

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΓΙΑ ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΔΕΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΦΡΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, 1939 – 1968

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή
Ιωάννη Βακαλούδη
ΑΕΜ: 1646

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Δανάη Μαρία Στεφάνου, αναπληρώτρια καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την εξέλιξη του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα της αφροαμερικανικής κοινότητας των ΗΠΑ τα χρόνια 1939 – 1968 και τις αλλαγές και εξελίξεις της αφροαμερικανικής μουσικής, αφενός ως προς την αισθητική και αφετέρου ως προς την κοινωνιολογική και πολιτική της υπόσταση. Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους συσχετίστηκαν ο ακτιβισμός και η μουσική καινοτομία της αφροαμερικανικής κοινότητας. Το χρονικό πλαίσιο της έρευνας ξεκινά από την εμφάνιση πολιτικοκοινωνικού σχολιασμού αναφορικά με την φυλετική αδικία στο κομμάτι “Strange Fruit” το 1939 και οροθετείται από το τέλος του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (ΚΠΔ) με τον θάνατο του Martin Luther King Jr., την έγκριση του δεύτερου Νομοσχεδίου για τα Πολιτικά Δικαιώματα και την εκλογή του Richard Nixon στην προεδρία των ΗΠΑ, το 1968. Μέσω της έρευνας μελετών μεμονωμένων πτυχών του θέματος σε συνδυασμό με την ανάλυση επιλεγμένων μουσικών κομματιών θα διερευνηθεί η αλληλεπίδραση ανάμεσα στον αφροαμερικανικό ακτιβισμό και τη μουσική δημιουργία και καινοτομία.

Συμπεραίνοντας, η έρευνα θα αναδείξει μια άρρηκτη σύνδεση μεταξύ των δύο, η οποία συντέλεσε στην δόμηση μιας αναγνωρίσιμης αφροαμερικανικής αισθητικής ταυτότητας. Η ταυτότητα αυτή έγκειτο α) στην εναντίωση της απέναντι στην οικειοποίηση, τον εξωραϊσμό και την εκμετάλλευση των λευκών, β) στην ανάδειξη χαρακτηριστικών της παραδοσιακής αφροαμερικανικής παράδοσης όπως το ρυθμικό στοιχείο και ο αυτοσχεδιασμός σε ατομικό η ομαδικό πλαίσιο και γ) στον αφηρισμό παγιωμένων προσεγγίσεων ως προς τη μελωδία, την αρμονία, το ρυθμό, τη χροιά τις τεχνικές παιξίματος και τα διαθέσιμα εκφραστικά μέσα. Τα χαρακτηριστικά αυτά σηματοδότησαν και επικύρωσαν την χειραφέτηση της αφροαμερικανικής κοινότητας σε αισθητικό και κατ’ επέκταση σε πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| <u>Εισαγωγή</u> ----- | 6 |
| 1. <u>Σύντομη ιστορική παρουσίαση του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα</u> ----- | 9 |
| 1.1. Από την Διακήρυξη Χειραφέτησης, στον “Jim Crow”----- | 9 |
| 1.2. Επαναπατρισμός Αφροαμερικανών στρατιωτών μετά τον Β’ Π. Π. ----- | 10 |
| 1.3. 1954, “Brown εναντίον Εκπαιδευτικού Συμβουλίου της Topeka” ----- | 11 |
| 1.4. 1955, Λιντσάρισμα του Emmet Till στο Money, Mississippi ----- | 12 |
| 1.5. 1955, Η Rosa Parks και το μπούκοτάζ στα λεωφορεία του Montgomery, Alabama -- | 14 |
| 1.6. 1957, “Little Rock Nine” ----- | 14 |
| 1.7. 1960, Καθιστικές διαμαρτυρίες στο Greensboro, North Carolina ----- | 16 |
| 1.8. 1961, Αναβάτες/ριες για την Ελευθερία (Freedom Riders) ----- | 17 |
| 1.9. 1963, Βομβαρδισμός Εκκλησίας Βαπτιστών της 16 ^{ης} οδού στο Birmingham, Alabama ----- | 18 |
| 1.10. 1963, Δολοφονία του Medgar Evers ----- | 20 |
| 1.11. 1963 – 1965, Η πορεία στην Washington για την Εργασία και την Ελευθερία, το Νομοσχέδιο για τα Πολιτικά Δικαιώματα και το Νομοσχέδιο για τα Εκλογικά Δικαιώματα ----- | 21 |
| 1.12. Το Black Power, τα νομοσχέδια του 1968, η δολοφονία του Martin Luther King Jr. και το τέλος της κλασσικής εποχής του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα----- | 23 |
| 2. <u>Μουσικός Ακτιβισμός</u> ----- | 26 |
| <u>2.1. Η πολιτική τοποθέτηση ως βάση για μουσική δημιουργία</u> ----- | 27 |
| 2.1.1. 1939, Billie Holiday - “Strange Fruit”----- | 27 |
| 2.1.2. 1955, Langston Hughes / Jobe Huntley - “The Money, Mississippi Blues” και Aaron Kramer / Clyde r. Appleton - “Blues for Emmet Till” ----- | 30 |
| 2.1.3. 1957, «Ο Satchmo Ανατινάξει τον Κόσμο»----- | 32 |

| | | |
|-------------|--|---------|
| 2.1.4. | 1959 – 1960, Charles Mingus – “Fables of Faubus” και “Original Faubus Fables” | ---35 |
| 2.1.5. | 1960, Guy Carawan - “The Ballad of the Sit-Ins” | -----37 |
| 2.1.6. | 1960, Max Roach / Oscar Brown - <i>We Insist! Freedom Now Suite</i> | -----37 |
| | • “Driva’ Man” | -----40 |
| | • “Freedom Day” | -----42 |
| | • “Triptych (Prayer / Protest / Peace)” | -----46 |
| | • “All Africa” | -----47 |
| | • “Tears for Johannesburg” | -----48 |
| 2.1.7. | 1961, Art Blakey and the Jazz Messengers - “The Freedom Rider” | -----49 |
| 2.1.8. | 1964, Nina Simone – “Mississippi Goddam” | -----50 |
| 2.1.9. | 1964, John Coltrane – “Alabama” | -----54 |
| 2.1.10. | 1964, Sam Cooke - “A Change Is Gonna Come” | -----56 |
| 2.2. | <u>Η μουσική τροφοδοτεί την πολιτική κινητοποίηση</u> | -----58 |
| 2.2.1. | Συναυλίες οικονομικής ενίσχυσης | -----58 |
| 2.2.2. | Το “soundtrack” του κινήματος – Τραγούδια για την ελευθερία | -----59 |
| 3. | <u>Η εξέλιξη της αφροαμερικάνικης μουσικής κατά την διάρκεια του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα</u> | -----63 |
| 3.1. | <u>Bebop</u> | -----63 |
| 3.1.1. | Το κοινωνικό / πολιτικό υπόβαθρο | -----63 |
| 3.1.2. | Η ονομασία | -----65 |
| 3.1.3. | Η μουσική | -----66 |
| 3.2. | <u>Free Jazz ή αλλιώς “The New Thing”</u> | -----73 |
| 3.2.1. | Ένα νέο είδος μουσικής ελευθερίας | -----73 |
| 3.2.2. | Loft Jazz και Σωματείο Jazz Συνθετών/τριών (Jazz Composers Guild) | -----74 |
| 3.2.3. | Ornette Coleman | -----76 |
| 3.2.4. | Cecil Taylor | -----77 |
| 3.2.5. | Ένωση για την Πρόοδο Δημιουργικών Μουσικών (Association for the Advanement of Creative Musicians = A.A.C.M.) | -----79 |

| | |
|--|----|
| <u>Επίλογος</u> | 81 |
| <u>Βιβλιογραφία</u> | 84 |
| <u>Έργα που αναφέρθηκαν</u> | 91 |
| <u>Παράρτημα</u> | 93 |

Εισαγωγή

When everything is finished in a world, the people go to look for what the artists leave. It's the only thing that we have really in this world — is an ability to express ourselves and say, “I was here.”

- Abbey Lincoln (Staff 2010)

Τα μέσα του 20^ο αιώνα χαρακτηρίστηκαν έντονα στις ΗΠΑ από ένα μεγάλο κύμα διεκδικήσεων Αφροαμερικανών εναντίον του ρατσιστικού καθεστώτος που επικρατούσε ακόμα από την Διακήρυξη Χειραφέτησης το 1863. Η 13^η τροπολογία του συντάγματος των ΗΠΑ αν και έδινε τέλος στην σκλαβιά, δεν μπόρεσε δώσει τέλος στην φυλετική αδικία, οποία εκφράστηκε έντονα μέσω του νομικού καθεστώτος “Jim Crow”. Το κύμα αντίστασης απέναντι στην φυλετική αδικία εκφράστηκε έντονα από την αφροαμερικανική κοινότητα κυρίως μετά το τέλος του Β’ Π. Π., μέσα από πορείες, καθιστικές διαμαρτυρίες και νομικές διεκδικήσεις, με τρόπο ειρηνικό, αλλά και βίαιο και έμεινε στην ιστορία ως το Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα (ΚΠΔ). Ταυτόχρονα με την ροή του Κινήματος, η αφροαμερικάνικη μουσική γνώριζε πρωτόγνωρες αλλαγές και εξελίξεις, αφενός ως αισθητικό αντικείμενο, αφετέρου ως εργαλείο κήρυξης μηνυμάτων σε κοινωνικό επίπεδο.

Σκοπός της έρευνας

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι να ρίξει φως στον τρόπο με τον οποίο η πολιτική τοποθέτηση της αφροαμερικανικής κοινότητας και η μουσική της δημιουργία βασίστηκαν η μία στην άλλη, γεννώντας έτσι μια ιδιαίτερη πολιτικοκοινωνική και αισθητική παρακαταθήκη. Προκειμένου να ερευνηθεί σε βάθος το ζήτημα θα απαντηθούν επιμέρους ερωτήματα της έρευνας, όπως:

- Ποια ήταν πορεία των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων στις ΗΠΑ που συντέλεσαν στην γέννηση και την εξέλιξη του ΚΠΔ.
- Με ποιόν τρόπο ο αφροαμερικάνικος ακτιβισμός αποτέλεσε εφαλτήριο για μουσική δημιουργία και ποια είναι τα αντιπροσωπευτικότερα κομμάτια - παραδείγματα ακτιβιστικής μουσικής δημιουργικότητας.
- Με ποιόν τρόπο η μουσική έδρασε ως κινητήριο μοχλός πολιτικής κινητοποίησης.
- Ποιά νέα μουσικά είδη εξελίχθηκαν και με ποιόν τρόπο.

Μέσα από τη διερεύνηση των παραπάνω ερωτημάτων, η εργασία αυτή στοχεύει να συνεισφέρει στην αποσαφήνιση του αλληλένδετου χαρακτήρα μεταξύ της αφροαμερικανικής πολιτικοκοινωνικής τοποθέτησης και της μουσικής δημιουργικότητας, βοηθώντας στην βαθύτερη κατανόηση των καταβολών της αφροαμερικανικής μουσικής. Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια.

Κεφάλαιο 1

Ξεκινώντας από την 13^η Τροπολογία του 1863 που έμεινε γνωστή ως Διακήρυξη Χειραφέτησης, το κεφάλαιο γύρω από συμβάντα – ορόσημα που καθόρισαν την γέννηση και την εξέλιξη του ΚΠΔ, είτε αυτά ήταν εκφάνσεις της φυλετικής αδικίας είτε κεκτημένα του Κινήματος, ξεκινώντας από την 13^η Τροπολογία του 1863 που έμεινε γνωστή ως Διακήρυξη Χειραφέτησης μέχρι το τέλος της κλασσικής περιόδου του Κινήματος το 1968, που σηματοδεύτηκε από γεγονότα όπως το δεύτερο Νομοσχέδιο για τα Πολιτικά Δικαιώματα, την δολοφονία του Martin Luther King Jr. και την εκλογή του Richard Nixon ως προέδρου των ΗΠΑ.

Κεφάλαιο 2

Το κεφάλαιο 2 αφορά τον τρόπο με τον οποίο η αφροαμερικανική πολιτική τοποθέτηση και η αφροαμερικανική μουσική επωφελήθηκαν αμφότερες από την μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Γίνεται αναφορά σε κομμάτια – ορόσημα ως προς τον διττό, πολιτικοκοινωνικό και αισθητικό τους χαρακτήρα, καθώς επίσης και σε επιφανείς Αφροαμερικανούς/ες μουσικούς οι οποίοι/ες έδειξαν σε πολιτικοκοινωνικό και αισθητικό επίπεδο την συμπαράστασή τους προς το ΚΠΔ.

Κεφάλαιο 3

Το κεφάλαιο αυτό αποσκοπεί στο να παρουσιάσει τον τρόπο με τον οποίο η αφροαμερικανική καλλιτεχνική χειραφέτηση εκφράστηκε μέσω νέων και καινοτόμων μουσικών ειδών, ιδιαίτερα μέσω της bebop και της free jazz.

Η έρευνα αντλεί στοιχεία μέσω βιβλιογραφικής έρευνας, η οποία εμπλουτίζεται με την καταγραφή και ανάλυση σύντομων μουσικών παραδειμάτων. Το ιστορικό κομμάτι της βιβλιογραφίας βασίζεται στον μεγαλύτερο βαθμό σε γραπτά του James T. Patterson, ενώ το αισθητικό / μουσικολογικό κομμάτι σε γραπτά της μουσικολόγου με εξειδίκευση στην αφροαμερικανική παράδοση Ingrid Monson και του αφροαμερικανού ποιητή και

μουσικοκριτικού Leroi Jones (Amiri Baraka), αντλώντας παράλληλα στοιχεία και από ποικίλες έρευνες μεμονωμένων πτυχών του θέματος. Η έρευνα ξεκινάει από την έκδοση του “Strange Fruit” της Billie Holiday. Το κομμάτι αυτό τολμώντας να μιλήσει για την φυλετική αδικία έθεσε σε μεγάλο βαθμό τις βάσεις του μουσικού ακτιβισμού, όπως αυτός εκφράστηκε μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 60', όταν αφενός τα περισσότερα από τα πρακτικά αιτήματα του ΚΠΔ είχαν πια δικαιωθεί νομικά και αφετέρου το Κίνημα αποδυναμώθηκε χάνοντας το 1968 τον ηγέτη του, Martin Luther King Jr., ενώ την ίδια χρονιά στην προεδρία των ΗΠΑ εξελέγη ο Richard Nixon, ο οποίος έβαλε φρένο στην ευνοϊκή αντιμετώπιση του ΚΠΔ, όπως αυτή εκφράστηκε από τους προηγούμενους προέδρους J. F. Kennedy και Lyndon Johnson.

Η έρευνα που ακολουθεί αφορά την αφροαμερικάνικη μουσική με ιδιαίτερη έμφαση στο είδος της jazz, με λίγες εξαιρέσεις. Είδη όπως το blues και η soul μουσική δεν λήφθηκαν σε μεγάλο βαθμό υπόψιν, λόγω περιορισμού του ερευνητικού αντικειμένου. Σπουδαίοι/ες λευκοί/ές ακτιβιστές/τριες μουσικοί όπως ο Bob Dylan και η Joan Baez συνέδεσαν το όνομα τους με την διεκδίκηση των πολιτικών δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών, ωστόσο δεν λήφθηκαν υπόψιν σε αυτήν την έρευνα, καθώς η μουσική τους συνεισφορά δεν βασίστηκε στην αφροαμερικανική μουσική παράδοση, ούτε χρησιμοποιήθηκε από την αφροαμερικανική κοινότητα για παράδειγμα με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε το μουσικό έργο του επίσης λευκού Guy Carawan. Επίσης, καινοτομίες αφροαμερικανών μουσικών όπως ο Miles Davies και ο John Coltrane αναφέρονται ελάχιστα, καθώς η μουσική τους δεν συνδέθηκε άμεσα με τον μουσικό ακτιβισμό. Μιλώντας για ζητήματα που αφορούν την αφροαμερικανική κοινότητα ως λευκός άντρας, είμαι αναγκασμένος να αποποιηθώ την ιδιότητα του ειδήμονα και επιφυλάσσομαι για τυχόν παρερμηνείες ή παρεξηγήσεις που πηγάζουν από την φυλετική και έμφυλη μου ταυτότητα.

1. Σύντομη ιστορική παρουσίαση του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα

Το κεφάλαιο που ακολουθεί αποσκοπεί στο να περιγραφούν συνοπτικά οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στις ΗΠΑ στα μέσα του 20ού αιώνα αναφορικά με την φυλετική ανισότητα και τον ρατσισμό εναντίον των Αφροαμερικανών, οι οποίες οδήγησαν στην γέννηση και την κλιμάκωση του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα. Το κίνημα αυτό αποσκοπούσε στην ολοκληρωτική πρακτική χειραφέτηση της αφροαμερικανικής κοινότητας και διεκδικούσε ισότητα και δικαιοσύνη σε ζητήματα όπως η ίση οικονομική αντιμετώπιση, η εκπαίδευση, η ψήφος, η στέγαση, η πρόσβαση σε δημόσιες εγκαταστάσεις και μεταφορικά μέσα. Παρακάτω θα δούμε γεγονότα που λειτούργησαν ως αφορμές ώστε να ενεργοποιηθεί το κίνημα, καθώς και τους τρόπους που αυτό κινήθηκε προς την διεκδίκηση των στόχων του.

1.1. Από την Διακήρυξη Χειραφέτησης, στον “Jim Crow”

Αν και το Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα των Αφροαμερικανών εκφράστηκε με εκρηκτικό τρόπο στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, οι ρίζες του εντοπίζονται βαθιά στο παρελθόν. Από τον αμερικανικό Εμφύλιο και την Διακήρυξη Χειραφέτησης το 1863, την 13^η Τροπολογία, που εισηγήθηκε ο πρόεδρος Abraham Lincoln και απέβλεπε στο τέλος της σκλαβιάς (Greene και Mason McAward χ.χ.), υπήρχαν συνεχείς προσπάθειες ανάδειξης των προβληματικών της φυλετικής ανισότητας και βελτίωσης των συνθηκών ζωής των Αφροαμερικανών. Η 14^η Τροπολογία, που, εκτός των άλλων, προέβλεπε υπηκοότητα και ισότητα απέναντι στον νόμο για τους πρώην σκλάβους (Gans 2020) και η 15^η, η οποία προέβλεπε το δικαίωμα ψήφου σε όλους/ες τους/τις πολίτες, ανεξαρτήτου φύλου, φυλής, ή πρότερου καθεστώτος σκλαβιάς (Pildes και Smith χ.χ.), βοήθησαν ώστε να αναπτυχθεί ένα νομοθετικό πλαίσιο που θα ευνοούσε την αφροαμερικανική κοινότητα.

Ωστόσο, τα χρόνια που ακολούθησαν το τέλος του Εμφυλίου, γνωστά και ως περίοδος της Ανοικοδόμησης των ΗΠΑ (1865-1877) (Wilson 2018, 266), δεν ήταν για την αφροαμερικανική κοινότητα τόσο ευνοϊκά, όσο φαίνονταν βάσει της Διακήρυξης και των νέων Τροπολογιών. Σε μια θεατρική παράσταση, που κέρδιζε όλο και περισσότερη δημοσιότητα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η στερεοτυπική και υποτιμητική αναπαράσταση ενός Αφροαμερικανού σκλάβου με το όνομα Jim Crow από έναν λευκό, βαμμένο με μαύρο μακιγιάζ, (E. Andrews 2018) έμελλε να ορίσει το όνομα αυτό ως έναν υποτιμητικό χαρακτηρισμό για Αφροαμερικανούς/ες και να βαφτίσει μια μεγάλη ομπρέλα νέων νόμων και στάσεων των λευκών Αμερικανών, καταπιεστικών για τους/τις Αφροαμερικανούς/ες.

Μέσα στο πλαίσιο “Jim Crow” προβλέπονταν φυλετικά διαχωρισμένες εγκαταστάσεις, όπως εστιατόρια, σχολεία, τουαλέτες, δημόσιες κρήνες, δημόσια και σχολικά λεωφορεία και βαγόνια τραίνων. Στα χαρακτηριστικά του πλαισίου “Jim Crow” εντασσόταν επίσης ο υποβιβασμός των Αφροαμερικανών σε χαμηλόμισθες δουλειές, η υποχρηματοδότηση των σχολείων προορισμένων για Αφροαμερικανικά παιδιά, τεστ αλφαριθμητισμού για Αφρο-Αμερικανούς/ες ψηφοφόρους, αλλά και κοινωνικές επιβολές, όπως η απαγόρευση διαφυλετικών συσχετισμών και η υποχρεωτική πειθήνια συμπεριφορά και υποτακτική στάση των Αφρο-Αμερικανών απέναντι στους/τις λευκούς/ές (Recchiuti χ.χ.).

Το πλαίσιο “Jim Crow” δικαιώθηκε και δικαστικά το 1896 στην υπόθεση “Plessy εναντίον Ferguson”. Το 1892 ο Αφρο-Αμερικανός Homer Plessy προσπάθησε να αμφισβητήσει την συνταγματικότητα του φυλετικού διαχωρισμού των τραίνων της Louisiana με το να επιβιβαστεί σε βαγόνι προορισμένο για λευκά άτομα, αρνούμενος να αλλάξει βαγόνι όταν τον επιπλήξαν, καθώς ισχυρίζονταν ότι ο φυλετικός διαχωρισμός παραβίαζε την 14^η τροπολογία, με αποτέλεσμα να συλληφθεί. Η υπόθεση έφτασε στο Ανώτατο Δικαστήριο και τέσσερα χρόνια αργότερα ο Plessy έχασε την υπόθεση, καθώς η απόφαση όριζε ότι, εφόσον γινόταν με ισότιμο τρόπο, ο φυλετικός διαχωρισμός των τραίνων της Louisiana δεν καταπατούσε την 14^η τροπολογία. Έτσι άνοιξε ο δρόμος ώστε το καθεστώς “Jim Crow”, νόμιμο πια, να επικρατήσει στον Νότο, αλλά και κατά μήκος των ΗΠΑ (Recchiuti χ.χ.). Για πολλά χρόνια μέχρι το ξέσπασμα του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα στα μέσα του 20^{ου} αιώνα και την υπόθεση-ορόσημο “Brown εναντίον του Εκπαιδευτικού Συμβουλίου ης Topeka”, οι Αφροαμερικανοί/ες ήταν ξανά αναγκασμένοι/ες να ζουν φτωχά και σε καθεστώς ανισότητας, καθώς η λευκή μισαλλοδοξία και ο ρατσισμός τους στερούσαν τα κεκτημένα τους δικαιώματα.

1.2. Επαναπατρισμός Αφρο-Αμερικανών στρατιωτών μετά τον Β' Π.Π.

Από τον Αμερικανικό εμφύλιο, μέχρι και τις παρεμβάσεις στο Ιράκ και το Αφγανιστάν, η παρουσία Αφρο-Αμερικανών στις ένοπλες δυνάμεις ήταν ανελλιπής, σε φυλετικά διαχωρισμένα σώματα, γεγονός που έμελλε να αλλάξει μόνο μετά τον Β' Π.Π. το 1948, όταν ο πρόεδρος Harry Truman εξέδωσε εκτελεστική εντολή που προέβλεπε την άρση του φυλετικού διαχωρισμού των στρατιωτικών σωμάτων (Truman 1948). Ο Β' Π.Π. παρουσιάστηκε για τους/τις Αφρο-Αμερικανούς/ες σαν μια ευκαιρία να πολεμήσουν για την πατρίδα τους, αλλά και να υπερασπιστούν το ΚΠΔ, μια στάση που χαρακτηρίστηκε ως εκστρατεία “Double V” από το περιοδικό *Pittsburg Courier* (Elliott χ.χ.) [Νίκη (victory) στο εξωτερικό εναντίον του φασισμού και νίκη στο εσωτερικό εναντίον του ρατσισμού και της λευκής κυριαρχίας] (Black veterans return from World War II χ.χ.). Ανάμεσα στους/στις Αφροαμερικανούς/ές υπήρχε η

πεποίθηση ότι υπηρετώντας τις ΗΠΑ θα άνοιγαν τον δρόμο προς μια πιο δίκαιη και ίση αντιμετώπιση. Έχοντας ζήσει σε χώρες και περιβάλλοντα που δεν υπήρχε φυλετικός διαχωρισμός και διάκριση, οι Αφροαμερικανοί/ες βετεράνοι συνειδητοποίησαν από την δυσμενή υποδοχή τους στις ΗΠΑ ότι δεν αντιμετωπίζονταν παρά ως πολίτες δευτέρας διαλογής (Black veterans return from World War II χ.χ.). Πολλοί/ες λευκοί/ες αντιμετώπιζαν τους Αφροαμερικανούς βετεράνους άντρες ως απειλές για τις λευκές γυναίκες, τους φόβιζε το γεγονός ότι ως βετεράνοι είχαν εξοικείωση με όπλα και αντιτάσσονταν σθεναρά εναντίον του δικαιώματος τους να ψηφίσουν, απειλώντας τους με θάνατο, αν το επιχειρούσαν. Ο εκφοβισμός των λευκών προς τους/ τις Αφροαμερικανούς/ές με την υποστήριξη της ανερχόμενης Ku Klux Klan κατέληξε ακόμα και σε δολοφονίες «παραδειγματισμούς» (Elliott χ.χ.).

Ωστόσο, οι συνθήκες αυτές δεν ήταν ικανές να πτοήσουν τους/τις Αφρο-Αμερικανούς/ες βετεράνους, οι οποίοι/ες είχαν αφιερωθεί αποφασιστικά στον αγώνα υπέρ της ελευθερίας και της ισότητας. Οι στόχοι αυτοί, όπως υποστήριξε ο William Bailey (Fairclough 1999, 105), εκτός από τον ένοπλο αγώνα, μπορούσαν εξίσου να διεκδικηθούν και μέσω της ψήφου. Όντως, το δικαίωμα ψήφου για Αφροαμερικανούς/ές άτομα ήταν μία από τις κυριότερες διεκδικήσεις του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα και ανάμεσα στους/στις πρωτοστάτες/τριες στην διεκδίκηση αυτή ήταν βετεράνοι του Β'Π.Π., όπως ο Medgar Evers, γενικός γραμματέας του NAACP (Εθνική Ένωση για την Πρόοδο των Έγχρωμων Ατόμων), ο Amzie Moore, πρόεδρος της NAACP και ο Oliver Brown, ο οποίος πρωτοστάτησε στην ιστορική υπόθεση “Brown εναντίον Εκπαιδευτικού Συμβουλίου της Topeka» (Elliott χ.χ.). Τα άτομα αυτά, η NAACP και η SNCC (Επιτροπή Συντονισμού Μη-βίαιων Μαθητών) ήταν που ξεκίνησαν τις εγγραφές Αφρο-Αμερικανών ψηφοφόρων στον Βαθύ Νότο και έθεσαν τις βάσεις πάνω στις οποίες επρόκειτο να πατήσουν οι νεότεροι ακτιβιστές (Black veterans return from World War II χ.χ.).

1.3. 1954, “Brown εναντίον Εκπαιδευτικού Συμβουλίου της Topeka”

Μέχρι και την δεκαετία του 50', τα «διαχωρισμένα, αλλά ισότιμα», όπως χαρακτηρίζονταν μετά την υπόθεση “Plessy εναντίον Ferguson”, σχολεία ήταν προβλεπόμενη συνθήκη σε πολλές πολιτείες των ΗΠΑ, και μάλιστα στις περισσότερες νότιες πολιτείες ήταν υποχρεωτική (Recchiuti χ.χ.). Ο χαρακτηρισμός βέβαια «ισότιμα» δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα, καθώς τα προορισμένα για αφροαμερικανικά παιδιά σχολεία ήταν συνήθως παραμελημένα, με ελλιπείς υποδομές, μικρή συγκριτικά με τα λευκά σχολεία χρηματοδότηση, ελλιπή παροχή νερού, ηλεκτρικού ρεύματος κ.α.

Το 1951 ο Αφρο-Αμερικανός Oliver Brown, πατέρας της Linda Brown, μαθήτριας ενός φυλετικά διαχωρισμένου Αφρο-Αμερικανικού σχολείου, παρακινήμένος από το NAACP, άσκησε αγωγή εναντίον της σχολικής περιφέρειας της πόλης Topeka, Kansas. Το 1954, η υπόθεση αυτή έφτασε στο ανώτατο δικαστήριο, συνοδευμένη από άλλες τέσσερις παρόμοιες υποθέσεις, σε ένα κοινό πλαίσιο με το όνομα “Brown εναντίον Εκπαιδευτικού Συμβουλίου της Topeka” και την υπεράσπιση της οικογένειας Brown ανέλαβε ο Thurgood Marshall, ο διευθύνων σύμβουλος του NAACP (Recchiuti χ.χ.). Ο Marshall είδε το γεγονός ότι το σχολείο της Linda Brown έπαιρνε την ίδια χρηματοδότηση με το τοπικό λευκό σχολείο σαν ευκαιρία για να μιλήσει για τον φυλετικό διαχωρισμό σε ευρύτερο πλαίσιο και ισχυρίστηκε ότι το καθεστώς αυτό στην πραγματικότητα όξυνε το αίσθημα κατωτερότητας και αδικίας για τα αφροαμερικανικά παιδιά και τα στιγματίζει ανεπανόρθωτα, αλλά ενέτεινε και το αίσθημα μίσους των λευκών (Patterson 2001, 43) . Η ομόφωνη απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου στις 17 Μαΐου το 1954 έκρινε πως η φράση «χωριστά, αλλά ισότιμα» είναι άτοπη και ο φυλετικός διαχωρισμός εκπαιδευτικών ιδρυμάτων είναι εγγενώς αντισυνταγματικός, καθώς παραβιάζει την 14^η Τροπολογία κι έτσι καταργείται όχι μόνο στις εμπλεκόμενες με τις υπό εξέταση πολιτείες, αλλά όλες τις πολιτείες των ΗΠΑ (Patterson 2001, 67), ανοίγοντας έτσι δρόμο για περαιτέρω διεκδικήσεις και άρση του φυλετικού διαχωρισμού σε επιχειρήσεις και ιδρύματα έξω από τον εκπαιδευτικό χώρο. Η υπόθεση αυτή έμελλε να μείνει στην ιστορία ως μια μεγάλη νίκη για την οικογένεια Brown, την NAACP, αλλά και ολόκληρη την Αφρο-Αμερικανική κοινότητα, ένα ορόσημο για το ΚΠΔ.

1.4. 1955, Η δολοφονία του Emmet Till

Την δικαιοδική για τους Αφρο-Αμερικανούς απόφαση της δίκης “Brown εναντίον Εκπαιδευτικού Συμβουλίου της Topeka» συνόδευσε μια μεγάλη δυσαρέσκεια από την μεριά των συντηρητικών λευκών στον Νότο, η οποία πήγαζε από την πολύ καθυστερημένη μετακίνηση των Αφρο-Αμερικανών από σχολείο σε σχολείο και από τα πολύπλοκα προβλήματα που προκύπταν από αυτήν. Η δυσαρέσκεια οξύνθηκε από την απόφαση του δικαστηρίου να μην προσδιορίσει με σαφήνεια τον τρόπο και το χρονικό πλαίσιο, στα οποία θα έπρεπε να συμμορφωθούν τα σχολεία για να άρουν τον φυλετικό διαχωρισμό. Αντ’ αυτού, το 1955, η οδηγία ήταν τα σχολεία να αρχίσουν να συμμορφώνονται κατά το δυνατόν περισσότερο και γρηγορότερα στην απόφαση (Patterson 1996, 275).

Η αγανάκτηση στην οποία οδήγησε η ασαφής αυτή εντολή εκφράστηκε από τους συντηρητικούς λευκούς με πολύ βίαιο τρόπο. Το 1955 ήταν ένα από τα έτη με την μεγαλύτερη

έκφραση ρατσιστικής βίας τη δεκαετία του 50', μια δεκαετία που μπολιάστηκε σε όλη της την διάρκεια από την ρατσιστική βία που προέκυψε μετά την υπόθεση "Brown" (Patterson 1996, 276). Αфро-Αμερικανοί/ές δολοφονήθηκαν εν ψυχρώ, με λίγα παραδείγματα τους George Lee και Lamar Smith, οι οποίοι αμφότεροι δολοφονήθηκαν στο Mississippi ενόσω διεκδικούσαν τα εκλογικά τους δικαιώματα (Patterson 1996, 276). Ανάμεσα στα 8 λιντσαρίσματα που συνέβησαν το 1955, αυτό που έλαβε την περισσότερη δημοσιότητα ήταν η δολοφονία του Emmet Till, ενός έφηβου αγοριού από το Chicago, που είχε ταξιδέψει στην πόλη Money, Mississippi για να επισκεφτεί συγγενείς του (Patterson 1996, 276).

Ο Till δολοφονήθηκε βάνουσα στις 28 Αυγούστου 1955 από τους λευκούς άντρες Roy Bryant και John William Milam (Burch, Shastri και Chaffee 2019). Η δολοφονία αυτή ήρθε από τους Bryant και Milam σαν απάντηση στον Till, ο οποίος κατηγορήθηκε από την σύζυγο του Bryant, Carolyn, όπως κατέθεσε αυτή στο δικαστήριο, ότι την παρενόχλησε σεξουαλικά, ένας ισχυρισμός που χρόνια αργότερα η Carolyn Bryant παραδέχτηκε ότι ήταν ψευδής (Goodwyn 2018). Οι δύο άντρες έχοντας ακούσει για την φερόμενη σεξουαλική παρενόχληση, απήγαγαν τον Till από το σπίτι του θείου του και, πηγαίνοντας προς τον ποταμό Tallahatchie, τον κακοποίησαν σωματικά. Το σώμα του Till βρέθηκε τρεις μέρες αργότερα στο ποτάμι, με τραύμα στο κεφάλι από πυροβολισμό και δεμένος με έναν ανεμιστήρα βαμβακιού, που οι Bryant και Milam χρησιμοποίησαν για να τον βυθίσουν στον πάτο του ποταμού. Η κηδεία του έγινε στο Chicago, σε μια τελετή τεσσάρων ημερών με ανοιχτό φέρετρο, μετά από πρωτοβουλία της μητέρας του (Patterson 1996, 276).

Αν και οι δολοφόνοι του Till συνελήφθησαν, η δίκη τους από ένα αμιγώς λευκό ένορκο δικαστήριο τους έκρινε ομόφωνα αθώους, αγνοώντας τον θείο του Till, που ήταν μάρτυρας της απαγωγής (Patterson 1996, 276). Χάρη στο δικαίωμα τους να μην δικαστούν για δεύτερη φορά για κατηγορία για την οποία κρίθηκαν αθώοι, οι δολοφόνοι του Emmet Till δεν είχαν πρόβλημα να ομολογήσουν την ενοχή τους, κάτι που έκαναν με το αζημίωτο για το περιοδικό *Look*, όπου ο Bryant περήφανα χαρακτήρισε την δολοφονία του Till «ένα χτύπημα υπέρ της λευκής κυριαρχίας» καθώς ο Till «το άξιζε» (Huie 1956).

Κατά την διάρκεια των τεσσάρων ημερών της κηδείας πολλοί άνθρωποι υπέβαλλαν τα σέβη τους στον νεκρό και ο κρατικός Τύπος μετέδωσε το γεγονός πλήττοντας την εικόνα των ΗΠΑ που χαρακτηρίστηκε από τον ρατσισμό του Νότου σε κρατικό και διεθνές επίπεδο (Monson 2007, 112).

1.5. 1955, Η Rosa Parks και το μποϊκοτάζ στα λεωφορεία του Montgomery, Alabama

Ένα από τα σημαντικότερα συμβάντα που έπαιξαν ρόλο στην προώθηση του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα ήταν το μποϊκοτάζ των αστικών λεωφορείων από Αφροαμερικάνους/ες στην πόλη Montgomery, Alabama, το οποίο ξεκίνησε τον Δεκέμβριο του 1955 και τελείωσε με επιτυχία έναν χρόνο αργότερα. Το μποϊκοτάζ αυτό ξεκίνησε με αφορμή την σύλληψη της Rosa Parks, μιας Αφροαμερικανής ράφτρας, που γύριζε σπίτι μετά την δουλειά, την 1^η Δεκεμβρίου 1955. Οι κανόνες του φυλετικού διαχωρισμού προέβλεπαν την ύπαρξη θέσεων για λευκούς/ες στο μπροστά μέρος του λεωφορείου και για αφροαμερικανικά άτομα στο πίσω μέρος. Ωστόσο τα αφροαμερικανικά άτομα ήταν υποχρεωμένα να παραχωρούν την θέση τους, αν οι μπροστά θέσεις δεν ήταν αρκετές για τους/τις λευκούς/ες επιβάτες. Η Parks, καθήμενη σε θέση προορισμένη για αφροαμερικανικά άτομα, αρνήθηκε να δώσει την θέση της σε έναν λευκό άντρα όταν της ζητήθηκε και συνελήφθη γι' αυτόν τον λόγο.

Ο E.D. Nixon του τοπικού τμήματος της NAACP μαζί με την Jo Ann Robinson του Γυναικείου Πολιτικού Συμβουλίου, περιμένοντας καιρό να βρεθεί μια αφορμή για να αντιταχθούν στην ρατσιστική τακτική που ακολουθούνταν στα λεωφορεία, κάλεσαν τον κόσμο να απέχει από την χρήση τους. Καθώς η πλειοψηφία των επιβατών των λεωφορείων ήταν αφροαμερικανικής καταγωγής, οι δύο ήταν σίγουροι ότι ένα μποϊκοτάζ θα ήταν μεγάλη πληγή για τα λεωφορεία και η πόλη θα αναγκάζοταν να εστιάσει βαθύτερα στο πρόβλημα του φυλετικού διαχωρισμού (Kaul 2007).

Στον αγώνα αυτόν εντάχθηκαν και οι επίσκοποι Ralph Abernathy και Martin Luther King Jr., ο δεύτερος από τους οποίους ηγήθηκε της ομάδας Montgomery Improvement Association, της ομάδας που οργάνωσε το μποϊκοτάζ, αγοράζοντας και νοικιάζοντας αυτοκίνητα για τον κόσμο που ήθελε να μετακινηθεί (Kaul 2007).

Νομικά, το θέμα του φυλετικού διαχωρισμού των λεωφορείων έφτασε στο Ανώτατο Δικαστήριο και τον Νοέμβριο του 1956 με την υπόθεση “Browder vs Gayle” αποφασίστηκε η άρση του φυλετικού διαχωρισμού στα μέσα μετακίνησης του Montgomery (Kaul 2007). Καθώς ήταν η πρώτη μαζική διαμαρτυρία Αφροαμερικανών (Borstelmann 2001, 97), πυροδότησε μια νέα μοντέρνα εποχή πολιτικών διεκδικήσεων.

1.6. 1957, “Little Rock Nine”

Μετά την ιστορική απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου των ΗΠΑ το 1954 να κηρύξει αντισυνταγματικό τον φυλετικό διαχωρισμό στα σχολεία, στις 4 Σεπτεμβρίου του 1957, στην έναρξη της ακαδημαϊκής χρονιάς, ο κυβερνήτης του Arkansas, Orval Faubus, αρνούμενος να συμμορφωθεί με την απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου, έστειλε την εθνοφρουρά του

Arkansas, για να περικυκλώσει το Κεντρικό Λύκειο της πόλης Little Rock. Η κίνηση αυτή, που είχε σαν πρόσημα την διατήρηση του νόμου και της τάξης, αποσκοπούσε στο να απαγορεύσει την είσοδο σε αυτό και να εκδιώξει εννιά Αφροαμερικανούς/ές μαθητές/τριες, οι οποίοι/ες στα πλαίσια της λήξης του φυλετικού διαχωρισμού στα σχολεία, είχαν επιλεγεί να ενταχθούν στο Κεντρικό Λύκειο της πόλης (C. Raines 2006). Η κίνηση αυτή του Faubus συνοδεύτηκε με βίαιο προπηλακισμό των εννιά μαθητών/τριών από ομάδες εκατοντάδων ατόμων, μαθητών/τριών και πολιτών, υπέρμαχων της λευκής κυριαρχίας, με αποτέλεσμα οι εννιά να υποχωρήσουν και να εγκαταλείψουν το σχολείο, ένα συμβάν που τράβηξε ξανά την προσοχή του κόσμου σε διεθνές επίπεδο.

