

BRINGING THE NOISE

Η μουσική σαν θόρυβος - ο θόρυβος σαν μουσική

Το άρθρο που ακολουθεί γράφτηκε απ' τον μουσικοκριτικό Ben Watson για το βρετανικό περιοδικό *The Wire* μετά τις επιθέσεις της 11ης/9ου. Ο αρχισυντάκτης του περιοδικού Rob Young αρνήθηκε να το δημοσιεύσει (παίρνοντας τη θέση πως οι αμερικάνικοι βομβαρδισμοί είχαν δημιουργήσει "ένα πιο ευτυχισμένο Αφγανιστάν" και πως "... η μουσική και το τραγούδι επέστρεψαν σε μια ρημαγμένη γη" - φράσεις απ' το editorial του τεύχους 214, Δεκέμβρης 2001) γεγονός που οδήγησε στην αποχώρηση του Watson απ' το περιοδικό. Στο εν λόγω κείμενο ο συγγραφέας παρέχει μια πρωτότυπη ανάλυση για το ρόλο του θορύβου και της βίας στη μουσική και κάνοντας ένα (κάπως άτσαλο μα κατανοητό για την τότε ιστορική συγκυρία και τον πολιτικό σκοπό που ήθελε να εξυπηρετήσει) θεωρητικό άλμα συνδέει τη μουσική-σαν-θόρυβο με τον κόσμο όπως αυτός διαμορφωνόταν μετά την 11η/9ου. Απ' τη μεριά μας θεωρήσαμε σημαντικό να το δημοσιεύσουμε για δύο λόγους: ο πρώτος είναι γιατί αποτελεί τεκμήριο της έντιμης στάσης ενός ανθρώπου που προσπαθεί να μιλήσει για το πλέον εμβληματικό γεγονός της πρόσφατης παγκόσμιας ιστορίας μέσα απ' το πεδίο του (την μουσικοκριτική) απευθυνόμενος σε ένα πολύ συγκεκριμένο κοινό (τους αναγνώστες ενός υπέρ-cool εναλλακτικού μουσικού περιοδικού με 20ετή -τότε- παρουσία) ακόμα και αν ήξερε πως αυτό θα του κόστιζε τη δουλειά του. Ο δεύτερος είναι γιατί το κάνει καταφέροντας να μην ξεπέσει στον μεταμοντερνισμό όπως η συντριπτική πλειοψηφία των συναδέλφων του. Χρησιμοποιώντας την ταξική ανάλυση παρουσιάζει τη μουσική σαν αυτό που πραγματικά είναι: όχι σαν πεδίο διαχωρισμένο από τη πολιτική και τη κοινωνία που αναλώνεται στο πεδίο της αισθητικής, αλλά σαν ηχητική αποτύπωση των ταξικών συσχετισμών και των αγώνων που τους συνοδεύουν.

Μετά την αποχώρηση του απ' το περιοδικό, ο Watson δημοσίευσε το άρθρο του στο site *Militant Esthetix*. Το 2002 το συγκεκριμένο άρθρο κυκλοφόρησε σε μορφή φυλλαδίου σε 1000 αντίτυπα και διανεμήθηκε δωρεάν με τη βοήθεια της εκδοτικής ομάδας *The Assassin Press*. Για λόγους χωρητικότητας το κείμενο παρατίθεται συρραμμένο. Όποια/ος ενδιαφέρεται να το διαβάσει ολόκληρο μπορεί να το βρει στο site του συγγραφέα - <http://www.militantesthetix.co.uk/>. Τα sidebar είναι της σύνταξης.

Τι μπορεί να σημαίνει "ριζοσπαστική μουσική" μετά την ισοπέδωση των κτιρίων στο Manhattan στις 11 Σεπτεμβρίου 2001; Οι *Einsturzende Neubauten* -των οποίων το όνομα μεταφράζεται, προφητικά, σε "Ισοπεδώνοντας Νέα Κτίρια"- κέρδισαν τα *avant-garde* διαπιστευτήριά τους πραγματοποιώντας μια συναυλία με κομπρεσέρ στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης. Ωστόσο, μετά την 11η/9ου τέτοιες υπερβάσεις έχουν πλέον ξεθωριάσει προς την ασημαντότητα. Για παράδειγμα, στο *No Future* (ακαδημαϊκό συνέδριο για το Πανκ που πραγματοποιήθηκε στο *Wolverhampton* στα τέλη του Σεπτεμβρίου 2001) ένας αμερικάνος αντιπρόσωπος υποστήριξε πως μετά την 11η/9ου, η σχέση μεταξύ μουσικής, βίας και σοκ έπρεπε να επανεξεταστεί. "Ολόκληρη η "υπερβατική" αισθητική του πανκ και της noise μουσικής, χρειάζεται αναθεώρηση", δήλωσε. Ωστόσο, ρήξεις και αντιφάσεις τέτοιου βελημεκού καταδεικνύουν μια σύγκρουση τεκτονικών πλακών σε ένα πιο θεμελιακό επίπεδο - μια βίαιη ασυμφωνία στη σχέση της μουσικής με την αλήθεια και τη συνείδηση.

