

Jazz η' Blues: Η ιστορία μιας λαϊκής μουσικής, από τον Αμερικανικό Νότο της σκλαβιάς, στην «απελευθέρωση» της Jazz

του Βασίλη Χαρισίου Καλλιαντόπουλου

Εισαγωγή

Η μουσική της Jazz και Blues είναι η λαϊκή μουσική που γεννήθηκε στην Αμερική στις αρχές του 20ου αιώνα. Η λαϊκή αυτή μουσική γεννήθηκε στο Αμερικάνικο Νότο από τους αφρικανούς δούλους που είχαν μεταφερθεί και δούλευαν εκεί. Η μουσική αυτή μπόρεσε να κατακτήσει μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα (σε μισό αιώνα περίπου) ολόκληρη την υφήλιο. Ακούστηκε και αγαπήθηκε σε όλο τον κόσμο είτε με την αρχική της μορφή είτε μέσα από τις διάφορες παραλλαγές της καθώς εξελισσόταν, είτε μέσα από τις μουσικές τις οποίες επηρέασε (π.χ. Ροκ). Για την μουσική αυτή κυκλοφόρησαν και κυκλοφορούν ένα σωρό μύθοι και ιστορίες ανάμεσα στους φίλους και στους οπαδούς της, πράγμα που δείχνει ότι πραγματικά πρωτοτύπησε ως μουσική δημιουργία και πραγματικά αγαπήθηκε. Γιατί όταν γεννιούνται μύθοι γύρω από κάτι, τότε σίγουρα αυτό είναι κάτι το σπουδαίο.

Είναι δύσκολο να βρει κανείς φαινόμενο ανάλογο με την περίπτωση της Jazz. Υπάρχουν και άλλα τοπικά μουσικά ιδιώματα που έχουν την ικανότητα να προσηλυτίζουν οπαδούς: η ουγγαρέζικη λαϊκή μουσική, η ισπανική, η λατινοαμερικάνικη αλλά αυτό που συνέβη με την Jazz δεν συνέβη με τις υπόλοιπες. Βέβαια όπως γράφει ο Eric Hobsbawm «η εποχή μας και ο πολιτισμός μας έχουν ανάγκη από αυτές τις περιοδικές μεταγγίσεις αίματος (αναφερόμενος στην Jazz και στις άλλες λαϊκές τέχνες) που αναζωογονούν την κουρασμένη και εξαντλημένη αστική τέχνη ή τη λαϊκή τέχνη που η ζωτικότητα της έχει στραγγιχτεί από την συστηματική εμπορική νόθευση και υπερεκμετάλλευση». Ενώ «αφότου οι αριστοκράτες και οι αστοί άρχισαν για πρώτη φορά να δανείζονται το βαλς από τις “κατώτερες τάξεις” και την πόλκα από τους χωρικούς, ενός εξωτικού και επαναστατημένου έθνους, ο δυτικός πολιτισμός δέχτηκε με ανοιχτές αγκάλες τους κάθε λογής εξωτισμούς» (Hobsbawm, 1993). Και όμως ο θρίαμβος της Jazz ξεπερνά σε μέγεθος και οικουμενικότητα όλα τα προγενέστερα ανάλογα ιδιώματα. Η Jazz έγινε σε μία, λιγότερο η περισσότερη, αλλοιωμένη μορφή η βασική γλώσσα της σύγχρονης χορευτικής και ψυχαγωγικής μουσικής του αστικού και βιομηχανικού πολιτισμού μας, στις περισσότερες χώρες όπου της επιτράπηκε να διεισδύσει. Σε όλη την εξέλιξη της Jazz ένας υπήρξε ο πιο κρίσιμος παράγοντας, ο οποίος περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο εξηγεί το μοναδικό φαινόμενο της ύπαρξης μιας ρωμαλέας και ανθεκτικής λαϊκής μουσικής στην Αμερική - σε μια δηλαδή ραγδαία αναπτυσσόμενη καπιταλιστική κοινωνία - είναι το γεγονός ότι η μουσική αυτή ποτέ δεν υποτάχθηκε στα πολιτιστικά πρότυπα της ανώτερης τάξης [1] (Hobsbawm, 1993).

Η καταγωγή της Jazz

Η Jazz παρά το γεγονός ότι έγινε γνωστή με την Original Dixieland Jazz Band (ODJB) –μία 5 μελής ορχήστρα από την Νέα Ορλεάνη- η οποία ηχογράφησε και για πρώτη φορά το 1917, παίζονταν αρκετά χρόνια πιο πριν. Έτσι ο ισχυρισμός ότι η Jazz [2] γεννήθηκε στην Νέα Ορλεάνη δεν είναι ορθός, συγκαταλέγεται και αυτός μέσα στους μύθους αφού λείπει όλη η μεθοδική ανάλυση των δομικών στοιχείων που όρισαν την γέννηση και την εξέλιξη της Jazz ως ιδιαίτερης μουσικής φόρμας. Βέβαια η Jazz έγινε γνωστή από την Νέα Ορλεάνη και έπειτα από εκεί θριάμβευσε και αναπτύχθηκε με αξιοθαύμαστο ρυθμό.

Δύο πράγματα μπορούν να θεωρούνται δεδομένα για την Jazz: πρώτον, την Jazz δεν την εφεύρε ένας και μοναδικός άνθρωπος παρά το γεγονός ότι ο Bandleader της ODJB Ντομινίκ λα Ρόκκα για πολλά χρόνια ισχυρίζονταν ότι αυτός είχε εφεύρει την Jazz. Και δεύτερον ότι πρωτοεμφανίστηκε στην Βόρειο Αμερική όντας ένα συνονθύλευμα ιδιωμάτων που μεταφέρθηκαν εκεί, το πιο σημαντικό από τα οποία ήταν η μουσική που είχε έρθει στην Αμερική από τους αφρικανούς δούλους. (Τσίλτον, 1981)

Στην Αμερική η αφρικάνικη μουσική διασταυρώθηκε επί 100 χρόνια με μουσική Ισπανικής, Γαλλικής και Αγγλικής προέλευσης πριν ακουστούν οι πρώτες νότες της Jazz. Αυτές οι επιδράσεις διαμόρφωσαν τις αρμονίες και τις μελωδίες της πρώτης Jazz, βέβαια οι ρυθμοί και τα ηχοχρώματα της προέρχονται από την Αφρική.

Παρατηρώντας τις οικονομικές συνθήκες της περιόδου βλέπουμε ότι η ανάπτυξη της βιομηχανίας ρυζιού, βαμβακιού, καπνού και ζάχαρης γέννησε την ανάγκη για τεράστια εργατική δύναμη που στεγάστηκε πολύ κοντά στον τόπο εργασίας της. Το εργατικό αυτό δυναμικό καλύπτονταν από νέγρους σκλάβους μαζί με τους οποίους οι αφρικάνικες μουσικές παραδόσεις άρχισαν να αναβιώνουν, καθώς υπήρχε και το διαρκές ερέθισμα της εισαγωγής νέων δούλων απευθείας από την Αφρική. Το ομαδικό παίξιμο της μουσικής άρχισε να ευδοκιμεί με βασικό μουσικό όργανο το τύμπανο. Βέβαια δεν υπήρχε σε όλες τις φυτείες ανοχή για τα τύμπανα. Πάντως οι πιο πολλοί ιδιοκτήτες ενθάρρυναν τους δούλους τους να τραγουδούν ύμνους ή τραγούδια της δουλειάς (γνωστά σαν Work Songs). Πολλοί ιδιοκτήτες πίστευαν ότι οι δούλοι έπρεπε να γίνουν χριστιανοί και σε αυτό το πλαίσιο τους έβαζαν να τραγουδούν ευρωπαϊκούς θρησκευτικούς ύμνους. Όταν όμως οι αφρικανοί τραγουδούσαν αυτούς τους θρησκευτικούς ύμνους, τους τραγουδούσαν με έναν τέτοιο τρόπο που αμέσως διέκρινες την διαφορά. Οι μουσικές κλίμακες στις οποίες στηρίζονταν οι ευρωπαϊκοί ύμνοι διέφεραν ριζικά από οτιδήποτε μπορούσε να έχει ακούσει ο αφρικανός στο παρελθόν. Ο Αφρικανός ήταν συνηθισμένος σε ένα σύστημα μουσικής πιο εύκαμπτο και πολύπλοκο που χρησιμοποιούσε πολλά τέταρτα του τόνου και όχι μονάχα τόνους και ημιτόνια όπως η ευρωπαϊκή μουσική. Αυτό το «γλίστρημα» από και προς την κάθε νότα δεν είχε καμία σχέση με την τεχνική του ευρωπαϊκού τραγουδιστή. Η αφρικάνικη αντίληψη ως προς τον τρόπο απόδοσης της ευρωπαϊκής θρησκευτικής μουσικής έγινε γνωστή σαν σπιρίτσουαλ (Spiritual) και αργότερα μετονομάστηκε σε γκόσπελ (gospel). Οι νότες εκείνες που αλλοίωναν οι αφρικανοί έγιναν γνωστές σαν μπλου νότες (BlueNotes). Οι ιδιοκτήτες των φυτειών είχαν φυσικά συγκεκριμένους λόγους για να επιδοκιμάζουν τα WorkSongs. Το τραγούδι των αφρικανικών ύμνων ήταν ερέθισμα για το ρυθμό δουλειάς των σκλάβων όπως επίσης λειτουργούσε και σαν δικλείδα ασφαλείας ώστε να διασκεδάζεται ο θυμός και η αγανάκτηση του εργαζόμενου μαύρου.

