo glasbeniki, ki bodo o tem javno spregovorili, zašli v težave (Kofsky 1998a: 110). Seveda pa se freejazzovski glasbeniki niso omejili zgolj na (ozko) kritiko razmer v sferi jazza, temveč so artikulirali mnogo širši spekter razmerij dominacije in podrejenosti, od razmer v črnski skupnosti, prek delavskih vprašanj, do antikolonialnih bojev. V tem kontekstu bi lahko freejazzovske glasbenike označil kot *intelektualce* v Gramscijevem smislu, ki imajo vlogo »organizatorja hegemonije določene družbene skupine« (Gramsci v Lukšič in Kurnik 2000: 40). »Množica se ne more 'razlikovati' in postati 'neodvisna', ne da bi se organizirala, organizirati pa se ne more brez intelektualcev, to je brez organizatorjev in voditeljev« (Gramsci v Lukšič in Kurnik 2000: 43). Pri tem je treba opozoriti, da so za Gramscija sicer vsi ljudje intelektualci, – torej poleg svojega poklica razvijajo kakšno intelektualno dejavnost, imajo okus, svetovni nazor, zavestno linijo moralnega obnašanja, so umetniki – vendar pa vsi ne opravljajo v družbi funkcije intelektualcev (v Lukšič in Kurnik 2000: 42–43). Konkretno načine intelektualne in organizacijske dejavnosti freejazzovskih glasbenikov bom obravnaval nekoliko kasneje, hkrati pa moram tudi opozoriti, da seveda niso bili glasbeniki edini, ki so v šestdesetih letih opravljali funkcijo *intelektualcev* v črnem proletariatu; naj omenim le *Nation of Islam*, *Črne panterje* in *Malcolma X*. Najprej pa si oglejmo nekaj uvodnih napadov na hegemonijo vladajočega razreda v sferi jazza.

3.3 Prvi uporniki

Enega izmed uvodnih dogodkov v spopadu med glasbeniki in jazzovskim establišmentom predstavlja plošča Sonnyja Rollinsa iz leta 1958, ki jo je poimenoval *Freedom Suite* (Suita svobode), kakor se je tudi imenovala prva in najdaljša (19-minutna) skladba na plošči. Na ovitek plošče je Rollins zapisal: »Amerika je globoko zakoreninjena v črnski kulturi: njenih pogovornih oblikah, njenem humorju, njeni glasbi. Kako ironično je, da je črnc, ki ima lahko bolj kot kdorkoli ameriško kulturo za svojo, preganjan in zatiran, da je črnc, ki ponazarja humanosti s svojim golim obstojem, nagrajen z nehumanostjo« (v Kofsky 1998a: 113). K temu kratkemu manifestu je založba (Riverside) dodala 1500 besed dolgo spremno besedilo enega od solastnikov založbe (Bowden 2003), v katerem solastnik založbe Keepnews »pojasnjuje«, kaj je »mislik« Rollins s tem naslovom, češ da ni imel v mislih nobenih določenih socialnih ali političnih okoliščin, torej da »Freedom Suite« »ni skladba o Emmett

Till²² ali Little Rocku ali Harlemu ali posebnih volilnih zakonih Georgie ali Louisiane, temveč vsaj toliko o artistični svobodi v jazzu« (Keepnews v Bowden 2003). Za nameček je bila plošča kmalu po izdaji umaknjena iz prodaje in ponovno izdana pod naslovom »Shadow Waltz«, ki je sicer tudi naslov zadnje, štiri minutne skladbe na plošči; po zagotovilih založbe se je to zgodilo izključno zato, ker se naj *Freedom Suite* ne bi dobro prodajala (Kofsky 1998a: 111–112). Vendar šokantnost trditve (izrečene leta 1958), da je Amerika globoko zakoreninjena v črnski kulturi, zložnikovo izpodbijanje Rollinsovih misli, nepogostost takšnih nenadnih umikov plošč s trga ter dejstvo, da je bila *Freedom Suite* zadnja Rollinsova plošča za založbo *Riverside* (Kofsky 1998a: 111–114), dajejo zadostno podlago za sklepanje, da je umik plošče in menjava imena eklatanten primer založniške cenzure (Bowden 2003). Kot odgovor na tovrstno cenzuro in na represijo nad črnci v obče lahko razumemo ploščo Maxa Roacha, ki jo je posnel skupaj s tedanjo ženo, pevko Abbey Lincoln, *We Insist! The Freedom Now Suite* (1960, Candid) (Kofsky 1998a: 123). Skladbe na plošči obravnavajo tri glavne teme: izkušnjo suženjstva, sodobni boj za svobodo in navezanost na Afriko (Porter 2002: 167). Leto kasneje je Abbey Lincoln posnela še ploščo »Straight Ahead«. Obe plošči sta v ospredje postavili črnski nacionalizem, predvsem pod vplivom separatističnih ideologij Elijah Muhammada in Nation of Islam. Kako nevarna je bila črnska nacionalistična ideologija za jazzovski establišment, se je izkazalo predvsem v napadih in kritikah na račun obeh glasbenikov s strani *Down Beata*. Očitali so jima »anti-belsko« razpoloženje, »naivnost« in »zavedenost«, v oceno albuma pa denimo zapisali, da se Abbey Lincoln na tej plošči preveč naslanja na svojo črnskost (negritude); vztrajali so, da v jazzu ne potrebujemo nacionalizma, in podobno. V reviji so jima omogočili soočenje s štirimi (kakopak belimi) kritiki in dvema belima glasbenikoma in ju še naprej načrtno sesuvali (Kofsky 1998a: 107–136). Roachevo razumno izjavo, da »je ena izmed nalog jazzovske revije, da ljudi obvešča o slabih razmerah v jazzu, namesto da raztrga posamezne umetnike« (v Kofsky 1998a: 125), pa so ignorirali. Verjetno najbolj bran avtor v *Down Beatu*, najvplivnejši reviji v svetu jazzu, Leonard Feather, (Kofsky 1998a: 120) pa je kot rešitev proti »alarmantnemu porastu protibelskih predsodkov« zapisal: »Zdi se mi, da bi jazz in družba na splošno na tej kritični točki v zgodovini potrebovala manj črnkega nacionalizma« (v Kofsky 1998a: 121). Kot dokaz o nevarnosti črnkih nacionalističnih idej za jazzovski establišment pa priča tudi podatek, da je kljub veliki popularnosti Abbey Lincoln po letu 1962 počasi drsela v pozabo; tudi Roacheva kariera je v šestdesetih in sedemdesetih vedno bolj tonila (Kofsky 1998a: 127). Prav tako je bila napadov

