

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

Erikas Mineikis

**DŽIAZO LAISVĖ: FILOSOFINĖ DŽIAZO FENOMENO
REFLEKSIJA**

Baigiamasis magistro projektas

Vadovas
Doc. dr. Milda Paulikaitė

KAUNAS, 2016

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS
FILOSOFIJOS KATEDRA

TVIRTINU
Katedros vedėjas
Doc. dr. Nerijus Čepulis

DŽIAZO LAISVĖ: FILOSOFINĖ DŽIAZO FENOMENO
REFLEKSIJA

Baigiamasis magistro projektas

Medijų filosofija (Kodas 612V56001)

Vadovas
Doc. dr. Milda Paulikaitė

Projektą atliko
Erikas Mineikis

Recenzentas
Prof. dr. Darius Kučinskas

KAUNAS, 2016

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

Erikas Mineikis
Medijų filosofija, II kursas

Baigiamojo projekto „Džiazo laisvė: filosofinė džiazo fenomeno refleksija“
AKADEMINIO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2016 m. gegužės 31d.
Kaunas

Patvirtinu, kad mano, Eriko Mineikio, baigiamasis projektas tema „Džiazo laisvė: filosofinė džiazo fenomeno refleksija“ yra parašytas visiškai savarankiškai, o visi pateikti duomenys ar tyrimo rezultatai yra teisingi ir gauti sąžiningai. Šiame darbe nei viena dalis nėra plagijuota nuo jokių spausdintinių ar internetinių šaltinių, visos kitų šaltinių tiesioginės ir netiesioginės citatos nurodytos literatūros nuorodose. Įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs.

Aš suprantu, kad išaiškėjus nesąžiningumo faktui, man bus taikomos nuobaudos, remiantis Kauno technologijos universitete galiojančia tvarka.

LENTELĖS

1. lentelė. Džiazo improvizacijai būdingi aspektai ir jų palyginimas su klasikine muzika	37
--	----

PAVEIKSLAI

1 pav. Džiazo muzikos ištakos	14
2 pav. Džiazo muzikos sluoksniai	20
3 pav. Standartinė ritminė struktūra	21
4 pav. Džiazinė ritminė struktūra	21
5 pav. Mažorinė dermė	25
6 pav. Minorinė dermė	25
7 pav. Klasikinės dermės	27
8 pav. Džiazinės dermės	27
9 pav. Objektyvieji ir subjektyvieji garso parametrai	30

TURINYS

ĮVADAS.....	10
1. DŽIAZAS KAIP MUZIKINIS REIŠKINYS, STILIUS, JUDĖJIMAS.....	12
2. LAISVĖS MANIFESTACIJA DŽIAZO ESTETIKOJE.....	18
2.1 Ritmas.....	18
2.2 Džiazo harmonija ir dermės.....	22
2.3 Melodika.....	28
2.4 Džiazo tembrai: vokalas ir instrumentuotė.....	30
2.5. Forma.....	32
2.6. Improvizacija.....	35
2.7. Atlikimas.....	38
3.1. Mentalitetas.....	43
3.2. Kultūra.....	47
3.3. Visuomeniniai santykiai.....	53
3.4. Politika.....	57
IŠVADOS.....	63
NAUDOTA LITERATŪRA.....	64

Mineikis, Erikas. *Džiazo laisvė: filosofinė džiazo fenomeno refleksija*. Medijų filosofijos magistro darbas / vadovas doc. dr. M. Paulikaitė. Kauno technologijos universitetas, Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas, filosofijos katedra.

Mokslo kryptis ir sritis: H 000 Humanitariniai mokslai, 01H Filosofija.

Reikšminiai žodžiai: džiazas, laisvė, improvizacija, muzika, filosofija.

Kaunas, 2016, 67 p.

SANTRAUKA

Nuo pat pradžios, džiazas buvo apie laisvę, judėjimą ir individualumo išraišką. Jo atotrūkis nuo muzikinių tradicijų ir improvizacijos bei naujovių pabrėžimas, davė pagrindą kultūriniam pokyčiams. Neabejotinai pagrindinis džiazo muzikos bruožas, įtakojęs šios muzikos spartų paplitimą ir populiarumą yra laisvė. Būtent laisvė ir jos apraiškos džiazo muzikoje atspindi temos aktualumą, kadangi džiazo muzika šiais laikais yra populiari ir paplitusi, tačiau besimėgaujant jos muzikos skambesiu retai kada įsigilinama į džiazo muzikos esmę – laisvę, atsiradimo ir vystymosi paskatintus pokyčius, ne tik muzikoje, bet ir žmonių mąstyme, kultūroje, visuomeniniuose santykiuose bei politikoje.

Šio magistro darbo **objektas** – liberalusis džiazo pobūdis – laisvės apraiškos džiaze ir išlaisvinantis džiazo poveikis. Džiazas yra visus jungianti universali laisvės kalba, būtent dėl šios priežasties pagrindinis šio magistro darbo **tikslas** – atskleisti ir ištirti laisvą ir išlaisvinančią džiazo prigimtį. O pagrindiniai **uždaviniai** yra: apibrėžti džiažą kaip muzikinį reiškinį, stilių; išanalizuoti ir aprašyti laisvės apraiškas džiazo estetikoje; ištirti ir aprašyti džiazo galią išlaisvinti mąstymą, peržengti kultūros ribas, liberalizuoti įvairias visuomenės normas ir papročius, prisidėti prie politinės laisvės išplėtimo.

Pirmojoje darbo dalyje pateikiama, džiazo samprata, šiai muzikai būdingi bruožai, pristatoma džiazo muzikos raida ir stiliai. Antrojoje darbo dalyje analizuojami svarbiausi muzikos elementai – ritmas, melodija, harmonija, dermės, forma, improvizacija ir atlikimas, norint suprasti, kuo džiazo muzika panaši ir kuo skiriasi nuo klasikinės muzikos, bei aprašyti laisvės apraiškas šioje muzikoje. Stengiamasi atskleisti kaip visuose šiuose svarbiausiuose muzikos elementuose atsispindi laisvės apraiškos. Trečiojoje darbo dalyje aprašome džiazo galia išlaisvinti mąstymą, aprašomi kultūriniai pokyčiai, įtakoti džiazo muzikos raidos. Taip pat aprašomi kokius pokyčius visuomeniniuose santykiuose paskatino džiazo muzika bei kokie politiniai pokyčiai buvo įtakoti džiazo muzikos atsiradimo.

Pagrindinės darbo išvados – džiazas – sudėtingai apibrėžiamas muzikos stilius, nes savyje apjungia daugybę stilių ir skirtingų kultūrų aspektų. Džiazo estetika laužo visus šablonus ir išlaisvina muziką iš griežtų, jai uždėtų, modernizmo rėmų; džiazas demonstruoja ypatingą išlaisvinančią poveikį

džiažą praktikuojantiems ir vartojantiems žmonėms asmeniškai, kultūrai, visuomenei ir net prisideda prie politinės laisvės.

Magistro darbas yra parengtas išnagrinėjus mokslines monografijas apie džiažo muziką, straipsnius apie džiažo raidą, stilius, kultūrą, politiką, filosofų straipsnius apie džiažo muziką, jos estetiką, straipsnius, kuriuose patys džiažo muzikantai atskleidžia džiažo muzikos esmę.

Mineikis, Erikas. *Freedom of Jazz: the Philosophical Reflection of the Phenomenon of Jazz*. Media Philosophy Master's in Media Philosophy / supervisor Assoc. prof. dr. M. Paulikaitė. Department of Philosophy, the Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology. Research area and field: H 000 Humanities, 01H Philosophy. Key words: jazz, freedom, improvisation, music, philosophy. Kaunas, 2016, 67 pages.

SUMMARY

From the very beginning jazz was about freedom, movement and the expression of individuality. Its separation from the music traditions and emphasis on improvisation and innovations gave rise to the cultural changes. There is no doubt that the main feature which influenced rapid diffusion and popularity of jazz is freedom. This freedom exactly and its manifestations in jazz music reflect the relevance of this topic, as jazz music these days is both popular and widespread, but on the other hand, one rarely wonders and sees into the very essence of jazz music – the freedom, changes inspired by the genesis and evolution, not only in music, but also in the minds of people, culture, social relations, and politics.

The **object** of this thesis – the liberal nature of jazz – manifestation of freedom within jazz and the liberating effect of jazz. Jazz is the uniting and universal language of freedom. This is the reason why the main **aim** of this thesis – is to reveal and analyze the free and liberating nature of jazz. Meanwhile, the main **objectives** are: to define jazz as a musical phenomenon, or style; to analyze and describe the manifestation of freedom in the aesthetics of jazz; to analyze and describe the ability of jazz to liberate thinking, to transcend cultural boundaries, to liberate various social norms and customs, to contribute to the extension of political freedom.

The first part of the thesis presents the conception of jazz, the main characteristics, as well as, the development of jazz music and its styles. The second part includes the analysis of the main elements of music – rhythm, melody, harmony, concord, form, improvisation, and performance; all this in order to understand how jazz music is similar and how it is different from classical music, also to describe the manifestation of freedom within this music, in the attempt to reveal how all these essential elements of music reflect the manifestation of freedom. The third part of the thesis includes the description of the ability of jazz to liberate thinking, as well as the description of cultural changes that were influenced by the development of jazz. In addition, it also describes what changes in social relations were triggered by jazz music, and what political changes were influenced by the emergence of jazz.

The main conclusions of the thesis – jazz has a rather complicated description as a music style, because it unites a great number of styles and many aspects of different cultures. The aesthetics of jazz break all the templates and liberate music from the strict frames imposed upon it by modernism; jazz

demonstrates a special personal liberating effect upon those who practice it and those who consume it, culture, society and it even contributes to the political freedom.

This thesis has been prepared by means of analysis of scientific monographs about jazz music, articles about evolution of jazz, its styles, culture, politics, philosophical articles about jazz music, its aesthetics, articles by jazz musicians revealing the essence of jazz music.

IVADAS

Džiazas yra viena svarbiausių pramoginės muzikos rūšių, atsiradusi XIX a. pabaigoje JAV pietuose, Naujajame Orleane ir stebėtinai greitai paplitusi po visą pasaulį. Tai tris šimtmečius trukusio kultūrų maišymosi pasekmė, Europos ir Vakarų Afrikos muzikinių tradicijų junginys.

Džiazo vystymosi tempai stulbinantys: dar šimtmečio pradžioje džiazas buvo Naujojo Orleano juodaodžių liaudies muzika, o 1920 m. ši muzika išpopuliarėjo visoje Amerikoje, 1940 m. džiazas pavergė Europą, o 1960-1970 m. jis taip išpopuliarėjo, kad buvo neginčijamai pripažinta, kad tai savarankiška muzikos forma, lygiomis teisėmis egzistuojanti šalia kitų, modernių XX a. meno šakų.

Džiazas tapo bendra kūrybine filosofija, paremta improvizacija, mistiniu svingo pojūčiu bei formos laisve, sujungianti skirtingus elementus tokiu būdu, kad gautas darinys sukelia džiazo pojūtį. Neabejotinai pagrindinis džiazo muzikos bruožas, įtakojęs šios muzikos tokią spartų paplitimą ir populiarumą yra laisvė. Džiazas yra visus jungianti universali laisvės kalba. Paklausti, koks pagrindinis skirtumas, grojant klasikinę muziką ir džiazą, artistai neabejoja, tai – laisvė. Grojant orkestre, muzikantai turi išpildyti kompozitoriaus kūrinio sumanymą ir muzikinę dirigento interpretaciją. O džiaze yra žymiai daugiau laisvės interpretacijai ir saviraiškai. Jame kaip niekur kitur vertinamas išsiringumas, kūrybingumas ir sugebėjimas greitai mąstyti ir gausybės sprendimų spektre rasti vienintelį tuo metu reikalingą sprendimą. Nuo šio sprendimo priklauso ar klausytojas patirs džiaugsmą, liūdesį ir pan. Džiazo muzikantas kuria improvizuodamas, ir tada muzika visiškai subjektyvi; grodamas įsivaizduoja ateitį; negali peržengti improvizacijos subjektyvumo, nes šis atsiranda muzikai skambant. Džiazas – savęs ateitis. Džiazas egzistuoja tik dabartyje, nes jo negalima antrąkart tiksliai pakartoti.

Būtent laisvė ir jos apraiškos džiazo muzikoje atspindi **temos aktualumą**, kadangi džiazo muzika šiais laikais yra populiari ir paplitusi, tačiau besimėgaujant šios muzikos skambesiu retai kada įsigilinama į džiazo muzikos esmę – laisvę, šios muzikos atsiradimo ir vystymosi paskatintus pokyčius, ne tik pačioje muzikoje, bet ir žmonių mąstyme, kultūroje, visuomeniniuose santykiuose bei politikoje. Šis temos aktualumas gali būti tapatinamas ir su temos naujumu, nes laisvės apraiškos džiazo muzikoje ir šios muzikos paskatinti pokyčiai nėra lietuvių autorių plačiai išnagrinėti.

Susiformavęs stereotipas visuomenėje, kad džiazo muzika tai – juodaodžių muzika, o džiazo muzikantas – tai tamsiaodis afroamerikietis atliekantis improvizacinę muziką, tačiau tik retas susimasto, kokia iš tikrųjų svarbią reikšmę džiazas turėjo istoriniame kontekste. Ši muzika ne tik padėjo išgyventi teisių neturintiems, į vergiją paimtiems žmonėms, vergoves laikotarpiu, bet ir skatino bei palaikė jų viltį bei taip suvaidino svarbų vaidmenį daugelyje pilietinių teisių judėjimų. Džiazas buvo jėga paskatinusi rasinę integraciją, pagarbą ir socialinę mobilumą. Jis labiau nei bet kuris kitas muzikos žanras, buvo glaudžiai susijęs su geografiniu, socialiniu, politiniu ir ekonominiu poveikiu

Amerikos miestams. Jis taip pat siejasi su teisine ir socialine lygybe visiems, ypač afroamerikiečiams.

Džiazas laužė nusistovėjusius muzikos standartus ir taip paskatinimo muzikos modernėjimą ir perėjimą nuo tradicionalizmo link modernizmo, o vėliau ir link postmodernizmo. Tai muzika paskatinusi kultūrų bei stilių maišymąsi, pokyčius visuomenėje, kultūroje ir netgi paskatinusi reikšmingus politinius pokyčius.

Objektas: liberalusis džiazas pobūdis – laisvės apraiškos džiaze ir išlaisvinantis džiazas poveikis.

Tikslas: atskleisti ir ištirti laisvą ir išlaisvinančią džiazą prigimtį.

Uždaviniai:

- Apibrėžti džiazą kaip muzikinį reiškinių, stilių.
- Išanalizuoti ir aprašyti laisvės apraiškas džiazas estetikoje.
- Ištirti ir aprašyti džiazas galią išlaisvinti mąstymą, peržengti kultūros ribas, liberalizuoti įvairias visuomenės normas ir papročius, prisidėti prie politinės laisvės išplėtimo.

Magistro darbas yra parengtas išnagrinėjus mokslines monografijas apie džiazas muziką, straipsnius apie džiazas raidą, stilius, kultūrą, politiką, filosofų straipsnius apie džiazas muziką, jos estetiką, straipsnius, kuriuose patys džiazas muzikantai atskleidžia džiazas muzikos esmę.

1. DŽIAZAS KAIP MUZIKINIS REIŠKINYS, STILIUS, JUDĖJIMAS

Muzika kaip ypatingas reiškinys perteikia emocijas kiekvienam gyvam sutvėrimui žemėje nepriklausomai nuo kalbos, kultūros, ar tautybės. Štai todėl muzika randama kiekvienoje kultūroje, muzikos industrija yra didžiulė ir štai todėl dauguma įvairių tautybių žmonių sutiktų, kad muzika juos emociškai paveikia daug labiau nei bet kokie gražiausi žodžiai.

Rimša (2000) rašo, kad termino *jazz* kilmė nėra aiški, tačiau yra keliami labai daug įvairių versijų. Šis žodis Amerikos juodaodžių slenge buvo vartojamas jau nuo XIX a. vidurio ekscentriškumui, ekspresijai bei seksualinėms aistroms apibūdinti. Kreolų žargone panašus žodis medžioklei ar seksualinių aistrų kurstymui apibūdinti; afrikiečiai panašiu žodžiu vadina tolimą būgnų gaudesį; taip galėjo būti išreikštas ir tiesiog varinių lėkščių specifinis džeržgimas. Zvėrkienė, pateikia dar kelias versijas termino *jazz* atsiradimui. Manoma, jog jis gali turėti ryšį su žodžiu *jism* arba *gism*, reiškiančiais „dvasia, energija, užsidegimas“. Antruoju atveju sąsajų ieškoma prancūziškame žodyje *jaser* – plepys arba *chaser* „vaikymasis, medžioklė“. Kitais atvejais žodžio *jazz* kilmė siejama su 1900 m. Amerikoje vartojamais žargoniškais būdvardžiais, užfiksuotais plakatuose “Razzy Dazzy Jazzy Band” arba natų viršeliuose “That funny Jas band from dixieland” (Zvėrkienė).

„Džiazas susiformavo XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje iš afroamerikietiškos muzikos, kuri jungia Afrikos ir Europos tradicijas. Per gana trumpą gyvavimo laikotarpį jis patyrė daug pokyčių. Jo raidoje įžvelgiama visos muzikinės kultūros raida. Matomas šios kultūros mikromodelis: nuo primityvaus mėgėjiško muzikavimo iki sudėtingo profesionalaus dabartinio džiazos su daugybe prieštaringų krypčių – nuo populiarus pramoginio iki konceptualaus“ (Kučinskaitė, 2000, p. 6). Žodis *jazz*, kaip muzikinis terminas, apibrėžiantis muzikos rūšį pirma kartą panaudotas 1913 m. San Francisko žurnale “The Bulletin” (Rimša, 2001).

Ir nors džiazos muzikos stilius egzistuoja jau daugiau nei šimtmetį, tačiau vieningo ir aiškaus jo apibrėžimo iki šiol nesama.

Rimša (2001, p. 6-7) teigia, kad „Džiazas – tai profesionali improvizacinės muzikos rūšis, susiformavusi XIX a. pab.– XX a. pr. kaip Vakarų Afrikos ir Europos muzikinių tradicijų jungties rezultatas. Beveik 300 metų trukusi dviejų pagrindinių Amerikos kultūrų (Afrikos juodaodžių vergų ir Europos išeivių baltųjų) asimiliacija suformavo savitą muzikinę kultūrą – afroamerikietišką muziką. XIX a. viduryje dar buvusi kaimo folkloro lygio, dėl sparčios urbanizacijos amžių sandūroje ji sąlygojo džiazos atsiradimą. Susiformavęs juodųjų ir baltųjų muzikos sąveikoje ir evoliucionuojantis jų konfrontacijoje, džiazas – „labai atvira, gyva, nuolat kintanti meno forma, asimiliavusi ir iki šiol tebeasimiluojanči daugelį muzikinių kultūrų, pasižyminti komunikatyvumu, ekspresija, savitu žmogaus balso bei tradicinių muzikos instrumentų panaudojimu ir pulsuojančia specifiška ritmika.

Džiazas – atlikėjų menas, pagrįstas improvizacija“.

Džiazas – tai „grynasis muzikavimas, iškilęs XX a. pradžioje“ (Katkus, 2006, p. 375), savo šaknimis siekiantis Afrikos juodaodžių vergų plantacijose atliekamas dainas, susiformavęs kaip vakarų Afrikos, Amerikos ir Europos muzikinių tradicijų jungties rezultatas.

Džiazos termino aiškinimą galima rasti rusų kalba: „Džiazas – tai profesionali muzikos meno rūšis, atsiradusi XIX — XX a. sandūroje, kaip Afrikos bei Europos muzikinių kultūrų sintezės rezultatas, pradžioje įsitvirtinęs Amerikos juodaodžių tarpe“ (cit. iš Zvėrkienė).

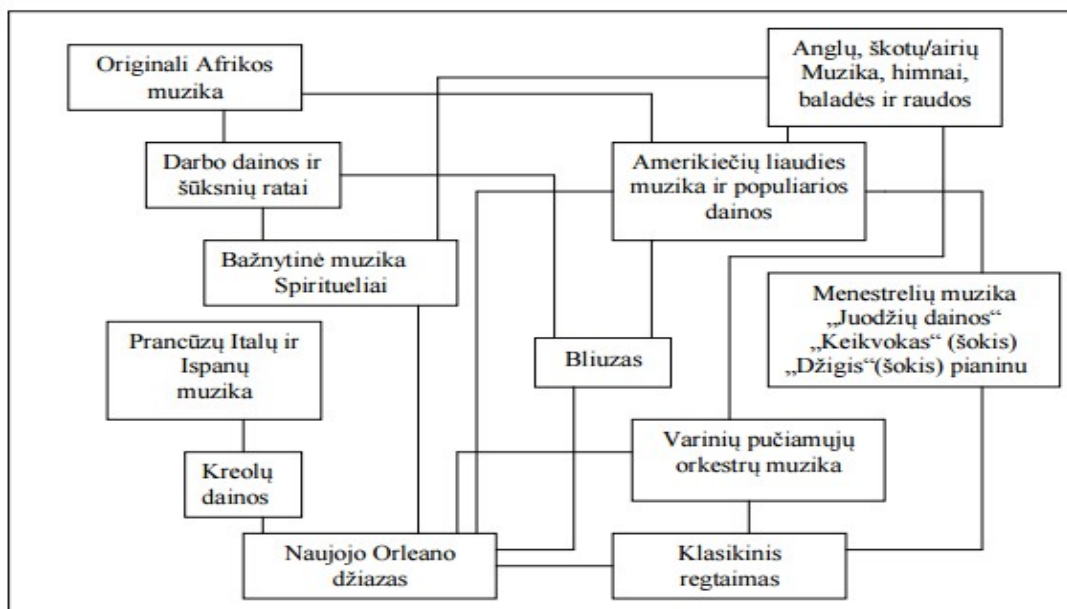
Rimša (2000, p. 7-8) išskiria šiuos pagrindinius džiazos bruožus:

- Reguliari metro ritminė pulsacija *ground beat*, kuriai skiriamas esminis vaidmuo ir nuo metro ritminės pulsacijos nukrypstantys melodiniai akcentai *off beat*;
- Specifinis melodinių linijų ritmikos nesutapimas su pagrindiniu pulsu, kuriantis nuolatinį siūbuojančio, stilingai vėluojančio, lankstaus judėjimo pojūtį *swing*;
- Pasikartojantys trumpi motyvai – replikos *riff*;
- Responsorinis klausymo-atsakymo *call and response* balsų sąšaukos tipas;
- Specifiniai intonavimo būdai tarp pustonio ir tono, dažnai su slenkančiu *glissando* į netikslaus aukščio (lyginant su temperuotu muzikos instrumentų derinimu, įprastu Europoje) 3, 5 ir 7 dermės garsus *blue notes*;
- Plati balsu bei instrumentu išgaunamų tembrų skalė, specifinė artikuliacija, kalbos intonacijų bei įvairių instrumentų mėgdžiojimo elementai balsu (artikuluotas dainavimas prasmės neturinčiais skiemenimis *scat*, specifinis balso bei gamtos garsų imitavimas pučiamaisiais instrumentais *growl, wah-wah* ir kitos raiškos priemonės);
- Visų instrumentų ritminio prado akcentavimas (traktuojant juos kaip mušamuosius);
- Improvizacinis pradai, leidžiantis platų ritmų, tembrų ir melodijų piešinių varijavimą pjesės harmoninės bei struktūrinės schemas rėmuose *chorus* (lietuviškai vadinama kvadratu);
- Atviras *hot* intonavimo būdas;
- Individualus kiekvieno atlikėjo skambesys *sound* ir muzikinės frazės atlikimo maniera, atspindi kiekvieno muzikanto individualybę;
- Individuali arba kolektyvinė atlikėjų improvizacija pagal iš anksto apgalvotą, bet nebūtinai fiksuotą kompozicijos formą *head arrangement*;

Tiksliausiai džiazos esmę apibrėžia improvizacija ir bliuzo jausmas, išskiriantis džiazą iš stilių, taip pat naudojančių improvizaciją. Melodiją, instrumentuotę ir harmoniją perėmęs iš vakarų Europos muzikos tradicijų, ritmą, muzikinės frazės techniką ir paties garso išgavimą bei bliuzinės harmonijos elementus – iš afrikietiškos bei afroamerikietiškos muzikos koncepcijos, džiazas iš esmės skiriasi nuo šių abiejų šaltinių savitu raiškos priemonių elementų deriniu, jo vartojimo savitumu.

Sekančiuose baigiamojo darbo skyriuose išsamiau panagrinėsime visus džiazų pagrindinius bruožus, norint išsiaiškinti kuo džiazų muzika panaši ir kuo skiriasi nuo klasikinės muzikos bei kaip šiose muzikoje, būtent per pagrindinius džiazui būdingus bruožus pasireiškia laisvė.

Džiazų raida ir stiliai. Zvėrkienė pateikia džiazų muzikos genealoginio medžio pavyzdį iš D. Hardie monografijos apie džiazų muzikos kilmę (žr. 1 pav.).



1 pav. Džiazų muzikos ištakos

Iš šio genealoginio medžio matyti, kad džiazas, ypač bliuzas, stipriai susijęs ne tik su etnine muzika, bet ir su krikščioniškojo giedojimo tradicija.

Džiazas gali būti skirstomas į tradicinį ir modernųjį. Ankstyvasis džiazas dažnai vadinamas tradiciniu. Pagal tris pirmųjų džiazų muzikantų gyvenamąsias vietas buvo pavadinti keturi (pagrindiniai ankstyvojo džiazų stiliai):

- **Naujojo Orleano stilius.** XIX a. Naujajame Orleane juodaodžių muzikantų buvo dauguma, nes baltųjų tarpe ši profesija nebuvo prestižinė. 1899 m. pasibaigus amerikiečių-ispānų karui buvo išformuota daug karinių orkestrų, o jų instrumentai nugabenti į Naujojo Orleano parduotuves. Instrumentų gausa paveikė kainas. Klarnetą, kornetą, tromboną, trimitą, tūbą ar būgnus galima buvo įsigyti pusvelčiui. Labai padaugėjo mažų orkestrų, išaugo konkurencija. Taip šalia vokalinio bliuzo atsirado instrumentinis. Suaktyvinę ritmiką, juodaodžiai muzikantai sugebėjo išsaugoti „bliuzinių tonų“ specifiką, melodijos vedimą „šalia“ ritmo. Tokiu būdu Naujajame Orleane gimė muzika vėliau pavadinta džiazu. Tiesa, ankstyvajame džiazze dar nesigirdėjo išplėtotų improvizacijų. Šio stiliaus muziką atliko nedideli ansambliai, turintys nuo 3 iki 8 muzikantų. Melodija buvo grojama klarnetu, trimitu arba trombonu. Ritmą palaikė mušamieji instrumentai, grojo bandža arba pianinu. Boso partiją atliko tūba. Vienu metu improvizuodavo

trys solistai, kiekvienas grodamas savo melodijos variantą. Laikui bėgant, tūbą pakeitė kontrabosas, bandžą – gitara (Avramecs, Muktupavels, 2000).