Το μέρος στο οποίο διαδραματίστηκαν τα κυριότερα γεγονότα για μια μεγάλη περίοδο ήταν η Νέα Ορλεάνη, το μεγαλύτερο λιμάνι της Λουιζιάνα. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχε μουσική παραγωγή και στις υπόλοιπες πολιτείες του νότου.

Στη Νέα Ορλεάνη συνυπήρχαν τέσσερις διαφορετικές κουλτούρες (γαλλική, ισπανική, αφρικανική, Αϊτινή) καθώς επίσης και μειονότητες γερμανών, ιταλών και κέντρο-ευρωπαίων αποίκων καθώς και ένας αριθμός ινδιάνων της Αμερικής. Δίκαια η Νέα Ορλεάνη ονομάζονταν «πόλη της μουσικής». Υπάρχουν ένα σωρό ντοκουμέντα για τους χορούς,

επίσημους ή μη, που οργανώνονταν εκεί. Σε αυτές τις ορχήστρες που έπαιζαν για τους χορούς συμμετείχαν και κάποιοι νέγροι μουσικοί, συνήθως απελεύθεροι [3] που τους είχαν διδάξει μερικά πράγματα οι ευρωπαίοι. Η μουσική που παίζονταν σε αυτούς τους χορούς ήταν καντρίλιες, κοντιγιόν και βάλς. Βέβαια σε τούτη την πόλη μπορούσες να ακούσεις και πολύ διαφορετική μουσική από την ευρωπαϊκή όπως για παράδειγμα στην CongoSquare (Πλατεία Κόνγκο) και στην όχθη του Μισισιπή όπου μαζεύονταν εκατοντάδες σκλάβοι της πόλης την Κυριακή και χόρευαν με τη μουσική που έπαιζαν οι συνάδελφοι τους. Το 1817 ψηφίστηκε ένας νόμος που περιόριζε τους χορούς μόνο στην CongoSquare αλλά και μετέπειτα υπάρχουν πολλές απαγορεύσεις για τους χορούς, την χρήση τυμπάνων που οδηγούν τους μαύρους να οργανώνονται σε μπάντες για να παίζουν μουσική, οι απελεύθεροι έπαιζαν συχνά και σε στρατιωτικές μπάντες.

Ένα μοναδικό κοινωνικό φαινόμενο για εκείνη την εποχή της Αμερικής ήταν και οι Κρεολοί, άνθρωποι που προέρχονταν από γονείς όχι ίδιου χρώματος. Οι Κρεολοί είχαν διαφορετική μεταχείριση από τους μαύρους που έρχονταν από την Αφρική, μιας και ήταν γεννημένοι στον Νέο Κόσμο, κάτω από Γάλλους αφέντες, απ' όπου κληρονόμησαν την γλώσσα και ένα μέρος της γαλλικής κουλτούρας. Μέρος αυτής της κουλτούρας ήταν και η μουσική. Το να τραγουδούν ή να παίζουν πιάνο ήταν στοιχεία μιας ανώτερης κουλτούρας και έτσι οι νεαροί Κρεολοί ήταν οι πρώτοι μαύροι που μπορούσαν να διαβάσουν μουσική και το πρώτο στοιχείο στο «χωνευτήρι» της Νέας Ορλεάνης. Ο κρεολός μουσικός ήταν απόλυτα μέσα στην ευρωπαϊκή μουσική παράδοση, εξοικειωμένος με ένα στάνταρ ρεπερτόριο από άριες της γαλλικής οπερέτας μέχρι ελαφρά τραγούδια. Ο κρεολός μουσικός δεν αυτοσχεδίαζε ποτέ [4] και είχε μια κακέκτυπη άποψη για την ευρωπαϊκή μουσική, όσο κακέκτυπος ήταν και ως αστός. Από την άλλη πλευρά οι μαύροι της Νέας Ορλεάνης είχαν την δική τους μουσική που σε πείσμα της καλλιεργημένης αστικής κουλτούρας είχε επιβιώσει έστω και σε επίπεδο μειονότητας. Σε αντίθεση με τους κρεολούς οι καθαρόαιμοι νέγροι έφεραν την παράδοση των fieldcalls (τραγούδια των χωραφιών), των Hollers, των work songs και των εκκλησιαστικών ύμνων επηρεασμένων άμεσα από την αφρικανική άποψη για τη λειτουργία της. Τα παιδιά αυτών των νέγων της Νέας Ορλεάνης από τη μία έχουν όλες εκείνες τις εσωτερικές επιρροές (από την κοινότητά τους) και εξωτερικές (από το αστικό τους περιβάλλον) και από την άλλη δεν έχουν καμία δυσκολία στο να γίνουν επαγγελματίες μουσικοί, σε αντίθεση με τους λευκούς και τους κρεολούς που θεωρούσαν τον επαγγελματισμό αυτής της «κατώτερης μουσικής» κοινωνικά απαράδεκτο. Έτσι μπαίνουν συστηματικά πια στον κόσμο της μουσικής, την αναπαράγουν και ταυτόχρονα την διαμορφώνουν (Hobsbawm, 1991).

Γύρω στα 1890 η Νέα Ορλεάνη μοιάζει να ζει σε ένα μουσικό κατακλυσμό, μαύροι, λευκοί, κρεολοί παίζουν σε παρελάσεις κηδείες, χορούς, πάρτι, εκδρομές, υπάρχουν πιανίστες που παίζουν ragtime [5] σε καμπαρέ και πορνεία, υπάρχουν ακόμη τα Blues και τα σπιρίτσουαλς που παίζονται σε εκκλησίες και σε λέσχες αλληλοβοήθειας που είχε δημιουργήσει η μαύρη κοινότητα. Αν υπήρχε ένα πράγμα σε κάθε γωνιά της Νέας Ορλεάνης, αυτό ήταν η μουσική.

Αυτή η διαδικασία κρατάει όλο την διάρκεια του 19ου αιώνα και δημιουργεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις όσμωσης για την μετέπειτα εμφάνιση της μουσικής που ονομάστηκε Jazz.

Προς το τέλος του 19ου αιώνα συμβαίνουν διάφορα γεγονότα σημαντικά για την πορεία της μετέπειτα ονομαζόμενης μουσικής Jazz. Πρώτον τα Blues έχουν αλλάξει χαρακτήρα και τώρα είναι περισσότερο οργανικά παρά φωνητικά κομμάτια. Δεύτερον, μετά το τέλος του αμερικανό-ισπανικού πολέμου το 1898 τα παλαιοπωλεία της Νέας Ορλεάνης γεμίζουν από μουσικά όργανα μεταχειρισμένα, τα οποία ο στρατός πουλούσε μετά την διάλυση του στρατεύματος. Έτσι οι νέγροι μπορούσαν να βρουν σε πολύ χαμηλές τιμές ντραμς, τρομπέτες, κλαρίνα και τρομπόνια. Τρίτον, το 1897 με ένα νόμο για «την προστασία των ηθών», η πορνεία και τα σχετικά της κέντρα περιορίζονται στην περιοχή του Storyville. Το γεγονός αυτό επιφέρει δύο συνέπειες για το ξεκίνημα της Jazz: οι μαύροι μουσικοί βρίσκουν εύκολα δουλειά εκεί και οι μαύροι με την νέγρο-αμερικάνικη μουσική παράδοση έρχονται σε επαφή με του κρεολούς τους συνηθέστερους θαμώνες της περιοχής και μοιράζονται μουσικές παραδόσεις, εμπειρίες και ακροατήριο. Στην αρχική της μορφή η Jazz και ιδιαίτερα το μελωδικό τμήμα της μουσικής παίζονταν από τρία όργανα: το τρομπόνι, το κλαρίνο και την τρομπέτα. Ο αυτοσχεδιασμός του σολίστα σε εκείνη την αρχική μορφή κανονιζόταν από μια σχετική παράφραση της βασικής μελωδίας. Παρά το γεγονός ότι οι μουσικοί τρόποι οργάνωσης της Jazz για εκείνη την περίοδο είναι σταθεροί, μια μεγάλη ποικιλία από ιδιότυπες μουσικές εκφράσεις υπήρχε και οφείλονταν στις μεγάλες προσωπικότητες της εποχής: King Oliver, JellyRollMorton, LouisArmstrong, ODJB.