Μουσικά, η Αμερική αντέδρασε στον πόνο και την απώλεια της 11ης/9ου με ένα τηλεμαραθώνιο βασισμένο στο ζοφερό υπόστρωμα ψαλμωδιών. Αυτές οι τελευταίες -εμπίπτοντας στη γενική κατηγορία της εμπορικής

pop-ενοποίησαν την country, τη soul και τη reggae. Γραμμένη για τις εκκλησιαστικές λειτουργίες -αρχικά αδιαμεσολάβητη, συμμετοχική και κοινοτική- η μουσική αυτή μετατράπηκε αναπόφευκτα σε κιτς κλαψουρίσματα ερμηνευμένα σε παγκόσμια μετάδοση από υπερεπιτυχημένους σούπερ σταρς. Καθόλου παράξενο. Η αυθεντική εκδοχή της μουσικής που τραγούδησαν οι σταρς είχε εξαρχής μια συγκεκριμένη λειτουργικότητα: να αναδείξει την εσωτερική αντανάκλαση και όχι την προσωπική κολακεία. Ακόμα και το οικονομικό σκέλος της υπόθεσης ήταν σκέτη υποκρισία. Γιατί μπορεί οι καλλιτέχνες να συμμετείχαν "αφιλοκερδώς", ωστόσο, η παγκόσμια μετάδοση της εκδήλωσης τους απέφερε τσάμπα προβολή αντίστοιχου επιπέδου (πράγμα που ισχύει εξίσου για την οργάνωση *Live Aid*). Οπότε, σε ένα τέτοιο πλαίσιο αρμονικής ωριμότητας και πράου συναισθήματος, το πλαίσιο της "ηχητικής τρομοκρατίας", μοιάζει ανόητο και παιδιάστικο. Μήπως, τελικά, η θορυβώδης εκδοχή της *avant-garde* μουσικής, πρέπει να βγάλει το σκασμό και να ομολογήσει πως όλα τα -έτσι κι αλλιώς-πλημμεληματάκια της ήταν ένα μάτσο τεχνάσματα;

Η *avant-garde* κατέθεσε τις δικές περιέργες αντιδράσεις στην καταστροφή. Σπεύδοντας να πατήσει σε υποτιθέμενα παρθένο έδαφος' ο συν-

A Love Supreme / John Coltrane



Η ιστορία της Jazz και των blues είναι κάτι περισσότερο από “συναρπαστική”. Η διαδρομή της αποτελεί ένα ακριβές αποτύπωμα της σύγχρονης αμερικάνικης ιστορίας: των ταξικών συσχετισμών, της τεχνικής και πολιτικής σύνθεσης της μαύρης κοινότητας, της ύπαρξης ενός αυθεντικού αμερικάνικου πολιτισμού που δεν αποτελεί ευφημιστικό ή βρισιά. Ο σαξοφωνίστας Sonny Rollins έγραφε το 1958 στο ένθετο του δίσκου του Freedom Suite: “Η Αμερική είναι βαθιά ριζωμένη στη Νέγρικη κουλτούρα: στην καθημερινή γλώσσα, στο χιούμορ και στη μουσική της. Και πόσο ειρωνικό είναι αλήθεια το γεγονός πως ο Νέγρος, ο οποίος περισσότερο απ’ τον καθένα μπορεί να ισχυριστεί πως η Αμερική είναι δική του, διώκεται και καταδυναστεύεται. Ο Νέγρος που επιβεβαίωσε την ανθρωπιά με τη ίδια του την ύπαρξη, καταλήγει να ανταμείβεται με απανθρωπιά”. Είχαμε μιλήσει στο τεύχος 25 για την μάχη γύρω από τον έλεγχο της πολιτιστικής παραγωγής με άξονα τη γέννηση της reggae. Η ιστορία της jazz αποτελεί ένα ακόμα επεισόδιο της ίδιας μάχης: του διαρκούς

θέτης Karlheinz Stockhausen, εξέφρασε μια άποψη που μολονότι διάφοροι ίσως να τη γυρόφερναν στο κεφάλι τους, κανείς τους δεν είχε τολμήσει να την ξεστομίσει. Για εκείνον, η σύγκρουση αεροπλάνων και πύργων έμοιαζε με τέχνη: “Αυτό που συνέβη ήταν το σημαντικότερο έργο τέχνης που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς. Εγκέφαλοι που κατάφεραν να πετύχουν μέσα από μία κι μόνο πράξη αυτό που εμείς, που ασχολούμαστε με τη μουσική, μπορούμε μόνο να φανταστούμε: άνθρωποι που έκαναν πρόβες σαν τρελοί επί 10 χρόνια, προετοιμαζόμενοι φανατικά για μια συναυλία και που μετά πέθαναν. Έχεις ανθρώπους που εστιάζουν σε μία ερμηνεία και μετά έχεις 5.000 ανθρώπους που αποστέλλονται στη μεταθανάτια ζωή, μέσα σε μια στιγμή. Πραγματικά ασυναγώνιστο. Συγκρινόμενοι μαζί του, εμείς -σαν συνθέτες- είμαστε ένα τίποτα”. Προς υπεράσπιση του Stockhausen, πρέπει να αναφερθεί πως ο ίδιος αποδέχτηκε τον εγκληματικό χαρακτήρα των επιθέσεων, γιατί “το κοινό δεν είχε δώσει την συγκατάθεσή του” (στυμ!). Αποδοχή που πάντως δεν στάθηκε ικανή να απαλύνει την ανταπάντηση του ρουμάνου συνθέτη Gyorgy Ligeti, που δήλωσε πως “πρέπει να κλείσουμε τον Stockhausen στο ψυχιατρείο”.

