

Nikola Samardžić

*Odeljenje za istoriju, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu*
nsamardz@f.bg.ac.rs

„Smrt džeza“: kraj istorije jedne improvizovane muzike? *¹

Apstrakt: Uopšte nije lako kada treba da se ponudi naučno objašnjenje za to kako i zašto su prvaci džeza počeli da gube svoju publiku, a možda i još važnije kako i zašto je džez publika gubila svoje umetničke majstore. Naravno, u antropologiji se mogu pronaći razlozi za posrtanje i nestanak inovativnosti i kreativnosti, duboko ukorenjenih u suštinski novim muzičkim pravcima. Već poznati argument počiva u pretpostavci da je rok invazija preplavila tržište koje je prethodno pripadalo džezu, a da je džez izgubio komercijalnu atraktivnost, pošto je rok produkcija daleko prevazišla džez izdanje. Međutim, džez je uspešno odgovorio pokretom fuzije, rekordnom prodajom i ogromnom popularnošću. Nova džez publika, koja se pojavila krajem šezdesetih godina, ignorisala je neke od kritika usmerenih na obeshrabrivanje fuzije i slične eksperimente, odbacivši svako koketiranje sa popularnom muzikom, iako je džez, u svojim korenima i tokom celokupne svoje prve polovine postojanja, bio prvenstveno muzika za ples i zabavu, dominantno zasnovan na čvrstom, predvidljivom, stilskom manirizmu. Možda odgovore treba tražiti u promenama u produkcijskom formatiranju, sadržaju i potrošnji, ukoliko su digitalizacija i jednostavan pristup sadržajima zaista obeshabrirali istovremeno i umetnike i publiku. Inflacija u produkciji nije mogla da prikrije to da novi talenti i koncepti nisu uzbudljiviji i upečatljiviji od onih iz vremena kada je džez smatran živim, zahvaljujući dinamici dubokog, inspirativnog, uzbudljivog izraza i stalne promene. Međutim, bilo bi korisno takođe ispitati i uticaj državnog protekcionizma i akademizma na pad inspiracije i moći individualnog izražavanja.

Ključne reči: džez, tržište, prodaja, inovacija, popularna muzika

* Rad je rezultat istraživanja na projektu Modernizacija Zapadnog Balkana (ev. br. 177009) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ Rad je predstavljen u okviru naučne konferencije „Antropologija muzike“, održane na Filozofskom fakultetu u Beogradu 23.03.2018. godine.

I don't know where jazz is going. Maybe it's going to hell.

Thelonious Monk

Džez se razvijao u dinamici transformacija američkog društva koje su se odvijale u interakciji s evropskim kulturnim uticajima (Gridley, Maxham i Hoff 1989, 513–531). U istoriji džeza mogu se razaznati najmanje tri razdoblja. Prva značajna promena bilo je kretanje od muzike za igru i zabavu do avangarde, ili od svinga do bapa. Ta promena bila je podudarna s posleratnim razvojem ekonomije, tehnologije i obrazovanja u SAD. Poslednja kreativna faza nastupila je nakon otvaranja SAD imigraciji iz Trećeg sveta 1965, kad je američko društvo postajalo prvi obrazac globalizacije. „Smrt džeza“ možda najbolje definiše odustajanje narednih generacija muzičara od inovacije, u potrebi da izuče, savladaju i očuvaju tradiciju (Tymoczko 1996, 78).