Μερικές μέρες μετά, στις 20 Σεπτεμβρίου, με εντολή ομοσπονδιακού δικαστηρίου και συγκεκριμένα με απόφαση του δικαστή Ronald Davies, ο οποίος αμφισβήτησε τις προθέσεις του Faubus, ισχυριζόμενος ότι τα κίνητρα του είχαν χαρακτήρα εναντίον της ένταξης των Αφρο-Αμερικανών μαθητών και όχι ειρηνευτικό (C. Raines 2006), ο Faubus αναγκάστηκε να απομακρύνει τα στρατεύματα από το σχολείο του Little Rock, με την τοπική αστυνομία να αναλαμβάνει την φύλαξη του. Οι αναταράξεις όμως δεν μειώθηκαν, καθώς μερικές μέρες μετά, στις 23 Σεπτεμβρίου, οι εννιά μαθητές/τριες επέστρεψαν στο σχολείο και κατάφεραν να μπουν μέσα. Ως αποτέλεσμα, δημιουργήθηκε ανεξέλεγκτη ταραχή από τους/τις διαμαρτυρούμενους/ες φανατικούς/ές λευκούς/ές που βρίσκονταν στην περιοχή, οι οποίοι/ες κατέφυγαν σε βιαιοπραγίες εναντίον τυχαίων διερχόμενων Αφροαμερικανών και δημοσιογράφων με την υποβοήθηση της αστυνομίας (Patterson 1996, 288).

Στις 24 του μήνα, ο δήμαρχος του Little Rock, φοβούμενος την ακόμα μεγαλύτερη κλιμάκωση της ηλεκτρισμένης ατμόσφαιρας, ζήτησε βοήθεια από τον πρόεδρο Dwight Eisenhower. Εκδίδοντας το διάταγμα 10730 (Eisenhower 1957), ο Eisenhower κατέστησε την εθνοφρουρά του Arkansas υπό ομοσπονδιακό καθεστώς, αφαιρώντας την έτσι από την δικαιοδοσία του Faubus και έστειλε στο Little Rock 1.100 στρατιώτες της αεροπορίας για να αποκαταστήσει την τάξη και να διασφαλίσει ότι οι εννιά μαθητές/τριες θα μπορέσουν να επιστρέψουν στο σχολείο με ασφάλεια. Αυτή η κίνηση κατακρίθηκε μεν από τους αντίμαχους της φυλετικής συγχώνευσης, αλλά και από τους υπέρμαχους της, λόγω της αναποφασιστικότητας και καθυστέρησης του Eisenhower, η οποία επέτρεψε την κλιμάκωση της ηλεκτρισμένης ατμόσφαιρας, ενδυνάμωσε τους φανατικούς και αμαύρωσε περαιτέρω την εικόνα των ΗΠΑ σε διεθνές επίπεδο (Patterson 1996, 288).

Ο ίδιος ο Eisenhower δεν ήταν γνωστός για την ευνοϊκή του στάση απέναντι στους Αφροαμερικανούς, καθώς με την εκλογή του το 1952 υιοθέτησε μια πολιτική αντίθετη με αυτήν του προηγούμενου προέδρου, Truman, ως προς την προσβασιμότητα του Λευκού Οίκου

για τους Αφροαμερικάνους και στην διάρκεια της θητείας του αρνούνταν κατ' εξακολούθηση να συναντηθεί με Αφροαμερικάνους πολιτικούς ηγέτες. Σύμφωνα με τον Thomas Borstelmann, «αν ο Eisenhower δεν ενοχλούνταν από τις ρατσιστικές πρακτικές του Νότου, σίγουρα ενοχλούνταν από την παρουσία Αφροαμερικανών σε οποιαδήποτε άλλη θέση εκτός από μια θέση υφιστάμενη» (Borstelmann 2001, 87).

Ωστόσο, για πολιτικούς λόγους, ξέροντας ότι οι πρακτικές του κράτους σχετιζόμενες με το φυλετικό ζήτημα ήταν η αχίλλειος πτέρνα των ΗΠΑ σε ότι αφορούσε την εικόνα τους στο εξωτερικό (Eschen 2004, 5) και καθώς ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν σε εξέλιξη και οι ΗΠΑ δέχονταν σκληρότατη διεθνή κριτική, στην ραδιοφωνική και τηλεοπτική απεύθυνσή του στον αμερικανικό λαό στις 24 Σεπτεμβρίου, σχετικά με την εικόνα των ΗΠΑ στο εξωτερικό είπε τα εξής: «Απεικονιζόμαστε ως παραβάτες των προτύπων συμπεριφοράς που οι λαοί του κόσμου ενώθηκαν για να διακηρύξουν στον Καταστατικό Χάρτη των Ηνωμένων Εθνών. Εκεί δήλωσαν 'πίστη στα θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα και στην αξιοπρέπεια και αξία του ανθρώπινου ατόμου, χωρίς διάκριση που σχετίζεται με τη φυλή, το φύλο, τη γλώσσα, τη θρησκεία'. Έτσι, καλώ τους πολίτες της πολιτείας Arkansas να βοηθήσουν να πάψει κάθε αψήφιση του νόμου και των διαδικασιών του. Αν η αντίσταση στις αποφάσεις του Ομοσπονδιακού Δικαστηρίου πάψει αμέσως, η περαιτέρω παρουσία των στρατευμάτων θα είναι ανούσια και η πόλη του Little Rock θα επιστρέψει στην συνηθισμένη του ειρήνη και τάξη και το όνομα και η υψηλή τιμή του έθνους μας θα αποκατασταθεί στον κόσμο». (Lawson and Payne 1998, 60-64)

1.7. 1960, Καθιστικές διαμαρτυρίες στο Greensboro, North Carolina

Την 1η Φεβρουαρίου 1960, οι Αφροαμερικανοί Ezell Blair Jr., David Richmond, Franklin McCain και Joseph McNeil, φοιτητές Γεωπονίας και Πολυτεχνείου, μπήκαν σε ένα εστιατόριο του εμπορικού κέντρου Woolworth στο Greensboro, North Carolina και κάθισαν στον φυλετικά διαχωρισμένο πάγκο του μαγαζιού, που προορίζονταν για λευκούς, ζητώντας να εξυπηρετηθούν. Όταν το εστιατόριο αρνήθηκε να τους εξυπηρετήσει και ο διευθυντής τους ζήτησε να φύγουν, αυτοί έμειναν στις θέσεις τους μέχρι το μαγαζί να κλείσει. Κλίνοντας περισσότερο προς έναν μη-βίαιο τρόπο να διαμαρτυρηθούν σύμφωνα με τα πρότυπα ειρηνικής διαμαρτυρίας του Ghandi (Murray 2016), το σχέδιο τους ήταν να επαναλαμβάνουν την ίδια διαδικασία καθημερινά, ελπίζοντας να τραβήξουν μια ευρεία προσοχή και να προσελκύσουν κι άλλα άτομα στην προσπάθειά τους να πολεμήσουν τον φυλετικό διαχωρισμό του Woolworth (Momodu 2016).

Την επόμενη μέρα, περισσότεροι/ες από 20 φοιτητές/τριες προσήλθαν στο εστιατόριο για να στηρίξουν την καθιστική διαμαρτυρία των τεσσάρων. Καθημερινά, τα άτομα που

συμμετείχαν στις διαμαρτυρίες πλήθαιναν, καθώς όλο και περισσότερα αφροαμερικανά, αλλά και λευκά άτομα παίρναν μέρος στις διαμαρτυρίες, επεκτείνοντας την δράση τους σε άλλα καταστήματα, ακόμα και σε άλλες πόλεις, όσο ο Τύπος και η τηλεόραση μετέδιδαν στον κόσμο τα νέα (Momodu 2016).

Με την πάροδο μερικών μηνών και με τις καθιστικές διαμαρτυρίες να έχουν εξαπλωθεί κατά μήκος των ΗΠΑ, στις 25 Ιουλίου 1960 το εστιατόριο του Woolworth αποφάσισε να άρει τον φυλετικό διαχωρισμό (Momodu 2016) με πολλά άλλα καταστήματα να ακολουθούν σε πολλές διαφορετικές πολιτείες. Στο τέλος του 1960, 108 εστιατόρια κατά μήκος των ΗΠΑ είχαν εγκαταλείψει την τακτική του φυλετικού διαχωρισμού (Palumbo 2020).

Το κύμα των καθιστικών διαμαρτυριών του 1960 (αν εξαιρέσουμε το SNCC, δηλαδή την Χριστιανική Επιτροπή Μη-Βίαιων Μαθητών, η οποία δημιουργήθηκε και αναδύθηκε μέσω του κινήματος των καθιστικών διαμαρτυριών) διενεργήθηκε χωρίς την βοήθεια κάποιου οργανισμού και χωρίς νομική εκπροσώπηση (Murray 2016), γεγονός που το καθιστά ένα από τα πιο απλά, αλλά αποτελεσματικά είδη διαμαρτυρίας. Έχοντας καταφέρει μια μερική άρση του φυλετικού διαχωρισμού, το κύμα αυτό έπαιξε μεγάλο ρόλο στην περαιτέρω ενημέρωση του κόσμου για την αδικία που υφίσταντο οι Αφροαμερικανοί/ες στον αμερικάνικο Νότο.

1.8. 1961, Αναβάτες/τριες για την Ελευθερία (Freedom Riders)

Εκατό χρόνια μετά την Διακήρυξη Χειραφέτησης, ο Αμερικάνικος Νότος και ειδικότερα οι σκληροπυρηνικές πολιτείες Alabama και Mississippi ήταν ακόμα υπό το καθεστώς “Jim Crow”, καθώς η συντηρητική λευκή κοινότητα, υποβοηθούμενη από την Ku Klux Klan, αντιστέκονταν σθεναρά στην κατάργηση του φυλετικού διαχωρισμού. Στις 4 Μαΐου 1961, αποσκοπώντας στην αμφισβήτηση και την απήφιση της λογικής και των πρακτικών του “Jim Crow”, μια φυλετικά ετερογενής ομάδα δεκατριών νεαρών ακτιβιστών/τριών αναχώρησε από την πρωτεύουσα Washington προς τον Βαθύ Νότο. Οργανωμένη από την CORE (Σύγκλητο για την Φυλετική Ισότητα) η ομάδα αυτή, αυτοαποκαλούμενη «Αναβάτες/τριες για την Ελευθερία» (“Freedom Riders”) ήταν προετοιμασμένη για τυχόν βίαιες συγκρούσεις κατά την άφιξη τους (Martin 2011, 96). Το σχέδιο τους δεν ήταν πολύπλοκο. Οι ακτιβιστές/τριες επρόκειτο να ταξιδέψουν προς τον Νότο με λεωφορεία και τραίνα, απηφώντας τις φυλετικά διαχωριστικές πρακτικές στα ίδια τα οχήματα, τις στάσεις και τους σταθμούς των δρομολογίων, εστιατόρια και τουαλέτες (Arsenault 2006, 2). Αν και το εγχείρημα αυτό δεν ήταν αναίμακτο (Martin 2011, 96-97), αναπτύχθηκε γρήγορα κατά μήκος των ΗΠΑ και στους οκτώ μήνες που ακολούθησαν το κίνημα των Αναβατών για την Ελευθερία ενστερνίστηκαν εκατοντάδες

άτομα, αφροαμερικανικά και λευκά, θρησκευόμενα ή όχι, άντρες και γυναίκες, από τον Βορρά και από τον Νότο (Arsenault 2006, 2).

Λειτουργώντας με την τακτική της μη-βίας και βάζοντας ακόμα και την σωματική τους ακεραιότητα σε κίνδυνο, οι Αναβάτες/τριες στόχευαν να προκαλέσουν αναταραχές στις συντηρητικές πολιτείες του Νότου και ως εκ τούτου να αναγκάσουν τις αρχές να εφαρμόσουν τις αποφάσεις του Ανώτατου Δικαστηρίου, τόσο στην υπόθεση “Morgan vs Virginia” του 1946, που έκρινε αντισυνταγματικό τον φυλετικό διαχωρισμό των λεωφορείων (Bryson Taylor 2020), όσο και στην υπόθεση “Boynnton vs Virginia” του 1960, κατά την οποία απαγορευόταν πια ο φυλετικός διαχωρισμός σε εγκαταστάσεις και διαπολιτειακά μεταφορικά μέσα (Martin 2011, 96).

Σε μια περίοδο που η κυβέρνηση του J.F. Kennedy, έχοντας στραμμένη την προσοχή της στις διεθνείς σχέσεις των ΗΠΑ και τον Ψυχρό Πόλεμο, γυρνούσε την πλάτη στα τεκτονόμενα του εσωτερικού (Arsenault 2006, 4-5), το κίνημα των Αναβατών/τριών για την Ελευθερία, κατόρθωσε όχι μόνο να επιβιώσει από μια σειρά αιματηρών ρατσιστικών τακτικών και επιθέσεων, αλλά να ενδυναμωθεί από αυτές, να αποκτήσει δημοσιότητα, να προσελκύσει περισσότερο κόσμο και να εκθέσει περαιτέρω την ρατσιστική εικόνα του αμερικάνικου Νότου σε κρατικό και διεθνές επίπεδο (Arsenault 2006, xi), καταφέροντας την άρση του φυλετικού διαχωρισμού των σταθμών διαπολιτειακών δρομολογίων το φθινόπωρο του 1961 (Bryson Taylor 2020).

1.9. 1963, Βομβαρδισμός Εκκλησίας Βαπτιστών της 16^{ης} οδού στο Birmingham, Alabama

Το 1963 αποτέλεσε ένα από τα πιο ηχηρά έτη για το ΚΠΔ. Ένα από τα πιο πολύκροτα συμβάντα του έτους ήταν ο βομβαρδισμός της εκκλησίας Βαπτιστών στην 16^η οδό του Birmingham, Alabama, της πιο συντηρητικής πόλης του αμερικανικού Νότου (Patterson 1996, 327), στις 15 Σεπτεμβρίου του 1963.

Η πόλη του Birmingham αποτέλεσε σε μεγάλο βαθμό επίκεντρο της προσοχής των ακτιβιστών του Κινήματος στον μεγάλο αγώνα κατά του φυλετικού διαχωρισμού και υπέρ των δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών, καθώς με επικεφαλής τον αρχηγό της αστυνομίας Eugene Connor, αλλά και τον κυβερνήτη της πολιτείας Alabama, George Wallace το Birmingham χαρακτηρίζονταν από τον συντηρητισμό και την μαχητική του υπεράσπιση του διαχωρισμού, συχνά με την επιστράτευση βίας, η οποία υποδαυλιζόταν από την ισχυρή παρουσία υποστηρικτών της Ku Klux Klan.

Την άνοιξη του 1963 ο Martin Luther King συνελήφθη από τις αρχές του Birmingham καθώς ηγούταν μιας καμπάνιας διαμαρτυριών της «Διάσκεψης της Νότιας Χριστιανικής Ηγεσίας» (SCLC), μιας μη - βίαιης οργάνωσης ακτιβιστών που προέκυψε από το μποϋκοτάζ των λεωφορείων του Montgomery το 1955, με κύριο οδηγητή τον King, η οποία πρέσβευε τρεις κύριες θέσεις: 1) Οι λευκοί του Νότου καλούνταν να μην μένουν απαθείς απέναντι στην αδικία εις βάρος των Αφροαμερικανών και να ενώσουν τις δυνάμεις τους με το κίνημα, 2) οι Αφροαμερικανοί/ες καλούνταν να επιζητούν την δικαιοσύνη και να απορρίψουν κάθε είδος αδικίας και 3) όσα άτομα συσχετιζόνταν με την SCLC καλούνταν να ενστερνιστούν την πολιτική της μη-βίας, ανεξαρτήτως πρόκλησης (Trueman 2015).

Μέσα από την φυλακή του Birmingham, ο King υπερασπίστηκε την απόφαση του να ενθαρρύνει τις διαμαρτυρίες κατά του φυλετικού διαχωρισμού, μέσω μιας καυστικής ανοιχτής επιστολής, η οποία κυκλοφόρησε στον τοπικό Τύπο. Λόγω της απήχησης της επιστολής, αλλά και των αναταραχών, που δημιουργήθηκαν από την βίαιη καταστολή της αστυνομίας εναντίον εκατοντάδων νεαρών ατόμων που διαδήλωναν για τις συνθήκες φυλετικού διαχωρισμού των σχολείων και με τις επιχειρήσεις του Birmingham πληγείσες από τα μποϋκοτάζ, οι τοπικές αρχές αναγκάστηκαν να συνθηκολογήσουν (Maranzani 2013). Λίγο αργότερα, με την ατμόσφαιρα του Birmingham να ηλεκτρίζεται ακόμα περισσότερο λόγω της άρνησης του κυβερνήτη Wallace να άρει τον φυλετικό διαχωρισμό στο τοπικό πανεπιστήμιο μέχρι τη στιγμή που επενέβη η εθνοφρουρά και με την εικόνα των ΗΠΑ να αμαυρώνεται σε διεθνές επίπεδο, ο πρόεδρος J.F. Kennedy απήυθνε λόγο στον αμερικανικό λαό αναγγέλλοντας την πρόθεση του να προτείνει ένα νομοσχέδιο στο Κογκρέσο των ΗΠΑ επικεντρωμένο στα πολιτικά δικαιώματα (Maranzani 2013).

Η ένταση ωστόσο στο Birmingham δεν αμβλύθηκε (Maranzani 2013). Το πρωί της 15^{ης} Σεπτεμβρίου του 1963 η εκκλησία Βαπτιστών της 16^{ης} οδού του Birmingham, θρησκευτικό κέντρο της τοπικής αφροαμερικάνικης κοινότητας, το οποίο χρησιμοποιούνταν συχνά ως τόπος συνάντησης ακτιβιστών υπέρμαχων των πολιτικών δικαιωμάτων, όπως ο King, βομβαρδίστηκε από την Ku Klux Klan, αυξάνοντας τον αριθμό σε τρεις βομβαρδισμούς σε έντεκα μέρες, από την στιγμή που διατάχθηκε η άρση του φυλετικού διαχωρισμού των σχολείων της πολιτείας Alabama. Δεκάδες άτομα τραυματίστηκαν και τέσσερα κορίτσια βρέθηκαν νεκρά μετά τον βομβαρδισμό, με αποτέλεσμα μια βίαιη σύρραξη ανάμεσα σε ένα εξαγριωμένο πλήθος Αφροαμερικανών και την τοπική αστυνομία, υπό τις διαταγές του κυβερνήτη Wallace (H. Raines 1983). Το συμβάν αυτό του βομβαρδισμού της εκκλησίας Βαπτιστών στο Birmingham, μιας πόλης με μεγάλο ιστορικό βίας και περίπου πενήντα βομβαρδισμούς και εμπρησμούς από το 1947 μέχρι τότε, ήταν το επιστέγασμα ώστε η πόλη να αποκτήσει το προσωνύμιο

“Bombingham” (Eskew 1997, 371). Το συμβάν τράβηξε την προσοχή του έθνους στην σοβαρότητα της φυλετικής αδικίας και προσέλκυσε τόσο Αφροαμερικανούς/ές, αλλά και λευκούς/ές στο ΚΠΔ.

Η κηδεία των θυμάτων του βομβαρδισμού προσέλκυσε 8000 άτομα. Βγάζοντας έναν επικήδειο λόγο για τα αδικοχαμένα κορίτσια, ο Martin Luther King ισχυρίστηκε ότι «το αθώο αίμα των κοριτσιών θα λειτουργήσει ως λυτρωτική δύναμη που θα φέρει ένα νέο φως στην σκοτεινή αυτή πόλη (το Birmingham)» (King Jr. 1963). Ο King κάλεσε φίλους και συγγενείς των νεκρών να συγκρατήσουν την οργή τους και να μην κατευθύνουν την προσοχή τους στους ίδιους τους δολοφόνους, αλλά «στο σύστημα, τον τρόπο ζωής και την φιλοσοφία που τους γαλούχησε», θεωρώντας τον μαρτυρικό θάνατο των κοριτσιών ένα ανοιχτό μήνυμα-πρόσκληση προς υποστήριξη των αιτημάτων του κινήματος, ενάντια στον διχασμό και των ρατσισμό, όπως εκφράζονταν στον Νότο (King Jr. 1963).

1.10. 1963, Η Δολοφονία του Medgar Evers

Λίγους μήνες πριν τον βομβαρδισμό της εκκλησίας Βαπτιστών του Birmingham, η εξαγγελία του J.F. Kennedy για ένα νομοσχέδιο προστατευτικό για τα δικαιώματα των Αφρο-Αμερικανών έμελλε να γυρίσει εναντίον του. Αμέσως μετά την εξαγγελία του Kennedy, ο Αφροαμερικανός ακτιβιστής Medgar Evers, ο οποίος είχε αφιερώσει μεγάλο μέρος της ζωής του στον αγώνα για τα πολιτικά δικαιώματα στο Mississippi και τελούσε γραμματέας του NAACP (Patterson 1996, 329), έπεσε νεκρός από τα πυρά ενός λευκού σκοπευτή, καθώς γυρνούσε στο σπίτι του στο Jackson, Mississippi. Το νομοσχέδιο του Kennedy γνώρισε την κατακραυγή των Αφροαμερικανών ακτιβιστών/τριών καθώς θεωρήθηκε ανεπαρκές και καθυστερημένο (Patterson 1996, 329). Ενώ προέβλεπε την καταπολέμηση φυλετικών διακρίσεων σε δημόσιες εγκαταστάσεις, ένα πολύ σημαντικό αίτημα του κινήματος, ο τρόπος με τον οποίο είχε δομηθεί για να εξασφαλίσει την ψήφο των συντηρητικών μελών του Κογκρέσου το καθιστούσε ανεπαρκές σε ζητήματα ψήφου, δικαστικής αντιμετώπισης, εργασίας, εκπαίδευσης και ρατσιστικά υποκινούμενης αστυνομικής καταστολής (Patterson 1996, 329)

Ο μαρτυρικός θάνατος του Evers όξυνε το ηλεκτρισμένο κλίμα, ωθώντας τους ακτιβιστές του κινήματος σε κινητοποίηση, που λίγο αργότερα θα μεταφραζόταν στην ιστορική Πορεία για την Εργασία και την Ελευθερία στην Washington (Patterson 1996, 329 - 330) .

1.11. 1963 – 1965, Η πορεία στην Washington για την Εργασία και την Ελευθερία, το Νομοσχέδιο για τα Πολιτικά Δικαιώματα και το Νομοσχέδιο για τα Εκλογικά Δικαιώματα

Μπορεί το νομοσχέδιο του Kennedy να κρίθηκε ανεπαρκές από το κίνημα, ενθάρρυνε ωστόσο τους ακτιβιστές A. Philip Randolph και Bayard Rustin να οργανώσουν στις 28 Αυγούστου 1963 την Πορεία στην Washington για την Εργασία και την Ελευθερία, που έμελλε να μείνει στην ιστορία ως μια από τις μεγαλύτερες διαδηλώσεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα στην ιστορία των ΗΠΑ (Getchell χ.χ.). Η πορεία, στον αρχικό σχεδιασμό της, περιλάμβανε μια καθιστική διαμαρτυρία μπροστά στο Καπιτώλιο, η οποία επρόκειτο να κρατήσει ως ότου το Κογκρέσο ψήφιζε έναν ικανοποιητικό, συμπεριληπτικό νόμο (Patterson 1996, 330) . Ωστόσο, μετά από διαβουλεύσεις των ακτιβιστών και της κυβέρνησης, η οποία ήθελε να αμβλύνει την ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα φοβούμενη ότι η διαμαρτυρία θα οδηγούσε σε συρράξεις, αποφασίστηκε ότι η διαμαρτυρία θα κρατούσε μόνο μια μέρα (Patterson 1996, 330). Με τον νέο σχεδιασμό, η διαδηλωτές θα πορεύονταν από το μνημείο του Washington μέχρι το μνημείο του Lincoln, όπου η διαδήλωση θα τελείωνε με συναυλία και ομιλίες των οδηγητών των συμβεβλημένων με το ΚΠΔ ομάδων και οργανισμών (Patterson 1996, 330).

Εκατό χρόνια μετά την Διακήρυξη Χειραφέτησης των Αφροαμερικανών, οι υποσχέσεις που τους είχαν δοθεί έμεναν ακόμα ανεκπλήρωτες. Έτσι, διακόσιες πενήντα χιλιάδες άτομα, εκ των οποίων το ένα πέμπτο λευκοί/ές (Getchell χ.χ.), με την συμβολή των NAACP, CORE και SCLC συγκρότησαν την Πορεία στην Washington για την Εργασία και την Ελευθερία και τάχθηκαν υπέρ των πλήρων πολιτικών, εργασιακών και οικονομικών δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών. Οι διαμαρτυρόμενοι αιτούνταν άμεση έγκριση του νομοσχεδίου του Kennedy, που αφορούσε το δικαίωμα πρόσβασης σε δημόσιες υποδομές και δικαίωμα ψήφου στις νότιες πολιτείες, ζητώντας στο νομοσχέδιο να προστεθεί και η υποχρεωτική άρση του φυλετικού διαχωρισμού όλων των σχολείων μέχρι το τέλος του χρόνου. Επιπλέον ζητούσαν ίση πρόσβαση στην στέγαση και στην εργασία, αύξηση του κατώτατου μισθού και εκπαίδευση και πρόσληψη όλων των άνεργων πολιτών (W. P. Jones 2013).

Επιστέγασμα της μεγάλης αυτής διαδήλωσης ήταν η ιστορική ομιλία του Martin Luther King Jr. “I Have A Dream”, στην οποία παρουσίασε το όραμα του για μια αμερικάνικη κοινωνία, όπου οι άνθρωποι δεν θα κρίνονται από το χρώμα του δέρματος τους, αλλά από τον χαρακτήρα τους και γέμισε συγκίνηση και ελπίδα υποστηρικτές του κινήματος, τόσο στην διαδήλωση, όσο και κατά μήκος των ΗΠΑ (Patterson 1996, 331) .

Παρ’ όλη τη δημοσιότητα που έλαβε η Πορεία στην Washington, το εγχείρημα αυτό κατακρίθηκε ακόμα και από τους ίδιους τους οργανωτές του, καθώς ήταν σαφώς

δυσανεστημένοι με τον υπερβολικό έλεγχο που άσκησε στην οργάνωση του η κυβέρνηση. Από την υποχρεωτική ένταξη μεγάλου αριθμού λευκών πολιτών στην πορεία, τον περιορισμό επιλογών ρουχισμού, την έκκληση να αμβλυνθεί η ο τόνος των προγραμματισμένων ομιλιών, στον περιορισμό της διάρκειας της διαμαρτυρίας σε μια μέρα, η εμπλοκή της κυβέρνησης ήταν σαφής (J. Patterson 1996, 330). Αντίθετος με τον συμβιβαστικό χαρακτήρα του εγχειρήματος ήταν και ο Malcolm X, ηγέτης της οργάνωσης «Έθνος του Ισλάμ» και υπέρμαχος της ιδεολογίας Black Power, ο οποίος ισχυρίζονταν ότι το εγχείρημα είχε χάσει τον κάποτε ριζοσπαστικό του χαρακτήρα και είχε οικειοποιηθεί από την κυβέρνηση (W. P. Jones 2013).

Αν και δέχτηκε κριτική, η Πορεία για την Εργασία και την Ελευθερία άνοιξε τον δρόμο τόσο για την έγκριση του του Νομοσχεδίου για τα Πολιτικά Δικαιώματα το 1964, που είχε προταθεί από τον J. F. Kennedy λίγους μήνες πριν την πορεία, όσο και για την ενίσχυση του με την διάταξη περί δίκαιης πρακτικής προσλήψεων, η οποία απαγόρευε στους εργοδότες να προσλαμβάνουν βάσει παραγόντων όπως φυλή, θρησκεία, καταγωγή και φύλο (W. P. Jones 2013).

Το Νομοσχέδιο για τα Πολιτικά Δικαιώματα όμως δεν ήταν αρκετό για να βάλει τέλος στην άρνηση των νότιων συντηρητικών λευκών να συμμορφωθούν με τις νέες συνθήκες σε σχέση με το δικαίωμα των Αφροαμερικανών στην ψήφο. Η τακτική του Νότου να μην συμμορφώνεται αναζωπύρωσε την ανάγκη για δικαίωση για πολλούς/ές Αφροαμερικανούς/ές ακτιβιστές/ριες. Στο πλαίσιο αυτό, στις 7 Μαρτίου 1965, περίπου εξακόσια άτομα συγκρότησαν μια πορεία από την πόλη Selma, Alabama, μέχρι το Montgomery, εναντίον της επίμονης άρνησης του Νότου να αναγνωρίσει τα, πλέον νομοθετημένα, δικαιώματα των Αφροαμερικανών. Η μέρα εκείνη έμελλε να μείνει στην ιστορία ως “Bloody Sunday”, καθώς αστυνομία και στρατός της Alabama υποδέχτηκαν την πορεία με υπέρμετρα βίαιη καταστολή, σε ένα συμβάν που μεταδόθηκε μέσω τηλεόρασης και σοκάρε το αμερικανικό κοινό.

Ήταν πλέον σαφές για τον Lyndon Johnson, τον διάδοχο του J. F. Kennedy, πως το δικαίωμα στην ψήφο για τους Αφροαμερικανούς έπρεπε να ενισχυθεί νομικά. Το Νομοσχέδιο για το Δικαίωμα στην Ψήφο ψηφίστηκε από το Κογκρέσο στα 6 Αυγούστου του 1965, βάζοντας τέλος σε όλες τις πρακτικές, κατάλοιπα του “Jim Crow”, που εμπόδιζαν τους Αφροαμερικανούς να ψηφίζουν, ανοίγοντας τον δρόμο σε χιλιάδες Αφροαμερικανούς/ές να αλλάξουν με την ψήφο τους τις ισορροπίες του Νότου, με παράδειγμα τον Carl Stokes, τον πρώτο εκλεγμένο Αφροαμερικανό στις ΗΠΑ για την πόλη του Cleveland (International Civil Rights Walk of Fame; Mayor Carl Stokes 1927-1996), αλλά και να διοριστούν σε υψηλόβαθμες θέσεις, με παράδειγμα τον Thurgood Marshal, που έγινε ο πρώτος Αφροαμερικανός δικαστής του Ανώτατου Δικαστηρίου, το 1967 (Getchell χ.χ.). Χάρη στο Νομοσχέδιο αυτό, από το 1964

μέχρι το 1969 το ποσοστό των Αφροαμερικανών πολιτών εγγεγραμμένων σε εκλογικούς καταλόγους αυξήθηκε από 35% σε 65% (Cashman 1991, 192).

1.12. Το Black Power, τα νομοσχέδια του 1968, η δολοφονία του Martin Luther King Jr. και το τέλος της κλασσικής εποχής του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα

Με νομικά θεσμοθετημένα, πια, δικαιώματα σε εκπαίδευση, εργασία, πρόσβαση σε υποδομές και ψήφο, με την προοδευτική λευκή κοινή γνώμη να θεωρεί τις νομοθετικές εξελίξεις επίτευξη των στόχων του κινήματος και, ως εκ τούτου, άφεση της «λευκής ενοχής» και με το ενδιαφέρον της κυβέρνησης του Lyndon Johnson να στρέφεται προς τον πόλεμο στο Βιετνάμ, η δυναμική που είχε αποκτήσει ο αφροαμερικανικός ακτιβισμός έμοιαζε να ξεφουσκώνει. (Cashman 1991, 192-195) Ήταν λοιπόν αναγκαίο για τους/τις Αφροαμερικανούς/ές οδηγητές/τριες να κάνουν ό,τι μπορούσαν για να κρατήσουν ζωντανή την θέληση της κοινότητας τους να εξακολουθεί να στέκεται στο ύψος της στην μάχη για την ισότητα.

Η προβληματική της φυλετικής ανισότητας του Νότου υπήρξε ανέκαθεν εύκολα ανιχνεύσιμη, ωστόσο τα γκέτο και τα αστικά κέντρα του περισσότερο προοδευτικού Βορρά ήταν ένα περιβάλλον δυσκολότερα αντιμετωπίσιμο (Cashman 1991, 196-197). Οι ταξικές και οικονομικές ανισότητες εις βάρος των Αφροαμερικανών, η ακραία βίαια κατασταλτική παρέμβαση από αστυνομία και στρατό σε αφροαμερικάνικες διαμαρτυρίες σε βόρεια αστικά κέντρα, η πεποίθηση ότι η κυβέρνηση του Johnson θα εμπλέκονταν με τα θέματα αυτά μόνο για να αποτρέψει περαιτέρω αναταραχές αλλά και ο πόλεμος στο Βιετνάμ, ειδομένος ως έκφανση της διεκδίκησης της λευκής υπεροχής, ήταν παράγοντες που ανατροφοδοτούσαν έναν όλο και εντονότερο θυμό πολλών Αφροαμερικανών. Αυτός ο θυμός επρόκειτο να τους ωθήσει να αμφισβητήσουν την μη-βίαιη προσέγγιση, που μέχρι στιγμής υιοθετούσαν, και την υιοθέτηση μιας προσέγγισης που θα χαρακτηρίζονταν από αυτοκυριαρχία και μαχητικότητα χωρίς συμβιβασμούς, προσέγγιση που έμεινε γνωστή ως Black Power (Cashman 1991, 196-199, 206).

Με τους περισσότερους οργανισμούς του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (SNCC, SCLC, NAACP, CORE) να αλλάζουν κατεύθυνση και να υιοθετούν μια κλίση προς το Black Power, ο αφροαμερικάνικος ακτιβισμός που κάποτε αποτελούσε φαινόμενο του Νότου και χαρακτηρίζονταν από την φιλειρηνικότητα, την χριστιανικότητα και την διαφυλετικότητα (Cashman 1991, 199) στα μέσα της δεκαετίας του 60' μεταφέρθηκε στον Βορρά και είχε πια χαρακτήρα αστικό, κοσμικό, φυλετικά κλειστό και μαχητικό.

Το 1966, ορμώμενη από την φιλοσοφία του Black Power, προέκυψε η οργάνωση και μετέπειτα κόμμα των “Back Panthers”, υπό την καθοδήγηση των Huey Newton και Bobby Seale. Η οργάνωση αυτή, που αυτοπροσδιοριζόταν ως ένα επαναστατικό κίνημα για τον μαύρο εθνικισμό, σαν κύριο χαρακτηριστικό της είχε την αφροαμερικανική αυτοάμυνα, ιδίως εναντίον της αστυνομικής βίας. Το χαρακτηριστικό αυτό εκφράστηκε με την οργάνωση οπλισμένων πολιτοφυλακών Αφροαμερικανών σε αστικά γκέτο (Cashman 1991, 201). Αν και συγκέντρωσε αρκετούς/ες υποστηρικτές/τριες, η ασυμφωνία των ηγετών της οργάνωσης οδήγησε στην κατάρρευση της στα μέσα της δεκαετίας του 70’ (Cashman 1991, 201).

Αν και η επίδραση του Black Power στις πολιτικές εξελίξεις της εποχής ήταν περιορισμένη (Cashman 1991, 201-203), είχε μεγάλη επιρροή στη λαϊκή βάση της αφροαμερικανικής κοινότητας και κατάφερε να αναδείξει σε μεγάλο βαθμό την πολιτιστική και διανοητική ταυτότητα και ιδιαιτερότητα των Αφροαμερικανών και την συνεισφορά τους στην ιστορία των ΗΠΑ.

Τα χρόνια που ακολούθησαν τα νομοθετικά επιτεύγματα του 1964 και του 1965, ήταν γεμάτα αναταραχές. Εξεγέρσεις και διαμαρτυρίες, ακόμα και με ειρηνικό χαρακτήρα, ορμώμενες από την κοινωνική αδικία, την φτώχεια και την περιθωριοποίηση των Αφροαμερικανών, απαντώνταν με συστηματική βίαια καταστολή από τις αστυνομικές δυνάμεις, ερήμην της προσοχής του Lyndon Johnson. Ο Martin Luther King Jr., πρωτοστάτης σε πολλές από αυτές τις διαμαρτυρίες, αποθαρρημένος τόσο από τις εξελίξεις, όσο και από το γεγονός ότι ο αφροαμερικάνικος ακτιβισμός πλήττονταν από ρίζεις στο εσωτερικό του, «έβλεπε το όνειρο του να μετατρέπεται σε εφιάλη» (Cashman 1991, 211). Η δολοφονία του στο Memphis στις 4 Απριλίου 1968, στέρησε από τον αφροαμερικάνικο ακτιβισμό έναν χαρισματικό ηγέτη, χάρη στον οποίο επιτεύχθηκαν στόχοι δεκαετιών σε σχέση με την δικαιοσύνη απέναντι στους/τις Αφροαμερικανούς/ές. Το έργο του επιχείρησε να συνεχίσει ο Αφροαμερικανός ακτιβιστής και ιερέας Ralph Abernathy, αλλά χωρίς μεγάλη επιτυχία (Cashman 1991, 211).

Το φορτισμένο κλίμα που ακολούθησε την δολοφονία του Martin Luther King Jr. συνέβαλε στο να ψηφιστούν από το Κογκρέσο το 1968 το δεύτερο Νομοσχέδιο για τα Πολιτικά Δικαιώματα, που προέβλεπε την προστασία του δικαιώματος στην ψήφο, την εργασία και την χρήση δημόσιων χώρων και το Νομοσχέδιο για την Στέγαση και την Αστική Ανάπτυξη που απαγόρευε την φυλετική διάκριση στην πώληση και ενοικίαση κατοικιών, αλλά και ένα δεκαετές πλάνο κατασκευής έξι εκατομμυρίων νέων κατοικιών (Cashman 1991, 212).

Τα νέα νομοσχέδια, η άνοδος του Black Power, ο θάνατος του Martin Luther King Jr. και η εκλογή του ρεπουμπλικανού Richard Nixon στις προεδρικές εκλογές του Νοεμβρίου

1968, ο οποίος δεσμεύτηκε στους/τις ψηφοφόρους του Νότου πως θα νομοθετήσει εναντίον των κεκτημένων του Κινήματος (Cashman 1991, 215), σηματοδότησαν το τέλος της κλασικής περιόδου του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα. Η περίοδος αυτή, λόγω των κεκτημένων δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών σε ζητήματα εργασίας, στέγασης, ψήφου, εκπαίδευσης και πρόσβασης σε δημόσιους χώρους, χαρακτηρίστηκε ως «Δεύτερη Αμερικάνικη Επανάσταση» (Cashman 1991, 211).

2. Μουσικός ακτιβισμός

Μιλήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο για τα βασικά γεγονότα πάνω στα οποία, ή εξ αιτίας των οποίων διαρθρώθηκε το Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα. Τα γεγονότα αυτά αποτέλεσαν αιτίες και αφορμές ώστε να αναδυθεί σταδιακά μέσα στην αφροαμερικανική κοινότητα το έντονο συναίσθημα αναγκαιότητας για διεκδίκηση ισότητας και ελευθερίας. Το συναίσθημα αυτό με όλες του τις εκφάνσεις, είτε σε μη – βίαιο επίπεδο, σύμφωνα με την προσέγγιση του Martin Luther King Jr., είτε σε επίπεδο περισσότερο μαχητικό, προσέγγιση που πρέσβευε ο Malcolm X και το κίνημα Black Power, απλωνόταν σε όλη την αφροαμερικανική κοινότητα.