Την ίδια στιγμή ένα σχόλιο από κάποιον ανώνυμο τηλεοπτικό ρεπόρτερ - πως η εικόνα των αεροπλάνων που συντρίβονται στους πύργους “επανερχόταν στη μνήμη σαν εφιάλτης σε διαρκή επανάληψη” ήταν εξόχως παράξενο. Δε χρειαζόταν να επαναλαμβάνεις την εικόνα στο μυαλό σου: η τηλεόραση δεν έκανε τίποτε άλλο εκείνες τις μέρες. Ως συνήθως, τα μμε δημιούργησαν υλικά τις ψυχικές συνθήκες που τα ίδια ανέλαβαν στη συνέχεια να ηθικοποιήσουν. Αλλά με τους καλλιτέχνες τι γίνεται; Τι κάνουν όταν η πραγματικότητα τους ξεπερνά; Σιωπούν; Παραδέχονται πως η αντι-καλλιτεχνική καταστροφικότητα ήταν απλά ένα σκέρτσος; Εξομολογούνται πως όλα αυτά τα ταραχώδη, αποκαλυψιακά γεγονότα που ονομάζουμε “ριζοσπαστικά” ήταν στην πραγματικότητα ένα ταχυδακτυλουργικό με λαούτα και βιολιά, ένα προϊόν πολυτελείας στολισμένο με τις φιοριτούρες ενός ψεύτικου κινδύνου;

αγώνα της μαύρης κοινότητας να δημιουργήσει το δικό της εκφραστικό μέσο και του (μαύρου και λευκού) κατεστημένου να το ξενερώσει, να το ιδιοποιηθεί και να το εμπορευματοποιήσει. Η μαύρη μουσική που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 40 αποτελεί στιγμιότυπο αυτής της μάχης. Αποτελεί τη συνειδητή απόπειρα απομάκρυνσής της από το ξενέρωμα του mainstream ή ακόμα και απ’ την (εκ μέρους του τελευταίου) κατανόησή της: από το αφομοιωμένο, χορευτικό, σούπερ εμπορικό σουίνγκ των 30s και τους πλούσιους λευκούς αστέρες του που βυσοδομούσαν πάνω στη μαύρη παράδοση, τα χρόνια του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου μαύροι μουσικοί όπως ο Charlie Parker απάντησαν με “θόρυβο”: με το ακατανόητο (απ’ το λευκό κατεστημένο και τη μαύρη μεσαία τάξη) be bop, ένα είδος πολυρυθμικής, γρήγορης, “χαοτικής” - καθότι βασικά αυτοσχεδιαστικής - jazz. Ο LeRoi Jones στο βιβλίο του Blues People (κυκλοφορεί στα ελληνικά απ’ τις εκδόσεις Ισνάφι) γράφει σχετικά “Το bebop απεκατέστησε τα blues ... επιστρέφοντας στη βασική τους φόρμα, αντιδρώντας στην αποπνικτική πρόοδο την οποία είχε φέρει στη jazz η τεχνητή μελωδία κατά την εποχή του swing. Οι bop μελωδίες ήταν απλά πιο αβίαστες επεκτάσεις των ρυθμικών τμημάτων της μουσικής... Στις bop μελωδίες φαινόταν να υπάρχει μια ατελείωτη αλλαγή κατεύθυνσης, σταματήματα και ενάρξεις, παραλλαγές της ώθησης και ένα πριόνισμα που εκτεινόταν έξω από τις ρυθμικές βάσεις... Οι μπόπερς φαινόταν να έχουν μια συνεχή ανάγκη για μια εσκεμμένη και ταραχώδη ρυθμική αντίθεση”. Και πραγματικά: οι κριτικοί το αποκύρηξαν, οι λευκοί είπαν “δε χορεύεται αυτό το πράγμα” και η μαύρη κοινότητα (της μεσαίας τάξης της εξαιρουμένης) πήρε πίσω τη μουσική της απαντώντας πως “δε με ενδιαφέρει αν ακούς τη μουσική μου” και πως “εσύ δε μπορείς να το χορέψεις”.