Το 1917 είναι η χρονιά που οι ΗΠΑ μπαίνουν στο πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Για την «προστασία των ηθών» των στρατευμάτων και πάλι, τα οποία συγκεντρώνονται στη Νέα Ορλεάνη για να συγκροτήσουν το εκστρατευτικό σώμα το Storyville κλείνει και έτσι τόσο οι γυναίκες όσο και οι μουσικοί της περιοχής αναγκάζονται να μεταναστεύσουν. Οι περισσότεροι από αυτούς κατευθύνονται προς το μεγάλο αστικό κέντρο του Σικάγο και αυτό δεν είναι παρά ένα μικρό μέρος της γενικότερης εξόδου των μαύρων προς τον βορρά μαζί με τους οποίους μετανάστευσε και η μουσική που έπαιζαν. Από το 1910 μέχρι το 1920 ο μαύρος πληθυσμός της Νέας Υόρκης, του Σικάγο, της Φιλαδέλφειας και του Ντίτρουιτ σχεδόν διπλασιάστηκε και υπερδιπλασιάστηκε κατά την επόμενη δεκαετία διπλασιάστηκε [6] (Hobsbawm,1991, σ.63). Στο Σικάγο η μουσική της νέας Ορλεάνης δεν αλλάζει και πολύ από πλευράς στυλ, η περίοδος βέβαια του Σικάγο παίρνει τον ιστορικό της χαρακτήρα κυρίως από τις ώριμες εκτελέσεις του τρομπετίστα Louis Armstrong, ενός από τους μεγαλύτερους καινοτόμους εκτελεστές στην ιστορία της Jazz. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της περιόδου του Σικάγο είναι η ανάπτυξη των Blues και η είσοδός τους στο κυρίως ρεύμα της Jazz συμπύκνωση με την ύπαρξη μεγάλων ερμηνευτριών όπως η «αυτοκράτειρα» των Blues BessieSmith, η MaRainey και άλλες. Τα Blues από εκείνη την περίοδο και πέρα δεν είναι μόνο συστατικό της Jazz αλλά έχουν σημαδέψει καθοριστικά όλη την πορεία της.

Την δεκαετία του 1920-1930 το Σικάγο ήταν πραγματικά το βασικό κέντρο της Jazz. Στα τέλη της δεκαετίας όμως υπάρχει ήδη μια οργανωμένη σκηνή Jazz στη Νέα Υόρκη που αποκτά σπουδαιότητα από δύο κυρίως μουσικούς τον Fletcher Henderson και τον Duke Ellington.

To Blues

Η μοναδική μορφή μουσικής που δεν αναφέρεται στις αφηγήσεις της εποχής είναι τα Blues, - η ντόπια αμερικάνικη μουσική που γεννήθηκε όταν οι μαύροι δούλοι τραγουδούσαν όπως είπαμε σε δική τους ερμηνεία τα ευρωπαϊκά λαϊκά τραγούδια. Η μεταστοιχείωση των τραγουδιών των ευρωπαίων αποίκων από τους δούλους ήταν οπωσδήποτε μια

μεταγενέστερη εξέλιξη. Η εξέλιξη αυτή επρόκειτο ωστόσο να επηρεάσει σημαντικά όλη τη μεταγενέστερη λαϊκή μουσική της Αμερικής. Τα Blues είναι τραγούδια που αποτελούνται από 12 μέτρα όπου το κάθε μέτρο έχει 4 χρόνους και ο πρώτος στίχος επαναλαμβάνεται και ακολουθείται από μια άλλη παραλλαγή συνήθως επεξηγηματική. Αρχικά τα Blues ήταν μόνο τραγούδια θλίψης εμπνευσμένα από την σκληρή καθημερινότητα και τις σκληρές συνθήκες εργασίας των νέγρων-σκλάβων στις βαμβακοφυτείες του Νότου.

Το Blues δεν αποτελεί στιλ ή φάση της Jazz. Είναι το σταθερό υπόβαθρο όλων των στιλ. Δεν ταυτίζεται με το σύνολο της Jazz αλλά είναι η καρδιά της. Δεν νοείται μουσικός ή ορχήστρα Jazz που να μην μπορεί να παίξει τα Blues και ακόμη και αν υπάρχει δεν θα φτάσει ποτέ στις κορυφές αυτής της μουσικής δίχως τα Blues. Και όταν το Blues πάψει να είναι αναπόσπαστο κομμάτι της Jazz, η Jazz δεν θα υπάρχει πια, όπως τουλάχιστον τη γνωρίζουμε. Οι μεγάλοι μουσικοί της Jazz λένε πως το Blues είναι πάντα το παρόν, είναι ο τρόπος που αισθάνεσαι. Στην Jazz με τον όρο Blues εννοούμε δύο πράγματα: μία ορισμένη ψυχική διάθεση-συνήθως ένα αίσθημα μελαγχολίας και κατάθλιψης αλλά όχι υποχρεωτικά και δεύτερο μια μουσική φόρμα συνήθως το 12 μέτρο. Βέβαια το Blues πέρα από την οπτική δίπλα στην Jazz, υπήρξε και είναι αυτόνομο, έχει δηλαδή μια πορεία που διαμορφώνεται παράλληλα αλλά και σε σύνδεση με την Jazz. Όταν λοιπόν λέμε Blues εννοούμε δύο πράγματα: Πρώτον το γενικό ιδίωμα της μαύρης φωνητικής μουσικής και δεύτερον ένα ιδιαίτερο είδος λαϊκού τραγουδιού.

Τα τραγουδισμένα Blues – αυτή η πεμπτουσία της Jazz- πρέπει να έκαναν την εμφάνισή τους πριν από τον εμφύλιο πόλεμο σε αρχαϊκές μορφές και όχι βέβαια στη μεταγενέστερη τυπική δωδεκάμετρη φόρμα. Δεν αποκλείεται αρχικά να επρόκειτο για τραγουδισμένους στίχους με παύσεις ανάμεσα τους των οποίων η διάρκεια εξαρτιόταν από την έμπνευση του τραγουδιστή και τον χρόνο που χρειαζόταν για να φτιάξει τον επόμενο στίχο. Το αρχικό αυτό Blues προήλθε πιθανότατα από τα μουσικά «καλέσματα» στους αγρούς και τα τραγούδια της δουλειάς (WorkSongs) ή τραγούδια γκόσπελ που είχαν αποβάλλει το θρησκευτικό τους χαρακτήρα. Εκείνο που έχει σημασία είναι το γεγονός ότι το Blues αποτελεί σταθμό όχι μόνο στη μουσική αλλά και στην κοινωνική εξέλιξη: σημαδεύει την εμφάνιση ενός ιδιαίτερου είδους ατομικού τραγουδιού που σχολιάζει την καθημερινή ζωή. Στο νότο το Blues μετατράπηκε σε οργανική μουσική για πιάνο μέσα στα μπαρ , στις ταβέρνες, στα «χόνκι τονκ», και στα μπορντέλα. Το ίδιο ίσως έγινε και στις νοτιοδυτικές πολιτείες, μέσα στους εργατικούς καταυλισμούς.

Για τους νέγρους bluesmen το Blues δεν μπορεί να δημιουργηθεί στις πλούσιες γειτονιές.

Η μουσική από αυτές τις γειτονιές δεν είναι Blues αλλά “σκουπίδια”, όπως λέει χαρακτηριστικά ο SonHouse [7], γιατί για να παίξεις Blues πρέπει να έχεις πόνο, θλίψη και δυσκολίες στην ίδια σου τη ζωή. “Blues is the truth” μας λέει ο Son House, άρα το αληθινό Blues έρχεται από την ίδια την ζωή και για να είναι blues (μελαγχολία) θα πρέπει και οι συνθήκες της ζωής σου να είναι δύσκολες.

Ο Willie Dixon [8] λέει: «ο καθένας έχει το Blues μέσα του», απευθυνόμενος στην μπάντα, «όμως ο καθένας το εκφράζει διαφορετικά, το εκφράζει σύμφωνα με τα βιώματα του, σύμφωνα με τον υλικό κόσμο γύρω του». Αναφέρει επίσης περιγράφοντας την ζωή κάποιου στις βαμβακοφυτείες. «Η ζωή στο νότο ήταν σκληρή, δούλευες υπό τις χειρότερες συνθήκες, υπήρχε φτώχεια, υπήρχε όμως η σκέψη και ουσιαστικά το όνειρο του βορρά, ως παράδεισος, και όταν εργάζεσαι όλη μέρα και όλη νύχτα τότε ασυναίσθητα κάποιες φορές σκέφτεσαι... έτσι είναι τα Blues, ασυναίσθητα σκέφτεσαι για πράγματα που θα επιθυμούσες και όταν τέτοιες σκέψεις σου έρχονται στο μυαλό τις σιγοτραγουδάς. Γι αυτό βλέπεις κάποιον την ώρα που πηγαίνει να μαζέψει το βαμβάκι να σιγοτραγουδά»:

«Μια μέρα δεν θα είναι αργά

Θα ψάξεις για μένα αφεντικό

Μα θα έχω φύγει μακριά»

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 τα Blues έχουν αρχίσει να έχουν επιρροή σε ευρύτερους κύκλους. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι γυναίκες κατείχαν σημαντική θέση στο Blues. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την περίπτωση της «αυτοκράτειρας του Blues» Bessie Smith και της Ma Rainey. Γενικότερα οι γυναίκες κατείχαν σημαντικό ρόλο τόσο στην μαύρη οικογένεια όσο και στα «χονκι τονκ» (junkhouses). Τα Junkhouses θεωρούνταν τα μέρη του διαβόλου (Devil's Places) επειδή εκεί έπιναν, μεθούσαν και γενικότερα στα μέρη αυτά σύχναζε «ο υπόκοσμος» των νέγρων. Παρατηρούμε λοιπόν μία διάκριση που εμφανίζεται στην ιστορία του Blues, από τους θρησκευτικούς ύμνους των Σπιριτισσואλς και Γκόσπελ περάσαμε στα διαβολικά Blues των junkhouses.