- **Niujorko stilius.** Trečiajame dešimtmetyje baltieji muzikos mėgėjai Niujorke pirmąkart atkreipė dėmesį į džiazą, kuris buvo grojamas Harleme – Niujorko juodųjų rajone. Džiazo JAV sėkmė patraukė ir baltųjų muzikantų dėmesį, ir jie ėmė groti šia maniera. Bet įtikdami publikai, kurios ausiai buvo neįprasti ritmiški juodaodžių muzikos akcentai, naujieji orkestrai keisdavo džiazą, darydami jį vangesniu ir sentimentalesniu, buvo improvizuojama po vieną. Baltųjų orkestro grojime nebuvo nei svingavimo, nei vokalizuito skambėjimo (Avramecs, Muktupavels, 2000).
- **Čikagos Naujojo Orleano stilius.** Džiazas pradėjo plėtotis 1917 m. Čikagoje, kur suklestėjo Naujojo Orleano stilius. Naujajame Orleane dar nebuvo įrašinėjama į plokšteles, todėl šio stiliaus muzika iš esmės atstovauja Čikagos Naujojo Orleano stilių. Šio stiliaus lyderiai buvo trimitininkai K. Oliver ir L. Armstrong, pianistas J. R. Morton ir trombonistas J. Dods (Avramecs, Muktupavels, 2000).
- **Čikagos stilius.** Šis stilius buvo antroji po diksilendo Naujojo Orleano stiliaus baltoji pakraipa, kuria grodavo ir baltieji muzikantai. Čikagos stiliaus muzika išsiskyrė solinėmis tendencijomis, ko iki šiol nebuvo juodaodžių muzikoje (Rimša, 2001). Žymiausias solistas buvo vokiečių kilmės trimitininkas B. Beiderbecke, laikomas pirmuoju „vėsiojo“ stiliaus solistu džiaz istorijoje. Čikagos stilius žavėjo europiečius, todėl džiazas plūstelėjo į Europą, pagyvindamas trečio dešimtmečio muzikinį gyvenimą (Sharp, Snyder, Hische, 2010).

Džiazas evoliucionavo bei keitėsi veikiamas daugybės faktorių. Skirtingi laikotarpiai žymi skirtingų džiaz stilių atsiradimą, tikslinga visus pagrindinius džiaz stilius trumpai apibūdinti:

- **Svingo**, jo kitaip vadinamo populiariosios bigbendo muzikos, klestėjimo laikotarpis prasidėjo apie 1930 m. Pagrindiniai bruožai: daugelis aštuntinių grojama tarytum „svyruojant“ – keičiant jų trukmę kitų instrumentų palaikomo griežto ritmo atžvilgiu, sukuriamas efektas, kuomet atrodo, jog melodinė linija nuolat ritmiškai nesutampa su pagrindiniu ritmu. Svingas taip pat apibūdina džiaz muzikos stilių, kuris susijęs su didelių orkestrų – bigbendų atsiradimu. Svingo bigbandą sudarė 12-18 muzikantų, kurie savo ruožtu skirstomi į metalinių pučiamųjų instrumentų grupę (trimitai ir trombonai); liežuvėlinių pučiamųjų instrumentų grupę (gitara ir/arba kontrabosas, mušamieji). Bigbendo muzika yra sudėtingesnės harmonijos, sudėtingesnės kūrinų struktūros. Svingo orkestre dažniausiai visi muzikantai groja drauge, o solo intarpams skiriama mažiau vietos. Imta rašyti kūriniai specialiai bigbendui. Genialiausias tokios muzikos autorius – kompozitorius ir pianistas, juodųjų orkestro vadovas E. D. Ellingtonas. Jo sukurtai muzikai būdingi ypatingi niuansai, sudėtingumas, liudijantis apie nepaprastą kūrybinę vaizduotę bei energiją. Laikui bėgant, bigbendai ėmė bendradarbiauti su

žymiais vokalistais, pritaravo jų pasirodymuose (Rimša, 2001).

- **Bibopas** tai – vienas iš pirmųjų moderniojo džiaz stilių, 40 – aisiais, apibūdinamas kaip nervinga ir agresyvi, greitai grojama muzika. Bibopo harmoninė kalba buvo aštresnė ir kampuotesnė nei tradicinio džiaz. Bibopui būdingi maži ansambliai (trio, kvartetas, kvintetas). Dėmesys skiriamas improvizacijai, o ne taisyklėms. Kompleksinės, kertinės melodijos paprastai atliekamos unisonu; ilgesnės netaisyklingos frazės; daug greitesnis tempas nei svingo; dėmesys virtuoziskumui, instrumentinei technikai; būgnininkas daugiau bendraujantis su solistu. Naudojami kontrafaktai (originalios melodijos linijos parašytos remiantis standartine akordų progresija. Padidėjęs harmonijos kompleksiskumas (aliteracijos ir standartinės akordų progresijos pakeitimai). Absoliutūs bibopo lyderiai – altiniu saksofonu grojęs C. Parker bei trimitininkas D. Gillesp (Sharp, Snyder, Hische, 2010).
- **Cool džiaz** atsiradimas fiksuojamas apie 1948 m., jo pradininku laikomas trimitininkas M. Davis. Šiame džiaz stiliuje buvo atsisakyta fortepijono, vietoje jo harmoniją išryškino pučiamųjų instrumentų (saksofono arba trimito) kontrapunktu (Rimša, 2001). Šiam stiliui taip pat būdingas ramus, neskubotas požiūris į improvizaciją, plonesnės tekstūros, minkštesnė dinamika, švelnesnis melodinis frazavimas. Varinių pučiamųjų muzikantai grodavo lengviau, švelnesniais tonais, su mažiau vibrato. Mažiau intensyvūs būgnininkų smūgiai *kicks*, dažniau imta naudoti šluoteles. Painesnė tvarka, kompozicijos akcentavimas, nauji instrumentiniai deriniai (fleita, violančelė, voltorna, obojus ir kt.). Atnaujintas susidomėjimas kolektyvine improvizacija ir žymiai mažesnė bliuzo įtaka (Sharp, Snyder, Hische, 2010).
- **Hardbopo** atsiradimas fiksuojamas apie 1955 m. Šiuo stiliumi atliekama muzika yra gerokai paprastesnės melodijos. Kontrabosininkai įgavo daugiau veiksmų laisvės bei pradėjo atlikti solo partijas. Muzikantai pradėjo kurti savo melodijas, akomponimentas tapo spalvingesnis lyginant su bibopu. Rimša (2001) išskiria ir šio stiliaus porūšius – funky hard bopą, soul džiazą, mainstream hard bopą. Šio stiliaus gyvavimo metu plačiai imta naudoti bliuzo ir gospel muzika (Sharp, Snyder, Hische, 2010).
- **Afro Cuban bei Latin Jazz** apibūdinamas kaip Lotynų Amerikos, Kubos ritmų bei svingo ir bibopo stilių sintezė atsiradusi 6 – ajame dešimtmetyje. Šiuo stiliumi atliekamoje muzikoje ypatingą vaidmenį atlieka pučiamieji instrumentai, o kolektyvą sudaro trimitas, saksofonas, trombonas, fortepijonas, bosas ir trys perkusininkai. Tradiciniai Lotynų Amerikos ritmai ši džiaz stilių padarė šokiui tinkama muzika, todėl dažnai teigiama, kad tai nėra tikrasis džiazas. Vėliau atsirado šio stiliaus atmaina – *bosanova* – braziliskasis džiazas. Vienas iš pagrindinių šio stiliaus populiarintojų – D. Gillespis ir jo vadovaujami kolektyvai. (Berendt, 1984).
- **Laisvasis džiazas** – džiaz modernėjimo tendencijos viršūnė 7 – ajame dešimtmetyje, kuomet įsigalėjo atonalumas – muzika, parašyta nesilaikant tonacijos (Belkin, 2005). Ypatingą reikšmę

įgavo disonansinės harmonijos, melodijų nenuspėjamumas, polinkis į chaotiškas būsenas. Griežtą tradicinio ir moderniojo džiazo metrą pakeitė kylančios ar slūgstančios bangos, leidžiančios laisviau judėti, kaitalioti tempą. Pasak Rimšos (2001), visos šios naujovės priartino džiažą prie eksperimentinės muzikos. Šio stiliaus pavadinimas paimtas iš 1960 m. sukurtos pjesės, kurios autorius buvo O. Coleman. Šis muzikantas tapo vienu žymiausių naujojo džiazo kompozitorių.

- **Džiazroko** muzikinis stilius apima improvizacinius, melodinius ir harmoninius džiazo elementus su ritiniu judėjimu ir elektrinių instrumentų naudojimu. Elektrinė gitara, bosas ir pianinas yra įprasti instrumentai naudojami džiazroke. 1968 m. M. Davis albumas „Milesas danguje“ žymi džiazroko pradžią buvo sujungti skirtingų muzikos rūšių elementai, vyravo „kietas“ pastovus ritmas, toks kaip roke (Sharp, Snyder and Hische, 2010).
- **Fuzinis džiazas** 1970 metai, jis apima labai platų spektrą – nuo pramoginės muzikos iki džiazo klasika tapusių kūrinų, tai gali būti akustinės ir elektroninės muzikos sintezė; džiazo, roko, fank ir elektroninės muzikos sintezė; klasikinės muzikos, ispaniškų šokių melodijų, roko, džiazroko ir Lotynų Amerikos ritmų sintezė; džiazo, folk muzikos ir klasikos lydinys ir t.t. (Sharp, Snyder and Hische, 2010).
- **Acid jazz** 9 – ojo dešimtmečio pab. ir 10 – as dešimtmetyje sujungė fank, soul ir džiazo muziką bei vaizdinius efektus. Vienas būdingiausių jo bruožų yra iš kitos muzikos sudarytų fragmentų panaudojimas, imamos senos plokštelės ir iš jų panaudojamos tam tikros atkarpos, iš kurių montuojamas savito stiliaus muzikinis kurinys (Rimša, 2001).

2. LAISVĖS MANIFESTACIJA DŽIAZO ESTETIKOJE

Džiazas turi savo kalbą, specifinius terminus, pradedant pavadinimais ir baigiant džiazos muzikantų pasaulio pravardėmis. Terminų, pavardžių ir pravardžių šaknys slypi Amerikos juodaodžių slenge bei jų buitinėje kalboje, todėl vertimai ne visada būna tikslūs, o kartais – beprasmingi. Garsų žodyną, kaip ir bet kurią kitos rūšies muziką, formuoja svarbiausi elementai – ritmas, melodija, harmonija, dermės, forma, atlikimas, improvizacija ir kt. Tikslinga šiuos elementus aptarti norint suprasti, kuo džiazos muzika panaši ir kuo skiriasi nuo klasikinės muzikos, bei pajauti laisvės apraiškas šioje muzikoje.

2.1 Ritmas

Ritmas – tai skirtingo ilgumo garsų ir akcentų kaita. Muzikoje ritmas turi ypatingą reikšmę. Jis suprantamas kaip muzikinės slinkties judėjimo pagrindas, kaip tvarka, kuria laiko atžvilgiu derinami visi muzikinės kalbos elementai – tempas, melodija, harmonija, didinami kontrastai ir kitos muzikinės išraiškos priemonės (Yla, 1959, p. 6).

Ritmo variantų yra begalybė ir viskas priklauso nuo kompozitoriaus ar atlikėjo fantazijos. Apskritai, nei viena melodija neįmanoma be ritmo. Melodija be ritmo – tik garsų rinkinys, tačiau ritmas be melodijos egzistuoti gali. Daugelis rytų ar Afrikos šalių turi tradicinių šokių, kurie atliekami mušamaisiais ritminiais instrumentais (Vaišvilienė, 2004). Juodaodžiai būgnų ritmais netgi galėdavo susikalbėti per atstumą, tarsi naudotų tam tikrą Morzės abėcėlę. Iš daugybės skirtingų instrumentų rūšių, kurios buvo galima rasti Afrikoje, tik keletas yra melodiniai – didžioji dauguma yra ritminiai ir/arba mušamieji. Negalima sakyti, kad juodaodžių muzika buvo primityvi – iš būgnų muzikos jie sukurdavo savotišką „ritminę polifoniją“, kuri būdavo ne mažiau sudėtinga negu bet koks rimtas klasikinės muzikos kūrinys. Visi atlikėjai groja vienu metu ir orientuojasi į tą patį pagrindinį būgną. Kiekvienas atlikėjas žino, ką daro, tačiau klausytojui labai sunku pagauti esmę. Lygiai kaip ir barokinėje muzikoje – taip juodieji išreiškėdavo pasaulio sudėtingumą, nesuprantamumą (Velička, 2004).

Pasaulio muzikoje sutinkama stulbinanti ritmo apraiškų įvairovė. Vieni ritmai aiškūs, energingi (pagal juos nesunku šokti ar žygiuoti), kiti – ramūs, primenantys kalbėjimą. Ritmo pobūdis perteikia muzikos kūrinio charakterį, atskleidžia ir paryškina jo stilių ir žanrą. Ritmas mums padeda atskirti džiazą nuo roko, lietuvišką šokį nuo bulgariško (Velička, 2004).

Muzikinis ritmas – tai vienas įdomiausių ir kartu vienas sudėtingiausių muzikinės kalbos elementų. Jį sudaro keletas „sluoksnių“, tarsi persmelkiančių vienas kitą. Ritmas – svarbi muzikos išraiškos priemonė, kuri daugiausiai lemia muzikos charakterį. Tolygus ritmas melodijai suteikia ramybės ir plastiškumo; trūkčiojantis, taškuotas ritmas – įtampos ir veržlumo; sinkopinis ritmas –

tvirtumo ir aštrumo (Vaišvilienė, 2004).

Vienas iš skiriamųjų džiazo bruožų (lyginant su klasikine muzika) – tai ritmika. Skirtingai nuo klasikinės baltųjų muzikos, kuri pagrįsta melodija, džiazo pagrindas – mušamieji, ritmas. Taip yra todėl, kad tarp juodaodžių afrikiečių dominavo būtent mušamieji instrumentai.

Džiazo muzikoje svarbus vaidmuo tenka ritmui, dėl kurio nuolatinių akcentų visi instrumentai traktuojami kaip mušamieji. Kai ritmo kirčiai sutampa su metriniu kirčiu – tai vadinama *ground beat*, kai nesutampa – *off beat*. Tam tikras melodinių linijų ritmikos nesutapimas su pagrindiniu pulsu kuria vėluojančio, lankstaus judėjimo pojūtį – siūbavimą, angliškai vadinamą *swing*. Tokiu būdu tarp įvairių grojančių instrumentų ir vokalinės partijos atsiranda keletas ritmo variantų arba poliritmija (Vaišvilienė, 2004).

Džiazo muzikos ritmai savo kilme atkartoja mus supančius ritmus taip kaip amerikiečių muzika atkartoja ritmus pasiskolintus iš europiečių, azijiečių ir ypač iš afrikiečių muzikos, kurioje labiausiai vyrauja poliritmiškas charakteris, didelis mušamųjų išskirtinumas ir šokių ritmai vedė į įvairiausių ritmų atsiradimą (O'Meally, 1997).

Džiazas kristalizavosi XIX – XX amžių sandūroje, juodaodžių bendruomenėse Jungtinėse Amerikos Valstijose, jo skambesyje galima išgirsti kaip iš giliai ritmiškai rezonuoja jo istorija. Tame rezonanse girdimi spiričiueliai, bliuzas, prekybininkų šūksniai, maršų orkestrai, gatvės dykinėtojų išgalvotos istorijos. Džiaze girdimi traukinio garsai – ratų gausmas, bėgių dūžiai, traukinio švilpukas, stabdžiai, kontrolieriaus šūksniai. Pavyzdžiui M. L. Williams muzikoje galima girdėti modernaus miesto ritmus – vienu atveju nenutrūkstamus ir skrajojančius, kitu – lyg dygliuotus ir šokinėjančius (O'Meally, 1997).

Džiazo ritmai dažnai įkvepia poetus ir vizualaus meno kūrėjus, kurie per medijas bando išreikšti džiazo atlikėjo kuriamą dramą. Jie priima sunkiausią užduotį žodžiu ar vaizdo medija išreikšti jausmą ir esmę muzikos, kurią kuria atlikėjas. Jie tarsi „mato“ džiazą ir bando priversti publiką jį taip pat pamatyti (O'Meally, 1997).

Rašytojai tokie kaip T. Morrison, N. Shange, A. Baraka, A. Murray, M. Harper ir R. Dove ne tik pasakoja istoriją apie džiazo charakterį, bet ir stengiasi žingsniuoti jo kuriama ritmo linija, kad priartėtų prie šokio ritmų intonacijų ar kitų ritmiškų džiazo muzikos ypatybių. Per žaismingai sinkopuotą kartojimą, jų žodžiai puslapyje atlieka džiazo šokį. Per daugiau nei šimtmetį, vizualūs menininkai savo kūrinių spalvų jūroje sugebėjo paskandinti džiazo muzikantus, balerinas, orkestrus, ir net visas partitūras. H. Matisse, P. Mondrian ir J. Dubuffet kuria džiazo muzikos garsą paveiksluose – priverčia mus „matyti“ muziką. Jie ir daugelis kitų sukūrė regimąsias džiazo kompozicijas per vizualų linijų, skaičių, tonų, struktūros, spalvų, ir ritmų manipuliavimą. Pažymėtina, kaip estetikos kalba persikloja nuo meninės formos į meninę formą (O'Meally, 1997).

Regimajame mene, džiazo ritmas gali būti matomas pakartotiniuose atvaizduose ar žmogaus

veiksmo figūrose (su pakitimais nuo atvaizdo į atvaizdą). Tokiu būdu menininkai seka džiazų impulsą, atspindi džiazų sudėtingą supimą, poliritmišką charakterį. Kaip ir rašytojai, kai kurie vizualūs menininkai dalo savo darbą į skyrius, kurie artėja prie džiazų struktūros: skyrius A siūbuojantis į B skyrių ir atgal į A, anksčiau dar ir į C, pagrindinis vedlys šiame labirinte yra ritmas. S. Davis ir R. Bearden apibūdina pastangas pasiekti džiazų prasmę savo darbuose praleisdami spalvinius tonus, įterpdami šokinėjančias erdves, taip priversdami laukti kito garso. Kiti menininkai pasiekia smūginę prasmę spalvine išraiška (O'Meally, 1997).

Ritmiškai, džiazas turi tris sluoksnius: melodijos, akordų ir boso. Šitie sluoksniai turi daugiau ar mažiau fiksuotus ritminius santykius. Tipiniu atveju, bosinė dalis sutampa su dūžiu, kuri paprastai yra ketvirtinės natos ilgio. Melodinis ritmas dažnai juda dukart greičiau (t.y., aštuntinė nata), o tuo metu akordai dažniausiai keičiasi dvigubai lėčiau nei boso ritmas (t.y. pusinė nata). Norma, pagal kurią akordai keičiasi, vadinamasis „harmoninis ritmas“, kartais dalijama pusiau ar dvigubinama — pakeičiama į sveikąsias ar ketvirtines natas — dalies viduje (Smith, 2008) (2 pav.).

Layer	Typical Note Value
Melody	♪ or ♪
Bass Line	♩
Chord Changes	♩ or ○

2 pav. Džiazų muzikos sluoksniai

Pasak, Smith (2008) trijų sluoksnių struktūros įsisąmoninimas priklauso nuo pasiekiamų instrumentinių išteklių – solo pianinas, duetas, trio, ansamblis, bigbendas ir taip toliau. Pavyzdžiui solo pianistas turi visus tris sluoksnius atlikti dviem rankomis arba vieną sluoksnį praleisti. Atvirkščiai, bigbendas siūlo daug būdų atlikti šiuos tris sluoksnius. Akordai gali būti atlikti ir pianisto, ir gitaristo, arba bet kokia kita varinių arba medinių instrumentų kombinacija.

Kokia yra mušamųjų instrumentų funkcija trijų sluoksnių struktūroje? Tradiciniame pianino trio, *raido* lėkštė ar šluotelės yra pirmiausia naudojamos, kad sumaišytų ir suvienytų pianino ir boso garsą bei palaikytų garso tęstinumą. Lotyniškose grupėse, mušamieji instrumentai vaidina pagrindinį vaidmenį, kuris yra būtinas muzikos charakteriui; dažnai talentingi muzikantai, grojantys mušamaisiais instrumentais yra būtini, kad suprastų pilną ritmišką šios muzikos sunkumą. Bigbende, būgnininkas yra svarbiausias ir kaip pagrindinis laikininkas ir kaip didžiosios dalies ritminio vieneto „niukso“ atlikėjas, sudarytų iš smūgių, akcentų ir solo pasažų (Smith, 2008).

Unikalus džiazų ritminis charakteris yra sukurtas dažniausiai melodiniame – aštuntinės natos ilgio sluoksnyje. Šis ritmas nėra užrašytas sutartiniais ženklais, bet atlikėjo gali būti interpretuotas. Ši interpretacija yra paremta aštuntinių natų deriniu (Smith, 2008).

Vienas iš pagrindinių elementų, kurie duoda džiazui jo būdingą „siūbavimą“, yra ritminis aštuntinių natų darinys. Siūbavimas negali tiksliai būti užrašytas sutartiniais ženklais. Tai suprantama

klausant labiau patyrusių muzikantų ir stengiantis atkurti tą patį jausmą grojant pačiam. Kad ir kada aštuntinės natos atsiranda boso ar akordo sluoksniuose, prisitaiko ta pati ritminė interpretacija, panaudota melodijos sluoksnyje (3 pav.):

3 pav. Standartinė ritminė struktūra

Kadangi tempas yra padidintas į greitą bebopo diapazoną, paprasta aštuntinių natų interpretacija vis daugiau ir daugiau artėja prie aštuntinių natų ilgio. Džiazas yra retkarčiais užrašomas sutartiniais ženklais kaip tai antrame pavyzdyje (4 pav.) Pavaizduotas aštuntinių/šešioliiktinių ritmas džiaz muzikantų laikomas „kvadratu“ (Smith, 2008).

4 pav. Džiazinė ritminė struktūra

Lėtesniuose kūrinuose, kuriuos džiaz muzikantai vadina „baladėmis“, užrašytas sutartiniais ženklais ritmas yra interpretuotas ganėtinai laisvai. Panaudota technika apima *rubato* ir kitus duotų natų verčių pokyčius, atliekant už dūžio, ir ne laiku (t.y., be pastebimo dūžio ar pulso) (Smith, 2008).

Džiazas į muziką įnešė visai naują, ne europietišką ritmo suvokimą, o be šios patirties šiandien nebeįmanoma kalbėti apie ritmo raidą XX a. muzikologijoje. „Džiaz muzikantai neatrado nieko naujo nei harmonijos, nei melodijos srityse, bet atrado naują ritmo koncepciją“ (Rimša, 2000, p. 79). Ritminė afrikiečių muzikos ypatybė leido išaugti ištiesi ritmo kultūrai: įvairiems instrumentams, grojimo būdams, reikšmės figūroms. Viena iš tokių savybių yra savotiška ritminė polifonija – besikryžiuojantis ritmas, kai kiekvienas instrumentas groja savarankišką ritminę figūrą. Kyla ritminiai būgnų konfliktai, sudarantys ypatingą muzikinę įtampą (Katkus, 2006).

Ritmas visada buvo vienas išskirtinių ir neatsiejamų džiaz elementų. Kadaisė džiazas buvo tik šokių muzika. Šokis neatsiejamas nuo griežto ritmo, taipogi jis suteikia emocionalumo. Džiaze dažnai pasitaiko, kad ritminis pulsas yra tik numanomas, ne akivaizdus. Atlikėjas nebūtinai groja tuo ritmu,

kartais jis tyčia šiek tiek skuba arba atsilieka. Tai padaroma labiau iš jausmo nei iš tikslaus išskaičiavimo.

Džiazo ritmas gali būti nuo visiškai paprasto iki labai sudėtingo, komplikuoto, tačiau laisvas ir neįpareigojantis atlikėjas gali jį interpretuoti savaip, pakankamai laisvai, kas priverčia klausytoją nejučia judėti ritminio vieneto tempu, nepriklausomai ar tą tempą diktuoja bosas, mušamieji ar kuris nors iš melodinių instrumentų, tas pojūtis yra nenutrūkstamas ir vedantis į vis naują ritminį darinį, kas klasikinėje muzikoje yra tiksliai susluoksniuota ir jau iš ankščiau permąstyta kompozitoriaus.

2.2 Džiazo harmonija ir dermės

Melodijoje garsai seka vienas paskui kitą. Tačiau kelis garsus pagrojus kartu, gaunamas sąskambis – akordas. Sąskambių, akordų sudarymas daugiabalsėje muzikoje vadinamas harmonija. Ji labai svarbi išraiškos priemonė, suteikianti muzikai spalvingumo, o kartais pati tampa svarbesnė už kitas išraiškos priemones kūrinyje (Vaišvilienė, 2004).

Graikų kalbos žodis harmonija reiškia darną, darnų skambėjimą. Ji dažnai paryškina melodiją, lyg „įvelka“ ją į garsų „rūbą“, skamba skaidriai, šviesiai ar tirštai, niūriai (Vaišvilienė, 2004). Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus (1977, p. 73) harmoniją apibrėžia kaip „daugiabalsės muzikos sąskambių ir jų santykių visumą“. Ji yra neatskiriama susijusi su visais daugiabalsės faktūros tipais ir aptinkama įvairių epochų bei stilių muzikoje. Vis dėlto harmonijos specifinės išraiškos ir konstruktyvinės galimybės pilniausiai atsiskleidė maždaug nuo XVI a. (vėlyvasis renesansas), kai daugiabalsės muzikos kūrimo išėties tašku tapo tercinės struktūros akordai. Ypač didelis harmonijos vaidmuo klasicizmo ir romantizmo stiliaus kompozitorių kūryboje.

Klasikinė harmonija remiasi trimis harmonijos funkcijomis – tonika (I laipsnis), subdominante (IV laipsnis) ir dominante (V laipsnis). Jos derinamos prie pagrindinio balso (melodijos), sukuria tam tikrą spalvą. Jų kaitą nesunku išgirsti (Vaišvilienė, 2004). Naujesnių laikų muzikoje funkciniai akordų ryšiai pasireiškia įvairesnėmis formomis (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977).

Skambėjimo įtampa – veržlumas priklauso nuo harmoninių funkcijų ir akordų struktūros. Harmoninė akordo funkcija išreiškia ne tik jo derinį pastovumą ar nepastovumą, bet tuo pačiu ir atitinkamą emocinės įtampos laipsnį. Tonikos funkcija pabrėžiama ramybės. Dominantės funkcija atspindi didžiausią įtampos laipsnį. Subdominantės funkcija – tarpinė grandis tarp tonikos ir dominantės (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977).

Funkcinė harmonija turi didelę reikšmę kūrinio formai sudaryti ir suvokti. Šios harmonijos pagrindu susiformavo visi klasikinės muzikos struktūriniai tipai. Ypač reikšmingas muzikos formai yra tonacinis planas – tonacijų išdėstymas atskirose formos dalyse. Tonacijų santykiai iš esmės atitinka akordų funkcinis santykius. Pradedant baroko epocha, muzikinėje formoje išryškėjo būdinga tonacijų seka. Kūrinio pradžioje įtvirtinama pagrindinė tonacija, toliau pereinama į vieną iš dominantės

funkcijos tonacijų. Kūrinio antroje pusėje per subdominantės funkcijos tonaciją grįžtama atgal į pagrindinę. Tonacijų santykiai paryškina muzikinių minčių santykius (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977).

Harmonijos spalvingumas – koloritas – tai specifinis įspūdis, kurį sukelia neįprastas akordų sugretinimo būdas, ar net tradicinė akordo struktūra. Dėmesys harmonijos spalvingumui, pastebimas dar vėlyvojo renesanso madrigalistų kūryboje, ypač sustiprėjo romantinėje ir impresionistinėje harmonijoje (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977).