Οι τάσεις, οι ανάγκες και τα θέλω μιας κοινότητας δεν μπορούν παρά να αντικατοπτρίζονται σε όλες τις πτυχές της κοινότητας αυτής, συμπεριλαμβανομένου και του πολιτιστικού και αισθητικού τομέα. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε πώς ο ακτιβισμός της αφροαμερικανικής κοινότητας τροφοδότησε, αλλά και τροφοδοτήθηκε από την μουσική. Σχεδόν κάθε συμβάν από αυτά που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο πυροδότησε μουσικές αντιδράσεις, οι οποίες άμεσα ή έμμεσα προέβαλαν την δυσαρέσκεια και την αγανάκτηση των Αφροαμερικανών. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλυθούν αυτές οι μουσικές αντιδράσεις, αλλά και κομμάτια που γράφτηκαν χωρίς συγκεκριμένες αφορμές, ακόμα και χρόνια πριν το ΚΠΔ φτάσει στο ζενίθ του, αλλά αποτέλεσαν με τον τρόπο τους ορόσημα ως προς την γέννηση και την διάρθρωση του μουσικού ακτιβισμού. Θα εξεταστούν επίσης οι πρωτοστάτες/τριες του μουσικού ακτιβισμού και η μουσική αλλά και πολιτικοκοινωνική τους παρακαταθήκη, όπως αυτή εκφράστηκε είτε μέσω δισκογραφίας, είτε μέσω έμμεσης υποστήριξης του Κινήματος και των συνιστωσών του (π.χ. με τη μορφή συναυλιών οικονομικής ενίσχυσης), είτε εντελώς άμεσα, με συμμετοχή στα ενεργά μέτωπα του Νότου, και με λόγια και πράξεις που ανταποκρίνονταν στις διεκδικήσεις του Κινήματος.

Η μουσική δημιουργία και καινοτομία τις δεκαετίες του 50' και του 60' ήταν σε μεγάλο βαθμό απόρροια ακτιβισμού, ωστόσο στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλυθεί και ο τρόπος με τον οποίο η σχέση της μουσικής με τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές διεκδικήσεις των Αφροαμερικανών ήταν αμφίδρομη, καθώς η μουσική, και ιδιαίτερα το τραγούδι, δεν λειτούργησε μόνο ως δέκτης, αλλά και ως πομπός μιας ορμής και αποφασιστικότητας που συνόδευσε και έδωσε μεγάλη ώθηση στις διεκδικήσεις της αφροαμερικανικής κοινότητας, δίνοντας ενιαία φωνή στη λαϊκή της βάση.

2.1. Η πολιτική τοποθέτηση ως βάση για μουσική δημιουργία

Τα χρόνια μετά το τέλος του Β' Π. Π. σημαδεύτηκαν από μια μεγάλη άνθηση δημιουργίας μουσικών κομματιών συνυφασμένων ποικιλοτρόπως με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατούσε στις ΗΠΑ όσον αφορά την φυλετική αδικία. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστούν κάποια από τα σημαντικότερα δείγματα μουσικής δημιουργίας εκείνης της περιόδου αναφορικά με τις καταβολές τους και την συσχέτιση τους με το πολιτικοκοινωνικό γίνεσθαι, τα οποία είτε γράφτηκαν από Αφροαμερικανούς/ές, είτε από λευκούς, αλλά χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από την αφροαμερικανική κοινότητα και ανταποκρίνονταν ως ένα σημείο στην αφροαμερικάνικη μουσική παράδοση.

Τα περισσότερα από αυτά τα κομμάτια ορμώνται από περιστατικά μεγάλης ιστορικής σημασίας για το ΚΠΔ που αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, ωστόσο συμπεριλαμβάνονται και κομμάτια που προέκυψαν όχι τόσο ως αντίδραση σε συγκεκριμένα γεγονότα, όσο ως αναγκαιότητα λόγω των συνθηκών που επικρατούσαν. Τα κομμάτια αυτά εξερεύνησαν, το καθένα με τον δικό του τρόπο, νέους δρόμους και τρόπους ώστε σε πρώτο επίπεδο να εκφραστεί και σε δεύτερο να εμπλουτιστεί ο τρόπος έκφρασης της δυσαρέσκειας και της αγανάκτησης των Αφροαμερικανών. Γι' αυτόν το λόγο, έχουν ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα σημαντικότερα μουσικά έργα που γράφτηκαν και συνδέθηκαν με τον αγώνα εναντίον της φυλετικής ανισότητας (O'Meally 2008) (Carter 2020).

2.1.1. 1939, Billie Holiday - "Strange Fruit"

Αν και ο Β' Π. Π. δεν είχε ακόμα τελειώσει και το ΚΠΔ στην κλασική του μορφή δεν είχε ξεσπάσει ακόμα, πολλοί/ές ισχυρίζονται ότι στις 20 Απριλίου 1939, η Billie Holiday «κήρυξε τον πόλεμο» και έθεσε σε κίνηση τις πρώτες διεκδικήσεις για τα Πολιτικά Δικαιώματα, τουλάχιστον στο επίπεδο του μουσικού ακτιβισμού (Margolick 2000, 19), ηχογραφώντας ένα από τα πιο γνωστά και σημαντικά κομμάτια της ιστορίας της αφροαμερικάνικης μουσικής. Επρόκειτο για το κομμάτι "Strange Fruit", το οποίο προήλθε από το ποίημα "Bitter Fruit" του Abel Meeropol, γνωστού και ως Lewis Allen, ο οποίος έγραψε και τη μουσική του κομματιού.. Ο Meeropol, αν και δεν ήταν ποτέ μάρτυρας απαγχονισμού, έγραψε τους στίχους του κομματιού όταν είδε μια φωτογραφία που απεικόνιζε τα κρεμασμένα σώματα των Thomas Shipp και Abram Smith (Amoako 2020).

Ο Meeropol στους στίχους του καταγγέλει τις δολοφονίες και τους απαγχονισμούς Αφροαμερικανών από λευκούς/ές (Amoako 2020) χρησιμοποιώντας φρούτα που κρέμονται από δέντρα ως συμβολισμό για να μιλήσει για καμμένα και κρεμασμένα σώματα Αφροαμερικανών, θυμάτων του ρατσιστικού Νότου (Carvalho 2013, 111). Ο συμβολισμός

γρήγορα διαφαίνεται στους στίχους “Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees”ⁱ. Οι στίχοι του κομματιού είναι απλοί, αλλά καταφέρνουν να φέρουν το ακροατήριο πρόσωπο με πρόσωπο με την βία που οι Αφροαμερικανοί υφίσταντο (Carvalho 2013, 111).

Η Holiday, έμαθε για το “Strange Fruit” όταν ο μάνατζερ του Café Society, του μπαρ στο οποίο έπαιζε συχνά, την έφερε σε επαφή με τον Meeropol, τον οποίο είχε καλέσει για να της παίξει το κομμάτι. Το “Strange Fruit” θα γινόταν έκτοτε αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου της (Amoako 2020) και σήμα κατατεθέν της σε τέτοιο βαθμό ώστε η Holiday να ισχυρίζεται ότι ήταν γραμμένο ειδικά γι’ αυτήν (Carvalho 2013, 112).

Το Café Society, ήταν ένα ξεχωριστό μπαρ, καθώς ήταν από τα ελάχιστα μέρη στα οποία όχι μόνο σύχναζαν και κοινωνικοποιούνταν άτομα ανεξαρτήτου φυλής ή κοινωνικής τάξης, αλλά υπήρχε ιδιαίτερα ευνοϊκή αντιμετώπιση προς άτομα που πιθανότατα δεν θα την έβρισκαν αλλού (Carvalho 2013, 112). Εκεί ήταν που στις αρχές του 1939 η Holiday τραγούδησε το τραγούδι για πρώτη φορά (και θα παρέμενε ένας από τους λίγους χώρους που θα επέτρεπαν στην Holiday να το τραγουδάει (Carvalho 2013, 115)), αφήνοντας το ακροατήριο της εμβρόντητο με τα δειλά χειροκροτήματα να ακολουθούν μια μακρόσυρτη, αμήχανη σιωπή μετά το τέλος του τραγουδιού (Carvalho 2013, 112 - 113). Από τότε, το “Strange Fruit” παιζόταν στο τέλος κάθε εμφάνισης της Holiday, με την διεύθυνση του Café Society να επιβάλει «σκηνοθετικούς» όρους που ίσχυαν κατά την διάρκεια της ερμηνείας του συγκεκριμένου κομματιού: παραγγελίες δεν γίνονταν, κάθε είδος υπηρεσίας του μπαρ έπανε να λειτουργεί και όλα τα φώτα έσβηναν, με εξαίρεση έναν προβολέα που φώτιζε το πρόσωπο της Holiday. Ήταν όλα πρωτοβουλίες του ιδιοκτήτη του μπαρ, Barney Josephson, ο οποίος ήθελε οι θαμώνες του μπαρ να φεύγουν με το “Strange Fruit” ως τελευταία ανάμνηση της εμφάνισης της Holiday (Carvalho 2013, 113).

Η δισκογραφική εταιρία Columbia, που αναλάμβανε την έκδοση των δίσκων της Holiday μέχρι τότε, αρνήθηκε να εκδώσει το “Strange Fruit” υπό τον φόβο των αντιδράσεων του ακροατηρίου από τον Νότο. Έτσι η Holiday απευθύνθηκε στην δισκογραφική εταιρία Commodore, η οποία εξέδωσε το “Strange Fruit” ως single στα μέσα του 1939 (Margolick 2000, 63-64).

Από μουσική άποψη, το κομμάτι έχει απλή δομή, αρμονία και θέμα. Είναι ένα αργό κομμάτι, τραγουδισμένο από την Holiday σε Sib ελάσσονα. Η συναισθηματικά φορτισμένη ερμηνεία της Holiday, που χαρακτηρίζεται από μεγάλη ελευθερία στην χρήση rubato και την άρθρωση της μελωδίας, καθιστά δύσκολη την καταγραφή του κομματιού, ωστόσο ένας

απλουστευμένος αλλά επαρκής τρόπος να γραφτεί η κύρια μελωδία πάνω στην οποία η Holiday βάσιζε την αυτοσχεδιαστική της ερμηνεία είναι αυτός που φαίνεται στην εικόνα 1.

Strange Fruit
Θέμα και Αρμονία

Lewis Allen (Abel Meeropol) Lewis Allen (Abel Meeropol)

The musical score for 'Strange Fruit' is presented in four staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a Bbm chord. The second staff begins with a Bbm chord. The third staff begins with a Cm7b5 chord. The fourth staff begins with a Bbm chord and includes a key signature change to E-flat major (three flats) for the final measure.

Εικόνα 1 Θέμα και αρμονία του κομματιού Billie Holiday and her Orchestra- Strange Fruit, Commodore Music Shop, 136 East 42nd Street, New York City, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Ο συναισθηματικός χαρακτήρας της ερμηνείας της ήταν ένα από τα πιο αξιοσημείωτα στοιχεία του κομματιού, ένα στοιχείο που έχει τόσο βαθιά και διαχρονική επίδραση, ώστε δεκαετίες μετά την έκδοση του μένει ακόμα ανεξίτηλα χαραγμένο στη μνήμη του ακροατηρίου, όπως βλέπουμε στα λόγια του συγγραφέα Feenie Zinner, που περίπου 60 χρόνια μετά το πρώτο άκουσμα, εξακολουθούσε να νιώθει την καρδιά του να «ξεριζώνεται» από την φωνή της Holiday (Margolick 2000, 18).

Αν και η ερμηνεία του κομματιού ποικίλε από εμφάνιση σε εμφάνιση, ένα αναπόσπαστο στοιχείο της σε κάθε εμφάνιση ήταν η αντιμετώπιση της λέξης “crop”, της τελευταίας λέξης του τελευταίου στίχου. Στον στίχο “here’s a strange and bitter crop” η Holiday, υποστηριζόμενη από τον μέχρι στιγμής συνεσταλμένο και πένθιμο, ήχο της μπάνας της και ιδιαίτερος των χάλκινων πνευστών που σταδιακά αποκτούν οξύτητα και εξωστρέφεια, φέρνει την τελική κλιμάκωση του κομματιού, με εκτενή χρήση rubato και κρατημένων νοτών, η πιο έντονη από τις οποίες είναι η τελευταία νότα (Φα), που συνοδεύει την λέξη “crop”. Η λήξη της μελωδίας με την 5^η νότα της κλίμακας χωρίς λύση στην 1η, δημιουργεί ίσως μια αίσθηση εκκρεμότητας, απουσίας εκτόνωσης, που μπορεί να ερμηνευτεί σαν μουσικός συμβολισμός ενός νεκρού σώματος κρεμάμενου από δέντρο, λίγο πριν πέσει. Η ηχογράφηση του κομματιού το 1956 συμπεριλαμβάνει στο τέλος της μετά την λέξη “crop” ένα δυνατό

χτύπημα στα τύμπανα, πιθανότατα για να συμβολιστεί η πτώση του πτώματος από το δέντρο. Βλέπουμε λοιπόν στους στίχους αυτούς τον Meergorl και την Holiday να κατηγορούν τον Νότο για συγκομιδή σοδειών νεκρών σωμάτων.

Ο ιστορικός χαρακτήρας του κομματιού δεν προκύπτει λοιπόν τόσο από την μουσική του, όσο αφενός από τους στίχους του, καθώς ήταν από τα πρώτα κομμάτια μεγάλης αναγνώρισης που έθιγαν την προβληματική κατάσταση του ρατσιστικού λευκού Νότου και αφετέρου από την διαχρονική αναγνώριση της οποίας έχαιρε το κομμάτι, όπως φαίνεται από τα λόγια του Max Roach: «Όταν το ηχογράφησε, ήταν κίνηση παραπάνω από επαναστατική. [...] (η Holiday) έκανε μια δήλωση που εξέφραζε όλους/ες εμάς τους/τις Αφροαμερικανούς/ές. Αυτή η γυναίκα, που μπορούσε να τραγουδήσει και να σε κάνει να αισθανθείς πράγματα, μετατράπηκε σε μαχήτρια. Ήταν μια φωνή που μιλούσε εκ μέρους των Αφροαμερικανών και ο κόσμος την αγαπούσε» (Margolick 2000, 21). Επίσης, η σημασία και η διαχρονικότητα του κομματιού φαίνεται και από το γεγονός ότι ηχογραφήθηκε και από τις Abbey Lincoln στον δίσκο *Abbey Sings Billie* (1987) (Margolick 2000, 145), Nina Simone στον δίσκο *Anthology* (2003) και την Dee Dee Bridgewater στον δίσκο *Eleanora Fagan (1915–1959): To Billie with Love From Dee Dee Bridgewater* (2009) (Carvalho 2013, 117). Το “Strange Fruit” εντάχθηκε το 2002 στους καταλόγους της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου το 2002 ως κομμάτι μεγάλης πολιτιστικής, ιστορικής και αισθητικής σημασίας (Amoako 2020) και άνοιξε έναν δρόμο πάνω στον οποίο μερικά χρόνια αργότερα επρόκειτο πολλοί/ές καλλιτέχνες/ιδες να πατήσουν και να ορθώσουν το ανάστημα τους εναντίον της φυλετικής ανισότητας, ακολουθώντας το παράδειγμα της Holiday.

2.1.2. 1955, Langston Hughes / Jobe Huntley - “The Money, Mississippi Blues” και Aaron Kramer / Clyde R. Appleton - “Blues for Emmet Till”

Η ιστορία της δολοφονίας του Emmet Till στις 28 Αυγούστου 1955 απαθανάτιστηκε με διάφορες καλλιτεχνικές μορφές, προβεβλημένος ως αθώο θύμα, αλλά και ως ακτιβιστής υπέρμαχος του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Kolin 2009, 117). Λίγα παραδείγματα είναι το jazz musical “The Ballad of Emmet Till” της Ifa Bayeza (Bayeza 2012), η μικρού μήκους ταινία “My Nephew Emmet” του Kevin Wilson Jr (Wilson Jr. 2017) και τραγούδια όπως τα “Blues for Emmet Till” των Aaron Kramer και Clyde R. Appleton, “The Money, Mississippi Blues” των Langston Hughes και Jobe Huntley, “The Death of Emmet Till” της

A.C. Bilbrey και “The Death of Emmet Till” του Bob Dylan¹ (Kolin 2009, 117-118). Αυτά τα τραγούδια γράφτηκαν μερικούς μήνες μετά τον θάνατο του Till και συσχετίστηκαν με το ΚΠΔ. Συγκεκριμένα τα κομμάτια “Money, Mississippi Blues” και “The Blues Of Emmet Till” ήταν ίσως τα σημαντικότερα από τα κομμάτια που γράφτηκαν για την δολοφονία του Till, καθώς προηγήθηκαν ιστορικά και γεννήθηκαν από την συνεργασία Αφροαμερικανών αλλά και λευκών δημιουργών, που διακρίνονταν για το ακτιβιστικό τους έργο (Kolin, Kramer και Appleton 2008, 455-456). Το κομμάτι “The Money, Mississippi Blues” στίχους για το οποίο έγραψε ο ποιητής και ακτιβιστής Langston Hughes, πραγματεύονταν την αδικία του χαμού του Till, γιού βετεράνου του Β’ Π. Π., ο οποίος πολέμησε για την δημοκρατία παρουσιάζοντας τον νεαρό Till ως θύμα της λευκής μισαλλοδοξίας, όπως βλέπουμε στους στίχους “His father died for democracy / fighting in the army over the sea / His father died for the U. S. A / Why did they treat his son this a-way?”ⁱⁱ.

Η μουσική που γράφτηκε για το ποίημα αυτό του Hughes από τον Jobe Huntley έχει χαθεί. Γι’ αυτό το λόγο θεωρείται ότι το πρώτο ολοκληρωμένο τραγούδι που γράφτηκε για τον Till είναι το “Blues for Emmet Till” των Aaron Kramer και Clyde R. Appleton. (Kolin, Kramer και Appleton, *Forgotten Manuscripts: "Blues for Emmett till": The Earliest Extant Song about the Murder of Emmett Till* 2008, 455), οι στίχοι και η παρτιτούρα του οποίου δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Sing Out!* τον Νοέμβριο του 1955 (Kolin, Kramer και Appleton, *Forgotten Manuscripts: "Blues for Emmett till": The Earliest Extant Song about the Murder of Emmett Till* 2008, 455). Στο κομμάτι αυτό ο Till παρουσιάζεται ως ένα ανόητο πουλί που κατέβηκε από τον Βορρά, για να ψαρέψει στον ποταμό Tallahatchie, αλλά αντ’ αυτού έχασε τη ζωή του. Τους στίχους του κομματιούⁱⁱⁱ χαρακτηρίζει ο σαρκασμός, όπως βλέπουμε στους στίχους “In Money, Mississippi to kill a young bird’s all right / if the young bird is black and the killer is white” και στους στίχους “Jury knows who killed him – knows the place and time / jury knows just who killed him, that terrible midnight time / but his face was crushed so bad, it couldn’t be

¹ Το κομμάτι “The Death of Emmet Till” που έγραψε ο Bob Dylan με το ψευδώνυμο “Blind Boy Grunt” έχαιρε μεγάλης αναγνώρισης, ίσως μεγαλύτερης από τα υπόλοιπα κομμάτια, ωστόσο για λόγους συνάφειας, καθώς ο Dylan ήταν λευκός και ούτε η μουσική του κομματιού ανταποκρίνονταν στην αφροαμερικανική παράδοση, ούτε το κομμάτι χρησιμοποιήθηκε από Αφροαμερικανούς/ές η ανάλυση του κομματιού δεν κρίθηκε σκόπιμη. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το “The Death of Emmet Till” μπορούν να αντληθούν στα Kolin, Philip C., “Haunting America: Emmett Till in Music and Song”, *Southern Cultures*, 2009 και Attwood, Tony, “Death of Emmett Till: a powerful couplet and a critic seriously out of order”, *Untold Dylan: The meaning behind the music and words of Bob Dylan*, 4/11/2017 <https://bob-dylan.org.uk/archives/5856>

called a crime” με τους τελευταίους στίχους να παραπέμπουν στον ισχυρισμό της υπεράσπισης των κατηγορουμένων ότι το πρόσωπο του Till βρέθηκε τόσο παραμορφωμένο, που ήταν δύσκολο να αναγνωριστεί και άρα να αποδοθούν κατηγορίες (Kolin 2009, 118). Οι Kramer και Appleton έγραψαν με τον τρόπο τους ιστορία, καθώς σε αυτούς αποδίδεται ένα από τα παλαιότερα ολοκληρωμένα κομμάτια με στίχους και μουσική (αν όχι το παλαιότερο) που γράφτηκαν για τον θάνατο μιας ιστορικής φιγούρας του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα.

2.1.3. 1957, «Ο Satchmo Ανατινάζει τον Κόσμο»

Στα τέλη της δεκαετίας του 50’ ο Αφροαμερικανός τρομπετίστας και τραγουδιστής Louis Armstrong ήταν στο απόγειο της μουσικής καριέρας του, όντας δημοφιλής σε ακροατήριο και Αφροαμερικανών και λευκών. Ο Armstrong δεν διακρίνονταν για την μαχητικότητα του υπέρ του κινήματος. Διατηρώντας ένα φιλειρηνικό προφίλ και με την κατηγορία ότι περιορίζονταν στο να υπηρετεί μια μάλλον καθησυχαστική περσόνα στην σκηνή, ο Armstrong κατακρίθηκε επίσης για το γεγονός ότι σε καιρούς κατακραυγής του φυλετικού διαχωρισμού, ήταν από τους λίγους Αφροαμερικανούς που δέχονταν να παίζουν σε θέατρα με φυλετικά διαχωρισμένο κοινό (Monson 2007, 3). Ωστόσο οι εξελίξεις του Little Rock, το μποϊκοτάζ των λεωφορείων του Montgomery, Alabama και το ταξίδι του στο προσεχώς ανεξάρτητο κράτος της Γκάνας έμελλαν να πυροδοτήσουν ένα αίσθημα πολιτικής ευθύνης και φυλετικής αλληλεγγύης στον Armstrong, με αποτέλεσμα να μην μπορέσει παρά να πάρει θέση δημόσια.

Έναν χρόνο πριν το περιστατικό στο Little Rock, τον Μάιο του 1956, ο Armstrong ταξίδεψε ανεπίσημα στην τότε Βρετανική αποικία της Χρυσής Ακτής, που σύντομα επρόκειτο να ανακηρυχθεί ως ανεξάρτητο κράτος της Γκάνας, στα πλαίσια του γυρίσματος μιας ταινίας του Edward R. Morrow με τίτλο “The Saga of Satchmo” (Satchmo ήταν το παρατσούκλι του Armstrong), ο οποίος χρηματοδότησε το ταξίδι. Μετά από τέσσερις εβδομάδες περιοδείας στην Ευρώπη, ο Armstrong έφτασε στην πόλη Accra της Γκάνας όπου δεκατρείς μίαντες τον περίμεναν και τον υποδέχτηκαν έχοντας σκαρφαλώσει σε φορτηγά, παίζοντας και τραγουδώντας “All for you, Louis, all for you”, σε μια πανηγυρική ατμόσφαιρα, στην οποία ο Armstrong δεν αντιστάθηκε να εισχωρήσει με την τρομπέτα του και την υπόλοιπη μπάντα του (Eschen 2004, 59). Στις συναυλίες που έδωσε στην Γκάνα, συμπεριλαμβανομένης της εμφάνισης στο στάδιο Old Polo Ground και την συναυλία για το Συμβούλιο Τεχνών της Γκάνας, ο Armstrong γνώρισε τεράστια αποθέωση, η οποία τον έκανε να νιώσει συγκινημένος και βαθιά συνδεδεμένος με τον αφρικανικό λαό. «Τώρα ξέρω», είπε, «Από τα βάθη του χρόνου,

κατάγομαι από εδώ. Τουλάχιστον ο λαός μου. Τώρα ξέρω ότι και αυτή είναι πατρίδα μου εξίσου» (Eschen 2004, 61).

Ωστόσο, αν και συγκινημένος στην όψη μιας αφρικανικής χώρας που σύντομα θα κέρδιζε την ανεξαρτησία της, ο Armstrong δεν μπορούσε να αγνοήσει τόσο τους αιώνες σκλαβιάς και αποικιοκρατικής υποδούλωσης που ακόμα βάραινε τον αφρικανικό λαό, όσο και την αστυνομική καταστολή της οποίας υπήρξε μάρτυρας, όταν αστυνομικοί παρενέβησαν με ρόπαλα για να διασπάσουν πλήθη που διασκεδάζαν με τη μουσική του στην συναυλία του στο Old Polo Ground, σε μια πρακτική που θύμιζε στον Armstrong τις τακτικές της αστυνομίας σε συναυλία που είχε δώσει πριν λίγο καιρό στην Γερμανία, ένα κατάλοιπο ναζιστικών τακτικών. Η ενσυναίσθηση και η ταύτιση του με τον λαό της Γκάνας, καθώς ένιωθε κι αυτός μέλος ενός λαού που υπέμενε καταπίεση και ζητούσε τη λύτρωση και τη δικαίωση του, τον οδήγησε να παίζει σε εκείνη την συναυλία το κομμάτι “(What Did I Do To Be So) Black And Blue” (Eschen 2004, 63), ένα κομμάτι γραμμένο το 1929 για την όπερα “Hot Chocolates” σε μουσική του Fats Waller και στίχους των Harry Brooks και Andy Razaf, τους οποίους βέβαια ο Armstrong τροποποίησε και συνέπτυξε, χωρίς όμως να μειώσει την βαρύτητα του κομματιού, το οποίο παρουσιάζει μια δυσοίωνη οπτική της πραγματικότητας από την σκοπιά ενός Αφροαμερικανού^{iv}.

Το ταξίδι στην Γκάνα, αν και δεν είχε καμία συσχέτιση με την αμερικάνικη κυβέρνηση, λειτούργησε με ανέλπιστο τρόπο ώστε η εικόνα των ΗΠΑ να βελτιωθεί σημαντικά στο εξωτερικό, καθώς αφενός η εφημερίδα της Γκάνας Daily Mail απέδωσε τα εύσημα της τεράστιας επιτυχίας της επίσκεψης του Armstrong στην αμερικάνικη κυβέρνηση, υποστηρίζοντας ότι η τελευταία δεν περιορίστηκε στο να αγορεύει από μακριά, αλλά επισκέφτηκε την Γκάνα για να εξετάσει τα προβλήματα της χώρας ιδίως όμμασι και αφετέρου το δημοφιλές περιοδικό *Drum* τονίζοντας την δεξιότητα του Armstrong, αναφέρθηκε ταυτόχρονα πλαγίως στις εντάσεις του υπό εξέλιξη Ψυχρού Πολέμου, με την φράση “Satchmo Blows Up the World” (Ο Satchmo ανατινάζει τον κόσμο) (Eschen 2004, 61).

Ωστόσο, τόσο το αυταρχικό καθεστώς της αποικιοκρατίας του οποίου υπήρξε μάρτυρας, όσο και οι εξελίξεις πίσω στις ΗΠΑ, συμπεριλαμβανομένων των μαζικών συλλαλητηρίων, των μποϋκοτάζ των λεωφορείων στο Montgomery, των καθιστικών διαμαρτυριών του Greensboro και άλλων περιοχών και φυσικά το περιστατικό στο λύκειο του Little Rock, δεν μπορούσαν να αφήσουν τον Armstrong ανεπηρέαστο. Στον απόηχο του περιστατικού στο Little Rock, ο Armstrong, δεν μπόρεσε παρά να αντιδράσει και να δηλώσει δημόσια, προς έκπληξη των επικριτών του, ότι «Με τον τρόπο που φέρεται στον λαό μου στον Νότο η κυβέρνηση μπορεί να πάει στο διάολο». Κατονόμασε επίσης τον κυβερνήτη Faubus

«απαίδευτο χωριατόπαιδο», ασκώντας ταυτόχρονα κριτική στον πρόεδρο των ΗΠΑ Eisenhower, κατηγορώντας τον για κωλυσιεργία και διπροσωπία, ισχυριζόμενος επίσης ότι ο τελευταίος άφηνε τον Faubus να διοικεί την χώρα (Monson 2007, 1). Επιστρατεύοντας μια δόση μετριοπάθειας υποστήριξε πως «Ο λαός μου δεν αποζητά τίποτα, θέλουμε απλά ίση μεταχείριση. Αλλά όταν βλέπω στην τηλεόραση ένα πλήθος στο Arkansas να φτύνει και να βρίζει ένα μικρό κορίτσι, νομίζω έχω το δικαίωμα να πληγώνομαι και να πω κάτι γι' αυτό» (Defender 1957).

Παρόλο που είχε αποκτήσει το παρατσούκλι «Πρέσβης Satchmo» ήδη από το 1955 λόγω του ταξιδιού του στην Αφρική, ο Armstrong, οργισμένος με την κατάσταση και ενστερνιζόμενος το ΚΠΔ, απέρριψε την προγραμματισμένη περιοδεία του στην Σοβιετική Ένωση και την Νότια Αμερική, οργανωμένη από το State Department στα πλαίσια των Jazz Ambassador Tours.² Η κίνηση αυτή πανικόβαλε την κυβέρνηση των ΗΠΑ και την ανάγκασε να παρακαλέσει τον αποτελεσματικότερο πρεσβευτή της στο εξωτερικό να το ξανασκεφτεί, με τον ίδιο να μένει ανένδοτος, μέχρι την στιγμή που ο Eisenhower έστειλε στρατό στο Little Rock για να επισπεύσει την ένταξη των Αφροαμερικανών στο λύκειο της πόλης. Ευχαριστημένος από την εξέλιξη αυτή, έστειλε στον πρόεδρο Eisenhower ευχαριστήρια και συμφιλιοτική επιστολή, επικροτώντας την στάση του (Eschen 2004, 64). Μερικά χρόνια αργότερα, ο Armstrong έμελλε να παίξει σε πολλές χώρες τις Αφρικής, τα χρόνια 1960-61 στα πλαίσια των Jazz Ambassador Tours (Eschen 2004, 58).

Βλέπουμε λοιπόν πως, ακόμα και μετριοπαθής ως προς την πολιτικοποίηση του, ο Armstrong, δεν έμεινε απαθής μπροστά στην ανισότητα του Νότου και, έχοντας επίγνωση της επιρροής που ασκούσε η εικόνα του, την χρησιμοποίησε σε τοπικό και διεθνές επίπεδο για να

² Η αποστολή των Jazz Ambassador Tours σε χώρες της Αφρικής, της Μέσης Ανατολής, Νότιας Αμερικής και της Ανατολικής Ευρώπης ήταν μια πρακτική της κυβέρνησης Eisenhower, που αποσκοπούσε στην βελτίωση της εικόνας των ΗΠΑ και την αύξηση της επιρροής τους στο εξωτερικό, προωθώντας μια εικόνα προοδευτική, σεβάσμια των φυλετικών διαφορών, σε μια περίοδο που ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν σε αναβρασμό. Για να υποστηριχτεί αυτή η εικόνα, οι ΗΠΑ χρησιμοποίησαν ως βιτρίνα και σήμα κατατεθέν της προοδευτικής τους εικόνας την jazz μουσική ως ένα αμιγώς αμερικάνικο προϊόν, στέλνοντας Αφροαμερικανούς/ές να παίξουν την μουσική τους στο όνομα των ΗΠΑ. Περισσότερα για τα Jazz Ambassador Tours μπορούν να βρεθούν στα Penny M. Von Eschen *Satchmo Blows Up The World : jazz Ambassadors Play The Cold War*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2006, Mariami Khatiaishvili, “Jazz Ambassadors: An Instrument of Public Diplomacy” CPD Blog, 2 Μαΐου 2019 <https://www.uscpublicdiplomacy.org/blog/jazz-ambassadors-instrument-public-diplomacy>.

μιλήσει ρητά, αλλά και μέσω της μουσικής του υπέρ των διεκδικήσεων της αφροαμερικανικής κοινότητας για δικαιοσύνη και ισότητα.

2.1.4. 1959 – 1960, Charles Mingus – “Fables of Faubus” και “Original Faubus Fables”

Ο Charles Mingus, κοντραμπασίστας και συνθέτης, ήταν ένας μουσικός γνωστός για την ευθύτητα του και την δράση του στον αγώνα για την επίτευξη της ελευθερίας και της ισότητας μέσω της μουσικής. Η ενασχόληση του Mingus με τη μουσική είχε ανέκαθεν πολιτικό χαρακτήρα και ο υβριδισμός, η αναζήτηση και επαναπροσέγγιση της δομής, ο αυτοσχεδιασμός, η οργή, ο συναισθηματισμός, η κωμωδία και η παρωδία ήταν χαρακτηριστικά της πολιτικής του στάσης, μιας στάσης που στήριζε με σθένος και κυνισμό (Giddins 1998, 446). Η στάση αυτή απαντάται σε όλη την δισκογραφία του, καθώς η εναντίωση προς την μουσική βιομηχανία, την κυβέρνηση, την πολιτική απάθεια, ακόμα και προς τον ίδιο τον ορισμό της έννοιας της φυλής (αν κρίνουμε από το γεγονός ότι ο Mingus είχε καταγωγή από την Αφρική, την Σουηδία και την Κίνα) λειτουργούσε αναπόσπαστα με την μουσική του δράση (De Arcangelis 2016). Εκτός αυτών, ο πολιτικός χαρακτήρας του Mingus διαφαίνεται και από τις κινήσεις του να οργανώσει την δισκογραφική ταιρία Debut Records (Reiff 2010, 17), το παράρτημα 767 της Αμερικάνικης Ομοσπονδίας Μουσικών (De Arcangelis 2016) και το φεστιβάλ Newport Rebels Festival (Monson 1997, 187), κινήσεις που αποσκοπούσαν όλες στην ανάδειξη των δικαιωμάτων Αφροαμερικανών καλλιτεχνών και στην αντιμετώπιση της εκμετάλλευσης που υφίσταντο.

Το περιστατικό στο Λύκειο του Little Rock στις 4 Σεπτεμβρίου 1957 προκάλεσε την μουσική αντίδραση του Mingus, ο οποίος το 1959 εξέδωσε με τη μουσική του ομάδα “The Jazz Workshop” τον δίσκο *Mingus Ah Um* μέσω της δισκογραφικής εταιρίας Columbia, έναν δίσκο ορόσημο της καριέρας του. Το άλμπουμ αυτό συμπεριλάμβανε ένα κομμάτι που έμελλε να γίνει η πιο άμεση αναφορά του Mingus στο προβληματικό φυλετικό ζήτημα στον αμερικάνικο Νότο και η πιο ευθεία καταγγελία του εναντίον της μεταχείρισης του ζητήματος από τις κυβερνητικές δυνάμεις των ΗΠΑ. Επρόκειτο για το κομμάτι “Fables of Faubus”, που, όπως είναι φανερό από τον τίτλο, ήταν μια σαφής αναφορά στον κυβερνήτη Orval Faubus και στις κινήσεις που αυτός προέβη στο Little Rock τον Σεπτέμβριο του 1957, επεκτείνεται όμως και σε καταγγελίες εναντίον προσώπων όπως οι Dwight Eisenhower και John D. Rockefeller.

Οι στίχοι του κομματιού επρόκειτο να συμπεριληφθούν στην ηχογράφιση, αλλά η Columbia άσκησε βέτο και τελικά το κομμάτι εκδόθηκε ως ορχηστρικό (Monson 2007, 181). Ωστόσο στις 20 Οκτωβρίου του 1960 το κομμάτι αυτό επανεκδόθηκε στον δίσκο *Charles Mingus presents Charles Mingus* μέσω της μικρότερης, αλλά πιο διαλλακτικής δισκογραφικής

εταιρίας Candid. Επιτέλους οι στίχοι, οι οποίοι μέχρι στιγμής παρουσιάζονταν μόνο στις ζωντανές εμφανίσεις του Mingus και της μπάντας του, συμπεριλήφθηκαν σε επίσημη δισκογραφημένη έκδοση, αυτή τη φορά με την καινούργια ονομασία “Original Faubus Fables”, για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων (Monson 2007, 181). Πρόκειται για ένα “call & response”, μια στιχομυθία ερωταπαντήσεων ανάμεσα στον Mingus και τον ντράμερ του, Dannie Richmond. Στη στιχομυθία αυτή χλευάζουν τον κυβερνήτη Faubus και άλλα σημαίνοντα πρόσωπα, χωρίς όμως να επιρρίπτουν ευθέως κατηγορίες, με εξαίρεση προς το πρόσωπο του Faubus, στον οποίο αναφέρθηκαν αναφορικά με την στάση του στην υπόθεση “Little Rock Nine”, όπως φαίνεται στους στίχους “Name me someone who's ridiculous, Dannie. / Governor Faubus! / Why is he so sick and ridiculous? / He won't permit integrated schools. / Then he's a fool! Boo! Nazi Fascist supremacists!”^v.

Μουσικά, το Fables of Faubus, αν και περιλαμβάνει σύντομα μέρη στα οποία ο drummer Dannie Richmond παίζει στην διπλάσια ταχύτητα, είναι ένα μέτριας ταχύτητας (~ 120 bpm) swing κομμάτι, γραμμένο σε Σολ ελάσσονα, με ασύμμετρη φόρμα AABA (A1 = 19 μέτρα, A2 = 18, B = 16, A3 = 18), όπως φαίνεται στο χειρόγραφο του Mingus, στην εικόνα 2^η στο παράρτημα.

Αν και το κομμάτι βασίζει τη μουσική του γλώσσα σε μεγάλο βαθμό σε ένα blues υπόβαθρο, οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί, όπως για παράδειγμα το απόσπασμα στο χρονικό σημείο 1:35 – 2:00, όπου το τρομπόνι, η τρομπέτα, το τενόρο και το άλτο σαξόφωνο παίζουν ταυτόχρονα αυτοσχεδιαστικές γραμμές, είναι ένα νεωτερικό στοιχείο που χαρακτήρισε σε μεγάλο βαθμό την μουσική παρακαταθήκη του Mingus και της μουσικής του ομάδας “Jazz Workshop” (De Arcangelis 2016).

Το 1962 στην κριτική του για τον δίσκο *Charles Mingus presents Charles Mingus* ο Don Heckman χαρακτηρίζει το “Original Faubus Fables” ως μια «κλασική νέγκρικη κίνηση ταπείνωσης, της οποίας η σάτιρα μετατρέπεται σε θανατηφόρο χτύπημα ξίφους. Ο Faubus παρουσιάζεται ως ο κακός χαρακτήρας, αλλά ταυτόχρονα και περίγελος της ιστορίας, τον οποίο κανείς δεν παίρνει στα σοβαρά» (Heckman 1962, 916-918).

Το “Original Faubus Fables” είναι μια ωμή jazz διαμαρτυρία, μια μουσική καταγγελία εναντίον του νομοθετικού καθεστώτος Jim Crow, μια από τις μεγαλύτερες μουσικές συνεισφορές προς το ΚΠΔ από τον Mingus και ένα από τα κομμάτια στα οποία διαφαίνεται σε μεγάλο βαθμό η καινοτόμα ενασχόληση του Mingus με την μουσική δημιουργία.

2.1.5. 1960, Guy Carawan - “The Ballad of the Sit-Ins”

Το κίνημα των καθιστικών διαμαρτυριών του 1960 και η SNCC, μα από τις πιο δυναμικές οργανώσεις του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα που δημιουργήθηκε χάρη σε αυτό, έπαιξαν πολύ μεγάλο ρόλο στην εξάπλωση των διεκδικήσεων του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα, ιδιαίτερα στην λαϊκή βάση των υποστηρικτών/τριών του και ειδικά όσον αφορά μαθητές/τριες και φοιτητές/τριες. Το κίνημα αυτό περιγράφηκε στιχουργικά στο τραγούδι του Guy Carawan με όνομα “The Ballad of the Sit-Ins” (Carawan, Merriam and Curtis 1960)^{vii}. Το κομμάτι αυτό, με έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα, όπως φαίνεται στους στίχους “How can Americans deny all men equality? / Our Constitution says we can’t and Christians, you should know / Jesus died that morning, so all mankind could know.”, μιλάει για την αποφασιστικότητα των νέων (“As quietly and bravely, youth took a giant stride.”), καλεί το ακροατήριο να συσπειρωθεί και να ενώσει τις δυνάμεις του με το ΚΠΔ, σύμφωνα με τη μη-βίαη προσέγγιση του Martin Luther King Jr. (“The time has come to prove our faith in all men’s dignity. / We serve the cause of justice, of all humanity. / We’re soldiers in the army, with Martin Luther King. / Peace and love our weapons, nonviolence is our creed.”), και υποδηλώνει την αμετακίνητη στάση των μαθητών/τριών και την επιμονή τους μέχρι να κερδίσουν την ελευθερία τους (“No mobs of violence and hate shall turn us from our goal, / No Jim Crow laws nor police state shall stop my free bound soul, / Three thousand students bound in jail still lift their heads and sing, / We’ll travel on to freedom, like songbirds on the wing.”).