²² Emmet Till je bila štirinajstletna afroameriška deklica iz Chicaga, ki je bila leta 1955 brutalno umorjena v mestu Money v Missisippiju, to pa je bil eden izmed prelomnih dogodkov v nastanku ameriškega gibanja za

deležna akcija Charlesa Mingusa in Maxa Roacha, ki, ozko gledano, niti ni bila politična: leta 1960 sta namreč v Newportu organizirala glasbeni festival kot neposredno konkurenco Newport Jazz Festivalu. To je bil zelo pomemben festival in izrazito nenaklonjen inovativnim glasbenikom tipa Mingus, Dolphy, Coleman idr. Tudi to dejanje je povzročilo negodovanje tiska in zmerljivke, češ da Mingus ne razume zakona ponudbe in povpraševanja. Urednik *Down Beata* Lees je izjavljal, da je »izgubil potrpljenje« s temi »črnci s predsodki«, ki so »krivi za pojav diskriminacije belskih glasbenikov« in podobno (Kofsky 1998a: 115–122). Kot komentar k vsem tem burnim odzivom na akcije in retoriko črnih glasbenikov proti belski dominaciji v jazzu in širše lahko navedem Mingusovo izjavo: »Če nas nimajo v lasti, nas zrinejo s scene. Jazz je velik posel za belega človeka in brez njega se ne moreš premikati. Mi smo le delavci. On ima v lasti revije, [booking] agencije, založbe in vse luknje, ki občinstvu prodajajo jazz. Če se ne boš razprodal in se skušaš boriti, te ne bodo najeli in o tebi bodo ustvarili slabo sliko s tisto lažno publiciteto« (Mingus v Kofsky 1998a: 78). Vendar je samoorganizacija nakazala možnosti odpora proti establišmentu, hkrati pa je utrdila zaveznitvo med najodmevnejšimi aktivisti bebopovske generacije (Mingus, Roach) in novo generacijo (Coleman), ki je rezultiralo v sicer kratkotrajni organizaciji »Jazz Artists Guild« (bratovščina jazzovskih umetnikov), ki pa jo smemo šteti za predhodnika »Jazz Composers Guilda«, ki so jo organizirali Bill Dixon, Archie Shepp, Cecil Taylor in ostali (Kofsky 1998a: 117).

3.4 Samoorganizacija jazzovske skupnosti

Mingus, Roach, Lincolnova in Rollins so torej med glasbeniki predstavljali začetnike, ki so opozarjali na razmere v črnski skupnosti znotraj in zunaj polja jazzu. So tudi znanilci novih trendov v jazzovski skupnosti v šestdesetih letih, to je pojava umetnika-aktivista oziroma umetnika-intelektualca in tudi kolektivnih umetniških organizacij. Nova generacija avantgardnih glasbenikov je iz teh osnov – in v sodelovanju s pripadniki *Black Arts Movementa* – koncipirala kompleksne ideje o politično-socialni vlogi umetnika, o družbi nasploh in o svoji estetiki kot tudi konkretne načine samopomoči in boja zoper belsko dominacijo v sferi jazzu in širše.

človekove pravice (American Civil Rights Movement) (Wikipedia 2008b).

Namen institucionalizacije estetskega ustvarjanja in aktivizma je bil v grobem, pravi Porter (2002: 207–208), da se jazz pripelje v črnsko skupnost, da se rešujejo eksistencialne težave glasbenikov in da se razišče duhovne vidike jazza. Nekatere izmed kolektivnih organizacij glasbenikov so bile zavezane freejazzovski estetiki, druge pa bolj splošnim principom estetskega izražanja. Pri tem je treba tudi opozoriti, da so imele skupnosti glasbenikov v črnski skupnosti tradicijo, ki je segala še v čase pred državljansko vojno. Vendar so bile nove generacije bolj zahtevne; Archie Shepp je denimo od glasbenikov zahteval, da storijo več, kot zgolj ustvarjajo socialno relevantno umetniško formo. Hotel je, da glasbeniki postanejo artikulirani govorci, se angažirajo pri praktičnih programih in naslavlajo probleme znotraj in zunaj jazzovske skupnosti (Porter 2002: 207–209) – zavzel je torej pozicijo, ki jo pri Gramsciju (v Lukšič in Kurnik 2000: 42–43) opravljajo intelektualci (v ožjem smislu). Institucije, ki so bile namenjene predstavljanju avantgardne jazzovske glasbe temeljnemu črnskemu občinstvu, je treba razumeti tudi kot poskus »vračanja« te glasbe v kraje, od koder je izviral in se iz njih napajala. Konec šestdesetih je Shepp denimo izrazil nezadovoljstvo nad dejstvom, da proda več plošč na univerzitetnih kampusih kot pa v črnskih skupnostih (Porter 2002: 5. poglavje). Neal (1999: 32) celo meni, da avantgardna glasba šestdesetih let predstavlja končni razcep med žanrom in črnskim delavskim razredom; slednji naj bi jazz cenil predvsem zaradi njegovih katarzičnih lastnosti, ki so se manifestirale v prostorih za preživljanje prostega časa. Če – ob poznavanju razmer v jazzovskem establišmentu, njegove moči, in ob védenju o njegovem odporu do nove radikalne glasbe in političnih stališč njenih protagonistov – ostanemo do te teze zadržani, pa je nedvomno treba poudariti, da so se freejazzovski glasbeniki (in zavezniki z drugih umetniških področij in političnega aktivizma) dobro zavedali težav glede dostopa do jedrnih črnskih občinstev in interakcije z njimi. Shepp je v zvezi s tem dejal: »Menim, da bi bilo za Cecilia ali Ornetta ali zame zelo težko kar iti gor v Harlem in pričakovati, da bomo kar takoj sprejeti« (v Porter 2002: 203). Porter (ibid.) opozarja, da so Shepp in ostali glasbeniki verjeli, da ločenost črnkega umetnika in črnske skupnosti izvira iz ekonomskih razmer; pri tem je Shepp izpostavil ekonomsko prestrukturiranje, ki je premaknilo glasbena prizorišča izven črnskih skupnosti, in vzpodbudilo ustvarjalce, da so jim sledili. Avantgardni glasbeniki so se torej zavedali težav v dostopu do svojega jedrnega občinstva, vendar tega v nasprotju z nekaterimi kritiki in tudi nekaterimi glasbeniki niso pripisovali zgolj zapletenosti ali nerazumljivosti svoje glasbe, temveč tudi ekonomskim in političnim razlogom. Vendarle pa Sheppova plošča iz leta 1965, *Fire Music*, kaže na njegovo željo po bolj popularnem izrazu; na plošči sta tudi priredbi Ellingtonove balade *Prelude to a Kiss* in Jobimove *The Girl from Ipanema*. V ovitek plošče

(liner notes) je zapisal, da je želel ustvariti glasbo, ki bi bila po meri širšemu občinstvu, ne da bi bila preveč »komercialna« (Porter 2002: 205). Cecil Taylor je leta 1964 v intervjuju za *Liberator* povedal, da je jazz kot produkt afroameriške izkušnje historično služil utrjevanju črnskih skupnosti, da pa je moderni jazz izgubil velik del svojega črnškega občinstva. Zato je čutil obvezo in dolžnost po vračanju jazzu nazaj v črnske skupnosti, kar je razumel tudi kot način osebne izpolnitve (Porter 2002: 200). V tem kontekstu, torej v smislu vračanja jazzu v jedrno črnsko skupnost in delovanja v njej, je po mojem – poleg samopomoči – treba razumeti samoorganizacijo glasbenikov in njihovih somišljenikov. Kako pomembna je bila za freejazzovske glasbenike njihova publika, kaže tudi naslednja izjava Archieja Sheppa: »Tudi če mora umetnik zavreči nekatere svoje najljubše stvari – potem jih mora zavreči. Če moram iti v rock and roll, se bom nekako prebil v to in se obrnil na ljudi, da bodo vedeli, kaj mislim« (v Porter 2002: 203). Tudi glasba Alberta Aylerja je bila v tematskih zasnovah zelo enostavna, kompleksnejša je postala šele v izvedbi. »Rad bi igral nekaj – kot v začetku skladbe *Ghosts* –, kar bi si ljudje lahko mrmrali. [...] Ljudske melodije, ki bi jih razumeli vsi ljudje« (Ayler v Jost 1994: 127).