Ο σαξοφωνίστας και συνθέτης John Coltrane ήταν απ’ τους μουσικούς που ριζοσπαστικοποιούσαν διαρκώς τη jazz με τα πέρασματά του απ’ την cool jazz στο be bop και απ’ το hard bop στη πηγαία ορμή της free jazz. Η τελευταία είναι μια σύνθετη μουσική φόρμα που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, αν και την ίδια στιγμή

μή διαθέτει και κάποιο ποσοστό προκαθορισμένης σύνθεσης. Το όνομά της (αν και κάπως καταχρηστικό για τον τελευταίο αυτό λόγο) καθιερώθηκε μετά την κυκλοφορία του δίσκου Free Jazz: A Collective Improvisation (1960) απ’ τον Ornette Coleman, που μαζί με τον Cecil Taylor υπήρξαν οι βασικοί εισηγητές του είδους, ήδη, από τα 50s. Η free jazz πάτησε στην αυτοσχεδιαστική φόρμα του be bop και προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, τόσο σε μουσικό, όσο και πολιτικό επίπεδο. Επιδιώκοντας να κερδίσουν την δημιουργική αυτονομία τους, μουσικοί όπως ο Archie Shepp και ο Bill Dixon ίδρυσαν το 1959 το Jazz Composers Guild, ένα άτυπο σωματείο μουσικών το οποίο το 1965 μετεξελίχθηκε στο AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) μια κοινοπραξία 30 μαύρων μουσικών που είχε σαν σκοπό να “αγωνιστεί ενάντια στη δικτατορία των ιδιοκτητών club, των δισκογραφικών και των κριτικών” πολλοί εκ των οποίων είχαν φτάσει στο σημείο να μπούκοτάρουν τους μαύρους καλλιτέχνες και να προωθούν μόνο λευκούς που “παίζανε σαν μαύροι”. Σε αυτά τα πλαίσια ο ίδιος ο Coltrane έχοντας αγγίξει τα όρια της jazz σύνθεσης οδηγήθηκε στην εξερεύνηση παρθένων μέχρι πρότινος περιοχών. Εμείς προσπερνώντας κάπως ιερόσυλα κομμάτια του, όπως το “Alabama” (απ’ το “Live at Birdland” του 1963, γραμμένο για το θάνατο τεσσάρων μαύρων κοριτσιών μετά από ρατσιστική βομβιστική επίθεση σε εκκλησία της περιοχής) ή το ultra κλασσικό άλμπουμ “A Love Supreme” του 1964 (το οποίο πατώντας σε hard bop υπόβαθρο προλόγισε την free jazz περίοδο του Coltrane) θα σταθούμε στο δίσκο “Om” (1965). Στον εν λόγω δίσκο ο Coltrane ουρλιάζει μέσα απ’ το σαξοφώνο του για κανά μισάωρο, την ίδια στιγμή που ένας πιανίστας, ένας μασσίστας δύο ντράμερ και ακόμα ένας σαξοφωνίστας τον πλαισιώνουν παίζοντας μανιασμένα. Περιστασιακά ακούγονται κάποιοι που μουγκρίζουν “Ομμμμ...”, καλώντας μια άγνωστη θεότητα, το σύμβολο “ενότητα” που ο ίδιος ο Coltrane πίστευε ότι μπορεί να επιτευχθεί μεταξύ μουσικών και κοινού, υπό και από τους ήχους μιας “υστερικής” μουσικής στην ένταση της οποίας παραδίνονται όλοι. Φυσικά ο εν λόγω δίσκος εισέπραξε τη γενική δυσφορία των κριτικών. Ωστόσο, όλες οι “θουρωβώδεις” πειραματικές στιγμές του Coltrane (όπως π.χ. ο δίσκος που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά μαζί με τον Archie Shepp, New thing at Newport) αποτελούσαν μια διαρκή φυγή προς το μέλλον, ένα επιβεβαιωτικό στιγμιότυπο του σχήματος που υποστηρίζει πως η εργατική τάξη παράγει και τα αφεντικά πασχίζουν να αφομοιώσουν την παραγωγή αυτή.

Για εμάς, η εγκατάλειψη της ακραίας μουσικής είναι λάθος. Αντιθέτως, μελετώντας στενότερα την εσωτερική δομή της ριζοσπαστικής μουσικής θα μπορέσουμε να αποκωδικοποιήσουμε τη “βία” της μαζί με τα ιστορικά και κοινωνικά νοήματά της. Η εξίσωση τέχνης και βίας που έκανε ο Stockhausen (“αυτό το άλμα απ’ την ασφάλεια, απ’ τη συνήθεια, απ’ τη ζωή”) ίσως να αποτελεί ανεπαρκή παρηγοριά για τους κατοίκους του Manhattan που έχασαν τους δικούς τους ή αισθάνονται αβάσταχτα ανασφαλείς. Ωστόσο, το περίεργο ξέσπασμά του άγγιξε κάτι βαθύ. Γιατί, από τις πρώτες μοντέρνες εξεγέρσεις των αρχών του 20ου αιώνα, οι συνθέτες και οι αυτοσχεδιαστές δημιούργησαν θόρυβο και βία;

