

ШТА ЈЕ ЏЕЗ?

*Џез је уметносној младих, а он је
и сам њо себи млада уметносној.
Прођресивна снага њромене увек
ће се налазити у рукама младих
еланом и духом.*

Каунт Бејси

Иако не постоји општеприхваћена дефиниција яеза, термин се појавио око 1915. у Америци и испрва је означавао ансамбл црнаца који изводи музику базирану на фолклору америчког југа и европске музичке традиције. Сама реч *jazz* највероватније потиче из западне Африке, где је на локалном наречју означавао сексуални акт. По другима, потиче од француског глагола *jaaser*, а који у Луизијани значи: чаврљати, ћаскати, ћеретати. Постоји и треће објашњење – да је *jazz* био име парфема који су користиле даме у јавним кућама Њу Орлеанса (New Orleans), у „озлоглашеној“ четврти Сторивил (Storyville).

Наравно, постоје и духовите дефиниције које су дали сами музичари, које су симпатичне због појединачног оригиналног схватања, као нпр. она Луја Армстронга: *То је моја ѡредсѡва о складу, или Џеса Стеѡија: Синкоѡирана синкоѡа, или Чика Веба, по коме је то као када волише неку девојку, ѡа се због свађе расѡавише, а заѡим се оѡеѡи нађеѡе. Или, дефиниција Глена Милера: Неѡишо иѡио се може осећаѡи, узбуђење које може да се ѡренесе и на груђе, или неодређене изјаве велике певачице Еле Фицѡералд: Па, овај, свинѡ је – дакле, некако осећаѡе, ах, овај – ни сама не знам – еѡио, ѡио је када вас ѡнесе.*

Познати амерички музиколог Леонард Федер у својој *Енциклопедѡји яеза* дефинисао је яез као синтезу шест основних поставки: ритма из западне Африке, хармонске структуре европске класичне музике, мелодијских и хармонских својстава америчке фолк музике 19. века, религијске музике, радних песама, и минстрелских забава. (*12) Амерички яез критичар Маршал Стернс, после дугих анализа и дискусија музиколога, дефинисао је яез као: *Имѡровизовану (америчку) музику која користи европске инструменѡе, а ѡједињује елеменѡе европске хармоније, евро-афричке мелодије и афричког ритма.* (Ј. Е. Берент). (*3, 126)

Из овог се види да се яез састоји од неколико битних елемената, а најбитнији – *имѡровизација* се може схватити као процес стварања мелодије у одређеном тренутку, а без претходне припреме варирања основне музичке теме. У народној музици широм све-

та налазимо такође примере импровизације (треба ли вас подсећати на свирку Цигана?). Мање-више, сви народни певачи и музичари, нотно неписмени, радо су импровизовали и варирали музичке теме. Импровизација може бити колективна или индивидуална (соло), а њен значај и комплексност указују да је у цезу улога импровизатора од највећег значаја. Не може се сугерисати цез музичару како да свира оно што осећа. Јер, без обзира на техничко овладавање инструментом, и без обзира на тему на коју он свира, музика је резултат његове личности, емоционалног стања, природне интелигенције, и богатства духа. За разликовање доброг и одбацавање лошег укуса у музици, потребно је музичко сазревање личности, које је знатно спорије (по неким музичарима, траје 30-ак година) него техничко овладавање инструментом. (*5) Импровизација је за цез музику *нужна*. Више од било којих композиционих и техничких иновација ових уметника, импровизација чак и данас остаје *најкарактеристичнији* елеменат цез извођења – у толикој мери да се *квалифичи* цез инструменталисте процењује скоро у потпуности по његовој *способности да импровизује и вештини као солисте*. (*53) Извесна компонована дела, нпр. Гершвинова *Рајсогија у њавом*, могу да звуче „цезерски”, али оно што чујемо *није цез* све док се писаним деловима не дода спонтани елеменат импровизације. По Теду Џоји, импровизација је толико битан елеменат у цезу да је уједно и најпроблематичнији, јер цез захтева од сваког музичара да створи нешто ново и другачије приликом сваког извођења теме. Ово је врло тешко, и музичари често, у недостатку идеја, „варају“ тако што изнова свирају иста или слична сола. По томе их препознају колеге и публика. Већина цез музичара сматра да се импровизовање *шешко* може остварити без икаквог ослањања на упамћене фразе. Овај сукоб између спонтаности и жеље да се остане у границама познатог лежи у срцу цез музике. Та двојност даје основни карактер цезу, па је цез исто толико интелектуална, колико и емотивна уметност. (*53)