Za enega pomembnejših dogodkov v samoorganizacijskih dejavnostih avantgardnih glasbenikov lahko štejemo štiridnevni festival, ki je potekal v oktobru 1964 v New Yorku v majhnem lokalu *Cellar Cafe*, nosil pa je pomenljiv naslov *October Revolution in Jazz*. Organizator dogodka je bil avantgardni trobentač, skladatelj in aktivist Bill Dixon, na festivalu pa se je zvrstilo ogromno število nastopajočih, velik obisk občinstva pa je dokazal, da za freejazzovsko glasbo v New Yorku vlada veliko zanimanje (Jost 1994: 84–85). Med tistimi, ki so si prišli ogledat dogodek, so bili Ornette Coleman, Cecil Taylor in Archie Shepp (Wilmer 1992: 213), nastopala pa je cela plejada mladih avantgardnih in neveljavljenih glasbenikov, med katerimi so mnogi kasneje postali svetovno znani, denimo Milford Graves, John Tchicai, Giuseppe Logan, Dewey Johnson, Paul Bley, Roswell Rudd, na festivalu pa se je pojavil tudi Sun Ra Orchestra (Jost 1994: 84). Uspeh »oktobrske revolucije« je že v decembru istega leta vzpodbudil še en festival, tudi v Dixonovi organizaciji, *Four Days in December*, na katerem so nastopili tudi Archie Shepp, Cecil Taylor, Milford Graves, Bill Dixon z Rashid Alijem na bobnih in Sun Ra Arkestra. Neposredna posledica uspeha »oktobrske revolucije« pa je bila tudi ustanovitev *Jazz Composers Guilda*, torej bratovščine jazzovskih skladateljev. Tudi njen pobudnik je bil Bill Dixon, ki si je že pred tem prizadeval za dvig statusa in izboljšanje podobe jazzovskih glasbenikov. Pogosto je predaval, izobraževal odrasle in učil trobento in kompozicijo; glasbeno je veliko sodeloval z Archiejem Sheppom –

sodelovanje, ki je rezultiralo v pomembni skupini *New York Contemporary Five* (Wilmer 1992: 213–214). Podobnost s Sheppom je bila tudi v tem, da sta bila oba brezkompromisna nasprotnika socialnega in rasnega statusa quo, oba pa sta bila tudi izvedena v poeziji in prozi (Kofsky 1998a: 246). Po uspehu »oktobrske revolucije« se je Dixon s Cecil Taylorjem posvetoval o možnostih ustanovitve organizacije, ki bi zaščitila glasbenike in skladatelje pred vseprisotnim izkoriščanjem. Dixonova temeljna ideja je bila, da ne moreš ubiti organizacije, posameznika pa lahko, torej da kolektiv daje posameznikom večjo moč. Člani organizacije Jazz Composers Guild so postali Archie Shepp, John Tchicai, Cecil Taylor, Dixon, Paul in Carla Bley, Roswell Rudd, John Winter, Mike Mantler in Burton Greene. Namen organizacije je bil dvigniti samospoštovanje glasbenikov in izboljšati delovne razmere. Organizirali so koncerte, na katerih so igrale njihove zasedbe, načrtovali pa so tudi, da bi se za pogodbe o nastopih posameznikov dogovarjal Jazz Composers Guild, kar bi ojačalo njihovo pozicijo na trgu. Vendar se ta in ostale ideje (pravno svetovanje za člane, lastna založba, pritisk na založbe glede izplačevanja avtorskih pravic) niso uresničile. Začetek razpada bratovščine je bil Sheppov podpis pogodbe z *Impulsom*, ne da bi obvestil ostale člane (kar pa je sicer lahko razumljivo, glede na to da je moral Shepp preživljati nekaj otrok). Končno je bratovščino zapustil še sam Dixon (Wilmer 1992: 213–215). Kofsky (1998a: 246–247) razpad bratovščine interpretira kot posledico zacementiranosti razmer v jazzovski industriji in rasnih trenj znotraj organizacije. Dixon je namreč zaznal »subtilno, vendar očitno nezadovoljstvo med delom belih članov, [...] da si črnc [..] lahko zamisli in izpelje idejo, ki je inteligentna in koristna za vse« (Dixon v Kofsky 1998a: 247).

Naj na tem mestu zgolj opozorim, da črnski nacionalizem, ki so ga zagovarjali in prakticirali pripadniki freejazzovskega gibanja, nikakor ni bil rasističen ali diskriminatoren ali »anti-belski«, kot so radi poudarjali njihovi nasprotniki, torej govorcei establišmenta – kritiki. Belski glasbeniki so često sodelovali v freejazzovskih zasedbah – denimo basisti v zasedbah Colemana in Aylerja (Jost 1994: 11) – prisotni pa so bili tudi v Jazz Composers Guildu (Kofsky 1998a: 246–247). Opozarjanja na nesorazmernost, nepravičnost in izkoriščanje torej ne gre razumeti kot (črnskega) rasizma. Gre kvečjemu za obrambni moment *nacionalizma podrejenih*, kot sta ga koncipirala Negri in Hardt (2003: 95–98). Andrew Hill je obrnjeno logiko, ki jo je zavzel jazzovski establišment, strnil v stavku: »Sistem je tak, da je, ko črnc pove svoje mnenje, čas, da temu rečejo rasizem« (Hill v Kofsky 1998a: 243).

Drugi pomemben dogodek po *October Revolution in Jazz* je bil koncert, ki ga je marca 1965 v New Yorku v podporo *Black Arts Repertory Theater/School* organiziral Jones (Baraka) (član gibanja Black Arts) in ga poimenoval *New Black Music*. Poseben pomen tega dogodka je (poleg demonstracije moči samoorganizacije) v tem, da se je na koncertu poleg Sheppa, bratov Ayler in Sun Ra - Myth Science Arkestra pojavil tudi John Coltrane, ki do tedaj ni aktivno sodeloval v newyorški freejazzovski skupnosti. Kot komercialno uspešnejši, a zato nič manj radikalen, pa hkrati tehnično in izvedbeno superiornejši od mlajših kolegov, se je s tem dejanjem postavil na čelo avantgardnega gibanja in se solidariziral z deprivilegiranimi mladimi glasbeniki. Še istega leta so njegove zasedbe (začenši z že omenjeno ploščo *Ascension*) postale pravo zatočišče in zavetje za mnoge radikalne mlade glasbenike (Jost 1994: 85–86). Poleg tega je mnogokrat prepričal veljake založbe *Impulse*, da so posneli kakšnega freejazzovskega glasbenika več, kot bi ga sicer (Kofsky 1998b: 44).

Naj naštejemo še nekaj institucij, ki so skrbele za promocijo nove glasbe v urbanih getih in za pomoč glasbenikom. Že omenjena *Black Arts Repertory Theater/School* je harlemskemu občinstvu omogočala izkusiti in slišati freejazzovsko glasbo. Leta 1964 je bil ustanovljen *Harlem Cultural Council*, katerega namen je bil predstavljati umetniške programe v črnskih soseskah New Yorka, eden od njihovih projektov pa je bil tudi »Jazzmobile«, ki je bil mobilni oder, ki je glasbenike pripeljal v soseske Harlema, Brooklyna in Bronxa (Porter 2002: 208–209). Sprva sta njegovo delovanje sponzorirala Coca Cola in pivo Ballantine, kasneje (1971) pa je financiranje prešlo pod Državni svet za umetnosti in pod druga telesa (Wilmer 1992: 218–219). Še ena institucija, *Pomusicart, Inc.*, je v New Yorku podpirala mlade, ki so se ukvarjali z glasbo, poezijo in likovno umetnostjo. Tudi v ostalih mestih po državi so nastajale kolektivne organizacije glasbenikov, denimo *Black Artists Group* v Saint Louisu, v Detroitu *Detroit Creative Musicians' Association* in v Los Angelesu denimo *Union of God's Musicians and Artists Ascension (UGMAA)* in *Undrground Musicians Union*. Najbolj znana in najuspešnejša pa je bila scena v Chicagu, ki je črpala navdih iz že v petdesetih ustanovljene eksperimentalno naravnane skupine Sun Raja in artistsično-intelektualnega črnkega omrežja iz petdesetih. Iz *Experimental Banda* iz leta 1963 se je leta 1965 razvil AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians* – zveza za napredek kreativnih glasbenikov). Zveza je bila utemeljena na kolektivnem duhu glasbenih raziskovanj, kot reakcija na slabe pogoje za delo v chicaških klubih in na splošno politično klimo. Poslanstvo organizacije AACM je bilo zavezanost *razviti atmosfero skupnostnega umetniškega raziskovanja*, ustvariti *zaposlitvene priložnosti* za glasbenike, *razviti medsebojno spoštovanje med glasbeniki in*