Το κομβικό σημείο στην τέχνη είναι η προσπάθεια να πει την αλήθεια για τον κόσμο και όχι απλά να αποτελέσει το μικλιμπίδι που θα στολίσει τη ζωή των προ

νομιούχων. Ο Edgard Varese έβαλε στη μουσική του τον ήχο της σειρήνας και της βόμβας μέσα στη δεκαετία του 20 σαν αντίδραση στον τρόπο του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Το έργο του με τίτλο *Hyperprism* προέβλεψε τη ναζιστική στρατηγική του Κεραυνού, στη βάση της οποίας άμαχοι πληθυσμοί θα γίνονταν για πρώτη φορά στόχος μεγάλου βεληνεκού για τα στρατιωτικά πυρά. Ο Varese μπορεί να συγκριθεί ηχητικά με τους John Coltrane (βλέπε sidebar) και Jimmy Hendrix, οι οποίοι έντυσαν με το θόρυβό τους ένα διαφορετικό σκοπό: τον αγώνα ενάντια στη φυλετική καταπίεση στην Αμερική και στο γενοκτονικό πόλεμο του Βιετνάμ.

Ωστόσο, η διαλεκτική ανάμεσα στο μουσικό σοκ και την πολιτική απελευθέρωση δεν ήταν εφεύρεση των Coltrane και Hendrix. Αντίθετα αποτελούσε το βασικό θέμα του Μπετόβεν και των οπαδών του: η ρομαντική μουσική (που πλέον μαραζώνει κάτω από την ηλίθια ταμπέλα “κλασική”) ήταν ένα κάλεσμα για επανάσταση. Το συναρπαστικό αλέγκρο της συμφωνίας, οι χτύποι (beats) απ’ τις οπλές, το κουδούνισμα των χαλιναριών, ο ήχος απ’ το γέμισμα των μουσικών δεν αναφέρονται σε κάποια προετοιμασία για κυνήγι, όπως κάποιοι κριτικοί θέλουν να πιστεύουν. Αναφέρονται στην αστική επανάσταση, ανακαλύπτουν κοινούς σκοπούς, καταλαμβάνουν το κάστρο, απελευθερώνουν τους κρατούμενους, κάνουν χώρο στον ορθολογισμό, σαρώνουν την αραχνιασμένη φεουδαρχική αντίδραση. Ωστόσο, μετά το 1848 όταν η αστική τάξη σύναψε την ιστορική της συμφωνία με την κρατική εξουσία ο ενθουσιασμός άρχισε να γίνεται πικρός. Το Μάρτη του 1871, το γαλλικό κράτος σφαγίασε δεκάδες χιλιάδες Κομμουνάριους, οδηγώντας την φωνή της παγκόσμιας αλήθειας και λογικής στην αφάνεια. Το επαναστατικό αλέγκρο και οι έντονοι τονικές μεταβάσεις των παλιότερων συνθέσεων θα ξεχυλωθούν ερμηνευμένες από συνθέτες όπως ο Mahler και ο Wagner, ώστε καταλήγουν σε πυρετώδεις, νοσταλγικές αναμνήσεις που σχετίζονται μάλλον με τον έρωτα παρά με την ιστορία. Ωστόσο, αυτή η ριζοσπαστική υποκειμενικότητα θα είχε συνέπειες.

Εξορθολογίζοντας τις σπαζοκεφαλιές που αποτελούσαν οι μουσικοί χρωματισμοί των Mahler και Wagner, συνθέτες όπως ο Schoenberg και ο Webern σφυρηλάτησαν μια μουσική, η ελευθερία της οποίας στη σύνθεση απέρριπτε ό,τι θεωρείτο μέχρι τότε σεβαστό: τον αστικό κόσμο της καταπίεσης και της ανταλλακτικής αξίας. Η άρνηση της τονικότητας μέσω της δωδεκατονικής σύνθεσης (στη: χοντρικά πρόκειται για μια μέθοδο που επιδιώκει στα πλαίσια μιας σύνθεσης την ισοκατανομή στην εμφάνιση και των 12 νωτών) έχει κοινή ρίζα με τη γέννηση των Blues: και τα δύο γεννήθηκαν μέσα απ’ τον πόνο. Οι δύο αυτές επιθέσεις στο τυποποιημένο, άκαμπο σύστημα των μουσικών κλειδιών ακολουθούσε η μία την άλλη μέσα στον 20ο αιώνα σε διαρκή αλληλεπίδραση (μάχη ή συνεργασία) αποκρυσταλλωμένη σε καλλιτέχνες όπως οι Muhal Abrams, Frank Zappa, James Blood Ulmer, Derek Bailey κ.α. Ο αγώνας για αυθεντική μουσική προσομοιάζει την πολιτική αντίσταση στον πόλεμο, την αδικία και τον λοιμό. Η ιστορία της είναι μια ιστορία διαφυγούσα και ανεπίσημη: η αναλαμπή μιας διαφορετικής τάξης μέσα στο σκοτάδι της βίας και του ψεύδους. Όταν ο Mark Sinker έγραφε στο *Wire* (τεύχος 211, Σεπτέμβρης 2001) πως ανησυχούσε σχετικά με το γεγονός πως ο επιθετικός ήχος του ροκ μπορεί να επιστρατευτεί για να επιβεβαιώσει το συντηρητισμό, θα έπρεπε να είχε δώσει μεγαλύτερη προσοχή στην οικονομική βάση της μουσικής. Γιατί ο θόρυβος που έχει οργανωθεί για να αποσπάσει υπεραξία δεν είναι θόρυβος, αλλά σιωπή σε υψηλή ένταση: το ροκ ως Θέαμα μπλοκάρει την απελευθερωτική, δημοκρατική του αξία και την εξεγερσιακή του ενέργεια (εξού και η αναγκαιότητα του Πανκ). Όπως γίνεται συνήθως με την μπουρζουάδικη σκέψη, ο ιδεαλισμός συνδέεται με το θετικισμό: καταφεύγοντας στην μέτρηση των ντεσιμπέλ, ο Sinker δεν μπορεί να χωνέψει πως ο “θόρυβος” στη μουσική συνιστά ένα αισθητικό δεδομένο που απορρέει απ’ τη συλλογική ανθρώπινη εμπειρία και την ατομική απόκριση και συνεπώς αποτελεί μη μετρήσιμο μέγεθος.

As πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση του Cecil Taylor. Ο Taylor αποδομεί εκ των έσω την έννοια του πιάνου - την βασική αυτή ενσωμάτωση της μπουρζουάδικης τονικότητας- στρεβλώνοντας τις στρω-
τ έ ς

νό-
τες που αυ-
τή η μουσική μηχανή
έχει σχεδιαστεί για να παράγει,
μετατρέποντας κατά συνέπεια την πιανιστική δεξιοτεχνία σε πεδίο μάχης. Ο Taylor κατά-
φερε να μετατρέψει την πιανιστική τέχνη σε αστραπές ρυθμικών αποχρώσεων και οριοθετημένης ηχητικής έντασης κάνοντας τους λάτρεις των πολιτισμένων κωδωνισμών να φεύγουν πανικόβλητοι απ’ την αίθουσα. Πρόθεση του Taylor είναι να εμβάλλει τον αυθορμητισμό του στιγμιαίου - τον αυθορμητισμό της παρουσίας του στην συγκεκριμένη αίθουσα συναυλιών την παρούσα στιγμή μπροστά στο συγκεκριμένο ακροατήριο - στην παγωμένη μονολιθικότητα, να μετατρέψει την παράσταση σε σημείο συνάντησης για όλους και όχι σε σημείο εξαργύρωσης της κατεψυγμένης δόξας του παρελθόντος. Ο Taylor είναι ο πιο εκλεπτυσμένος και ευγενικός άνθρωπος: διακόπτει τις συναυλίες του για να απαγγείλει ποίηση και φορά τις χνουδωτές ροζ παντόφλες του όταν κάθεται στο πιάνο. Κι όμως! Τα εκπαιδευμένα απ’ το ραδιόφωνο και την κινηματογραφική μουσική αυτιά, που έχουν συνηθίσει τη μουσική που δεν απευθύνεται άμεσα στον ακροατή φωνάζουν “BIA! BIA!! BIA!!!” κάθε φορά που τον ακούνε.

Από την άλη βέβαια, το ότι μια μουσική ακούγεται βίαιη και δε γίνεται αποδεκτή από το status quo δε συνεπάγεται πως η κυριολεκτική ισοπέδωση και βία είναι τέχνη. Ο ενθουσιασμός του Stockhausen για την επίθεση στο Trade Center δε διαφέρει από τις φιλοπολεμικές επευφημίες του φουτουριστή Marinetti (“ο πόλεμος είναι η υγεία της κόσμου”). Ο Stockhausen συνδυάζει την ελιτίστικη αντίληψη της θεαματικής (με την καταστασιακή έννοια) πολιτικής δράσης με τη νεο-Βαγκνερική μεγαλομανία: δε συνειδητοποιεί πως η τέχνη δεν αποτελεί μια φυσική δύναμη, αλλά μια δύναμη που μεταδίδεται μέσα από την ανθρώπινη νόηση και θέληση. Η “δύναμη” της μουσικής δε βρίσκεται στην ωμή βία, αλλά στην εκάστοτε πρότασή της για το πως πρέπει να είναι η κοινωνία. Η μουσική δεν είναι αληθινή βία, αλλά ένας διάλογος συναισθηματικών καταστάσεων που δημιουργεί ευκαιρίες κριτικής. Η μουσική καταφέρνει να ξεπερνά το διαχωρισμό μεταξύ πνεύματος και συναισθήματος. Και αυτό είναι κάτι που δε γίνεται να επιτευχθεί “δια ροπάλου”, ακριβώς όπως και η επαναστατική κατάληψη του κράτους από το προλεταριάτο δε γίνεται να επιτευχθεί μέσα από ατομικές ενέργειες αναρχικής βίας (η κριτική του Τρότσκι για τη ναρτονική τρομοκρατία ισχύει ακόμα).