Pagrindinis harmonijos elementas džiaz muzikantui yra septakordas. Atlikėjai gali pailginti ir pagarsinti akordus pagal savo asmeninį pageidavimą. Devintieji, vienuoliktieji ir trylikieji tonacijos laipsniai kaip įprasta yra pridodami, natos gali būti praleidžiamos. Egzistuoja ir tam tikros „harmoninės klišės“ (Spizer, 2001):

- *Toninė/dominuojanti harmonija*: būdinga visoms muzikos formoms kilusioms iš Europos, pagrindinė harmoninė jėga V laipsnyje (tempimas) judant link I laipsnio (išrišimo).
- *II V I laipsniai mažore arba minore*: klasikinės muzikos praktikoje, V laipsnis dažnai yra pagrindas „dominantės akordų paruošimui“. Paruošta „aptaki“ harmonija dažnai prasideda V su II laipsniu, padaryta su artimais II V ir I laipsnio progresijomis.
- *Šalutinė dominantė*: bet koks akordas gali būti atliktas nuo savo tonacijos V laipsnio.
- *Vietiniai pagrindiniai centrai*: kompozitoriai gali panaudoti progresiją, siekiant sukurti trumpus, laikinus tonacijos pasikeitimus. Tai dažnai įvykdoma II V ir I laipsnio seka.
- *Dominančių ratas*: tai kitas prietaisas būdingas klasikinei muzikai. Kiekvienas dominuojantis akordas pereina į kitą. Tai taip pat gali būti vadinama „dominančių ratu“.
- *Ratas raktų viduje*: tai panašus prietaisas. Pagrindas kyla, bet natos lieka raktų viduje.
- *IVm ir/ar bVII7*: šiuos akordus galima sutikti daugumoje pagrindinės tonacijos kontekstų. Šios klišės tikslas yra perkelti natas, taip siekiant priduoti spalvų, dažniausiai tam tikru emocionalių momentu.
- *Apsisukimai*: Apsisukimas dažniausiai yra naudojamas skyriaus pabaigoje, kad sukurtų I laipsnio akordo pakartojimą.
- *Bliuzo akordai*: tai akordai, kurie harmonizuoja mėlynąsias natas „blue notes“ melodijoje. Tai unikalūs Amerikos prietaisai, išrastas 1910-1940 metais. Pagal pojūtį šie akordai yra pasiskolinti ir paralelaus minoro, nes įterpia su minoru susijusias natas.
- *Tritonio pakeitimas*: tai prietaisas ištobulintas „Auksiniame amžiuje“. Tritonio pakeitimas yra pagrindinė džiaz technika pradedant bebopo metais.

Rimša (2000) išskiria tokius džiaz harmonijos pamatus:

- II-V laipsnių akordų junginys – tai populiariausias akordų junginys (angl. chord change)

džiaze, kuris gali būti išrišamas į I laipsnį, t. y. toniką.

- *Tritonio pakeitimas*: tai prietaisas ištobulintas „Auksiniame amžiuje“. Tritonio pakeitimas yra pagrindinė džiazo technika pradedant bebopo metais.

Akordų kartojimas nuo skirtingo laipsnio klasikinėje muzikoje vadinamas sekvencija. Jose gali būti kartojami ne tik akordai, bet ir melodija, tik jos motyvas kartojamas vis nuo kito laipsnio. Sekvencijos yra dviejų rūšių: diatoninės ir moduliuojančios. Diatoninės yra tos sekvencijos, kurių akordų junginys arba melodija juda tik tonacijos laipsniais. Jų išskirtinė savybė, kad kartojamų akordų intervalinė sudėtis keičiasi neišvengiamai. Moduliuojančios sekvencijos grandys juda ne vienos tonacijos ribose. Todėl intervalai gali ir nesikeisti. Džiaze naudojamos įvairios moduliuojančios sekvencijos. Populiariausia jų – kai grandis juda tonais žemyn.

- Dar vienas būdingas džiazo harmonijos bruožų – paralelinis akordų judėjimas, vadinamas paralelizmu. Įvairių sąskambių paralelinis judėjimas būdingas daugelio pasaulio tautų senovinei ir folklorinei muzikai (ne išimtis ir Europos viduramžiai). Kaip ir sekvencijos, paralelinis akordų judėjimas džiazo muzikoje yra dviejų rūšių – vienos tonacijos laipsniais, t. y. diatoniškas, ir ne vienos tonacijos laipsniais. Diatoniniai paralelizmai dažniausiai naudojami suharmonizuoti diatoninės gamos pobūdžio melodinėms atkarpoms – tiek grojant temą, tiek solo. Tiek diatoninė, tiek chromatinė gama gali būti naudojamos ir boso, ne tik melodijoje. Tokias boso linijas mėgo XX a. pradžios kompozitoriai (pvz. M. K. Čiurlionis). Jas harmonizuoti paraleliniais akordais dažnai mėgo ir tie džiazo kompozitoriai, kurie domėjosi Europos muzika. Tokiomis harmonijos priemonėmis išgautas skambesys, tarsi sujungiantis Europos muzikos dvasią su džiazo atmosfera.
- Dažniausiai harmonija pajvairinama ir pereinamaisiais bei pagalbinais akordais, iš kurių populiariausias – sumažintas septakordas, naudojamas įvairiuose harmoniniuose junginiuose.
- Klasikinėje muzikoje laikomasi labai griežtų aliteracijos ženklų rašymo taisyklių, o džiaze į tai žiūrima pro pirštus.
- Vargonų punktas *pedal point*, dar trumpai vadinamas pedalu, – tai viena ilgesnį laiką užlaikyta nata (beveik visada boso), kai tuo metu kituose balsuose keičiasi harmonija. Ši priemonė plačiai taikoma ne tik džiazo, rokenrolo, bliuzo, bet ir klasikinėje Europos, Indijos ir kitų šalių muzikoje. Džiaze, kaip ir Europos klasikinėje muzikoje, dažniausiai būna tonikos arba dominantės vargonų punktas, t. y. pedalinė nata naudojama tonika arba dominantė. Tonikos vargonų punktas skamba ramiai ir pastoviai, naudojamas kūrinių pradžioje arba pabaigoje, rečiau viduryje. Kartais, kaip ypatinga harmoninė priemonė gali skambėti per visą kūrinį arba jo dalį. Jis sukuria nepastovumo, veržlumo įspūdį.
- Perharmonizavimas tiek klasikinėje Europos, tiek džiazo muzikoje, vadinamas akordo, kurio logiškai tikimasi suskambant, pakeitimas kitu, nelauktu. Džiaze tai bene labiausiai paplitusi

harmonijos praturtinimo priemonė. Jos esmė – surasti tinkamą vieno ar kito akordo pakaitalą. Toks pakaitalas dažniausiai būna giminingas akordas, suskambantis vietoj laukiamojo. Taip sukuriamas netikėtumo momentas, nuolat palaikantis klausytojų dėmesį. Labiausiai džiaze paplitęs perharminizavimo būdas – dominantės septakordo pakeitimas kitu dominantės septakordu, nutolusiu per tritonį.

Johanson (2004) atsakydamas į prieštaravimus kylančius dėl plačios harmonijos naudojimo džiaze oponuoja, jog harmonijos žinojimas yra svarbus, kaip ir žinojimas muzikos rašto ir visų kitų muzikos dedamųjų. Čia *žinojimą* galima ir reiktų keisti *jutimu*, nes vien pojūčio kartais neužtenka. Populiarios melodijos laisvai kūrybingai perdirbamos taip, jog jos įgyja naują signifikaciją pridodant „KAIP“ prieskonio, kuris prideda dar daugiau svorio tam kūriniai ir dažnai tampa atpažįstamas kaip visai kitas kūrinys. Ir visa tai gimsta ne iš žinojimo „KAS“ arba tiksliau ką reikia daryti, tačiau „KAIP“ tai yra daroma, kaip muzikantas sugeba apžaišti turimą standartą.

Džiazo harmonija remiasi daugeliu tų pačių harmoninių principų kaip ir klasikinė muzika. Tačiau tikslinga būtų išskirti perharmonizavimą, kuris yra viena labiausiai paplitusių harmonijos praturtinimo priemonių džiaze. Vienas pagrindinių skirtumų, kad klasikinėje muzikoje laikomasi labai griežtų aliteracijos ženklų rašymo taisyklių, o džiaze į tai žiūrima pro pirštus, kas dar kartą pabrėžia džiazo laisvumą, nepriklausomumo, savitumo ir unikalumo siekimą.

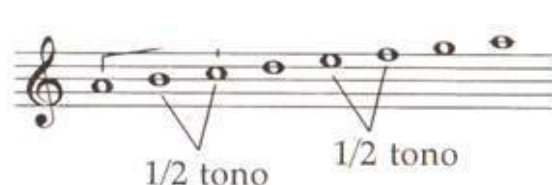
Dermė. Melodija, harmonija, bosas – tai muzikos elementai turintys skirtingas reikšmes: melodija – tarsi kūrinio siela, harmonija – kūnas, o bosas – pagrindas (sąlyga), išryškinantis minėtų elementų sąveiką. Nors jų funkcijos ir skiriasi, tačiau yra glaudžiai susijusios tam tikromis garsų sekomis, dar vadinamais dermėmis (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977).

Dermė atspindi ir reiškia garsų tarpusavio ryšius ir darną. Dermė – tai garsų eilė, kurią kompozitorius pasirenka sumanyto kūrinio nuotaikai sukurti. Jei kuris iš šių elementų nukrypsta nuo pasirinktos dermės, klausytojas tai suvokia kaip svetimkūnį (pvz., jei sugrojama ar sudainuojama ne ta nata, klausytojas iš karto tai pajunta) (Vaišvilienė, 2004).

Yra dvi populiariausios Europos klasikinės muzikos dermės – mažoras ir minoras – perteikiančios atitinkamai linksmą ir liūdną nuotaikas (5 ir 6 pav.). Dažniausiai dermę sudaro septyni garsai, nors būna ir siauresnių. Dermės pobūdis, rūšis nustatomos pagal pustonių išsidėstymą garsaeilyje bei atraminius tonus (Vaišvilienė, 2004).



5 pav. Mažorinė dermė



6 pav. Minorinė dermė

Be mažoro ir minoro yra ir daug kitų dermių, kurios susiformavo senojoje klasikinėje arba

pasaulio tautų muzikoje. Vėlesniais laikais kompozitoriai patys kūrė dermes, taigi jos buvo sukurtos dirbtinai – pvz., pilnų tonų dermė, „tono-pustonio“ (iš septynių garsų), chromatinė (dvylika tonų, išdėstyta pustoniais) ir kitos. Pavyzdžiui, rytietiška arba Azijos šalių muzika skamba neįprastai būtent dėl pentatoninių (penkių garsų) garsaeilių arba labai neįprastų intervalų garsaeilyje (Vaišvilienė, 2004). Yra dermių būdingų tik tam tikroms tautoms ar regionams (pvz., neapolietiškoji, ispaniškoji dermės). Pasirenkant vieną ar kitą dermę, iškart atskleidžiamas tam tikras kūrinio charakteris.

Žinoma, kiekviena dermė turi ir kitų elementų (pvz., mažorinėje dermėje galima sudaryti minorinius akordus, bet jei dermė yra tinkamai išnaudojama, pagrindinis jos charakteris nesikeičia. Derinant įvairias dermes, įmanoma išgauti nuotaikų kaitas. Tai suteikia kūriniai sužetinio pasakojimo savybių (Šileikienė – Žebrauskaitė, Petrikis, 2012).

Diatoninė dermė – septynių muzikos garsų sistema, kitaip – heptatonika, septynių laipsnių dermė. Ji būdinga daugeliui tradicinių ir šiuolaikinių muzikinių kultūrų. Paeiliui išdėstyti diatoninės dermės garsai sudaro diatoninę gamą kurios pirmasis ir aštuntasis garsai turi tą patį pavadinimą ir sudaro oktavos intervalą. Diatoninės dermės sudaro europinės muzikos pagrindą. Standartinės mažorinė ir minorinė dermės yra diatoninės. Heptatoninė dermė, kuri prasideda Do nata ir ją sudaro laipsniškai išdėstyti 7 garsai, yra vadinama Jonine derme. Atitinkamai dermė nuo Re natos vadinama Dorine, nuo Mi – Frygine, nuo Fa – Lydine, nuo Sol – Miksolydine, nuo La – Eoline ir nuo Si – Lokrine derme. Grojant šias skirtingas dermes, pastebima, kad visos jos turi skirtingus charakterius ir nuotaikas.

Kiekvienas mažoras turi „savo“ paralelinį minorą, kurio gama prasideda nuo VI mažorinės gamos laipsnio. Tokiu pat būdu galima sudaryti analogišką garsų eilę — gamą nuo bet kurio mažorinės gamos laipsnio. Tokios gamos džiazze vadinamos dermėmis *modes*. Mažorinė gama dar vadinama jonine, o minorinė — eoline derme. Kaip ir klasikinėje Europos muzikoje, atitinkamoms dermėms džiazze taikomi tie patys senoviniai graikiški dermių pavadinimai, nors pati dermių koncepcija gerokai skiriasi (Rimša, 2000, p. 94).

Džiazui būdingos dvi pentatoninės gamos: mažorinė ir minorinė. Jos abi yra dermės viena kitai. Mažorinė pentatoninė gama prasideda mažorinėje gamoje ir praleidžia ketvirtąjį ir septintąjį gamos laipsnius. C mažorinė gama yra (C, D, E, F, G, A, B), o C mažorinė pentatoninė gama (C, D, E, G, A). Minorinė pentatoninė gama naudoja tas pačias natas kaip ir mažorinė pentatoninė gama, bet prasideda šeštuoju mažorinės gamos laipsniu (Bergman, 1998).

Tikslinga dermes aprašyti ne įprasta Europos muzikai tvarka, skirstant jas į mažorines ir minorines, o pagal tai nuo kurio mažorinės gamos laipsnio jos sudaromos, kaip tai įprasta amerikietiškoje džiazos muzikos teorijoje. Dažniausiai džiazze naudojama taip vadinama džiazos melodinė minorinė gama. Ši gama iš esmės diatoninė mažorinė skalė tik su pažemintu trečiuoju laipsniu. Kaip ir bet kurioje kitoje gamoje, dermės gaunamos pradėdant groti gamą nuo skirtingų

pagrindinių natų, taip sukuriant eilę skirtingų džiazų gamų (Bergman, 1998). Dermės naudojamos muzikai suteikti nuotaikos, spalvų, jos padeda atskleisti atlikėjo jausmus.

Kai muzikantai kalba apie dermes džiaze, tai dažnai reiškia septynias dermes, pagrįstas mažorine gama. Klasikinės ir džiazinės dermes galime matyti (7 pav.) ir (8 pav).

7 pav. Klasikinės dermės

Diagram showing six classical modes on a treble clef staff:

- Lydian** -- the brightest mode. The "Fi" gives it a yearning quality. "Major scale with a sharp four."
- Ionian** -- the balanced mode. Often conveys joy or confidence. Our standard major scale.
- Mixolydian** -- the restful mode. Often conveys a whistful sentiment. "Major scale with a flat seven."
- Dorian** -- the spicuous mode. Often conveys searching or uncertainty. "Minor scale with a raised six."
- Aeolian** -- the somber mode. Often conveys sadness or loss. Our standard natural minor scale.
- Phrygian** -- the darkest mode. Often conveys spiritual unease. "The natural minor scale with a flat two."

7 pav. Klasikinės dermės

8 pav. Džiazinės dermės

Diagram showing seven jazz modes on a treble clef staff:

- Ionian** (same notes as major scale) starting on the 1st degree of the major scale
- Dorian** starting on the 2nd degree of the major scale
- Phrygian** starting on the 3rd degree of the major scale
- Lydian** starting on the 4th degree of the major scale
- Mixolydian** starting on the 5th degree of the major scale
- Aeolian** (sometimes called "natural minor") starting on the 6th degree of the major scale
- Locrian** starting on the 7th degree of the major scale

8 pav. Džiazinės dermės

Mažorinė gama, arba joninė dermė (jonian mode). Mažorinė gama, pagal senovinę dermių sistemą dar vadinama jonine derme ir ši gama puikiai tinka improvizacijai. *Dorinė dermė (dorian mode).* Europietiškoje sistemoje priskiriama minorinių dermių kategorijai, nes labai panaši į minorą. Improvizuojant dorinė dermė naudojama dažniau negu minorinė gama. *Fryginė dermė (phrygian mode)* taip pat priklauso minorinių kategorijai. Nuo natūralaus minoro ji skiriasi pustomiu žemesniu II laipsniu. Ši dermė taip pat tinka improvizacijai ir yra plačiai paplitusi ispanų muzikoje (flamenkas). Prie E fryginės dermės pridėjus Cf natą gaunama dermė, kuri džiaze dažnai vadinama ispaniška (spanish phrygian). Šią dermę plačiai naudojo pianistas ir kompozitorius C. Corea savo „ispaniškuose“ kūrinuose 8-o dešimtmečio pirmoje pusėje. Dauguma garsaus klasikinio M. Davis albumo „Sketches of Spain“ kūrinių taip pat paremti šia derme. *Lydinė dermė (lydian mode)* priklauso mažorinių dermių kategorijai. Taikant mažorinę gamą mažoriniam septakordui IV laipsnis laikomas vengtinu, o lydinė dermė šiuo atveju tampa puikia alternatyva: IV laipsnis čia puikiai tinka, apgrojant mažorinį septakordą. *Miksolydinė dermė (mixolydian mode)* naudojama džiazų improvizacijose per dominantės septakordą. *Minorinė gama, arba eolinė dermė (aeolian mode)* naudojama su minoriniu septakordu, nors dorinė ir fryginė dermės tokiais atvejais naudojamos dažniau. *Lokrinė dermė (locrian mode)* sudaroma nuo mažorinės gamos paskutinio VII laipsnio (Rimša, 2000, p. 94 – 97).

M. Davis vienas iš žinomiausių džiazų muzikantų, kuris naudojo dermes, žinoma jis nebuvo pirmasis muzikantas, kuris naudojo dermes, tačiau jis jas naudojo kitu būdu nei kiti džiazų muzikantai.

Vietoje to, kad parašytų kompleksą gamų paremtų dermėmis, kaip kiti muzikantai darydavo, Miles sudėjo kartu labai paprastas struktūras su mintimi savo muzikantams suteikti plačią harmoninę lasivę, kad jie galėtų groti netrukdomi melodizmo ir su neprecedentiniu spontaniškumu. Miles, dermės buvo tarsi durys į laisvę, išsivaduojant ir svarbiausio Europietiško elemento džiaze – harmoninės struktūros – ir judėjimo Afrikos ir rytų folkloro muzikos kryptimi (Nisenson, 2013).

Kita priežastis, kodėl Miles eksperimentavo su dermėmis, buvo ta, kad jos galėjo pasiūlyti iššūkį muzikantams kurti muziką, kuri iš tiktųjų „vyktų šiuo momentu“ nesilaikant įprastinių procedūrų ir nuvalkiotų frazių bei dužių *clicks*. Miles tikslas buvo viršyti muzikantų siekius, kuriuos jie suvokia, arba kaip Miles tai įvardina „groti virš to, ką jie žino“. The King of Blue sesijos buvo laisvės ir spontaniškumo eksperimentas, kuris davė pradžią laisvojo džiaz revoliucijai 1960-tais metais ir tas faktas, kad Miles buvo vienas pagrindinių modernių to meto džiazmenų buvo privalumas suteikęs šiam albumui specialią reikšmę. Jis tapo manifestu ateities džiaz improvizacijai ir kompozicijai (Nisenson, 2013).

Apibendrinant galima pasakyti, kad džiazinėje kaip ir klasikinėje muzikoje dermės skirstomos į mažorines ir minorines. Dažniausiai džiaze naudojama taip vadinama džiaz melodinė minorinė gama. Ši gama iš esmės diatoninė mažorinė skalė tik su pažemintu trečiuoju laipsniu. Dermės naudojamos muzikai suteikti nuotaikos, spalvų, jos padeda atskleisti atlikėjo jausmus. Dermės naudojamos džiaz muzikantų improvizuojant, norint išlaisvinti savo muziką, atlikti ją šiuo momentu su tik šiam momentui būdingu laisvės ir nuotaikos pojūčiu.

2.3 Melodika

Melodija – tai horizontaliai išdėstyta garsų seka, išreiškianti vieną muzikinę mintį. Žodis melodija sudarytas iš dviejų žodžių – *melos* – daina ir *ode* – dainavimas. Tai – vienu balsu išreikšta muzikinė mintis. Paprasčiau tariant – tai, ką galime padainuoti, ir yra melodija. Kartais galime ją padainuoti visą, kartais – atskiromis dalimis, nes muzikos kalba kaip ir šnekamoji turi ir frazes, ir sakinius. Keli melodijos garsaeiliai sudaro motyvą, keli motyvai – frazę, o frazės – sakinius.

Melodija maloni, tinkama seka išdėliotų garsų seką arba pavienių tonų seka suorganizuota kaip estetinė visuma (Smith, 2008).

Pasak Ambrazo, Ambraziejaus, Antanavičiaus, Venckaus (1977, p. 40-41) meniškai įprasmina ir išbaigta muzikos garsų ir jų santykių visuma laike – **melodija**, pagrindinis muzikos kūrinio komponentas. Melodijų visuma muzikos kūrinyje yra vadinama **melodika**. Autorius melodiją apibūdina kaip kompleksinį, sudėtinį reiškinį, apimančią beveik visus muzikinės kalbos elementus. Melodijos pagrindas – ją sudarančių garsų aukštumo ir ilgumo santykiai. Nors gana dažnai pasitaiko melodijų, sudarytų iš vienos ritminės vertės, bet skirtingo aukštumo garsų, tačiau to paties aukštumo garsų eilė, kad ir kaip sudėtinga būtų jos ritmika, melodijos nesudarys.

Melodijoje garsais realizuojamas vientisas psichinis procesas, kuris ir lemia tų garsų organišką ryšį. Kiekvienas melodijos garsas įgyja reikšmę, tikrai santykiaudamas su kitais garsais. Ypač svarbus yra pats perėjimo iš garso į garsą momentas, todėl melodija suvokiama ne kaip atskirų nevienodo aukštumo garsų virtinė, bet kaip linija, kreivė garsinėje erdvėje (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977, p. 43).

Melodijos gali būti vokalinės (tos, kurias patogiu dainuoti) ir instrumentinės (skirtos atlikti instrumentu). Melodija vienintelė turi kitų muzikos kalbos elementų: metrą ir ritmą, diapazoną, tembrą, dinamiką ir tempą, dermę ir kt. Jos gali būti įvairių nuotaikų ir charakterių (liūdna, žaisminga), kartais turi ryškią melodinę liniją ir jos kryptį (kylanti, banguojanti) (Vaišvilienė, 2004).

Melodijos reikšmė muzikoje paaiškintina muzikinio mąstymo leneariniu pobūdžiu. Jau seniausiai laikais žmonės nesitenkino vien išgaudami atskirus izoliuotus garsus, bet stengėsi juos jungti į vientisas struktūras. Vienbalsė liaudies daina – seniausia muzikavimo forma ir geriausias melodijos pavyzdys; susidėdama tik iš vienos melodijos, ji jau sudarė išbaigtą meninę visumą, išreiškiančią kokią nors mintį, emociją (Ambrazas, Ambraziejus, Antanavičius, Venckus, 1977). Jose galime pastebėti akivaizdžių skirtumų: vienos melodijos nepaprastai dainingos, besiliejančios, kitos – artimesnės kalbėjimui, kampuotos. Norėdami jas apibūdinti, pirmąsias vadiname kantileniškėmis melodijomis, antrąsias – rečitatyvinėmis (rečituoti – pusiau kalbėti, pusiau dainuoti). Kantileniškų ir rečitatyvinių melodijų nepaprastai daug visų kompozitorių kūryboje (Vaišvilienė, 2004).

Melodinė linija yra pagrindinis dalykas, kurį klausytojas pastebi bet kurioje improvizacijoje ar kitame muzikos kūrinyje. Melodija yra vienas iš keturių pagrindinių muzikos elementų, šalia ritmo, harmonijos ir tono spalvos. Improvizacija apima visus pagrindinius keturis muzikos elementus. Harmonija, ritmas arba muzikos kūrinio tembras gali būti pakeisti bet klausytojai vis tiek galės atpažinti melodiją. Kai melodija yra pakeičiama, tai priverčia klausytoją galvoti, jog tai nauja melodija (Smith, 2008, p. 25).

Iš Afrikos į Šiaurės Amerikos rajonus maždaug nuo XVII a. vidurio buvo vežami vergai. Namų ilgesį ir prisiminimus apie savo gimtąsias vietas jie sudėjo į liūdnas, sielvartingas dainas. Siekiant palengvinti vergų dalią, juos pradėta mokyti krikščioniškų tiesų, maldų ir giesmių. Tačiau tamsiaodžiams Afrikos atvykėliams bažnytinės melodijos buvo svetimos – perėmę kai kuriuos žodžius, muzikinius vingius, jie papildė savomis intonacijomis, kol galiausiai visa susiliejo į juodaodžių religines giesmes, vadinamas spiričiueliais ir gospelais, *spiritual* – „dvasinis“, *gospel* – „evangelija, pamokslas“ (Vaišvilienė, 2004).

Džiaze melodijoms kurti naudojama paprasta technika, kuri labai dažnai yra itin sėkminga tai – pasikartojantys trumpi motyvai *riffing*. *Riff* – trumpas melodijos fragmentas – tipškai dviejų taktų ilgio, kuris yra taip dažnai kartojamas kiek reikia, norint užpildyti, aštuonių, dvylikos ar šešiolikos taktų, kūrinio dalis. Pasikartojantys trumpi motyvai *riffing* naudojami solistų improvizuojant ir

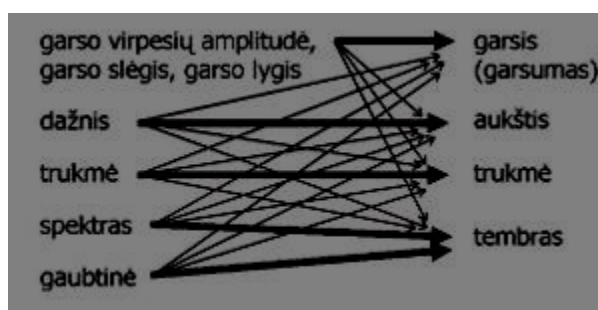
kompozitorių kuriant naujas kompozicijas. Šie pasikartojantys trumpi motyvai buvo pagrindinė džiazo technikų didžiąją dalį džiazo istorijos, o 1930 – tais ir 1940 – tais jie turėjo didžiulę reikšmę bigbando grupių muzikoje. Dauguma to laikotarpio kūrinių buvo sukurti remiantis vienu arba daugiau pasikartojančių trumpų motyvų (Smith, 2008).

Pasak Rimšos (2000), džiaze yra naudojami du melodinės improvizacijos būdai: parafrazinis, ornamentiškaai varijuojant temą, bei linearinis, kuomet kuriama nauja melodija. Taip pat egzistuoja kelios improvizacijos rūšys: melodinė, modalinė, netonali ir laisvoji improvizacija.