■ За прве цез музичаре једини начин импровизовања била је *парафраза*, а која се састоји од проналажења једне или више мелодијских линија, али са незнатним мењањем теме. На тај начин је нпр. легендарни Луј Армстронг успевао да од једноставних мелодија створи значајна дела. (*4)

■ Овај поступак је постепено био замењен *фразом*, односно *корусом*, која отвара практично неограничене могућности. Фраза (реченица) је део теме од 2, 4 или више тактова. Акорди сваког дела постали су основни материјал и ослонац. Бројем интерпретираних коруса, односно *рефрена*, одређује се дужина импровизације, а мелодијска линија може и да се занемари.

■ *Варијација* је блиска импровизацији. Тема, као основни материјал, обрађује се тако што се после излагања јавља неколико пута у измењеном – варираном виду. Она није откриће цеза јер у класичној музици постоји поодавно. Сетимо се само једног од највећих музичара барока Јохана Себастијана Баха.

■ Да би (школовани) џез музичар импровизовао потребно је да едукацијом прође: 1. фазу имитације, 2. фазу репродукције у којој се музичар изражава стилски али без копирања и 3. креативну фазу у којој може да пружи лични допринос развоју музике коју ствара (* 128).

■ Било која музика се састоји од 4 основна елемента:

- мелодије,
- ритма,
- хармоније, и
- инструментација.

Од ова четири елемента, Европа је подарила Америци: мелодију, инструменте и много хармоније уз мало ритма. Ритам су, из своје прапостојбине Африке, углавном донели црни робови са плантажа памука у Америци. То им је некако било у крви, јер због мноштва различитих звукова у џунгли, најбоље су преносили поруке споразумевајући се ритмичким знацима са разноврсним удараљкама.

Зато није чудно што је стварно откриће џеза уследило у Европи, и то најпре у Белгији, а затим у Француској. Први који су на озбиљан начин писали о џезу били су Белгијанац Роберт Гофен и Француз Иг Панасије тридесетих година прошлог века, у време када већина Американаца није знала шта је џез. Зато можда треба помало окренути тезу, и поставити питање: није ли Европа дала готово све, а да је на пространом америчком континенту само, уз присуство црнаца (да ли само њих?), настало то што се данас назива џез? Или: да ли су у Европи исти елементи – фламански Цигани и други музиканти – импровизовали тридесетих година једноставним чврстим ритмом какав срећемо у хот музицирању? И: да није бољи маркетинг у првој половини прошлог века однео превагу над историјским чињеницама студиозније образоване Европе, наспрам агресивније Америке? Џез је започео као амерички феномен, али је данас, сасвим сигурно, интернационални. (*11)

■ И најзад, да закључимо по Лироју Остранском, џез је сажето име за музичке стилове које одликују џокушај креативне импровизације на задатку теме преко основе сложеност и константно текуће ритма и европске хармоније, уз преклапање различитих стилова у џезу. (*5)

З×И (ИНСПИРАЦИЈА, ИМАГИНАЦИЈА, ИМПРЕСИЈА)

Срце вара разум увек.