Το κομμάτι αυτό, αρχικά τραγουδισμένο από τον Guy και την Candy Carawan, μετατράπηκε σε a capella χορωδιακό κομμάτι από τους Cordell Reagon και Charles Sherrod (Reagon). Ήταν ένα από τα πρώτα κομμάτια που τραγουδήθηκαν από τους Freedom Singers της SNCC. Ο Carawan, αν και λευκός, τροφοδότησε με την ερμηνεία και την διδασκαλία του το μουσικό στερέωμα του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα με αρκετά “freedom songs”, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 2.3.2. και για τον ακτιβισμό του και την συνεισφορά του στο ΚΠΔ έχει χαρακτηριστεί ως ήρωας (Aaron 2015)

2.1.6. 1960, Max Roach / Oscar Brown Jr. - *We Insist! Freedom Now Suite*

Η άφιξη της δεκαετίας του 60’ έφερε τεράστιες αλλαγές για τις ΗΠΑ, αλλά και την αφροαμερικάνικη και αφρικανική κοινότητα στην ολόκληρη της, καθώς, εκτός από το κίνημα των καθιστικών διαμαρτυριών, που μόλις είχε ξεκινήσει και τραβούσε την προσοχή του κόσμου, μεγάλες αλλαγές συνέβαιναν και στην αφρικανική ήπειρο. Οι διαμαρτυρίες στην Νότια Αφρική εναντίον του apartheid και η ανεξαρτητοποίηση 16 αφρικανικών χωρών επηρέαζαν σε μεγάλο βαθμό το ηθικό της αφροαμερικανικής κοινότητας (Hentoff 1960). Η

μουσική της εποχής δεν μπορούσε παρά να επηρεαστεί από τις εξελίξεις. Αφροαμερικανοί/ές μουσικοί, έχοντας βιώσει τον συντηρητισμό και τον ρατσισμό του Νότου για δεκαετίες ένιωσαν την ανάγκη να μιλήσουν για τις εμπειρίες τους και να τοποθετηθούν μέσω της μουσικής (Gammage 2019).

Σε συνέντευξη της στην Ingrid Monson το 1993, η Abbey Lincoln είπε: «Πιστεύω πως οι καλλιτέχνες συντάχθηκαν με το κίνημα γιατί αυτό επικυρώνει την δουλειά σου. Πρέπει να εκτίθεται, να τραγουδάς ή να παίζεις για κάτι» (Monson 2007, 159). Την στάση αυτή, τόσο η Lincoln, όσο και ο ακτιβιστής και drummer Max Roach, σύζυγος της εκείνο τον καιρό, την υποστήριξαν έμπρακτα. Λειτουργώντας υπο μια καλλιτεχνική και πολιτικοκοινωνική σύμπνοια, οι δυο τους ένωσαν τις δυνάμεις τους με τις διεκδικήσεις της αφροαμερικανικής κοινότητας μέσω της δισκογραφικής τους παρουσίας, των συναυλιών οικονομικής ενίσχυσης, αλλά και μέσω της ρητής τους τοποθέτησης περί του φυλετικού διαχωρισμού και της ελευθερίας σε ομιλίες και συγκεντρώσεις, όπως αυτές που οργάνωνε η Maya Angelou και ο Godfrey Cambridge στο μπαρ “Gate” (Monson 2007, 163 - 164). Το αντικείμενο της δράσης τους δεν περιοριζόνταν σε κρατικά όρια, αλλά επεκτείνονταν σε ό,τι αφορούσε την αφρικανική διασπορά σε όλες της τις εκφάνσεις, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι οι δυο τους συμμετείχαν στις διαδηλώσεις στα Ηνωμένα Έθνη στο ζενίθ του αφρικανικού εθνικιστικού αισθήματος το 1961, μετά την δολοφονία του Patrice Lumumba, του πρώτου πρωθυπουργού του άρτι ανεξαρτητοποιημένου Κονγκό (Monson 2007, 187).

Μια από τις εντονότερες εκφάνσεις τις αφοσίωσης των δύο στην αφροαμερικανική παράδοση και στο ΚΠΔ ήταν ο δίσκος *We Insist! Freedom Now Suite*, γραμμένος από τον Max Roach και τον συγγραφέα / τραγουδιστή Oscar Brown με τραγουδίστρια την Abbey Lincoln για την δισκογραφική εταιρία Candid το χειμώνα του 1960. Το έργο αυτό για εξώφυλλό του χρησιμοποιεί μια φωτογραφία από τις καθιστικές διαμαρτυρίες που ξεκίνησαν στο Greensboro, North Carolina τον Φεβρουάριο του ίδιου χρόνου. Συνοδεύεται επίσης από ένα καυστικό κείμενο του ακτιβιστή A. Philip Randolph στο οπισθόφυλλο, κατά τον οποίο «Μια επανάσταση εκτυλίσσεται – η ημιτελής επανάσταση της Αμερικής. Εκτυλίσσεται σε εστιατόρια, λεωφορεία, βιβλιοθήκες και σχολεία – οπουδήποτε αμφισβητείται η ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Αναδεικνύεται η νεότητα και ο ιδεαλισμός. Ορδές νέγων πορεύονται στο βάθρο της ιστορίας, απαιτώντας την ελευθερία τους τώρα!» (Randolph 1960). Στο οπισθόφυλλο φιλοξενήθηκε μια παρουσίαση και προλόγηση του δίσκου από τον μουσικοκριτικό, ακτιβιστή και διευθυντή της δισκογραφικής Candid Nat Hentoff, ο οποίος έθεσε και ρητά το ιστορικό πλαίσιο του δίσκου, εξηγώντας το υπόβαθρο κάθε κομματιού. Το 1962, το κομμάτι “Tears for Johannesburg”, αφιερωμένο στα θύματα της σφαγής του Sharpeville της Νότιας Αφρικής, που δολοφονήθηκαν

τον Μάρτιο του 1960 από την αστυνομία σε μη-βίαη διαμαρτυρία εναντίον του apartheid, θεωρήθηκε επαρκής λόγος για να απαγορευτεί η πώληση του δίσκου στην Νότια Αφρική (Monson 2007, 173-174). Λίγο αργότερα, το 1963, ο Roach ανακοίνωσε, μέσω του περιοδικού *New York Amsterdam*, ότι προθυμοποιούνταν να παραχωρεί αφιλοκερδώς τον δίσκο σε όσες οργανώσεις οικονομικής ενίσχυσης τον χρειαζόνταν (Gammage 2019, 58). Τα προαναφερθέντα στοιχεία καθώς και το στιχουργικό, μουσικό και ιστορικό περιεχόμενο του δίσκου δείχνουν πολλά για την προσέγγιση των συνελεστών του σε σχέση με τις αφροαμερικανικές διεκδικήσεις και καθιστούν το έργο αυτό ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα μουσικού ακτιβισμού.

Οι απόψεις δίστανται ως προς τον στόχο στον οποίο αποσκοπούσε αρχικά το έργο αυτό. Σύμφωνα με τον Max Roach, το έργο, γραμμένο μετά από παραγγελία της NAACP, προορίζονταν να παιχτεί στην εκατονταετηρίδα της Διακήρυξης Χειραφέτησης, την 1^η Ιανουαρίου 1963, ημερομηνία μέχρι την οποία η NAACP ήλπιζε κάθε φυλετικός διαχωρισμός να έχει αρθεί. Ωστόσο οι καταγιστικές πολιτικές εξελίξεις της αρχής της δεκαετίας του 60' ανάγκασαν την επίσπευση της ηχογράφησης και την τροποποίηση του έργου, που ηχογραφήθηκε το καλοκαίρι του 1960 και εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου (Monson 2020). Ο Oscar Brown, από την άλλη, υποστήριξε πως τέτοια παραγγελία δεν έγινε ποτέ και το έργο ξεκίνησε να γράφεται ως μια εξιστόρηση της πορείας του αφρικανικού ρυθμού από την Αφρική στην σύγχρονη εποχή και επρόκειτο να ονομαστεί "The Beat" (Monson 2020).

Πολιτικές ασυμφωνίες ανάμεσα στον Roach, που συντάσσονταν περισσότερο με τον Malcolm X και το Black Power, και τον Brown, που έκλινε περισσότερο προς το φιλειρηνικό πλευρό του Martin Luther King Jr., δημιούργησαν ρήξη ανάμεσα στους δυο δημιουργούς με αποτέλεσμα, λίγο πριν την ολοκλήρωση του έργου, το γράψιμο να σταματήσει, καθώς το τέλος του έργου ήταν αυτό στο οποίο δεν μπορούσαν να συμφωνήσουν οι δημιουργοί. Σύμφωνα με τον Roach, «δεν μπορούσαν να ορίσουν τι στα αλήθεια σημαίνει να είσαι ελεύθερος» (Monson 2020), όπως διαβάζουμε στους στίχους "Whisper listen / whisper listen / Whisper say we're free. / Rumors flyin' must be lyin' / Can it really be?"^{viii}. Η ηχογράφηση έγινε ερήμην του Oscar Brown, ο οποίος ειδοποιήθηκε για την τελική υλοποίηση του έργου όταν του ζητήθηκαν βιογραφικά στοιχεία για να συμπεριληφθούν στο οπισθόφυλλο και απογοητεύτηκε από την εξέλιξη του έργου, το οποίο ο Roach είχε παραλλάξει για να εξυπηρετήσει την πολιτική του ατζέντα (Monson 2020).

Οι διαφωνίες των δημιουργών του και η κλίση του Roach προς το Black Power δεν στάθηκαν εμπόδιο ώστε η πρεμιέρα του έργου να γίνει σε μια εκδήλωση οικονομικής ενίσχυσης της οργάνωσης CORE (Επιτροπή για την Φυλετική Ισότητα), μιας οργάνωσης μη-

βίαης πολιτικής κατεύθυνσης. Το έργο επίσης παρουσιάστηκε συμπυγμένο στο Ετήσιο Συνέδριο της οργάνωσης NAACP το 1961, σε μια παρουσίαση στην οποία συμμετείχαν χορευτές/τριες, συμπεριλαμβανομένης της Maya Angelou, με συνοδεία αφήγησης από την Ruby Dee (Monson 2020).

Η πολιτική διάσταση του *We Insist! Freedom Now Suite* αποδίδεται στο έργο συχνότερα μέσω των προαναφερθέντων λόγων. Ωστόσο, το ίδιο το περιεχόμενο του έργου, είτε όσον αφορά τον στίχο του ποιητή Brown, είτε τα μουσικά εκφραστικά μέσα του συνθέτη Roach, παίζει μεγάλο ρόλο στο να κατανοηθεί καλύτερα ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου και η σημασία του στο πλαίσιο του μουσικού ακτιβισμού.

Το περιεχόμενο των 5 μερών του έργου (“Driva’Man”, “Freedom Day”, “Triptych: Prayer/Protest/Peace”, “All Africa”, “Tears for Johannesburg”) είναι δομημένο ως μια ιστορική επισκόπηση του αφροαμερικανού λαού, ξεκινώντας από την καταπίεση των Αφροαμερικανών την περίοδο της σκλαβιάς (“Driva’ Man”), περνώντας από την χειραφέτηση του μέσω της Διακήρυξης του 1863 (“Freedom Day”) και την περίοδο της διεκδίκησης των πολιτικών δικαιωμάτων (“Triptych”), στην αφρικανική ανεξαρτησία (“All Africa”, “Tears for Johannesburg”) (Monson 2020).

• “Driva’ Man”

Στο πλαίσιο της ιστορικής επισκόπησης της αφροαμερικάνικης παράδοσης, ο Roach χρησιμοποίησε μεγάλη ποικιλία εκφραστικών μέσων για να δομήσει το έργο αυτό. Το κομμάτι Driva’ Man, που πραγματεύεται την σκλαβιά, είναι γραμμένο σε επαναλαμβανόμενη, συμπυγμένη (6μετρη αντί για την συνηθισμένη 12μετρη), φόρμα Blues (I – I / IV – I / V – I) (Monson 2007, 178) και παιγμένο στα 100 bpm με αίσθηση swing. Αρμονικά, το κομμάτι παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς, ενώ η μελωδία της Lincoln και το θέμα και ο αυτοσχεδιασμός του Hawkins χρησιμοποιούν φρασεολογία της πεντατονικής blues κλίμακας, η είσοδος των πνευστών στο 1:01 γίνεται με παράλληλες συνηγήσεις αυξημένων συγχορδιών και, σε συνδυασμό με το μπάσο, η εναρμόνιση τους αρθρώνεται ως ένα blues 6μετρο από Lab, που περιλαμβάνει μόνο δεσπόζουσες συγχορδίες με επεκτάσεις βασισμένες στην ολοτονική κλίμακα, όπως φαίνεται στην εικόνα 3. Ο Roach με αυτή την κίνηση δημιουργεί μια αίσθηση αρμονικής ασάφειας και αμφισημίας (Monson 2007, 175).

Driva' Man

Θέμα και συνοδεία πνευστών

Max Roach

Τενόρο Σαξόφωνο
Τρομπέτα
Τρομπόνι
Τενόρο 2
Κοντραμπάσο

♩ = 100

4

Εικόνα 2 Θέμα και συνοδεία πνευστών. Max Roach, “Driva’ Man”, *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Το μουσικό σκέλος του “Driva’ Man” επεκτείνεται και σε περαιτέρω ιδιαιτερότητες, εκτός της αρμονίας. Το τέλος της δεκαετίας του 50’ και η αρχή του 60’ ήταν μια περίοδος στην οποία πολλοί μουσικοί της jazz πειραματιζόνταν με ρυθμούς εκτός των 4/4. Η οικειοποίηση, βέβαια, των πολιτιστικών χαρακτηριστικών των Αφροαμερικανών από λευκούς ήταν ανέκαθεν υπαρκτή, γεγονός που συναντάται και στην μουσική. Αν και, εκτός των άλλων, ο ίδιος ο Roach είχε πειραματιστεί με σύνθετους ρυθμούς ήδη από το 1957 και τον δίσκο *Jazz in 3/4 Time*, ο δίσκος του λευκού μουσικού Dave Brubeck με όνομα *Time Out* που βγήκε δύο χρόνια αργότερα και περιείχε κομμάτια σε σύνθετους ρυθμούς, κέρδισε πολύ περισσότερο την προσοχή του ακροατηρίου, ειδικά με το κομμάτι “Take Five”, σε ρυθμό 5/4 (Monson 2007, 178). Η χρήση του ρυθμού αυτού στο “Driva’ Man”, αλλά και στην περισσότερη διάρκεια του *We Insist! Freedom Now Suite*, εκτός από νεωτερισμός, είναι πιθανώς μια αναφορά στην πολιτιστική οικειοποίηση αφροαμερικανικών χαρακτηριστικών από τη μεριά των λευκών.

Ο πρώτος χτύπος κάθε μέτρου τονίζεται στην αρχή από το ντέφι της Lincoln και στη συνέχεια από το ταμπούρο του Roach. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα προγραμματικό εκφραστικό μέσο. Καθώς το τραγούδι ξεκινάει με το a capella τραγούδι της Lincoln, θα μπορούσε ο ήχος αυτός του ντεφιού της να παραπέμπει στον χτύπο του σφυριού που χρησιμοποιούσαν Αφροαμερικανοί/ές σκλάβοι/ες στους σιδηρόδρομους, όπου τραγουδούσαν χωρίς συνοδεία οργάνων. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από την αναφορά σφυριού στους στίχους “Better make your hammer ring / Driva’ man ‘ll start to swing”^{ix}. Όταν το ντέφι αντικαθίσταται από το ταμπούρο του Roach και το κομμάτι δεν είναι πια a capella, ο

ήχος πιθανώς παραπέμπει στο μαστίγιο που χρησιμοποιούσαν οι ιδιοκτήτες σκλάβων, το οποίο, άλλωστε, επίσης αναφέρεται στους στίχους “When his cat o’ nine tail fly / You’d be happy just to die”³ (Monson 2007, 175).

- “Freedom Day”

Φως στο πώς εκλάμβαναν την ελευθερία οι Αφροαμερικανοί/ες μετά την Διακήρυξη Χειραφέτησης ρίχνουν οι στίχοι του Oscar Brown Jr. στο δεύτερο κομμάτι του δίσκου, “Freedom Day”. Σύμφωνα με τους στίχους που τραγουδούσε η Abbey Lincoln, η σύλληψη του νοήματος της ελευθερίας ήταν δύσκολη για τους/τις Αφροαμερικανούς/ες, που για χρόνια υφίσταντο τη σκλαβιά και η κατάργησή της ήταν ένα γεγονός δύσκολα πιστευτό, όπως φαίνεται από τους στίχους “Can’ t conceive it, can’ t believe it. But that’ s what they say / Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.”^{ix}.

Το bebop ήταν ένα jazz μουσικό είδος που γεννήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 40’ από Αφροαμερικανούς/ές μουσικούς ως απάντηση, απέναντι στην οικειοποίηση, τον εξωραϊσμό και την εμπορευματοποίηση των πολιτιστικών τάσεων και διανοήσεων τους από τους/τις λευκούς/ές, οι οποίοι είχαν διεισδύσει δημιουργικά και εκμεταλλευτικά στον χώρο της jazz και την χρησιμοποιούσαν ως έναν τρόπο διασκέδασης (Porter 1999, 423-424). Σύμφωνα με τον John Birks “Dizzy” Gillespie, έναν από τους πρωτοπόρους το είδους αυτού, το bebop αποσκοπούσε σε μια καλλιτεχνική αρτιότητα και μια αφροαμερικανική περηφάνεια, που θα απαρνιόταν κοινωνικά, δημιουργικά και εθνικά όρια (Porter 1999, 426). Περισσότερα για το bebop, τους τρόπους με τους οποίους αυτό λειτούργησε ως χειραφέτηση των Αφροαμερικανών μουσικών και τον τρόπο με τον οποίο απομάκρυνε την κατεύθυνση της jazz από την λευκή εκμετάλλευση θα αναλυθούν στο κεφάλαιο 3.1.

Το κομμάτι “Freedom Day”, το δεύτερο του δίσκου, ανταποκρίνεται σε μεγάλο βαθμό στα χαρακτηριστικά του bebop. Το τέμπο είναι ταχύτατο (350 bpm) και οι αυτοσχεδιασμοί του Booker Little στην τρομπέτα και του Walter Benton στο σαξόφωνο είναι φρενήρεις και παρουσιάζουν μεγάλη επιδεξιότητα, ρυθμικές συγκοπές και ξαφνικές και γωνιώδεις φράσεις. Αν λάβουμε υπόψιν μας τα στοιχεία αυτά, αλλά και το γεγονός πως ο Max Roach ήταν από τους πρωτοστάτες της επανάστασης του bebop (Frapp χ.χ.), μπορούμε να υποθέσουμε πως η αισθητική επιλογή του Roach να δώσει στο κομμάτι “Freedom Day” χαρακτηριστικά της bebop μουσικής, η οποία, όπως θα δούμε αργότερα, είχε ήδη αντικατασταθεί από άλλα είδη με την έλευση της δεκαετίας του 60’, είναι πιθανώς μια από τις ενδείξεις προγραμματικότητας του

³ cat o’ nine tail = μαστίγιο

δίσκου. Καθώς η bebop ήταν ένα είδος απελευθέρωσης και χειραφέτησης της αφροαμερικάνικης δημιουργικότητας, η χρήση στοιχείων της στο “Freedom Day” γίνεται πιθανώς για να ενισχυθεί η αίσθηση ελευθερίας, την οποία το κομμάτι πρεσβεύει.

Αν και το κομμάτι αυτό φαίνεται επηρεασμένο από παραδοσιακά στοιχεία, όπως η πεντατονική και blues φρασεολογία στην μελωδία του θέματος και bebop αντιμετώπιση του αυτοσχεδιασμού, παρουσιάζει και στοιχεία περισσότερο καινοτόμα, όσον αφορά την αρμονία. Θα ήταν δύσκολο να ισχυριστούμε ότι το κομμάτι “Freedom Day” αφηγά την έννοια της τονικότητας. Ωστόσο, η παντελής έλλειψη πτώσεων και η σχεδόν αποκλειστική χρήση ελάσσονων συγχορδιών μεθ’ ενάτης, συνιστούν ένα περιβάλλον περισσότερο τροπικό, με την έννοια που είχε ξεκινήσει να εκφράζεται η τροπικότητα στην μουσική των Miles Davis και John Coltrane, έναν χρόνο πριν, το 1959, με τον δίσκο “Kind of Blue” (Yudkin 2014). Τα χαρακτηριστικά της έλλειψης πτώσεων, της φόρμας χωρίς αρμονικές αλλαγές για πολλά μέτρα, της χρήσης τρόπων, αντί για τις παραδοσιακές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες και η αλλαγή τονικού κέντρου χωρίς λειτουργική προετοιμασία, είναι όλα χαρακτηριστικά της modal jazz (Yudkin 2014), τα οποία συναντώνται στο “Freedom Day”. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε Ντο ελάσσονα και επαναλαμβανόμενη φόρμα AABA 32 μέτρων (εικόνα 4).

Freedom Day
Θέμα και αρμονική δομή

Max Roach

♩ = 350
AABA

1 A Cm9

5

9 B Fm9

13

17 A Cm9

21

Εικόνα 4 Μελωδία και αρμονική δομή. Max Roach, "Freedom Day" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή – Ι. Βακαλούδης

Περιέχει επίσης δύο μικρά, μεταβατικά θέματα 32 μέτρων. Το πρώτο έρχεται ως μετάβαση από την μελωδία της Abbey Lincoln στο σόλο του τρομπετίστα Booker Little, γραμμένο με την ίδια δομή AABA, αλλά μια τρίτη μεγάλη κάτω, αρμονικό περιβάλλον στο οποίο γίνεται και το σόλο (1:13 – 1:37). Σε αυτό το μεταβατικό θέμα γίνεται χρήση του Δώριου τρόπου τόσο στην Abm9, όσο και στην Dbm9, γεγονός που υπογραμμίζει την τροπικότητα του κομματιού (εικόνα 5). Το δεύτερο μεταβατικό μέρος επιστρέφει στην Ντο ελάσσονα, γεφυρώνοντας το σόλο του Roach με την τελική μελωδία της Lincoln (4:28 – 4:50) (εικόνα 6).

Στα νεωτερικά στοιχεία του κομματιού θα πρέπει να προσθέσουμε και την ελαφριά κλίση των συνοδευτικών φράσεων – φόντων του αυτοσχεδιασμού προς μια χρωματική προσέγγιση, η οποία δεν παραπέμπει πια στο bebop, αλλά περισσότερο προς το νέο είδος με το οποίο είχε ξεκινήσει να πειραματίζεται το 1959, έναν χρόνο πριν το *Freedom Now Suite*, ο σαξοφωνίστας Ornette Coleman, με τον δίσκο *The Shape of Jazz to Come*. Το νέο αυτό είδος ονομαζόταν “The New Thing” και ήταν ουσιαστικά μία από τις πρώτες προσεγγίσεις της Free Jazz (Monson 2007, 173). Όπως θα δούμε αργότερα στο κεφάλαιο 3.2., στα χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής, εκτός των άλλων, εντάσσεται και η αφήφιση της τονικότητας ως αναγκαιότητα, με τους φθόγγους και τις συγχορδίες να μην έχουν πια λειτουργική σχέση μεταξύ τους (Braxton χ.χ.). Η χρήση φθόγγων σε μη λειτουργικό πλαίσιο είναι φανερή στην συνοδεία του σαξόφωνου και του τρομπονιού κατά την διάρκεια του δεύτερου κύκλου του σόλο της τρομπέτας, τα οποία όργανα κατευθύνονται χρωματικά ανοδικά και καθοδικά αντίστοιχα, όπως φαίνεται στις εικόνες 7 και 8.

Freedom Day
1ο μεταβατικό μέρος (1:13 - 1:37) Max Roach

♩ = 350
AABA

A Abm9

9 **B** Dbm9

17 **A** Abm9

Εικόνα 5 1^ο μεταβατικό μέρος. Max Roach, "Freedom Day" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή – Ι. Βακαλούδης.

Freedom Day

2ο μεταβατικό μέρος (4:28 - 4:50) Max Roach

$\text{♩} = 350$

Εικόνα 6 2^ο μεταβατικό μέρος (4:28 – 4:50) Max Roach, "Freedom Day" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή – Ι. Βακαλούδης

Freedom Day

Συνοδεία πνευστών στο σόλο τρομπέτα στα δύο πρώτα Α (1:59 - 2:10) Max Roach

A
 $\text{♩} = 350$

Εικόνα 7 Συνοδεία πνευστών στα πρώτα δύο Α της φόρμας, στον δεύτερο κύκλο σόλο τρομπέτας (1:59 - 2:10) Max Roach, "Freedom Day" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Freedom Day

Συνοδεία πνευστών στο σόλο τρομπέτα στο τελευταίο Α (2:15 - 2:20) Max Roach

A
 $\text{♩} = 350$ **Solo σαξόφωνο**

Εικόνα 8 Συνοδεία πνευστών στο τελευταίο Α της φόρμας του σόλο τρομπέτας (2:15 - 2:20) Max Roach, "Freedom Day" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

- “Triptych (Prayer / Protest / Peace)”

Αν το κομμάτι “Freedom Day” χαρακτηρίζεται από μια ελαφριά προγραμματικότητα, τότε το τρίτο κομμάτι του δίσκου, με όνομα “Triptych; Prayer / Protest / Peace” βασίζεται εξ ολοκλήρου στον προγραμματικό του χαρακτήρα (Monson 2007, 178). Εντελώς γυμνό από ενορχήστρωση και στίχο, το “Triptych” είναι ένα ντουέτο ανάμεσα στον Roach και την Lincoln, γραμμένο σε τρία μέρη, με ελεύθερη αυτοσχεδιαστική φόρμα.

Το πρώτο μέρος (“Prayer”), όπως περιγράφεται από τον Hentoff στο οπισθόφυλλο του δίσκου, συμβολίζει την κραυγή ενός καταπιεσμένου λαού (Hentoff 1960) και είναι ένα αυτοσχέδιο spiritual τραγούδι που βασίζεται στην αλληλεπίδραση και τις ερωταπαντήσεις ανάμεσα στην Lincoln και τον Roach. Η Lincoln χρησιμοποιεί μόνο τους φθόγγους “u”, “i” και “a” και τραγουδά στην μι ελάσσονα πεντατονική, με το τονικό ύψος να υποστηρίζεται από τον Roach, που είχε κουρδίσει τα τύμπανα ανάλογα (Monson 2007, 175). Σταδιακά η Lincoln κινείται όλο και ψηλότερα σε τονικό ύψος, προμηνύοντας κατά κάποιον τρόπο έτσι το δεύτερο μέρος του “Triptych”.

Το δεύτερο μέρος του “Triptych” (“Protest”), που βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου κυριολεκτικά, αλλά και συμβολικά, είναι το κομμάτι που συγκέντρωσε την περισσότερη προσοχή, αλλά και την περισσότερη κριτική, λόγω του ωμού του χαρακτήρα (Monson 2007, 178). Το “Protest” περιγράφεται από τον Hentoff στο οπισθόφυλλο ως μια «ανεξέλεγκτη εξαπόλυση οργής, καταπιεσμένης για τόσο καιρό, ώστε ο μόνος τρόπος να επιτευχθεί κάθαρση είναι μέσω ενός οδυνηρού ξεσπάσματος πόνου και πικρίας» (Hentoff 1960). Τον έντονο χαρακτήρα του κομματιού και την εικόνα του θυμού και διαμαρτυρίας στο πιο προγραμματικό μέρος του έργου, δίνει σε έναν βαθμό ο Roach με τον ορμητικό αυτοσχεδιασμό του, περισσότερο όμως η Lincoln, η οποία για λίγο παραπάνω από ένα λεπτό (3:41 – 4:50) επιδίδεται σε δυνατές κραυγές και ουρλιαχτά, καθιστώντας έτσι το “Protest” το πιο avant – garde σημείο του δίσκου (Monson 2007, 175-178), ένα σημείο που, σύμφωνα με τον Hentoff, υποδηλώνει και την προσφιλή στάση του Roach και της Lincoln προς την βίαιη διαμαρτυρία (Hentoff 1960). Όπως λέει η Aida Mbowe, η ακρόαση του “Protest” είναι μια καθηλωτική εμπειρία υπέρμετρης ροής νοήματος και αφύπνισης αισθήσεων, που προκαλεί το ακροατήριο να δει νοητά, αλλά καθαρά, σκηνές της αφροαμερικανικής ιστορίας να αποτυπώνονται μπροστά του. (Mbowe 2013, 137).

Το τρίτο μέρος (“Peace”) επιστρέφει στο ήρεμο κλίμα του πρώτου μέρους (“Prayer”). Όντας το μόνο από τα τρία μέρη του “Triptych” με σταθερό ρυθμό (5/4), το “Peace” αρθρώνεται μέσα από τις ερωταπαντήσεις ανάμεσα στον Roach και την Lincoln, με ένα πνεύμα εξουθένωσης, αλλά κατευνασμού και ξεγνοιασιάς, που εκφράζεται με ξεφυσήματα,

αγκομαχητά, αλλά και μερικές ζωηρές φράσεις με έντονο βιμπράτο . Όπως μας πληροφορεί ο Hentoff, αυτό που ήθελε να αντλήσει ο Roach από την Lincoln ήταν « αίσθηση εξάντλησης και χαλάρωσης, αφού έχεις κάνει ό,τι μπορείς για να ορθώσεις το ανάστημά σου. Μπορείς να ξεκουραστείς τώρα, γιατί έχεις δουλέψει για να είσαι ελεύθερος/η. Είναι μια ρεαλιστική αίσθηση ελευθερίας. Ξέρεις τι έχεις περάσει». (Hentoff 1960).

- “All Africa”

Το κομμάτι που ακολουθεί, με όνομα “All Africa” στρέφει την εστίαση του έργου προς την Αφρική, όπως δηλώνει και το όνομα του. Επρόκειτο αρχικά σύμφωνα με τον Oscar Brown να είναι το πρώτο κομμάτι του δίσκου, δίνοντας έτσι στο έργο μια πιστότερη εξελικτική πορεία από αυτήν που τελικά επιμελήθηκε ο Roach (Monson 2007, 171). Μετά την «ωδή» στον αφρικανικό ρυθμό και την ιστορία του^x, η Lincoln αναφέρει ονόματα αφρικανικών φυλών και ο Michael Babatunde Olatunji παίζει congas και παραδοσιακά κρουστά από την Νιγηρία και απαντά στην Lincoln παραθέτοντας ρητά αφιερωμένα στην ελευθερία, ανταποκρινόμενα στην παράδοση κάθε φυλής που αναφέρεται από την Lincoln, αλλά στην δική του διάλεκτο Yoruba (Hentoff 1960). Συμμετέχουν επίσης στο κομμάτι και οι Αφροκουβανοί κρουστοί Raymond Mantillo και Tomas DuVall, δημιουργώντας έτσι μαζί με τον Νιγηριανό Olatunji και τον Αφροαμερικανό Roach ένα περιβάλλον στο οποίο συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν αυτοσχεδιαστικά για λίγο παραπάνω από 4 λεπτά (3:52 – 8:02) διάφορες εκφάνσεις της Αφρικανικής διασποράς (Cataliotti 2019).

Από μουσική άποψη, μέχρι το σημείο 1:25 το κομμάτι έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, με την Lincoln να τραγουδάει τους στίχους του Brown στην Φα ελάσσονα πεντατονική. Μετά το σημείο αυτό, ακολουθείται μια 24μετρη φόρμα blues σε Φα ελάσσονα, όπως φαίνεται στην εικόνα 9 στο παράρτημα. Η αρμονία δηλώνεται από την μελωδία της φωνής της Lincoln, του Olatunji και τη συνοδεία της τρομπέτας και του σαξόφωνου, αφού δεν υπάρχει μπάσο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο πολυρρυθμικός χαρακτήρας του κομματιού, πιθανώς παραπομπή στην αφρικανική μουσική παράδοση, καθώς, ενώ τα κρουστά και οι φωνές παίζουν σε διμερή ρυθμό 6/8, τα πνευστά παίζουν σε συγκοπές και υποδιαιρέσεις μικρότερες του όγδοου, υποδηλώνοντας έτσι πως το κομμάτι γράφτηκε ή στον τετραμερή ρυθμό 12/8, η σε 4/4 με αίσθηση swing. Η μεταγραφή του θέματος έγινε σε 12/8 για την καλύτερη κατανόηση του και μπορεί να βρεθεί στην εικόνα 9^{xi} στο παράρτημα.

- “Tears for Johannesburg”

Στο πέμπτο και τελευταίο μέρος του *We Insist! Freedom Now Suite* (“Tears for Johannesburg”) ενώνουν τις δυνάμεις τους όλα τα άτομα που συμμετείχαν στον δίσκο. Γραμμένο στη μνήμη των θυμάτων της σφαγής του Sharpeville το 1960 στην Νότια Αφρική (Monson 2007, 174), το “Tears” είναι ένα κομμάτι που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό όλων των μουσικών του δίσκου (Max Roach, Abbey Lincoln, Coleman Hawkins, Booker Little, Walter Benton, James Schenk, Raymond Mantilla, Tomas DuVall) πάνω σε ένα ostinato του μπάσου σε Σ1b ελάσσονα και ρυθμό 5/4. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το θέμα στην σαφέστερη του μορφή παρουσιάζεται μόνο στο τέλος, ενώ μέχρι στιγμής εμφανιζόταν με παραλλαγές (Monson 2007, 178 - 179).

Σύμφωνα με την Monson, ο Roach με το “Tears” συνέβαλε με τον τρόπο του ώστε να εγκαθιδρυθεί η συνήθεια του τροπικού αυτοσχεδιασμού σε ανοιχτή φόρμα, μια αισθητική αποστασιοποιημένη από την Δυτική μουσική παράδοση, κάτι για το οποίο τα εύσημα πήρε σε μεγαλύτερο βαθμό ο John Coltrane με τις ηχογραφήσεις των κομματιών “Africa” και “India” δύο χρόνια μετά, το 1962 (Monson 2007, 179).

Με στίχους αναφερόμενους στα χρόνια της σκλαβιάς, στην χειραφέτηση των Αφροαμερικανών, στην διεκδίκηση για ισότητα και ελευθερία, στην ενότητα της αφρικανικής διασποράς και τον φυλετικό διαχωρισμό και τον ρατσισμό στην Νότια Αφρική, με προγραμματικά και συμβολικά στοιχεία σε στιχουργικό και μουσικό επίπεδο, με αναφορές στην ιστορία της αφροαμερικάνικης μουσικής, αλλά και με καινοτομίες ως προς την αρμονία, τον αυτοσχεδιασμό, τη φόρμα, τον ρυθμό και τη χρήση μη – συμβατικών εκφραστικών μέσων, όπως οι κραυγές της Lincoln στο *Triptych*, με το εξώφυλλο να απεικονίζει Αφροαμερικανούς σε καθιστικές διαμαρτυρίες και με τα λόγια του Nat Hentoff στο οπισθόφυλλο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το *We Insist! Freedom Now Suite* είναι από όλα τα παραδείγματα που εξετάστηκαν και θα εξεταστούν ίσως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της συσχέτισης των διεκδικήσεων του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα με την μουσική δημιουργία και καινοτομία. Το *We Insist! Freedom Now Suite* δεν ήρθε ως απάντηση σε κάποιο συγκεκριμένο γεγονός, όπως τα περισσότερα μουσικά κομμάτια που εξετάζουμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο. Ήταν περισσότερο το προϊόν συσσωρευμένης καταπίεσης χρόνων και γι’ αυτό η καλλιτεχνική του υπόσταση φαίνεται να δομήθηκε με τρόπο ώστε να ανταποκρίνεται αναδρομικά σε όλες τις εκφάνσεις της ιστορίας της αφροαμερικανικής κοινότητας και ανισότητας και αδικίας που υπέστη.

2.1.7. 1961, Art Blakey and the Jazz Messengers - “The Freedom Rider”

Το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του 1961, μετά την ένταση που είχε προκληθεί από την βίαιη υποδοχή που τους επιφύλασσαν οι πολιτείες στον Βαθύ Νότο και τις συλλήψεις των Αναβατών για την Ελευθερία, δυνάμωσε το πείσμα των οργανώσεων του ΚΠΔ για διεκδίκηση του δικαιώματος στην διαπολιτειακή μεταφορά. Το κίνημα των Αναβατών για την Ελευθερία στέφθηκε με επιτυχία και, με την παρέμβαση του προέδρου Kennedy, το 1961 τέθηκε σε λειτουργία κανονισμός που εξάλειψε τον φυλετικό διαχωρισμό στις διαπολιτειακές μεταφορές, τραβώντας έτσι την προσοχή και την αφοσίωση του κόσμου στο ΚΠΔ (Monson 2007, 193). Ένας από τους ανθρώπους που έστρεψε την προσοχή του προς το ΚΠΔ με αφορμή το κίνημα των Αναβατών για την Ελευθερία ήταν ο Art Blakey. Λίγες μέρες μετά τις πρώτες συλλήψεις αναβατών/τριών στο Jackson, Mississippi, οι οποίοι/ες αρνήθηκαν να εξαγοράσουν την φυλάκιση τους, εν μέσω των ηχογραφήσεων ενός άλμπουμ με την μπάντα του, τους Jazz Messengers, ο Art Blakey ηχογράφησε ένα drum σολο 7 λεπτών, που ονομάστηκε “The Freedom Rider”. Το κομμάτι όχι μόνο συμπεριλήφθηκε στο δίσκο του με τους Jazz Messengers, αλλά του έδωσε και το όνομα του (Monson 2007, 193).

Ο δίσκος εκδόθηκε το 1964 από την εταιρία Blue Note Records και στο οπισθόφυλλο του φιλοξενήθηκαν σημειώσεις του ακτιβιστή και μουσικοκριτικού της Jazz, Nat Hentoff. Σύμφωνα με τον Hentoff, καθώς γεννήθηκε ως μια άμεση αντίδραση στα γεγονότα που επισκίασαν την πορεία του κινήματος των Αναβατών/τριών για την Ελευθερία, το κομμάτι “The Freedom Rider” είναι μια προσπάθεια του Blakey να προσεγγίσει την δίνη των ιστορικών εξελίξεων μέσω της έντασης και της ενέργειας του παιχνιδιού του (Hentoff 1964). Στις σημειώσεις του Hentoff διαβάζουμε πως «Τον καιρό που γραφόταν ο δίσκος, η μάχη των Αναβατών/τριών δεν είχε κερδηθεί και υπήρχε μια ακλόνητη αποφασιστικότητα ανάμεσα στους ακτιβιστές για τα Πολιτικά Δικαιώματα να συνεχίσουν τις διεκδικήσεις τους για άρση του φυλετικού διαχωρισμού στα ταξίδια, ακόμα κι αν όλες οι φυλακές γέμιζαν με Αναβάτες/τριες. Ο Blakey αναπαριστά στο κομμάτι “The Freedom Rider” τη δίνη των συναισθημάτων της εποχής: τον άνεμο της αλλαγής, την αντίσταση εναντίον της αλλαγής και την αποφασιστικότητα των Αναβατών/τριών να μείνουν αμετακίνητοι». (Hentoff 1964)

Στο κομμάτι αυτό, το οποίο είναι εξ ολοκλήρου ένας αυτοσχεδιασμός του Blakey και κρατάει 7 λεπτά και 31 δευτερόλεπτα, παρουσιάζονται ρυθμικά στοιχεία από διάφορες εκφάνσεις της αφρικανικής διασποράς, όπως παρουσιάστηκαν στο παίξιμο του κατά την δεκαετία του 50'. Ένα αφροκουβανέζικο ρυθμικό μοτίβο που είχε χρησιμοποιήσει στο κομμάτι “Message From Kenya” του Horace Silver το 1953, ένα ρυθμικό μοτίβο conga, παρόμοιο με αυτό που είχε χρησιμοποιήσει στο κομμάτι του “Ritual” το 1957 και ο χειρισμός του τονικού

ύψους των toms είναι όλα χαρακτηριστικά που συναντώνται στο “The Freedom Rider” (Monson 2007, 193), όπως επίσης και κάποια στοιχεία αφρικανικής επιρροής, τα οποία ο Blakey αφομοίωσε κατά την παραμονή του στην Αφρική στα τέλη της δεκαετίας του 40’ (Haga 2019).