Kaip apibendrinimą galima pateikti O. Coleman vieno garsiausių visų laikų saksofonininko, džiazo reformatoriaus, revoliucionieriaus, laisvės šauklio ir muzikos filosofo mintis apie melodijos išpildymą: „jei muzikantai, su kuriais groju, žinotų, kad mes grosime tai, kas jau kadaise įrašyta, jie manytų, kad bandome palaikyti tos muzikos gyvybę, nors iš tiesų tik kartotume laidotuvių ceremoniją. Ir jie niekada nepagrotų su šimtu procentų entuziazmo, įsijautimo, jei kartotume vis tuos pačius kūrinius kiekviename koncerte. Todėl man patinka, kai niekas, net mano muzikantai nežino, ką ir kaip mes šį vakarą grosime. Aš nenoriu, kad jie man tiesiog akompanuotų prieš publiką, aš pats noriu juos stimuliuoti, padaryti juos geresnius, mesti jiems iššūkį. Tačiau tai labai sunku... Kodėl? Todėl, kad džiazo muzikantai yra bene vieninteliai muzikantai pasaulyje, kuriems nuspėjauti kompozitorių. Kiekvieną akimirką jie siekia sugriauti tai, ką sumano kompozitorius! Todėl tai yra juodaodžių muzika, mes nebegalime, nebemokame paklusti, kiekvieną akimirką turime įkvėpti laisvės. Vis daugiau laisvės ir įsitikinti, kad tai ne sapnas“ (Razauskas, 2015). Šios jo mintys paaiškina džiazo laisvą melodinį išpildymą bei paneigia klasikinės muzikos melodijos aiškinimą lineariu pobūdžiu.

2.4 Džiazo tembrai: vokalas ir instrumentuotė

Paprastai subjektyvusis garsas apibūdinamas keturiais pagrindiniais parametrais – garsu, aukščiu, trukme ir tembru (9 pav.). Kadangi tembras yra subjektyvus parametras – tai reiškia, kad tembras yra suvokimo padarinys, fiziškai neegzistuojantis, o esantis žmogaus galvoje.



9 pav. Objektyvieji ir subjektyvieji garso parametrai

Ambrazevičiaus (2012) pateikiamas JAV nacionalinio standartų instituto suformuluotas apibrėžimas tembrą apibūdina kaip „klausos pojūčio savybę, dėl kurios du vienodai pateiktus, tokio

paties garso ir aukščio garsus klausytojas geba suvokti kaip skirtingus“. Kitaip sakant, tai savybė, dėl kurios klausytojas geba suvokti du garsus kaip skirtingus, naudodamasis ne aukščio, garso ar trukmės kriterijais. Vadinasi, tembro sąvoka yra neigatyvaus pobūdžio, konstruojama neiginio principu: tembras – tarsi tai, kas lieka atmetus garso aukštį, garsą ir trukmę; visa tai, kas nėra aukštis, garsas ir trukmė.

Dowling and Harwood (1986) teigia, kad tembras visada buvo įvairialypė kategorija, skirta aprašyti psichologinėms garso savybėms, surenkančioms į viena visa, kas liko išsiaiškinus garso aukštį, garsą ir trukmę. Jeigu du vienodo garso, aukščio ir trukmės garsai skamba vis dėlto skirtingai, jie skiriasi kaip tik tembru. (cit. iš Ambrazevičius, 2012).

Tembras – viena iš keturių pagrindinių subjektyviųjų garso savybių, kuris apibrėžiamas netiesiogiai ir itin sudėtingai, dėl to, kad tembras – daugiamatis dydis. Psichologinės savybės, kurias aprėpia tembro sąvoka, išsidėsto daugiau negu vienoje psichologinėje dimensijoje; t. y. garsai nesiskiria tiesiog tembro kiekiu. Yra kelios fizikinės dimensijos, kisdamos jos lemia tembro pokyčius, sudėtingai sąveikaujančius tarpusavyje (Ambrazevičius, 2012).

Metaforiškas tembro sąvokos atitikmuo – garso kokybė arba spalva. Garso kokybės sąvoka tarsi pabrėžiama, kad tembras – ne kiekybinė, neišmatuojama kategorija, jis atskiriamas nuo kitų (t. y. kiekybinių) garso parametrų. Garso spalvos sąvoka veda sinestezinių asociacijų link. Pasak Fletcher (1934) tembras dažnai apibrėžiamas kaip toji jutiminė savybė, leidžianti klausytojams atpažinti muzikos instrumento, sukeliančio toną, rūšį, t. y. ar tai kornetas, fleita, ar smuikas. Taigi tembras čia – ne bendra abstrakčioji, o specifinė atpažinimo kategorija (cit. iš Ambrazevičius, 2012).

Džiazas yra vokaliai orientuota muzika; jo atlikėjai keičia balsą įvairia technika bei bando išlaisvinti dainavimo stilių naudojant verkšlenimą, urzgimą, falcetą, moduliacijas, tonacinius nuokrypius *blue notes* ir panašiai.

Afrikos dainavime naudojamas didelis kiekis dekoratyvinių priemonių iš kurių yra dvi svarbiausios: pirmos natos frazėje toninis „iščiuožimas“, o tos pačios frazės gale ant paskutinės natos naudojamas toninis „iščiuožimas“. Natos yra dažnai forsuojamos ir dėl to kai kurios dainos yra beveik išrėkiamos, o ne išdainuojamos. Afrikos balsai prisitaiko prie muzikinio konteksto: sodrus tonas, norint pasveikinti nuotaką; kimus balsas, kad papasakotų netaktišką nuotykį; satyriškas atspalvis erzinančiam tonui, su juoku, ar burbuliuojant – tai tarsi kompensacija už pasityčiojimą. Balsai gali būti minkšti ar atšiaurūs priklausomai nuo aplinkybių (Aldag, 2002).

Džiaze taip pat egzistuoja stiprus ryšys tarp kalbos ir instrumentalumo. Atrodo, kad solistai kartais iš tikrųjų kalba žodžiais. Tai daug panašiau į kalbą, o ne į dainavimą. J. Oliver ar kiti Naujojo Orleano muzikantai buvo įžymūs savo gebėjimu panaudoti surdinas, kad pamėgdžiotų tembrą ir stilizuotos pamokslininkų kalbos intonaciją. Šios imitacijos gali būti surašytos solistų partitūrose, kurios imituoja bendrus kalbos kontūrus ir kalbos atspalvį. Panašių santykių tarp kalbos ir muzikos galima surasti Afrikos muzikoje. Žinomas pavyzdys yra „kalbantys“ būgnai, kurie daugelyje Vakarų ir

Centrinės Afrikos genčių naudojami žinutėms pranešti, bet taip pat yra genčių, kurios tokiems pranešimams naudoja ksilofonus, fleitas ar trimitus, bandydami pamėgdžioti kalbą (Aldag, 2002).

Pasak Aldag (2002) vienas iš savičiausių džiazo tembro elementų yra platus spektras tembrinių modifikacijų. Daugelio įvairių rūšių surdinų ant įvairių varinių grupės instrumentų naudojimas yra akivaizdžiausias to pavyzdys, tačiau varinių grupės džiazo muzikantai naudoja dar ir kitas tembrinių modifikacijų variacijas. Šios variacijos apima: urzgimą; „netikras“ natas; lengvus tembrus; skirtingų balsių naudojimą ir kitas tembrines modifikacijas tam, kad pakeistų instrumento pagrindinį tembrą. Įvairūs tembriniai pakitimai gali taip pat turėti reikšmingą poveikį klausytojo tembro suvokimui.

Visi džiazo atlikėjai remiasi šiomis tembro savybėmis: vokalinėje technikoje remiamasi instrumentiniu tembru; platus tembrinių efektų panaudojimas; unikalumo troškimas; grojimo perkusija kokybė (Aldag, 2002).

Vienas iš džiazo patrauklumo elementų yra, kad jis išsaugoja tipišką Afrikoje atsiradusį toną ir natūralų garsų tembrą. Afrikos džiazo skambumas gali būti išgirstas individualiame bei asmeniniame džiazo muzikanto balso tono atspalvyje. Džiazo jėga ir komunikacinė empirika paremta šiuo individualumu. Simfoninio orkestro atlikėjas vykdo kitokią funkciją, kurioje individualumas nėra būtina sąlyga. Iš tikrųjų, tai labiau būtų galima pavadinti atsakomybe, kai – individualumas apribojamas ir sujungiamas į stilių kompozitoriaus, kurio muzika yra atliekama.

Yra dažnai sakoma, kad tobuliausias instrumentas – tai žmogaus vokalas, kuris turbūt yra universaliausias instrumentas, koks tik yra pavaldus žmogui, ypač kalbant apie tembro įvairovę.

Apibendrinant, gali pasakyti, kad tembras ir naudojimas plataus spektro tembrinių modifikacijų tiek vokaliniam tiek instrumentiniam atlikimui yra vienas svarbiausių džiazo bruožų, skiriančių jį nuo kitų muzikos stilių ir atskleidžiantis džiazo muzikos išskirtinumą, unikalumą ir atspindintis šio stiliaus laisvumą.

2.5. Forma

Forma muzikoje yra muzikinių idėjų organizavimas laike, nes muzika gyva tik laike. Jame garsai suskamba, tęsiasi ir baigiasi. Kaip sutvarkyti tuos garsus ir visus muzikos kalbos elementus, padiktuoja forma. Tai yra lyg paveikslo rėmas, lyg lentynėles, į kurias sudėliojus muzikos epizodus atsiranda tam tikra tvarka.

Beveik visos muzikinės formos kuriamos vadovaujantis trimis dalykais: pakartojimu, kontrastu arba variavimu. Pakartojimo (A A A), kontrasto (A B C) ir variavimo (A A1 A2) būdu galime sukonstruoti įvairių muzikinių formų (Vaišvilienė, 2004):

- *Variacijų forma* pagrįsta vienos muzikinės temos keitimu, jos variavimu. Variuojama visais muzikos kalbos elementais: metru, ritmu, tempu, dinamika, registru, faktūra ir t. t. Jie tarytum naujomis spalvomis ir raštais apipina kiekvieną temos pasirodymą. Vienos temos variacijų

skaičius priklauso nuo kompozitoriaus sumanymo: gali būti 3, 6, 12, 24, 32 variacijos ir t. t..

- *Trijų dalių reprizinė forma* sutinkama itin dažnai. Tai paprasta simetrinė forma A B A, kuri svarbi daugelyje meno šakų – dailėje, architektūroje, šokyje ir t. t. Tai viena seniausių muzikinių formų, kurioje yra ir kontrasto, ir pasikartojimo ir iš kurios atsirado kitos, pvz., rondo ABACA, formos.
- *Rondo forma* kilusi iš prancūzų šokio, šokamo rateliu. Taigi ir jos struktūra yra lyg besisukantis ratelis, kuriame daug kartų sugrįžta viena pagrindinė tema (vadinamas refrenas) ir tarp jos atsiranda vis kitų, kontrastingų muzikinių temų (vadinamų epizodų). Dainuojant pagrindinę melodiją – refreną, šokdavo visas ratelis, dainuojant intarpus – epizodus, paeiliui šokdavo atskiros poros. Iš čia kilo rondo dalių pavadinimai bei žaismingas, grakštus charakteris. Todėl rondo yra ne tik forma, bet ir žanras.

Smith (2008) rašo, kad džiazas paveldėjo didžiąją dalį savo formalios struktūros iš ankstyvesnės muzikos. Tipiškas džiazas atlikimas yra temos ir variacijų rūšis, forma šimtmečius naudojama Europos muzikoje. Didžiosios dalies modernaus džiazas pagrindas – muzikinė forma, kiek primenanti XVIII a. klasikų sonatinę allegro su viena tema. Kitaip tariant, tai (Rimša, 2000, p.22):

- Temos *head* pademonstravimas, arba ekspozicija;
- Temos variavimas ir vystymas, arba džiazas terminais kalbant – solo sekcija *solo section*;
- Temos sugražinimas, arba repriza.

Prieš temą gali būti trumpa įžanga *intro*, sukurianti nuotaiką. Tema – pagrindinė kompozicijos melodija; solo sekcija – tai metas, kai solistai improvizuoja pagal temos melodiją ir (svarbiausia) harmoniją, t.y. akordų seką; temos sugražinimas *head out* dažniausiai būna visos kompozicijos kulminacija; kartais kompoziciją užbaigia koda *coda*. Svarbiausia ir įdomiausia yra vidurinė, improvizacijos dalis, kuri iš esmės yra džiazas ašis. Šioje dalyje solistui improvizuojant vadinamoji ritmo sekcija *rhythm section* palaiko ritmą ir temos harmoniją, neužgoždama solisto. Ritmo sekcija šiuo vadinami ne tik mušamieji instrumentai, bet ir bosas (kontrabosas arba bosinė gitara) bei fortepijonas arba gitara, palaikantys tiek ritmo pulsavimą, tiek harmoniją. Kiekvienas temos akordų visos sekos išgrojimas angliškai vadinamas chorus, lietuviškai – kvadratu. Solistas improvizuodamas gali „pasiimti“ keletą jų arba, o po to perleisti solo kitam muzikantui. Tai būtų galima palyginti su klasikinės muzikos variacijų forma. Šiuo atveju kiekvienas solistas improvizuodamas tarsi spontaniškai atlieka vieną ar kitą temos variaciją (Rimša, 2000).

Temos forma yra vienas iš nedaugelio šablonų, kurį galima rasti bet kurioje populiarioje muzikoje (Smith, 2008).

Dainos, džiazas atlikėjų parašytos „Aukso amžiuje“, remiasi pagrindinėmis formomis – paprastai 12, 16, 32 taktų ilgumo, su melodijomis, parašytomis 4 taktų frazėse. Šių trumpų formų viduje, harmoniniai įvykiai įvyksta trumpame laiko tarpe (Smith, 2008).

Smith (2008) pažymi, kad įprasčiausia džiazo temos forma yra 32 taktų „AABA“ forma. Šiai formai būdingai du skirtingi aštuonių taktų skyriai, pavadinti „A“ ir „B“. Ši forma buvo plačiai paplitusi XX a. pradžios populiariojoje muzikoje bei ankstyvajame rokenrole. Jos esmė tokia (Rimša, 2000, p. 22):

A – pirmasis posmas *verse*;

A – antrasis posmas;

B – vidurinioji dalis, arba tiesiog vidurys *bridge*;

A – trečiasis posmas.

Visi šios formos posmai iš esmės vienodi, išskyrus nebent paskutinius du taktus ir skirtingą tekstą (jei jis išvis yra). Skiriasi tik vidurys – dažniausiai ne tik savo tonacija, bet ir nuotaika. Šimtai džiazo temų yra būtent šios formos, ir neatsitiktinai – daugelis populiariųjų XX a. pirmosios pusės melodijų (dažniausiai ir miuziklų) buvo džiazo muzikantų naudojamos kaip temos improvizacijoms, vėliau jų pavyzdžiu kuriant savas temas. Populiariausios ir dažniausiai džiazo muzikantų naudojamos temos, vadinamos standartais (Rimša, 2000).

AABA forma yra parašytos dauguma populiarių dainų. Tai sudėtingesnė nei bliuzas forma ir reikalauja geresnio teorijos žinojimo bei instrumento ar balso panaudojimo, kad būtų pasiektas puikus efektas. Ji susideda iš 4 frazių, kurios yra 8 taktų ilgumo (Smith, 2008).

Kita dažna dainos forma pavadinta „ABAC“. Ši forma turi keturis 8 taktų skyrius, sugrupuotus į du 16 taktų vienetus, kurie yra dažnai identiški išskyrus jų atitinkamas pabaigas (Smith, 2008).

Kitose standartinėse formose ABAB1 ir ABA kompozitoriai gali elgtis laisvai, jas prailginti arba sutrumpinti dažniausiai 2 arba 4 taktais. 12 taktų forma dažniausiai yra identifikuojama su bliuzu (Spitzer, 2001).

Smith (2008) išskiria dar kelias džiaziui yra būdingas formas. Pilnai išpildyta forma, kurią turi labai maža dalis dainų, t. y. tokių, kurios susideda iš vieno didelio skyriaus, kuris bėga nuo pradžios iki galo, nors melodija gali vis dar būti organizuota kaip keturi 8 taktų vienetai (duodantis „ABCD“ formą). Ši forma neužkerta kelio tam tikram kiekiui tematinių pakartojimų. Džiaziui taip pat būdinga triguba forma. Pagaliau, daug mažesnis gaidų skaičius naudoja ABA, ar „trijų komponentų“ formą, kuri yra įprasta Europos meninėse dainose. Kaip su AABA gaidomis, ši forma turi du skirtingus skyrius, bet, skyrius A nėra pakartotas prieš B skyrių.

Dainos formos vaidmuo džiaze. Visos standartinės dainos formos yra užbaigtos ir turinčios savyje nedidelį skaičių taktų, paprastai 32. Tokių formų yra labai mažai ir kiekviena forma yra pakankamai paprasta, kad atlikėjas atmintyje išlaikytų jos pilną struktūrą improvizuodamas. Tai yra pagrindinis veiksnys, kuris šias formas daro tokias svarbias džiaziui. Ilgesnės, sudėtingesnės formos reikalauja specialių įgūdžių jomis naudotis ir paverstų kolektyvinę improvizaciją daug sudėtingesne (Smith, 2008, p. 13).

Klasikinei muzikai būdingos formos: pakartojimo, kontrasto ir variacijų. Džiazas taip pat turi savo būdingas formas, kurios skiriasi, nuo klasikinių. Džiazas paveldėjo didžiąją dalį savo formalios struktūros iš ankstyvesnės muzikos. Tipiškas džiazo atlikimas yra temos ir variacijų rūšis, forma šimtmečius naudojama Europos muzikoje. Didžiosios dalies modernaus džiazo pagrindas – muzikinė forma, kiek primenanti XVIII a. klasikų sonatinį *allegro* su viena tema. Pagrindinė džiazui būdinga AABA forma. Šimtai džiazo temų yra būtent šios formos, ir neatsitiktinai – daugelis populiariųjų XX a. pirmosios pusės melodijų buvo džiazo muzikantų naudojamos kaip temos improvizacijoms, vėliau jų pavyzdžiu kuriant savas temas.

2.6. Improvizacija

Improvizacija iš lotynų *im* (žodžio reikšmę paverčia priešinga) + *proviso* (numatyti iš anksto) reiškia procesą, veiksmą, ką nors darant arba veikiant prieš tai iš anksto nepasiruošus. Tam tikra prasme, visas artistiškas menas priklauso nuo gebėjimo improvizuoti: atlikti vaidmenį ne pagal scenarijų, išpūsti ankščiau negirdėtą natą, įkvėptam momento užpildyti tuščią drobę. Improvizacija – eilėraščių, muzikos ir kt. kūrimas iš anksto nepasirengus ar tiesiog atliekant; taip sukurtas kūrinys (Dabartinės lietuvių kalbos žodynas, 1993).

Improvizacija – *improvisation* – tai muzikinės kūrybos rūšis, kai kūrinys kuriamas spontaniškai, atlikimo momentu, „čia ir dabar“. Tai sudėtingas procesas, kurio metu muzikantas privalo mąstyti (kurti) ir atlikti muziką vienu metu. Bet kokią improvizaciją visuomet sieja stiliaus atlikimo taisyklės. Kiekvienas solistas improvizuodamas tarsi spontaniškai atlieka vieną ar kitą temos variaciją (Rimša, 2000).

Džiazo esmė – improvizacija. Ši muzika susiformavo veikiami afrikietiškos nerašytinės, o iš klausos grojamos muzikos tradicijos, todėl atlikėjas visuomet yra priverstas kurti. Ankstyvojo džiazo muzikantai grodavo iš anksto paruoštus ir iš harmonijos rėmų neišeinančius melodijos papuošimus ir jais varijuodavo. Prieš Pirmąjį Pasaulinį karą Amerikoje išaugęs šokių kaip pagrindinės pasilinksminimo formos populiarumas, įtakojo, kad į šokių orkestrus įsiliejo daug muzikantų, kurie nepažino natų, grojo iš klausos, kad būtent ir skatino improvizaciją (Katkus, 2006).

Džiaze atlikėjas turi daugiau laisvės interpretacijai nei klasikiniėje Europos muzikoje, čia atlikėjo individualybė yra svarbiausias dalykas, nes muzikuodamas jis yra priverstas kurti. Improvizuojant melodija gali būti pakeičiama visiškai neatpažįstamai. Improvizacija visuomet vyksta „čia ir dabar“. Novatoriška atlikimo specifika bei maniera, modernios harmonijos naudojimas, eksperimentavimas panaudojant džiazo standartams neįprastus elementus, suteikia išskirtinumą (Katkus, 2006).

Džiazo muzikos gimime, improvizacija yra galutinis požymis, tai, be ko džiazas negalimas. Džiazas iš esmės yra atlikėjo menas, kur bet kokios diagramos ar žymėjimas ženklais yra laikinos vadovo nuorodos, pastabos, nurodančios kryptį, bet tai niekada nėra baigtinė linija ar paskutinis žodis.

Tai muzika žodinėje tradicijoje, tokia, kurioje kompozitoriaus/aranžuotojo paskutiniai pakeitimai gali būti išreikšti per sceninį atlikimą ir kur atlikėjas gali nuspręsti kūrinio poslinkį grodamas, ar kurdamas pats, pačiu netikėčiausiu momentu. Džiazo improvizuotas charakteris visada balansuoja ant visiškos laisvės ribos; tai turi turėti ir improvizacijos šviežumo/gaivumo jausmą, bet tuo pačiu metu ir išlaikyti kompozitoriaus/aranžuotojo išbaigtumo prasmę (O'Meally, 1997).

Daugiau ar mažiau improvizuojama grojant visais džiazo stiliais. Dažniausiai džiazo kūrinys turi nusistovėjusią formą – AABA. Ši forma buvo plačiai paplitusi XX a. pradžios populiariojoje muzikoje bei ankstyvajame rokenrole. Svarbiausia ir įdomiausia yra vidurinė, improvizacinė dalis. Iš tiesų tai džiazo ašis. Šioje dalyje solistui improvizuojant vadinamoji ritmo sekcija palaiko ritmą ir temos harmoniją, neužgoždama solisto. Kiekvienas temos akordų visos sekos išgrojimas angliškai vadinamas chorus, lietuviškai – kvadratu (Rimša, 2000).

Tradiciniame džiaze improvizacija artima variacijoms ir grindžiama melodine tema, o šiuolaikiniame – grindžiama akordine temos struktūra ar derme. „Free“ džiaze būdinga laisva, atonali, dažnai kolektyvinė improvizacija (Kukaitis, 2002). Pasak Rimšos (2000), džiaze yra naudojami du melodinės improvizacijos būdai: parafrazinis, ornamentiškaai varijuojant temą, bei linearinis, kuomet kuriama nauja melodija. Niekas neatsiranda iš niekur, todėl džiazo standartų temas reikia puikiai mokėti mintinai.

Vienas iš džiazo fenomenų yra atlikimo metu laisvai kuriama muzikos kompozicija, asmeninė atlikėjo improvizacija, kuri remiasi ne tik naujais garsais, specifiniu ritmu, bet ir nuolatinio melodinių struktūrų varijavimu, performavimu, vadinamąja improvizacija – tuo, kas džiažą savitai susieja (Katkus, 2006).

Taylor (2000) savo teorijos knygoje išskyrė keturis mitus apie improvizaciją:

- džiazo improvizacijų negalima išmokti. Tai yra įgimtas dalykas. Autorius teigia, jog bet kuris muzikantas gali išmokti improvizuoti. Tik kai kurie tai išmoksta greičiau negu kiti.
- džiazo improvizacija reikalauja absoliučios klausos. „Viskas ko reikia – tai turėti gerą klausą, tam, kad atpažintum ir atsimintum intervalus, kuriuos girdėjai. Tam absoliučios klausos nereikia“.
- atlikėjas negali praktikuotis be instrumento. Visgi, pripažįstama, jog pats stipriausias džiazo instrumentas yra balsas ir dainininkas, žinantis, kaip tai daryti, gali praktikuotis bet kur – mašinoje, duše ir t.t.
- klasika ir džiazas turi mažai bendrų bruožų. Deja, yra nemažai istorinių atitikmenų tarp šių dviejų stilių, taip pat harmonijos, melodijos vystymo, išraiškos panašumų.

Dėl improvizacijos, džiazo muzikantai komunikuoja/perduoda „emociją šiuo momentu“, t.y. emociją, kurią jie jaučia tuo metu kai jie atlieka kūrinį. Džiazas būtent tuo ir skiriasi nuo klasikinės muzikos, kad pastaroji yra visuomet atliekama taip kai buvo sukurta. O štai džiaze didžioji dalis

muzikos atliekamos solo yra „spontaniškai sukurta“ pačių muzikantų ir atlikta taip kaip jie jautiesi kūrinio atlikimo metu. Spontaniškumo džiazze išgirdimas (arba „pajautimas“) reikalauja klausytojo nuolatinio atidumo besikeičiantiems kūrinio interpretacijos aspektams. Naudinga analogija: klasikinė muzika tai tarsi knygos skaitymas grasiai, o džiazas – tai tarsi geras pokalbis. Spausdinta knyga niekada nesikeičia, o štai pokalbis keičiasi priklausomai nuo situacijos konkrečiu momentu, nuo to su kuom kalbama ir panašiai. Tas pats džiazas kūrinys (daina) niekada nebus atliktas taip pačiai du kartus, nors gali prasidėti ir baigtis taip pačiai, vidurinioji dalis bus atliekama visada skirtingai. (The Thelonious Monk Institute of Jazz).

„Improvizacija moko magijos būti šiuo momentu, kuriuo tu gyveni“. Norint tai pasiekti, mes turime žinoti truputį apie tai, kas įeina į džiazas improvizaciją. Kai aš improvizuoju, aš negroju atsitiktinių natų; tame grojime yra tam tikros logikos. Ši logika gali būti apibūdinta taisyklių sąvado, bet šitos taisyklės nėra improvizacijos esmė; improvizacija įvyksta pirma taisyklių. Vis dėlto, kad tapčiau sklandus improvizacijos kalboje aš praktikuojusi naudoti šias taisykles daug valandų.“ Kadangi šių taisyklių mokymasis yra gramatinis uždavinys — kuris iš esmės nieko nesako — turi būti užmirštas, kai tik ateina pasirodymo metas. Kitaip tariant, yra skirtumas tarp praktikavimo ir atlikimo. Praktika nėra kūrybiška: mes nesipraktikuojame būti kūrybiškais. Kūrybiškumas yra visur — džiazze, visur, kur mes tam tikru būdu „šokame“ su taisyklėmis. Praktika yra apie tapsmą sklandžiu, kad mes galėtume pasakyti kažką. Atlikimas yra tikra kalba. Praktikos esmė yra tapti tiek sklandžiu kalboje, kuri yra naudojama, kad ji taptų įrankiu — instrumentas ir taisyklės, yra sklandžios, kai nėra jokio tarpo tarp kūrybiškumo ir jo išraiškos: tai yra, tarytum per praktiką jūs sunaikinate save, kad Dievas galėtų kalbėti per jus (Johanson, 2004, p. 7-8).

Apibendrinant galima išskirti šiuos pagrindinius improvizacijai būdingus aspektus:

1. lentelė. Džiazas improvizacijai būdingi aspektai ir jų palyginimas su klasikine muzika

Klasikinė muzika	Džiazas
Atliekama visada taip kaip sukurta.	Kūrinio detalės ar ir visas kūrinys yra perkuriamas.
Kūrinio kūrėjas neturi laisvės interpretuoti.	Kūrinio kūrėjas turi daug interpretacinės laisvės.
Muzika atliekama tiksliai taip kaip sukurta autoriaus.	Muzika atliekama taip kaip tuo metu ją jaučia atlikėjas, t. y. nuolat pridedama emocionalumo.
Tas pats kūrinys visuomet skamba taip pat.	Naujų, netikėtų muzikinio priemonių ir formų naudojimas tam pačiam kūriniui suteikia naujumo išskirtinumo.
„Tarsi geros knygos skaitymas“.	„Tarsi geras pokalbis“.