Франсоа Ларошфуко

ИНСПИРАЦИЈА, или НАДАХНУЋЕ, јесте тренутак када је уметник способан да ствара. Тај занос је у давна времена схваћан и као вид религијског заноса и мистерија. Ирационалну страну инспирације нису могли да схвате ни најгенијалнији, али су „одшкринута врата“ ка подсвесном бар потврдили стару хипотезу да од разних психофизичких збивања у људском организму зависи и еманација стваралачког духа. Али зато то подразумева – с друге стране – да надахнуће увек имплицира разум и свест. (*6, 7, 8, 9)

ИМАГИНАЦИЈА је латинска реч којом се означава способност замишљања, својство да се машта. Имагинација је творачка моћ која изналази у природи одређене облике, или их извлачи из запамћеног, и онда синтетизује, увећава, транспонује. Захваљујући стваралачкој имагинацији, музичар није копииста (плагијатор) него – изумитељ. (*6, 7, 8, 9)

ИМПРЕСИЈА је својство нервног система да прими информацију о доживљају и да је „емоционално“ преради. То је врло битна компонента сваког уметника, а поготово импровизатора у цезу, који на инструменталан или вокални начин жели да искаже своје тренутно емоционално стање.

Да би цез музичар у тренутку инспирације импровизовао, потребна му је имагинација и иста „таласна дужина“ колега са којима музицира. Да би то постигли, а и због великих психичких напора – неки од њих посежу за психостимулативним средствима: дуваном, алкохолом или дрогом. Злосрећне животне судбине појединих музичара не могу бити оправдање за злоупотребу ових средстава, али можда олакшавају разумевање овог порока. Уметност цеза је препуна таквих примера, и ми ћемо их, када дође време, споменути. Многи цез музичари су користили дрогу, а нарочито у бибапу. Још у Сторивилу се кокаин куповао без неких већих проблема, а дилери и мафија су на зуб радо узимали музичаре због новца који су имали. Наркотици, нарочито „тешке дроге“ – као хероин или кокаин – радо су коришћени због бржег постизања стања какво се уз помоћ алкохола теже достизало, јер је његово дејство било знатно спорије, а баперима је то требало вехементније и брже. Вероватно је, по речима Ц. Л. Колијера, чак 50–75% бибап свирача дошло, на овај или онај

начин, у додир са дрогом; четвртина до трећине су били озбиљни зависници, а око 20% њих је дрога убила. (*27) Дрога никоме није уништила таленат, али је многим „скратила“ живот.

По речима Арта Луиса, постоји и друга компонента за инспирацију – жена. „Ако у публици видиш неку жену и покушаваш да то пројектујеш њој. За музичара је добро ако види zgodnu жену у публици, јер може јако да га инспирише. С друге стране, може и да те омета, јер не можеш да се концентришеш онолико колико би желео. Кад завршим са свирањем, осећам се исцрпљено. Можда касније и могу пожелети секс. Када ти жене прилазе, систем је, 'Океј, ја сам урадио нешто за тебе, сада и ти уради нешто за мене'. И то је обично секс.“ Појачани промискуитет међу музичарима сматра се негативном психологијом која је усађена уметнику и која, због преношења полних болести, може за уметнике имати фаталне последице (нпр. од сифилиса је оболео познати саксофониста Лестер Јанг, пијаниста Скот Цоплин, трубач Бади Болден, али и други). (*65, 76)

Музичари који живе од цеза, уколико желе да пристојно зарађују, морају да свирају у клубовима сваке вечери, без обзира на то да ли имају вољу, жеље, јесу ли инспирисани, да ли се осећају добро, итд. Жеља за зарадом је оно што их тера да издрже напоран ноћни живот. То је ризична професија из које се лако искорачује, самозаваравајући се, у алкохол, дуван и дрогу, па тако интензивно живљење води до преране истрошености организма. Неки велики музичари су умрли или погинули релативно млади – нпр. Клифорд Браун у 25, Ли Морган у 33, Чарли Паркер у 34, Џон Колтрејн у 40, Ерик Долфи у 36, Фетс Наваро у 26, Оскар Петифорд у 37, Боби Жаспар у 37, а Чарли Кришчен у 23, Скот Лафаро у 25. години.

Снажан психички притисак су поједини музичари црне боје коже трпели и због великих непријатности које су доживљавали у расистички настројеним срединама Америке. С обзиром на несигурну егзистенцију, као и велике психичке напоре (када се замењује дан за ноћ), није тешко разумети сва она стања и невоље у којима се налазе музичари (без обзира на боју коже), а што се одражава на њихову психу. Другим речима, сва она расположења – сега, туга, незадовољство, патња, несрећа, неузвраћена љубав, ламентирање над судбином, али и радост, могу бити окидачки (тригер) механизам за *надахнуће*, за *имагинацију* и за *импресију*, у њиховом стварању.