*industrijskimi delavci, vzdrževati bleščečo tradicijo pretekle glasbe, spodbujati duhovni razvoj in samospoštovanje glasbenikov, promovirati glasbo in vzdrževati vezi s chicaško črnsko skupnostjo, predstavljati skupnostne predstave in omogočati brezplačno izobraževanje mladih Afroameričanov v teoriji, tehniki in afroameriški glasbeni zgodovini. Sprva so se zanašali na financiranje iz črnske skupnosti in iz lastne dejavnosti, kasneje pa so sprejeli nekatere vire vladnega financiranja, kar je pri nekaterih članih povzročilo odpor in odhod iz skupine; podoben učinek je imel sprejem belega člana v skupino, kar je povzročilo odpor pri nekaterih kulturnih nacionalistih, češ da gre za antitezo njihovemu programu in delovanju (Porter 2002: 208–215). Med prominentnejše člane AACM spadajo Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, člani zasedbe Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie, Roscoe Mitchell in Joseph Jarman. AACM je deloval tudi kot glasbena skupina – kot orkester – hkrati pa je pod njegovim okvirom delovalo več zasedb. Skladno s proklamiranim, v skupnost zazrtim programom AACM, je tudi glasba chicaškega free jazz v temelju osnovana na skupinskem igranju, na skupinski improvizaciji. Druga temeljna značilnost njihove glasbe je izredna zvočna pestrost, ki se kaže po eni strani v naboru inštrumentov, ki so jih uporabljali: od najrazličnejših vrst tolkal (ropotulje, gongi, zvonci), prek piščalk (tudi policijskih), do orglic in japonskega kota in drugih nenavadnih zvočil, ki proizvajajo neortodoksne zvoke, šume in hrup (Jost 1994: 9. poglavje). Ta nabor kontrastnih zvočnih barv je seveda v popolnem skladju z afriško glasbeno tendenco, ki jo Floyd (1996: 27) imenuje *heterogeni zvočni ideal*. Veliko zvočno pestrost pa so – v kombinaciji s prvim načinom – dosegli tudi z vzdrževanjem dolgih tonov, ki so se preivali in prepletali med seboj v kolektivni improvizaciji (Jost 1994: 168–169). Vsi ti estetski postopki so služili dvema povezanima ciljema: po eni strani so služili povezavi z afroameriški in afriškimi koreninami – kar so dojemali tudi kot način za duhovni razvoj – po drugi strani pa kot upor proti zahodnjaški dominaciji in njenemu materializmu. Alternativna, črn(sk)a epistemologija naj bi omogočila preseganja zahodnjaškega uma in s tem razkrila, kako jih je oviral sistem ekonomske eksploatacije in rasističnega mišljenja. Člani AACM so veličastno »klasično« tradicijo črnske glasbe poimenovali kot *Great Black Music*, v katere jedru naj bi bil *estetski spiritualizem*, torej glasba v funkciji duhovnega napredka. Roscoe Mitchell in Muhal Richard Abrams sta v zgodnjih intervjujih opredeljevala harmonijo kot oviro duhovnemu uresničenju in kot manifestacijo evropske dominacije. Skladno s poskusom povezave z afriško preteklostjo, kjer biti glasbenik ni bil poklic, ločen od drugih sfer življenja in ustvarjanja, umetniška dejavnost AACM ni bila omejena le na glasbeno izražanje, temveč so v svojih nastopih in ekspresiji glasbo kombinirali tudi s plesom, teatrom, poezijo in slikarstvom (Porter 2002: 211–213). Kot*

posebneža v družini lahko obravnavamo Anthonyja Braxtona, na katerega je bistveno vplivalo – poleg Colemana in Coltrana – delo Johna Cagea in Karlheinz Stockhausena. Afiniteta do evro-ameriške avantgardne (»resne«) glasbe ga nekako postavlja izven freejazzovske sfere, na kar je opozarjal tudi sam (Jost 1994: 167–174). »Videl sem [...] glasbo iz matematične perspektive in delal z matematičnimi sistemi. Hotel sem dospeti do lastnega besednjaka in ga ne prevzeti od koga drugega. [...] Moja glasba je sedaj kombinacija vseh stvari, ki sem se jih naučil pri AACM, plus znanje, ki sem ga pridobil iz matematike glede zvokov, odnosov, gostote, strukture, različnih form« (Braxton v Jost 1994: 174). Ta njegova glasbena usmeritev pa je izzvala spor z nekaterimi člani AACM, ki so mu očitali, da njegov poudarek na zahodni teoriji in kompozicijskih elementih kaže, da ni dovolj predan afriški glasbi (Porter 2002: 213).

3.5 Evro-ameriška avantgarda in free jazz

Ta spor odpira zanimivo vprašanje, in sicer primerjavo med avantgardno evro-ameriško glasbo (lahko ji rečemo tudi modernizem) in free jazzom, ter odnos, ki so ga glasbeniki z ene in druge strani gojili tako do glasbe kot do glasbenikov z druge strani. Omenjal sem, kako je free jazz ovrgel nekatere bistvene elemente dominantne glasbene paradigme (funkcionalno harmonijo, enakomerno uglasitev, dominacijo višine tona nad barvo tona), vendar pa je treba pri tem opozoriti, da se je tudi evropski modernizem srečeval s podobnimi omejitvami in jih je razreševal na način, ki je dal rezultate, ki so v mnogočem podobni onim iz freejazzovskih inovacij. Šele po primerjavi postopkov in novih paradigem iz obeh sfer, bo mogoče ovrednotiti pomen free jazzu in narediti nekaj preliminarnih zaključkov.

Da sta obe sferi (torej jazzovska in »resna«) prišli do nekaterih podobnih rezultatov ni le posledica so-časnega življenja in delovanja pod določenim ekonomskim, socialnim in duhovnim sistemom, temveč obstaja med evropskim modernizmom in jazzom tudi določena tesna notranja povezava. Chanan (1994: 226–227) namreč opozarja, da se glasbeni modernizem v Evropi pravzaprav začel na pariški Svetovni razstavi leta 1889, na kateri je množica mladih skladateljev na čelu z Debussyjem prvič slišala glasbo Afrike in Azije, ki jih je navdušila s svojim eksotičnim, neevropskim zvenom, kompleksnimi ritmi in nediatoničnostjo. Svetovna razstava je tako ponudila način za nov, post-wagnerjanski glasbeni jezik, osvobojen bombastičnosti in romantičnega patosa. Impresionistični skladatelji so torej