Αν θέλαμε να ερμηνεύσουμε το “The Freedom Rider” μέσα σε ένα συμβολικό πλαίσιο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, όπως ισχυρίζεται η Monson (Monson 2007, 193) πως αφενός η έντονη χρήση των πιατινιών γίνεται από τον Blakey για να συμβολίσει την χρήση των ρόπαλων των αστυνομικών εναντίων των Αναβατών/τριών και αφετέρου το μοτίβο που χρησιμοποιείται στα toms παραπέμπει στο επίμονο χτύπημα πόρτας, ίσως σαν δήλωση των Αναβατών/τριών πως δεν πρόκειται να υποχωρήσουν, μέχρι να τους «ανοιχτεί η πόρτα».

Αν και δεν είναι στην εντέλεια του ένα ξεκάθαρο δείγμα διαμαρτυρίας, η συμπερίληψη του κομματιού “The Freedom Rider” στον δίσκο, το γεγονός ότι ολόκληρος ο δίσκος πήρε το ίδιο όνομα, και η αμεσότητα της αντίδρασης του Blakey που ηχογράφησε το κομμάτι λίγες μέρες μετά τις πρώτες συλλήψεις Αναβατών/τριών για την Ελευθερία (αν και το κομμάτι εκδόθηκε τελικά 3 χρόνια αργότερα, το 1964), δίνουν σε αυτόν τον δίσκο έναν χαρακτήρα τουλάχιστον προσφιλή προς το ΚΠΔ.

2.1.8. 1964, Nina Simone – “Mississippi Goddam”

Μέχρι το 1964, η αφροαμερικανή τραγουδίστρια, πιανίστρια και συνθέτρια Simone είχε συμμετάσχει εμμέσως στον μουσικό ακτιβισμό, ενώνοντας τις δυνάμεις τις με οργανώσεις του Κινήματος όπως οι SNCC, CORE, SCLC, NAACP και άλλες παίζοντας σε συναυλίες οικονομικής ενίσχυσης αυτών των οργανώσεων είτε με χαμηλές αμοιβές, είτε αφιλοκερδώς. Οι συναυλίες αυτές ήταν πολύ βοηθητικές για τις οργανώσεις αυτές, αλλά και για το ΚΠΔ, καθώς η Simone ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή και ως εκ τούτου προσοδοφόρα ονόματα του μουσικού στερεώματος. Η Simone δεν περιορίστηκε στις συναυλίες οικονομικής ενίσχυσης, αλλά τραγούδησε και ένωσε τη φωνή της με τους διαδηλωτές σε πορείες και διαμαρτυρίες στον Νότο, σε πόλεις όπως το Birmingham και η Selma (Feldstein 2005, 1360 - 1361).

Στο άκουσμα όμως των νέων για τον βομβαρδισμό που άφησε νεκρά τέσσερα κορίτσια στο Birmingham, μετά την δολοφονία του ακτιβιστή και γραμματέα του NAACP Medgar Evers και κατά την είσοδο του James Meredith στο άρτι ενοποιημένο πανεπιστήμιο του Mississippi (Patterson 1996, 329), εξοργισμένη η Nina Simone άρχισε να σκέφτεται την περίπτωση να εξοπλιστεί με ένα πιστόλι. Η προτροπή, ωστόσο, του συζύγου της ήταν να μην καταφύγει σε λύσεις βίας, αλλά να διοχετεύσει την οργή της στο μέσο με το οποίο ασχολούνταν, δηλαδή την μουσική (Bernett 2007, 149). Έτσι, η Simone γέννησε το κομμάτι “Mississippi Goddam”, σε

μια κίνηση που έμελλε να την καθιερώσει στο στερέωμα του μουσικού ακτιβισμού, με την ίδια να δεσμεύεται με το ρόλο της συνθέτριας/στιχουργού, με στόχο να αφυπνίζει ή/και να καλεί σε δράση το ακροατήριο της.

Το κομμάτι αυτό αποτελεί μια οργισμένη καταγγελία εναντίον της ρατσιστικής και καταπιεστικής στάσης του αμερικάνικου Νότου και του καθεστώτος Jim Crow. Η Simone εκφράζει το αίσθημα καταπίεσης (I can't stand the pressure much longer) και την εκδικητική της διάθεση (You're all gonna die and die like flies), ζητάει ίση μεταχείριση (You don't have to live next to me – just give me my equality), και παρακαλεί το ακροατήριο να ανοίξει τα μάτια στην πραγματικότητα (Can't you see it? – Can't you feel it? – It's all in the air).^{xii}

Ωστόσο στο κομμάτι παρουσιάζεται και ο προβληματισμός της Simone ως προς την αποτελεσματικότητα της φιλειρηνικής και διαλλακτικής ή και πειθήνιας στάσης συνανθρώπων της, όπως ο Martin Luther King, που πρέσβευε την μη-βίαιη αντίσταση και την, όπως φαίνεται κατά τη γνώμη της Simone στους στίχους “do it slow” και “me and my people are just about due”, πολύ καθυστερημένη σταδιακή επιδίωξη δικαίωσης. Θέτει επίσης προβληματισμούς και ως προς το θρησκευτικό υπόβαθρο του κινήματος, καθώς σύμφωνα με το στίχο της “I've even stopped believing in prayer”, φαίνεται ότι δεν πιστεύει στην αποτελεσματικότητά του. Αν και το μέσο που έχουμε στα χέρια μας δεν είναι μια έκφραση έμπρακτης βίας ή αυτοάμυνας, η Simone ένιωθε πιο ασφαλής σε μια συνθήκη στην οποία θα μπορούσε να διεκδικήσει την σωματική της ακεραιότητα μέσω της αυτοάμυνας και να υπερασπιστεί τα δικαιώματα της ίδιας και των συνανθρώπων της με όχι τόσο διαλλακτικό τρόπο. Αργότερα εξέφρασε «Αν μπορούσα θα εξοπλιζόμουν με όπλα και θα πήγαινα στον Νότο να πολεμήσω τη βία με βία [...] δεν υποστηρίζω τη μη - βία» (Brun-Lambert 2010, 165) και «Παρόλο που μου άρεσε η ιδέα ενός ενοποιημένου λαού και ήθελα να πραγματοποιηθεί, όσο περισσότερο παρατηρούσα την πραγματικότητα, τόσο περισσότερα μάθαινα και συνειδητοποιούσα ότι δεν ήταν ένας εφικτός στόχος. Η ρητορεία που ανταποκρινόταν περισσότερο σε αυτό που ένιωθα ήταν αυτή του Malcom X και των Ισλαμιστών/τριών Αφροαμερικανών, οι οποίοι/ες πρέσβευαν την αυτοάμυνα και την αυτοκυριαρχία» (Simone and Cleary 2003, 99).

Η πολιτική της κατεύθυνση ωστόσο δεν την εμπόδισε από το να εκφράσει αργότερα το 1968 στο κομμάτι “Why?(The King Of Love Is Dead) του δίσκου *Nuff Said* τον σεβασμό που έτρεφε για τον Martin Luther King Jr., ο οποίος είχε μόλις δολοφονηθεί, διατηρώντας ταυτόχρονα το μαχητικό της πνεύμα (Loudermilk 2013, 125). Μέσω του κομματιού, καλούσε την αφροαμερικανική κοινότητα να μην αποπροσανατολιστεί από την αβεβαιότητα που επήλθε μετά την δολοφονία του King και να διδαχθεί από αυτήν την αναγκαιότητα της βίαιης

αντίδρασης απέναντι στην φυλετική καταπίεση που στέρησε την αφροαμερικανική κοινότητα από τον ηγέτη της.

Η Simone θέλησε μέσα από το “Mississippi Goddam” να εκφράσει, εκτός των άλλων, την δυσαρέσκεια της για την κοινωνική επιβολή που ήθελε τις γυναίκες, και δη τις Αφροαμερικανές, να ανταποκρίνονται σε ένα εξευγενισμένο πρότυπο θηλυκότητας ιδιαίτερα όσον αφορά την χρήση της γλώσσας, όπως γίνεται σαφές από τους στίχους “ You told me to wash and clean my ears / And talk real fine just like a lady / And you'd stop calling me Sister Sadie”. Αυτή της η δυσαρέσκεια λοιπόν και η αντίσταση της απέναντι στο κατεστημένο του εξευγενισμένου γυναικείου λόγου εκφράζεται ξεκάθαρα και περισσότερο από κάθε άλλο σημείο στον ίδιο τον τίτλο, ο οποίος, αν και παράφραση, παραπέμπει σαφώς στην φράση god damn. Το γεγονός αυτό εξόργισε ακροατές κυρίως από νότιες πολιτείες, όπως Mississippi, Arkansas, Alabama, οι οποίοι εξέφραζαν την οργή τους καταστρέφοντας το δίσκο που περιείχε το κομμάτι και στέλνοντας τον τεμαχισμένο ταχυδρομικά πίσω στην δισκογραφική εταιρία Philips, η οποία το είχε εκδώσει (Woods 2020). Την πρώτη εβδομάδα του Σεπτεμβρίου 1964 η Simone βρέθηκε στο Los Angeles για μια συναυλία με το τρίο της στο Hollywood Bowl και δύο ζωντανές εμφανίσεις, που συνοδεύτηκαν από συνεντεύξεις στην εκπομπή του Steve Allen. Ακόμα και στην αναφορά του τίτλου και κατά την διάρκεια του τραγουδιού στην εκπομπή αυτή, η λέξη goddam λογοκρίθηκε με τον χαρακτηριστικό ήχο που χρησιμοποιούσαν οι τεχνικοί της εκπομπής όποτε επρόκειτο να ακουστεί κάποια προσβλητική λέξη, γεγονός μικρής σημασίας, καθώς ο ίδιος ο Steve Allen, φιλικά προσκείμενος προς την Simone και τον σκοπό της, θεωρώντας αρκετά ευνόητο το λογοκριμένο περιεχόμενο, κάλεσε τους θεατές της εκπομπής να φωνάξουν οι ίδιοι τις λέξεις από το σπίτι τους (Cohodas 2010, 157-158).

Το “Mississippi Goddam” κατέληξε να θεωρείται ένας από τους ύμνους του ΚΠΔ και σηματοδότησε μια μεγάλη αλλαγή στο ρεπερτόριο της Simone, η οποία ενστερνιζόμενη το κίνημα, αν και με μια στάση λιγότερο φιλειρηνική από του King, αφιέρωσε την δημιουργική της ενέργεια στο να γράφει, να παίζει και να τραγουδάει κομμάτια που ήταν στην πλειοψηφία τους ορμώμενα από την κινητοποίηση υπέρ των δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών, με μερικά ακόμα παραδείγματα τα “I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free” και “To Be Young, Gifted And Black”. Κάποιες από τις εμφανίσεις της, όπως για παράδειγμα αυτή στο Carnegie Hall στις 15 Απριλίου 1963 (πρεμιέρα για το “Mississippi Goddam” σε μια συναυλία που ηχογραφήθηκε και εκδόθηκε με τον τίτλο *In Concert*), ήταν δοσμένες σε σχεδόν αποκλειστικά λευκά ακροατήρια και για την Simone λειτουργούσαν σαν ευκαιρίες ώστε να παίζει αυτά τα κομμάτια και να διαδώσει το μήνυμά της εκτός της Αφροαμερικανικής κοινότητας (Viglar 2016).

Η σημασία ωστόσο του “Mississippi Goddam” γίνεται ακόμα πιο σαφής μέσω του πρωτοποριακού του στιχουργικού χαρακτήρα. Η Simone με το κομμάτι της αυτό έβαλε ένα τέλος σε μια πολύ μακρόχρονη παράδοση Αφροαμερικάνικου τραγουδιού που βάσιζε την νοηματολογία του σε μια εκούσια στιχουργική αμφισημία, με στόχο να απευθύνει ένα μήνυμα στο Αφροαμερικάνικο ακροατήριο και ταυτόχρονα ένα διαφορετικό στο λευκό. Τα τραγούδια gospel, χαρακτηριστικά της Αφροαμερικανικής θρησκευτικής μουσικής παράδοσης, αντλούσαν το υλικό τους από ζητήματα όπως η σωτηρία, η ελευθερία, η λύτρωση. Οι στίχοι πολλών τέτοιων τραγουδιών χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από τους Αφροαμερικανούς σαν σύμβολα, ή παραβολές, σε μεγάλο βαθμό κατά την διάρκεια του κινήματος, ιδιαίτερα από τους Freedom Singers: το λευκό ακροατήριο στο τραγούδι gospel “Go Down Moses” ερμηνεύει τον στίχο “Let my people go” ως παράκληση του Μωσή ώστε να ελευθερωθεί ο λαός των Εβραίων από τους Αιγύπτιους, ενώ στα αυτιά ενός Αφροαμερικάνικου ακροατηρίου, τα λόγια αποκτούν κυριολεκτική σημασία, απελευθέρωση δηλαδή του Αφροαμερικάνικου λαού από τον καταπιεστικό κλοιό του Jim Crow (Stuckey 2013, 14). Η παράδοση αυτή της στιχουργικής αμφισημίας διαταράχτηκε από το “Mississippi Goddam”, καθώς το νόημα είναι κυριολεκτικό, ευθύ και σαφές, χωρίς την χρήση παραβολών και συμβολισμών. Η πρεμιέρα του λοιπόν μπροστά σε λευκό κοινό, με θεματολογία συσχετιζόμενη με τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών, χωρίς στιχουργικό δίχτυ ασφαλείας, αλλά και τραγουδισμένο από γυναίκα ερμηνεύτρια, όλα χαρακτηριστικά που σόκαραν το ακροατήριο, φανερώνουν την καθαρά εξωστρεφή και αδιάλλακτη διάθεση της Simone να υπερασπιστεί το ΚΠΔ.

Μουσικά, το “Mississippi Goddam” είναι απλό, αρχικά εκτυλίσσεται στην Σολ μείζονα, με αραιές αρμονικές αλλαγές, γραμμένο για να εξυπηρετήσει μια εύθυμη θεατρική διάθεση. Όπως λέει κι η ίδια η Simone κατά την διάρκεια του κομματιού στην δισκογραφημένη πρεμιέρα του “Mississippi Goddam” στο χρονικό σημείο 1:08 – 1:14, «Αυτό είναι ένα θεατρικό κομμάτι, αλλά το έργο του δεν έχει γραφτεί ακόμα» (Simone, "Mississippi Goddam" 1964). Στην συνέχεια, έχοντας κερδίσει την εύνοια του κοινού, όπως φαίνεται από τα γέλια και τα χειροκροτήματα στο σημείο 1:13 - 1:15, το κομμάτι αποκτάει έναν χαρακτήρα πιο σοβαροφανή. Η αρμονία του κομματιού είναι γραμμένη με τέτοιον τρόπο ώστε να εξυπηρετεί τον στίχο, πάνω στον οποίο βασίζεται ο ακτιβιστικός χαρακτήρας του κομματιού. Η αρμονική του ανάλυση μπορεί να βρεθεί στο παράρτημα^{xiii}.

Στο κομμάτι αυτό η Simone αμφισβήτησε στερεότυπα που αφορούσαν τη στιχουργική δισημία, την απουσία γυναικών καλλιτεχνών από το μουσικό και δη ακτιβιστικό περιβάλλον, τον τρόπο ομιλίας των γυναικών και την μη – βίαη προσέγγιση διαμαρτυρίας. Πολύκροτο καθώς ήταν το “Mississippi Goddam” τράβηξε την προσοχή και σηματοδότησε την ένταξη της

Simone στον αγώνα υπέρ των πολιτικών δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών, τον οποίο θα στήριζε στη συνέχεια με πολλά άλλα κομμάτια όπως τα “Mr Backlash”, “Pirate Jenny” και “Ain’t Got No, I Got Life”. Το 2019 επιλέχθηκε από την αρμόδια βιβλιοθήκاريو Carla Hayden ως ένα από τα κομμάτια προς ένταξη στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, ως μουσικό κομμάτι «μεγάλης πολιτιστικής, ιστορικής και αισθητικής σημασίας» (T. M. Andrews 2019).

2.1.9. 1964, John Coltrane – “Alabama”

Στις 18 Νοεμβρίου, δύο μήνες μετά τον βομβαρδισμό της εκκλησίας Βαπτιστών στο Birmingham, Alabama, ο σαξοφωνίστας της jazz John Coltrane ηχογράφησε το κομμάτι “Alabama” ως φόρο τιμής στην μνήμη των τεσσάρων κοριτσιών που σκοτώθηκαν στον βομβαρδισμό. Ο, κατά τα άλλα εμπλεκόμενος στο πολιτικό γίνεσθαι όχι τόσο έντονα άμεσα, όσο έμμεσα μέσω του σπουδαίου μουσικού του έργου, Coltrane έγραψε μια επικήδεια σύνθεση με φανερό το στοιχείο του θρήνου, τόσο στο παίξιμο του ίδιου, όσο και στο παίξιμο των συμπαικτών του, ο οποίος θρήνος μετατρέπεται στο τέλος της ηχογράφησης σε ένα φρενήρες ρυθμικό και μελωδικό ξέσπασμα. Σύμφωνα με τον Jonathan Henderson, η αίσθηση του θρήνου παρατηρείται από τα ηχητικά χαρακτηριστικά του κλάματος, όπως τα ξεσπάσματα, το φαλσέτο και το σπάσιμο της φωνής, χαρακτηριστικά τα οποία συναντώνται στο παίξιμο του Coltrane (Henderson 2016).


Η σύνθεση αυτή, παρόλο που δεν είχε στίχους, εικάζεται ότι βασίζει την εισαγωγή της στην επικήδεια ομιλία του Martin Luther King Jr. για τα τέσσερα νεκρά κορίτσια, θύματα του βομβαρδισμού (Henderson 2016). Η θεωρία αυτή βασίζεται στην ρυθμική και μελωδική ομοιότητα της άρθρωσης των φράσεων του Coltrane στο θέμα του κομματιού, όπως αυτό παίζεται στην αρχή και στο τέλος της ηχογράφησης, με τον κυματισμό της φωνής του Martin Luther King Jr. Ο αρχικά κατανυκτικός, σοβαρός και ευλαβής χαρακτήρας του παιξίματος του Coltrane, που μετατρέπεται σταδιακά σε ξέσπασμα, ανταποκρίνεται στο κλίμα της ομιλίας του Martin Luther King Jr., ο οποίος στην επικήδεια ομιλία του στρέφει την έμφαση του από τα αδικοχαμένα θύματα στην γενικότερη πάλη για τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών (Verity 2018).

Ενώ η Simone συντάχθηκε στο λιγότερο διαλλακτικό πλευρό της ρητορικής του Malcolm X, ο Coltrane διάλεξε έναν πιο πασιφιστικό τόπο να εκφράσει την δυσαρέσκεια και την οδύνη του απέναντι στον βομβαρδισμό της εκκλησίας Βαπτιστών στο Birmingham. Τόσο η μελωδική απόδοση του επικήδειου του King, όσο και η αισθητική του κομματιού και το μουσικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στο κομμάτι παραπέμπουν σε μια προσέγγιση πιο διαλλακτική. Σύμφωνα με τον Rami Toubia Stuckey υπάρχουν δύο χαρακτηριστικά που θα

μπορούσαν να συντελέσουν στην προσέγγιση αυτή (Stuckey 2013, 32). Τόσο το θέμα, όσο και ο αυτοσχεδιασμός του κομματιού βασίζονται στον Ντο Δώριο τρόπο, όπως φαίνεται στην εικόνα 10.

Alabama
Πρώτα 5 μέτρα του θέματος

John Coltrane




Εικόνα 10 Πρώτα 5 μέτρα του θέματος του John Coltrane - Alabama, *Live At Birdland*, Impulse! Stereo A – 50. Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Ο Stuckey υποστηρίζει ότι, καθώς ο Δώριος τρόπος δεν έχει προσαγωγή, δεν παραπέμπει σε μια αίσθηση εκτόνωσης, λύτρωσης κατεύθυνσης ή στίξης, όπως αυτές εμφανίζονται στην ελάσσονα κλίμακα, δίνουν αντιθέτως μια αίσθηση συνεχούς ροής με αμφίσημη κατεύθυνση. Η αρμονία, όπως δομείται από τις συγχορδίες του πιανίστα McCoy Tyner, επίσης συντελεί σε αυτήν την προσέγγιση, καθώς οι συγχορδίες αυτές, δομημένες με διαδοχικά διαστήματα τέταρτων και όχι τρίτων (σημείο 2:54 – 3:11 από τον δίσκο *Essential Jazz Masters*, εικόνα 11), ανταποκρίνονται στον νέο τρόπο προσέγγισης της αρμονίας, όπως αρθρώνονταν από τον Coltrane και τους συνεργάτες του εκείνον τον καιρό, στο πλαίσιο της modal jazz, ένα ρεύμα που χαρακτηρίζονταν από την έλλειψη αρμονικών πτώσεων και επαναπροσέγγιση της βαρύτητας των βαθμίδων μιας κλίμακας (Stuckey 2013, 33-34).

Alabama
σημείο 2:54 - 3:11 από τον δίσκο *Essential Jazz Masters*

John Coltrane



Εικόνα 11 Πιανιστική συνοδεία του McCoy Tyner με συγχορδίες χτισμένες σε τέταρτες στο John Coltrane – Alabama, *Essential Jazz Masters*, CLP 8225. Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Η προσέγγιση του Stuckey παρουσιάζει ενδιαφέρον, παραβλέπει όμως το γεγονός πως τόσο η χρήση τρόπων όπως ο Δώριος, όσο και το ιδίωμα modal ήταν μουσικά εργαλεία που χρησιμοποιούσε ούτως ή άλλως σε μεγάλο βαθμό σε πολλές συνθέσεις του τόσο ο Coltrane, όσο και πολλοί άλλοι μουσικοί εκείνης της περιόδου, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολη η συμβολική ανάγνωση των στοιχείων αυτών μεμονωμένα στο "Alabama". Ωστόσο, η απόφαση του Coltrane να πλαισιώσει με modal μουσικά στοιχεία τον θάνατο των τεσσάρων κοριτσιών δεν αποκλείεται να μπορεί να αναγνωστεί ως μια συνειδητή επιλογή.

Αν και η αίσθηση της απόγνωσης είναι αισθητή στο κομμάτι, ο χαρακτήρας του δεν υποδηλώνει τόσο μια αίσθηση τέλους, αλλά έχει σοβαρή, επικήδεια απόχρωση, με τα μουσικά του χαρακτηριστικά να παραπέμπουν σε μια διαρκή κίνηση και εξέλιξη τόσο σε μουσικό πλαίσιο, όσο και πολιτικοκοινωνικό, όσον αφορά τις διεκδικήσεις της αφροαμερικανικής κοινότητας. Έτσι, ο Coltrane χωρίς να επικαλεστεί επιθετική ρητορική, όπως η Simone, καλεί το ακροατήριο να ενσυναισθανθεί τα θύματα και να πάρει θέση απέναντι στην αδικία που έπληξε τόσο τα τέσσερα κορίτσια, όσο και συνέχιζε να πλήττει την αφροαμερικανική κοινότητα.

2.1.10. 1964, Sam Cooke - "A Change Is Gonna Come"

Με τις πολιτικές εξελίξεις να βρίσκονται στο ζενίθ τους, η σύνθεση του κομματιού "A Change Is Gonna Come" του Αφροαμερικανού Sam Cooke το 1964 προέκυψε λόγω δύο διαφορετικών αφορμών. Η πρώτη από αυτές αφορούσε τον ίδιο τον Cooke, ο οποίος μαζί με την σύζυγο του και το συγκρότημα του διαμαρτυρήθηκαν έντονα όταν τους αρνήθηκε η είσοδος σε ένα φυλετικά διαχωρισμένο ξενοδοχείο της Louisiana και όταν έφτασαν σε ένα άλλο ξενοδοχείο, η αστυνομία που τους περίμενε εκεί τους συνέλαβε για διατάραξη του ειρηνικού κλίματος (Aloisio χ.χ.). Η δεύτερη αφορμή είχε να κάνει με την επιρροή που άσκησε στον Cooke το κομμάτι του Bob Dylan «Blowing In The Wind». Όταν ο Cooke άκουσε αυτό το κομμάτι συνειδητοποίησε ότι η καταπίεση και η ρατσιστική αντιμετώπιση των Αφροαμερικανών ήταν ένα θέμα που τον αφορούσε άμεσα, αλλά μέχρι στιγμής δεν είχε τοποθετηθεί πάνω σε αυτό (Aloisio χ.χ.). Όπως διαβάζουμε στο βιβλίο του Peter Guralnik, *Dream Boogie, The Triumph of Sam Cook*, τόσο συνεπήρε τον Cooke το κομμάτι του Dylan που ένιωσε ντροπή που δεν είχε γράψει κάτι αντίστοιχο ο ίδιος, πόσο μάλλον επειδή το κομμάτι είχε γραφτεί από έναν λευκό (Guralnick 2005, 357).

Είναι ένα τραγούδι μέσα από τους στίχους^{xiv} του οποίου ο Cooke εκφράζει την πικρία του και την απογοήτευσή του, για την δυσκολία της ζωής και τον φόβο του θανάτου ("It's been too hard living, but I'm afraid to die / 'Cause I don't know what's up there above the sky"),

κρατώντας όμως μια αίσθηση αισιοδοξίας πως σύντομα πρόκειται να επέλθει μια αλλαγή (“It’s been a long, a long time coming / But I know a change’s gonna come, oh, yes, it will”). Ορμώμενος από τις προσωπικές του εμπειρίες, μιλάει για την αδικία του φυλετικού διαχωρισμού (“And I go to the movies, and I go downtown / Somebody keep telling me, don’t hang around”), χωρίς να περιορίζεται σε αυτές.

Από μουσική άποψη, το κομμάτι είναι στην Σιβ μείζονα και παίζεται στα 6/8. Δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα, αν εξαιρέσουμε την μεγαλοπρεπή ενορχήστρωση του René Hall, ο οποίος συμπεριέλαβε σε αυτήν έγχορδα, timpani και γαλλικό κόρνο, θέλοντας να δώσει στο κομμάτι έναν πένθιμο χαρακτήρα (Guralnick 2005, 381). Το κομμάτι ανοίγει με μια ορχηστρική ουβερτούρα και στην συνέχεια εκτυλίσσεται με τα όργανα της ορχήστρας να μπαίνουν σταδιακά ανά ομάδες.

Στον μεγαλύτερο βαθμό, η αξία του κομματιού βασίζεται στους στίχους του, αλλά είναι πολύ σημαντικό το γεγονός πως το κομμάτι γράφτηκε από έναν καλλιτέχνη που εξυπηρετούσε την μουσική Soul,⁴ ένα δημοφιλές είδος μουσικής με εκφάνσεις πολιτικοποίησης, που ωστόσο δεν ευθυγραμμίστηκε τόσο με το ΚΠΔ, όσο η Jazz. Το κομμάτι κατάφερε να υπογραμμίσει με πολύ έντονο τρόπο την απόγνωση της αφροαμερικανικής κοινότητας, αποκτώντας ταυτόχρονα τεράστια φήμη. Αν και παίχτηκε μόνο μια φορά ζωντανά από τον Cooke στην εκπομπή “The Tonight Show” του Johnny Carson και εκδόθηκε μετά τον ξαφνικό θάνατο του Cooke στον δίσκο στον δίσκο “Ain’t That Good News” τον Φεβρουάριο του 1964 (Aloisio χ.χ.), κατάφερε να μείνει στην κορυφή των δημοφιλέστερων R&B τραγουδιών και να μείνει στην ιστορία ως ένας από τους ύμνους του ΚΠΔ, καθώς και να επιλεγθεί ως διατηρητέο κομμάτι στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, ως ένα κομμάτι μεγάλης πολιτιστικής, ιστορικής και αισθητικής σημασίας (Recordings by Historical Figures and Musical Legends Added To the 2006 National Recording Registry 2007). Η διαχρονική σημασία του “A Change Is Gonna Come” τονίστηκε σε μεγάλο βαθμό, όταν στην ορκωμοσία του ο νεοεκλεγθής Αφροαμερικανός πρόεδρος Barak Obama παράφρασε τους στίχους του στην φράση “It’s been a long time coming, but tonight, because of what we did on this day, in this election, at this defining moment, change has come to America.” (Jeffrey 2008).

⁴ Περισσότερα για την Soul και τους/τις καλλιτέχνες/ίδες που πρωτοστάτησαν σε αυτό το είδος μπορούν να βρεθούν στα Piero Scaruffi, “A brief history of Soul Music”, A brief history of Popular Music before Rock Music, 2005 Πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου 2020 <https://www.scaruffi.com/history/soul.html> και David Ritz, “Happy Song: Soul Music In The Ghetto”, Salmagundi, Skidmore College αρ.12, σς. 43 -53

2.2. Η μουσική δημιουργία τροφοδοτεί την πολιτική κινητοποίηση

Στα προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο η πολιτική και κοινωνική τοποθέτηση που υιοθετούσαν καλλιτέχνες/ιδες την περίοδο του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη για μουσική δημιουργία και καινοτομία σε τομείς όπως ο στίχος, οι συμβολισμοί, η δομή, η αρμονία, ο αυτοσχεδιασμός και τα διαθέσιμα εκφραστικά μέσα. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα ακολουθήσουμε αντίστροφη πορεία, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο μουσική λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη των κινητοποιήσεων και των διεκδικήσεων των Αφροαμερικανών είτε μέσω των συναυλιών οικονομικής ενίσχυσης του Κινήματος και των συνιστωσών του από επιφανείς καλλιτέχνες/ιδες, είτε μέσω της χρήσης τραγουδιών σε συγκεντρώσεις και πορείες διαμαρτυρίας.

2.2.1. Συναυλίες οικονομικής ενίσχυσης

Ένα φαινόμενο μεγάλης σημασίας για το ΚΠΔ ήταν οι εκδηλώσεις / συναυλίες που αποσκοπούσαν στην χρηματοδότηση των συνιστωσών του και αποτέλεσαν ταυτόχρονα σημείο συνάντησης και σύμπραξης πολλών Αφροαμερικανών και λευκών μουσικών, ιδιαίτερα του Jazz ιδιώματος, αλλά όχι μόνο. Η συχνότητα των εκδηλώσεων αυτών έφτασε στο ζενίθ της τα χρόνια 1960 – 1967. Είτε οργανωμένες σε μικρά μπαρ, είτε σε gal, είτε σε στάδια και με διάφορες ονομασίες όπως “all-star concerts”, “swing parties”, “steak – outs” ή “fundraising dinners”, οι εκδηλώσεις οικονομικής ενίσχυσης αποσκοπούσαν στο να ενισχυθούν οι οργανώσεις του Κινήματος από τα έσοδα που προέκυπταν, με τους/τις μουσικούς να παίζουν αφιλοκερδώς, αλλά αποσκοπούσαν επίσης και στην τόνωση της πολιτικής συνείδησης και συμμετοχής του ακροατηρίου στον αγώνα του Κινήματος για την ισότητα (Monson 2007, 150 - 153). Αυτές οι εκδηλώσεις, που συμπεριλάμβαναν ομιλίες και εμφανίσεις καλλιτεχνών κυρίως της jazz, αλλά και της gospel, της folk και πιο δημοφιλούς μουσικής, με καλλιτέχνες όπως ο Frank Sinatra, ήταν ευκαιρία για το ακροατήριο του Βορά να ενημερωθεί για την κατάσταση στον Νότο από το ίδιο το στόμα των ακτιβιστών του Κινήματος και αποτελούσε επίσης μια συνθήκη μέσα στην οποία ακροατήριο, καλλιτέχνες και ομιλητές είχαν την ευκαιρία να ενώσουν τις δυνάμεις τους τον αγώνα εναντίον της καταπίεσης της αφροαμερικανικής κοινότητας. Η συμμετοχή καλλιτεχνών/ιδων ιδιαίτερα της jazz σκηνης σε συναυλίες οικονομικής ενίσχυσης ήρθε στο ζενίθ της τα χρόνια 1963 - 1964, έτη κατά τα οποία οι διεκδικήσεις του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα κλιμακώνονταν (Monson 1997, 184), εικόνα που δείχνει ότι, ανεξαρτήτως άμεσης ή έμμεσης πολιτικής τοποθέτησης των

καλλιτεχνών/ιδών, υπήρχε μια αισθητική σύμπνοια ανάμεσα τους ως προς την αναγκαιότητα συνεισφοράς στο ΚΠΔ και τις συνιστώσες του.

2.2.2. Το “soundtrack” του κινήματος – Τραγούδια για την ελευθερία

Ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία των υποστηρικτών του Κινήματος για να Πολιτικά Δικαιώματα ήταν το τραγούδι, ειδικά η πρακτική του σε πορείες διαμαρτυρίας και συγκεντρώσεις. Όπως πληροφορούμαστε από τα λόγια του Charles Neblett και της Bernice Reagon (ιδρυτικά μέλη του ιστορικού ακτιβιστικού a capella συγκροτήματος The Freedom singers), τα τραγούδια για την ελευθερία, όπως ονομάζονταν (freedom songs), χρησίμευαν σε μεγάλο βαθμό στις διεκδικήσεις των Αφροαμερικανών, καθώς τους/τις εμπύχωναν και τους/τις βοηθούσαν να υπερνικήσουν όποιον φόβο και να συνεχίσουν να πορεύονται αντιστεκόμενοι/ες σε όποια απειλή και βία υφίσταντο, διατηρώντας την αποφασιστικότητα τους και την συνέπεια στην υποστήριξή τους προς το ΚΠΔ. Η δύναμη του τραγουδιού έγκειτο επίσης στο ότι δημιουργούσε μια αίσθηση ενότητας και αλληλεγγύης ανάμεσα στα άτομα που τραγουδούσαν (Monson 2007, 56). Με λίγα λόγια τα τραγούδια για την ελευθερία έδιναν στην αφροαμερικανική κοινότητα μια φωνή για να εκφραστεί.

Τα τραγούδια για την ελευθερία είχαν κυρίως χριστιανικό υπόβαθρο, ωστόσο μπορούσαν να υπαχθούν σε πολλά διαφορετικά είδη και η επιλογή τους ή η σύνθεση τους δεν έγινε με τρόπο στρατηγικό από το ΚΠΔ, αλλά προέκυψαν με τρόπο οργανικό και φυσικό από τον ζωντανό οργανισμό που ήταν η μάχη για την διεκδίκηση της ελευθερίας (Reagon 2006). Ο τρόπος που τα τραγούδια αυτά εκτελούνταν ήταν αντίστοιχος με τον εκκλησιαστικό, όπως συνηθίζονταν στις ΗΠΑ: συνήθως ξεκινούσαν να τραγουδιούνται από ένα άτομο, η βαρύτητα της φωνής του οποίου προσέλκυε άλλα άτομα να αρχίσουν να τραγουδούν κι αυτά μαζί του, καταλήγοντας σε ένα τελετουργικό φαινόμενο, στο οποίο όλοι/ες οι συμμετέχοντες/ουσες ένωναν τις φωνές τους τραγουδώντας για την ελευθερία (Reagon 2006).

Η θεματολογία, η προέλευση, αλλά και η χρήση των τραγουδιών χαρακτηρίζονταν από ποικιλία, αν και όλες οι εκφάνσεις τους είχαν κοινό παρονομαστή την διεκδίκηση της ελευθερίας, ακόμα και έμμεσα (Voices of Struggle; The Civil Rights movement, 1945 to 1965 χ.χ.). Μερικά παραδείγματα της ποικιλομορφίας της χρήσης των κομματιών είναι τα κομμάτια “Onward Christian Soldiers” και “What a Fellowship”. Το πρώτο τραγουδιόταν σε κατηχητικά και, παρα την τακτική της μη-βίας που ακολουθούσαν από το κίνημα, υποδήλωνε μια διάθεση μαχητική και αποφασιστική με κινητήρια δύναμη τη θρησκεία, όπως φαίνεται από τους στίχους Onward Christian soldiers! / Marching as to war / With the cross of Jesus / Going on before.^{xv} (Reagon 2006). Αν και μια από τις βασικότερες διεκδικήσεις του Κινήματος ήταν η άρση του

φυλετικού διαχωρισμού και η ανάμιξη του πληθυσμού και σίγουρα η παραμονή σε αμιγώς αφροαμερικανικές ομάδες για λόγους ασφαλείας δεν συμβάδιζε με τις διεκδικήσεις του Κινήματος, ωστόσο αυτή η αίσθηση ασφάλειας, αλληλεγγύης και συντροφικότητας που προσέφεραν οι συναθροίσεις Αφροαμερικανών, σε διαμαρτυρίες διάφορα εργαστήρια και εκκλησία, ήταν πολύτιμες και εξυμνήθηκαν από το κομμάτι “What a Fellowship”, όπως βλέπουμε στους στίχους “What a fellowship, what a joy divine / Leaning on the everlasting arms / What a blessedness, what a peace is mine / Leaning on the everlasting arms. / Leaning, leaning, / Safe and secure from all alarms / Leaning, leaning, / Leaning on the everlasting arms.”.^{xvi}

Πολλά κομμάτια ήταν ήδη γνωστά στην αφροαμερικανική κοινότητα, τραγούδια της εκκλησίας, αλλά και της δημοφιλούς μουσικής σκηνής (Reagon 2006). Ένα παράδειγμα είναι το “Banana Boat Song” του Harry Belafonte, το οποίο αποτέλεσε βασική επιρροή του κινηματικού τραγουδιού “Calypso Freedom”, που μεταξύ άλλων τραγουδήθηκε από το ιστορικό γυναικείο συγκρότημα Sweet Honey In The Rock (Voices of Struggle; The Civil Rights movement, 1945 to 1965 n.d.). Η μουσική παραμένει ίδια με αυτήν του “Banana Boat Song”, αλλά οι στίχοι είναι διαφορετικοί, αρθρωμένοι έτσι ώστε το κομμάτι να αναφέρεται στους Αναβάτες για την ελευθερία και να μιλάει για την επικείμενη ελευθερία, όπως βλέπουμε στους στίχους “Freedom, give us freedom / Freedom's coming and it won't be long / Well I took a trip on a Greyhound bus / I got to fight segregation / Now this we must. / (I got to fight segregation around the nation / We got to keep on fighting all around the world.)”^{xvii}.

Ένα άλλο πολύ δημοφιλές κομμάτι που ακούγονταν συχνά σε συναθροίσεις Αφροαμερικανών ήταν το “This Little Light Of Mine”. Ένας παλιός χριστιανικός ύμνος που πιθανολογείται ότι γράφτηκε από τον μουσικοπαιδαγωγό Harry Dixon Loes στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, του οποίου οι στίχοι δέχτηκαν επεξεργασία από τις Zilphia Horton και Bettie Mae Fikes, ώστε να ταιριάζουν με τις διεκδικήσεις του Κινήματος. Μερικά παραδείγματα των παραλλαγμένων στίχων είναι τα εξής: “Deep down in the South / I'm gonna let it shine” και “Tell the KKK / I'm gonna let it shine” (V. E. Jones 2020). Το τραγούδι αυτό, όντας στην πραγματικότητα παιδικό τραγούδι, είχε καθησυχαστική και επίδραση μέσω της ανεμελιάς του, αλλά λειτουργούσε και εμψυχωτικά. Συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με την ακτιβίστρια Fannie Lou Hamer, από την δράση και την φωνή της οποίας έγινε ιδιαίτερα γνωστό (Hamlet 1996).