Jazz και η δεκαετία της κρίσης του 29'

Η μεγάλη άνοδος της Jazz την δεκαετία του 20', χάριν και της παρουσίας του ραδιοφώνου όπου έκανε την Jazz πραγματικά δημοφιλή στο ευρύ κοινό της Αμερικής, ακολούθησε η δεκαετία της κρίσης του 29'. Στην δεκαετία λοιπόν που ακολούθησε, η Jazz βρέθηκε «αντιμέτωπη» με την οικονομική κρίση και με αρκετές συνέπειες ενώ τις επόμενες δεκαετίες έφτασε στην καθολική αναγνώριση της σε Αμερική και Ευρώπη.

Κάθε μουσική κουλτούρα είναι εύθραυστη και εξαρτάται απόλυτα από το πόσο αυτή υποστηρίζεται από συγκεκριμένες δομές ή κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες μπορούν να «δουλεύουν» οι μουσικοί της. Στην Αμερική η μεγάλη οικονομική κρίση απείλησε να καταστρέψει όλο το οικοδόμημα (δομές και κοινωνικό πλαίσιο) το οποίο στήριξε την Jazz την δεκαετία του 20'. Βέβαια πολλοί μουσικοί της Jazz, κυρίως οι μαύροι δεν είχαν γνωρίσει τίποτα διαφορετικό από τις συνθήκες κρίσης σε όλη τους την ζωή και έτσι η δεκαετία που ακολούθησε απλά δεν θα έκανε μεγάλη διαφορά σε σχέση με το παρελθόν τους, όμως σε γενικές γραμμές η δεκαετία του 20' έρχεται σε αντίθεση με την επόμενη της μεγάλης ύφεσης. Από μια περίοδο ακμής και μεγάλων προσδοκιών τόσο για την Αμερικανική κοινωνία όσο και για τους μουσικούς της Jazz της δεκαετίας του 20' περνάμε σε μία δύσκολη δεκαετία που σφραγίζεται από την μεγάλη κρίση (Perreti 1994). Η κρίση του 29' προδίδει κάθε προσδοκία και οδηγεί την αμερικάνικη κοινωνία σε ένα αίσθημα «κατάθλιψης». Το κοινό αυτό αίσθημα δύσκολα έβρισκε επαφή με την μουσική της hot jazz της χρυσής δεκαετίας του 20'. Στις αρχές της δεκαετίας του 30' έχουμε διεθνώς μια μετατόπιση των γούστων του κοινού από τη γρήγορη και δυνατή μουσική προς την ονειροπόληση (Hobsbawm 2001). Οι δύσκολοι καιροί χτυπούν αναπόφευκτα περισσότερο

όσες επιχειρήσεις στηρίζονται στην κυκλοφορία ρευστού χρήματος. Πάντως δεν είναι αλήθεια ότι η Jazz έσβησε ολότελα στην Αμερική από το 1929 μέχρι το 1935, τη χρονιά δηλαδή που ξεκινά η μόδα του Swing. Σε όλο αυτό το διάστημα οι νεοσχηματισμένες μεγάλες έγχρωμες ορχήστρες κατάφεραν να επιβιώσουν -αν και συχνά με μεγάλη δυσκολία- παίζοντας κυρίως για χορό. Στην πραγματικότητα μάλιστα σε αυτά τα «δίσεκτα» χρόνια διαμόρφωσαν οι μεγάλες ορχήστρες (Big Bands), το ιδιαίτερο στιλ τους. Όμως αναρίθμητοι περιθωριακοί μουσικοί που τους είχε συντηρήσει η μαύρη αγορά δίσκων [9] και που είχαν διαλέξει την σχετικά εύκολη ζωή των μικρών συγκροτημάτων με τις πρόσκαιρες δουλειές στα νυχτερινά κέντρα βρέθηκαν στο δρόμο (Green, 1951, σ.39). Το 1931 μέσα στην περίοδο της μεγάλης ύφεσης ο Skip James ηχογραφεί το "HardTimeKillingfloor" ένα τραγούδι πράγματι χαρακτηριστικό της δύσκολης περιόδου.

Η κρίση υπήρξε καταστροφική και για τη Βιομηχανία δίσκων: από το 1929 έως το 1934 οι πωλήσεις δίσκων έπεσαν κατά 94% (Hobsbawm, 1993, σ.73). Σε ορισμένα βέβαια στιλ της Jazz η ευρωπαϊκή αγορά αποτελεί μία διέξοδο για τους δίσκους. Η Ευρώπη μπορούσε ακόμη να προσφέρει και κάποια προσωρινή απασχόληση για τους μαύρους μουσικούς παρά το γεγονός ότι οι περιοδείες αλλοδαπών είχαν περιοριστεί για πολιτικούς και συνδικαλιστικούς λόγους [10]. Αυτό που σώζει την Jazz εκείνη την περίοδο είναι το φαινόμενο της «αρχαιολογίας της Jazz» που πήρε την μορφή της αναζήτησης της αυθεντικής μουσικής της Νέας Ορλεάνης από παθιασμένες ομάδες νεαρών λευκών Τζαζόφιλων για τους οποίους η Jazz δεν ήταν απλά ένα είδος μουσικής αλλά και ένα σύμβολο και ένας σκοπός. Το κίνημα της «αναβίωσης» ήταν μοναδικό στο είδος του και δεν οφειλόταν σε καμία εμπορική λογική αλλά ούτε και σε κάποια εσωτερική τάση της μουσικής της Jazz. Ήταν εξολοκλήρου δημιούργημα δογματικών διανοούμενων που ήθελαν να αποκαταστήσουν την ξεχασμένη, γνήσια, αρχική Jazz και την προγενέστερή της λαϊκή μουσική. Το κίνημα αυτό βρήκε ένα ισχυρό πολιτικό σύμμαχο στο New Deal του Ρούσβελτ. Το κίνημα της αναβίωσης συνέδεε την υπόθεση των μαύρων και την μειοψηφική αγάπη για την Jazz με το λαϊκό τραγούδι και τη λαϊκή μουσική, παλιά και νέα, που ήταν και παρέμειναν για πολύ καιρό οι βασικοί στυλοβάτες της αριστερής υπό-κουλτούρας που συγχωνεύτηκε μέσα στην κουλτούρα του New Deal (Hobsbawm, 2001, σ.326). Τα αμερικάνικα λαϊκά τραγούδια, παλιά και καινούρια έγιναν αναπόσπαστο κομμάτι του κλίματος της αμερικάνικης αριστεράς. Έτσι τα χρόνια του New Deal και ιδιαίτερα από το 1935 και έπειτα η σκηνή της Jazz και η επιρροή της αρχίζει και πάλι να αυξάνεται με την λεγόμενη Hot Jazz ή όπως συνηθίζεται να λέγεται ευρέως με την εμπορική της ονομασία Swing.

Το λαϊκό Swing

Το Swing λοιπόν συνδέετε με την εποχή άσκησης πολιτικών Ρούζβελτ. Η πιο άμεση επίπτωση που είχε η Αμερική του Ρούζβελτ πάνω στην Jazz ήρθε από την πολιτική Αριστερά, από τους οπαδούς του New Deal και μιας δημοκρατικής λαϊκής κουλτούρας μέχρι το Κομμουνιστικό Κόμμα, το οποίο υιοθέτησε την Jazz από το 1935 και έπειτα. Η συμβολή της Αριστεράς δεν ήταν μόνο η ανακάλυψη ταλέντων, αν και κανείς άλλος δεν έδειξε τόσο ενδιαφέρον για τους νέγρους Bluesίστες του Νότου. Εκείνο που έκανε η Αριστερά –ενσυνείδητα και επιτυχώς- ήταν να βγάλει από το γκέτο τη μαύρη μουσική κινητοποιώντας αυτόν τον παράξενο συνδυασμό ριζοσπαστών Εβραίων και πλούσιων φιλελεύθερων Wasp