2.7. Atlikimas

Melodija, atliekama vieno žmogaus balsu (ar instrumentu) vadinama vienbalse. Vienos ir tos pačios melodijos atlikimas vienu metu keliais balsais ar instrumentais vadinamas unisonu. Šiuo terminu taip pat vadinamas sąskambis gaunamas vienu metu dainuojant keliems balsams arba grojant keliems instrumentams to paties aukščio garsą. Melodinis vienbalsiškumas – unisonas yra pagrindinė daugelio tautų liaudies muzikos išraiškos forma (Yla, 1959).

Daugiabalsiškumas – tai vienalaikis skambesys kelių balsų ar instrumentų, kurių kiekvienas pavieniui arba atskiromis grupėmis atlieka savarankišką balsą (partiją) nepriklausomai nuo to, ar tai yra pagrindinis melodijos variantas, ar tik pritarimas. Įvairių daugiabalsės muzikos formų kūriniai pagal balsų išdėstymą skirstomi į du tipus arba stilius (Yla, 1959):

- Homofoninį – kurio kūniniuose vyrauja vienas balsas, atliekantis pagrindinę melodiją, o kiti balsai tik pritaria, akompanuoja. Atliekant tokius kūrinius norima pabrėžti pagrindinę melodiją, o akompanimentas skamba šiek tiek tyliau ir papildo, paryškina pagrindinės melodijos piešiamą poetinį vaizdą, pasakojimą ar paveikslą. Kartais akompanimentu gali būti išreiškiama ir pagrindinė kūrinio tema.
- Polifoninį – kuriam būdinga savarankiškas kiekvieno atlikėjo balso melodinis vystymas. Tai – vienalaikis kelių intonaciniu atžvilgiu savarankiškų ir vienodos reikšmės, lygiateisių melodijų darinys. Šioje muziko vyrauja šios formos: preliudija, fuga, fugato, fugetė, kanonas, tokata, invencija.

Pagal atlikimą žanrai skirstomi į vokalinius, instrumentinius ir vokalinius-instrumentinius žanrus (Yla, 1959).

Džiazui yra būdingas unikalus skambesys. Yra specifinių garsų, būdingų tik džiazui, tai atkeliavo iš gilios tradicijos. Tembrinis garsų žaismas atlikimo metu, ko gero, tik džiazui ar avangardinės muzikos bruožas. Instrumentalistai dažnai imituoja vokalinės muzikos techniką, ir atvirkščiai, vokalistai įvairiais burzgimais ir kitom išraiškos priemonėmis imituoja instrumentus. Charakteringas džiazui ansamblių instrumentariumas: pvz. saksofonų arba ritminė sekcija (bosinė gitara, fortepijonas ir mušamieji) beveik niekur kitur, išskyrus džiazui ansamblių, neaptinkami. Džiazui muzikoje terminui „skambesys“ *sound* priskiriami ir kai kurie unikalūs konkrečiam muzikantui būdingi garso išgavimo būdai (vibrato, atakos, garso ar harmonijos pasirinkimas). Svarbiausias džiazui, kaip ir visos kitos muzikos elementas – emocija. Tą patį šokį, baladę ar kitą kompoziciją džiazui muzikantai gali pateikti kaip džiaugsmingą, verksmingą, skausmingą ir t.t. Jokia muzika neapsieina be emocijų. Muzika be emocijų neverta klausytojo dėmesio (Zvėrkienė).

Pagrindiniai bruožai, kuriuos džiazas perėmė iš Šiaurės Amerikos juodųjų muzikinio folkloro, būtent iš spiričiuelio, yra improvizacija, responsorinės technikos, *off beat* – siūbuojantis, vėluojantis

ritmas, *dirty tones*, *blue notes*, *off pitch* (nemuzikinės natos, įvairūs šūksniai, kalbamosios intonacijos). Iš Amerikos juodųjų muzikinio folkloro perimti kintantys ritmai, vėlavimas dainuojant, sudarant įspūdį, kad dainuojama neritmiškai, metrinė sistema yra laužoma, pasiekiant ritminę laisvę. Frazės gali prasidėti bet kurioje takto vietoje, tarp ritminių kirčių, nuo silpnosios takto dalies. Toliau – diatonikos bei pentatonikos gretinimas bei supynimas, kintamojo aukštis priklauso nuo atlikėjo nuotaikos (galioja trečiam ir septintam dermės laipsniams). Melodija yra nuspalvinama falcetais, gerkliniais tonais, vibrato, melizmais. Šie bruožai perimti iš afrikietišku muzikos tradicijų (Kučinskaitė, 2000).

Džiazo vokalas atsirado iš bliuzinio dainavimo, kuomet bliuzo dainininkai tapo džiazovo vokalo kūrėjais, ir būtent jie praturtino bliuzo tonų frazuotes. Bliuzo melodika remiasi vadinamais bliuziniais tonais, t. y. neaiškiais trečiuoju ir septintuoju laipsniais. Bliuzinės natos pradedamos dainuoti su „įvažiavimu“. Penktajame dešimtmetyje išpopuliarėjo bibopas, kuris išaugo iš *scat* vokalo, kai vietoje žodžių dainuojami beprasmiški skiemenys. *Scat* reiškė, kad balsas naudojamas kaip instrumentas (Katkus, 2006). *Scat* improvizacijos teigiamai įtakoja dainininkų kūrybinį darbą: dainavime padeda išvengti banalumo, suteikia dainai gražaus frazavimo, įneša gyvumo ir plastiškumo, naujos energijos. Vokalinės improvizacijos prilygsta instrumentinėms tik tuomet, „kai dainininkas pasitelkia *scat* dainavimą, kuriame vietoj teksto naudojami bereikšmiai skiemenys“ (Kukaitis, 2002). *Scat* vokalo pradininku laikomas trimitininkas L. Armstrong, kuris ir buvo pirmasis *scat* vokalistas.

Pagal džiazovo stilius yra skirstomos improvizacijos. Didelę reikšmę kiekvienam stiliui turi šios improvizacijos aspektai: artikuliacija, intonacija, skambėjimas ir ritmas. J. Mitchell, Kanados dainininkė, kompozitorė ir dailininkė, pagal džiazovo stilius sukūrė *scat* metodikas. Jos *scat* improvizacijos principas paremtas vokalo mokytojo balso atkartojimu, įrašų klausymu ir jų kartojimu (Stoloff, 1996).

Rimša (2000) mini, kad anksčiau pradėdantys groti džiazą muzikantai tiesiog grodavo „kartu“ su savo idealais, o dabar galima rasti ir įsigyti mokamuosius įrašus, kurie padeda lavintis ir pajauti svingo pulsaciją.

D. Ellington liepdavo savo grupei planuoti atlikimą lyg jis būtų užrašytas, bet tuo pačiu „kad išlaikytų šiek tiek purvo ten, kažkur“. Kitaip tariant, net kai Ellington grupė grojo kūrinį be aiškios solo erdvės, jis norėjo, kad jo grupės nariai muzikinę įtampą laikytų aukščiausiam taške, visada laukiant kulminacijos ir savo improvizaciniais sugebėjimais muzikantai jos aiškiai neatskleistų, kūrinį atsirasitų kažkoks „purvas“. Jų geriausios džiazovo kompozicijos yra panašios į užšaldytą improvizaciją, tokios, kaip džiazovo menininkų Thelonious Monk ir M. Davis solo improvizacijos. Džiazovo muzikantų solo improvizacijos pasakoja ne tik solisto savą istoriją, bet turi papildyti kompozitorių/aranžuotojų visą apimančią koncepciją. Kitaip tariant, ištikimi džiazovo muzikantai yra bendri kompozitoriai kiekvieno kompozitoriaus kūrinio, kurį jie groja. Auditorija tiek pat gėrisi tam tikra kompozicija kiek ir tam tikros grupės ar muzikanto kompozicijos išpildymu būtent tą dieną

(O'Meally, 1997).

Pagrindiniai džiazio vokaliniai aspektai yra tokie pat kaip ir daugumoje standartinių muzikinių stilių: tempas, tembras, ritminė aliteracija, melodinės variacijos, metrinis perskirstymas, toniniai nuslydimai. Atlikėjas žaidžia su kūrinio laiku „atsitraukdamas“ ar dainuojant po ritmo, tačiau įmanomas ir atvirkščias variantas „pabėgimas į priekį“ ar dainavimas prieš ritmą. Dažnas aspektas yra neverbalinis dainavimas vadinamas *scat* stiliumi (Levinson, 2012).

Antraplanius faktorius lemiančius kaip muzikantas atlieka ir išpildo kūrinį galima išskirti į tris svarbiausius, tarpusavį susijusias dalis (Levinson, 2012):

- kūrinys ar kompozicija išpildoma tiesiogiai, taip kaip parašyta kompozitoriaus;
- standartinis kūrinio išpildymas pasitelkiant džiazio standartus;
- atlikėjas kaip viešas asmuo į kūrinį sudeda visa save, išpildymu parodydamas savo amžių, emocinį būvį, rasę, seksualinę orientaciją, visa, ką apie save gali papasakoti kaip savo istoriją.

Lengviausiai ir labiausiai klausytojui priimtiniu būdu tai gali padaryti vokalistai į dainos žodžius sudėdami viską ką nori pasakyti, o sujungdami tai su atlikimu gali priverti klausytoją tai ne tik išgirti bet ir pajusti. Dažnai vokalinė interpretacija būna labai stipriai atitolusi nuo kūrinio melodijos ir labiau primena instrumentines kūrinio dalis. Iš kūrinio išėmus temą ir palikus tik interpretaciją/improvizaciją, būtų sunku suprasti koks tai kūrinys, nebent tik iš harmoninės slinkties, tačiau ir ši dažnai pasikeičia (Levinson, 2012).

Džiazio kompozicijose taip pat verta išskirti perteikimo ir komunikavimo aspektus, kurie šiame muzikos stiliuje gali visiškai nepriklausyti vienas nuo kito. Kadangi perteikimas priklauso nuo atlikėjo, o komunikacija ar žinia, kuri yra skleidžiama, ne visada priklauso nuo atlikėjo. Atlikėjas išpildydamas kūrinį gali pakeisti esminę kūrinio mintį, gali parodyti savo matymo kampą. Negalima paneigti jog kaip ir klasikiniuose muzikos stiliuose perteikimas sustiprina komunikaciją. Iš to kaip atlikėjas perteikia kūrinį, klausytojas gali susidaryti vaizdą apie atlikėją, jo gebėjimus, išradingumą ir muzikinį skonį (Levinson, 2012).

Kyla klausimas ar atlikėjas gali atlikti kūrinį jo neinterpretuodamas. J. Levinson sako, jog toks kūrinio išpildymas jam tiesiog nepatinka, tačiau griežtai neteisias tų atlikėjų, kurie gerbdami kompozitorių stengiasi „iškalti“ kūrinį ir jį atlikti su kuo mažiau nukrypimų, švariai ir nepakitusiai, tačiau tokius kūrinius gali atlikti atlikėjai su tinkamais instrumentais, kurie atitinka kūrinio testitūrą ir tembrinę priklausomybę (cit. iš Levinson, 2012).

Kiekvienas kūrinys turi savo žinią, kurią perteikia atlikėjas ir tos žinios turinys priklauso tik nuo muzikanto laisvo atlikimo. Džiazas nuo kitų klasikinių stilių ir skiriasi šiuo laisvu atlikimu kuris keičia turinį (Levinson, 2012).

Vienas įdomesnių improvizacijos meno aspektų yra didesnė džiazio nuovoka, arba platesnis „džiazio mastymas“, kuris leidžia daug geriau jausti ir suprasti. Menkesnę nuovoką turintis žmogus

apskritai supras atlikimą bet jam dings būdingesni kartojimai, harmoninės figūros, struktūrinė ir istorinė reikšmės. Atlikimas gali būti apibūdinamas kaip aktyvus interpretacinis procesas, kur atlikėjo nuovoka veikia klausytojo nuovoką, ir yra be galo daug žinių, veikiančių kalbėtojo ir klausytojo bendravimą. Atlikimo medžiaga, pavyzdžiui, kryptys, tekstai, aranžuotės, nėra gatavas dalykas, atlikėjas pasitelkia visa tai prireikus, pasirenka tinkamiausius elementus ir juos interpretuoja. Taip atsiranda reikšmė, atitinkanti tiek bendras pažiūras ir vertybes, tiek individo siekius. Atlikėjui rūpi ir kiekvienas reikšmių daugybę turintis komponentas, ir visuma, kur visos dalys dera tarpusavyje“ (Singer, 1997).

Džiazas – lyg teatras, kuriame vaidinimą kuria ne dekoracijos, libretas ar scenografija, o muzikanto muzikinė išraiška per muzikavimo techniką ir muzikinius išieškojimus, kuriuos jis renkasi laisvai ir viskas priklauso tik nuo jo asmenybės, kurią jis pats išreiškia. Kiekvienas džiaz ansamblio narys turi galimybę ją išreikšti grodamas pagal iš anksto sugalvotą planą arba tas planas gimsta grojant. Kad būtų pasiektas toks rezultatas muzikantai turi būti puikiai „susigroję“, o tiksliau pasakius – jie turi puikiai jausti vienas kitą, kad grojimas veiktų kaip puikiai sustyguotas mechanizmas. Filosofas P. Grice sako, jog norint, kad būtų pasiekta tokia darna, muzikantas turi tikėti tuo ką daro, o norint tai pasiekti, reikia turėti puikius muzikinius sugebėjimus, kurie gali tiesiog „trykšti“ išreiškiant save per muziką. Klausydamas tokio atlikimo klausytojas gali kelti sau klausimą: ką ši muziką sako ir ką atlikėjas nori pasakyti atlikdamas šį kūrinį. Abiem atvejais muzikanto užduotis klausytoją palikti patenkintą. Ši užduotis lengvėja, kai kūrinys yra atliekamas gyvai, nes esamuoju laiku įspūdžiui sustiprinti muzikantas gali pasitelkti papildomas priemones muzikai išreikšti, tokias kaip rankų gestai, veido išraiška ir kūno kalba (Levinson, 2012). Singer (1997) taip pat teigia, kad pasitelkęs poetinę vaizduotę solistas grojimo įkarštyje dažnai griebiasi frazių, tiesiogiai nesusijusių su jo muzikiniu bagažu, ir tada anksčiau perimtos schemas įgyja naujų derinių formas. Tai permąstymo, peržvelgimo ir nepaprasto susikaupimo procesas. Štai pavyzdžiui Ahmad Jamal, per koncertą skambindamas į sieną atsuktą fortepijonu, baigdavo ritminį, labai perkusinį solo ir, ištiesęs atgal ranką, parodydavo į bosininką ar gitaristą - tai buvo ženklas jiems pradėti improvizaciją. Muzikantai ir taip išgirstų, bet Džamalas pasinaudojo papildomu ženklu – gestu. Tai neįprasta (Singer, 1997).

Džiaze žodžiams dažnai suteikiamas muzikinis pradas. Analizuojant džiaz kūrinis galima pastebėti jog daina muzikaliai išnarstoma po kaulėlį. Asmenvardžiams suteikiami ritminiai akcentai, turiniui atskleisti kiekvienas instrumentas turi savo muzikinę temą apie kurią yra dainuojama. Išreikšti fizinei ar dvasinei būsenai naudojami atskiri to pačio instrumento tembrai (Levinson, 2012).

Atliekamas džiazas turi reikšmę. Ji ne tokia akivaizdi kaip kalboje, o suvokiama kaupiantis, labiau per emocijas. C. Briggs rašo: „Tai procesas, kur tekstas (šiuo atveju improvizacijos natos) lemia išmanančių klausytojų budrumą“. Kaip kalboje, čia keičiasi aukštumas, tonas, garsumas, greitis ir pan., ir klausytojai tai suvokia (cit. iš Singer, 1997).

Pasak Klovos (2000), džiazas suformavo visiškai priešingą garso kokybės supratimą iki tol vyravusiai europietišškai tradicijai. Klasikinė muzikos samprata su saikingais vibrato, tembro skaidrumu, tiksliu bei fiksuoto dermės laipsnių bei mažoro ir minoro derminių intonavimų buvo nustumta į šalį. Vietoj to džiazas pasiūlė naujus bliuzo tonus, šaukimo manierą, nemuzikines, dermiškai nefiksuotas natas. Vis dėlto vėliau fiksuojama klasikinės muzikinės kultūros bei afroamerikietiško muzikinių motyvų sintezė, iš kurios gimsta muzikinis terminas naudojamas džiaze – *sound*.

Džiazo techniką charakterizuoti yra gana sunku, o gal net ir kritiška. Vienu aspektu viskas susiveda į klausimą „KAIP“, o kitu atveju kalbame apie asmeninį laisvą kūrybinį procesą. Į klausimą „KAS“ sudaro muziką turime atsakyti, tačiau ne išskirtinai, kalbėdami apie harmoniją, formą ar struktūrą; tai kas mums kelia klausimą „KAIP“ dažniausiai sudaro ritmas, tembras ir harmoninė slinktis. Kartojimas taip pat yra sujungtas su „KAIP“, bet šiek tiek kitaip negu ritmas, ir t.t. (Johanson, 2004).

Žvelgiant į muziką per šių dviejų klausimų „KAS“ ir „KAIP“ prizmę, norima pasakyti, jog „KAIP“ meninėje muzikoje nėra svarbu, taip kaip džiaze nėra svarbu „KAS“. Taip, galima prieštarauti, kad džiazas muzikos kūrinuose apstu pasikartojimų, o tai nebūtų įmanoma be ritmo, kuris yra vienintelis veiksnys apsprendžiantis pasikartojimo vietą ir laiką ar, kad bibopo stilius pilnas harmonijos, kuri apsprendžia kokioje tonacijoje gros džiazas ansamblis. Tačiau klausydami džiazas muzikos pakankamai ilgai ir dėmesingai suprantame jog improvizacijos laikas, o kartais net ir tonacija nėra priklausoma nuo minčių ar užrašų, jos ilgį apsprendžia tik muzikanto jausmas, kada tai baigsis. Tas jausmas taip pat leidžia laisvai pasireikšti kiekvienam muzikantui individualiai nuo „triūbos“ niekada negirdėto tembrinio garso „išpūtimo“ iki būgnininko įmantriausių ritmų išpildymo ir viso to, negalima sakyti jog neįmanoma užrašyti, tačiau tiksliau būtų jog to negalima užrašyti *naudingai*. Norima pasakyti jog džiazas neturi jokių rėmų kuriais jį būtų galima apriboti baltame popieriaus lape (Johanson, 2004).

Daug geresnė džiazas „užrašymo“ sistema yra garso įrašas kuris gali įrašyti ir bet kuriuo metu klausantis pakartoti ir tembrus, ir ritmą, ir harmoniją ir t.t., tačiau tik *ausims*. Peršasi išvada kad džiazas turi žodinę *tradiciją*, tuo tarpu meninė muzika – *raštiška* (Johanson, 2004).

3. IŠLAISVINANTIS DŽIAZO POVEIKIS

Įsivaizduokime, žmonės, gyvenantys vergovėje pradėjo improvizuoti paskatinti sunkaus darbo, kurį jie buvo priversti dirbti. Būtent afroamerikiečiai tapo džiazu „tėvais“, dainuojančio apie laisvę laisvoje šalyje būdami nelaisvi. Džiazas tapo daugiau, negu darbo muzika, tai tapo gyvenimo būdu. Džiazas buvo ir yra padarytas žmonių. Skirtingai nuo tradicinės muzikos, kur kompozitorius pasako muzikantui, ką daryti, taip kaip baltaodis sakydavo afroamerikiečiui ką jis turi daryti. Džiazas davė muzikantams galimybę nuspręsti, kaip jį atlikti ir jis davė jiems laisvę (Valdivieso, 2004).

3.1. Mentalitetas

Tarptautinių žodžių žodynas mentalitetą apibūdina kaip „individui ar individų grupei būdingą galvosenos, mąstymo būdą“ (Vaitkevičiūtė, 2004, p. 672). Vadinasi džiazu mentalitetas yra tai ką ir kaip džiazu muzikantai mąsto, galvoja kurdami ir grodami džiazą bei tai kaip jie jį supranta.

Džiazu malonumai. Visų pirma džiazas visada kerį, pritrenkia ir įsismelkia į širdį. Džiazu muzikantas kuria improvizuodamas, ir tada muzika visiškai subjektyvi; grodamas įsivaizduoja ateitį; negali peržengti improvizacijos subjektyvumo, nes šis atsiranda muzikai skambant. Džiazas – savęs ateitis. Tai reiškia, kad kiekvienoje improvizacijoje glūdi visa „juodoji“ muzika. „Džiazas egzistuoja tik dabartyje, nes jo negalima antrąkart tiksliai pakartoti, kaip negalima, pasak Heraklito, dukart įžengti į tą pačią upę“ (Singer, 1997).

Jei džiazas turi tikslą, tai – atradimai, kūryba ir būdas papildyti gyvenimo prasmės suvokimą. Todėl džiazas, galima sakyti, yra egzistencinis menas. E. Dophy sako, kad džiazu muzikantas grodamas kuria save: „Niekada nepaliksiu džiazu. Per daug įdėjau savęs, ir bandau eiti dar toliau. Be to, kokia kita sritis suteiktų geresnę saviraišką? Džiazas – mano gyvenimo dalis; lyg eičiau gatve, atsiliepdamas į tai, ką matau ir girdžiu. O šitai galiu tuoj pat išreikšti per muziką. Kitas dalykas, dėl kurio nepalieku džiazu, yra jo žengimas. Čia nuolatos tobulėji, nes džiazas keičiasi kartu su tavimi“ (cit. iš Singer, 1997).

Džiazas pasižymi subjektyvumu, ši savybė geriausiai atsiskleidžia Sartro „Šleikštulyje“. Čia aprašoma, ką pirmiausia pajunta Rokantenas, išgirdęs senovinę patefono plokštelę su džiazu įrašu. Natos nuskamba ir netrukus numiršta. „Štai skamba džiazas; melodijos nėra, tik natos, miriadais virpsnių. Jie neturi ramybės, nenumaldoma tvarka pagimdo juos ir sunaikina, neleisdama atsigauti ir pabūti. Jie skuba, veržiasi pirmyn, jie suduoda man praeidami skaudų smūgį ir išnyksta. Norėčiau sulaikyti juos tarp pirštų vien kaip trapų palaidą garsą. Turiu susitaikyti su jų mirtimi, turiu net to geisti. Nedaug esu turėjęs stipresnių ir šiurkštesnių įspūdžių“. Pasibaigus muzikai, stoja tylą, ir jis suvokia ką tik įvykusį egzistencinį aktą – Šleikštulys pasitraukė. Tą minutę herojus pajunta savo paties

žmogiškumo ir nuskambėjusios džiazo muzikos ryšį. Antrąjį kartą Rokantenas pasiklauso įrašo tik valandėlę ir tas jausmas grįžta: “Štai dainuoja saksofonas. Ir man gėda. Ką tik gimė šlovinga mažytė kančia, pavyzdinė kančia. Keturios gaidos saksofonu. Jos ateina ir išnyksta, lyg sakytų: būk kaip mes, kentėk per ritmą, nesipuikuodamas, nesigailėdamas savęs, sausai ir grynai“ (Singer, 1997).

Sartro aprašytą kančią panaikina džiazas, skambantis iš senos plokštelės. Rokantenas sužino, kad jis – žmogus, kad pirmoji pareiga – jausti; ne šiaip mėgaujasi muzika, o jaučiasi išgelbėtas. Muzikos galia palieka jam gyvenimą, ir tai yra egzistencinė džiazo savybė. Nesibaigdamas džiazo natos baigia savo trumpą improvizaciją, nes jų gyvenimą palaiko tik plokštelė. Džiazas iš tikro gyvuoja tik grojamas, ir kiekvienas įrašas – savotiškas to įrodymas (Singer, 1997).

Atliekamas džiazas gali veikti žmogų panašiai, kaip ir įrašas. J. Baldwin apsakyme „Sonny's Blues“ vaizduoja džiazo būgnininką Sonį, nesutariantį su broliu, kuris nesupranta Sonio, parduodančio ir vartojančio heroiną ir nežino beveik nieko apie džiazą, apie Č. Parkerį, kas tai per muzika. Jis – „pašalinis“ klausytojas be jokios nuovokos, kuris apsakymo pabaigoje lydi Sonį į klubą, kur brolis gros su ansambliu. Pasirodymą pradeda kitas muzikantas ir čia Sonio brolis patiria Sartro „kentėjimą per ritmą“, ir suvokia, kad Sonis kuria save grodamas džiazą. Pasakotoją staiga pagauna ta pati džiazo jėga, kuri sujaukino Rokantena. Muzikos grožis savotiškai atlygina už kančias ir sielvartą, patiriamą bevardžio pasakotojo ir visų juodaodžių. Kitas dalykas, kurį pajunta Sonio brolis, taip pat yra susijęs su Sartro džiazo prasmės suvokimu. Tai laisvė: „Lyg būčiau išgirdęs, kaip jis užsidegė, kaip mums reikia užsidegti, kaip galėtume liautis sielvartavę. Laisvė sklendė apie mus, ir pagaliau supratau, kad jis padėtų mums išsilaisvinti, jei tik klausytume, kad kitaip jis pats nebūtų laisvas“. Sonis kalba per džiazą, ir jo brolis suvokia garsų prasmę. Šie pavyzdžiai rodo, kaip semiotinės džiazo savybės veikia žmonių gyvenimus (Singer, 1997).

Džiazas kaip subkultūra. Džiazo subkultūra egzistavo kaip populiariaus ir ribojamo meno porūšis. Trisdešimtais, keturiasdešimtais ir penkiasdešimtais metais jis buvo kuriamas daugiausiai, vyraujančių klasių narių, tokių kaip darbininkų klasė, etninės mažumos ir rasinės mažumos. Džiazo praktika buvo labai populiari muzikos praktika, pirmiausiai atsiradusi iš pietų afroamerikiečių liaudies muzikos tradicijų ir dvidešimtaisiais integruota į populiarijį miesto muzikos atlikimą. Džiazo atlikimas trisdešimtais, keturiasdešimtais ir penkiasdešimtais buvo randamas ir „bohemičių grupėse“ ir grupėse sudarytose iš vyraujančios klasės, daugiausiai iš afroamerikiečių. Džiazo muzikos vietos svarba negali būti pervertinama. Jos vieta socialinėje erdvėje, socialinio statuso hierarchijoje ir muzikiniame kontekste yra susieta su džiazo muzikantų sunkumais trisdešimtais ir keturiasdešimtais metais, stengiantis „konvertuoti“ jų kultūrinę praktiką į simbolinę reikšmę arba per populiariąją muziką arba per klasikinės muzikos kūrimą (Bourdieu, 2000).