КОРЕНОВИ ЦЕЗА

*Ниједна ствар не настаје без
основа, већ све настаје на основу
нечега или због неминовности.*

Демокрит

■ АФРИКАНИЗАЦИЈА АМЕРИЧКЕ МУЗИКЕ – могао би да гласи поднаслов овог поглавља у коме ћемо покушати да схватимо колику је улогу одиграла култура афричких црнаца у Америци. Ако замислите (по Теду Џоји) једног црнца који међу стиснутим коленима држи бубањ, а други, такође, у полукругу, други добош – оба прекривена животињском кожом, трећи има неки жичани инструмент с којим производи звук, а између њих игра плесачица која повремено пева, ето како вам у машти можда изгледа њихова импровизација састављена од музике, игре и певања. Ако ову слику са тла Африке пренесемо у Америку, на *Конџоански џрџ* у Њу Орлиензу (New Orleans) почетком XIX века, када је ова сцена била сасвим реална, ето нам једноставног почетка. На месту тог трга у Њу Орлиензу данас је *парк* који носи име *Луја Армсџронџа*, и тај назив можда најбоље алегорички повезује претходно изречену мисао о пореклу афричких коренова цеза. По речима хроничара, Бенџамина Летроба, на Конгоанском тргу су још 21. фебруара 1819. црнци колективно играли уз пратњу ритма. Тај обичај се на тргу одржао све до 1885, а био је прекинут само у време Грађанског рата. Идеја за одржавање ових „народних свечаности“ потекла је од градских власти Њу Орлиенза, које су на тај начин желеле да ублаже побуне црних робова са локалних плантажа памука, а и одразе неких револуционарних збивања на Карибима. Ова усмена комуникација и преносење традиције афричких коренова задржала се врло дуго у колективном памћењу црначког живља. Традицију свирања са тргова је легендарни корнетиста и трубач Бади Болден са својом пионирском групом музиканата сместио у *Глоб Хол (Globe Hall)*. Но, када је музиком почео да се бави и креолац Сидни Беше, може се рећи да је почела *американизација афричке музике*. (*10.) ■

■ Утицај афричке културе на свет није започео доласком (или, боље рећи, увозом) црних робова из Африке у Америку. Њихов утицај осећао се на европском тлу још од неких робова у Римском царству, затим појаве *мора* (итал. црнац) у Венецији и Млетачкој републици, или као робља у Турском царству, па на Иберијском полуострву, где су преко ислама тамнопути Арапи донели једну аутентичну културу, било у архитектури или музичким инструментима, било у математици, астрономији или медицини. Та култура је ипак била

на једном другом нивоу и омогућила је Европи значајан културни искорак после ренесансе.

Сваки европски колонизатор је у Америку доводио робове из својих афричких колонија. Робови су довођени са обале Западне Африке; из Сенегала, Гвинеје и делте Нигера и Конга. Око Дакара у Западној Африци најпре су трговали Португалци, затим Холанђани, па Енглези и Французи. На плантажама Бразила Португалци су преферирали робове из Сенегала, Шпанци су доводили Јурубe, Енглези Ашанте, а Французи црнце из Дахомеја.

Колоније су рефлектовале (одражавале) музичку културу матичне земље (колонизатора), па зато и има разлике у музици, а чему је доприносило и покрштавање робова.

Баптистичка и методистичка доминација због прозелитизма према колонизованим робовима допуштају прихватање химни и маршева, док католички прозелитизам забрањује ритмичко исказивање вере. Зато се и музика робова у Америци разликује од колоније до колоније.

Тако је у новој постојбини, у новонасталом стању, доста афричких музичких карактеристика преживело адаптацијом, умањењем и променама (* 126).

У случају увоза робова из подручја западне Африке на америчко тле очуван је примитивни дијалoшки (респонзијелни) облик културног изражавања по типу: питање – одговор. У питању или понављању и његовом одговору имамо и основни облик блуза: ААБ(А).