(Λευκών Αγγλοσαξόνων Προτεσταντών), το νεοϋορκέζικο κατεστημένο (Hobsbawm, 2001,σ.366). Η Αριστερά και δη αυτή της Νέας Υόρκης διέδωσε το Swing σ' ολόκληρη τη χώρα. Το κοινό βρέθηκε απλά μπροστά σε έναν καινούριο ήχο και το απήλαυσε. Οι ορχήστρες πολλαπλασιάζονταν και διέσχιζαν πάνω-κάτω την χώρα προς όφελος όχι μόνο δικό τους αλλά και της βιομηχανίας δίσκων. Ήταν εκείνη την περίοδο μάλιστα που οι μπάντες άρχισαν να μετασχηματίζονται σε big bands ενώ οι πωλήσεις δίσκων ανέβαιναν παράλληλα με τη δημοτικότητα των ορχηστρών, σε μεγάλο βαθμό χάρη στη νέα μόδα των τζουκ-μποξ [11], τα οποία το 1940 απορροφούσαν σχεδόν τη μισή παραγωγή της βιομηχανίας δίσκων. Οι πωλήσεις εκτινάχθηκαν στα 130 εκατομμύρια το 1941 από τα 10 εκατομμύρια την εποχή της μεγάλης κρίσης (Hobsbawm, 2001, σ.368). Η πολιτική βέβαια είναι δύσκολο να πούμε κατά πόσο επηρέασε την ιδεολογία των μουσικών αν και υπήρξε μια στροφή των μαύρων καλλιτεχνών προς το δημοκρατικό κόμμα του Ρούζβελτ. Η πολιτική δεν ήταν ένα θέμα που απασχολούσε πολύ τους ανθρώπους για τους οποίους η μουσική ήταν τρόπος ζωής. Οι μαύροι διανοούμενοι από την άλλη, ήταν ιδιαίτερα πολιτικοποιημένοι και συγκινούνταν από το πάθος των κομμουνιστών υπέρ της φυλετικής ενσωμάτωσης και της προώθησης της μαύρης μουσικής. Δεν αποκλείεται βέβαια, οι μουσικοί που έπαιζαν στους χορούς του Camp Unity, μια κατασκήνωση του Κομμουνιστικού Κόμματος να είχαν αναπτύξει κάποιες ιδέες, αν και εκείνο που θυμόντουσαν οι περισσότεροι ήταν η ενθάρρυνση του διαφυλετικού σεξ. Διακρίνονταν επίσης κατά τον Stowe μια «ιδεολογία του Swing» που εξέφραζε έναν σεβασμό για τις αγαπημένες αμερικάνικες ιδέες της ελευθερίας, της δημοκρατίας, της ανεκτικότητας και της ισότητας. Η ιδεολογία του ήταν αντιρατσιστική ή μάλλον μια πίστη ότι «η μουσική δεν έχει χρώμα» (Stowe, 1994). Επίσης όπως διαπιστώνει ο Stowe η «ιδεολογία του Swing» δεν άφηνε πολύ χώρο για τις γυναίκες. Όπως και να έχει πάντως ο Ρούζβελτ υπήρξε αρκετά έξυπνος ώστε να απευθυνθεί σε αυτήν. Η ιδεολογία μάλιστα του Swing κάνει την εμφάνιση της στην ταινία Swing Kids (1993) όπου διαδραματίζεται στην χιτλερική Γερμανία και όπου τα παιδιά του Swing αρνούνται να καταταγούν στο χιτλερικό στρατό ενώ στο τέλος της ταινίας αντιπαρατίθεται στον χιτλερικό χαιρετισμό "Heil Hitler", το "Heil Swing" αναδεικνύοντας τούτη την αντίθεση. Όπως και να έχει η μουσική της Swing μάλλον υπήρξε η εξέλιξη εκείνης της Jazz, η οποία απέκτησε πολύ μεγάλο κοινό τόσο μουσικά όσο και χορευτικά. Με την μουσική αυτή πραγματικά χόρευες. Χόρευες δυναμικά, εντυπωσιακά, με τόση ενέργεια που πραγματικά ήταν εκτόνωση. Το απίστευτο με το swing είναι ο ρυθμός του ή μάλλον καλύτερα ο τρόπος με τον οποίο πιάνεις τον ρυθμό του. Έχει την τάση οι μελωδίες να παίζουν ελάχιστα μετά από το ρυθμό δημιουργώντας μια αίσθηση χοροπηδήματος. Ενώ ο ρυθμός έρχεται σαν πηδηχτό τσίμπημα στα αυτιά σου. Εδώ θα ήθελα να σας παραπέμψω στον Benny Goodman και στο "TheKing of Swing" ή στο αγαπημένο "Don't mean athing if it ain't got that swing"του Duke Ellington.

Η περίοδος της μεγάλης επιτυχίας της Swing έσβησε απότομα το 1946-47. Ο αριθμός των θεατών μειώθηκε απότομα, οδηγώντας σε οικονομική καταστροφή τις μεγάλες ορχήστρες (Big Bands), οι οποίες ήταν πάντοτε δαπανηρές, αλλά το κόστος τους είχε φουσκώσει πολύ στα χρόνια της απρόσκοπτης επέκτασης και του πληθωρισμού του πολέμου. Το χειμώνα του 1946-47 ο Goodman, ο Woody Herman, ο Benny Carter και πολλοί άλλοι διέλυσαν τις ορχήστρες τους. Η Big Band δεν θα ανέκαμπτε ποτέ πια. Μέσα στα ερείπια μόνο ένα μνημείο έμεινε όρθιο –ακόμη και ο Count Basie περιόρισε την μπάντα του σε ένα μικρό συγκρότημα. Ο Ellington υπήρχε εκεί πριν το Swing. Αν και δική του ήταν η φράση «αν δεν

πιάσεις το Swing δεν κατάλαβες τίποτα», ποτέ του δεν ανήκε στη μόδα του Swing (Tucker, 1993,σ.98). Και εξακολούθησε να βρίσκεται εκεί και μετά το Swing ως η μεγαλύτερη μορφή της αμερικανικής μουσικής του εικοστού αιώνα (Hobsbawm, 2001,σ.371).

Οι μουσικοί

Αρχικά πρέπει να σημειώσουμε πόσο σημαντική υπήρξε η χρήση του γραμμόφωνου για την Jazz και την Blues. Δίχως την δυνατότητα ηχογράφησης, η Jazz δεν θα μπορούσε να εξελιχθεί και αυτό γιατί η Jazz επειδή ακριβώς δεν υπήρξε μουσική που γράφονταν σε παρτιτούρες το μόνο μέσο στο οποίο μπορούσε να αποτυπωθεί ήταν στο μυαλό των μουσικών ή στους δίσκους γραμμοφώνου. Ο δίσκος γραμμοφώνου παίζει εδώ τον ρόλο που παίζει για το σπουδαστή της ζωγραφικής η πινακοθήκη και για τον επίδοξο συγγραφέα το βιβλίο: είναι κατά βάση εκπαιδευτικός θεσμός (Hobsbawm, 1993). Ακόμη και σήμερα οι περισσότεροι μουσικοί μαθαίνουν ακούγοντας από δίσκους. Θα θυμηθώ εδώ τα λόγια του Miles Davis όταν ένας νέος μουσικός στην μπάντα τον ρώτησε τι πρέπει να παίζει. Δεν ξέρω του απάντησε ο Miles απλά άκου και παίξε.(Just listen n' play). Τόσο σημαντικό είναι στην Jazz να μπορείς να ακούς. Η εκπαιδευτική αξία του δίσκου στην Jazz υπήρξε καθολική.

Η Jazz δημιουργείται την ώρα που παίζεται. Ο μουσικός της Jazz, το κέντρο δηλαδή του κόσμου της είναι ο οργανοπαίχτης. Αξίζει λοιπόν να δούμε τι είδους άντρας είναι αυτός ο τύπος. Λέμε άντρας διότι συναντάται κυρίως ως οργανοπαίχτης της Jazz ενώ η γυναίκα σπανιότερα. Μια ακόμη διάκριση την οποία μάλλον θα πρέπει να κάνουμε είναι αυτή του λευκού και του μαύρου Jazzίστα, διάκριση βέβαια που αφορά το προφίλ του μουσικού όπως σχηματίστηκε στην ιστορική εξέλιξη της Jazz μουσικής, παρά το γεγονός ότι τελικά διαμορφώθηκε ένας κοινός τόπος για προσωπικότητας μουσικού και για τους δύο. Η κοινωνική προέλευση των λευκών και των έγχρωμων μουσικών όπως και ο ρόλος τους στις αντίστοιχες κοινότητες ήταν –τουλάχιστον στις πρώτες φάσεις τις εξέλιξης της Jazz πολύ διαφορετικός. Ο Louis Armstrong για παράδειγμα μπορεί να γίνει σύμβολο για μια ολόκληρη κοινότητα όπως το Χάρλεμ. Κανένας όμως λευκός μουσικός της Jazz δεν έγινε ποτέ ήρωας ή σύμβολο, παρά μόνο ίσως για μια χούφτα νεαρούς επαναστατημένους λευκούς μουσικούς (Hobsbawm, .1993, σ.209).