Koliko je poznato, inicijalno socijalno poreklo džeza je na trgovima i ulicama Nju Orliensa. Muzičko poreklo je u ritmovima i *call-response* obrascima Zapadne Afrike i Kariba, u religioznim himnama Nove Engleske i njihovim južnjačkim afro-američkim razradama, te u evropskom nasleđu, da bi svoje avangardne osnove postavio na zaostavštini francuskog impresionizma i ruske „petorice“. Džez je pratio ključne pravce američkog urbanog razvoja i afro-američke asimilacije. „Džez eru“ obeležila je emancipacija žena koje su 1920. dobile pravo glasa. Nove džez metropole postali su Čikago, Njujork, Kansas Siti i Los Anđeles. Džez je bio sve lakše dostupan posredstvom prvih snimaka i radio prenosa. Vrhunac popularnosti dostigao je u eri svinga. Pojam svinga dobio je i opšte značenje, postajući čest sinonim za džez. Sving se u narednom razdoblju avangarde, u toku druge polovine XX veka, smatrao klasičnim izrazom i osnovnim, suštinskim izvođačkim manirom (tokom tridesetih su bile primetne dileme o stagnaciji, uz pritiske konzervativističkih stavova: DeVeaux 1998, 492; Krstić 1999, 29–35). Pojam klasike obuhvatio je, vremenom, i prve dve decenije avangarde, od 1939. do kraja pedesetih ili početka šezdesetih (DeVeaux 1997, 9, 89, 306). Avangarda se obraćala američkoj, evropskoj i japanskoj višoj srednjoj klasi koja je u intelektualnom i ekonomskom smislu bila u stanju da konzumira nove, nekomercijalne sadržaje, u rasponu od matematičke, algoritamske strukture bapa do *free* džeza, nameravanog nereda u napuštanju i kulturnog nasleđa afro-američke neslobode. Fjužn je potekao iz snage i energije promena s kraja šezdesetih. Koristio je nove tehnologije i masovne festivale, ali i lični autoritet Majlsa Dejvisa koji je pripadao i prethodnim stilovima hard bapa i kul džeza. Snaga fuzije bila je pre u novoj duhovnosti i individualizmu, nego u aktuelnim afro-američkim i opštim zahtevima za ravnopravnošću i više socijalne pravde. Međutim, fjužn je probudio neslogu između publike i kritike. Publika je neposrednije osećala vibracije svoga vremena. Pojedini teoretičari i kritičari tvrdili

su da fjužn nije džez, ali publiku to nije obavezno interesovalo. Ima i mišljenja da je kritika, pod pritiskom „krupnog kapitala“, nametala fjužn, ali to umetničko nasleđe nije odbačeno i postalo je poglavlje džez istorije, sve sa standardima (kompozicijama) koji su osnova novih interpretacija i okupljanja. Drugim rečima, i pošto je fjužn, od druge polovine sedamdesetih, gubio inicijalnu energiju i kreativnost, ili u okoštanim izrazima ili u novim formama u kojima nije bilo prethodne snage niti inovacije, publika i kritika postajale su sve hrabrije u nanklonosti izvornim fjužn proizvodima. Ali, postajalo je očigledno i to da je svaki iskorak, koji je bio u stanju da komunicira s milionskom publikom, bio izložen kritičkom osporavanju. Možda se i u takvim nesporazumima gubila energija kreacije i inovacije. Odlazak džeza, nakon fjužna u New Age, World Music ili avangarde osamdesetih nije ostavio antologijska ostvarenja. Neoklasicizam braće Marsalis bio je reminiscencija koja je na kratko oživela korene, a moglo bi se pretpostaviti da je njihov akademizam, muzički i izražajno razvijeniji, i umetnički više vredan, zatekao džez u prvoj *post mortem* fazi (Steckler 2008, 1–24).

Vitalnost džeza bila je u individualizmu, u surovoj izloženosti tržištu i odsustvu svake državne potpore, u stalnom sukobu s umetničkim i društvenim oportunizmom, i u traganju za novim formama i izražajnim mogućnostima. Džez je bio muzički hologram američkog urbaniteta. Pratio je interakcije s evropskim uticajima, naročito dok je trajala evropska imigracija. Posustajanje evropske imigracije nakon 1945. hronološki je podudarno s prvim simptomima smrti džeza i početkom globalizacije američkog društva. Zapadnoevropske demokratije su ekonomski napredovale u „srebrnim“ pedesetim i „zlatnim“ šezdesetim, i nije bilo potreba za masovnim iseljavanjem u SAD. U vremenu Hladnog rata istočnim Evropljanima je iseljavanje fizički bilo onemogućeno. Prodor Trećeg sveta u SAD, nakon 1965. godine, i društvene revolucije koje su usledile s klimaksom u pobuni iz 1968, učinile su svaku avangardu politički nekorektnom, izuzev one koja je pozivala na redistributivnu pravdu (Steckler 2008, 1–24).² Kako su zvezde džeza već ostvarivale tiraže koji su se približavali milionskim, njih neposredna društvena tematika nije obavezno vezivala (Samardžić 2016, 74–86).³

Ali su se, od kraja šezdesetih do kraja XX veka, negde izgubili inovacija i kreativnost. Sedamdesete, „the fusion years“, bile su frustrirajuće za džez

² O propustljivosti, o „rupama“ u Gvozdenoj zavesi (Richard Thruelsen), jedan primer u: Vučetić 2012, 53–77.