Πολλά κομμάτια ακόμα τραγουδήθηκαν από την λαϊκή βάση του κινήματος, όπως τα “Ain't Gonna let Nobody Turn Me Around”, “Oh, Freedom” και “Will The Circle Be Unbroken”, αλλά, κατά πάσα πιθανότητα, το πιο δημοφιλές τραγούδι για την ελευθερία ήταν το “We Shall Overcome”. Το κομμάτι αυτό λέγεται ότι πέρασε πολλές μεταλλάξεις μέχρι να

γίνει τελικά ο ύμνος του Κινήματος. Οι ρίζες του φτάνουν μέχρι την εποχή της σκλαβιάς, όταν Αφροαμερικανοί/ές σκλάβοι/ες το τραγουδούσαν ως work song. Το κομμάτι έγινε γνωστό στον εκκλησιαστικό κύκλο και το 1901 ο ιερέας Charles Albert Tindley το εξέδωσε με τον τίτλο “I’ll Overcome Someday” (Adams 2013).

Η πρώτη χρήση του σε πολιτικό πλαίσιο εντοπίζεται, σύμφωνα με τον Noah Adams, το 1945 στο Charleston North Carolina, όταν εργάτες της American Tobacco Co. Κατέβηκαν σε απεργία, ζητώντας αύξηση (Adams 2013). Δύο χρόνια αργότερα, οι εργάτες συμμετείχαν σε ένα σεμινάριο του Highland Folk Center, όπου γίνονταν συζητήσεις σχετιζόμενες με εργασιακά ζητήματα. Σε αυτό το ίδρυμα εργάζονταν η μαέστρος Zilphia Horton, η οποία έμαθε το κομμάτι και το χρησιμοποίησε έκτοτε σε εργαστήρια σε διάφορες πόλεις του νότου (Adams 2013).

Η δημοφιλία του κομματιού άρχισε να εκτοξεύεται όταν αυτό έφτασε από την Horton στα χέρια του Pete Seeger αφενός και αφετέρου στα χέρια του Guy Carawan, που δούλεψε στο ίδιο ίδρυμα με την Horton. Ο Seeger το δίδαξε σε κόσμο και το ενέταξε στο ρεπερτόριο του και ο Carawan το τραγούδησε στο συνέδριο της ίδρυσης της SNCC, τον Απρίλιο του 1960 και έκτοτε το κομμάτι παρείσφρησε στο ΚΠΔ (Voices of Struggle; The Civil Rights movement, 1945 to 1965 χ.χ.). Οι δυο τους μαζί με τον Frank Hamilton ανέλαβαν τα πνευματικά δικαιώματα για το “We Shall Overcome”, θέλοντας να το προστατεύσουν από το να μπει στην βιομηχανία της δημοφιλούς μουσικής, με τα έσοδα από το κομμάτι να πηγαίνουν στο μη-κερδοσκοπικό ίδρυμα We Shall Overcome Fund, το οποίο χρηματοδοτούσε Αφροαμερικανούς/ές μουσικούς στον Νότο (Voices of Struggle; The Civil Rights movement, 1945 to 1965 χ.χ.). Σύμφωνα με την Reagon, η οποία ήξερε το κομμάτι ως “I Will Overcome” η αλλαγή του τίτλου σε “We shall Overcome” έγινε έτσι ώστε λευκοί/ες και Αφροαμερικανοί/ές να έρθουν πιο κοντά, στον αγώνα για την ισότητα (Adams 2013).

Σε κάποιες εκτελέσεις του κομματιού εντοπίζονται και στίχοι σχετιζόμενοι με τη θρησκεία, ωστόσο οι στίχοι των τραγουδιών για την ελευθερία άλλαζαν συνεχώς για να εξυπηρετήσουν το εκάστοτε πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιούνταν, οπότε δεν μπορούμε με σιγουριά να ισχυριστούμε ότι το κομμάτι είχε θρησκευτικό υπόβαθρο. Οι στίχοι του είναι έτσι κι αλλιώς αρκετά γενικοί, ώστε το κομμάτι να εφαρμόζεται σε ποικίλες περιστάσεις. Δηλώνουν όμως σίγουρα την αποφασιστικότητα και την πίστη της αφροαμερικανικής κοινότητας πως κάποια στιγμή θα δικαιωθεί. Όπως βλέπουμε στους στίχους^{xviii}, το κομμάτι αυτό εκφράζει την αποφασιστικότητα της αφροαμερικανικής κοινότητας να υπερνικήσει τα εμπόδια που την κρατούν μακριά από την ελευθερία και την ισότητα, με πίστη, σθένος και αλληλεγγύη. Η ευελιξία των στίχων του, που δεν εμμένουν σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες, αλλά και το γεγονός ότι χρησιμοποιήθηκε όσο κανένα άλλο τραγούδι στα πλαίσια της διεκδίκησης της

ισότητας για την αφροαμερικανική κοινότητα μας επιτρέπουν να εξετάσουμε το “We Shall Overcome” ως ένα από τα πιο διαχρονικά τραγούδια για την ελευθερία.

Η ιστορικότητα του κομματιού φαίνεται και από το γεγονός ότι ο Lyndon Johnson στην εξαγγελία του μέσω τηλεόρασης για το Νομοσχέδιο για τα Εκλογικά Δικαιώματα, στις 15 Μαρτίου 1965, ολοκλήρωσε την απεύθυνσή του με τις φράσεις «...Όλοι/ες μας πρέπει να υπερνικήσουμε την καταστροφική κληρονομιά της μισαλλοδοξίας και της ανισότητας. Και θα νικήσουμε (And we shall overcome)” (Adams 2013). Επίσης στο τραγούδι αυτό, που είχε κατακτήσει τον Νότο, αναφέρθηκε και ο Martin Luther King Jr. σε ομιλία του στο Memphis, μερικές μέρες πριν την δολοφονία του. Τα λόγια του King ήταν “Θα νικήσουμε. Πριν επιτευχθεί η νίκη κάποιои/ες από μας θα αναγκαστούν να μπουν στην φυλακή, αλλά θα νικήσουμε (we shall overcome)» (Adams 2013). Ήταν, ακόμα, ένα από τα τραγούδια που ερμήνευσε η Joan Baez στην ιστορική πορεία στην Washington, με εκατοντάδες χιλιάδες παρευρισκόμενους/ες να ενώνουν τις φωνές τους μαζί της (Beviglia 2015).

Η εκτέλεση του “We Shall Overcome” από τον Pete Seeger στην δισκογραφημένη εμφάνιση του στο Carnegie Hall στις 8 Ιουνίου 1963 εντάχθηκε το 2006, όπως και πολλά άλλα κομμάτια της εποχής του Κινήματος, ως διατηρητέο κομμάτι μεγάλης πολιτιστικής, ιστορικής και αισθητικής σημασίας στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου (Complete National Recording Registry Listing χ.χ.), από την οποία χαρακτηρίστηκε ως «το πιο ισχυρό τραγούδι του 20^ο αιώνα» (Graham 2016).

3. Η εξέλιξη της αφροαμερικάνικης μουσικής και η μεταβολή των κατευθύνσεων της κατά την διάρκεια του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα

Οι πυκνές κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις των μέσων του 20ού αιώνα υπήρξαν καθοριστικές για την κοινωνία των ΗΠΑ, καθώς δημιούργησαν νέες ισοροπίες όσον αφορά την πολιτική και κοινωνική υπόσταση των Αφροαμερικανών και την σχέση τους με τη λευκή κοινότητα. Ιδιαίτερα, νέες συνθήκες προέκυψαν στον χώρο της μουσικής, ο οποίος, όπως βλέπουμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, επωφελήθηκε από την ένταξη σε αυτόν ενός πολιτικού χαρακτήρα, ο οποίος δεν συνδέθηκε απλά με την μουσική, αλλά εισχώρησε σε αυτήν με έναν τρόπο ώστε να προκαλέσει την μετάλλαξη της και, κατ' επέκταση, την γέννηση νέων μουσικών ειδών. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλύσουμε κάποια από αυτά τα είδη και θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο η πολιτική και κοινωνική τοποθέτηση των Αφροαμερικανών δημιουργών λειτούργησε ως σπόρος για τη γέννηση καρπών που επαναπροσδιόρισαν την πολιτιστική και αισθητική ταυτότητα της αφροαμερικανικής κοινότητας.

3.1. Bebop

3.1.1. Το κοινωνικό / πολιτικό υπόβαθρο

Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, το τέλος του Β' Π. Π. βρήκε Αφροαμερικανούς/ές βετεράνους να επιστρέφουν στις ΗΠΑ έχοντας πάρει θέση στην εκστρατεία "Double V", που, όπως εξετάσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αφορούσε την καταπολέμηση του ρατσισμού και του φασισμού τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό. Αντίκρισαν όμως στην επιστροφή τους μια εχθρική αντιμετώπιση από την λευκή κοινότητα, αναντίστοιχη του αγώνα τους. Οι νόμοι "Jim Crow", που επικρατούσαν ακόμα, ήταν ένα μεγάλο πρόβλημα, με επεκτάσεις και στον πολιτιστικό / αισθητικό τομέα. Ως προς αυτόν, μια από τις πρώτες αντιδράσεις της αφροαμερικανικής κοινότητας ήταν η προσπάθεια ανάκτησης των ηνίων της πορείας της μουσικής δημιουργίας, σε ό,τι αφορούσε την αφροαμερικάνικη μουσική, ενός τομέα που καταδυναστεύονταν από την λευκή οικειοποίηση και την εμπορική εκμετάλλευση των αφροαμερικανικών κεκτημένων από λευκούς, αλλά και την θεώρηση των αφροαμερικανών καλλιτεχνών ως υποδεέστερων των λευκών. Μερικά παραδείγματα της κερδοσκοπίας λευκών εις βάρος Αφροαμερικανών ήταν η άνοδος της δημοτικότητας του λευκού κλαρινετίστα Benny Goodman μέσω της χρήσης ενορχηστρώσεων του Αφροαμερικανού Fletcher Henderson και η

εξαπάτηση του Count Basie από την δισκογραφική εταιρία Decca, με την οποία υπέγραψε συμβόλαιο που δεν του εξασφάλιζε κέρδη από τα πνευματικά δικαιώματα των ηχογραφήσεων του (Monson 1997, 178). Όπως θα δούμε, η αντίδραση απέναντι στις συνθήκες αυτές εκφράστηκε έμμεσα, μέσω της γέννησης του μουσικού είδους bebop.

Μέχρι και το τέλος του Β' Π. Π., το μουσικό είδος με την μεγαλύτερη απήχηση ήταν το swing. Η μουσική αυτή μεταδιδόταν ευρέως μέσω του ραδιοφώνου και οι καλλιτέχνες/ιδες του μουσικού αυτού είδους αντιμετωπίζονταν σαν αστέρες του κινηματογράφου. Είχε περάσει δηλαδή στο κύριο ρεύμα της δημοφιλούς μουσικής. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι στο swing είχαν συγκεντρωθεί τα σημαντικότερα κερτημένα και χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής μουσικής παράδοσης, η μουσική αυτή είχε αποκτήσει πια χαρακτήρα «στυλιζαρισμένο», «στείρο» και απαλλαγμένο από κάθε είδος πρωτοβουλίας και αυθορμητισμού, με αποτέλεσμα να μην εκφράζει πια τις συναισθηματικές και εκφραστικές ανάγκες των Αφροαμερικανών, χάρη στις οποίες το είδος αυτό γεννήθηκε. Ως εκ τούτου, η swing μουσική είχε χάσει τη σημασία της για την αφροαμερικανική κοινότητα (Jones (Baraka) 1963, 181, 193).

Σύμφωνα με τον Αφροαμερικανό ποιητή, δραματουργό, μουσικοκριτικό και ακτιβιστή Leroi Jones, αργότερα γνωστού ως Amiri Baraka, το είδος της bebop ήρθε στο προσκήνιο ως μια απόπειρα της αφροαμερικανικής μουσικής κοινότητας να επαναφέρει την jazz σε ένα πλαίσιο όπου θα ήταν ξεκάθαρη η διάκριση των Αφροαμερικανών από τους/τις λευκούς/ές δημιουργούς και ερμηνευτές. Καθώς όμως αφενός εμφανίστηκε ξαφνικά μετά την μεγάλη απεργία στον τομέα των ηχογραφήσεων, οργανωμένη από την Αμερικανική Ομοσπονδία Μουσικών⁵ και αφετέρου ήταν ένας νεωτερισμός σε μεγάλο βαθμό αντιδραστικός εναντίον της φυλετικής πολιτιστικής πρόσμιξης, έφερε εξ απήνης το λευκό, αλλά και το αφροαμερικανικό κοινό (Jones (Baraka) 1963, 181 - 182).

Με τη μάχη στο όνομα του “Double V” να έχει χαθεί μετά τον πόλεμο, τουλάχιστον ως προς τον αγώνα στο εσωτερικό, καθώς ο ρατσισμός και η φυλετική βία μαίνονταν ακόμα στο Νότο, αλλά και στο Βορρά με επιθέσεις και δολοφονίες ακόμα και εναντίον βετεράνων και με την ανάδυση στην επιφάνεια του μουσικού γίνεσθαι μουσικών σκηνών όπως το Milton’s

⁵ Περισσότερα για την απεργία της Αμερικανικής Ομοσπονδίας Μουσικών που διενεργήθηκε τα χρόνια 1942 - 1944 μπορούν να βρεθούν στα David Johnson, “The 1942 Recording Ban and Today”, Indiana Public Media, 2 Αυγ. 2007 <https://indianapublicmedia.org/nightlights/the-1942-recording-ban-and-today.php> και Harvey Mars, “The Silence Was Deafening; What happens when musicians strike the record labels”, Local802AFM Ιούλιος 2016 <https://www.local802afm.org/allegro/articles/the-silence-was-deafening/>

Playhouse και Monroe's Uptown House στο Harlem της Νέας Υόρκης, όπου το bebop άρχισε να πρωτοπαίζεται, γαλουχήθηκε μια νέα γενιά Αφροαμερικανών. Την γενιά αυτή χαρακτήριζε μια πολιτική και πολιτιστική στάση που υποδήλωνε μια επιμονή στην διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους, αλλά και μια σύνδεση με το ανερχόμενο μουσικό είδος bebop. Όπως είπε ο τρομπετίστας John Birks "Dizzy" Gillespie, μιλώντας εξ ονόματος των καλλιτεχνών της bebop, αυτοί «δεν αποδέχονταν τον ρατσισμό, την φτώχεια και την οικονομική εκμετάλλευση, ούτε ήταν πρόθυμοι να ζήσουν μια συμβιβαστική, μη δημιουργική ζωή, με στόχο την επιβίωση» (Gillespie και Frazer 1979, 287-291). Η γενιά αυτή με την χαρακτηριστική της αμφίεση, το στυλ που την χαρακτήριζε, τη χρήση ναρκωτικών και το ιδιαίτερο γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιούσε, αποκαλούνταν "Zoot – suiters" και "bebop people" και συνδέθηκε με έναν τρόπο ζωής που χαρακτηριζόταν από τον αφηρισμό του κατεστημένου και της ανισότητας, ενώ ταυτίστηκε αργότερα με τους hipsters (Lott 1988, 598). Ωστόσο, μαζί με τα χαρακτηριστικά αυτά, η απόδοση ταραχώδους και βίαιου χαρακτήρα σε αυτήν την κοινότητα από τον λευκό Τύπο, η άρνηση στράτευσης στο όνομα ενός «λευκού» πολέμου και η απαγόρευση μετάδοσης της μουσικής bebop από τον ραδιοφωνικό σταθμό KMPC το 1946 είναι όλα δείγματα περιθωριοποίησης αυτής της γενιάς (Lott 1988, 598), από τον μαχητικό χαρακτήρα της οποίας, παρ' όλα, αυτά αναδύθηκαν μουσικοί όπως οι Charlie Parker, Dizzy Gillespie και Bud Powell, πρωτοστάτες αυτού του νέου μουσικού είδους που έμελλαν να δώσουν μια νέα κατεύθυνση στην αφροαμερικανική μουσική δημιουργία.

3.1.2. Η ονομασία

Έχει ενδιαφέρον η αναζήτηση της προέλευσης της λέξης bebop. Σύμφωνα με τον Kenny Clarke, η ονομασία αυτή δόθηκε στο είδος από δημοσιογράφους, χωρίς να χρησιμοποιείται καν από τους/τις μουσικούς. Όπως εξηγεί όμως ο Dizzy Gillespie, πολλά κομμάτια του δεν είχαν συμβατικούς τίτλους, αλλά ηχοποίητους επινενομημένους από τον Gillespie και αντίστοιχους του συνδεδεμένου με την κοινότητα των "Zoot – suiters" ή "bebop people" γλωσσικού ιδιώματος, όπως για παράδειγμα το "Dee – da – pa – n – de – bop". Το ακροατήριο, μην ξέροντας τους τίτλους των κομματιών του, άρχισε να τα ζητά υπό το όνομα bebop και έτσι ήταν που δημοσιογράφοι το υιοθέτησαν (Owens 1996, 3). Η πρώτη επίσημη χρήση της λέξης ήταν στην Β' μεριά του δίσκου του Dizzy Gillespie *Salt Peanuts* στο κομμάτι με όνομα "Be Bop" (Owens 1996, 13)

3.1.3. Η μουσική

Οι μουσικές σκηνές Milton's Playhouse και Monroe's Uptown House έπαιξαν κεντρικό ρόλο στην εξέλιξη και μετάδοση του νέου είδους. Εκεί οργανώνονταν jam sessions στα οποία άρχισε να αρθρώνεται σιγά σιγά η νέα μουσική γλώσσα που έμελλε να απομακρύνει την jazz αφενός από το στερεότυπο που την ήθελε να παρακαμάζει στα χέρια ηλικιωμένων Αφροαμερικανών και αφετέρου από την στενά οριοθετημένη και εξωραϊσμένη έκφραση της στα χέρια λευκών (Ostendorf 1990, 47 - 48).

Τα νέα στοιχεία που εισήγαγε το bebop στο jazz ιδίωμα ήταν πολυάριθμα. Από τις πρώτες αλλαγές που επήλθαν ήταν η αύξηση του ενδιαφέροντος των Αφροαμερικανών για τα μικρά μουσικά σχήματα, καθώς η big – band προσέγγιση είχε αποστραγγιστεί στην δεκαετία του 40' από τα χαρακτηριστικά του αυθορμητισμού, πειραματισμού και της ευκαιρίας για αυτοσχεδιασμό στο όνομα της κεφαλαιοποίησης της μουσικής κι έτσι δεν ήταν ένας χώρος εύφορος για προσωπική έκφραση. Τα μικρότερα σχήματα προσέφεραν μια συνθήκη μέσα στην οποία η έκφραση, ο αυθορμητισμός και η πρωτοβουλία ήταν πιο πιθανότερο να ευδοκιμήσουν και έδιναν ακόμα χώρο για εκτενέστερο αυτοσχεδιασμό (Jones (Baraka) 1963, 184). Η πιο συνηθισμένη σύνθεση ενός bebop σχήματος περιλάμβανε πλέον ένα κουιντέτο απο τύμπανα, κοντραμπάσο, πιάνο, σαξόφωνο και τρομπέτα.

Μεγάλη έμφαση δόθηκε στο ρυθμικό μέρος του σχήματος που αφορούσε το μπάσο, τα τύμπανα και το πιάνο. Πλέον το μπάσο, με μεγαλύτερους αντιπροσώπους τους Walter Page, Jimmy Blanton, Ray Brown, και Oscar Pettiford, έπαιζε σε όλα τα τέταρτα του μέτρου, χτίζοντας μελωδίες βασισμένες σε αρπές με διατονικές και χρωματικές προσεγγίσεις, θυμίζοντας περισσότερο μελωδικές γραμμές πνευστών και παίζοντας συχνά αντιστικτικό ρόλο προς τα θέματα και τους αυτοσχεδιασμούς των υπόλοιπων οργάνων. Η τεχνική αυτή, που ονομάστηκε “walking bass”, ήρθε σε αντίθεση με το προϋπάρχον swing στο οποίο το μπάσο έπαιζε αξίες μισών, με τις επιλογές νοτών να περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε τονικές και δεσπόζουσες νότες (Owens 1996, 7) (Lott 1988, 601).

Η αλλαγή προσέγγισης του ρυθμού ήταν ιδιαίτερα εμφανής στα τύμπανα, όπου η ευρωπαϊκή προσέγγιση έμφασης τονισμών των ισχυρών χτύπων του μέτρου αντικαταστάθηκε από μια νέα προσέγγιση με εκφραστές τους Clarke, Max Roach, Art Blakey και Art Taylor και άλλους, στην οποία τονίζονταν οι ασθενείς χτύποι. Στα τύμπανα το hi - hat τόνιζε τους χτύπους 2 και 4, ενώ το ταμπούρο και η μπότα δεν χρησιμοποιούνταν πια ως μετρονόμοι, αλλά ως εργαλεία ελεύθερου συνοδευτικού τονισμού με έντονη αίσθηση συγκοπής στην ευχέρεια του drummer και το πιατίνι ride απέκτησε περισσότερο ρόλο μετρονόμου, ακολουθώντας τον

ρυθμικό χαρακτήρα του swing ρυθμού, επίσης με παραλλαγές που έγκειντο στην κρίση του drummer (Owens 1996, 7 - 8).

Μεγάλη αλλαγή υπήρξε και στην αντιμετώπιση του παιξίματος του πιάνου, όσον αφορά την ρυθμική συνοδεία. Η τεχνική stride που επικρατούσε στην εποχή του swing αντικαταστάθηκε από μια τεχνική συνοδείας όπου επικρατούσαν αραιότεροι τονισμοί σε ακανόνιστα σημεία του μέτρου. Η τεχνική αυτή που εκφράστηκε αρχικά από τους Duke Ellington και Count Basie και στην συνέχεια από τους Bud Powell, Sonny Clark, Wynton Kelly, Thelonious Monk κι άλλους ήταν αντίστοιχη με την προσέγγιση των drummer ως προς την συνοδεία με τη μπότα και το ταμπούρο και ονομάστηκε “comping” (Owens 1996, 6 - 7).

Η ανάγκη των Αφροαμερικανών για καλλιτεχνική χειραφέτηση και τοποθέτηση ήταν μεγάλη. Έτσι, οι καλλιτέχνες/ιδες του bebop επαναπροσδιόρισαν πτυχές του μουσικού υλικού με τέτοιο τρόπο ώστε να το καταστήσουν δυσπρόσιτο και δύσκολο οικειοποίησιμο, απομακρυσμένο από χρήση για διασκέδαση και κατευθυνόμενο περισσότερο προς έναν σοβαρότερο καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που εισήγαγε το bebop ήταν το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, ο οποίος δεν περιοριζόταν πια στην παραλλαγή του θέματος όπως στο swing, αλλά επεκτείνονταν στον μελωδικό πειραματισμό με βάση τις αρμονικές αλλαγές του εκάστοτε κομματιού, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται μελωδικές γραμμές με μικρή ή καθόλου σχέση με την αρχική μελωδία, η οποία συχνά παραλείπονταν. Ο αυτοσχεδιασμός χαρακτηριζόταν από διάφορες νέες ποιότητες, όπως δεξιοτεχνικό χειρισμό αρπισμών και κλιμάκων σε ταχύτατα τέμπο με πυκνές και πολύπλοκες αρμονικές αλλαγές, συχνή χρήση επεκτάσεων 9^{ης}, 11^{ης} 13^{ης} συχνά αλλοιωμένων, έντονη αίσθηση της χρωματικότητας, εκτενή χρήση αντικατάστασης τριτόνου, συχνή αλλαγή μελωδικής κατεύθυνσης και ρυθμικής συγκοπής (Porter 1999, 423). Σύμφωνα με τον Baraka, μια από τις βασικότερες ιδιαιτερότητες του bebop αφορούσε τον χαρακτήρα του μελωδικού υλικού, το οποίο χαρακτηριζόταν από μια τάση για ρυθμική ποικιλία και αμφισημία σε τέτοιο βαθμό ώστε ο ρυθμικός του χαρακτήρας να υπερτερεί του φθογγικού υλικού σε σημαντικότητα (Jones (Baraka) 1963, 194).

Μέσα από το bebop αναγεννήθηκε η φόρμα blues, η οποία, εμπλουτισμένη πια αρμονικά, αποτέλεσε μια από τις συνηθέστερες φόρμες για το νέο είδος (Jones (Baraka) 1963, 194). Ο εμπλουτισμός και η αρμονική εξέλιξη της φόρμας αυτής μπορεί να φανεί μέσω της σύγκρισης της χρήσης της σε κομμάτια bebop και κομμάτια παλιότερης εποχής. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της διαφοράς μεταξύ του παραδοσιακού blues και του bebop

blues είναι τα κομμάτια “C Jam Blues” του Duke Ellington και “Blues For Alice” του Charlie Parker, τα οποία παρατίθενται παρακάτω:

C Jam Blues

Duke Ellington

Chord progression for C Jam Blues:

- Measures 1-4: C7 (I^{7b})
- Measures 5-8: F7 (IV^{7b}), C7 (I^{7b})
- Measures 9-12: Dm7 (ii⁷), G7 (V⁷), C7 (I^{7b})

Εικόνα 12 Παραδοσιακό blues: Θέμα και αρμονική δομή του Duke Ellington - "C Jam Blues", *The Duke And His Men*, RCA Victor – LPM-1092, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Blues For Alice

Charlie Parker

Chord progression for Blues For Alice:

- Measures 1-5: F7 (I^{7b}), Em7 (ii⁷), A7 (V⁷)vi, Dm7 (ii⁷), G7 (V⁷)V, Cm₃⁷ (ii⁷), F7 (V⁷)IV
- Measures 6-9: Bb₇ (IV^{7b}), Bbm₇ (ii⁷), Eb₇ (V⁷)bIII, Am₇ (ii⁷), D₇ (V⁷)II, Abm₇ (ii⁷), Db₇ (V⁷)bII
- Measures 10-13: Gm₇ (ii⁷), C₇ (V⁷), Am₇ (iii⁷), Dm₇ (vi⁷), Gm₇ (ii⁷), C₇ (V⁷)

Εικόνα 13 Bebop blues: Θέμα και αρμονική δομή του Charlie Parker - "Blues For Alice", *The Magnificent Charlie Parker*, Clef Records – MG C-646, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του μουσικού υλικού του bebop αφορούσε την σύνθεση νέων θεμάτων για υπάρχοντα κομμάτια λευκών δημιουργών, πρακτική που ονομάστηκε “contrafact”, μερικά παραδείγματα της οποίας ήταν τα κομμάτια Charlie Parker - “Ornithology” και Tad Cameron - “Hot House” βασισμένα στις αρμονικές δομές των κομματιών Morgan Lewis - “How High The Moon” και Cole Porter – “What Is This Thing Called Love” αντίστοιχα. Αν λάβουμε υπόψιν τα λεγόμενα του Berndt Ostendorf (Ostendorf 1990, 48), μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τεχνική αυτή πολύ πιθανόν να λειτουργούσε ως προσπάθεια επανάκτησης του ελέγχου της μουσικής για τους/τις Αφροαμερικανούς/ές. Αν υποθέσουμε ότι τα κομμάτια αυτά γράφτηκαν από λευκούς δημιουργούς, βασισμένα στην αφροαμερικανική μουσική παράδοση, αλλά περασμένα μέσα από το πρίσμα της λευκής βιομηχανοποιημένης προσέγγισης, η επανεπεξεργασία τους από Αφροαμερικανούς/ές λειτούργησε κατά κάποιον τρόπο ως αντιδάνειο, φέρνοντας τους/τις ως συνθέτες και δημιουργούς ξανά στο μουσικό προσκήνιο.

Αντιπροσωπευτικό κομμάτι bebop ως προς το “contrafact”, την ταχύτητα, τις αλλαγές κατεύθυνσης μελωδίας, την χρωματικότητα και την εκτενή χρήση συγκοπών τόσο στο θέμα, όσο και στον αυτοσχεδιασμό είναι το “Ornithology” του Charlie Parker. Το Α μέρος του θέματος του απεικονίζεται στην εικόνα 14 και ακολουθείται από το Α μέρος του θέματος του “How High The Moon” στην εικόνα 15, το κομμάτι στο οποίο βασίστηκε το “Ornithology”, όπου φαίνεται η αρμονική τους συσχέτιση.

Ornithology Charlie Parker

Εικόνα 14 Θέμα και αρμονική δομή Α μέρος του Charlie Parker – “Ornithology”, Dial Records ©1946, 1974, 1978 Atlantic Music Corporation, μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

How High The Moon

Morgan Lewis

Εικόνα 15 Θέμα και αρμονική δομή του θέματος A του Morgan Lewis / Nancy Hamilton - "How High The Moon" © Chappel and Co., Inc., Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Παρατίθεται επίσης σύντομο, αλλά χαρακτηριστικό στιγμιότυπο του αυτοσχεδιασμού του Parker, όπου διαφαίνονται στοιχεία του bebop, όπως η εκτενής χρήση συγκοπών, η χρωματικότητα, η χρήση αλλοιωμένων και μη επεκτάσεων (οι 7^{ες} δεν σημειώνονται) και η αντικατάσταση τριτόνου στην εικόνα 16.

Ornithology

Στιγμιότυπο αυτοσχεδιασμού του Parker, μέτρα 12 - 18, 0:52 - 0:59

Charlie Parker

Εικόνα 16 Στιγμιότυπο του αυτοσχεδιασμού του Parker στο "Ornithology", μέτρα 15 – 18, 0:56 – 0:59, Dial Records ©1946, 1974, 1978 Atlantic Music Corporation, μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

Οι ίδιοι οι μουσικοί δίσταζαν να παραδεχθούν μια άμεση ταύτιση με τον ακτιβισμό. Ο Kenny Clarke ερωτηθείς ως προς το αν η bebop έφερε κοινωνικό μήνυμα απάντησε μετριοπαθώς «Κατά κάποιον τρόπο ναι, η ιδέα είναι να [...] κοιτάς τριγύρω σου και να συνειδητοποιείς ότι υπάρχει κάτι που πρέπει να κάνεις» και «ό,τι κι αν κάνεις, κάν' το έξυπνα» (Porter 1999, 426). Ωστόσο, τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά λειτούργησαν με τέτοιο τρόπο ώστε η μουσική αυτή να προκαλεί σύγχυση στο ακροατήριο, καθώς τα κομμάτια δεν ήταν πλέον αναγνωρίσιμα ή αποκωδικοποιήσιμα, ούτε μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως χορευτική μουσική. Βέβαια, η μετάβαση από το swing στο bebop δεν αφορούσε απλά την εξέλιξη της jazz μουσικής σε ένα νέο τρομακτικό και δυσπρόσιτο είδος, αλλά πολύ περισσότερο την αντιμετώπιση της μουσικής πλέον ως μέσο προσωπικής έκφρασης και τοποθέτησης, αντί για αισθητικό αντικείμενο προς τέρψη του ακροατηρίου (DeBoy 2016, 4).

Το ακροατήριο έτσι αναγκάστηκε να δεχτεί αυτό το νέο είδος ως δείγμα διανοήσης και αξιοσέβαστου δημιουργικού επιπέδου (Ostendorf 1990, 48), δίνοντας νόημα στην προσπάθεια της μουσικής κοινότητας να διεκδικήσει με έμμεση μαχητικότητα σε αισθητικό επίπεδο την χειραφέτηση που διεκδικούσε στο εξωμουσικό περιβάλλον (Lott 1988, 599). Όπως ισχυρίστηκε και ο Dizzy Gillespie, «Δεν βγαίναμε στο δρόμο βγάζοντας λόγους, ούτε λέγαμε 'ας παίξουμε οκτώ μέτρα διαμαρτυρίας'. Απλώς παίζαμε τη μουσική μας και το αφήναμε εκεί. Η μουσική υποδήλωνε την ταυτότητά μας, μέσα από αυτή γινόταν κάθε δήλωση που θέλαμε να κάνουμε» (Porter 1999, 426). Η αφροαμερικανική μουσική κοινότητα, επιστρατεύοντας στο bebop μια μοντερνιστική αισθητική, χαρακτηρισμένη έντονα από καινοτομίες και κερδίζοντας την εύνοια του ευρέως κοινού μέσω εξωμουσικών φαινομένων με πρωταγωνιστές μουσικούς της bebop, όπως την υποψηφιότητα του Dizzy Gillespie για πρόεδρος των ΗΠΑ και την εμφάνιση του Thelonious Monk στο εξώφυλλο του περιοδικού *Time* (DeBoy 2016, 11), κατάφερε να κερδίσει έναν σεβασμό από την λευκή κοινότητα και να επικυρώσει την αφροαμερικανική δημιουργικότητα σε ένα ευρέως αποδεκτό επίπεδο.

Η bebop του Dizzy Gillespie και του Charlie Parker επέφερε νέα δεδομένα στο μουσικό γίγνεσθαι και ευνόησε την ανάδειξη μουσικών με σπουδαία μουσική παρακαταθήκη όπως οι Thelonious Monk, Miles Davies, John Coltrane, Bill Evans, Dexter Gordon, Ornette Coleman οι οποίοι, έκαστος με τον δικό του τρόπο, έθεσαν τις βάσεις για να γεννηθούν νέοι κλάδοι της jazz, όπως το hard bop, η cool jazz και η modal jazz, είδη που άνθισαν από τα τέλη της δεκαετίας του 50' μέχρι περίπου την δεκαετία του 70'⁶. Το είδος όμως που ταυτίστηκε

⁶ Περισσότερα για το hard bop και την cool jazz μπορούν να βρεθούν στο Leroi Jones (Amiri Baraka), *Blues People; Negro Music In White America*. Νέα Υόρκη: Morrow, 1963. Για την modal jazz στο Myles Boothroyd,

περισσότερο από τα προαναφερθέντα με την πολιτική τοποθέτηση ήταν η free jazz, την οποία θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

“Modal Jazz and Miles Davies; George Russell’s Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz”,
Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 3: Iss. 1, Article 5.

3.2. Free Jazz ή αλλιώς “The New Thing”

3.2.1. Ένα νέο είδος μουσικής ελευθερίας

Αν το bebop και τα παράγωγα είδη του, όπως η cool jazz και το hard bop σημάδεψαν και καθόρισαν την πορεία της αφροαμερικάνικης μουσικής δημιουργίας την δεκαετία του 40' και του 50', τότε η δεκαετία του 60' σηματοδεύτηκε σε μεγάλο βαθμό από μια νέα μουσική τάση που είχε αρχίσει είδη να αναπτύσσεται από το 1959, την free jazz, ή όπως ονομάστηκε εναλλακτικά “The New Thing” (Ephland). Καθώς οι νεωτερισμοί του bebop είχαν σταδιακά εισχωρήσει στην δημοφιλή μουσική την δεκαετία του 50' (Pierrot 1979, 13), η αφροαμερικάνικη μουσική δημιουργικότητα γνώρισε μια περίοδο αποκλιμάκωσης, η οποία επρόκειτο να διαταραχτεί ξανά από τον νέο ήχο της free jazz.

Όπως και το bebop όταν πρωτοεμφανίστηκε, ο νέος ήχος συγκέντρωσε αμφίθυμες αντιδράσεις από αφροαμερικάνικο και λευκό κοινό. Ισχυρισμός των Αφροαμερικανών αντίμαχων της free jazz ήταν ότι ο νέος ήχος αφενός είχε ευρωπαϊκές καταβολές ως προς την χρήση φθογγικής διαφωνίας, καταβολές που συνδέθηκαν με ένα απομακρυσμένο από την αφροαμερικάνικη αισθητική ακαδημαϊκό προφίλ και αφετέρου αντιτίθετο στα κεκτημένα του bebop ως προς την σοβαροφανή και ανταγωνιστική προσέγγιση της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Από την άλλη, η free jazz φαίνονταν στη λευκή κοινότητα να έχει υπερβολικά μαχητικό αφροαμερικάνικο χαρακτήρα και, ως εκ τούτου, δεν μπορούσε να θεωρηθεί μια μουσική που αντιπροσώπευε στην ολότητά του τον αμερικανικό λαό (Anderson 2007, 13).

Η σύνδεση της free jazz με τον ακτιβισμό και την αφροαμερικανική πολιτική συνείδηση την δεκαετία του 60' κατέληξε να θεωρείται αναμφισβήτητη, με μεγάλο ρόλο να παίζει σε αυτό η επιρροή που ασκούσε η ρητορική του ακτιβιστή, ποιητή και μουσικοκριτικού Amiri Baraka (Monson 1997, 184). Αν η ρητορική ωστόσο του Baraka δεν ήταν αρκετή, ο ίδιος ο σαξοφωνίστας John Coltrane, εμπλεγμένος με το καινούργιο ιδίωμα, επικυρώνει την θέση: «Όλοι/ες ξέρουμε ότι αυτή η λέξη που τόσοι/ες φαίνονται να φοβούνται, η ‘ελευθερία’, σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με αυτήν τη μουσική» (Brown 2010, 28). Όπως εξηγεί ο Leonard Brown, ο φόβος που πλαισίωνε την λέξη «ελευθερία» στα λόγια του Coltrane είχε να κάνει με τις επιπτώσεις της αποποίησης κοινωνικών επιβολών που ευνοούσαν την λευκή κυριαρχία στον έλεγχο της αφροαμερικάνικης ζωής, αποποίησης που θα οδηγούσε σε μια «πραγματική δημοκρατία».

Σε μια εποχή όπου η αρμονία, βασικότερο χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής μουσικής, είχε καταλήξει να θεωρείται έκφανση της λευκής κυριαρχίας (Townsend 2001, 152), η

αποστασιοποίηση από παγιωμένες και επιβεβλημένες συνθήκες εκφράστηκε μουσικά με καινοτομίες που αφορούσαν αρχικά την παραδοσιακή λειτουργική αρμονία και το φθογγικό υλικό, αλλά επεκτάθηκαν σε τομείς όπως ο ρυθμός και η δομή, λόγω του περιοριστικού τους χαρακτήρα (Brown 2010, 28 - 29). Στη θέση τους προτάθηκε μια νέα αντιμετώπιση της μουσικής, ορμώμενη αφενός από την αφροαμερικανική μουσική παράδοση και αφετέρου από τις εξελίξεις της ευρωπαϊκής ακαδημαϊκής μουσικής, που θα προκαλούσε μουσικούς και ακροατήριο να επαναπροσεγγίσουν το πρίσμα υπό το οποίο εκλάμβαναν την μουσική δημιουργία. Ο νέος ήχος περιλάμβανε αφηρισμό της τονικότητας και της συγχορδιακής λειτουργικότητας, εξερεύνηση νέων τεχνικών, νέων υφών, ρυθμικό πειραματισμό ή απόλυτη αποσύνθεση ρυθμικών συμβάσεων, ανοιχτές φόρμες και ελεύθερο αυτοσχεδιασμό σε ατομικό και ομαδικό επίπεδο, όπως θα δούμε παρακάτω.