У исто време, у Европи се дешавају Наполеон, и идеје Француске револуције, руши се Хабсбуршка монархија, ствара се Италија, јача Пруска, бесне ратови, а у уметности стоји горостасно један Лудвиг ван Бетовен. Појављује се импресионизам, ту су оперете, музицира се. Из Европе многи музичари и читава капеле одлазе преко „баре“ у обећану земљу. У Америци исељеници из Европе оснивају дувачке (најчешће ватрогасне) оркестре који задржавају свој променадни концерт, али и фолклорне ансамбле који имају идентитет етничких група које их оснивају.

Њу Орлиенз је 7. маја 1718. основао Француз Жан-Батист ле Мојн Де Бјенвил (Jean-Baptiste le Moine de Bienville), а следеће године у њему је, по запису хроничара, купљено 147 црних робова. Њу Орлиенз је био најпре француска колонија коју су ови 1764. препустили Шпанцима, да би град 1801. на силу повратио Наполеон Бонапарте, али само на три године, када је класичном продајом – 1803. уступљен Американцима из Лујизијане. У међународним тревењима Шпанаца, Француза, Енглеза, домородаца, као и придоплог таласа 6000 избеглица после Хаићанске револуције 1808. у Њу Орлиензу је настао прави галиматијас народа. Хроничари спомињу и бројку од 5000 слободних и обојених становника придопшлих са Карипских острва, који су чинили значајну етничку групу.

По подацима град је 1809. бројао 63% црначког становиштва. Ту су, поред набројаних, још Ирци, Шкоти, Италијани, Словени, уз мешавину религија: протестанти, католици, муслимани, друге конфесионалне заједнице, безверници и којекакви пробисвети лакоми на брзу зараду. (*10, 27) Град је, иначе, био за време Грађанског рата (1861–1865.) упориште сецесионистичког Југа, али су га снаге Севера (адмирал Фарагот – Faragut) освојиле 1862. Генерал Бенџамин Ф. Батлер 1864. је укинуо француски у школама, да би увођењем федералне полиције 1868. енглески постао доминантан и званичан језик. (*70, 71)

■ *Креолци* су један део *мешане расе* у популацији Њу Орлеанза који је везан за француску културну традицију, и у односу на друге црнце афричког порекла раније су стекли слободу и виши друштвени статус и богатство, јер су били изнад „пролетеријата“ осталих црнаца који су слободу стекли тек после Грађанског рата. Ослањајући се на европску традицију (франкофонску и шпанску), они су у материјалном смислу имали бољи положај – наводи се податак да су 1830. креолске породице били власници чак 2500 робова (*64), а у културном су се разликовали по језику којим су говорили. То није био енглески него „креолски“ – искварена варијанта француског са много шпанских и афричких речи. Имена креолаца звуче француски: Сидни Беше, Албер Николс, Бади Пти, Фреди Кепард, Алфонс Пику, Барни Бигард, Кид Ори, итд. Чак је и велики пијаниста регтајма и џеза Џели Рол Мортон у својој аутобиографији истицао са великим поносом креолско порекло свог правог имена: Жозеф Ла Мент (Ferdinand Joseph La Menthe). (*3, 14). Што се тиче боје коже креолаца она је могла бити, од боје коже мелеза, у свим нијансама, до црне, већ у зависности од боје коже некадашњих робовласника и црних ропкиња.

■ Да ли је џез уметност везана за тзв. *црну расу*?

■ Са доста сигурности можемо да кажемо да је џез настао у јужним државама Америке, међу црним становништвом, али су га прихватили и белци. Црнац Дон Редман пише аранжмане за беле оркестре: Пола Вајтмена и *Голдкеј*. Тридесетих година прошлог века „мешани“ оркестри у студијима за време снимања нису ретки. Тако Џели Рол Мортон свира у New Orleans Kings-има, Бени Гудмен ангажује пијанисту Теда Вилсона (1935), за Артија Шоа пева Били Холидеј (1938), Томи Дорси ангажује Чарлија Шиверса, Чарли Бенет ангажује Хауарда Мекгија, а Џими Дорси – Џун Ричмонд.