³ “The growth in urban entertainment that accompanied the urbanization and industrialization of American society provided the foundation for the development of a professional class of musicians. Much as other skilled work developed as professions during this period, so, too, did music making. The professional ethos of this new class of musician in America guided the gradual evolution of a modern jazz tradition from the twenties through the fifties” (Lopes 1999, 27).

kritičare, a umetnici i teoretičari odbijali su da fjužn smatraju „izvornim džezom“. „Stari odlaze, mladi ne izrastaju“, zavapio je u antologijskom članku *The Death of Jazz?* Larry Kart (Kart 1990, 76). Ken Burns je 2000. objavio bogato dokumentovanu seriju *Jazz* koja tretira jednu istoriju, od dalekih početaka, kao da je ona već zaokružena kranjim ishodištima. Avangardi je izričito posvetio samo dve epizode (u kojima je bez potrebe potrošio cele sate na Luja Armstronga prevaziđenog već u tridesetim), a četiri decenije, 1961–2001, smestio u zaključnu epizodu. Dokumentarni materijal, visoka posvećenost istraživanju prošlosti i slikovita svedočanstva važniji su od svakog kriticizma, ali je Ken Burns, bez obzira na konvencionalan pristup, uz dosledno insistiranje na klišeima (džez kao američki i afro-američki fenomen, isticanje rasizma i socijalnih trauma i privrženost umetničkom konzervativizmu) dopustio da se pretpostavi da nakon avangarde iz pedesetih nije bilo značajnih promena (Tirro 2001, 1195–1198; Casmier 2001, 172–176; Gracyk 2002, 173–187; Pond 2003 11–45).⁴

Bez obzira na dostupnost izvornog materijala, ipak je teško objasniti posustajanje kreativnosti, odsustvo novih uverljivih pravaca, zvezda, glamura, genija bez poniranja u istorijsku antropologiju. Pod kojim se sve konkretnim uslovima, koje je moguće empirijski potvrditi, menjalo ljudsko ponašanje, o tome nedostaju istraživanja koja bi odgovorila na sledeća dva važna pitanja:

1. zašto je posustala „avangarda“, od sredine pedesetih do kraja šezdesetih;
2. zašto su se najkreativnije snage, umetnici i njihovo profesionalno okruženje okrenuli tržištu i popustili novim tehnologijama, od kraja šezdesetih, ne obazirući se na primedbe teorije i kritike.

Istorijske promene mogu otvoriti prostor ispitivanju ljudskog ponašanja, ali su pojave u prošlosti često samo slučajne, i budućnosti date kao takve. Ukoliko se smesti u trendove velikih epoha, džez je najvažnija muzička vrsta nastala u SAD. Džez je umetnost bogatih istorijskih kontinuiteta, koja se intenzivno razvijala i transformisala tokom „najdužeg veka“ u ljudskoj prošlosti. Džez je gotovo organski vezan za XX vek. Ubrzanje promena početkom XX veka vodilo je bogatstvu stilova i uticajnih figura. Početak globalizacije, koja je kraj XX veka vodila jednome novom vremenu, hronološki je podudarno s posustajanjem u džezu, inovacija i liderstva. Krajem osamdesetih i početkom devedesetih džez je uspešno trajao na tržištu, ali se već tada moglo postaviti pitanje umetničke vitalnosti.