Η 11η/9ου δεν ήταν ριζοσπαστική μουσική, αλλά μια θηριωδία που προκλήθηκε από - εκπαιδευμένους απ’ τη CIA πράκτορες - με σκοπό την αποσταθεροποίηση ξένων χωρών και τον έλεγχο της τιμής του πετρελαίου. Οι δράσεις της Αλ Κάιντα ακόμα κι αν κέρδισαν το χειροκρότημα των αραβικών πληθυσμών² που υπέφεραν από την αμερικάνικη κατοχή, δεν μπορούν να βοηθήσουν στη δημιουργία μιας ανεξάρτητης ταξικής πολιτικής. Αντίθετα μάλιστα εμπεριέχουν τις λογικές που οδήγησαν στο μακέλεμα των Ιρακινών ανταρτών στη Μπάσρα και στο θάνατο δεκάδων χιλιάδων ακόμα. Η βία μεταξύ εθνικών ή θρησκευτικών σχηματισμών υποβιβάζει την ιστορία και την κουλτούρα στο επίπεδο του θεάματος και συσκοτίζει την ορθολογική δυναμική του κεφαλαίου και της αναπαραγωγής του, φυσικοποιώντας τον αγλοσαξονικό πλούτο δίπλα στην αφγανική φτώχεια.

Ελεύθερη μουσική είναι το τραγούδι μιας Νέας Διεθνούς. Ερχόμενη αντιμέτωπη με τον τρόπο ενός ανισόρροπου πλανήτη, κόνοντάς μας να νιώσουμε τον τρόπο, τη βία και τη θλίψη, η ριζοσπαστική μουσική προσφέρει μάλλον την ικανοποίηση της αλήθειας παρά τις γαλιφιές της παρηγοριάς. Οι πενθούντες του Μανχάταν μπορούν να θάψουν τους νεκρούς με όποιον τρόπο επιθυμούν, αλλά οι μελαγχολικοί ύμνοι και τα κεριά των τηλεοπτικών σπουντιο δεν μπορούν να αποτελούν την τελευταία λέξη: μόνο μια θαρραλέα - πολιτική και μουσική - αξιολόγηση της παγκόσμιας πραγματικότητας θα μας επιτρέψει να διαμορφώσουμε ένα κόσμο που θα αξίζει να τον ακούει.

Σημειώσεις του μεταφραστή

1. Η ακριβής έκφραση είναι "Rushing in where angels fear to tread" που σημαίνει "Σπεύδοντας να πατήσει εκεί που οι άγγελοι φοβούνται να το κάνουν". Αποτελεί λογοπαίγνιο που θέλει να τονίσει την έπαρση του Karlheinz Stockhausen μιας και αποτελεί συντόμηση της φράσης "fools rush in where angels fear to tread", που σημαίνει "οι ανόητοι σπεύδουν να πατήσουν εκεί που...", έκφραση που χρησιμοποιείται για να καταδείξει την ύπαρξη ατόμων που καταπιάνονται με καταστάσεις που τους ξεπερνούν υπερτιμώντας τις δυνατότητές τους.

2. Θέλουμε να διατηρήσουμε τις επιφυλάξεις μας για το κατά πόσον οι αραβικοί πληθυσμοί χειροκρότησαν όντως την 11η/9ου. Νομίζουμε πως σε αυτό το σημείο ο συγγραφέας (παρόλο που ξεκινά από διαφορετικές αφητηρίες) υποπέφτει στο σφάλμα του οριενταλισμού. Αντιμετωπίζει δηλαδή τους εν λόγω πληθυσμούς ως μια συμπαγή, αδιαχώριστη ενότητα χωρίς πολιτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές αποκλίσεις. Χοντρικά αυτή η αντίληψη υποστηρίζει πως "με τέτοια που τους κάνουν οι δυτικοί, λογικό είναι να αντιδρούν έτσι". Ωστόσο μια τέτοια οπτική - έστω και άθελα της - βάζει τη λογική του "ισλαμικού ανορθολογισμού" από την πίσω πόρτα: υπονοεί πως οι αραβικοί πληθυσμοί δρουν με γνώμονα το θυμικό και τη λογική του "μάρτυρα" και