našli osvoboditev od evropskih glasbenih spon v Aziji in Afriki, kot so impresionistični slikarji našli inspiracijo v japonskem slikarstvu. Drugi skladatelji, Stravinski, Ravel in Milhaud, so nenavadnost in drugačen glasbeni jezik našli v jazzu; na ritmičnem področju jih je fasciniralo sinkopaciranje in poliritmika, poleg tega pa uporaba lestvic, ki niso bile enakomerno uglasene, temveč naravno, kar jim je zvenelo zelo eksotično. Kar so ti skladatelji našli v jazzu, je Bartók našel v ljudski glasbi Vzhodne Evrope, ki zaradi svoje perifernosti ni bila dovolj podvržena dominantnim pritiskom industrijske dobe in je ohranila mnoge »arhaične« elemente. Po drugi strani se je Schönberg na evolutiven način lotil razvoja harmonije, ki jo je videl kot evolucijski proces zatona cerkvenih modusov in produkt progresivne artikulacije razmerja med konsonanco in disonanco. Vedno večji delež disonance je videl kot logičen napredek, saj tako konsonanca kot disonanca izhajata iz serije alikvotnih tonov, pri čemer močne konsonance ustrezajo dominantnim alikvotom, disonance pa tonom, ki se nahajajo višje v seriji. Ta emancipacija disonance je pripeljala do tega, da je leta 1922 razglasil, da je prišel do *metode kompozicije z dvanajstimi toni, ki so v odnosu le eden do drugega*, torej do glasbe brez tonalnega centra, torej do *atonalne* glasbe (Chanan 1994: 226–236). Tehnične inovacije na področju snemanja, analize zvoka in novih električnih glasbenih inštrumentov s konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja so prispevale k redefiniranju glasbenega zvoka in, posledično, tudi k redefiniciji hrupa. Že Schönbergova osvoboditev disonance je implicirala redefinicijo barve zvoka. *Hrup*, ki je do nastopa modernizma veljal za enostavno kategorijo, kot nasprotje *glasbi*, se je začel osmišljati kot kategorija, ki stoji zgolj na drugi strani kontinuuma, v katerem pa ni jasne ločnice med glasbenim in neglasbenim zvokom. S tem je v glasbo lahko vstopila najširša paleta zvokov, do najbolj hrupnih, »neglasbenih« zvočnih barv. Modernizem je torej prelomil s konstantnostjo barve zvoka. Fascinacija nad samim zvokom, soničnim objektom, družijo sicer raznolike avtorje, kot so Schönberg, Bartók, Stravinski ali Varèse (Chanan 1994: 241–242). Opustitev obstoječih glasbenih konvencij – razpad tonalnosti, harmonije, melodije in ritma – v dvanajsttinski glasbi Schönberga, je ustvarila stanje skoraj neomejene svobode, ki je mejila na kaos in anarhijo (Chanan 1994: 244). Adorno (v Chanan 1994: 244–246) to stanje primerja s prvimi psihoanalitičnimi študijami, moderna glasba pa naj bi »nase vzela vso temačnost in krivdo tega sveta«. Umberto Eco (v Chanan 1994: 233–234) ugotavlja, da avantgardni glasbenik z zavračanjem glasbenega modela zavrača družbeni model; nov glasbeni jezik sprejme, ko ugotovi, da so nekatere zvočne frekvence tesno povezane z določeno moralno, ideološko ali socialno realnostjo, ki jo sam zavrača, s tem pa se obsodi na nekomunikacijo in neke vrste aristokratsko distanco. Po drugi svetovni vojni je primat v avantgardni glasbi prevzel

serializem, ki je vzel princip dvanajstnotnih serij in ga sistematično apliciral na ostale glavne glasbene parametre: trajanje in ritem, dinamiko in barvo zvoka. Vse te elemente v serializmu obvladuje, tako kot višino zvoka, matematično kodiranje (Chanan 1994: 260–261). Boulez je takole opredelil to glasbo: »Kar sem zasledoval, je bil najbolj brezosebni material. Osebnost je seveda morala biti vpletena, da se je mehanizem spravil v akcijo, vendar je lahko takoj za tem izginila« (v Chanan 1994: 261). Podoben namen je izpričal John Cage, sicer tudi pionir žive elektronske glasbe: »osvoboditi zvok vse psihične intencionalnosti [...] naj bo zvok zvok, ne pa medij človeške teorije in občutka« (v Chanan 1994: 263). Da je dosegel to »osvoboditev« je za določanje vrednosti not in zvoka uporabljal naključnost, ki jo je črpal iz kitajskega i chinga in zen budizma. Chanan (1994: 265) opozarja, da gre v primeru Cagea in Bouleza za obliko številskega fetišizma, za oba in tudi za sodobnike (Feldman, Nono, Berio, Stockhausen, Ligeti, Penderecki, Xenakis) pa velja, da je v njihovi glasbi *poudarek na procesu in brezosebnosti*. Tračni snemalnik, ki je omogočil predvajanje posnetkov na različnih hitrostih, obrnjeno predvajanje in rezanje ter lepljenje traku, je v petdesetih pripomogel k nastanku *musique concrète*, ki je pomenila še dodatno emancipacijo zvoka, kar je pomenilo dokončni konec razlikovanja med glasbo in hrupom (v glasbo je spadalo vse, od lokomotive do klavirja). Še nove zvočne dimenzije je odprla elektronska produkcija zvoka (predvsem sintetizator in računalnik). Ta dokončno pripomore k razveljavitvi stare hierarhije, v kateri sta bila dominantna parametra višina tona (odgovorna za melodijo) in trajanje (odgovorno za ritem), barva zvoka in intenzivnost (jakost) pa sta bili sekundarni; elektroakustična glasba izniči to hierarhijo. S prestola vrže višino tona in ritem ter v ospredje postavi barvo zvoka in intenzivnost (Chanan 1994: 266–268). Popolno emancipacijo zvoka v novi glasbi karakterizira tale Cageova izjava »S štirimi filmskimi fonografi lahko komponiramo in izvedemo kvartet za motor z notranjim izgorevanjem, veter, utripanje srca in zemeljski plaz« (Cage 1981: 19).

V razvoju modernizma evro-ameriške »resne« glasbe opažam nekatere vzporednice z jazzom in posebej s free jazzom. Kot je Schönberg videl emancipacijo disonance kot evolucijo razvoja zahodne harmonije, lahko tudi bebopovsko razširjeno harmonsko govorico razumemo kot emancipacijo disonance. Pri tem je zanimivo, da emancipacija disonance pri Schönbergu sovпада z epistemološko krizo v nekaterih znanostih, ko so se sesule obstoječe teorije, nove teoretske paradigme pa se še niso vzpostavile (Kuhn v Chanan 1994: 237), in z akustičnimi odkritji in odkritji v snemalnih in reprodukcijских tehnikah zvoka (Chanan 1994: 236–237); dvanajsttonska tehnika, oziroma to, čemur Adorno (v Chanan 1994: 244–246) pravi glasba, ki