Popularnost i populizam, medijska ekspanzija i organska sprega s elektronskim medijima, sloboda interpretacije, improvizacije i reinterpretacije, neke su

⁴ O sazrevanju historiografije o džezu, i prodoru istorije džeza u univerzitetske kurikulume u SAD: DeVeaux 1991, 525–560.

od osobina muzike XX veka koja se razvijala postupnim prilagođavanjem formi, stilova i produkcije istorijskim okvirima i osećajnosti vremena. Muzički XX vek počeo je izumom fonografa i prvim emitovanjem radio programa. Muzički XX vek počeo se gasiti odbacivanjem HiFi formata i HiFi kulture, te masovnim prelaskom na multimedijalne, komprimovane sadržaje i internet. Popularna muzika uspostavila je odnos uzajamnosti s tehnološkim inovacijama. Muzičke i tržišne potrebe ponekad su podsticale tehnologiju. Do kraja veka tehnologija je postala suština muzičke strukture i produkcije. Ukratko, uspon i marginalizacija HiFi kulture vremenski su i predmetno podudarni s usponom i marginalizacijom džez avangarde (Glasgow 2007, 163–174).

Popularna muzika XX veka bila je jedan od sadržaja globalnog prostiranja zapadne kulture, i tek je od druge polovine XX veka postala predmet uzvratnih „svetskih“ uticaja na zapadnu kulturu. Susreti „zapadne“ i „svetske“ muzike početkom XX veka bili su sporadični. *World Music* s kraja XX veka bio je prodor etničkih uticaja u zapadnu kulturu. Ako je džez bio prapočetak, *World Music* je, na izmaku veka, mogao postati najava nove epohe. Krajem XX veka i zapadna muzika i „svetske“ muzike počele su odustajati od individualizma, od snage ličnog izraza u izvođenju, aranžmanima, produkciji, verovatno i u karakteru masovne recepcije. Džez je bio asimilacija, traganje, dinamična, ponekad radikalna transformacija iskaza i društvenih odnosa. *World Music* je, možda, jedna od manifestacija konformizma globalne kulture, u pomirljivom, konvencionalnom prilagođavanju tradicionalne muzike savremenim tehnološkim, medijskim i tržišnim formatima (Barrett 1996, 237–247).

Globalizacija zapadne muzike i istovremeni uticaji svetske muzike na zapadnu, bili su procesi koji su se odvijali na razini tehnologije – izum snimanja zvuka, prenošenja muzike na daljinu, zatim u širenju muzičke notacije za pojedinačne instrumente, sastave i glasove, pojava mikrofona i ozvučenja. Tehnologija i ljudska pokretljivost doprineli su međukulturnim interakcijama. Muzika je ispunjavala svakodnevni život i više nego ikad uticala na individualni karakter i kulturni profil. Zahvaljujući tehnologiji, pratila je gotovo svaku pojedinost javnog i privatnog života. Postala je deo individualnih i kolektivnih identiteta, estetski i ideološki izraz. Razvijao se i usavršavao instrumentarij. Instrumenti su takođe pripali tehnološkoj inovaciji. Folklorni instrumenti počeli su da se koriste izvan tradicionalnog konteksta. „Klasični“ ili novi elektronski instrumenti prihvaćeni su u „narodnim“ orkestrima. Muzici su posvetili pažnju i ministarstva kulture, radio i televizijske stanice, diskografske kompanije, festivali i takmičenja. Krenula je regulacija vlasničkih prava. Deregulacija medija takođe je bila činilac popularizacije, mada ne uvek i progresivnog razvoja. O tome postoje različita mišljenja. Muzičke škole, koledži i akademije upućeni su, takođe, na nove trendove, pravce ili tehnologije.

Ako je „zapadna“ civilizacija bila pogonska snaga nastanka nove, „globalne“ civilizacije, koju je Zapad kreirao u njoj se utapajući predavanjem svih svojih institucija i osobina, tako je i popularna muzika XX veka, kao jedna od kulturnih struja globalizacije, u tom procesu počela da gubi svoje važne stilske karakteristike. Vesternizacija svetske muzike otvorila je prostor prodoru etničkih uticaja. Urbanizacija globalne kulture, zapravo globalna urbanizacija, odvijala se uporedo s globalnom ruralizacijom gradova. Prvi put u istoriji čovečanstvo je postalo u većini gradsko, samo je u tom procesu marginalizovan onaj njihov identitet koji se zasnivao na trajanju najmanje nekoliko generacija. Drugim rečima, ako je globalizacija pokrenula planetarni projekat opšte urbanizacije, takva urbanizacija je istovremeno ruralizirala urbanu kulturu, uključujući popularnu muziku (Chambet-Werner 2000, 91–102).⁵