“The sound of surprise”(ο ήχος της έκπληξης) όπως ανέφερε παλαιότερα και ο Louis Armstrong, που φέρνει στη μουσική τη χαρά της ανακάλυψης, τη μαγεία της επικοινωνίας και τη μοναδικότητα του ατόμου και της ομαδικής ορμής και αυθορμητισμού. Πρώτα απ’ όλα, καθώς ένας μουσικός της Jazz αυτοσχεδιάζει, υπάρχει η αντίθεση μεταξύ της ελευθερίας της έκφρασης του αυτοσχεδιαστή και της ανάγκης δημιουργίας μιας βαθιάς σχέσης μεταξύ και των υπόλοιπων μουσικών του Jazz συνόλου. Έτσι στα πλαίσια αυτά αναπτύσσεται ένα παιχνίδι ρόλων όπου κάθε άτομο του αναλαμβάνει να παίζει ενώ ταυτόχρονα η προσοχή του εμμένει στην συνοχή του συνόλου. Ένας μπασίστας, για παράδειγμα, παράγει τις βάσεις της ακολουθίας συγχορδιών, ένα πληκτροφόρο συνήθως όργανο μεταφράζει τις βάσεις του μπάσου σε ανεπτυγμένες συγχορδίες, ένας κρουστός ορίζει τα ρυθμικά μοτίβα και ο μουσικός ενός «σόλο» οργάνου αναλαμβάνει τη μελωδία.

Ας εξετάσουμε πρώτα τον μαύρο μουσικό. Είναι πέρα για πέρα αδιαμφισβήτητο ότι η παλιά Jazz ήταν μουσική των φτωχών ανθρώπων και μάλιστα των πιο ανήμπορων και ανυπόληπτων. Στις αρχές του 20ου αιώνα μια καθωσπρέπει μαύρη οικογένεια θα σκανδαλιζόταν αν ο γιος της αποφάσιζε να γίνει μουσικός τουλάχιστον όσο και μια λευκή μεσοαστική ή μικροαστική οικογένεια. Ο θεοσεβούμενος πολίτης τραγουδούσε μόνο

θρησκευτικούς ύμνους (γκόσπελ) και απέφευγε με φρίκη τις μελωδίες του σατανά (τα Blues). Γι' αυτό και υπήρχε ένας άτυπος κανόνας ο οποίος έλεγε ότι αυτός που τραγουδά γκόσπελ δεν τραγουδά Blues. Βέβαια στην πορεία πολλοί καλλιτέχνες που τραγουδούσαν τα Blues τραγούδησαν έπειτα και γκόσπελ και κάποιοι από αυτούς έγιναν μάλιστα ιεροκήρυκες (The Blues, 2003).

Μέσα στην κοινότητα των μαύρων η αντίδραση για «τον δρόμο της μουσικής» ήταν αρκετά μικρότερη από αυτή στις λευκές κοινότητες και αυτό λόγω του ότι ο μαύρος Αμερικανός είχε πολύ λίγους δρόμους ανοιχτούς για να κατακτήσει μια κοινωνική θέση ή πλούτο ή γενικώς να αναδειχτεί. Έτσι ακόμη και ο αμαρτωλός δρόμος της Jazz δεν ήταν καθόλου αμελητέος αφού όπως είναι γνωστό, στον κόσμο της λαϊκής ψυχαγωγίας επικρατεί πολύ μεγαλύτερη ισότητα από όση στο κόσμο της κουλτούρας των πλουσίων. Παρά το γεγονός ότι αρκετοί μαύροι συνθέτες-μουσικοί της Jazz προέρχονταν από μεσοαστικά στρώματα όπως ο Ellington, ο W.C. Handy, ο J.R. Morton, στο σύνολο της η αρχική Jazz ήταν μουσική της φτωχολογιάς και του κοινού των παραδοσιακών λαϊκών θεαμάτων, που η κοινωνική τους θέση δεν διαφέρει πολύ από του «αλήτη». Ακόμη όμως και μέσα στη φτωχολογιά υπήρχαν διακρίσεις. Οι μουσικοί για παράδειγμα που έπαιζαν άλλα όργανα πέραν του πιάνου και της κιθάρας, είναι πολύ πιθανό να προέρχονταν από λιγότερο ταπεινό περιβάλλον από εκείνο των πλανόδιων τραγουδιστών και κιθαριστών Blues, οι οποίοι σαφώς και αποτελούσαν το πιο καταπιεσμένο κομμάτι του μαύρου πληθυσμού. Βέβαια ανάμεσα στους μουσικούς δεν πρέπει να ξεχνάμε την κοινωνική ομάδα των κρεολών της Νέας Ορλεάνης οι οποίοι ανήκαν σε μικροαστικές οικογένειες και ήταν οικοδόμοι, μαραγκοί, καπνεργάτες και σοβατζήδες. Μερικοί μάλιστα είχαν και δικά τους μαγαζιά για κάρβουνα, ξύλα ή μανάβικα (Lomax, 2001). Οι κρεολοί όμως αποτελούσαν σχετικά μικρή κατηγορία. Οι καθαυτό μαύροι μουσικοί που κέρδιζαν το ψωμί τους ως καρβουνιάρηδες, όπως ο Louis Armstrong, ή λιμενεργάτες ήταν τουλάχιστον ισάριθμοι. Έξω από την Νέα Ορλεάνη, η μεγάλη πλειοψηφία των μουσικών προέρχονταν από τις τάξεις των ανειδίκευτων εργατών. Πάντως όλοι οι πρώτοι μουσικοί της Jazz ανήκαν στην εργατική τάξη και καθώς οι μαύροι περιορίζονταν στις χειρονακτικές εργασίες, στο ανειδίκευτο τμήμα της. Ήταν εργάτες και το ήξεραν γιατί όπως μας λέει ο Τζόνι Σεντ Συρ (μπάντζο): «ο μουσικός της Jazz ήταν υποχρεωμένος να είναι εργάτης, να ζει εκεί έξω, συνεχώς εκτεθειμένος. Να είναι γερός δυνατός. Αυτό λείπει σήμερα. Αυτοί οι νέοι δεν έχουν κότσια. Δεν τους αρέσει να παίζουν όλη νύχτα, νομίζουν ότι δεν θα τα βγάλουν πέρα αν δεν τα έχουν κοπανήσει. Ένας εργάτης όμως μπορεί να παίζει «hot» και χωρίς ουίσκι. Βλέπεις ο άνθρωπος του μόχθου έχει τη μουσική μέσα του. Όταν παίζει μουσική ξεκουράζεται, το ευχαριστιέται, όπως άλλοι όταν χορεύουν» (Lomax, 2001).

Ο καλλιτέχνης που προέρχεται από την εργατιά έχει ιδιόμορφη κοινωνική θέση. Στον κόσμο του η ψυχαγωγία δεν ήταν μόνο βιοποριστικό μέσο αλλά ο σπουδαιότερος τρόπος να προκόψει κανείς σε τούτο τον κόσμο. Είναι απαραίτητο να μην ξεχνάμε ότι ο τραγουδιστής, ο κωμικός, ο χορευτής, ο πυγμάχος ή ο ταυρομάχος που κατορθώνει να γίνει βεντέτα, δεν είναι απλώς πετυχημένος στον καλλιτεχνικό ή αθλητικό κόσμο, αλλά είναι και ο «πρώτος πολίτης» της κοινότητας ή του λαού του (Hobsbawm, 1993, σ.213). Επιπρόσθετα, το πεδίο της τέχνης ήταν και το μόνο πεδίο στο οποίο οι μαύροι ανταγωνίζονταν με ίσους ή καλύτερους όρους τους λευκούς γιατί όπως ο καλύτερος πυγμάχος είναι ο πεινασμένος έτσι και ο καλύτερος καλλιτέχνης της ψυχαγωγίας είναι εκείνος για τον οποίο η τέχνη του είναι ο μοναδικός τρόπος να γλιτώσει από την αθλιότητα και την καταπίεση και να κερδίσει κάποια ανεξαρτησία. Για τον καλλιτέχνη στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, αυτό σήμαινε απασχόληση σε κάποιο γκέτο νυχτερινής ψυχαγωγίας κάποιας μεγαλόπολης. Τέτοια υπήρξαν η Beale Street στο Μέμφις, η έβδομη λεωφόρος ή Λένοξ

στο Χάρλεμ, η Δωδέκατη και η Δέκατη όγδοη στο Κάνσας Σίτυ. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο για τον μουσικό της Jazz ήταν ότι διέφερε, τουλάχιστον εκείνα τα χρόνια, από τον ορθόδοξο καλλιτέχνη, στο ότι δεν περιφρονούσε το κοινό του. Δεν υπήρχε λόγος ο καλλιτέχνης να αισθάνεται ότι το κοινό του δεν τον καταλάβαινε. Ίσως να μην ήταν σε θέση να εκτιμήσει τα τεχνικά επιτεύγματα του μουσικού και να χειροκροτούσε τα φανταχτερά και συναισθηματικά περισσότερο από την πραγματική τέχνη. Αλλά αγαπούσε την μουσική που άκουγε, χαιρόταν να την χορεύει και υπήρχε και ένα πλήθος που ερχόταν να λικνιστεί και να τραγουδήσει στους ήχους του Blues. Όταν ο Armstrong ή Bessie Smith ανακηρύσσονται σε «βασιλιάς» της τρομπέτας και «αυτοκράτειρα» του Blues λόγω των χειροκροτημάτων και της επιδοκίμασias του κοινού, τότε ο καλλιτέχνης δεν χρειάζεται να νιώθει αποκομμένος παρά μόνον από τον καθωσπρέπει κόσμο, εκεί όπου φτιάχνονται επίσημες πολιτισμικές αξίες. Όμως αυτόν τον κόσμο οι περισσότεροι τους ούτε τον ήξεραν, ούτε ενδιαφέρονταν για αυτόν.