Наравно да су црни оркестри плаћени мање од белих. Рој Елдриџ је зарађивао у свом оркестру 125 долара недељно, а када је као солиста прешао у оркестар Џина Крупе зарађивао је 150 долара недељно. Како је популарност џеза постајала већа, и како се он ширио на индустријски развијенији север Америке, расне баријере су се брисале све више. Данас џез свирају подједнако добро сви – бели, црни или жути музичари. Историјски гледано, можда су међу трубаџима и бубњарима бољи црнци него белци, али међу пијанисти-

ма и гитаристима је обрнута ситуација. Неки црни саксофонисти су значајнији од белих, али не може се негирати врхунско умеће једног Стена Геца, Џерија Малигена, или Зута Симса. Расна подела у џезу данас практично не постоји и, поједностављено гледано, данас само разликујемо – добар и лош џез.

■ Немачки музиколог Ј. Е. Берент разликује црну од беле линије џеза, и налази додирне тачке оба правца развоја, као и њихова укрштања и преплитања. Проблеми настају ако се ствари посматрају црно-бело. Јер познато је да су 1962. *боса нову* на велика врата увезли из Бразила у Америку белци – већ споменути Стен Гец и Чарли Берд, да је она данас врло популарна међу белцима, али је на њу први указао бразилски тамнопути гитариста Бола Сете. (* 3, 12)

■ Другим речима, када добар џез слушате затворених очију, не можете да одредите да ли га свира бели, црни или жути музичар, а расна подела џеза је пре свега политички обојена и нема много везе са уметношћу.

■ У закључку овог поглавља могао бих да цитирам Ј. Берентову поделу џеза по деценијама у XX веку, а коју због прагматичности прихватају многи музиколози, јер џез некако срећно дели, не одступајући много од чињеничног стања.

■ Тако, по редоследу, његова подела по деценијама изгледа овако: до 1900. *џрајочеци*, од 1900. до 1910. *џочеци (регџајм)*, од 1910. до 1920. *Њу Орлеанз*, од 1920. до 1930. *блуз*, од 1930. до 1940. *свинг*, од 1940. до 1950. *бибај*, од 1950. до 1960. *кул*, од 1960. до 1970. *фри*, од 1970. до 1980. *фјужн*, од 1980. до 2000. *ера модерног џеза*. (*3)

■ Други аутори још прагматичније деле џез на: *врућу*, *вајпре-ну свирку (hot)* од пре 1900. до 1945, на *хладно*, *кул (cool)* музичирање, од 1945. до 1975, и на *модерну еру* која траје до данас. (*11)

Какву год поделу прихватили, јасно је да у џез музици постоји неколико јасних стилова, а за које не морате бити тако добар познавалац да бисте их разликовали.

ПРАПОЧЕЦИ ЦЕЗА (ДО 1900)

*Каг видиш тии иґре једноґ народа,
знаш му каракітер.*

Конфуције

Неки музиколози сматрају да цез није рођен баш у Њу Орлиензу, да је то социјална, а не расна музика, да је подједнако написана као и импровизирана музика, и да цез може да се свира у 4/4, ритму валцера, или било ком другом ритму. (*12)

Ова поставка је занимљива и може да одлично задовољи објашњење почетака цеза. Јер, ми никада нећемо чути како је звучао цез пре његовог првог тонског записа на грамофонској плочи 1917. године. (*13) Оно пре спада у домен способности имагинације сваког од нас понаособ. Као кад на сликама шпанских уметника видимо лик да свира неки музички инструмент, на нама је да замислимо како звучи музика коју је насликани лик свирао, али – нажалост – не знамо шта и како је свирао.