Do kraja XX veka standardizovan je muzički izraz. Narodni instrumenti prilagođeni su zapadnom sistemu notacije i teorije. Time je stvorena mogućnost zajedničkog izvođenja, produkcije, aranžmana. Neki od narodnih, tradicionalnih instrumenata su se trajno ozvučili ili dobijali električne verzije. U poslednjim decenijama narodni muzičari mogu zaraditi više na jednom koncertu na Zapadu nego čitave godine pred domaćom publikom. Zapadna muzička industrija i institucije vremenom su uključili veliki broj nezapadnih i egzotičnih muzičara. Ali je promena miljea izmenila njihovu tradicionalnu kulturnu i društvenu ulogu. Zapadnjačkoj popularnoj muzici oni su davali i neka tradicionalna, folklorna svojstva, tuđa zapadnjačkom individualizmu ali bliska tržišnoj pogodnosti, istovremeno se utapajući u stilske i produkcijske standarde. Takav sinkretizam je dao muzici i jedno novo značenje. Zapadna muzika je široko usvojena širom sveta, ali su i tradicionalni muzički oblici mutirali pripagođavajući se novom genomu globalne kulture.

Muzika je tokom XX veka pratila pomeranje ljudskih masa, ili pojedinačnih sudbina, putnika, migranata, turista, putujućih profesija. Individualno i društveno pomeranje i pokretljivost bili su jedna od pokretačkih snaga i manifestacija progressa. I muzika je postala putujuća. Širila se i razmnožavala u medijima, ili na turnejama. Novi, transnacionalan svet je usmeravao artikulaciju stilova, izraza i izvođenja.

Jedna od usputnih pojava bila je sekularizacija i profesionalizacija narodnih tradicija. Ponovno promišljanje i tumačenje tradicija odvijalo se pod uticajem zapadnih škola, konzervatorijuma ili multinacionalne muzičke industrije. Muzika je dobila novu društvenu ulogu u XX veku. Ako je u mnogim delovima sveta ona izgubila mesto u tradicionalnom životu, koji se takođe izložio preobražaju ili nestanku, muzika je dobila novo značenje, pripadajući novim istorijskim sadržajima.

⁵ Naročito o inovativnim ishodima Jazz-World Music uzajamnih uticaja: Chambet-Werner 2000, 91–102.

jima. Tehnologija je omogućila ne samo prenos muzike na daljinu nego i njeno neograničeno ponovno izvođenje, snimanje, presnimavanje, ponavljanje. Unapredila je učenje i bogatstvo interpretacija. Elektronski mediji su približili slušaocima širom sveta nova muzička iskustva, ali ih i postepeno prolagodili konceptu i standardu zapadne muzike. Popularna muzika je, tom logikom, namenjena uglavnom depersonalizovanom masovnom tržištu, a njeni vrhunski i najpopularniji izvođači počeli da traju, takođe na medijima, duže od života i karijere.

Popularna muzika XX veka pripada najintenzivnijem, najbržem i najdelotvornijem kulturnom preobražaju ukupne svetske populacije koji je rušio sve ustaljenje barijere. Uticaj je bio i veoma konkretan u smislu muzičkog jezika (temperovanje, harmonizacija, ritmička standardizacija, itd). Mnogi žanrovi istrgnuti su iz ustaljenog konteksta i uloge. Nastajali su novi obrasci uticaja, vrednosti ili emotivnog iskaza, i u izvođenju, i u slušanju. Širile su se nove ideje posredstvom institucija, medija i tržišta. Nikad u prošlosti publika nije bila u toj meri uključena u proces nastanka, izvođenja ili doživljaja. U muziku XX veka spada i tehnologija sama po sebi. Centralno mesto imao je izum sintisajzera. Tehnologija, elektronika, teorija relativiteta, psihoanaliza, procesi društvenog i individualnog oslobađanja, ideje o ljudskoj jednakosti i neograničenoj slobodi, upotreba psihodelotvornih supstanci, muzička stvarnost preobrazila se u složenu strukturu i muzičkih i nemuzičkih pojava i, ujedno, jedinstveno i neponovljivo ljudsko iskustvo.