Αν και υπόνοιες του νέου ήχου εντοπίζονταν σε έργα των Charles Mingus και Max Roach σε έργα όπως το *Charles Mingus Presents Charles Mingus* και *We Insist! Freedom Now Suite* αντίστοιχα, οι πρώτες κινήσεις που έκλιναν καθαρά προς τη νέα μουσική κατεύθυνση έγιναν από τον σαξοφωνίστα Ornette Coleman και τον πιανίστα Cecil Taylor. Αν και αμφότεροι εντάσσονται στην κατηγορία των free jazz μουσικών, το έργο τους διέφερε σε μεγάλο βαθμό, καθώς ο Coleman προέτασσε την χρήση του αυτοσχεδιασμού ως κύριο όχημα μουσικής ελευθερίας, (Jones (Baraka) 1963, 224 - 227) ενώ ο Taylor επιχειρούσε να προσεγγίσει την μουσική ελευθερία περισσότερο μέσω της σύνθεσης, με υλικό «προκαθορισμένο και περιορισμένο, αλλά ταυτόχρονα ποικιλόμορφο» (Draksler 2013, 3) . Παρά τις διαφορές τους, οι δυο τους αποπειράθηκαν να επαναφέρουν για ακόμη μια φορά την jazz σε ένα πλαίσιο απομακρυσμένο από τον δεδομένο και στυλιζαρισμένο τρόπο θεώρησης της μουσικής που πρόσβευε και κήρυττε η λευκή κοινότητα είτε σε επίπεδο συναυλιακών χώρων είτε στην δισκογραφία είτε στην μουσικοκριτική. Ακόμα και από τους τίτλους των δίσκων *The Shape Of Jazz To Come* (1959), *Free Jazz* (1960) και *This Is Our Music* (1961) του Ornette Coleman ήταν φανερό ότι η αφροαμερικανική μουσική επρόκειτο την δεκαετία του 60' να αποκτήσει νέο αισθητικό χαρακτήρα με έντονες αφροκεντρικές πολιτικές αποχρώσεις.

3.2.2. Loft Jazz και Σωματείο Jazz Συνθετών/τριών (Jazz Composers Guild)

Δεδομένου του άγριου χαρακτήρα του νέου ήχου, ιδιοκτήτες συναυλιακών χώρων και μπαρ που φιλοξενούσαν συναυλίες jazz δεν είχαν ευνοϊκή αντιμετώπιση προς τον νέο ήχο. Προσπαθώντας να αντλήσουν το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος από ένα είδος μουσικής, που από μόνο του δεν ήταν πολύ δημοφιλές, μείωσαν τις αμοιβές των μουσικών και περιόρισαν την διάρκεια κάθε συναυλίας, προσπαθώντας να χωρέσουν στο ίδιο βράδυ πολλούς διαφορετικούς

καλλιτέχνες, ορίζοντας ταυτόχρονα κατώτατα όρια υποχρεωτικής κατανάλωσης για τους πελάτες. Το καθεστώς αυτό, λόγω της εκμετάλλευσης που υφίσταντο οι αφροαμερικανοί/ές, χαρακτηρίστηκε από μουσικούς όπως ο Archie Shepp ένα «νέο είδος σκλαβιάς» (Baskerville 1994, 488). Δισκογραφικές εταιρίες έπαιζαν επίσης εκμεταλλευτικό ρόλο απέναντι στους/τις αφροαμερικανούς/ές μουσικούς του νέου ήχου. Επικαλούμενες την υποτιθέμενη έλλειψη ενδιαφέροντος του κοινού για τη νέα μουσική, οι εταιρίες υποχρέωναν καλλιτέχνες/ιδες να καλύψουν όλα τα έξοδα παραγωγής, ενώ ταυτόχρονα αδιαφορούσαν για την προώθηση των δίσκων τους (Baskerville 1994, 491).

Οι καλλιτέχνες/ιδες του νέου ήχου ωστόσο δεν πτοήθηκαν και αυτοοργανώθηκαν σε κοινοτικό επίπεδο, κάνοντας μποϊκοτάζ στους χώρους όπου υφίσταντο εκμετάλλευση και διοργανώνοντας συναυλίες με πολύ μικρό αντίτιμο σε ευρύχωρα διαμερίσματα μουσικών και μικρότερα μαγαζιά της Νέας Υόρκης, ένα “underground” (Jones (Baraka) 1968, 129) κίνημα που ονομάστηκε “Loft Jazz”. Έχοντας μεγάλη επιτυχία ως προς την ανταπόκριση κοινού, το κίνημα αυτό ανταποκρίνονταν στην ρητορική ηγετών του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα και της νοοτροπίας Black Power όπως του Stokely Carmichael, αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο η αφροαμερικανική κοινότητα θα έπρεπε να διεκδικήσει την οικονομική της αυτονομία, απαλλαγμένη από εξωτερικούς εκμεταλλευτικούς λευκούς παράγοντες (Baskerville 1994, 487). Έτσι, η νέα προσέγγιση του ήχου καλλιτεχνών όπως οι Ornette Coleman, Cecil Taylor, Art Ensemble of Chicago και άλλων έφερε την σχέση μεταξύ του μουσικού μοντερνισμού και της πολιτικής τοποθέτησης σε νέο επίπεδο.

Από τις κινητοποιήσεις αυτές το 1963 γεννήθηκε ένας νέος οργανισμός υπό το όνομα Σωματείο Jazz Συνθετών/τριών (Jazz Composers Guild). Με μέλη αφροαμερικανικά και λευκά σημαίνοντα άτομα της μουσικής κοινότητας όπως οι Cecil Taylor, Sun Ra, Paul Bley και Archie Shepp, το Σωματείο είχε σαν στόχο να προστατεύσει τους/τις jazz μουσικούς από την εκμετάλλευση που ήταν αναγκασμένοι/ες να υφίστανται, λειτουργώντας ως διαμεσολαβητής σε διοργανώσεις συναυλιών και διαπραγματεύσεις συμβολαίων. Εκτός αυτών, στα σχέδια του Σωματείου εντασσόταν η ίδρυση δισκογραφικής εταιρίας και η αγορά ενός κτηρίου που θα χρησιμοποιούνταν για συναυλίες, εργαστήρια, μαθήματα και ως χώρος μελέτης (Monson 2007, 269- 270). Τον Δεκέμβριο του 1963 οργανώθηκαν από το Σωματείο συναυλίες με μουσικούς όπως οι Paul Bley και Sun Ra με μεγάλη επιτυχία και οργανώθηκαν τακτικές διασκέψεις ανάμεσα στα μέλη του αναφορικά με τον εναλλακτικό χαρακτήρα πολιτιστικών εκδηλώσεων του Σωματείου. Εντάσεις και διαφωνίες που προέκυψαν ανάμεσα στα μέλη του Σωματείου λόγω φυλετικών και σεξιστικών διαφορών, καθώς και η υπογραφή του Archie Shepp σε συμβόλαιο με την εταιρία Impulse! χωρίς την έγκριση του Σωματείου ήταν λόγοι για τους

οποίους το εγχείρημα του Σωματείου Jazz Συνθετών/τριών δε ευδοκίμησε και διαλύθηκε (Monson 2007, 270)

3.2.3. Ornette Coleman

Η 17^η Νοεμβρίου 1959 ήταν μια ημερομηνία – ορόσημο για την αφροαμερικάνικη μουσική, καθώς τη μέρα εκείνη ο Ornette Coleman παρουσίασε στο Five Spot Café της Νέας Υόρκης τον πολυαναμενόμενο νέο του δίσκο με όνομα *The Shape of Jazz To Come* (Davies 1985). Έχοντας την εύνοια μουσικών, αλλά και μουσικοκριτικών, ο Coleman είχε δημιουργήσει μεγάλες προσδοκίες στο ακροατήριο του, η ανταπόκριση του οποίου μετά το πέρας της συναυλίας διχάστηκε, με μια μερίδα του κόσμου να απορροφάται από την νέα ηχητική πρόταση του Coleman, αλλά με μια άλλη να μένει τουλάχιστον αδιάφορη, αν όχι αρνητικά προσκείμενη. Ο διχασμός ανάμεσα στις διαφορές απόψεων ως προς τον Coleman οξύνθηκε ιδιαίτερα μετά την κυκλοφορία του δίσκου του *Free Jazz* (1961), μιας ενιαίας σύνθεσης με εμφανή την αναφορά στην jazz παράδοση, αλλά σχεδόν εξ ολοκλήρου αυτοσχεδιαστικής (Pressing 2003, 209). Κριτικοί χαρακτήρισαν την μουσική του Coleman ασυνάρτητη και αμφισβήτησαν την αξία της, θεωρώντας πως δεν έχει θέση στην εξελικτική πορεία της jazz. Η αντιμετώπιση δεν ήταν διαφορετική και από τη μεριά μουσικών, οι οποίοι/ες αντιμετώπισαν τον Coleman με σκεπτικισμό ως προς την συνθετική και παικτική του κατάρτιση (Davies 1985).

Μετά από μερικά χρόνια συμμετοχής σε μπάντες rhythm & blues και bebop και συνεργάτες όπως ο Charlie Parker, ο Coleman ανέπτυξε έναν δικό του τρόπο παιχνιδιού του σαξοφώνου, ο οποίος είχε να κάνει με παράγοντες θεωρητικούς, αλλά και ερμηνευτικούς. Ως προς το ερμηνευτικό επίπεδο, ο Coleman εξερευνούσε τρόπους χειρισμού της χροιάς του σαξοφώνου ώστε να προσομοιάζει την ανθρώπινη φωνή, ξεφεύγοντας συχνά από τον 12τονο ισοσυγκερασμό και από το αρμονικό περιβάλλον. Αν και το παίξιμο φράσεων εκτός αρμονικού περιβάλλοντος για λίγα μέτρα ήταν συνηθισμένη πρακτική των jazz μουσικών, το παίξιμο του Coleman μπορούσε να εκτυλίσσεται για πολύ μεγάλη διάρκεια ή εξ ολοκλήρου εκτός αρμονικού περιβάλλοντος (Anderson 2007, 105), αμφισβητώντας σε θεωρητικό πια επίπεδο την επιβολή των αρμονικών αλλαγών ως βάση, αλλά και ως όριο του αυτοσχεδιαστικού πειραματισμού.

Η αμφισβήτηση αυτή εκφράστηκε στην μελωδική προσέγγιση που ανέπτυξε ο Coleman με όνομα “Harmolodics”. Αν και ο ίδιος δεν έδωσε ακριβή ορισμό του όρου αυτού, έρευνες του έργου του έχουν δείξει ότι η προσέγγιση αυτή έγκειτο στον ισχυρισμό ότι αρμονικές και μελωδικές αποφάσεις δεν γίνονταν με βάση τονικά κέντρα, κλίμακες ή τρόπους, αλλά με μόνο

κριτήριο τις ιδέες και τα συναισθήματα. Αποσκοπώντας στο να προσφέρει ένα μουσικό σύστημα που θα ευνοούσε την απελευθέρωση από θεωρητικά πλαίσια και θα επέφερε μια πιο προσωπική σχέση του/της μουσικού με τις επιλογές του/της, ο Coleman έπαιζε και κήρυττε μια μουσική γλώσσα στην οποία η αρμονική και μελωδική κατεύθυνση της μουσικής ήταν στην ευχέρεια του/της αυτοσχεδιαστή/ριας (Lavelle 2019, 139 - 142).

Οι πειραματισμοί του Coleman προκάλεσαν μερίδα του κοινού και κριτικών να συσχετίσει την αυτοσχεδιαστική μουσική του με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, ρεύμα μοντέρνας τέχνης στο οποίο εντασσόταν και ζωγράφοι όπως οι Jackson Pollock και Mark Rothko. Ο ίδιος ο Coleman έβρισκε νόημα σε αυτή η σύνδεση, καθώς πίστευε ότι υπήρχε σχέση ανάμεσα στον τρόπο που δομούσε το φθογικό και μοτιβικό του υλικό και την τεχνική ζωγραφικής του Pollock, όπως δήλωσε στις σημειώσεις του οπισθόφυλλου του δίσκου του *Change of the Century* (1960) (Anderson 2007, 113), ενώ αργότερα χρησιμοποίησε τον πίνακα του Pollock “White Light” ως εξώφυλλο στον δίσκο *Free Jazz* (1961). Άλλοι/ες υποστηρικτές/ριες του Coleman, επικαλούμενοι/ες τον κολλεκτιβικό χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού στη μουσική του και το στοιχείο της «προφορικότητας», έκλιναν περισσότερο προς μια θεώρηση της αισθητικής πρότασης του ως αναφορά στην αφροαμερικάνικη παράδοση (Anderson 2007, 113).

3.2.4. Cecil Taylor

Στην άλλη όχθη του νέου ριζοσπαστικού είδους ήταν ο πιανίστας και ποιητής Cecil Taylor. Αν και ενέτασσε τον εαυτό του στην κατηγορία των jazz μουσικών (Spellman 2004, 28), ήταν σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένος από τον ακαδημαϊκό χαρακτήρα της ευρωπαϊκής μουσικής της εποχής. Διαγράφοντας μια πορεία αρχικά εστιασμένη σε τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής, όπως η δεξιοτεχνία, ταχύτητα και η ακρίβεια και στη συνέχεια αποκτώντας μια κλίση προς πιο πειραματικά στοιχεία, όπως τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό και την χρήση διευρυσμένων τεχνικών, ο Taylor υιοθέτησε πολλά ευρωπαϊκά στοιχεία και συγκρίθηκε από μουσικοκριτικούς με μεγάλο εύρος μουσικών της δυτικής παράδοσης, από τον Debussy και τον Bartók μέχρι τον Edgar Varèse και τον John Cage. Στα δυτικά στοιχεία που υιοθέτησε συμπεριλαμβάνονταν έντονη χρωματικότητα, έντονη χρήση διαφωνίας, λειτουργία συγχορδιακών κατασκευών σε μη λειτουργικό πλαίσιο, αλλά περισσότερο ως χρωματισμοί, αφήφηση τονικών κέντρων, clusters, συχνά εναλλασσόμενους ρυθμούς, πολυρυθμίες, απότομες δυναμικές εναλλαγές και ιδιαίτερες τεχνικές παιξίματος του πιάνου, από την χρήση του αγκώνα ή ολόκληρου του χεριού μέχρι την χρήση αντικειμένων στις χορδές στο εσωτερικό του (Draksler 2013, 11 - 23) (Anderson 2007, 103) Μερικά παραδείγματα της συνθετικής

ιδιαιτερότητας μπορούν να βρεθούν στις εικόνες 13, 14 και 15, όπου παρατίθενται στιγμιότυπα του κομματιού του Taylor "Life As".

Bar 60

Εικόνα 17 Αρπισμοί με διαφωνίες σε εναλλασσόμενους ρυθμούς στα μέτρα 60 - 62 του Cecil Taylor - "Life As", *Momentum Space*, Verve Records 314 559 944-2. Μεταγραφή από τον Kaja Draksler (Draksler 2013)

Εικόνα 18 Χρήση διάφωνων συγχορδιών ως χρωματισμοί, πάνω σε εναλλασσόμενους ρυθμούς στα μέτρα 16 και 17 του έργου Cecil Taylor - "Life Is", *Momentum Space*, Verve Records 314 559 944-2. Μεταγραφή από τον Kaja Draksler (Draksler 2013)

Εικόνα 19 Γρήγορη κίνηση από clusters με έντονες δυναμικές, σε ελεύθερο ρυθμό στο κομμάτι Cecil Taylor - "Life As", *Momentum Space*, Verve Records 314 559 944-2. Μεταγραφή από τον Kaja Draksler (Draksler 2013)

Ο ίδιος δεν αποποιούνταν τις αναφορές στην ευρωπαϊκή μουσική, εφόσον χρησιμοποιούνταν στα πλαίσια της ζωής του ως Αφροαμερικανός. Όπως δήλωσε αναφορικά με την χρήση ευρωπαϊκών καινοτομιών όπως η ατονικότητα, υποστήριξε ότι φαινόμενα σαν κι αυτήν προέκυπταν ως απόρροια τρόπου ζωής και όχι τεχνικής. Στην πραγματικότητα, ο Taylor επιθυμούσε να «φέρει σε επαφή την ευρωπαϊκή ενέργεια και τεχνική με την αφροαμερικάνικη μουσική παράδοση δημιουργώντας ένα νέο είδος ενέργειας» (Spellman 2004, 27 - 28). Ενώ όμως η επιρροή που ασκούσε πάνω του η ευρωπαϊκή μουσική προσέγγιση ήταν μεγάλη, ο Taylor δεν δίσταζε να υπερασπιστεί τις αφροαμερικάνικες καταβολές του, όταν κατηγορήθηκε από τον John Cage για συναισθηματικότητα και χρήση τονικών κατασκευών στη μουσική του. Όπως υποστήριξε ο Taylor, εφόσον συνθέτες όπως ο Cage ή ο Stravinski δεν ήταν οικείοι με την αφροαμερικανική μουσική παράδοση, δεν είχαν το δικαίωμα να κρίνουν εξ ιδίων την ορμώμενη εξ αυτής μουσική δημιουργία (Spellman 2004, 34).

Αν και ο Taylor αφήφησε μουσικά στερεότυπα επεκτείνοντας την παλέτα των διαθέσιμων μουσικών υλικών, ακόμα και έργα του ελεύθερης μορφής όπως το *Unit Structures* διέπονται από μια φανερή ή λανθάνουσα δομή (Pressing 2003, 208). Όπως φαίνεται και από τα λόγια του Ekkerhard Jost (Jost 1981, 83), μπορούμε να υποθέσουμε ότι η αίσθηση ελευθερίας στη μουσική του Taylor δεν έγκειται στην πληθώρα επιλογών του μουσικού υλικού, αλλά στην συνειδητή επιλογή και τοποθέτηση ανάμεσα τους.

3.2.5. Ένωση για την Πρόοδο Δημιουργικών Μουσικών (Association for the Advanement of Creative Musicians = A.A.C.M.)

Ένας από τους οργανισμούς - κολλεκτίβες που προέκυψαν μέσα στα πλαίσια του νέου ήχου και της ανάγκης ανάδειξης του ήταν η Ένωση για την Πρόοδο Δημιουργικών Μουσικών του Σικάγο το 1965. Ήταν μια αφροαμερικανική ομάδα που αντιμετώπιζε τη μουσική ως όχημα πολιτιστικής, πολιτικής και πνευματικής κατεύθυνσης (Monson 2007, 305). Για την κοινότητα αυτή ο όρος free jazz δεν ήταν αρκετός ώστε να χωρέσει τη σημασία των δημιουργών της και των οργανισμών και ομάδων που αυτοί/ές είχαν δημιουργήσει και στη θέση του χρησιμοποιούσε τον όρο «Μεγάλη Μαύρη Μουσική» (Monson 2007, 259, 305-307). Για τη A.A.C.M. ο ελεύθερος “abstract” χαρακτήρας της «Μεγάλης Μαύρης Μουσικής είχε διττό χαρακτήρα, καθώς λειτουργούσε ταυτόχρονα ως μέσο αντικομορμιστικής τοποθέτησης, και πνευματικής αναζήτησης. Έτσι, στο πλαίσιο της πνευματικής αναζήτησης η κολλεκτίβα αυτή προσπαθούσε να αποποιηθεί κάθε ένδειξη κομορμιστικής δόμησης και περιορισμού της μουσικής ελευθερίας. Ως εκ τούτου, η A.A.C.M. αντιμετώπιζε την αρμονία ως έκφανση του ορθολογισμού και της επιβλητικότητας της Δυτικής μουσικής και προέβαλε αντ’ αυτής τη

μελωδία, τον ρυθμό και την χροιά ως κύρια εργαλεία μουσικού πειραματισμού, με την κολεκτιβική επεξεργασία των οποίων, σύμφωνα με τα ιδρυτικά μέλη Richard Abrams και Roscoe Mitchell, ήταν δυνατή η πνευματική ανάταση (Monson 2007, 305)

Η A.A.C.M. έπαιξε και συνεχίζει να παίζει ακόμα σημαντικό βοηθητικό ρόλο προς την αφροαμερικανική μουσική κοινότητα. Αποσκοπώντας στη δημιουργία ευνοϊκών συνθηκών για την δημιουργική κοινότητα σε μαθησιακό και εργασιακό πλαίσιο, στηρίζοντας μια μουσική συνείδηση ριζομένη στην αφροαμερικανική παράδοση και ενθαρρύνοντας τη σύνθεση και το παίξιμο μουσικής επινενομημένης από τα μέλη του λειτούργησε σε μεγάλο βαθμό ως σχολείο και γέννησε σημαντικούς αυτοσχεδιαστές, αλλά και συνθέτες - φορείς του νέου ήχου όπως το Art Ensemble of Chicago και το Ethnic Heritage Ensemble (Monson 2007, 306 - 307).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η έρευνα της ιστορικής διαδρομής της αφροαμερικάνικης κοινότητας προς την κοινωνικοπολιτική της χειραφέτηση στα μέσα του 20^{ου} αιώνα και ταυτόχρονα η παρατήρηση των εξελίξεων στον τομέα της μουσικής και ιδιαίτερα στην jazz και τους κλάδους της μας βοηθάει να αποκωδικοποιήσουμε κοινωνικές, πολιτικές και πνευματικές καταβολές της αφροαμερικάνικης μουσικής. Η χρονολογική και αισθητική απόσταση που χωρίζει το “Strange Fruit” από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό του Art Ensemble of Chicago γεφυρώνεται υπό το πρίσμα της θεώρησης της αφροαμερικάνικης μουσικής, με τις αναφορές της τόσο στην μουσική εξέλιξη της Δυτικής ακαδημαϊκής μουσικής, αλλά και στην αφρικανική παράδοση, ως ένα είδος βαθιά χαραγμένο από την ανάγκη της αφροαμερικανικής κοινότητας για δίκαιη και ίση αντιμετώπιση και κοινωνικοπολιτική και αισθητική χειραφέτηση.

Συγκεκριμένα, μέσω του πρώτου κεφαλαίου αποσαφηνίστηκε το ιστορικό πλαίσιο του ΚΠΔ, από τα χτυπήματα που δέχτηκε η αφροαμερικανική κοινότητα, μέχρι την πολιτική και κοινωνική της δικαίωση μέσω νομοσχεδίων την δεκαετία του 60’, το τέλος της οποίας σηματοδότησε και το τέλος της περιόδου του ΚΠΔ, με τον θάνατο του Martin Luther King Jr. και την εκλογή του προέδρου Richard Nixon.

Το κεφάλαιο 1 μας βοήθησε να καταλάβουμε το υπόβαθρο των μουσικών εξελίξεων και νεωτερισμών της αφροαμερικανικής μουσικής κοινότητας, η οποία, όπως εκφράστηκε στο κεφάλαιο 2.1., εξέφρασε την δυσαρέσκεια της για την φυλετική αδικία ποικιλοτρόπως. Είτε μέσω του στίχου σε κομμάτια όπως τα “Strange Fruit”, “Mississippi Goddam”, “Fables of Faubus” είτε μέσω της μουσικής σε κομμάτια όπως τα “Alabama” και “The Freedom Rider” είτε σε συνδυασμό των δύο, όπως στο *We Insist! Freedom Now Suite*, η αφροαμερικανική μουσική κοινότητα, ανεξαρτήτως βίαιης ή μη προσέγγισης, κατάφερε να μεταφράσει την πολιτικοκοινωνική της τοποθέτηση σε μουσική, αφήνοντας στην ιστορία μερικά κομμάτια – ορόσημα μουσικού ακτιβισμού.

Ταυτόχρονα, αντιστρέφοντας το ερευνητικό πρίσμα, το ΚΠΔ τροφοδοτήθηκε από την μουσική, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 2.2.. Η μουσική λειτούργησε ως κινητήρια δύναμη των κοινωνικοπολιτικών διεκδικήσεων της αφροαμερικανικής κοινότητας με διττό τρόπο. Αφενός μέσω της χρήσης των “freedom songs” σε κινητοποιήσεις, τραγούδια με εμπυχωτικό και αλληλέγγυο χαρακτήρα που λειτουργούσαν ως κινητήριοι μοχλός στις διεκδικήσεις της και αφετέρου μέσω συναυλιών οικονομικής ενίσχυσης του ΚΠΔ και των συνιστωσών του.

Τέλος, στο κεφάλαιο 3 είδαμε τον τρόπο με τον οποίο μέσα από τον αφροαμερικάνικο μουσικό ακτιβισμό ωρίμασαν νέα μουσικά είδη, όπως το bebop και η free jazz. Παίρνοντας

απόσταση από την αλλοτριωτική τάση της λευκής μουσικής κοινότητας και τον εκμεταλλευτικό χαρακτήρα δισκογραφικών εταιριών και μουσικών σκηνών, η αφροαμερικανική μουσική κοινότητα με δημιουργικούς ελιγμούς κατάφερε να χαράξει μια αυτόνομη πορεία που, κόντρα στις κοινωνικές επιβολές, δεν αποσκοπούσε στην διασκέδαση, αλλά στην καλλιτεχνική κατάθεση. Η πορεία αυτή αντλούσε στοιχεία της αφροαμερικανικής παράδοσης ως προς τη χρήση περίπλοκων ρυθμικών στοιχείων και πολυρυθμιών και ως προς τη χρήση της αναβιωμένης φόρμας blues, ενώ χαρακτηρίζονταν έντονα από τον αυτοσχεδιασμό και την επαναπροσέγγιση μουσικών εργαλείων όπως η μελωδία, η αρμονία, ο ρυθμός, η φόρμα και η χροιά.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε ότι η προσπάθεια της αφροαμερικανικής κοινότητας στα χρόνια του ΚΠΔ να χειραφετηθεί μουσικά εκφράστηκε με πολλούς τρόπους οι οποίοι μπορούν να αποτυπωθούν σε δύο βασικά χαρακτηριστικά: α) την πίστη της στην αφρικανική μουσική παράδοση και τη διατήρησή της ταυτόχρονα με β) μια συνεχή προσπάθεια της για αισθητική εξερεύνηση και καινοτομία, ακόμα και με χαρακτήρα αυτοαναιρετικό, προκειμένου να αποδεσμευτεί από τις μουσικές επιβολές της Δυτικής και λευκής μουσικής και ως εκ τούτου να αναδειχθεί ως μια αυτόνομη δημιουργική οντότητα. Η στάση αυτή της μουσικής κοινότητας των Αφροαμερικανών ήταν μια μικρογραφία των ευρύτερων διεκδικήσεων του ΚΠΔ, οι οποίες αποσκοπούσαν και εν μέρη πέτυχαν έναν σημαντικό βαθμό χειραφέτησης, τόσο σε αισθητικό, όσο και σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο.

Αν και η παρούσα έρευνα κάλυψε επαρκώς ένα μεγάλο κομμάτι του πολιτικοκοινωνικού και μουσικού γίνεσθαι των σχεδόν τριών δεκαετιών από το 1939 μέχρι το 1968, το χρονικό πλαίσιο που μελετά είναι αρκετά περιορισμένο και αδυνατεί να συνοψίσει ιστορικά στην ολότητα τους την αδικία και την καταπίεση που υφίστατο η αφροαμερικανική κοινότητα. Ακόμα κι αν ο Barak Obama υποστήριξε το 2008, παραφράζοντας τα λόγια του Sam Cooke ότι με την εκλογή του στην προεδρία των ΗΠΑ επήλθε μια αλλαγή (Jeffrey 2008), φαινόμενα φυλετικής διάκρισης και λευκής επιβολής δεν σταμάτησαν να εμφανίζονται και είναι σε έντονο βαθμό παρόντα στις μέρες μας.

Ωστόσο, αν η φυλετική αδικία είναι και σημερινό φαινόμενο, το ίδιο ισχύει και με τον ακτιβισμό που της αντιτίθεται, ο οποίος όπως και στα χρόνια του ΚΠΔ εκφράζεται έντονα και μέσω της μουσικής. Ακόμα και σε μια εποχή όπου φυλετικές διαφορές στην μουσική δημιουργικότητα γίνονται δυσδιάκριτες λόγω της εξέλιξης του internet και της αύξησης της προσβασιμότητας του κόσμου στην πληροφορία, άρα της ευκολίας οικειοποίησης του υλικού, υπάρχουν Αφροαμερικανοί/ές καλλιτέχνες/ιδες που δεν διστάζουν να συνεχίσουν την μουσική παράδοση που τους κληροδότησαν οι μουσικοί της εποχής του ΚΠΔ και να τοποθετηθούν εκ

νέου μέσω της μουσικής αναφορικά με την φυλετική αδικία. Μουσικοί όπως ο Kendrick Lamar με το κομμάτι “Alright” και η Janelle Monae με το κομμάτι “Hell You Talmbout” σε συνεργασία με την Wondaland Arts Society, είναι λίγα από τα ονόματα καλλιτεχνών που συνδέουν στις μέρες μας το όνομα τους με το ακτιβιστικό κίνημα “Black Lives Matter” και χρησιμοποιούν έντονα στοιχεία της αφρικανικής και της jazz μουσικής, εντάσσοντας τα στον ήχο του σήμερα και συνεχίζοντας μια μακρόχρονη παράδοση μουσικού ακτιβισμού.

Από την άλλη, η ίδια η jazz παράδοση γνώρισε πολλές μεταλλάξεις μετά την δεκαετία του 60’ και συνεχίζει να εξελίσσεται σε πολλές διαφορετικές κατευθύνσεις με μουσικούς όπως ο Christian McBride, ο Brian Blade και ο Joshua Redman να είναι λίγα παραδείγματα Αφροαμερικανών που συνέβαλαν στην διατήρηση της, ενώ η free jazz επωφελείται ακόμα από τις συμβολές αφροαμερικανών μουσικών όπως οι Matthew Sipp, Darius Jones Bryan Carter και Roscoe Mitchell. Τόσο η εξέλιξη της πορείας της αφροαμερικανικής μουσικής, όσο και οι διάφορες εκφάνσεις του αφροαμερικανικού ακτιβισμού μετά το τέλος της δεκαετίας του 60’, και δη του μουσικού, είναι αντικείμενα που χρήζουν περαιτέρω ερεύνησης προκειμένου να αποκτηθεί μια πλήρωςτερη εικόνα του αισθητικού και πολιτικοκοινωνικού χαρακτήρα της αφροαμερικανικής κοινότητας.

Όπως έδειξε η ιστορία, είτε σε κοινωνικοπολιτικό είτε σε αισθητικό πλαίσιο, η αφροαμερικανική μουσική είναι ένας ζωντανός οργανισμός, ο οποίος κόντρα στην λευκή οικειοποίηση και αλλοτρίωση, συνέχισε, συνεχίζει και θα συνεχίσει να εξελίσσεται και να δίνει φωνή και βήμα στην αφροαμερικανική κοινότητα στην διαρκή της διεκδίκηση για φυλετική ισότητα και δικαιοσύνη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aaron. 2015. «In tribute to Guy Carawan.» *Field Trip South; Exploring the Southern Folklife Collection*. 8 Μάιος. Πρόσβαση Ιούλιος 28, 2020. <https://blogs.lib.unc.edu/sfc/2015/05/08/in-tribute-to-guy-carawan/>.
- Adams, Noah. 2013. *The Inspiring Force Of 'We Shall Overcome'*. 28 Αύγουστος. Πρόσβαση Αύγουστος 14, 2020. <https://www.npr.org/2013/08/28/216482943/the-inspiring-force-of-we-shall-overcome>.
- Aloisio, Francesca. χ.χ. «Black History | A Change is Gonna Come | Sam Cooke.» *Griots Republic*. Πρόσβαση Ιούλιος 29, 2020. <http://www.griotsrepublic.com/black-history-change-gonna-come-sam-cooke/>.
- Amoako, Aida. 2020. «Strange Fruit: The most shocking song of all time?» *BBC*. 17 Απρίλιος. Πρόσβαση Ιούλιος 30, 2020. <https://www.bbc.com/culture/article/20190415-strange-fruit-the-most-shocking-song-of-all-time>.
- Anderson, Iain. 2007. *This Is Our Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Andrews, Evan. 2018. «Was Jim Crow a real person?» *History*. 31 Αύγουστος. Πρόσβαση Ιούλιος 4, 2020. <https://www.history.com/news/was-jim-crow-a-real-person>.
- Andrews, Travis M. 2019. «Jay-Z, a speech by Sen. Robert F. Kennedy and ‘Schoolhouse Rock!’ among recordings deemed classics by Library of Congress.» *The Washington Post*. 20 March. https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jay-z-a-speech-by-sen-robert-f-kennedy-and-schoolhouse-rock-among-recordings-deemed-classics-by-library-of-congress/2019/03/19/f7eb08ea-4a58-11e9-9663-00ac73f49662_story.html.
- Arsenault, Raymond. 2006. *Freedom Riders 1961 and the Struggle for Racial Justice*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Attwood, Tony. 2017. «Death of Emmett Till: a powerful couplet and a critic seriously out of order.» *Untold Dylan: The meaning behind the music and words of Bob Dylan*. 4 Νοέμβριος. Πρόσβαση Ιούνιος 27, 2020. <https://bob-dylan.org.uk/archives/5856>.
- Baskerville, John D. 1994. «Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology .» *Journal of Black Studies* , Ιούνιος: 484 - 497.
- Bayeza, Ifa. 2012. «The Ballad of Emmett Till.» *Callaloo* 35 (3): 641-730.
- Bernett, LaShonta Katrice. 2007. *I Got Thunder: Black Women Songwriters On Their Craft*. Νέα Υόρκη: Thunder’s Mouth Press.
- Beviglia, Jim. 2015. «Pete Seeger, “We Shall Overcome”.» *American Songwriter*. 19 Ιανουάριος. Πρόσβαση Αύγουστος 17, 2020. <https://americansongwriter.com/lyric-week-pete-seeger-shall-overcome/>.
- χ.χ. «BirkaJazz.» *Debut Records; Artist-operated jazz label with Mingus & Roach*. Πρόσβαση Αύγουστος 23, 2020. <http://birkajazz.se/archive/debut.htm>.
- χ.χ. «Black veterans return from World War II.» *SNCC Digital Gateway*. SNCC Legacy Project and Duke University. Πρόσβαση Ιούνιος 17, 2020. <https://snccdigital.org/events/black-veterans-return-from-world-war-ii/>.
- Bond, Julian. 2000. «SNCC: What We Did.» *Monthly Review*. 1 Οκτώβριος. Πρόσβαση Ιούλιος 28, 2020. <https://monthlyreview.org/2000/10/01/sncc-what-we-did/#fn2>.
- Boothroyd, Myles. 2010. «Modal Jazz and Miles Davies; George Russell’s Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz.» *Nota Bene; Canadian Undergraduate Journal of Musicology*.
- Borstelmann, Thomas. 2001. *The Cold War and the Color Line; American Race Relations in the Global Arena*. Harvard University Press.
- Braxton, Anthony. χ.χ. «Avant Garde/Free Jazz (1959-1970).» *Jazz In America*. Πρόσβαση Ιούλιος 21, 2020. <https://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/11/7/147>.

- Brown, Leonard. 2010. *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom; Spirituality and the Music*. Οξφόρδη, Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Brun-Lambert, David. 2010. *Nina Simone: The Biography*. Aurum.
- Bryson Taylor, Derek. 2020. «Who Were the Freedom Riders?» *The New York Times*. 18 Ιούλιος. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020. <https://www.nytimes.com/2020/07/18/us/politics/freedom-riders-john-lewis-work.html>.
- Burch, Audra D. S., Veda Shastri, και Tim Chaffee. 2019. «Emmett Till's Murder, and How America Remembers Its Darkest Moments.» *The New York Times*. 20 Φεβρουάριος. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020. <https://www.nytimes.com/interactive/2019/02/20/us/emmett-till-murder-legacy.html>.
- Carawan, Guy, Eve Merriam, και Norma Curtis. 1960. «The Ballad of the Sit-Ins.» *Sing For Freedom*.
- Carter, Bobby. 2020. «We Insist: A Century Of Black Music Against State Violence.» *NPR*. 26 Ιούνιος. Πρόσβαση Ιούλιος 20, 2020. <https://www.scribd.com/article/467055185/We-Insist-A-Century-Of-Black-Music-Against-State-Violence>.
- Carvalho, John M. 2013. «"Strange Fruit": Music between Violence and Death.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 111-119.
- Cashman, Sean Dennis. 1991. *African-Americans and the Quest for Civil Rights, 1900-1990*. NYU Press.
- Cataliotti, Robert H. 2019. *The Music in African American Fiction: Representing Music in African American Fiction*. Routledge.
- Cohodas, Nadine. 2010. *Princess Noire: The Tumultuous Reign of Nina Simone*. University of North Carolina Press.
- χ.χ. «Complete National Recording Registry Listing.» *Library Of Congress*. Πρόσβαση Αύγουστος 17, 2020. <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing/>.
- Cox, Julia. 2018. «“Sing It So Loudly”: The Long History of “Birmingham Sunday”.» *Southern Cultures*, 62-75.
- Davies, Francis. 1985. «Ornette's Permanent Revolution.» *The Atlantic Online*. Σεπτέμβριος. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 17, 2020. <https://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/jazz/dornette.htm>.
- De Arcangelis, Alessandro. 2016. «Charles Mingus; The Sound Of Struggle.» *UCL Passion Politics*. 6 Μάιος. Πρόσβαση Μάιος 20, 2020. <http://passionatepolitics.eu/charles-mingus-the-sound-of-struggle/>.
- DeBoy, Audra M. 2016. *Playing Bebop; Culture and Bebop 's Reciprocal Influence*. Gettysburg College.
- Defender, Chicago. 1957. «Satch Blast Echoed by Top Performers: Nixes Tour, Raps Ike and Faubus, 53, 1957.» *Chicago Defender* 1-2.
- Drakslar, Kaja. 2013. *Cecil Taylor; Life As... Structure within a free improvisation*. Trboje.
- Eisenhower, Dwight. 1957. «www.ourdocuments.gov.» *Executive Order 10730: Desegregation of Central High School (1957)*. 23 Σεπτέμβριος. Πρόσβαση Μάιος 26, 2020. <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=89>.
- Elliott, Kimberly Kutz. χ.χ. «African American veterans and the Civil Rights Movement.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 3, 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/african-american-veterans-and-the-civil-rights-movement>.
- Ephland, John. χ.χ. «Free Jazz.» *Down Beat*. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 15, 2020. <https://downbeat.com/S=0/site/jazz-101/P13>.

- Eschen, Penny M. Von. 2004. *Satchmo Blows the World*. Harvard University Press.
- Eskew, Glenn T. 1997. «"Bombingham": Black Protest in Postwar Birmingham, Alabama.» *The Historian*, 371-390.
- Fairclough, Adam. 1999. *Race & Democracy: The Rights Struggle in Louisiana, 1915-1972*. Athens: University of Georgia Press.
- Feldstein, Ruth. 2005. «"I Don't Trust You Anymore": Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s.» *The Journal of American History*, Μάρτιος: 1349 - 1397.
- Fripp, Matt. χ.χ. «Best Jazz Drummers of All Time (2020).» *Jazzfuel*. Πρόσβαση Ιούλιος 20, 2020. <https://jazzfuel.com/best-jazz-drummers-of-all-time/>.
- Gammage, Christa R. 2019. *Freedom Now!: The Freedom Now!: The Function of Jazz in the Civil Rights Movement of Jazz in the Civil Rights Movement*. Bard Undergraduate Senior Projects.
- Gans, David H. 2020. «The 14th Amendment Was Meant to Be a Protection Against State Violence.» *The Atlantic*. 19 Ιούλιος. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/07/14th-amendment-protection-against-state-violence/614317/>.
- Getchell, Michelle. χ.χ. «Introduction to the Civil Rights Movement.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 3, 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/introduction-to-the-civil-rights-movement>.
- . χ.χ. «The Civil Rights Act of 1964 and the Voting Rights Act of 1965.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 10, 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/the-civil-rights-act-of-1964-and-the-voting-rights-act-of-1965>.
- . χ.χ. «The March in Washington for Jobs and Freedom.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 10, 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/the-march-on-washington-for-jobs-and-freedom>.
- Giddins, Gary. 1998. *Visions of Jazz*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Gillespie, Dizzy, και Al Frazer. 1979. *to Be or not to Bop: Memoirs- Dizzy Gillespie*. Doubleday & Company, Inc.
- Goodwyn, Wade. 2018. «A Brutal Lynching And A Possible Confession, Decades Later.» *NPR*. 27 Οκτώβριος. Πρόσβαση Ιούνιος 2, 2020. <https://www.npr.org/2018/10/27/661048613/a-brutal-lynching-and-a-possible-confession-decades-later?t=1592665367400>.
- Graham, David A. 2016. «Who Owns 'We Shall Overcome'?» *The Atlantic*. 14 Απρίλιος. Πρόσβαση Αύγουστος 17, 2020. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/04/we-shall-overcome-lawsuit/478068/>.
- Greene, Jamal, και Jennifer Mason McAward. χ.χ. «The Thirteenth Amendment.» *National Constitution Center*. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020. <https://constitutioncenter.org/interactive-constitution/interpretation/amendment-xiii/interps/137>.
- Guralnick, Peter. 2005. *Dream Boogie, The Triumph of Sam Cooke*. Νέα Υόρκη: Little, Brown and Company.
- Haga, Evan. 2019. «Art Blakey's Civil Rights Jazz.» *VMP*. 29 Αύγουστος. Πρόσβαση Ιούλιος 28, 2020. <https://magazine.vinylmeplease.com/magazine/art-blakey-liners/>.
- Hamlet, Janice D. 1996. «Fannie Lou Hamer: The Unquenchable Spirit of the Civil Rights Movement.» *Journal of Black Studies*, Μάιος: 560-576.
- Heckman, Don. 1962. «About Charles Mingus.» *American Record Guide*.