je nase prevzela vso temačnost in krivdo sveta, pa sovпада z vzponom totalitarnih režimov v Evropi in psihoanalitičnimi spoznanji. Emancipacija disonance se je v bebopovski revoluciji, kot sem prikazal, zgodila pod vplivom neznosnih in rasističnih razmer v času 2. svetovne vojne in takoj po njej, ta proces pa je kulminiral v freejazzovski opustitvi funkcionalne harmonije, v okoliščinah krize kapitalističnega sistema, množičnega zavračanja disciplinarnega režima in novih sprememb v urbanih getih. Emancipacija zvočne barve in intenzivnosti od primata melodije in ritma, ki jo je glasbeni modernizem izvedel prek serializma, musique concrète in elektro-akustične glasbe, skupaj z emancipacijo hrupa, ustreza emancipaciji zvočne barve v free jazzu. To so podobnosti in vzporednosti med obema glasbenima sferama. Pri tem je treba opozoriti, da je evro-ameriški glasbeni modernizem inspiracijo in ideje često (kot rečeno, prelomnica je pariška Svetovna razstava) jemal iz svoje *zunanosti*, torej iz azijskih, afriških in afroameriških glasbenih praks. V jazz pa je hrup prišel prek bluesa; vokalna, groba ekspresivnost instrumentov je bila med ameriškimi črnici bolj cenjena kot rafiniran, enakomeren zvok. Freejazzovska revolucija torej izhaja iz *notranosti*, iz lastne tradicije. Temu ustreza tudi dejavnost freejazzovskih glasbenikov, ki je bila izrazito orientirana v skupnost. Freejazzovski glasbenik torej ni ali pa vsaj noče biti outsider v svoji skupnosti, zanj ne velja, da, kot avantgardni modernist, nastopi neke vrste aristokratsko distanco. Noče se niti obsoditi na nekomunikacijo. Če se, po Adornu (v Middleton 2002: 36), komodifikaciji in standardizaciji glasbe »upirajo le radikalni avantgardisti, za ceno družbene izolacije in namerne nedojemljivosti«, ker je to edini način za zavrnitev trga, je izbira freejazzovskega glasbenika drugačna: on hoče biti razumljen in dojet, seveda od svoje skupnosti – od črnske skupnosti. Noče biti kot Schönberg – nerazumljen umetnik – prej hoče biti podoben Louisu Armstrongu kot eminentnemu in spoštovanemu članu svoje skupnosti. Če z zavračanjem obstoječih glasbenih norm zavrača krivični družbeni sistem, to počenja zato, da bi s tem reafirmiral vrednote, ki izhajajo iz njegove glasbene tradicije in skupnosti. Kofsky (1998a: 360) opozarja, da revolucija, poleg tega, da prelamlja s tradicijo, tudi preureja in ponovno vzpostavlja nekatere pomembne elemente in ta način revitalizira samo tradicijo. Jazzovska revolucija v šestdesetih je potekala v smeri razgradnje omejitev bebopa, da bi lahko ohranila nekatere pridobitve bebopa, predvsem emocionalno intenzivnost (Kofsky 1998b: 120). Po Kofskyjevem (ibid.) mnenju je esenca jazzovske tradicije ravno sosledje artistskih revolucij, ki po eni strani razbijejo določene konvencije, da bi, na globlji ravni, ohranile pomembnejše, trdnejše vrednote te tradicije. Tudi Jones (2002: 225) poudarja, da so freejazzovski glasbeniki ponovno izpostavili najbolj ekspresivne kvalitete afro-ameriške

glasbene tradicije in hkrati ustvarjali ameriško glasbo, ki ima popoln dostop do emocionalne zgodovine zahodne umetnosti.

Druga bistvena razlika med obema primerjanima glasbenima sferama je (nekoliko posplošeno) v izrazito osebnem, človeškem, čustvenem pristopu jazzovskih ustvarjalcev in brezosebnem, mehanicističnem pristopu modernistov iz druge polovice dvajsetega stoletja. John Cage je kritiziral moderni jazz, češ da uporablja preveč običajne intervale in je preveč osnovan na čustvih (Spellman 1994: 34), na kar je takole odreagirala Cecil Taylor:

On nima nobene pravice dajati kakršnihkoli komentarjev o jazzu, niti ne bi imel Stravinski nobene pravici ovrednotiti jazza, ker ne poznata tradicije, iz katere je jazz izšel. Jaz sem porabil leta v šoli, da sem se učil o evropski glasbi in njeni tradiciji, ampak ti mački ne vejo ene stvari o Harlemu, razen tega, da obstaja. Vedno ko govorijo o glasbi, govorijo v smislu, kaj glasba pomeni njim. Nikoli se ne podredijo temu, recimo, kaj je kriterij lepote Louisu Armstrongu, in dokler ne naredijo tega, me ne zanima, kaj imajo povedati. Ker enostavno ne prepoznajo kriterijev (Taylor v Spellman 1994: 34).

Jones (2002: 230) meni, da sicer jazzovski glasbenik lahko uporablja zahodnjaške glasbene postopke, vendar se morajo te tehnike podrediti emocionalni in filozofski drži afroameriške glasbe. »Taylor in Coleman poznata glasbo Antona Weberna in sta ji intelektualna odgovorna, kot bi bila katerikoli umetniški formi. Vendar ji nista odgovorna emocionalno [...] Emocionalni pomen večine črnske glasbe je bila njena ločenost od emocionalnih in filozofskih nagnjenj klasične glasbe« (Jones 2002: 229–230). V tem vidi tudi bistveno razliko med jazzom in tako imenovanim tretjim tokom (third stream), ki je skušal spajati klasično glasbo in jazz, to pa na način, da je kanoniziral klasične tehnike (Jones 2002: 230). »Jazzovska improvizacija izhaja iz človeškega pristopa. Stockhausen je v bistvu kot pikolovski, počasen delavec, ki pozna vsak inštrument, a ne ustvarja nobene glasbe« (Taylor v Spellman 1994: 35). Ta človeški pristop je torej eden bistvenih principov jazzovskega ustvarjanja, v free jazzu pa je ta »človeškost« izrazito intersubjektivna, kadar je glasbena konstrukcija utemeljena v principu kolektivne improvizacije. V free jazzu torej gre za osebno ekspresijo, a več kot zgolj to, gre za kolektivno ekspresijo, ki je kodirana globoko v kulturni zavesti črnske skupnosti.

4. Sklep

Free jazz je torej negiral bistvene elemente dominantnega glasbenega sistema: harmonijo, enakomerno uglasitev in dominacijo višine tona nad njegovo barvo, torej je emancipiral to, čemur smo na Zahodu vajeni reči hrup. To je bil glasbeni način upora proti belski dominaciji v sferi glasbe. Kar so glasbeniki subvertirali na glasbeni ravni, so skušali doseči tudi z artikulacijo nepravilnih in izkoriščevalsko-rasističnih razmerij v jazzovski industriji, izrazili pa so tudi nasprotovanje rasizmu nasploh in tudi drugim oblikam represije. V tem oziru je bilo freejazzovsko gibanje tipičen sopotnik drugih družbenih gibanj iz šestdesetih let dvajsetega stoletja. Na praktični ravni so freejazzovski glasbeniki razvili nekatere institucije za samopomoč in sodelovanje s skupnostjo, s čimer so nakazali možnosti delovanja onkraj pravil in omejitev kapitalistične kulturne produkcije. Hkrati so se freejazzovski glasbeniki tudi uprli komodifikaciji jazzu (denimo hard bopa), ki je vodila v čustveno in izrazno plitvost in plehkost. V tem smislu je free jazz moč razumeti kot kontinuiteto jazzovske tradicije, katere bistvo je – po Kofskyjevi (1998b: 120) tezi – sosledje artistskih revolucij, ki razbijejo določene konvencije, da bi, na globlji ravni, ohranile trdnejše vrednote te tradicije. V tem oziru se free jazz ni bistveno razlikoval od bebopa. Kar ga bistveno loči od njega, je, da se je na glasbeni ravni tako radikalno oprl na svoje nezahodnjaške korenine, da je negiral harmonijo in enakomerno uglasitev, brez katerih si do tedaj ni bilo mogoče predstavljati popularne glasbe. Na politični ravni je bil dosežek freejazzovskih glasbenikov, da so svoja stališča javno artikulirali in iskali konkretne rešitve za konkretne probleme ter postavljali zahteve.