„Subverzijom tradicionalnih kulturnih kategorija i pomeranjem estetskih i društvenih granica“ džez je postao „oštrica dvadesetovekovne Zapadne kulture“ (Gennari 1991, 450). Džez je preživeo sve tehnološke promene, uspevao da im se prilagođava i da ih koristi, ali je od kraja šezdesetih XX veka, izuzimajući fjužn i ostale derivate, izgubio kreativnost i naglašen individualizam. Nema lakog naučnog objašnjenja kako su i zašto lideri džeza gubili publiku, a primedba da je „rok odgurnuo džez s glavne pozornice“ (Scott DeVeaux) ne objašnjava kako su nestajali inovacije i kreativnost. Avangarda je daleko prethodila britanskoj invaziji koja je ustanovila prevlast rok kulture na obema stranama Atlantika, a zarade džez umetnika postale štaviše respektabilne tokom šezdesetih, podrazumevajući posete na javnim nastupima, kao i prodate tiraže.

Nema zadovoljavajućih naučnih objašnjenja zašto je *mainstream* džez izgubio inovativne potencijale i veliki deo publike krajem šezdesetih, nikad se ne oporavivši. Jedna od poznatih pretpostavki je da je rok invazija preplavila i deo tržišta koji je pripadao džezu. *Mainstream* džez je gubio komercijalnu atraktivnost koja je podsticala fjužn ili fank. Nova džez publika, koja se pojavila krajem šezdesetih, nije se uvek obazirala na kritike koje su obeshrabrivale komercijalizaciju i elektrifikaciju, optužujući fjužn za flert s novim rok trendovima. *Yuppie* osamdesete, optimistične, bezbrižne, potrošačke, takođe nisu mogle da ohrabre oporavak avangarde. Možda su novi digitalni formati, koji su unapredili

dostupnost muzičkih sadržaja, i uticali na globalno kršenje autorskih prava, obehtrabivali i umetnike i publiku. Možda je *world music* invazija delegitimizirala svaki elitistički pokret, kakva je bila avangarda, poslednja inovativna pojava koja se svrstava u džez *mainstream*. U toku poslednjih godina džez je muzika koja se najmanje sluša u Sjedinjenim Državama, s muzikom za decu, i jedini je muzički žanr koji je, nakon 2011, kako je utvrđeno, zabeležio pad prodaje digitalnih formata.

Literatura

- Barrett, James. 1996. World Music, Nation and Postcolonialism. *Cultural Studies* 10 (2): 237–247.
- Chambet-Werner, Oriane. 2000. Entre jazz et musiques du monde: Regards croisés sur la rencontre de l'autre. *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 91–102.
- DeVeaux, Scott. 1991. Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–560.
- DeVeaux, Scott. 1997. *The Birth of Bebop*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- DeVeaux, Scott. 1998. "Constructing the Jazz Tradition". U *The Jazz Cadence of American Culture*, ur. Robert G. O'Meally, 485–512. New York: Columbia University Press.
- Gennari, John. 1991. Jazz Criticism: Its Development and Ideologies. *Black American Literature Forum* 25 (3): 449–523.
- Glasgow, Joshua. 2007. Hi-Fi Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (2): 163–174.
- Gridley, Mark, Robert Maxham and Robert HoffSource. 1989. Three Approaches to Defining Jazz. *The Musical Quarterly* 73 (4): 513–531.
- Lopes, Paul. 1999. Diffusion and Syncretism: The Modern Jazz Tradition. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 566: 25–36.
- Kart, Larry. 1990. Provocative Opinion: The Death of Jazz?. *Black Music Research Journal* 10 (1): 76–81.
- Krstić, Miloš. 1999. Identifikacija džeza danas. *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku* 13: 29–35.
- Samardžić, Nikola. 2016. The Jazz Avant-Garde in the American Economy. *New Sound* 47 (1): 74–86.
- Steckler, Matthew. 2008. *Better Ourselves From Without/Within: Towards A Relevant Utopian Jazz Intervention for the Age of Globalization*, 1–24. Dostupno na: <http://www.mattsteckler.com/Academics/Studies/Papers/Jazz%20Intervention%20-%20Steckler.pdf>
- Tymoczko, Dmitri. 1996. 'The End of Jazz?' Bebop: The Music and Its Players by Thomas Owens"(Review). *Transition* 70: 72–81.
- Vučetić, Radina. 2012. Trubom kroz gvozdenu zavesu – prodor džeza u socijalističku Jugoslaviju. *Muzikologija* 13: 53–77.