- Henderson, Jonathan. 2016. «Hearing Voices in John Coltrane's "Alabama".» *Jonathan Henderson*. 16 Δεκέμβριος. Πρόσβαση Ιούνιος 6, 2020. <https://jhendersonmusic.com/2016/12/16/hearing-voices-in-john-coltranes-alabama/>.
- Hentoff, Nat. 1960. *Liner Notes στο We Insist! Max Roach and Oscar Brown Jr.'s Freedom Now Suite*. Candid Records, Inc. - CJM 8002, Δεκέμβριος.
- . 1964. *Liner Notes στο Art Blakey and The Jazz Messengers*. Νέα Υόρκη: Blue Note Records - BLP 4156.
- . 1961. «Liner Notes στο Abbey Lincoln - Straight Ahead.» Candid.
- Huie, William Bradford. 1956. «The Shocking Story Of Approved Killing In Mississippi.» *Look*, 24 Ιανουάριος: 46 - 48.
- χ.χ. «International Civil Rights Walk of Fame; Mayor Carl Stokes 1927-1996.» *NPS*. Πρόσβαση Ιούλιος 15, 2020. https://www.nps.gov/features/malu/feat0002/wof/Carl_Stokes.htm.
- Jeffrey, Simon. 2008. «Barak Obama's Debt to Sam Cooke.» *The Guardian*. 5 Νοέμβριος. Πρόσβαση Ιούλιος 29, 2020. <https://www.theguardian.com/world/deadlineusa/2008/nov/05/uselections2008-barackobama>.
- Johnson, David. 2007. «The 1942 Recording Ban and Today.» *Indiana Public Media*. 2 Αύγουστος. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 20, 2020. <https://indianapublicmedia.org/nightlights/the-1942-recording-ban-and-today.php>.
- Jones (Baraka), Leroi (Amiri). 1968. *Black Music*. William Borrow & Company Inc.
- . 1963. *Blues People; Negro Music In White America*. Νέα Υόρκη: Morrow.
- Jones, Victoria Emily. 2020. «This Little Light of Mine (Artful Devotion).» *Art and Theology*. 4 Φεβρουάριος. Πρόσβαση Αύγουστος 14, 2020. <https://artandtheology.org/2020/02/04/this-little-light-of-mine-artful-devotion/>.
- Jones, William P. 2013. «The Forgotten Radical History of the March on Washington.» *Dissent*. Πρόσβαση Ιούλιος 10, 2020. <https://www.dissentmagazine.org/article/the-forgotten-radical-history-of-the-march-on-washington>.
- Jost, Ekkerhard. 1981. *Free Jazz (The Roots Of Jazz)*. Da Capo Press.
- Jr., Martin Luther King. 1963. «Invoking Dr. King: Eulogy for the Victims of the 16th Street Baptist Church Bombing, 1963.» *MLK Visiting Professors and Scholars Program*. 18 Σεπτέμβριος. Πρόσβαση Ιούλιος 9, 2020. <https://mlkscholars.mit.edu/king-eulogy-1963/>.
- Kaul, Abhinav. 2007. «Montgomery Bus Boycott (1955-56).» *Black Past*. 24 Νοέμβριος. Πρόσβαση Ιούλιος 6, 2020. <https://www.blackpast.org/african-american-history/montgomery-bus-boycott-1955-56/>.
- King Jr., Martin Luther. 1963. «Eulogy For the Martyred Children.» *University Libraries; Digital Collections Carnegie Mellon University*. 18 Σεπτέμβριος. Πρόσβαση Μάιος 20, 2020. <http://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=434085>.
- Kolin, Philip C. 2009. «Haunting America: Emmett Till in Music and Song.» *Southern Cultures* (University of North Carolina Press) 15.
- Kolin, Philip C., Aaron Kramer, και Clyde R. Appleton. 2008. «Forgotten Manuscripts: "Blues for Emmett till": The Earliest Extant Song about the Murder of Emmett Till.» *African American Review*, 455-460.
- Lavelle, Matt. 2019. *Ornette Coleman and Harmolodics*. Newark: Rutgers, The State University of New Jersey.
- Lawson, Steven F., και Charles Payne. 1998. *Debating the Civil Rights Movement, 1945–1968*. Langham, Maryland: Rowan & Littlefield Publishers, Inc.

- Linder, Douglas O. χ.χ. «Emmett Till Murder (Bryant & Milum) Trial: Links & Bibliography.» *Famous Trials*. Πρόσβαση Ιούνιος 8, 2020. <https://famous-trials.com/emmettill/1758-bibliography>.
- Lott, Eric. 1988. «Double V, Double-Time: Bebop's Politics of Style.» *Callaloo*, 597 - 605.
- Loudermilk, A. 2013. «Nina Simone & the Civil Rights Movement: Protest at Her Piano, Audience at Her Feet.» *Journal of International Women's Studies*, Ιούλιος: 121 - 136.
- Maranzani, Barbara. 2013. «King's Letter from Birmingham Jail, 50 Years Later.» *History*. 6 Απρίλιος. Πρόσβαση Μάιος 25, 2020. <https://www.history.com/news/kings-letter-from-birmingham-jail-50-years-later>.
- Margolick, David. 2000. *Strange Fruit; Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*. Φιλαδέλφεια, Λονδίνο: Running Press.
- Mars, Harvey. 2016. «The Silence Was Deafening; What happens when musicians strike the record labels.» *Local802AFM*. Ιούλιος. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 20, 2020. <https://www.local802afm.org/allegro/articles/the-silence-was-deafening/>.
- Martin, Michael T. 2011. «“Buses Are a Comin’. Oh Yeah!”: Stanley Nelson on Freedom Riders.» *Black Camera*, 96-122.
- Mbowa, Aida. 2013. «Abbey Lincoln's Screaming Singing and the Sonic Liberatory Potential Thereafter.» Στο *Taking it to the Bridge: Music as Performance*, του/της Nicholas Cook και Richard Pettengill, 135 - 154. University of Michigan Press.
- Momodu, Samuel. 2016. «Greensboro Sit-Ins (1960).» *Black Past*. 31 Αύγουστος. Πρόσβαση Ιούλιος 5, 2020. <https://www.blackpast.org/african-american-history/greensboro-sit-ins-1960/>.
- Monson, Ingrid. 1997. *Between Resistance and Revolution; Cultural Politics and Social Protest*. Λονδίνο: Rutgers University Press.
- . 2007. *Freedom Sounds; Civil Rights Call Out To Jazz and Africa*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- . 2020. «JazzTimes.» *Revisited! The Freedom Now Suite*. 1 Ιούνιος. Πρόσβαση Ιούλιος 18, 2020. <https://jazztimes.com/features/columns/revisited-the-freedom-now-suite/>.
- . 2020. «Revisited! The Freedom Now Suite.» *JazzTimes*. 1 Ιούνιος. Πρόσβαση Ιούλιος 18, 2020. <https://jazztimes.com/features/columns/revisited-the-freedom-now-suite/>.
- Murray, Jonathan. 2016. «Greensboro Sit-In.» *North Carolina History Project*. Πρόσβαση Ιούλιος 6, 2020. <http://northcarolinahistory.org/encyclopedia/greensboro-sit-in/>.
- O'Meally, Robert, συνέντευξη από FARAI CHIDEYA. 2008. *The Intersection of Jazz and Social Protest* (10 Ιούλιος).
- Ostendorf, Berndt. 1990. «The Afro - American Avant - Garde; Bebop Jazz.» *Hungarian Studies in English*, 45 - 57.
- Owens, Thomas. 1996. *Bebop; The Music And It's Players*. Oxford University Press.
- Palumbo, Mike. 2020. «The Lunch Counter Sit-Ins.» *20th Century History Songbook*. Πρόσβαση Ιούλιος 6, 2020. <http://20thcenturyhistorysongbook.com/song-book/race-relations/the-lunch-counter-sit-ins/>.
- Patterson, James T. 2001. *Brown v. Board of Education - A Civil Rights Milestone and it's Troubled Legacy*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- . 1996. *Grand Expectations – The United States, 1945-1968*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pierrot, Grégory. 1979. «Free jazz / black power; an introduction.» Στο *Free Jazz / Black Power*, του/της Philippe Carles και Jean - Louis Comolli. Jackson: University Press of Mississippi.
- Pildes, Richard H., και Bradley A. Smith. χ.χ. «The Fifteenth Amendment .» *National Constitution Center*. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020.

- <https://constitutioncenter.org/interactive-constitution/interpretation/amendment-xv/interps/141>.
- Porter, Eric. 1999. «"Dizzy Atmosphere": The Challenge of Bebop.» *American Music*, 422 - 446.
- Pressing, Jeff. 2003. *Free Jazz and The Avant-Garde*. Cambridge University Press.
- Raines, Craig. 2006. *History of Little Rock Public Schools Desegregation*. 17 Δεκέμβριος. Πρόσβαση Μάιος 25, 2020.
<https://web.archive.org/web/20061217140900/http://www.centralhigh57.org/1957-58.htm>.
- Raines, Howell. 1983. «THE BIRMINGHAM BOMBING .» *The New York Times*. 24 Ιούλιος. Πρόσβαση Οκτώβριος 1, 2020.
<https://www.nytimes.com/1983/07/24/magazine/the-birmingham-bombing.html>.
- Randolph, A. Philip. 1960. *We Insist! Max Roach and Oscar Brown Jr.'s Freedom Now Suite*. Νέα Υόρκη: Candid Records, Inc., Δεκέμβριος.
- Reagon, Bernice Johnson. 2006. «Music in the Civil Rights Movement.» *American Experience*. Ιούλιος. Πρόσβαση Αύγουστος 14, 2020.
<https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/eyesonthepize-music-civil-rights-movement/>.
- . χ.χ. «Student Nonviolent Christian Committee (SNCC) Legacy Project.» *Matthew Jones*. Πρόσβαση Ιούλιος 28, 2020. <https://www.sccclegacyproject.org/matthew-jones>.
- Recchiuti, John Louis. χ.χ. «Brown v. Board of Education of Topeka.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 4, 2020. [khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/brown-v-board-of-education](https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/civil-rights-movement/a/brown-v-board-of-education).
- . χ.χ. «Jim Crow.» *Khan Academy*. Πρόσβαση Ιούλιος 4, 2020.
<https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/the-gilded-age/south-after-civil-war/a/jim-crow>.
2007. «Recordings by Historical Figures and Musical Legends Added To the 2006 National Recording Registry.» *Library Of Congress*. 6 Μάρτιος. Πρόσβαση Ιούλιος 29, 2020.
<https://www.loc.gov/item/prn-07-039/2006-national-recording-registry/2007-03-06/>.
- Reiff, Melanie. 2010. *Unexpected Activism: A Study of Louis Armstrong and Charles Mingus as Activists Using James Scott's Theory of Public Versus Hidden Transcripts*. University of Puget Sound.
- Ritz, David. 1970. «Happy Song: Soul Music In The Ghetto.» *Salmagundi*, 43 - 53.
- Saul, Scott. 2001. «Outrageous Freedom: Charles Mingus and the Invention of the Jazz Workshop .» *American Quarterly*, Σεπτέμβριος: 387 - 419.
- Scaruffi, Piero. 2003. «A brief history of Soul Music.» *A brief history of Popular Music before Rock Music*. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 6, 2020.
<https://www.scaruffi.com/history/soul.html>.
- Simone, Nina, και Stephen Cleary. 2003. *I Put a Spell on You; The Autobiography of Nina Simone*. The Perseus Books Group.
- Spellman, A. B. 2004. *Jazz Perspectives; Four Jazz Lives*. University of Michigan Press.
- Staff, The Wire. 2010. «Jazz singer Abbey Lincoln dead at 80.» *CNN*. 15 Αύγουστος. Πρόσβαση Σεπτέμβριος 29, 2020.
<https://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/Music/08/14/abbey.lincoln.dead/index.html>.
- Stuckey, Rami Toubia. 2013. *Rhythm, Rage, and Restraint: The Music of Nina Simone and John Coltrane on the Birmingham Bombing*. Bowdoin College.
- Townsend, Peter. 2001. «Free Jazz; Musical Style and Liberationist Ethic.» *Media, Culture and the Modern African American Freedom Struggle* (University Press of Florida) 145 - 160.

- Trueman, C.N. 2015. «Southern Christian Leadership Conference.» *The History Learning Site*. 27 Μάρτιος. Πρόσβαση Μάιος 21, 2020. <https://www.historylearningsite.co.uk/the-civil-rights-movement-in-america-1945-to-1968/southern-christian-leadership-conference/>.
- Truman, Harry S. 1948. «Executive Order 9981: Desegregation of the Armed Forces (1948).» *www.ourdocuments.gov*. 26 Ιούλιος. Πρόσβαση Ιούλιος 3, 2020. <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=84>.
- Verity, Michael. 2018. «Jazz and the Civil Rights Movement; How Jazz Musicians Spoke Out for Racial Equality.» *Liveaboutdotcom*. 15 Ιούλιος. Πρόσβαση Ιούλιος 16, 2020. <https://www.liveabout.com/jazz-and-the-civil-rights-movement-2039542>.
- Viglar, Virginia. 2016. «Mississippi Goddam – Nina Simone; A Rage That Is All Too Modern.» *Words in the Bucket; Rethinking World Thinking*. 12 Αύγουστος. Πρόσβαση Ιούνιος 15, 2020. <https://www.wordsinthebucket.com/mississippi-goddam-nina-simone>.
- χ.χ. «Voices of Struggle; The Civil Rights movement, 1945 to 1965.» *Smithsonian Folkways Recordings*. Πρόσβαση Αύγουστος 14, 2020. <https://folkways.si.edu/voices-struggle-civil-rights-movement-1945-1965/african-american-spoken-word-protest/article/smithsonian>.
- Waye, Steven. 2009. «The Original Fables of Faubus:: Charles Mingus and the Civil Rights Movement.» *Musiqology*. <https://musiqology.com/blog/2009/11/24/the-original-fables-of-faubus-charles-mingus-a>.
- Wilson Jr., Kevin. 2017. «My Nephew Emmet.» *IMDb*. Πρόσβαση Ιούνιος 2, 2020. <https://www.imdb.com/title/tt6598290/>.
- Wilson, Charles Reagan. 2018. «Reconstruction.» Στο *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 10: Law and Politics*, του/της James W. Ely, Bradley G. Bond Charles Reagan Wilson, 266-276. University of North Carolina Press.
- Woods, Tala. 2020. «Mississippi Goddam in Nina Simone in Concert (1964).» *Story of Song*. 3 Ιούνιος. Πρόσβαση Ιούνιος 12, 2020. <https://storyofsong.com/story/mississippi-goddam/>.
- Yudkin, Jeremy. 2014. «Miles Davis's Kind of Blue.» *OUPblog*. 17 Αύγουστος. Πρόσβαση Ιούλιος 21, 2020. <https://blog.oup.com/2014/08/miles-davis-kind-of-blue-classic-jazz-album/>.

ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΘΗΚΑΝ

- Armstrong, Louis. *Satchmo The Great*. 1956. Columbia - CK 53580
- Baez, Joan. *Collectors' Edition*, 1993. Virgin Records Ltd. – TPAK 30
- Bayeza, Ifa. *The Ballad Of Emmet Till*
- Belafonte, Harry. *Banana Boat Song*. 1973. RCA Victor – 74-16 278, RCA – 74-16 278
- Bells Of Joy, The. *What A Fellowship*. 1959. Wildcat (3) – W 002
- Bibb, Leon. *Oh, Freedom And Other Spirituals*. Washington Records – WLP 701
- Bilbrew, A. C.(The Ramparts). *The Death Of Emmet Till*. 1955. Dootone Records – 382
- Blakey, Art. *The Freedom Rider*. 1961. Blue Note - CDP 7243 8 21287 2 4
- . *Message From Kenya*. 1955. Blue Note – BN 45-1626
- Bridgewater, Dee Dee. *Eleanora Fagan (1915-1959): To Billie With Love From Dee Dee Bridgewater*. 2010. DDB Records (2) – 0602527241555, EmArcy – 0602527241555
- Brubeck, Dave. *Time Out*. 1959. Columbia - CK 65122
- Carawan, Guy. *The Best Of Guy Carawan*. 1961. Prestige International – INT 13013
- Coleman, Ornette. *The Shape of Jazz to Come*. 1959. Atlantic SD-1317
- . *Change Of The Century*. 1960. Atlantic SD 1327
- . *Free Jazz*, 1961. Atlantic SD 1364
- . *This Is Our Music*. 1961. Atlantic SD 1353
- Colrane, John. *Live At Birdland*. 1964. Impulse! AS 50
- . *Africa & India*. 1985. Jazz Masterworks CJZLP 3
- . *Essential Jazz Masters*. 2009. CLP 8225
- Cooke, Sam. *A Change Is Gonna Come*. 1964. RCA Victor – 47-8486
- Dylan, Bob. *Blowing In The Wind*. 1964. Fontana – TFE 18010
- . *A Rare Batch Of Little White Wonder Vol. 1*. 1981. Joker (2) – SM 3605, International Joker Production – SM 3605
- Ellington, Duke. *The "C" Jam Blues*. 1942. RCA – 730 559
- Gillespie, Dizzy. *Salt Peanuts*. 1945. Manor – 5000
- Golden West Singers, The. *Go Down Moses*. 1976. Music City – 45 898
- Harry Simeone Chorale, The. *Onward Christian Soldiers*. 1960. Ember Records International Ltd – EMB S118
- Holiday, Bille. *Strange Fruit*. 1939. Commodore – 526
- . *What Is This Thing Called Love*. 1946. Decca – 23565
- Kramer, Aaron & Clyde R. Appleton. *Blues for Emmet Till*. 1955
- Lacey, Steve & Mal Waldron. *Hot House*. 1991. Novus – 3098-2-N, BMG – 3098-2-N, RCA – 3098-2-N
- Lamar, Kendrick. *To Pimp A Butterfly*. 2015. Top Dawg Entertainment – B0023464-01, Aftermath Entertainment – B0023464-01, Interscope Records – B0023464-01
- Lincoln, Abbey. *Abbey Sings Billie*. 1989. Enja Records – 6012
- Mingus, Charles. *Mingus Ah Um*. 1959. Columbia – CL 1370
- *Presents Charles Mingus*. 1961. Candid – CJM 8005
- Monae, Janelle feat. Jidenna, Wondaland Records. *Hell You Talmbout*. 2015
- Parker, Charlie. *Ornithology*. 1946. Dial Records (3) – 1002
- . *The Magnificent Charlie Parker*. 1955. Clef Records – MG C-646
- Paul, Les & Mary Ford. *How High The Moon*. 1983. Capitol Records – 10CL282
- Peacock, Willie. *Voices Of The Civil Rights Movement (Black American Freedom Songs 1960-1966)*. 1997. Smithsonian Folkways – SF 40084
- Pollock, Jackson. “White Light”. 1954
- Roach, Max. *We Insist! Freedom Now Suite*. 1961. Candid – CJM 8002
- Seeger, Pete. *We Shall Overcome*. 1964. Columbia – CL 2101
- Simone, Nina. *In Concert*. 1964, Philips – PHM 200-135

- . *The Best Of Nina Simone*. 1969. Philips – PHS 600-298
- . *'Nuff Said!*. 1968. RCA Victor – LSP-4065
- . *Backlash*. 1986. Yes To Jazz – 10054
- . *Anthology*. 2003. RCA – 82876530152, BMG Heritage – 82876530152, RCA – 82876 53015 2, BMG Heritage – 82876 53015 2, RCA – 82876 530152, BMG Heritage – 82876 530152
- . *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free*. 1967. RCA Victor – 47-9375
- . *Ain't Got No, I Got Life*. 1968. RCA Victor – 47-15 099

Staple Singers, The. *Will The Circle Be Unbroken*. 1969. Buddah Records – BDS 7508

Taylor, Cecil. *Momentum Space*. 1999. Verve Records – 314 559 944-2

- . *Unit Structures*. 1966. Blue Note – BLP 4237

Wilson Jr., Kevin. *My Nephew Emmet*. 2017

Young – Holt Trio, The. *This Little Light Of Mine*. 1966. Brunswick – 55305

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ⁱ Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees
Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh
Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop

Abel Meeropol - Strange Fruit © Warner Chappell Music, Inc

ⁱⁱ I don't want to go to Money, honey,
not Money, Mississippi!
no, I wouldn't go to Money, honey,
down in Mississippi.
There's pity, sorrow, and pain
in Money, Mississippi.
Tears and blood like rain
in Money, Mississippi,
in Money, Mississippi!
His father died for democracy
fighting in the army over the sea.
His father died for the U. S. A.
Why did they treat his son this a-way?
in Money, Money, Mississippi,
Money, Mississippi.
His mother worked to raise her child,
dressed him neat, kept him from running wild.
She sent him to the country when vacation came,
but he never got back to Chicago the same.
They sent him back in a wooden box----
from Money, Money, Mississippi,
Money, Mississippi.
Like old boy, just fourteen years old,
shot, kicked, and beaten 'cause he was so bold
to whistle at a woman who was white.
He was thrown in the river in the dead of night
In Money, Money, Mississippi,
Money, Mississippi.
I don't want to go to Money, honey,
not Money, Mississippi.
No, I wouldn't want to go to Money, honey,
down in Mississippi.
There's pity, sorrow, and pain
in Money, Mississippi!
Tears and blood like rain
in Money, Mississippi,
in Money, Mississippi!
No, I wouldn't want to go—
for no kind o' Money—
to Money, Mississippi,
not Money, Mississippi!
Money, Mississippi!

Money, Mississippi Blues – Στίχοι: Langston Hughes

ⁱⁱⁱ I've got the blues, friend, don't know how to keep still;
The Mississippi blues, friend, won't let me keep still.
One name is moaned by every wind: the name of Emmett Till.

Been hearing a blue story--that's why I feel blue;
Emmett Till's story makes me feel so blue.
Can't breathe another day, friend, 'less I pass it on to you.

He went down South for the summer: Chicago's a boiling slum.
Flew down like a bird for the summer, but he should've stayed in the slum.
The South's no place for a Negro to buy a stick of gum.

Foolish little bird! His feathers were all brown ...
They should have warned that bird, if you happen to be brown
Better not chirp when Mrs. Bryant's around.

Poor young Emmett Till! He never will get his wish.
I'm sorry for Emmett Till---it was such a little wish.
He went down to the Tallahatchie, but he didn't go down to fish.

Seems like in Mississippi murder's doing all right;
In Money, Mississippi, to kill a young bird's all right
If the young bird is brown and the killer's white.

Jury knows who killed him--knows the place and the time.
Jury knows just who killed him, that terrible midnight-time.
But his face was crushed so bad, it couldn't be called a crime.

Next time you pass a courthouse, look at the marble word.
Slow down when you pass a courthouse, and laugh about that word
Laugh about "Justice," friend, and cry for a young brown bird.

I've got the blues, friend, don't know how to keep still;
The Mississippi blues, friend, won't let me keep still.
One name is roared by every wind: the name of Emmett Till.

The Blues of Emmet Till – Στίχοι: Aaron Kramer, Μουσική: Clyde R. Appleton

^{iv} "Cold empty bed, springs hard as lead
Feel like old Ned, wished I was dead
What did I do to be so black and blue?
Even the mouse ran from my house
They laugh at you, and scorn you too
What did I do to be so black and blue?
I'm white inside, but that don't help my case
'Cause I can't hide what is in my face
How would it end? Ain't got a friend
My only sin is in my skin
What did I do to be so black and blue?
How would it end? Ain't got a friend
My only sin is in my skin
What did I do to be so black and blue?"

Harry Brooks / Andy Razaf / Fats Waller - Black and Blue © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner Chappell Music, Inc, Universal Music Publishing Group, Royalty Network

v Oh, Lord, don't let 'em shoot us!
 Oh, Lord, don't let 'em stab us!
 Oh, Lord, no more swastikas!
 Oh, Lord, no more Ku Klux Klan!
 Name me someone who's ridiculous, Dannie.
 Governor Faubus!
 Why is he so sick and ridiculous?
 He won't permit integrated schools.
 Then he's a fool! Boo! Nazi Fascist supremacists!
 Boo! Ku Klux Klan (with your Jim Crow plan).
 Name me a handful that's ridiculous, Dannie Richmond.
 Faubus, Rockefeller, Eisenhower.
 Why are they so sick and ridiculous?
 Two, four, six, eight:
 They brainwash and teach you hate.
 H-E-L-L-O, Hello.

Charles Mingus - Fables of Faubus © Jazz Workshop Inc., The Mingus Music Werkshop, Jazz Workshop Inc,
 Spirit One Music Obo Flying Red Rhino, Spirit One Music Obo Adams Avenue Music, Adams Avenue, Flying
 Red Rhino

vi

(Tpt) FABLES OF FAUBUS

INTRO

A C-11 Eb7+11
 9 A-7(b9) D7(b9) G-6 Eb7(b9)
 D7(b9) C7(b9) G-6 D7+11
 B C-A7 Ab-A7 (G+scale)
 C-A7 E7 A7 D7+11 G7(b9)
 D.S. al Fine

BERKLEE PRESS - Boston, Mass

Εικόνα 2 Θέμα και αρμονική δομή του Charles Mingus. - “Fables of Faubus” Holograph music manuscript, ca. 1957. Charles Mingus Collection, Music Division, Library of Congress (131) “Fables of Faubus” by Charles Mingus, published by the Jazz Workshop, Inc. Courtesy of Sue Mingus.

vii The time was 1960, the place the USA,
That February 1st became a history-making day.
From Greensboro across the land, the news spread far and wide,
As quietly and bravely, youth took a giant stride.
Heed the call, Americans all, side by equal side.
Sisters, sit in dignity, brothers sit in pride.
From Mobile, Alabama to Nashville, Tennessee.
From Denver, Colorado to Washington, D. C.
There rose a cry for freedom, for human liberty.
The time has come to prove our faith in all men’s dignity.
We serve the cause of justice, of all humanity.
We’re soldiers in the army, with Martin Luther King,
Peace and love our weapons, nonviolence is our creed.

This is a land we cherish, a land of liberty.
How can Americans deny all men equality?
Our Constitution says we can’t and Christians, you should know
Jesus died that morning, so all mankind could know.
No mobs of violence and hate shall turn us from our goal,
No Jim Crow laws nor police state shall stop my free bound soul,
Three thousand students bound in jail still lift their heads and sing,
We’ll travel on to freedom, like songbirds on the wing.

viii Freedom Day

Whisper, listen, whisper, listen. Whispers say we're free.
Rumors flyin', must be lyin'. Can it really be?
Can't conceive it, can't believe it. But that's what they say.
Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.

Freedom Day, it's Freedom Day. Throw those shackle n' chains away.
Everybody that I see says it's really true, we're free.

Whisper, listen, whisper, listen. Whispers say we're free.
Rumors flyin', must be lyin'. Can it really be?
Can't conceive it, don't believe it. But that's what they say.
Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.

Freedom Day, it's Freedom Day. Throw those shackle n' chains away.
Everybody that I see says it's really true, we're free.

Freedom Day, it's Freedom Day. Free to vote and earn my pay.
Dim my path and hide the way. But we've made it Freedom Day.

Freedom Day © Milma Publishing Company

ix Driva' man

Driva' man he made a life.
But the Mamie ain't his wife.
Choppin' cotton don't be slow
Better finish out your row
Keep a movin' with that plow
Driva' man'll show ya how

Git to work and root that stump
Driva' man'll make ya jump
Better make your hammer ring
Driva' man'll start to swing
Ain't but two things on my mind
Driva' man quittin' time
Driva' man he made a life.
But the Mamie ain't his wife.
Choppin' cotton don't be slow
Better finish out your row
Keep a movin' with that plow
Driva' man'll show ya how
Git to work and root that stump
Driva' man'll make ya jump
Better make your hammer ring
Driva' man'll start to swing
Ain't but two things on my mind
Driva' man quittin' time
Driva' man de kind of boss
Ride a man and lead a horse
When his cat o' nine tail fly
You'd be happy just to die
Runaway and you'll be found
By his big old red bone hound
Pater oller bring ya back.
Make ya sorry you is black.
Driva' man he made a life.
But the Mamie ain't his wife.
Ain't but two things on my mind.
Driva' man and quittin' time...

Driva Man © Milma Publishing Company

^x The beat has a rich and magnificent history
Full of adventure, excitement, and mystery
Some of it bitter, and some of it sweet
But all of it part of the beat, the beat, the beat
They say it began with a chant and a hum
And a black hand laid on a native drum

Bantu, Zulu, Watusi, Ashanti, Herero, Grebo, Ibo, Masuto, Nyasa, Ndumbo, Umunda, Bobo, Kongo, Hobo, Kikuyu, Bahutu, Mossi, Kisii (Kissi/Kisi), Mbangi, Jahomi, Fongo, Bandjoun, Bassa, Yoruba, Gola, Ila, Mandingo, Mangbetu, Yosee, Bali, Angoli, Biombii, Mbole, Malinke, Mende, Masai (Maasai), Masai, Masai

All Africa © Milma Publishing Company

All Africa

Θέμα Lincoln, απαντήσεις Olatunji, συνοδεία πνευστών και κρουστά

Oscar Brown Jr. $\text{♩} = 130$ Max Roach
Fm

Lincoln

Olatunji

Τρομπέτα
Τ. Σαξ.

Ταμπούρο
Κονγκας
Μαράκα

7 Bbm Fm

16 Cm Fm

Εικόνα 9 Θέμα Lincoln, απαντήσεις Olatunji, συνοδεία πνευστών και κρουστά. Max Roach, "All Africa" *We Insist! Freedom Now Suite* CJM – 8002 © Milma Publishing Company, Μεταγραφή Ι. Βακαλούδης

xii Alabama's gotten me so upset
Tennessee made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi goddam
Alabama's gotten me so upset
Tennessee made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi goddam
Can't you see it
Can't you feel it
It's all in the air

I can't stand the pressure much longer
Somebody say a prayer
Alabama's gotten me so upset
Tennessee made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi goddam
Hound dogs on my trail
School children sitting in jail
Black cat cross my path
I think every day's gonna be my last
Lord have mercy on this land of mine
We all gonna get it in due time
I don't belong here
I don't belong there
I've even stopped believing in prayer
Don't tell me
I tell you
Me and my people just about due
I've been there so I know
They keep on saying 'Go slow!'
But that's just the trouble
'Do it slow'
Washing the windows
'Do it slow'
Picking the cotton
'Do it slow'
You're just plain rotten
'Do it slow'
You're too damn lazy
'Do it slow'
The thinking's crazy
'Do it slow'
Where am I going
What am I doing
I don't know
I don't know
Just try to do your very best
Stand up be counted with all the rest
For everybody knows about Mississippi goddam
I made you thought I was kiddin'
Picket lines
School boy cots
They try to say it's a communist plot
All I want is equality
For my sister my brother my people and me
Yes you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie
Oh but this whole country is full of lies
You're all gonna die and die like flies
I don't trust you any more
You keep on saying 'Go slow!'
'Go slow!'
But that's just the trouble
'Do it slow'
Desegregation
'Do it slow'
Mass participation
'Do it slow'
Reunification

'Do it slow'
 Do things gradually
 'Do it slow'
 But bring more tragedy
 'Do it slow'
 Why don't you see it
 Why don't you feel it
 I don't know
 I don't know
 You don't have to live next to me
 Just give me my equality
 Everybody knows about Mississippi
 Everybody knows about Alabama
 Everybody knows about Mississippi goddam

Nina Simone - © Warner Chappell Music, Inc

xiii

| Nina Simone - Mississippi Goddam | | |
|---|---|--|
| Αρμονική ανάλυση | | |
| Χρονικό σημείο | Αρμονικές αλλαγές | Στίχοι |
| 0:00 | G | Εισαγωγή |
| 0:23 – 0:24 | Am7 – D7 | “...lose my rest...” |
| 0:24 – 0:30 | Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am – D7 – G – D7 | “..and everybody knows about Mississippi Goddam..” |
| 0:31 – 0:36 | G | “..Alabama’s got me so upset..” |
| 0:35 – 0:36 | Am7 – D7 | “...lose my rest...” |
| 0:37 – 0:42 | Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 – G – D7 | “..and everybody knows about Mississippi Goddam..” |
| 0:43 – 0:55 | G – C – A7 – D7 | “..can’t you see it..” |
| 0:55 – 1:01 | G | “..Alabama’s got me so upset..” |
| 1:00 – 1:01 | Am7 – D7 | “...lose my rest...” |
| 1:01 – 1:06 | Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 – G – Bm7b5 – E7 | “..and everybody knows about Mississippi Goddam..” |
| 1:07 – 1:25 | Em | “...this is a show tune...” |
| 1:26 – 1:31 | F#m7b5 – B7 – Em – B7 | “...black cat cross my path” |
| 1:31 – 1:44 | Em | - |
| 1:44 – 1:50 | F#m7b5 – B7 – Em – B7 | “...I don’t belong here...” |

| | | |
|-------------|--|---|
| 1:50 – 2:02 | Em | - |
| 2:02 – 2:08 | F#m7b5 – B7 – Em – Bm7 | “I’ve been there so I know...” |
| 2:08 – 2:20 | Em | “...go slow...” |
| 2:21 – 2:32 | Am7 – Em – F#7 – F#m7b5 – B7 | “...picking the cotton...” |
| 2:33 – 2:38 | Em – Emmaj7 – Em7 – A7 – Em7 – A7 – Am7 – D7 | “...where am I going...” |
| 2:39 – 2:42 | G | “...just try to do your very best...” |
| 2:43 – 2:44 | Am7 – D7 | “...lose my rest...” |
| 2:45 – 2:51 | Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 – G – Bm7b5 – E7 | “..for everybody knows about ...” |
| 2:51 – 3:06 | Em | - |
| 3:06 – 3:11 | F#m7b5 – B7 – Em – Bm7 | “...all I want is equality...” |
| 3:11 – 3:23 | Em | “...my people and me...” |
| 3:24 – 3:29 | F#m7b5 – B7 – Em – Bm7 | “...and talk real fine...” |
| 3:30 – 3:42 | Em | “...Sister Sadie...” |
| 3:42 – 3:47 | F#m7b5 – B7 – Em – Bm7 | “...I don’t trust you anymore...” |
| 3:47 – 4:00 | Em | “...go slow...” |
| 4:00 – 4:12 | Am7 – Em – F#7 – F#m7b5 – B7 | ‘...mass participation...’ |
| 4:12 – 4:17 | Em – Emmaj7 – Em7 – A7 – Em7 – A7 – Am7 – D7 | “...why don’t you see it...” |
| 4:18 – 4:21 | G | “...you don’t have to live next to me...” |
| 4:22 – 4:23 | Am7 – D7 | “...quality...” |
| 4:24 – 4:32 | Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 Am7 – E7 – Am7 – D7 – Am7 – D7 | “...everybody knows about Mississippi...) |
| 4:32 - | G – F – G – F – G – F – G | “...Goddam...” |

^{xiv} I was born by the river in a little tent
Oh, just like a river, I've been running ever since
It's been a long, a long time coming
But I know a change's gonna come, oh, yes, it will
It's been too hard living, but I'm afraid to die
'Cause I don't know what's up there above the sky
It's been a long, a long time coming
But I know a change's gonna come, oh, yes, it will
And I go to the movies, and I go downtown
Somebody keep telling me, don't hang around

It's been a long, a long time coming
But I know a change's gonna come, oh, yes, it will
Oh, when I go to my brother
I'd say brother, help me, please
But he winds up knockin' me
Back down on my knees
There been times that I thought I wouldn't last for long
Now I think I'm able to carry on
It's been a long, a long time coming
But I know a change's gonna come, oh, yes, it will

Everton Bonner / John Christopher Taylor / Sam Cooke - A Change Is Gonna Come © Universal Music Publishing Int. Ltd., Abkco Music Inc.

^{xv} Onward Christian soldiers!
Marching as to war,
With the cross of Jesus
Going on before.
Christ, the royal Master,
Leads against the foe;
Forward into battle,
See, His banners go! Onward, Christian soldiers!
Marching as to war,
With the cross of Jesus,
Going on before.

At the name of Jesus
Satan's host doth flee;
On then, Christian soldiers,
On to victory!
Hell's foundations quiver
At the shout of praise:
Brothers, lift your voices,
Loud your anthems raise!

Like a mighty army
Moves the Church of God:
Brothers, we are treading
Where the saints have trod;
We are not divided,
All one Body we—
One in faith and Spirit,
One eternally.

Crowns and thrones may perish,
Kingdoms rise and wane;
But the Church of Jesus
Constant will remain.
Gates of hell can never
'Gainst the Church prevail;
We have Christ's own promise,
Which can never fail.

Onward, then, ye people!
Join our happy throng;
Blend with ours your voices
In the triumph song.
Glory, laud and honor
Unto Christ, the King;

This through countless ages
Men and angels sing.

Onward Christian Soldiers

^{xvi} What a fellowship, what a joy divine,
Leaning on the everlasting arms;
What a blessedness, what a peace is mine,
Leaning on the everlasting arms.

Leaning, leaning,
Safe and secure from all alarms;
Leaning, leaning,
Leaning on the everlasting arms.

Oh, how sweet to walk in this pilgrim way,
Leaning on the everlasting arms;
Oh, how bright the path grows from day to day,
Leaning on the everlasting arms.

What have I to dread, what have I to fear,
Leaning on the everlasting arms?
I have blessed peace with my Lord so near,
Leaning on the everlasting arms.

What A Fellowship

^{xvii} Freedom, give us freedom
Freedom's coming and it won't be long
Well I took a trip on a Greyhound bus
I got to fight segregation
Now this we must.
(I got to fight segregation around the nation,
We got to keep on fighting all around the world.)
We met a lot of violence on Mother's Day
(But I ain scared of no violence
I won't run from violence no)
Well on to Mississippi with speed we go
Blue shirted policemen
They meet us at the door.
(But I ain scared of no policemen no they
Don't scare me, they can wear blue shirts or
White shirts or any color shirts, I don't care)
Well you can hinder me here,
You can hinder me there
But I go right down on my knees in prayer
(I will pray for freedom
I will sing for freedom I keep a-fighting
For freedom, I keep a marching for freedom)

Oh, Freedom

^{xviii} We shall overcome, we shall overcome,
We shall overcome someday;
Oh, deep in my heart, I do believe,
We shall overcome someday.
We're on to victory, We're on to victory,
We're on to victory someday;
Oh, deep in my heart, I do believe,
We're on to victory someday.

We'll walk hand in hand, we'll walk hand in hand,
We'll walk hand in hand someday;
Oh, deep in my heart, I do believe,
We'll walk hand in hand someday.
We are not afraid, we are not afraid,
We are not afraid today;
Oh, deep in my heart, I do believe,
We are not afraid today.
The truth shall make us free, the truth shall make us free,
The truth shall make us free someday;
Oh, deep in my heart, I do believe,
The truth shall make us free someday.
We shall live in peace, we shall live in peace,
We shall live in peace someday;
Oh, deep in my heart, I do believe,
We shall live in peace someday.

We Shall Overcome © The Richmond Organization, Ludlow Music