Džiazo muzikantai ir jų artistinė subkultūra buvo pastatyta į priešpriešą su industriniu menu, dėl džiazo kaip muzikos porūšio atmetimo. Tai yra industrinės muzikos paskatintas džiazo muzikos

atmetimas kaip „nekomercinės muzikos“ ir populiaros muzikos atskyrimas nuo juodųjų muzikos, kuris vedė prie to, kad džiazo muzikantai plėtojo „antikomercines“ ideologijas ir pasisakė prieš tai, kas yra „populiaru“, taip siekdami įteisinti savo praktikas. Priskirti kraštutinei subkultūrai, džiazo muzikantai kaltino „tyrąjį meną“ ir aukštojo meno estetiką veikiant prieš jų žanro „komercinį“ atmetimą. Tokia dispozicija buvo galima dėl dviejų dalykų. Pirmiausia, artistinė populiarių miesto grupių muzikantų subkultūra išlaikė savo ankstesnę eklektinę estetiką apimant tai, kas tuo metu buvo laikoma skirtumu tarp aukštosios ir populiariosios estetikos. Antra, pagrindiniai muzikantai, ir juodieji ir baltieji, naudojantys modernaus džiazo paradigmą, buvo daugiausiai nacionalinio, regioninio ir vietinio lygio profesionalai; tai įrodo, kad „profesionalai“ muzikantai turėjo galimybę pretenduoti į aukštesnius talentus. Kultūros industrijos atmetimas, vedė prie aukštosios kultūros įtvirtinimo, per: juodųjų muziką ir juodaodžius artistus; džiazo praktiką, kuria dalinosi juodaodžių ir baltųjų grupių muzikantai; ir ankstesnis estetinis populiarios muzikos eklektizmas vedė prie šių elementų sąaugos, plėtojant modernaus džiazo paradigmą (Bourdieu, 2000).

Iš esmės, aiški džiazo estetika buvo reikalinga, norint sukurti nepriklausomą simbolinę džiazo reikšmę, tam, kad būtų galima valdyti simbolinį ir ekonominį pelną. Kitaip tariant, džiazo muzikantų kultūrinės praktikos turėjo būti koncertuotos į simbolinį kapitalą. Tik sukūrus jam išskirtinumą, kas buvo industrijos neįgimas, simboliškai vertinama džiazo muzika galėjo tapti pagrindiniu Amerikos muzikos žanru. Antikomercinė ir kūrybinio meno etika tapo pagrindiniu džiazo meno strategijos aspektu. Šiuo aspektu, kiekvienas džiazo muzikantas, kritikas ar džiazo verslininkas galėjo daryti kultūrinę įtaką (Bourdieu, 2000).

Džiazas kaip demokratinė organizacija. Pasak Rimšos (2000, p. 36), džiažą galime vadinti bene demokratiškiausia muzika, kadangi šiame muzikos žanre „galima išgirsti viso pasaulio muzikos elementų, pradedant įvairių tautų folkloru, roku, baigiant akademinio avangardu“. O džiazo ansamblis yra puikus demokratijos pavyzdys, nes jame kiekvienas muzikantas turi visišką laisvę groti ką jis nori. Bet tuo pačiu metu kiekvienas muzikantas nori groti ne tik tai, kas patiktų jam pačiam, bet groti tai, kas padėtų taip pat ir visai grupei skambėti geriau. Taip siekiama padidinti bendrą įspūdį, skambėjimo kokybę. Visi muzikantai dirba drauge, siekdami bendro – geresnio tikslo, palaikydami vienas kitą tačiau tuo pat metu stengdamiesi neprarasti savo asmeninio individualumo (The Thelonious Monk Institute of Jazz).

Geriausi džiazo ansamblių lyderiai (pavyzdžiui M. Davis arba D. Ellington) norėjo, kad jų ansamblių nariai, kuriuos galima vadinti „jo pusės palaikytojais“ *sidemen* išreikštų save būdu, kuriuo jie nori ir nebūtinai taip kaip norėtų grupės lyderis. Džiaze, geriausi ansamblių vadovai drąsina savo ansamblio narius mąstyti ir groti taip, kaip jie nori, žinodami, kad taip visi grupės nariai įgaus naujų minčių, idėjų ir bus įkvėpti groti geriau tiek individualiai, tiek kolektyviai. Lyderis ir grupės narys atlikdami kiekvieną dainą dirba kaip komanda, mokydamiesi vienas iš kito, vienas kitą papildydami ir

taip kartu vis labiau ir labiau tobulėdami. Ritmo sekcijos atlikėjai taip pat nori palaikyti, papildyti, sujaudinti, paskatinti, bendrauti, ir patobulinti solistą; solistai, savo ruožtu, nori bendrauti, įkvėpti, ir būti įkvepiami ritmo sekcijos (The Thelonious Monk Institute of Jazz).

Džiazo muzikantai supranta, kad visuma yra daug geriau nei atskirų dalių suma. Kiekviena atskira dalis yra sustiprinama grupės, t.y. kiekvienas individualus atlikėjas tampa geresnis ir vis tobulėja kitų ansamblio narių dėka ir taip ansambliui atneša naujų idėjų, naujo požiūrio į muziką. Kartu muzikantai gali padaryti daug daugiau, negu jie galėjo kada nors padaryti individualiai. Jiems reikia vienas kito, kad įgyvendintų savo tiek asmeninius, tiek kolektyvinius tikslus. Džiazo muzikantai supranta, kad muzika yra geresnė, nes kiekvienas ansamblio narys yra individualus. Būtent dėl šios priežasties muzikoje atsiranda vis kažkas naujo. Jei visi ansamblio nariai būtų panašūs, muzika greičiausiai būtų nuobodi ir vienoda. Muzikantams nebūtų ką vieniems iš kito pasiimti ar vieni kitiems duoti, nebūtų ko naujo išmokyti, nebūtų nuolatinio tobulėjimo, o kartu su tuo ir pasitenkinimo muzika.

Vienas pagrindinių bruožų, tai, kad džiazo ansamblyje nėra svarbu kokios spalvos muzikanto oda, kuriai etninei, religinei ar politinei srovei jis priklauso, čia svarbiausia tai koks žmogus esi viduje ir tai kaip tu groji (The Thelonious Monk Institute of Jazz).

Džiazas ir muzikos filosofija. T. Adorno buvo geras muzikos žinovas. Jo meno filosofija – visų pirma muzikos filosofija. Kalbėdamas apie kitas meno rūšis, T. Adorno naudojo principus, nustatytus muzikoje. Gerai žinomas T. Adorno požiūris, kad socialinės struktūros atsispindi meno formose. Muzikoje tas formos sudaro komponavimo būdai arba, kaip dažnai kartojama T. Adorno, komponavimo technika. „Esmingi komponavimo technikos atradimai turėtų būti interpretuojami kaip hieroglifai, turintys socialinę prasmę“. Todėl masinio ir elitinio meno priešpriešą T. Adorno filosofijoje sąlygoja muzikos santykis su tobulyste. Muzika, sutinkanti su tobulyste, yra ideologija. Tokia muzika konformistinė ir pritarianti. Ji gali būti laikoma masine. Elitinė muzika – ne ideologija, nonkonformizmas, totalybės neigimas. T. Adorno pastebi, kad visa muzika – klasikinė, romantinė ar populiari – dažnai atliekama paprasčiausiu būdu, priartinama prie lengviausiai suprantamų standartų. Paryškinamos spalvos, temos, ieškoma ypatingų tembrų, atskiros melodinės linijos sustiprinimo. T. Adorno tai vadina „muzikos fetišizmu“, „klausymo regresija“, „standartizacija“. Muzikos vieningumo praradimas, nuslydimas nuo visumos prasmės į individualius momentus sąlygoja automatizuotą klausymą. Muzika girdima citatomis, fragmentais, lengvai įsimenami elementai tartum atsiskiria. Muzikos kūriniai tampa jutimiškai turtingų ir struktūriškai skurdžių melodijų konglomeratu, kuriam suvokti nebūtinai reikalingas mąstymo procesas. Tuo tarpu kažkada klasikinės muzikos struktūrai suprasti mąstymas buvęs reikalingas. Kultūros industrija akivaizdžiausia populiarioje muzikoje. Esminis šios muzikos bruožas – standartiškumas. Standartiško muzikos kūrinėlio tema visa duodama jo pradžioje, tolesnis skambėjimas nieko prie jos neprideda, tema ne plėtojama, o kartojama, kinta detalės, neturinčios ypatybės paskirties kūrinio visumai. Todėl svarbesnis pasidaro ritmas (Laužikaitė, 2004).

Populiarioje muzikoje T. Adorno išskiria džiazą. Apskritai „idiotiškos“ populiarios muzikos fone džiazas moko technikos, susikaupimo, ugdo tonalinės ir ritminės diferenciacijos sugebėjimus, tačiau džiazas socialinę funkciją lemia jo istorija. Tai yra eretiko, vėliau patekusio į masinę kultūrą, istorija. Džiazas individualizmas, kurį buvo galima išvelgti džiazinėje improvizacijoje, parodė savo netikrą esmę, kai buvo pradėtas tiražuoti. Galų gale ir džiazas, ir populiarus muzika pajungti pagrindiniam kultūros industrijos tikslui – „gyvenimo tokio, koks jis yra, afirmacijai“. Vadinasi, ir populiarus muzika, ir džiazas yra ideologija, arba formali galimybė (Laužikaitė, 2004).

Laisvė. T. Adorno „įdeda“ laisvę muzikoje – specifiskai, kūryboje priešpriešoje su kompozicija – šis džiazas supratimas nestebina. Galų gale, kompozicinis/kūrybinis procesas nėra taip stipriai vertinamas džiazas. Johanson (2004, p. 5) cituoja džiazas pianistą O. Evans, kuris yra pasakęs „Džiazas nėra muzika, tai yra tai ką tu darai muzikai“. Galima ekstrapoliuoti, kad džiazas nėra gaunamas kompozicijos/kūrybos būdu, bet tam tikrame „susitarime“ rašytiniame arba improvizuotame. Jei tai yra atvejis, kai džiazas negali laikyti menu, jei T. Adorno yra teisingas talpindamas laisvę išimtinai kompoziciniame procese.

Sartre turi visiškai skirtingą supratimą laisvės negu T. Adorno, pastarasis nori pasakyti, kad įkalintas žmogus nėra laisvas dėl šios išorinės savo padėties; Sartre nori pasakyti, kad įkalintas žmogus nėra laisvas dėl savo ontologinės padėties. Yra suformuotas tam tikras taisyklių sąvadas, pasak Adorno žmogus nėra laisvas, kol jis neturi gebėjimo pakeisti tą taisyklių sąvada, tuo tarpu Sartre laiko save laisvu, kol jis yra susijęs su tuo taisyklių sąvadu tam tikrame būdu. Pagal T. Adorno laisvė yra patiriama fiziškai, Sartre, psichologiškai. T. Adorno laisvės koncepcija yra apribota. Pagal būtinybę, kartais mes esame priversti surasti laisvę kitur; ir menas yra atsakingas už tai (Johanson, 2004, p. 6).

Perskaičius daugybę straipsnių, kuriuose yra kalbinami džiazas muzikantai, galima atrasti tiesiogiai ar netiesiogiai jų išreikštą nuomonę, kad džiazas pasižymi laisve grojant. Akcentuojama laisvė interpretacijai ir saviraiškai. Džiazas tai muzika, per kurią jos atlikėjas gali laisvai išreikšti save.

3.2. Kultūra

Prieš pradėdant kalbėti apie džiazas muzikos įtaką kultūriniais pokyčiams tikslinga pristatyti dvi reikšmingas sąvokas: džiazas amžius ir „Riauvojantys dvidešimtieji“. Džiazas amžius tai – 1920-ųjų periodas pasibaigęs „Didžiąja depresija“, kuriame džiazas muzika ir šokio stiliai tapo populiari. Džiazas, sukurtas Naujajame Orleane kaip lydinys Afrikos ir Europos muzikos, įtakojo kultūrinius pokyčius. „Džiazas Amžius“ yra dažnai minimas kartu su „Riauvojantys dvidešimtajais“, kurie kultūriškai ir socialiai buvo sparčios kaitos, meninių naujovių ir didelio visuomenės maivymosi laikotarpis. Populiarioji kultūra įsiveržė į gyvenimą, kai ekonomika suklestėjo. Naujos technologijos, sparčiai didėjantis verslo pelnas, ir didesnis darbo užmokestis leido vis didesniai amerikiečių skaičiui

pirkti plataus vartojimo prekes. Geresnės gyvenimo sąlygos leido jiems daugiau laiko skirti laisvalaikiui ir kai vaidinimai tapo praeitimi, literatūra, filmai ir muzika tapo populiarūs.

Per 1920 – uosius, džiazio muzika tapo amerikiečių masinės kultūros neatskiriama dalimi. „Primityvus“ džiazio garsas atsirado diversifikuotame Naujajame Orleane ir kreipėsi į kiekvieno visuomenės sluoksnio žmones. Afroamerikiečių padėtis pagerėjo, dėl šios afroamerikietiškos muzikos populiarumo. Pirmą kartą Amerikos istorijoje tai, kas anksčiau laikyta „žema kultūra“ pakilo į viršūnę ir tapo labiausiai pageidaujama preke visuomenėje.

Džiazio muzikos efektas visuomenei gali būti pavaizduotas per skirtingų masinės kultūros aspektų nagrinėjimą, kuriuos išskiria Anderson (2000): pirmiausiai džiazio muzika turėjo gilių padarinių žodiniam pasauliui ir taip kilo džiazio poezijos žanras; mada 1920 – aisiais buvo kitas būdas, kurio džiazio muzika darė įtaką masinei kultūrai; trečiasis – džiazio muzika palaikė moterų išlaisvinimo judėjimą ir paskatino sukilti prieš nustatytas visuomenės normas.

Džiazio poezija. Muzika ir poezija visada buvo populiarios artistiškos išraiškos formos. Šitos meninės formos turi daug panašumų, kurie tapo akivaizdūs 1920 – aisiais. Nuo amžiaus pradžios, daug poetų įtakojo poetiškos minties vystymąsi, o jų darbai parašyti su didėjančiu trūkumu formalumo ir tradicinio stiliaus. Naujovės, vykstančios poetikoje, buvo sugretintos su džiazio muzikos vystymusi. Per 1920-ųjų chaosą, šitos dvi meninės formos susijungė ir suformavo džiazio poezijos žanrą (Anderson, 2000).

Ankstyvieji poetai vadinami „džiazio poetais“ minėjo džiazio muziką savo darbuose ir nors džiazas jiems buvo įdomus ir juos įtakojo, jie nebuvo ištikimi „džiazio poetai.“ Ginčijamasi dėl džiazio poezijos apibrėžimo, tačiau pripažįstama, kad džiazio poezija turi pamėgdžioti džiazio muziką savo ritmu ir stiliumi, nes tai skiria „susijusią su džiazu poeziją“ nuo „džiazio poezijos“. Pastarosios pradininku yra laikomas Hughes. Jam pavyko sujungti dvi menines formas taip, kaip niekam anksčiau nebuvo pavykę. Kaip naujas žanras, džiazio poezija atspindėjo džiazio muzikos įtaką kultūrai 1920 – aisiais. Susiję su džiazu poetai taip pat atspindėjo džiazio muzikos įtaką Amerikos visuomenėje, o jų rėmimasis džiazio kultūra savo darbuose įrodo, kad tai buvo Amerikos visuomenės neatsiejama dalis (Anderson, 2000).

Mada ir Flapper (1920 – aisiais šis terminas buvo naudojamas apibūdinti jaunoms, madingoms merginoms, kurios žavėjosi savimi ir propagavo kontraversišką elgseną). Džiazio įtaka masinei kultūrai yra labiausiai matoma, žiūrint į įvykius mados pramonėje per 1920 – uosius. *Flapper* mada iliustruoja džiazio svarbą vartotojiškai visuomenei džiazio amžiuje. Po ekonominio bumo, vartotojiška rinka buvo didžiulė, ir mados pramonė pasinaudojo naujos ir augančios amerikiečių jaunimo kultūros poreikiais. Džiazio muzika buvo šios naujos kultūros stūmimo į priekį jėga. Iki 1925 m., laukinis ir primityvus džiazio muzikos garsas užpildė visų pagrindinių miestų gatves. Džiazio muzikos populiarumas tarp žmonių buvo beprecedentis, tai įtakojo ir tas faktas, kad džiazio muzika buvo neįtikėtina šokio muzika.

Čarlstonas greitai tapo populiariausiu šokiu pokylių salėse. Viktorijos epochos prieškarinės eros apsirengimas buvo aiškiai netinkamas džiazio rūbas (Anderson, 2000).

Pirmas pasikeitimas madoje įvyko 1921 m., kuomet atsirado pažeminto liemens suknelės *drop waist* ir ilgi stiklinių karoliukų bei perlų karoliai tapo labai madingi, Koko Chanel dėka. Tuo metu žemo liemens suknelės nebuvo dar populiarios, kaip ir džiazio muzika, tačiau 1923 m. išleisti pirmieji masinės prekybos džiazio įrašai įtakojo džiazio populiarumo išaugimą, to rezultate moterų suknelės tapo laisvos, ir liemens linija „nukrito“ iki klubų. Viršutinės ir apatinės kūno dalies laisvė buvo būtina šokant Čarlstoną, tokiu būdu suknelės buvo sutrumpintos, kad leistų šokant judėti laisvai. O trapios ir abejotinos prieškarinės eros šukuosenos buvo netinkamos džiazio šokiams. Trumpa tiesiai kirptų plaukų (angl. bobed) 1920-ųjų šukuosena nebuvo tikrai pasipriešinimo žymė, tai buvo praktiškas stilius populiariai šokio muzikai. 1925 m. suknelės įgavo tiesaus kirpimo siluetą, kas ilgą laiką buvo būdinga tik apatiniams drabužiams. Šios suknelės neturėjo liemens linijos, buvo laisvos ir užtikrino judėjimo laisvę. Rankovės buvo laisvai iškirptos, sijonai sutrumpėjo iki kelių (Anderson, 2000).

1925 – 1927 m. periodą džiazio entuziastai dažnai vadina ankstyvų džiazio įrašų „klasikiniais metais“. Tuo laiku L. Armstrong, F. Henderson, D. Ellington ir kiti įrašė savo garsiuosius įrašus. Šio laiko džiazio muzika buvo vis dar laukinė ir jaudinanti šokio muzika, kuri atsispindėjo to laikmečio madoje. Tradicinis ansamblis vakariniam apsirengimui 1927 m. susidėjo iš berankovės tinklo suknelės, išsiuvinėtos auksiniais žvyno pavidalo blizgučiais, žema V formos iškirpte, laisvu korsažu, platėjančiu trumpu sijonu bei auksiniais batais ir atitinkamu rankinuku, greta ilgų perlų karolių. *Flapper* mada buvo populiari ne tik tarp jaunimo, bet ir tarp kai kurių vyresnio amžiaus žmonių, ši mada plačiai paplito todėl, kad ją buvo lengva gaminti masiškai. Paprastos linijos, laisvas korsažas, trumpi sijonai buvo lengvai įvesti į rinką, todėl, kad jie tiko beveik visoms moterims (Anderson, 2000).

Džiazas ir moterų laisvė. Džiazio muzika buvo postūmio jėga moterų išlaisvinimo judėjime Jungtinėse valstijose 1920 – aisiais, kurio metu buvo siekiama lygiateisiškumo, kadangi moterys neturėjo pilietinių teisių arba jos buvo ribotos. Džiazio muzika suteikė jėgų moterims kovoti už savo teises (Anderson, 2000). Moterys ėmė laužyti tradicinius lyčių vaidmenų stereotipus, vengdamos konservatyvaus apsirengimo ir elgesio naujai atrastai laisvei ir nepriklausomybei nuo vyrų ir privalomų vaidmenų šeimos viduje (Lawrence, 2007). Nash (2000) taip pat pritaria, kad turbūt vienas iš didžiausių džiazio kultūrinių poveikių 1920 – aisiais, buvo moterų išlaisvinimas. Džiazas padarino moteris jaustis galinčiomis sukilti ir pradėti išreikšti savo tapatybę per apsirengimą, šokius ir savo seksualumo suvokimą.

Reklamos pramonė pripažino besiplečiantį moterų ratą vartojimo rinkoje per 1920 – uosius. Jaunos *flappers* ar „džiazio kūdikiai“ tapo tiksline rinka plataus vartojimo prekėms, kurias jie pirko, nors anksčiau to nebūtų tikimasi. Šios prekės tai: automobiliai, radijas, motociklai, žemė, gyvybės draudimas, ir t.t. Jaunos moterys buvo taip pat pripažintos kaip nepriklausomos daugelio naujų plataus

vartojimo prekių pirkėjos, dauguma šitų prekių buvo susijusios su džiazu kultūra, tai: šokių drabužiai, radijas, įrašai, kosmetikos priemonės ir muzikos instrumentai. Reklaminiai skelbimai, kurie buvo skirti šiai naujai vartotojų grupei, buvo aiškiai kitokie negu ankstesni, skirti jaunoms moterims. *Flapper* reklaminiai skelbimai atspindėjo nepriklausomybę nuo vyrų, tėvų ir senelių. Reklamuotojai siekė kreiptis į *flapper* kartą, atspindėdami jų naujas mintis ir moralę. Pavyzdžiui, *Holeproof* trikotažas, nebedėjo vyrų atvaizdų ant savo reklamų ir taip parodė, kad jų produktas „šiuolaikinis“, savo reklamose rodydami nepakankamai apsirengusias moteris trumpai kirptais plaukais (Anderson, 2000).

Džiazu muzika 1920 – aisiais sukūrė daug naujų darbo vietų moterims (Anderson, 2000). Lauwrence (2007) ir Nash (2000), taip pat pažymi, kad džiazas suteikė galimybę moterims būti atlikėjomis ir aprūpino daugybę kitų darbo vietų muzikos pramonėje. Moteris pradėjo dirbti radijo programose, džiazu klubuose, reklamoje, kosmetikos ir drabužių pramonėje, visur kas buvo susiję su džiazu amžiumi tuo metu.

Draudimo ir ekonominio 1920 – ūjų klestėjimo metais, džiazas tapo pagrindine muzika grojama nelegaliuose klubuose, kur malonumai ir gėrimų vartojimo draudimai buvo panaikinti. Dėl džiazu šaknų afroamerikiečių kultūroje ir vietų, atvejų, ir veiksmų su kuriais jis buvo tapatinamas, džiazas pradžioje turėjo „žemos kultūros etiketę“ (Lauwrence, 2007).

Po to, kai Pirmasis pasaulinis karas pasibaigė, žmonės norėjo naujos pradžios ir nuvargusių socialinių papročių pabaigos. Pirmą kartą, afroamerikiečių kultūra tapo karštu produktu, išskėlusiu afroamerikiečių pozicijas visuomenėje. Bet tai nevyko be pasipriešinimo iš įvairių grupių, tokių kaip Kukluksklanai, kurie metodiškai engė ir stengėsi afroamerikiečius paversti žvėrimis. Tačiau, džiazu reikšmingumas užaugino ir pakeitė amerikiečių muzikos tradicijas amžinai. Laisva energinga džiazu prigimtis pasklido amerikiečių kultūroje (Lauwrence, 2007).

Nuo džiazu amžiaus 1920 m. per svingo erą 1930 – 1940 m., džiazas buvo jaunimo kultūros įkvėpimo šaltiniu. Džiazas įtakojo daugybę menininkų ir žanrų. Repas, R&B, pop muzika, soul ir „mergaičių grupės“ yra visi džiazu paveldėtojai. Naujos kartos muzikantai ir vokalistai tęsia džiazu garbinimą, iš naujo interpretuodami klasiką ir kurdami naujas muzikines išraiškas. 1940 m. bibopo pakilime, literatūriniai menininkai surado įkvėpimą šioje naujovėje. Dūžio/mušamųjų kūrėjai ir jų amžininkai žavėjosi spontaniškumu ir laisva džiazu forma (Lauwrence, 2007).

Afrikos muzikos įtaka Europos muzikai ir džiazui. Džiazas žavus tuo kaip dvi muzikinės kultūros surado bendrą pagrindą sąveikai. Nuostabu yra tai, kaip muzika veikia kultūrą. Visuomenė yra sudėtinga ir kultūros komponentai yra sudėtingi. Bet kurioje kultūroje muzika yra glaudžiai susijusi su visuomenės kasdienine veikla. Muzika lyg žmonių, kurie gyvena kartu vienoje kultūroje, veiklos ir mąstymo rezultatas. Per ją galima suprasti, kaip tie žmonės gyvena, kokie yra jų santykiai, kas jiems yra muzika ir kuo ji jiems turi būti. Skirtingose kultūrose šie santykiai yra skirtingi, tačiau pagrindė per šį santykį yra pastebimas kultūrų sukryžminimas (Morangelli, 1999).

Kalbant apie afrikietišką muziką, negalima teigti, jog visa muzika iš Afrikos yra vienoda – yra labai daug kultūrinių skirtumų ir pakitimų. Terminas afrikietiškas yra tik geografinė užuomina, ne muzikinis valstybės vientisumas. Afrikos muzikos funkcijų yra daug ir įvairių kaip ir bet kurioje sudėtingoje visuomenėje, gentinė visuomenė pasižymi ne mažesniu sudėtingumu (Morangelli, 1999).

Vienas iš įdomių dalykų yra tai, kad kai kurios iš gentinei muzikai būdingų savybių nėra randamos Afrikos muzikoje. Kai kuriuose gentyse yra skirtingų tipų muzikantų klasifikacija, o jų padėtis kinta skirtingose kultūrose. Pavyzdžiui viena gentis Basongye, kurioje muzikantai laikomi žemo statuso žmonėmis, jie dažnai laikomi alkoholikais, skolininkais, bejėgiais, svetimautojais, blogais sutuoktiniais. Genties žmonės nenori jog jų vaikai taptų muzikantais (Morangelli, 1999).

Ritualuose, afrikiečiai išreiškė savo pasaulėžiūrą ir vaizdavo simboliais bendravimą tarp materialiojo ir dvasinio pasaulių per dainas ir šokius. Kaip pats visų gyvenimo aspektų dalis, Afrikos muzika skyrėsi nuo Vakarų meninės muzikos, tuo, kad ji buvo funkcionali. Dainos naudojamos darbininkų, kad palengvintų jų darbą. Dainos, ir šokis mokė moralinių pamokų, vėl patvirtintas lyčių vaidmenų elgesys ir bendruomenės vertybės (Raleigh, 2011). Morangelli (1999) taip pat teigia, kad muzika buvo naudojama religiniais ir ceremonialiniais tikslais, pasilinksminimui, socialinėms dainoms, politinio pobūdžio dainoms, dainoms skirtoms skleisti žinias ir paskalas, darbo dainoms.

Morangelli (1999) atlikimo praktiką įvertina kaip vieną elementų, kurį labiausiai išsaugojo Afrikos kultūra ir kuris pakito Naujajame Pasaulyje. Dažniausiai minimas yra klausimas ir atsakymas bei improvizacija – kaip temos pakitimas. Raleigh (2011) jam antrina, teigdamas, kad Afrikos ritmas yra vienas iš matomiausių Afrikos muzikos palikimų afroamerikiečių muzikoje ir, kad tradicinė Afrikos muzika, tiek vokalinė, tiek instrumentinė, taip pat naudoja žodyną, kuris apima melodines monofonijas, heterofonijas ir polifonijas: klausimą ir atsakymą; plojimus su originaliomis sinkopėmis. Improvizacija buvo taip pat svarbi Afrikos muzikos ypatybė.