Μονάχα στο τέλος της δεκαετίας του 1920 πρωτοεμφανίζεται μια διάσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο κοινό του. Ήταν τότε που οι προτιμήσεις του κοινού άλλαξαν [12] και έτσι χτυπήθηκαν πιο παραδοσιακοί καλλιτέχνες. Ορισμένοι μουσικοί βρέθηκαν απομονωμένοι με μοναδικό ακροατήριο τους όμοιους τους, ενώ οι υπόλοιποι έπαιζαν για ένα κοινό που συχνά τους χειροκροτούσε για άσχετους λόγους. Ο μουσικός άρχισε να είναι μονάχος με την μουσική του. Η Jazz ζούσε και αναπτυσσόταν όχι εκεί που την χειροκροτούσαν αλλά εκεί όπου την ανέχονταν και την άφηναν ήσυχη όπως στα μπαράκια και στα ναϊτ κλάμπς του Κάνσας Σίτυ. Μεγάλο τμήμα της Jazz πορεύονταν έτσι προς ένα είδος «μουσικής για μουσικούς» (Hobsbawm, 1993, σ.217).

Αντί επιλόγου: Η Jazz ως διαμαρτυρία

Πολλές φορές συναντάμε στο πεδίο της τέχνης την έκφραση της διαμαρτυρίας. Η τέχνη δηλαδή γίνεται φορέας κάποιου κοινωνικού ρεύματος, το οποίο αντιδρά ή διαμαρτύρεται και μέσα από την τέχνη αποτυπώνεται η εκάστοτε διαμαρτυρία. Η μουσική φυσικά δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από αυτό και δη η μουσική που προέρχεται από τα λαϊκά και καταπιεσμένα κοινωνικά στρώματα. Η μουσική της Jazz ούσα αφενός τέχνη και αφετέρου τέχνη που απορρέει από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα υπήρξε και ως διαμαρτυρία. Η Jazz λοιπόν, όπως μας λέει και ο Hobsbawm «δεν είναι μόνο συνηθισμένη μουσική, ελαφριά ή σοβαρή αλλά επιπλέον μουσική διαμαρτυρίας και εξέγερσης» (Hobsbawm, 1993, σ.254). Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η Jazz είναι μουσική ανοιχτής πολιτικής διαμαρτυρίας, ούτε ότι έχει μια συγκεκριμένη πολιτική ταυτότητα έστω και αν έκλινε προς τα αριστερά στον δυτικό κόσμο. Βέβαια, κατά καιρούς οι διαμαρτυρίες μπορούν να θεωρηθούν πολιτικές όταν εκείνοι εναντίον των οποίων στρέφονται (πατέρες, μητέρες, θείοι κ.τ.λ.) συμβαίνει να πρεσβεύουν ορισμένες συμβατικές, καθιερωμένες απόψεις που φέρουν αναγνωρίσιμη πολιτική ετικέτα (π.χ. ο ρεπουμπλικανισμός στην Αμερική). Μπορούν να χαρακτηριστούν ανατρεπτικές αν η εξέγερση που εκφράζουν εναντιώνεται σε μια κοινωνία συγκεκριμένου τύπου (π.χ. ως αντιαμερικανισμός ή ως αντισοβιετισμός). Έτσι σε κάθε συγκυρία η διαμαρτυρία της Jazz μπορεί να ταυτιστεί με κάποια πολιτική παράταξη. Και μόνο το γεγονός ότι εναντιώνονταν στις φυλετικές διακρίσεις αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Το σίγουρο όμως είναι ότι η μουσική μπορεί πιο εύκολα από τις άλλες τέχνες να γίνει φορέας διαμαρτυρίας. Το επεισόδιο των επτά απεργιών ανθρακωρύχων στο Νοτιγχαμσαϊρ που τιμωρήθηκαν με πρόστιμο τρεις λίρες το 1926 επειδή είχαν σχηματίσει Jazz μπάντα με την οποία έκαναν δύσκολη τη ζωή ενός απεργοσπάστη, είναι αρκετά χαρακτηριστικό παράδειγμα (Melody maker, 1926 και βλέπε ταινία Swing Kids, 1993). Η Jazz μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για την έκφραση σφοδρής διαμαρτυρίας. Το φαινόμενο

αυτό οφείλεται σε κάτι που η Jazz έχει κοινό με τον Tin Pan Alley: τη λαϊκότητα. Όπως έγραφε σε ένα από τα πρώτα κύρια άρθρα του το συνδικαλιστικό όργανο της Ένωσης Βρετανών Μουσικών Ελαφριάς Μουσικής (που υπερασπίστηκε όλα του τα χρόνια με συνέπεια και πάθος την Jazz) : «Η Jazz είναι μια καινούρια θρησκεία . Είναι πιθανότατα μία μεγάλη νέα τέχνη που έχει το πλεονέκτημα απέναντι στην «ορθόδοξη» μουσική, να απευθύνεται όχι μόνο στα θεωρεία, αλλά και στη γαλαρία. Οι ταξικές διακρίσεις δεν την αφορούν» (Hobsbawm, 1993, σ.254). Η Jazz με άλλα λόγια αποτελεί ζωντανό μανιφέστο λαϊκότητας. Η γοητεία της δεν οφειλόταν μόνο στον ήχο της, αλλά στο γεγονός ότι ενσάρκωνε τη νίκη της λαϊκής κουλτούρας πάνω στην κουλτούρα των λίγων. Έδωσε την ευκαιρία σε ανθρώπους οι οποίοι στο πλαίσιο της κλασικής μουσικής, θα ήταν καταδικασμένοι να είναι σιωπηλοί ακροατές ή πιστοί εκτελεστές, να φτιάξουν μόνοι τους, δηλαδή να δημιουργήσουν και όχι μόνο να αναπαράγουν, μουσική. Συνεπώς, αποτέλεσμα της λαϊκότητας της Jazz είναι ότι έδωσε την δυνατότητα σε ανθρώπους που διαφορετικά θα ήταν καταδικασμένοι σε πολιτισμική ανυπαρξία, να διεκδικήσουν σοβαρά τη συμμετοχή τους στην τέχνη.

Η Jazz είναι μουσική διαμαρτυρίας επειδή αρχικά ήταν η μουσική ενός καταπιεσμένου λαού και καταφρονημένων κοινωνικών τάξεων. Εξαιτίας ακριβώς της ταπεινής της καταγωγής άσκησε, όπως ήταν φυσικό, μεγαλύτερη γοητεία σε άτομα των ανώτερων κοινωνικά τάξεων. Ο μαύρος του νότου είναι ένας δίκαια καταπιεσμένος «υπάνθρωπος», αλλά ταυτόχρονα, χάρη στη δύναμη, στο συναισθηματικό πάθος και στην «απλοϊκότητά του», συνιστά και ένα είδος μομφής της λευκής κοινωνίας. Ο κόσμος των γκάνγκστερ, των προαγωγών και των πορνών ήταν πιο ηρωικός, πιο ανεξάρτητος και πιο γνήσιος επειδή ακριβώς ήταν ένας κόσμος απόκληρων που αφηφούσαν τις κοινωνικές συμβάσεις. Με ανάλογο τρόπο η Jazz ήταν γι αυτούς καλή μουσική, όχι απλώς επειδή ήταν μουσική μαύρων, αλλά επειδή επιπλέον ήταν και η μουσική της κακόφημης συνοικίας της Νέας Ορλεάνης.

Το στοιχείο διαμαρτυρίας που υπάρχει στη Jazz οφείλεται λιγότερο από όσο θα μπορούσε να φανταστεί κανείς στο νέγρικο χαρακτήρα της. Η μουσικά εκφρασμένη διαμαρτυρία του ίδιου του μαύρου ενάντια στη μοίρα του δεν ήταν από τα στοιχεία που συνέβαλαν στην αρχική απήχηση της Jazz, έπαιξε αυτό το ρόλο πολύ αργότερα, συγκεκριμένα στα πολιτικοποιημένα χρόνια της δεκαετίας του 30 (Hobsbawm, 1993, σσ.257-258). Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε τα λόγια του Skip James σε συνέντευξή του, όπου αποκαλύπτει ότι «τα Blues που αναφέρονται στην γυναίκα έχουν ένα κρυφό μήνυμα. Έτσι όταν ο στίχος λέει “Woman don’t treat me so mean , don’t take all my money away” (γυναίκα, μη μου συμπεριφέρεσαι τόσο άσχημα, μην μου παίρνεις όλα τα λεφτά) δεν αναφέρεται στη γυναίκα, αλλά στα αφεντικά μας» (TheBlues, 2003). Η Jazz χάρη στις μαύρες ρίζες της είναι μουσική «κοινών ανθρώπων» με μέγιστη συγκινησιακή δύναμη και πυκνότητα και χάρη στην κοινωνική καταγωγή της, στους κοινωνικούς συσχετισμούς της, όπως και χάρη στις μουσικές ιδιομορφίες της, προσφέρεται για την έκφραση διαμαρτυρίας ακόμα και όταν η ίδια δεν έχει την πρόθεση. Ωστόσο από μόνη της η διαμαρτυρία που εκφράζει η Jazz είναι αόριστη, διφορούμενη, επειδή είναι πάντα πολύ πιο ξεκάθαρο αυτό που εχθρεύεται από αυτό που υπερασπίζεται. Είναι αντίθετη στην καταπίεση, στην φτώχεια, στην ανισότητα, στην έλλειψη ελευθερίας, στη δυστυχία. Εχθρεύεται αόριστα και αναρχικά –πράγμα που οι αναρχικοί διανοούμενοι λάτρεις της Jazz έχουν παρερμηνεύσει- τους αστυνομικούς, τους δικαστές, τις φυλακές, το στρατό και τον πόλεμο. Το αντικείμενο της εναντίωσης της Jazz είναι θεωρητικά αρκετά ξεκάθαρο, έστω και αν η έκφρασή της παίρνει συνήθως μια παθητική, αόριστη και ατομιστική μορφή έξω από τη μουσική. Εκείνο το οποίο αντιθέτως υπερασπίζεται, είναι πολύ λιγότερο σαφές. Την ελευθερία, ασφαλώς, την ισότητα, τη