Nikola Samardžić
Department of History, Faculty of Philosophy,
University of Belgrade, Serbia

„*The Death of Jazz*“: *The End of a history of an improvised music?*

Nothing is easy in thinking over offering a scientific explanation of how and why the jazz leaders were lacking in innovation and losing the audience since the end of the sixties. Already known arguments are in the assumptions that the rock invasion flooded the market that previously belonged to jazz, and that jazz was losing commercial attractiveness as the rock production far exceeded the jazz releases. However, the new jazz audience, emerged at the end of the sixties, ignored the criticisms aimed to discourage fusion and similar experiments by dismissing every flirt with popular music. Perhaps the answers should be sought in the production formatting changes, or digitalization as the easy access to contents might have discouraged both artists and the public. Perhaps the world music invasion delegitimized every elitist movement, as the death of jazz also preceded the death of rock. During the last several years, jazz is the least listened-to music in the U.S. after children's music, and jazz was the only genre to have its digital album sales fall between 2011 and 2012. Finally, while feeding competition and talent development, exposure to open market economy, has destroyed many careers and lives. However, it could be helpful to examine the influence of state protectionism and academism on decline of inspiration and the power of individual expression.

Key words: jazz, innovation, avantgarde, market, sales, technology

“*La fin du jazz*”. *Fin de l’histoire de la musique improvisée ?*

Ce n’est absolument pas facile d’offrir une explication scientifique sur la manière et les raisons pour lesquelles les vedettes du jazz ont commencé à perdre leur public, alors que le “Rock chassait le jazz de la grande scène” (Scott DeVeaux), et, peut-être plus important encore, comment et pourquoi le public jazz s’est mis à perdre ses maîtres artistiques. Il est certainement possible de trouver dans l’anthropologie humaine profonde les raisons du chancellement et de la disparition de l’inventivité et de la créativité profondément ancrés dans les orientations musicales essentiellement nouvelles. Un argument déjà connu réside dans les thèses que l’invasion du rock a inondé le marché préalablement appartenant au jazz, et que le jazz a perdu de son attractivité commerciale étant donné que la production rock a de loin dépassé les éditions jazz. Cependant, bien que les « albums rock soient arrivés et aient balayé les albums jazz », le jazz a répondu avec succès par un mouvement de fusion, des ventes record

et une immense popularité. Le nouvel auditoire jazz a émergé vers la fin des années soixante et a en outre ignoré certaines des critiques destinées à décourager la fusion et les expérimentations de ce genre, rejetant ainsi tout flirt avec la musique populaire, et cela même si le jazz à ses origines et durant toute la première moitié de l'histoire de son histoire, avait essentiellement été une musique conçue pour la danse et le divertissement, essentiellement basée sur un maniérisme stylistique solide et prévisible. Peut-être faut-il en chercher les raisons dans les changements concernant le formatage de la production, le contenu et la consommation à condition d'admettre que la numérisation puis un accès facile aux contenus ont réellement découragé aussi bien les artistes que le public. Peut-être n'y a-t-il jamais eu autant de talents et d'enregistrements comme au cours des dernières décennies, mais l'inflation de la production n'a pas pu masquer le fait que les nouveaux talents et concepts n'ont rien de plus excitant et de fascinant par rapport à ceux de l'époque où le jazz était considéré comme vivant grâce à la dynamique d'une expression profonde, inspirante, excitante et à un changement permanent. Cependant, il serait également utile d'examiner l'influence du protectionnisme et de l'académisme de l'État sur le déclin de l'inspiration et de la force d'expression individuelle.

Mots clés: jazz, marché, ventes, innovation, musique populaire

Primljeno / Received: 18.05.2018

Prihvaćeno / Accepted: 4.06.2018