Рагне ђесме (Worksongs). Како Бари Јуланов примећује, на мукотрпни ропски рад црнац није реаговао веселим покликом. Заплашени тишином међу робовима за време рада, господари су им заповедали да певају у радном ритму, надајући се да им бунт тако неће пасти на памет, па неће размишљити о ослобођењу и освети. Најбоље „преживеле“ радне песме нису оставили берачи са великих плантажа памука, него преживели градитељи железничких пруга или обалских речних насипа. (*14)

Христијанизација црних робова је, са културолошко-социјалног становишта, изузетно значајна. Њихово прихватање хришћанства, као и адаптације верских обреда респонзијелног типа, широко и лако су прихватиле робовске масе за време богослужења. На тај начин су настали и посебни облици певања – госпел и негро спиритуал.

Црначке *духовне ђесме (Negro Spirituals)* су основни вид црначког израза који је поникао у ропству, и по својим обележјима је синтеза фолклорног певања и америчких пуританских балада и химни. Садржина је базирана на библијским мотивима, онако како су их доживљавали црнци. Најчешће су праћене јаким емоционалним набојем, снажним лиризмом, и неретко су трагичног карактера. У црначкој верској музици постоје две јасне тенденције:

■ теме извођене на европски начин *белканиџа* (нпр. Мерион Ендерсон), и

■ *хорска унијерпретиција* од 4 до 7 гласова која има ритмичке и експресивне карактеристике блиске цезу (нпр. *Голген Гејџ Квартеџ* – *The Golden Gate Quartet*).

Први записи црначких духовних песама јављају се после Грађанског рата (1861–1865) након победе Севера. Спиритуал је оживео у деценији 1870–1880. када је хор *Фиск Џубили Синџерс* (*Fisk Jubilee Singers*) са истоименог Универзитета Фиск у Нешвилу (Nashville) – иначе једног од понајбољих института за образовање црнаца, кренуо на прву концертну турнеју по Америци. Од тада па надаље песме као што су: *Go Down Moses, Deep River, Heaven; Swing Low, Sweet Chariot; Nobody Knows The Troubles I've Seen; Sometimes I Feel Like A Motherless Child*, итд. постају стандардни репертоар у вокалним интерпретацијама црнаца, а врло ретко и инструментално. (*14)

■ *Госпелу* (*Gospel song*), или песме јеванђеља, као музички израз појавио се тридесетих година 20. века и означавао је врсту верских песама црнаца у САД које су се певале у цркви и пред публиком. Оне су се развиле као урбана форма духовне песме. У бити, то је комбинација грегоријанског корала и протестантске музике, али и католичке, са цезом као начином извођења. За време читања јеванђеља, у току црквеног обреда, верници су спонтаним повицима одговарали, узвикивали, импровизовали и екстатично певали уз играње. Из тога су настале кратке мелодијске формуле које су, праћене музичким украсима у вишегласном певању, верници непрекидно понављали и екстатично плесали уз чврст ритам. Тзв. *погребни оркестар* (*funeral band*) свирао је музику уз коју се у погребној поворци плесало. Модерни госпел подразумева компоноване мелодије са хорским певањем верника, а уз мању инструменталну пратњу. Сматра се да је домовина госпела црначка четврт Њујорка – Харлем (нпр. Махалија Цексон). (*15, 16)

■ *Пољски најеву* (*Field hollers*) певали су се без музичке пратње обично уз рад на пољу. Ради се о гласнијем (*holler* – *викати*) вокалном извођењу углавном споријег ритма и слободније музичке форме у поређењу са радном песмом. Битан елемент је лично извођење и импровизација при чему су холери лирски и, најчешће, тужни. Холери се могу сматрати претечом блуза. (*138)

■ *Блуз* (*Blues*) је песма америчких црнаца настала синтезом елемената афричке песме и европског музичког израза. Садржина је лирска и базира се на некој врсти дијалога (*call – response, chant – response*). Темпо је полаган, а за мелодију је значајна примена тзв. *блу ноуџ* (*blue note*) тонова, односно 3. и 7. ступањ дурске лествице снижен за интервал мањи од мале секунде. Ови снижени тонови дају једну меланхоличну обојеност. Инструментална пратња је прво била у 4/4 ритму, док је доцније постала синкопирана, и знатно убрзанија. Карактеристичан је облик блуза од 3 четворотактне реченице, најчешће по схеми: ААБ. (*3, 4, 13, 15)