Med zavračanjem zahodnjaških glasbenih norm in zavračanjem represije, ki izvira iz zahodnjaškega kapitalističnega sistema, obstaja logična povezava: to je zveza med etiko in estetiko, ki so jo poudarjali praktično vsi freejazzovski ustvarjalci (pa tudi že nekateri pred njimi). Kakšna je bila torej njihova etika? Dokaj radikalni diskurzi nekaterih freejazzovskih aktivistov nas navajajo k sklepu, da je bila njihova poglavitna ideologija marksistično-materialistična, vendar temu pogledu nasprotujejo nekateri zelo v duhovnost usmerjeni glasbeniki (predvsem Coltrane, Ayler in AACM). Zato je po mojem problem najboljše zadel Larry Neal (v Porter 2002: 201–202): »Umetnost obstaja v odnosu do drugih družbenih, ekonomskih in političnih sil in ne more biti ločena od njih. Tukaj je marksizem primeren instrument za analizo kulturnih gibanj. Vendar marksizem pade, in to obupno, ko se sreča z notranjimi duhovnimi aspekti umetnosti; posebej nezahodne, ki je zelo duhovna v vsebini in

funkciji. Naša umetnost se izmika raziskovanju z zahodnimi analitičnimi metodami«. Vendar ta duhovna usmeritev, zanimivo, ne pomeni izolacije, še manj pa newageovskega eskapizma in nezainteresiranosti. Za Coltrana predstavljata glasba in zvok vse: od socialnih, političnih, osebnih, do duhovnih vprašanj. V tem je free jazz dedič afroameriške tradicije, ta pa je dedinja afriške tradicije: prehajanje iz realnosti (ki ni deljena na fizično in duhovno) v zvok je njena glavna tendenca. Kriki, hropenje, jok in stok so bili normalen sestavni del vse afroameriške glasbe, le da so se ti na različne načine »prevajali« na različne inštrumente. V tem smislu je bil že zgodnji blues *musique concrète* pred *musique concrète*. Free jazz je le reartikuliral in na novo poudaril nekatere elemente glasbene tradicije. Estetika je tu skladna z etiko in v njeni funkciji. Etika kolektivnega ustvarjanja in kolektivnega boja ter organizacije se kaže kot etika novega načina konstitucije subjektov, ki nasprotujejo zahodnjaškemu individualizmu,²³ in je skladna z etiko skupnosti, ki izvira iz afriške preteklosti. Fascinantna in navdihujoča je popolna zavezanost realnosti in hkratna popolna težnja k svobodi onkraj meja glasbenih pravil in sistemskemu terorju navkljub. Navdušuje popolni in trdni realizem, materialistična neizprosna analiza, a hkratna duhovna odprtost in osvobojenost najeminentnejših predstavnikov free jazz. Neločenost duha in materije ter enovitost zvoka in izkušnje izhajata iz zavezanosti tradiciji, hkrati pa je free jazz otrok Zahoda; ni naključje, da je bila scena najmočnejša ravno v dveh centrih kapitalistične produkcije – New Yorku in Chicagu. Zato je free jazz posledica trka, mešanja in gnetenja dveh radikalno različnih filozofskih sistemov – afriškega in ameriškega; v tem je podoben mnogim predhodnim in nadaljnjim glasbenim stilom ameriških črncev. Vendar je bil precej bolj radikalen: bil je skrajno moderen – naj omenim le poznavanje evro-ameriške avantgarde (tako v glasbi kot na drugih umetniških področjih) in radikalne zahodne politično-filozofske misli s strani freejazzovskih glasbenikov ter vesoljske vizije Sun Raja – obenem pa tudi skrajno arhaičen – to se kaže v sklicevanju na afriške korenine, uporabi enostavnih, celo primitivnih glasbenih vzorcev in »odkrivanju« »tretjega« sveta. V tej nenavadni zmesi, ki je nastala ob tem trku, je nastalo ogromno inovacij, verjetno več, kot jih je bila doba sposobna absorbirati: nekatere šele danes odkrivamo in jim dajemo veljavo. Ali kot je dejal Cecil Taylor: »V svoji glasbi iščem novo resnico – resnico onkraj principa denarja – resnico, zaradi katere bi ljudje drug drugega obravnavali kot človeška bitja. Amerika za svoje preživetje potrebuje to, kar ima črnc« (v Porter 2002: 200).

²³ Zanimivo je, da je kolektivna kreacija (ki sicer izvira že vsaj iz zgodnjega – neworleanškega – jazz) praktično nakazovala dobo, ki jo živimo sedaj: Negri in Hardt (2003: 238–241) namreč ugotavljata, da je za informacijsko ekonomijo bistveno nematerialno delo, pri katerem je kooperacija popolnoma imanentna sami delovni aktivnosti in ni (kot pri industrijskem delu) vsiljena ali organizirana od zunaj.

Archie Shepp je definiral vlogo črnkega glasbenika še natančneje; odgovoren ni le svoji – črnski – skupnosti, temveč je kot Američan up za celotno Ameriko:

Črnski glasbenik je odsev črnkega naroda kot družbenega fenomena. Njegov namen bi moral biti estetsko in socialno osvoboditi Ameriko njene nehumanosti. Nehumanost belega Američana do črnkega Američana kot tudi nehumanost belega Američana do belega Američana ni temeljna za Ameriko in jo je moč izgnati. Mislim, da so črnki z močjo svojih naporov edini up za rešitev Amerike, politične ali kulturne Amerike. Kulturno je Amerika zaostala država; Američani so zaostali. Vendar je jazz ameriška realnost – totalna realnost. [...] Nekaterim belcem se zdi, da imajo pravico do jazza. Morda je to res, vendar bi morali biti zanj hvaležni. To je bil dar, ki ga je dal črnek, vendar [belci] ne morejo sprejeti tega – preveč problemov je vpletenih v socialne in zgodovinske odnose med obema narodoma. Teško sprejmejo jazz in črnca kot njegovega pravega inovatorja (Shepp v Kofsky 1998a: 25).

Ne glede na to, kako široko je free jazz razprostrl pahljačo možnega in kako inventivni so bili njegovi protagonisti, pa obstaja tudi vprašanje, kakšni so bili dejanski učinki njihove dejavnosti, torej kako uspešni so bili pri doseganju svojega ciljnega občinstva in kakšen je bil izid spopada z jazzovskim establišmentom. Omenil sem že, da so se glasbeniki zavedali, da jih njihovo ciljno občinstvo – črnski delavski razred – zaradi neenostavnosti njihove glasbe morda ne bo takoj sprejelo, vendar naj bi bili za prepad med glasbeniki in občinstvom po njihovem odločilnejši drugi – politično-ekonomski – razlogi. Dejstvo je, da so freejazzovski glasbeniki artikulirali razmere rasne represije v sferi jazz in širše ter da so bili pri tem doslednejši, vztrajnejši in glasnejši kot predhodne generacije. Kot odgovor na to se je še povečala represija s strani jazzovskega establišmenta. McCoy Tyner (v Kofsky 1998a: 413) je denimo menil, da jazz ne dobi dovolj pozornosti in da so mediji odtujili jazz od črncev. Glede na ostrino spopada z jazzovskim establišmentom ne čudi, da je ta odgovoril s splošno diskreditacijo in omejevanjem freejazzovskih glasbenikov. Kofsky (1998a: 128) poroča, da je bila prvotna taktika medijev (na čelu z Down Beatom) zavračanje, omalovaževanje in zanikanje avantgardnih glasbenikov in njihovih nacionalističnih stališč; ko pa so se te ideje sredi desetletja tako močno razširile v jazzovski skupnosti, da jih niso mogli več tako zlahka odpraviti, so poskusili z novo taktiko, ki jo Kofsky (ibid.) imenuje *kontrola skozi sodelovanje*. Začeli so objavljati članke nekaterih pomembnih voditeljev gibanja (Spellman in Baraka). Ker pa tudi ta prijem ni obrodil sadov – ti avtorji se namreč niso podredili pričakovanjem