Melodiniu pagrindu, Afrikos muzika atrodo pažįstama, ji neturi egzotinio ar nesuprantamo melodinio skambesio, kuriuo pasižymi kai kurios kitos kultūros. Atrodo, jog tai priklauso diatoninei struktūrai, kuri yra vakarų meninės muzikos pagrindas – nėra keista tai, ką girdime Afrikos muzikoje, nes tai neretai netiksliai bet atitinka Europos liaudies muziką. Šitie panašumai „nutiesia tiltą“ tarp dviejų kultūrų ir tam tikri Afrikos ir Europos elementai randantys bendrą pagrindą, bendrauja ir gamina naują muziką, pagrįstą abiejų kultūrų elementais. Elektronikos, interneto, įrašų, radijo ir televizijos amžiuje lengva užmiršti, kad be šitų komunikacijos priemonių yra būtina kita kultūrinės sąveikos priemonė – dvi kultūros turi būti geografiškai šalia ir turi būti būdas kiekvienai iš jų susisiekti ir patirti kitos kultūros muziką (Morangelli, 1999).

Egzistuoja ritmiška Afrikos muzikos polifonija, bet taip pat yra kita daug įdomesnė savybė, tai – Vakarų Afrikos muzikos ypatybė – muzikantų gebėjimas išlaikyti tą patį tempą daug minučių ir valandų, džiaz atlikėjai praleidžia daug valandų vystydami šį sugebėjimą – tai nėra Europos meninės

muzikos savybė. Akcentuojamas *groove* ar laiko jausmas, kuris yra susijęs su džiazu. Tai yra pagrindas sugebėjimui improvizuoti – reikia sugebėti išgirsti, kaip „įeinama“ į natą ir laukimas to, kas seka po to yra būtinas. Vienas dalykas, kuris riša tai kartu yra bendra laiko užuomina – ir tai yra grynas Afrikos elementas (Morangelli, 1999).

Yra daug kitų panašumų tarp dviejų kultūrų, be jau paminėtų – funkcija, instrumentų įvairovė ir tipai, ansamblio organizacija, muzikos specialistų, kultūrinis požiūris į muziką ir muzikantus, atlikimo praktika, muzikinių formų naudojimas, ir bendrai suprantami melodiniai elementai. Net su šiuo trumpu sąrašu, yra pakankamai bendro pagrindo muzikinei komunikacijai – kas būtina, tai laikas, vieta, ir galimybė (Morangelli, 1999).

Vergų orkestrai Pietuose, susidedančiuose iš styginių instrumentų, savadarbių bandžų, mažų mušamųjų instrumentų ir fleitų ar dūdelių, nuo pradžių tapo plantacijos gyvenimo dalimi. Šie plantacijos namų muzikantai, iš kurių daugelis studijavo truputį Europos muzikos sukombinavo ją su Afrikos grojimo įpročiais. Vergai naudodami pagrindinius muzikinius išteklius – balsą ir kūną – šaukdami vieni kietiems laukuose, dainuodami dirbant bei per garbinimą ilgainiui Pietų plantacijose išvystė hibridinę muzikinę kalbą, tai išgrynino nesuskaičiuojamų Afrikos balsų tradicijų esmę. Šio dainavimo kokybė, pagrįsta Afrikos tradicija ir dainininko natūraliu harmoniniu rezonansu (Raleigh, 2011).

Religinis ritualas buvo kita svarbi tradicija, kuri vaidino svarų vaidmenį Afrikos vergų gyvenime, jis buvo tarsi pasipriešinimo manifestas. Iki 1700-ųjų vidurio, kadangi Pietų valstybių vergai buvo mokomi psalmių ir himnų keliaujančių šiaurės misionierių, Krikščionybės Dievą pakeitė Afrikos Aukštasis Dievas, kadangi vergai siekė palaikyti vienybę ir savimonę Amerikoje. Kadangi naujas krikščioniškas Dievas tapo centrinis religiniame rituale, afrikiečiams atsirado nauja daina, kuria jie galėjo išreikšti save taip laisvai, kaip galėjo tai padaryti savo tėvynėje. Ši nauja daina buvo afroamerikiečio dvasia. Vokaliai, ji turėjo savyje Afrikos savybes: klausimą ir atsakymą bei tekstūrinę improvizaciją. Taip pat kaip savo protėvių dainose, jie panaudojo, pasišaipymą, palyginimą, metaforą, ir įsmeninimą. Vergai buvo pripildyti slapta nepaklusnios dvasios, kuri atspindėjo karingą vergų daugumos atsisakymą, paklusti vergovės praktikai (Raleigh, 2011).

Pradžioje, nebuvo jokio pavadinimo muzikai, kurią kartu sukūrė juodieji ir kreolų muzikantai. Impulsas šios muzikos išsivystymui buvo religiniai perkeltų afrikiečių ritualai, išsiplėtę ir tobulinami per dvasingumą ir liaudies šokius. Jie susiliejo rituale ir laukė bliuzo, kuris prisijungė prie jų tiesiogiai. Išreikštas regtaimo grupių muzikos Naujojo Orleano laidotuvių eisenose, heterogeninio ir kontrastingo Afrikos religinių ritualų atlikimo dviejų ritminių grupių formoje: pradžioje klarnetas, trombonas ir ritmo skyrius susidedantis iš būgnų ir tūbos (Raleigh, 2011).

Naujojo Orleano trimitininkas ir grupės lyderis B. Bolden yra įvardinamas kaip pirmasis džiazos muzikantas Amerikoje ir iki 1906 m, jis tapo žinomiausiu juodaodžiu muzikantu Naujajame Orleane ir

buvo vadinamas „Karaliumi Bolden“. Jo bliuzu nuspalvintame, ragtime įkvėptoje, unikaloje improvizacijoje Bolden tęsė ritualines tradicijas, suprato, ir naudojo egzistuojančias priemones joms išreikšti, ir tuo pačiu metu vystė būdus pranešti naujai pasirodančias vertybes (Raleigh, 2011).

Džiazas pasirodęs šimtmečio pradžioje, buvo improvizacijos ir individualizmo muzika. Kaip esmingiausia amerikiečių muzika, šalyje tai buvo kulminacija visų įvykusių muzikinių įvykių. Giddins, kuris teigia, kad: „Tai nėra Afrikos muzika, tai nėra ir Europos muzika, tai yra kažkas, kas gimsta tiesiai iš šio dirvožemio“. Sinkretiškame Afrikos ir Europos muzikinių praktikų sujungime, džiazas rodo sinkopės ir poliritmų, improvizacijos, klausimo ir atsakymo, „blue notes“, panašaus į vokalą kokybiško tono manipuliavimo, ir mušamųjų instrumentų pabrėžimo kokybes ir kt. Elementai, kurie nurodo tiesiogiai į Europą yra pirmenybė tam tikriems instrumentams, harmoninėms sistemoms, ir kontrapunktinėms procedūroms (cit. iš Raleigh, 2011). Early (2016) nuomone, tuo metu kai džiazas turėjo didžiausią įtaką, jis buvo daugiau nei muzika, jį drąsiai buvo galima vadinti kultūriniu judėjimu.

Nuo pat pradžios, džiazas buvo apie laisvę, judėjimą ir individualumo išraišką. Jo atotrūkis nuo muzikinių tradicijų ir improvizacijos bei naujovių pabrėžimas, davė pagrindą kultūriniam pokyčiams ir tai daro įtaką tarptautinei kultūrai šiandien. Kiekviename kontinente džiazas atliekamas su tam kontinentui būdingais žmonių gabumais.

3.3. Visuomeniniai santykiai

Muzika yra būtina afroamerikiečių patirčiai Jungtinėse Valstijose. Priešpriešoje su rasizmu, diskriminacija ir segregacija, juodaodžiai visada rasdavo paguodą ir ramybę savo muzikoje. Muzika buvo ta terpė ir priemonė kuria pyktį, širdgėlą ir liūdesį juodaodžiai sugebėjo konvertuoti į teigiamą energiją.

Džiazo muzika sukūrė ir teigiamų ir neigiamų padarinių, kuriuos labai gerai iliustruoja šios muzikos atsiradimo istorija. Trumpai primenant, džiazo muzika iškilo iš Naujajame Orleane vyravusių muzikos stilių devyniolikto amžiaus pabaigoje, dvidešimto amžiaus pradžioje ir jos dalis struktūros buvo paveldėta iš Afrikos ir kartu su juodaodžiais perėjusi kelią nuo vergijos iki laisvės. Pirmasis džiazo stilius, kuris gavo visuotinį pripažinimą kaip menas buvo bebopas, kuris dažniausiai buvo instrumentinis, suformuotas rimtų juodaodžių džiazo muzikantų, kurie eksperimentavo naujomis muzikos idėjomis vėlyvos nakties *jam sessions*. Bebopo stilius evoliucionavo 1940 m. ir buvo sukurtas juodaodžių taip, kad baltaodžiai nesugebėjo jo nukopijuoti. Džiazo istorija įrodo, kad juodaodžiai muzikantai yra išradėjai ir novatoriai džiaze (Zola, 2009).

Džiazas dažnai vadinamas „juodaodžių klasikine muzika“. Tačiau džiazo, kaip muzikinio stiliaus išradimas iš juodaodžių buvo atimtas, nes iš šios muzikos pelnėsi tik baltaodžiai. Dauguma baltaodžių džiazo muzikantų neturėjo tokių improvizacijos gabumų ar originalumo palyginus su juodaodžiais muzikantais. Baltieji tiesiog kopijavo tai, ką jie buvo girdėję, tuo tarpu juodaodžiai „galėjo

spontaniškai išrasti“. Netgi juodaodžių grojimas *jam session* nuo baltaodžių labai skiriasi. Baltasis gali pradėti *jaming* tik turėdamas nors menkiausią natų lapą prieš akis, o „juodaodis tiesiog pasiima savo instrumentą ir pradeda pūsti tokius garsus apie kuriuos anksčiau net nebuvo pagalvojęs. Jis improvizuoja, jis kuria“ (Zola, 2009).

Tačiau yra teigiančių, kad džiazas negali būti kildinamas ar siejamas su kokia nors rase. Ir nors sutinkama, kad džiazas prasidėjo kaip juodaodžių muzika, tačiau dėl per didelio vakarietiško indėlio ir tradicijų džiazė, manoma, jog jis visiškai nepriklauso afroamerikiečiams (Zola, 2009).

Socialinis juodaodžių muzikantų iškilimas jiems patiems buvo labai svarbus, nors ir retas reiškinys. Galimybės, kurias jiems suteikė radijas, įrašų industrija ir populiarumas grojant juodaodžių džiazą grupėse buvo skatinamos tol kol vyravo džiazą paklausa tarp baltaodžių amerikiečių. Tačiau Mackey mano, kad juodaodžių socialinis iškilimas visada buvo prižiūrimas ir kontroliuojamas politiniame lygmenyje. Per didelis entuziazmas visada būdavo užgesinamas baltaodžių. Visų pirma juodaodžiai muzikantai buvo kilę iš žemiausios socialinės klasės. Nepaisant savo socialinių „šaknų“, keli iš šių džiazininkų buvo pripažinti svarbių kompozitorių ir gerai žinomų simfoninių orkestrų dirigentų bei buvo pakviesti groti kartu populiariuose koncertų salėse. Kai kurie iš jų, tokie kaip L. Armstrongas ir D. Ellington tapo labai turtingais (cit. iš Zola, 2009).

Džiazą muzika sukūrė integracijos prasmę tarp juodaodžių ir baltaodžių. Džiazą muzika kūrė identiteto jausmą, originalumą ir socialinę sanglaudą tarp džiazą muzikantų. Juodaodis džiazą muzikantas B. Bailey yra pasakęs, jog „yra laimingas dėl integracijos, kuri vyksta tarp džiazą muzikantų nepriklausomai nuo jų odos spalvos“ (cit. iš Zola, 2009). Džiazą bendruomenėje vieni kitus laikė lygiais, nebuvo jokių diskriminacijos užuominų. Juodaodžiai ir baltaodžiai buvo kviečiami groti mišriose džiazą ansambliuose. Negana to, džiazas į muzikinį gyvenimą integravo ir trečio pasaulio šalis, tokias kaip, Lotynų Ameriką, Afriką, Vidurio Rytus ir net Indiją. Ši integracija dar labiau praturtino džiazą muziką (Zola, 2009).

Vienas iš neigiamų padarinių buvo tas, kad įrašų pramonė įtakojo džiazą muzikos tapimą preke ir tai privedė prie džiazą muzikos suvienodėjimo. Įrašai padėjo plisti, taip padėdami plisti ir džiazą auditorijai, tačiau juodaodžius tai labai stipriai paveikė socialiai: pirmiausiai jie prarado galimybę parodyti savo originalumą, antra – buvo stipriai spaudžiami groti tai kas patiko baltaodžiams. Tuo tarpu baltaodžiai pasinaudojo tuo suvienodėjimu ir tapo dar paklausesni. Svingas pradėjo stokoti improvizacijos, o solisto kūrybiškumas ir meistriškumas nebebuvo vertinami. Džiazas taip stipriai pavirto „preke“ jog nebuvo kreipiama dėmesio į juodaodžių galimybes jame atrasti vis ką nors naujo, o svarbiau buvo sukurti kuo daugiau ir kuo greičiau stokojant džiazą esmės – improvizacijos. Galų gale svingo grupės tiek suvienodėjo, kol galiausiai tapo visiškai vienodos. Ir kol baltaodžiai turtėjo iš džiazą muzikos, juodaodžiai apie tai galėjo tik pasvajoti. Pramonė sukėlė didžiulę išnaudojimo ir diskriminacijos bangą baltųjų prieš juodaodžius. Visa įrašų industrija buvo kontroliuojama baltaodžių,

geriausiai apmokamos ir populiariausios džiazų grupės buvo baltųjų, atsiradęs radijas transliavo tik baltųjų atrinktą džiazą. Dėl rasės, kurios dominavimas buvo iš anksto aiškus, juodaodžiai džiazų muzikantai patyrė didžiausią nenaudą per visą džiazų muzikos istoriją (Zola, 2009).

Galima išskirti dar vieną svarbią socialinę problemą džiazė, kurią galima apibrėžti kaip socialinę stigmą susijusią su muzika ne tik tarp baltaodžių bet ir tarp juodaodžių. Šią stigmą kūrė juodaodžių išnaudojimo aplinka, kadangi džiazas buvo laikytas afroamerikiečių folklorine muzika. Ji susidėjo iš baltųjų požiūrio jog tradicinė afroamerikiečių muzika nėra menas, menkavertė, nereikšminga muzika ir toleruotina tik dėl pelningumo. 1921 m. populiarus amerikiečių žurnalas išspausdino straipsnį su antrašte „Džiazas privalo išeiti“, šiuo laikotarpiu toks požiūris buvo tipiškas. Gerbiamas juodaodis novelistas R. Ellison 1920 m. apie džiazą kalbėjo kaip apie atsilikusį, beformį, menkavertį meną. Tarp juodaodžių skambėjo tokios frazės kaip: „geriau mirti nei tapti džiazų muzikantu“ (cit. iš Zola, 2009). Kas paskatino tokias kalbas tarp juodaodžių? Atsakymas vienas ir paprastas – rasizmas. Vidutinės klasės juodaodžiai norėjo įtikti baltajai visuomenei. Jei džiazą atmetė tik dėl to, jog manė jį esantį per daug susijusį su vergija. Atskiri juodaodžiai pabandė asimiliuotis į amerikiečių vyraujančią kryptį, pasiekdami aukštą išsimokslinimą, tačiau tokia asimiliacija naikino juodaodžių savitą kultūrą. Juodaodžiai muzikantai ir juodaodžių vidurinė klasė nustojo gėdintis savo kultūros, prasidėjus kovoms už jų pilietines teises, tuo metu dar labiau imta didžiūotis džiazų muzika. Džiazų muzika buvo jėga rasinei integracijai, pagarbai, ir socialiniam pripažinimui (Zola, 2009).

Tačiau dvidešimto amžiaus viduryje, kai džiazas buvo atmetamas Jungtinės Amerikos Valstijose, afroamerikiečiai muzikantai sulaukė pripažinimo užsienyje. Jų nekasdienis artistiškas buvo pripažintas ir padrąsintas, o segregacija nebuvo taip stipriai paplitusi.

Nepaisant ekonominio nuosmukio ir kovos dėl išlikimo, kitų žanrų, tokių kaip roko ir populiariosios muzikos, priešpriešoje džiazas visada rasdavo galimybes išlikti. Po Antrojo pasaulinio karo džiazas ėmė skverbtis į vidurinių mokyklų, kolegijų ir universitetų muzikos programas, o 1968 m. buvo suformuota Tarptautinė džiazų išsimokslinimo asociacija. Džiazas taip pat buvo pripažintas Jungtinėse Valstijose ir visame pasaulyje per džiazų festivalius. Užsienio festivaliams sekėsi daug geriau negu festivaliams Jungtinėse Valstijose. Tokiose šalyse kaip Šveicarija, Nyderlandai ir Italija, visi džiazų festivaliai viršijo lankomumo rekordus (Zola, 2009).

Kalbant apie visuomeninius santykius, dėmesį reiktų atkreipti ir į kreolų padėtį Naujajame Orleane. Šis miestas iki 1888 m. buvo tėvynė dvidešimt penkioms džiazų grupėms, kurias sudarė vidutiniškai dvylikai vyrų. Tokiu būdu spalvotoji rasė stambiu mastu monopolizavo procesinę muziką, kadangi jie nedirbo jokiose pramonės struktūrose. Kiekvienos spalvos ir tautybės miestų gyventojai žygiavo pagal pučiamųjų orkestrų muziką. Miesto gatvės buvo užpildytos įvairių rūšių parodų; vestuvės, laidotuvės, šventės ir kita. Daugybės miesto gyventojus sudarančių tautybių tarpe, gyvavo ir klestinti laisvų maišytos rasės žmonių bendruomenė, pavadintų kreolais. Jie identifikavo save su

europiečiais, ne su Afrikos protėviais, ir su panieka žiūrėjo į tamsesnius už save (Releigh, 2011).

Muziką, palaipsniui įgavusią džiazą formą, grojo ir baltaodžiai, ir juodaodžiai, ir kreolai. Kreolų džiazas taip pat neatsirado iš niekur. 1724 m. gubernatorius de Rigaud, paskelbė kodeksą, reglamentuojantį miesto spalvotųjų gyvenimą. Kodekse buvo apibrėžiama, kas leidžiama juodaodžiams ir kas, lyginant su baltųjų teisėmis, jiems draudžiama. Šiuo įstatymų rinkiniu buvo leidžiama prancūzų katalikams ir tamsaus gymio kreolams kurti mišrias šeimas, kas pastaruosius praktiškai prilygino baltiesiems. Daugelis jų tapo sėkmingais verslininkais, gydytojais, teisininkais, net gi buvo pasiekusių tiek, kad visai neseniai buvusios paribio rasės atstovais, patys tapo stambiais žemės savininkais ir net vergvaldžiais. Ispaniškai ar itališkai kalbantys kreolai įgydavo ne ką prastesnį išsilavinimą, nei baltieji (Vasilevskis, 2014).

Creoles de couleur garsėjo kaip meno gerbėjai ir daugelis jų tapdavo muzikantais. Laidpelteliu žemiau socialinėje hierarchijoje buvo kreolai prekeiviai, nekilnojamojo turto agentai, siuvėjai, kirpėjai ir staliai. Jie dar buvo gerbiamų amatų atstovais. Satchmo vyresnis klarnetininkas ir kompozitorius, tarpukariu buvęs net garsesniu už L. Armstrong, gimė būtent tokioje pasiturinčių kreolų šeimoje. D. Ellington, ir M. Davis gimė ir augo pasiturimai, tai įrodo jog stereotipas, kad džiazas – neturtingųjų muzika nėra pagrįstas (Vasilevskis, 2014).

Privilegijomis Luizianos kreolai galėjo mėgautis apie 120 metų, kol Pilietinio karo metais priimtas įstatymas sulygino prancūziškai kalbančius katalikus kreolus su anglakalbais juodaodžiais protestantais. Kreolai buvo išguiti iš baltųjų tarpo. Toks pažeminimas daugeliui buvo sunkiai pakeliamas: daugybė kreolų nusigyveno ir nusirito. Čia ypač pravertė gebėjimas muzikuoti, daugelį išgelbėjęs nuo bado. Tie kreolų džiazmenai save laikė aukščiausio lygio muzikantais, lygiais su juodaodžiais. Tokia priešprieša tęsėsi beveik du dešimtmečius. Muzikuojantys kreolai gaudavo didesnius honorarus nei juodaodžiai. Taip buvo iki XIX amžiaus pabaigos. Kreolų kilmės džiazmenai suprato neturintys to juodaodžiams prigimto „karštumo“. O pavydas konkurentų įgūdžiams įtakojo, kad santykiai tarp dviejų muzikantų bendruomenių ėjo vis prastyn (Vasilevskis, 2014).

Džiazas gimimas buvo vergovės pasekmė. Tai yra džiazas esmė. Džiazas susiduria su kiekvieno žmogaus socialine gerove. Pavyzdžiui, kai amerikiečiai susidūrė su „Didžiąja Depresija“, džiazas buvo galingas įrankis, pakelti žmonių dvasias. Ir tai kaip visuomenė pasikeitė per šį periodą, taip pasikeitė ir džiazas, tapdamas svingu. Ši nauja muzika užpildė baltų žmonių šokių sales, kurie niekada anksčiau nebuvo girdėję apie džiazą ir privertė juos šokti pagal šią muziką nepriklausomai nuo fakto, kad jis buvo atliekamas afroamerikiečių. Svingas pradėjo griauti kai kuriuos iš barjerų, kuriuos Amerikos visuomenė turėjo. Vis dėlto, socialinė segregacija buvo vis dar problema afroamerikiečiams. Smurtas prieš juos buvo vis dar paplitęs, ir džiazas buvo naudojamas tam smurtui demaskuoti. Paprasčiausias būdas pareikalauti socialinių ar politinių pasikeitimų yra, demonstracijų organizavimas; tačiau, vienas iš stipriausių atsakymų brutaliems aktams, padarytiems baltųjų, buvo Billie Holiday džiazas daina,

pavadinta „Straige Fruit“ (Valdivieso, 2014).

Po vergovinių metų pasirodė nauja socialinė klasė, susidedanti iš juodaodžių vyrų, keliaujančių iš vietos į vietą, ir ieškančių darbo ar bėgančių nuo įstatymų, o labai dažnai ir viena ir kita. Jiems reikėjo muzikos, kuri būtų reikšminga jų individualiam egzistavimui ir naujam individualiam mobilumui. Muzika, kuri atsiliepė į šį poreikį buvo bliuzas. Tai buvo vergovės muzika, su Afrikos ypatybėmis (Haber, 2006).

3.4. Politika

Neabejotiną reikšmę džiazui atsiradimui ir suklestėjimui turėjo Naujojo Orleano miestas, jame įvykę politiniai įvykiai įtakoją šio miesto žmonių gyvenimą ir tarpusavio santykius, džiazui muzikos atsiradimą ir raidą, todėl tikslinga apie tai kalbėti plačiau.

Prancūzai ieškojo vietos uostui, bazei, iš kurios būtų patogų kolonizuoti žemes. Tinkama vieta buvo parinkta, uostas įkurtas 1718 m. ir pavadintas *La Nouvelle-Orléans* (Naujuoju Orleanu). Orleano regento *Philippe d'Orléans* garbei. Tai didžiausias uostas Luizianos valstijoje (Blokker, Foner, 2012).

Autoriai Blokker (2012) ir Foner (2012) rašo, kad 1719 m. į Naująjį Orleaną buvo atplukdyti pirmieji vergai iš Afrikos. Kolonijoje sparčiai gausėjo gyventojų. Pavergti Afrikiečiai, kurie atvyko į Luizianą nebuvo tik darbininkai, bet žmonės, turintys vertingus įgūdžius ir technologines žinias. Mergaitės turėjo galimybę įgyti išsimokslinimą, dviejų valandų klasėse nuo pirmadienio iki šeštadienio, kurias vedė vienuolės. Pavergti Afrikiečiai buvo dailidės, kalviai, virėjai bei žemės ūkio darbininkai. 1722 m. juodaodžių skaičius beveik buvo toks pats kaip baltųjų, tačiau didžiąją dalį darbų kolonijoje atliko juodaodžiai. Naujasis Orleanas augo ir plėtojosi. Kolonijoje vyravo žemdirbystė. Žemės ūkyje vyravo vidutinio dydžio ūkiai – fermos. Jų savininkai – fermeriai – žemę nuomojosi iš stambųjų žemvaldžių. Nieko nuostabaus, kad tarp juodaodžių ir baltaodžių ėmė kurtis šeimos. Tokiems santykiams apibrėžti buvo išleistas įsakas pavadintas *Code Noir*, kuriuo buvo apibrėžtos vergų teisės ir pareigos šeimoje. Šiame įsake buvo parašyta, jog baltasis turi rūpintis sutuoktiniu, o tokios šeimos palikuonis sulaukę dvidešimt penkių metų tampa laisvu piliečiu. Afrikos vergus, susimaišiusius su prancūzais kolonistais (pirmieji dažniausiai buvo jų vergai ar tarnai), vadino kreolais. Kreolai iš afrikiečių perėmė vudu ritualus, tačiau tuo pačiu metu ir labai didžiavosi prancūziška kilme, mokėjo prancūzų kalbą, tačiau kalbėjo su afrikietišku dialektu, todėl ši kalba buvo pavadinta Luizianos kreolų prancūziškąja kalba. Juodaodžiai, sekdami prancūziška mada, noriai grojo pučiamųjų orkestruose.

1724 m. gubernatorius de Rigaud, paskelbė kodeksą, reglamentuojantį miesto spalvotųjų gyvenimą. Kodekse buvo apibrėžiama, kas leidžiama juodaodžiams ir kas, lyginant su baltųjų teisėmis, jiems draudžiama. Šiuo įstatymų rinkiniu buvo leidžiama prancūzų katalikams ir tamsaus gymio kreolams kurti mišrias šeimas, kas pastaruosius praktiškai įleido į baltųjų pasaulį. Tačiau tokiomis

privilegijomis Luizianos kreolai galėjo mėgautis apie 120 metų, kol Pilietinio karo metais buvo priimtas vadinamasis *Istatymas Numeris III*. Naujasis įstatymas sulyginu prancūziškai kalbančius katalikus kreolus su anglakalbiais juodaodžiais protestantais ir kreolai buvo išguiti iš baltųjų tarpo. 1743 m. Naujajį Orleaną valdant gubernatoriui Pierre de Rigaud mieste atsirado pompastiškos detalės, korupcija ir dendizmas. Miesto įstatymai neveikė, jame gyveno tremtiniai (Vasilevskis, 2014).

Nuo 1763 iki 1803 m. Naujasis Orleanas atiteko ispanams tačiau išliko prancūziškos kultūros miestu. Koloniją pradėjus valdyti ispanams buvo laikomasi beveik tų pačių kolonijos gyvenimo principų, tačiau į įsaką *Code Noir*, buvo įvesta viena pataisa, kuri leido vergui nusipirkti laisvę pagal jų rinkos vertę. Laisvę vergui taip pat galėjo nupirkti ir kitas asmuo. Įvertinimai buvo vykdomi, kad nustatytų teisingą vergo rinkos vertę, ir vergas galėjo net prieštarauti dėl vertinimo. Šis potvarkis vadinosi *coartacion* ir atrodo buvo stropiai prižiūrimas ir garantuojamas Ispanijos pareigūnų, todėl juos pasinaudojo 1490 vergų išlaisvintųjų per ispanų periodą. Kai kurie laisvi juodaodžiai už Naujojo Orleano ribų tapo fermeriais ir turėjo savo vergus; faktas, kuris atskleidžia gilius sunkumus ir prieštaravimus gyvenimo su rasistiškai pagrįsta pavergimo sistema. Net miesto viduje, laisviems juodaodžiams buvo labai įprasta valdyti vergus (Blokker, Foner, 2012).