συναδέλφωση. Οι μεγάλες αυτές ιδέες είναι πολύ λιγότερο αυτονόητες από όσο πιστεύουν πολλοί. Για αυτό η διαμαρτυρία της Jazz, όπως άλλωστε και κάθε ατομιστική και αυθόρμητη διαμαρτυρία εύκολα οδηγείται στο μεγάλο πειρασμό: στον συμβιβασμό. Αρκείται δηλαδή σε πολύ μικρά κέρδη, όπως η επίσημη αναγνώριση και η ατομική επιτυχία (Hobsbawm, 1993,σ.262). Η δύναμη της Jazz δεν στηρίζεται στη ένταση των αισθημάτων κατωτερότητας μουσικών και οπαδών, αλλά στο σφρίγγος ενός ιδιώματος που, οποιαδήποτε και αν είναι τα όρια του, διαφέρει ριζικά από την επίσημη κουλτούρα των λίγων.

Βιβλιογραφία

- Calt, S. (1994) I'd rather be the devil: Skip James and the Blues, Chicago, Illinois
- Collier, J. L. (1987) Duke Ellington, Νέα Υόρκη
- Dance, S. (1985) The world of Count Basie, Νέα Υόρκη
- Frazier, F. (1957) The Negro in the United States, Νέα Υόρκη
- Γιαννόπουλος, Κ (1990) «Jazz 1900-1990, ιστορικός και δισκογραφικός οδηγός» σ.37-38
- Green, A. (1951) Show biz from Vaude to Video, Νέα Υόρκη, σ.39 και Blesh, R. Janis, H. (1958) They all played Ragtime, Λονδίνο, σσ.261-262
- Hobsbawm, E. (2001) «Ξεχωριστοί άνθρωποι, αντίσταση, εξέγερση και Jazz», θεμέλιο
- Hobsbawm, E (1993) «Η σκηνή της Jazz» σ.51
- Lomax, A. (2001) Mister Jelly Roll: The fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "inventor of jazz". Updated, with a new afterward by Lawrence Gushee. Berkeley: University of California Press
- Melody maker (1926) Οκτώβριος
- Murray, A. (1982) Stomping the Blues, Νέα Υόρκη
- Murray, A. (1986) Good morning Blues: The Autobiography of Count Basie as told to Albert Murray, Νέα Υόρκη.
- Perreti, B. (1994) "The creation of Jazz, Music, Race and Culture in Urban America" p.164-165, Illinois University press, Illinois
- Stowe, D. (1994) Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America, Harvard University Press
- Tucker, M. (1993) The Duke Ellington Reader, Οξφόρδη
- Ταινίες-Ντοκιμαντέρ
- Carter, T. (1993) "Swing Kids", USA

Eastwood, C. (1988) "Bird", USA

Hill, W. (1986) "Crossroads", USA

Scorsese, M. (2003) "The Blues: A Musical Journey", Public Broadcasting Service, United States

Δισκογραφία

Bessie Smith "The essential Bessie Smith" 1997, Sony

BlackandWhiteBluesCollection μια σειρά 22 δίσκων που διακινείται ελεύθερα στο διαδίκτυο και είναι από τις καλύτερες Blues επιλογές

Count Basie, his orchestra and his Rhythm Section 1937-1943, Φεβρουάριος 2005, Giants of jazz Recordings

Duke Ellington "Sophisticated Lady" RCA, 1940

Duke Ellington "In a Mellotone" RCA, 1940

Duke Ellington "Indigos" Columbia 1957

Louis Armstrong and His Hot Five, Chicago, Illinois, 1926

Louis Armstrong and His Orchestra, Chicago, Illinois, 1928

Louis Armstrong plays W.C. Handy, Columbia 1954, Remastered in 1996

Robert Johnson "Complete Recordings", Sony, 1990

Skip James "Hard Time Killing Floor", Original Recording Remastered 2003

Son House "Original Delta Blues" 2008, Sbme Special Mkts

[1] Αξίζει να σημειώσουμε ότι στα 1950'ση εξέλιξη της jazz με την μορφή της Bebop υπήρξε η μουσική που συνόδευσε στην Αμερική την γενιά των Beat (Beat Generation) και το κοινωνικό και πνευματικό κίνημα που αναπτύχθηκε ενάντια στον αμερικάνικο κομφορμισμό.

[2] Η λέξη Jazz στην αφρικανική διάλεκτο σημαίνει συνουσία

[3] Απελεύθεροι ονομάζονται οι σκλάβοι που είχαν κερδίσει ελευθερίες λόγω της συμμετοχής τους στον πόλεμο του 1812.

[4] Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί για την Jazz σχεδόν σε όλη της την ιστορία ένα από τα σημαντικότερα μουσικά στοιχεία που την διακρίνουν.

[5] Το ragtime θεωρείται το πρώτο είδος Jazz, ανήκει δηλαδή στην προϊστορική περίοδο (1900-1917) της Jazz και χαρακτηρίζεται από τον συγκοπτόμενο ρυθμό. Ο συγκοπτόμενος ρυθμός μπορεί να βρεθεί μετέπειτα στην μουσική της Reggae.

[6]Σε απόλυτους αριθμούς, αυξήθηκε από 226.000 το 1910 σε 902.000 το 1930. Μέσα σε ένα μόνο χρόνο το 1922-1923, σχεδόν μισό εκατομμύριο μαύροι μετανάστευσαν από τις νότιες πολιτείες (Frazier, 1957)

[7]Ο SonHouse ήταν αυτοδίδακτος κιθαρίστας και τραγουδιστής των Blues, έπαιζε μαζί με τον Robert Johnson στο στιλ του Delta Blues. Ένα από τα πολύ ωραία και γνωστά του τραγούδια είναι το Death Letter Blues. Κομμάτια του έχουν διασκευαστεί από τον Gary Moore, τους White Stripes, τους Depeche Mode και άλλους.

[8]Ο Dixon γεννήθηκε το 1915 και έμαθε τα Blues στις φυλακές, στις φάρμες του Μισισίπι στην εφηβεία του. Αργότερα έγινε βασικός συντελεστής αυτού που αποκαλούμε Blues του Σικάγο, ενώ έγραψε πολλά τραγούδια, ανάμεσά τους “I Just wanna make Love to you”, “CrazyformyBaby”, “Bassology” κ.α.

[9] Η μαύρη αγορά δίσκων (Race Records) ήταν δίσκοι βινυλίου 78στροφών που ηχογραφούνταν από μουσικούς –αρχικά μαύρους- και απευθύνονταν στο «μαύρο κοινό». Αυτού του τύπου η δισκογραφία κυριάρχησε τις δεκαετίες του 1920 και του 1930.

[10]Ο φασισμός στην Γερμανία και στην Ιταλία, οι προστριβές μεταξύ αγγλικών και αμερικανικών συνδικάτων (1935-1936) και η αυξανόμενη απομόνωση της Σοβιετικής Ένωσης, όπου αμερικάνικες ορχήστρες Jazz είχαν περιοδεύσει τα προηγούμενα χρόνια, απέκλεισαν μεγάλες περιοχές της Ευρώπης στους μουσικούς. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στη ναζιστική Γερμανία επιτρέπονταν η εισαγωγή δίσκων μόνο του Duke Ellington και του Count Bassie επειδή από τα ονόματά τους (Duke = Δουκας, Count = Κόμης) είχε συμπεραθεί πως επρόκειτο για ευγενείς (σχετικά βλέπε ταινία SwingKids του 1993).

[11]Τα Jukebox ήταν ημιαυτόματες συσκευές που λειτουργούσαν κυρίως με κέρματα και είχαν συλλογές τραγουδιών ή ολόκληρους δίσκους τους οποίους και επέλεγες για αναπαραγωγή.

[12]Βλέπε κεφάλαιο: Jazz και η κρίση του 29'