urednikov *Down Beata* –, se je *Down Beat* v drugi polovici šestdesetih preusmeril iz revije posvečene izključno jazzu, v revijo posvečeno popularni glasbi²⁴ (Kofsky 1998a: 128–129). Kofsky (ibid.) vidi to kot ideološko operacijo, saj se reviji ekonomsko to ni izplačalo (saj so bile druge revije dominantne denimo v rock'n'rollu), vendar pa je politično ta prijem deloval, in sicer kot discipliniranje nepokornih, upornih jazzovskih avantgardistov. Kako torej odgovoriti na vprašanje, kaj je bilo krivo za razkol med glasbeniki in črnim delavskim razredom? Ali je bila glasba prezahtevna in zato nezanimiva za delavce ali pa so mediji odtujili jazz od njih? Definitiven odgovor na to dilemo bi lahko dobili le v laboratorijskih razmerah, torej če bi imeli dve skupini občinstva, ki bi bili ob enaki glasbi izpostavljeni dvema totalno različnima medijskima obravnavama. Ker pa zavračam idejo, da bi bili zgolj nekateri ljudje zmožni dojeti določeno glasbo, menim, da so okoliščine tiste, ki določajo, kakšno glasbo poslušajo določen človek ali družbena skupina.

Tudi odgovor na vprašanje, kdo je zmagal v spopadu med freejazzovskimi glasbeniki in jazzovskim establišmentom, ni enoznačen. Sicer z vidika Kofskyjeve estetske revolucije free jazz pravzaprav nikoli sploh ni postal dominantna paradigma, saj je obstajala bolj enotnost v negaciji nekaterih estetskih principov kot pa v vzpostavitvi novih. Še največjo voditeljsko moč je imel Coltrane, ki pa je leta 1967 umrl, s tem pa so mlade generacije izgubile voditelja, simbol, zavetnika in tudi najpopularnejšega izvajalca. Dve leti kasneje je umrl še Ayler. Kofsky (1998a: 323) meni, da bi morda pod Coltranovim vodstvom, če bi živel še nekaj let, prišlo do sinteze in bi tako nastala nova glasbena paradigma, ki bi ji sledili novi rodovi glasbenikov. Tako pa je dominantna paradigma jazzu v sedemdesetih postal t.i. fusion oziroma zmes jazzu in rocku. Mnogi so nadaljevali, mnoge institucije (denimo AACM)²⁵ obstajajo še danes in opravljajo svoje poslanstvo. Nekateri (Shepp, Dixon) so postali profesorji na univerzah, s čimer se je sicer zmanjšal njihov revolucionarni potencial, vendar opravljajo funkcijo prosvetljevanja novih generacij. Tudi mnoge zvezne, državne in mestne organizacije ali fundacije so začele (vsaj nekoliko) podpirati jazz in jazzovske ustvarjalce. Na nek način je bil torej njihov aktivizem uspešen.

S širšega vidika lahko dojamemo boj freejazzovskih aktivistov v kontekstu svetovnih bojev v šestdesetih in sedemdesetih, kot jih v knjigi *Imperij* razlagata Negri in Hardt (2003). Po

²⁴ V sedemdesetih, ko so se je črnski nacionalizem – kot posledica globalnega zasukaja svetovne politike v desno – nekoliko ohladil, je *Down Beat* počasi zopet prevzel primarno vlogo v sferi jazzu (Kofsky 1998a: 130).

²⁵ Na njihovi spletni strani <http://www.aacmchicago.org/> lahko beremo, da še vedno prirejajo koncerte in skrbijo za brezplačno glasbeno izobraževanje chicaške mladine.

njunem mnenju (Negri in Hardt 2003: 221–222) sta se kapitalu glede na intenzivnost bojev v šestdesetih in sedemdesetih ponujali dve možnosti, s katerima bi dosegel pomiritev bojev in restrukturacijo komande: *represivna opcija* in *druga možnost*, ki vključuje spremembo kompozicije proletariata in njegovo integriranje, dominiranje in profitiranje iz njegovih novih praks in oblik. Represivno opcijo v sferi free jazza predstavljajo praktično vse operacije jazzovskega establišmenta, od ignoriranja do zaničevanja nove glasbe in odrekanja možnosti za delo in zaslužek. Druga možnost se kaže v zaposlovanju nekaterih aktivistov na univerzah in v subvencioniranju nekaterih organizacij. Torej so bili na nek način aktivisti uspešni, saj so prisilili sistem, da jih integrira vase, po drugi strani jim ni uspelo spremeniti temeljnih pravil igre v jazzovskem establišmentu.

Kakorkoli že, pridobitve in inovacije free jazza so ostale aktualne, razširil pa se je tudi v Evropo. Še danes napaja raznovrstne glasbene poskuse, tako v jazzu kot zunaj njega, in navdihuje mnoge glasbenike in poslušalce po svetu.

5. Viri

- Bowden, Marshall (2003): *Freedom Suite Revisited*. Dostopno na <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=110> (2.maj 2008).
- Cage, John (1981): *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979, izbor*. Beograd: Radionica SIC.
- Cassirer, Ernst (1955): *The Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven, London: Yale University Press.
- Chanan, Michael (1994): *Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism*. London, New York: Verso.
- Davis, Miles in Quincy Troupe (1989/1999): *Miles Davis: avtobiografija*. Ljubljana: Tangram.
- *Declaration of Independence 1776*. Dostopno na http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html (20. februar 2008)
- Evans, Bill (1959/1997): *Improvisation in Jazz*. V ovitku (booklet) plošče Kind of Blue. Columbia.
- Floyd, Samuel A. Jr. (1995/1996): *The Power of Black Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Gridley, Mark C. (2007): *Concise guide to jazz 5th ed*. New Jersey: Pearson Education.
- Jones, Leroi (1963/2002): *Blues People: Negro Music in White America*. New York: HarperCollins Publishers.
- Jost, Ekkehard (1974/1994): *Free jazz*. Da Capo Press.
- Kofsky, Frank (1970/1998a): *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960's*. New York, London, Montreal, Sydney: Pathfinder Press.
- Kofsky, Frank (1998b): *Black Music White Business*. New York, London, Montreal, Sydney: Pathfinder Press.
- Litweiler, John (1984): *The freedom principle: jazz after 1958*. Da Capo Press. Inc.
- Lukšič, Igor in Andrej Kurnik (2000): *Hegemonija in oblast: Gramsci in Foucault*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Middleton, Richard (1990/2002): *Studying popular music*. Open University Press
- Neal, Marc Anthony (1999): *What the music said: Balck popular music and Black public culture*. New York: Routledge.
- Negri, Antonio in Michael Hardt (2003/1997): *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba.

- Porter, Eric (2002): *What is this thing called jazz? : African American musicians as artists, critics and activists*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Robinson, Jason (2005): *The Challenge of the Changing Same: The Jazz Avant-garde of the 1960s, the Black Aesthetic, and the Black Arts Movement*. Dostopno na <http://gir.uoguelph.ca/index.php/csieci/article/viewFile/17/48> (28. april 2008)
- Spellman, A. B. (1966/1994): *Four lives in the bebop business*. New York: Limelight editions.
- Tagg, Philip (1987/1989): *Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'*. Dostopno na <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/opelet.html> (27. junij 2004).
- Van Leeuwen, T.J. (1998): Music and Ideology – Notes toward a Sociosemiotics of Mass Media Music. *Popular Music and Society* (22), 25–55.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2008a): *Free jazz*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Free_jazz (18. april 2008).
- Wikipedia, the free encyclopedia (2008b): *Emmett Till*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Emmet_Till (21. maj 2008).
- Wilmer, Valerie (1977/1992): *As Serious As Your Life: John Coltrane and Beyond*. London: Serpent's Tail.