1800 m. Napoleonas Bonapartas reikalavo grąžinti Naujajį Orleaną, tad trejetą metų uostamiesčio gyventojai nežinojo, kam priklauso – Ispanijai ar Prancūzijai. Tai nevaržė laisvai nusiteikusių Naujojo Orleano piliečių. Pagaliau 1803 m. imperatorius pardavė Luizianą Jungtinėms Amerikos Valstijoms. Amerikiečiams perėmus Luizianos kontrolę, jie surado laisvus juodaodžius gyventojus, kurie nuolat augo savarankiškai. 1806 m. įsakas *Code Noir* buvo padėtas į stalčių, o afrikiečių teisės buvo apibrėžtos tik bendrais bruožais. Ispanų *coartación* sistema buvo oficialiai užbaigta, ir visos kitos išlaisvinimo priemonės buvo stipriai apribotos. Galbūt labiausiai triuškinantis naujų įstatymų elementas buvo į bet kokias viltis, kurias laisvi juodaodžiai turėjo jų teisėms naujoje demokratijoje, tas jog jiems buvo draudžiama balsuoti ar kitaip dalyvauti demokratinuose procesuose, laisvi juodaodžiai prieštaravo dėl pašalinimo, bet iš to nebuvo jokios naudos (Blokker, Foner, 2012).

Išrinkus A. Linkolną prezidentu, nuo JAV atsiskyrė pietinė valstijos ir 1861 m. vasario mėn. buvo sukurta pietinių valstijų Konfederacija su sostine Ričmondu (Virdžinija). Jos išsirinko savo prezidentą ir siekė, kad būtų pripažintas jų atsiskyrimas nuo JAV. Šiaurinės valstijos to nepripažino, todėl pietinės valstijos ėmė rengtis karui. Pilietinis karas prasidėjo 1861 m. balandžio mėn. Karo pradžia buvo sėkmingesnė pietiečiams. 1863 m. sausio 1 d. šiaurinių valstijų atstovai priėmė labai svarbų karo eigai Vergų išlaisvinimo aktą, leidusį juodaodžius priimti į JAV ginkluotąsias pajėgas. 1863 m. kovą šiaurinėse valstijose įvesta visuotinė karo prievolė. Pamažu ėmė ryškėti šiaurinių valstijų persvara kare. Vienas didžiausių mūšių įvyko 1863 m. liepos mėn. prie Getisbergo, kurį pietiečiai pralaimėjo. Didelę reikšmę turėjo tai, kad 1864 m. prezidentu antrai kadencijai buvo perrinktas A. Linkolnas. Tai parodė, kad JAV visuomenė buvo nusiteikusi kariauti iki pergalės ir panaikinti vergiją.

1865 m. balandį karas baigėsi šiauriečių pergale, bet ją aptemdė tai, kad 1865 m. balandžio 14 d. A. Linkolnas buvo nušautas teatre vergvaldžių agento (Blokker, Foner, 2012).

Karo rezultatai (Blokker, Foner, 2012): žuvo apie 0,5 mln. žmonių; padaryti didžiuliai materialiniai nuostoliai, ypač nukentėjo pietinės valstijos; patvirtinta konstitucijos pataisa dėl vergijos panaikinimo; pradėta A. Linkolno numatyta „Pietų rekonstrukcijos“ programa, siekiant vėl įjungti į sąjungą pietines valstijas; įvesta federacinė JAV kariuomenė, jas ėmė valdyti prezidento paskirti gubernatoriai; rekonstrukcija baigėsi 1877 m., išvedus iš pietinių valstijų kariuomenę; 1877 m. buvo priimti segregaciniai įstatymai atskyrė juodaodžius nuo baltųjų visuomenės (viešuose vietose, mokyklose, transporte).

1863 m. išlaisvinimas turėjo gilų poveikį gyvenimui ir įtakojo afroamerikiečių muziką Amerikoje. Išlaisvinimas atsižvelgė į decentralizaciją ir didžiąją buvusių afroamerikiečių vergų migraciją. Kadangi sąjungos kariai užėmė pietus, kad įtvirtintų pilietines teises ir integraciją, būgno mušimas nebuvo daugiau draudžiamas ir religiniai susitikimai nebuvo daugiau vienintelė teisėta juodųjų visuomenės socialinių susirinkimo vieta, socialinis gyvenimas tapo labiau pasaulietiškas. Daugelis juodaodžių „brasų“ ir dūdelės ir būgno grupių buvo suformuotos, ir atsirado šokių namai, padėdami palengvinti grupinių religinių ritualų šokių transformaciją iki solo ir porų šokių. Šituose šokių namuose, šokiai buvo šokami su skudurais, pagal legendines ir pasakiškas dainas (pavadintas baladėmis), pagal ankstyvąjį bliuzą, ir pagal prototipus muzikos, kuri buvo pavadinta džiazu. Prieš Pilietinį karą, tuo metu, kai vieni iš ankstyviausių vergų muzikantų grojo tikrai Afrikos muziką, kiti studijavo Europos šokių muziką taip stengdamiesi pagerinti savo padėtį vergų hierarchijoje. Pertvarkos po Pilietinio karo periodas buvo chaotiškas ir ypač painus naujai išvaduotiems vergams. Dėl atšiaurios ekonomikos laiko ir darbo trūkumo, daug afroamerikiečių muzikantų ėmė keliauti ir tapo keliaujančiais dainininkais (Raleigh, 2011).

Nedelsiant po karo, visi baltųjų Pietų įstatymų leidžiamieji organai išleido juoduosius kodus, kurie panaikino juodaodžių teisę nupirkti ar išsinuomoti žemę. Šitos pastangos priversti buvusius vergus dirbti plantacijose privertė Kongreso respublikonus perimti valdymą iš prezidento Andrew Johnson, užginčyti ankstesnių konfederatų atstovų Kongrese vietas ir išleisti Pilietinių teisių aktą 1866 m. bei pradėti rengti 14 – osios pataisos projektą, plečiant pilietines afroamerikiečių teises ir garantuojant vienodą įstatymų apsaugą visiems (Mintz, McNeil, 2016).

1870 m. 15-oji pataisa suteikė balsavimo teises juodaodžiams vyrams. Iš vergovės išlaisvinti žmonės, sąjungoje su perbėgėliais ir pietų baltais respublikonais, laikinai įgijo valdžią kiekvienoje buvusioje konfederacinėje valstijoje išskyrus Virdžiniją. Persitvarkymo vyriausybės sudarė demokratines valstybines konstitucijas, išplėtė moterų teises, palengvino įsiskolinimus, ir įkūrė Pietuose pirmas valstybės finansuojamas mokyklas. Vidiniai Pietų Respublikonų partijos nesutarimai, baltaodžių teroras, ir Šiaurės apatija leido baltiesiems Pietų demokratams sugrįžti į valdžią. Per

persitvarkymą buvę vergai ir daug smulkių baltųjų ūkininkų tapo įkalinti naujos ekonominės sistemos, kuri leido naudotis žemėmis mainais už dalį derliaus *sharecropping* (Mintz, McNeil, 2016).

Leidimas naudotis žemėmis mainais už dalį pasėlių, pakeitė vergovę. Atsirado tokios organizacijos kaip Kukluksklanai, kurie siekė neleisti juodaodžiams pasinaudoti pilietinėmis teisėmis, jiems suteiktomis po pilietinio karo. Šios organizacijos dažnai naudojo terorizmą, jėgą ir bauginimą kad išgąsdintų ir įbaugintų afroamerikiečius, o linčo teismai tapo kasdienybe. Būtent šioje segregacijos ir afroamerikiečių pilietinių teisių atėmimo aplinkoje „bliuzo sėklos galėjo sužydėti“ (Raleigh, 2011).

1877 metais, kaip rezultatas pietų baltųjų pasipriešinimo ir slaptų politinių santykių tarp Šiaurinių respublikonų ir Pietų demokratų, pertvarka sugriuvo, kadangi federaliniai kariai buvo atšaukti iš Pietų valstybių. Po to, kas vadinama Pietų išlaisvinimu, represiniai segregacijos vienetai brutaliai buvo įsteigti visur Pietuose ir buvo žinomi kaip *Jim Crow* įstatymai (Raleigh, 2011). Šie įstatymai buvo rasinę segregaciją įteisinęs teisynas, galiojęs nuo 1876 iki 1965 metų. Manoma, kad pavadinimas yra kilęs iš vieno vergvaldžio pavardės, o žiauriausiais *Jim Crow* vykdytojas buvo patys spalvotieji. Esama liudijimų, jog net mulatai juodaodžiams buvo dar nepakantesni už baltuosius. Miesto bažnyčiose vietos tikintiesiems buvo suskirstytos rasiniu principu: kuo tamsesnė oda, tuo arčiau išėjimo tekdavo sėdėti (Vasilevskis, 2014).

1890 – aisiais, du nauji muzikos stiliai pasiekė Naująjį Orleaną – bliuzas ir regtaimas. Vengdami įstatymų pasekmių ir ieškodami geresnių darbo sąlygų, afroamerikiečių pabėgėliai nuo Misisipės Deltos (populiariai vadinamos bliuzo gimtine) pradėjo pastovia srove plaukti į Naują Orleaną, o kartu su savimi jie atsinešė bliuzo muziką. Bliuzas gali būti apibūdinamas kaip gryniausio tipo juodaodžių liaudies muzika, kuri yra emocionalaus rasės gyvenimo išraiška. Akstinas ir įkvėpimas bliuzui atsirasti, galėjo būti afroamerikiečių brutalus pavergimas, o paskui išmetimas pasroviui į dažnai sugadintą ir priešišką pasaulį po nesėkmingo Pietų išvadavimo. Sukurta muzika buvo atsakymas naujoms formoms sutrukdyto individualumo, tų, kas įvykdė ir išgirdo muziką. Pagrįstas paprasta ir elastinga trijų akordų struktūra, per kurią galima buvo sukurti beveik begalinį skaičių variacijų, bliuzas naudojo visas Afrikos tradicijas ir praktikas, atneštas į Naują Pasaulį, kuris įvyko pirma to, apimdamas pažemintus trečiuosius laipsnius, klausimą ir atsakymą, riksmus ir dejonės, tembrinius iškraipymus, ir kitas ypatybės, kurios kilo iš ritualų. Bliuzas buvo šventvagiškas šventos juodos Baptistų Bažnyčios muzikos dvynys (Raleigh, 2011).

1896 m. Jungtinių Valstijų Aukščiausiasis Teismas palaikė Luizianos valstybinės teisės konstitucingumą, reikalingą „atskirų, bet lygių“ galimybių privačiame versle užtikrinimui. Rezultate, gerai išsilavinę Naujojo Orleano kreolai netrukus suprato esą tapatinami su juodaodžiais kaip žemesnės klasės gyventojai. Netekę turto ir Amerikos gyventojų teisių, kreolų muzikantai pradėjo prarasti darbo vietas, kur jie dirbo kartu su baltaisiais, ir jiems daugiau neleido groti miestų centruose, nei turtingų baltųjų namuose, nei kariniuose paraduose. Kadangi tamsesni, bliuzo įtakoti, Naujojo

Orleano gyvenamųjų kvartalų muzikantai pradėjo groti savo muziką smuklėse, pokylių salėse, vakarėliuose, ir piknikuose, kreolai neturėjo jokio pasirinkimo, kaip tik stengtis integruotis į juodųjų bendruomenes, kurias jie kartą paniekino. Kreolų muzikantai, sujungė savo klasikinį virtuoziškumą su juodaodžių grupių bliuzo muzika. Kartu jie transformavo kiekvieną muzikos rūšį Naujajame Orleane (Raleigh, 2011).

Džiazas okupuotoje Lietuvoje. Džiazas Lietuvoje buvo grojamas dar pirmosios nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikais. Dažnas Lietuvos miestelis turėjo savo „džiazbandą“, tradicinį džiaz repertuarą grojo prestižiniai M. Hofmeklerio, A. Stupelio bei D. Pomeranco orkestrai. Akademinei visuomenė šią muziką vertino nepalankiai, o Lietuvos spauda dar 1925 m. kvietė pasekti Anglijos pavydžiu ir kovoti prieš džiaz muziką bei šokius kaip neskonius ir nekultūringus. Šiandien tai ne tik liudija džiaz egzistavimą tuometinėje Lietuvoje, tačiau yra ir džiaz disonavimo lietuviškam mentalitetui ženklas, paaiškinantis kai kurias šiandieninio Lietuvos džiaz tendencijas. 1940 m. Kauno radiofone įsteigtas pirmas oficialus Lietuvos džiaz orkestras, drąsiai improvizavęs ir atitikęs džiaz orkestro standartus (Kučinskaitė).

Pasak Kučinskaitės, po karo okupuotoje Lietuvoje visi „džiazbandai“ dingę, nes taip vadintis tapo pavojinga. Šaltojo karo laikais džiazas buvo draudžiamas, o tuometinę kultūrinę ideologiją atspindėjo šypsena keliančios frazės „Džiazas – storulių muzika“, „Kas šiandien groja džiazą, rytoj išduos Tėvynę“. Tad Lietuvoje džiazas daugiau nei dešimtmetį pasitraukė į pogrindį bet neišnyko – ši muzika buvo savotiška rezistencija, reakcija į tai, kas vyksta pasaulyje, laisvos dvasios išraiška.

Chruščiovinio atšilimo laikais džiazas Lietuvoje vėl atgijo: būrėsi kolektyvai, augo muzikantų meistriškumas, džiazą pradėjo groti jaunimo kavinėse, jose taip pat buvo skaitomos paskaitos, vedamos diskusijos. Pagaliau 1961 m. džiaz muzika pelnė pripažinimą ir akademinuose sluoksniuose – Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (šiandieninė Lietuvos muzikos ir teatro akademija) surengta trijų dienų Studentų mokslinės draugijos konferencija, skirta džiazui. Ši data dažnai vadinama oficialia Lietuvos džiaz gimimo diena (Kučinskaitė).

Įsišaknijusias normas išjudino ir valdininkų požiūrį į džiaz muziką pakeitė 1971 m. susibūręs trio GTČ (V. Ganelinas, V. Tarasovas ir V. Čekasinas). Legendinis trio suteikė didžiausią impulsą džiaz raidai Lietuvoje, padėjo pagrindus Lietuvos džiaz mokyklai, jų suformuotus kūrybinius principus ir šiandien plėtoja Lietuvos džiaz muzikantai (Kučinskaitė).

Kučinskaitė teigia, kad „greta Lietuvos džiaz patriarchams būdingo kosmopolitiškumo, bandoma į atvirą įvairioms pasaulio kultūroms džiaz muziką įpinti lietuvių liaudies muzikos tradicijas. Beveik ketvirtį amžiaus lietuvių džiaz kūrėjai tyrinėja įvairius liaudies muzikos panaudojimo džiaz aspektus: nuo improvizacijų liaudies dainų temomis, būdingų motyvų plėtojimo, tipišku tembrų ir intonacijų imitavimo – iki vietinio ir nacionalinio charakterio, pasireiškiančio smulkausiose giluminėse detalėse. Dar viena ryškia šiandieninio Lietuvos džiaz tendencija tapo

įvairios džiazos ir akademinės muzikos raiškos priemonių jungtys“.

Lietuvos džiazas ir muzikantai – žinomi ir vertinami pasaulyje. O Lietuvoje rengiami net penki džiazos festivaliai. Birštone, jau tris dešimtmečius kas dveji metai, kovo mėnesio pabaigoje vyksta festivalis, kurio metu atliekama įvairių stilių džiazos muzika, vyksta retrospektyvinės ir meninės foto parodos, eksponuojami darbai, kuriuose užfiksuoti šių festivalių įdomiausi momentai, daugeliu atveju atspindintys šio improvizacinio meno raidą. Nuo 1988 m. kasmet rengiamas tarptautinis festivalis „Vilnius Jazz“, kurio pagrindinė kryptis – naujasis, avangardinis džiazas. Kaune nuo 1991 m. taip pat kasmet rengiamas tarptautinis festivalis „Kaunas Jazz“, pasižymintis stilių įvairove bei itin įžymių atlikėjų gausa. Kitas nuo 2002 m. mūsų šalies sostinėje pradėtas rengti festivalis „Vilnius Mama Jazz“ yra naujų originalių tarptautinių bei stambių nacionalinių projektų iniciatorius (Rimša, 2015).

IŠVADOS

- Džiazas – tai improvizacinės muzikos rūšis, susiformavusi modernizmo laikmetyje kaip afroamerikiečių liaudies ir europiečių klasikinės muzikos tradicijų jungties rezultatas.
- Džiazos estetika laužo visus šablonus ir išlaisvina muziką iš griežtų, jai uždėtų rėmų: ritme, melodijoje, harmonijoje, dermėse, formoje, atlikime. Laisvas ir neįpareigojantis atlikėjas muziką gali interpretuoti savaip – laisvai.
- Džiazas demonstruoja ypatingą išlaisvinantį poveikį džiazą praktikuojantiems ir vartojantiems žmonėms. Jis paskatino reikšmingus pokyčius kultūroje, visuomenėje ir politikoje: įtakojo žodinį pasaulį, mados kaitą, palaikė išlaisvinimo judėjimus ir paskatino sukilti prieš nustatytas visuomenės normas. Džiazas buvo jėga paskatinusi rasinę integraciją, pagarbą ir socialinį mobilumą.

NAUDOTA LITERATŪRA

1. Aldag, J. D. (2002). *The influence of jazz on timbre in selected compositions for solo Trombone, daktaro disertacija*. University of North Texas [žiūrėta 2016 01 10] Prieiga per internetą: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3361/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
2. Ambrazas, A., Ambraziejus B., Antanavičius J., Venckus, A. (1977). *Muzikos kūrinų analizės pagrindai*, Vilnius: Vaga.
3. Ambrazevičius, R. (2012). Tembras muzikos psichologijoje [žiūrėta 2016 01 09] Prieiga per internetą: <file:///C:/Users/T420/Downloads/lietuvos-muzikologija-13-04-ambrazevicius.pdf>
4. Anderson, E. (2000). *A New Jazz Culture*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://www.d.umn.edu/cla/faculty/tbacig/studproj/is3099/jazzcult/20sjazz/jazzculture.html>
5. Avramecs, B., Muktupavels, V. (2000). *Pasaulio muzika*. Vilnius: Kronta.
6. Berendt, J. E. (1984). *The Jazz book from New Orleans to Jazz Rock and Beyond*. London: Paladin.
7. Belkin, A. (2005). *Trumpa džiaz istorijos apžvalga*. Vilnius: Kronta.
8. Blokker, E. L. (2012). *The Experience African American in Louisiana*. [žiūrėta 2015 09 12] Prieiga per internetą: http://www.crt.state.la.us/Assets/OCD/hp/nationalregister/historic_contexts/The_African_American_Experience_in_Louisiana.pdf
9. Borddieu, P. (2000). *Fieldwork in Culture*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <https://books.google.lt/books?id=BsaVcVUgqDEC&pg=PA175&lpg=PA175&dq=Bourdieu+jazz+subculture&source=bl&ots=rhDw1esSB&sig=Anxi0psjXSE32baVa7sjopYIoqE&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKEwjAqMWpnITNAhWBBiwKHaEEDhcQ6AEILTAC#v=onepage&q=Bourdieu%20jazz%20subculture&f=false>
10. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. (1993). Vilnius: Lietuvių kalbos institutas.
11. Early, G. (2016). Jazz and the African American Literary Tradition. Freedom's Story, TeacherServe. National Humanities Center. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1917beyond/essays/jazz.htm>
12. Foner, L. (2012). The Free People of Color in Louisiana and St. Domingue: A Comparative Portrait of Two Three-Caste Slave Societies, *Journal of Social History*, Vol. 3, No. 4, p. 406-430, [žiūrėta 2015 11 22] Prieiga per internetą: <http://oldlibrary.westga.edu/~history/FacultyUpdated/vasconcellos/comparative%20slavery%20spr%2012/foner%20free%20people%20of%20color.pdf>
13. Haber, N. (2006). *Race Relations And Their Expression In Jazz*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga

- per internetą: <https://www.allaboutjazz.com/race-relations-and-their-expression-in-jazz-by-nadav-haber.php>
14. Yla, S. (1959). *Kaip suprasti muziką*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
 15. Johanson, M. (2004). *The Philosophy of Jazz*. [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: <http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/10066/703/2004JohnsonM.pdf?sequence=1>
 16. Katkus, D. (2006). *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga.
 17. Kučinskaitė, J. (2000). Džiazo muzikos elementai // *Džiazo istorija (sud. L. Rimša)*. Vilnius: Kronta. P. 6–9.
 18. Kučinskaitė, J. *Trumpai apie Lietuvos džiazą*. [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/baze/dziazas/istorija/>
 19. Klova, A. (2000). Džiazo šaknys // *Džiazo istorija (sud. L. Rimša)*. Vilnius: Kronta.
 20. Kukaitis, A. (2002). Svingas // *Džiazo istorija (sud. L. Rimša)*. Vilnius: Kronta.
 21. Laužikaitė, M. (2004). Th. Adorno masinės muzikos kritika. Vis dar aktualu?, *Literatūra ir menas*, Nr. 2997 [žiūrėta 2015 09 12] Prieiga per internetą: TH.ADORNO MASINĖS MUZIKOS KRITIKA VIS DAR AKTUALU? http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110823001810/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2997&kas=straipsnis&st_id=4536
 22. Lawrence, C. (2007). *How Jazz Works* [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://entertainment.howstuffworks.com/jazz3.htm>
 23. Levinson, J. (2012). *Jazz Vocal Interpretation: A Philosophical Analysis*. [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: <http://philosophyofmusic.org/JAZZ%20VOCAL%20INTERPRET%20secure.pdf>
 24. Mintz, S., & McNeil, S. (2016). *Digital History*. [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: <http://www.digitalhistory.uh.edu>
 25. Morangelli, M. (1999). *Jazz: A short history*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://www.thereelscore.com/PortfolioStuff/PDFFiles/HistoryJazz.pdf>
 26. Nash, T. (2000). *Jazz and 1920s Fashion are Forever Joined*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://www.thefinertimes.com/The-1920s/jazz-and-1920s-fashion-are-forever-joined.html> HYPERLINK "http://www.thefinertimes.com/The-1920s/jazz-and-1920s-fashion-are-forever-joined.html" ml
 27. Nisenson, E. (2013). *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*. St. Martin's Press [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: https://books.google.lt/books?id=NTyFAAAAQBAJ&dq=jazz+modes+and+freedom+miles&hl=lt&source=gbs_navlinks_s

28. O'Meally, G. R. (1997). *Seeing Jazz*. [žiūrėta 2016 01 05] Prieiga per internetą: <http://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Seeing%20Jazz%20Intro.pdf>
29. Raleigh, S. (2011). *The African Root Of Jazz And Its Implications For Jazz Education In America*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://www.steveraleigh.com/assets/african-roots-of-jazz.pdf>
30. Razauskas, D. (2015) Ornette'as Colemanas ir jo nepriklausomybės deklaracija. *Bernardinai* [žiūrėta 2016 01 27] Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-06-13-ornette-as-colemanas-ir-jo-nepriklausomybes-deklaracija/131958>
31. Rimša, L. (2000). *Džiazo improvizacijos pagrindai*. Kaunas: Šviesa.
32. Rimša, L. (2001). *Džiazo istorija*, Vilnius: Kronta.
33. Rimša, J. (2015). *Džiazas Lietuvoje*. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-04-30-dziazas-lietuvoje/62757>
34. Sharp, Snyder and Hische. (2010). *Jazz style periods*. [žiūrėta 2015 12 27] Prieiga per internetą: <http://lmsmusic.org/jazzdialogue/JAZZ%20STYLE%20PERIODS.pdf>
35. Singer, S. (1997). *Veržli šventė: Džiazas ir semiotika*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://sena.gitara.lt/svetaine/singeris.htm>
36. Spitzer, P. (2001). *Jazz Standards: Harmony and Form*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://www.jazzstandards.com/theory/harmony-and-form.htm>
37. Smith, S. (2008). *Jazz Theory*, 4th Revised edition [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>
38. Stoloff, B. (1996). *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: http://discoremoto.cheapnet.it/amssnc/CANTO_SKAT/Scat!%20-%20Bob%20Stoloff.pdf
39. Šileikienė – Žebrauskaitė, K., Petrikis, T. (2012). Kompiuterinės muzikos technologijos. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://galimybes.ugdome.lt/uploads/KOMPIUTERIN%C4%96S%20MUZIKOS%20TECHNOLOGIJOS%20120113.pdf>.
40. Taylor, B. (2000). *The Art of Improvisation*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://pws.npru.ac.th/silapachai/data/files/The%20Art%20of%20Improvisation-Bob%20Taylor.pdf>
41. The Thelonious Monk Institute of Jazz. *What is Jazz*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: <http://www.jazzinamerica.org/lessonplan/5/1/242>
42. Vaišvilienė, J. (2004). *Dermė ir faktūra, vadovėlis II dalis*. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: http://projektas-muzika.lmta.lt/media/vadoveliai_2/Vadovelis_1/II_dalis/10.Muzikos_formos/index10.htm

43. Vaišvilienė J. (2004). Muzikos kalba, žanrai, formos, instrumentai, vadovėlis II dalis. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: http://projekta-muzika.lmta.lt/media/vadoveliai_2/Vadovelis_1/II_dalis/10.Muzikos_formos/index10.htm
44. Vaišvilienė, J. (2004). Melodija ir harmonija, vadovėlis II dalis. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: http://projekta-muzika.lmta.lt/media/Laikinieji/Vadoveliai7/Vadovelis_1/II_dalis/4.Melodija_ir_harmonija/index4.htm
45. Vaišvilienė, J. (2004). Muzikos formos (3-jų dalių, rondo, variacijos), vadovėlis II dalis. [žiūrėta 2016 01 12] Prieiga per internetą: http://projekta-muzika.lmta.lt/media/vadoveliai_2/Vadovelis_1/II_dalis/10.Muzikos_formos/index10.htm
46. Valdivieso, M. (2004). *Jazz and politics* [žiūrėta 2016 01 12]. Prieiga per internetą: <http://www.iapss.org/2014/12/14/jazz-and-politics/>
47. Vasilevskis, K. (2014). *New Orleans – džiazo lopšys*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <https://jazzosfera.wordpress.com/2014/10/08/new-orleans-dziazo-lopsys/, V.>
48. Vaitkevičiūtė, V. (2004). *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius: Žodynas.
49. Velička, E. (2004). *Ritmas ir rimavimas*. Žvirblių takas, Nr.4,5. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <http://lmma.ku.lt/straipsniai/RITMAS%20IR%20RITMAVIMAS.pdf>
50. Zola, P. (2009). *The Social Effects of Jazz*. [žiūrėta 2016 04 27] Prieiga per internetą: <https://www.york.cuny.edu/academics/writing-program/the-york-scholar-1/volume-6.1-fall-2009/the-social-effects-of-jazz>
51. Zvėrkienė J. *Džiazo muzikos specifika*. [žiūrėta 2015 09 12] Prieiga per internetą: <http://lmma.ku.lt/publikacijos.files/Zverkiene%20Julija%20-%20Dziazo%20muzikos%20specifika.pdf>