πως είναι ανίκανοι να σταθμίσουν με παραγωγικό τρόπο την εκάστοτε πολιτική συγκυρία και να επιλέξουν την κατάλληλη για αυτήν στρατηγική. Επιπλέον, παρόλο που συνοψογράφουμε και με τα δύο χέρια την αντίληψη που υποστηρίζει πως "οι βόμβες στο ψαχνό είναι κρατικές δουλειές", θεωρούμε πως η μεταφορά της συζήτησης στο πεδίο της αξιολόγησης και περιγραφής της Αλ Κάλιντα είναι επουσιώδης (με την έννοια πως μπορεί να ξεκινήσει μια κουβέντα συνομωσιολογίας) ή ακόμα και αποπροσανατολιστική. Πιστεύουμε πως ο συγγραφέας θα έπρεπε να μείνει στην γενική παρατήρηση πως οι επιθέσεις της 11ης/9ου προλόγισαν και δικαιολόγησαν την εκ νέου εισβολή των δυτικών στη Μέση Ανατολή και πως είναι ακριβώς για αυτό το λόγο που βρωμάνε κρατικό σχεδιασμό. Μια πιο επεξεργασμένη άποψη πάνω στο ζήτημα είχαμε διατυπώσει στις μπροσούρες "Διεθνής του τρόμου" και "Που σημαδεύουν;" (που κυκλοφόρησαν το 2005 και το 2007 αντίστοιχα με την υπογραφή της Federaction - Ομοσπονδίας Αυτόνομων Ομάδων), δες antifascista.net. > βιβλιοθήκη > αυτονομία. Μια πιο πρόσφατη άποψη θα βρείτε στο κείμενο "Exit Osama - η γεωπολιτική χρήση της "Ισλαμικής τρομοκρατίας" και η πραγματική έννοια της ασύμμετρης απειλής" στο antifascista.net. > προηγούμενα τεύχη > τεύχος 24.

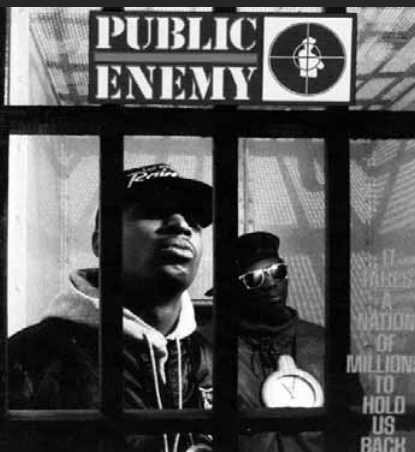


Η σκηνή του no wave έκανε την εμφάνισή της κάπου στα μέσα των 70s αποτελούμενη από συγκροτήματα και καλλιτέχνες όπως η Lydia Lunch, Mars, Theoretical Girls, ο (μετέπειτα δημιουργός των Sonic Youth) Thurston Moore κ.α.

Αποτελώντας μια όχι αποκλειστικά μουσική σκηνή (συμπεριλάμβανε κινηματογραφιστές, εικαστικούς, video και performance artists) στελεχώθηκε από νεαρούς καλλιτέχνες που μετακόμιζαν στα εγκαταλελειμμένα projects της ανατολικής Νέα Υόρκης. Καταβάλλοντας ένα ελάχιστο νοίκι ή κάνοντας κατάληψη, κλέβοντας ρεύμα και τρόφιμα, οι καλλιτέχνες της σκηνής μπορούσαν στην μετά-68 εποχή να τα βγάζουν πέρα κάνοντας δουλειές του ποδαριού, ζητιανεύοντας, πουλώντας ναρκωτικά και πάει λέγοντας (μπορείτε να διαβάσετε μια ενδιαφέρουσα περί αυτού συνέντευξη δια στόματος Lydia Lunch κ.α. στο <http://pitchfork.com/features/articles/6764-no-the-origins-of-no-wave/> όπου παρατίθεται απόσπασμα απ' το βιβλίο "No Wave" του Mark Masters). Ο ήχος του No Wave που αναδύθηκε σαν αντίδραση στη new wave εμπορικότητα και σαν προσπάθεια αποδόμησης του mainstream rock περιλάμβανε στοιχεία από punk, jazz, funk και γενικότερα avant-garde περάσματα. Αν επιλέγαμε έναν κάπως πιο συμβατικό όρο για να περιγράψουμε τον ήχο του, θα λέγαμε πως ήταν proto post-punk, αν και αυτός ο όρος καθίσταται μάλλον ανεπαρκής για να περιγράψει μια σκηνή βασισμένη στον πειραματισμό. Κοινά σημεία αναφοράς ήταν ο κιθαριστικός θόρυβος που παραγόταν από ασυνήθιστα κουρδίσματα και η παραμορφωτική απεικόνιση των στοιχείων που απάρτιζαν το new wave ήχο της εποχής. Στιχουργικά τα κομμάτια κινούνταν σε σουρεαλιστικά μονοπάτια, ενώ τα φωνητικά περιλάμβαναν κραυγές, μουρμουρητά, μουγκρητά και γενικά στιδήποτε δεν ταίριαζε σε μια συμβατική ερμηνεία. Αν και υπάρχουν διάφορες εκδοχές για το πώς εμφανίστηκε ο όρος no wave, το ζήτημα είναι πως παρά τον αντικοφορμισμό των μελών της και την αντιεμπορευματικότητα του χαρακτήρα της, η σκηνή απέκτησε μεγάλη δημοσιότητα μετά την κυκλοφορία του δίσκου "No New York" από την Island Records κατόπιν πρωτοβουλίας (και παραγωγής) του Brian Eno το 1978. Το hype οδήγησε μάλιστα σε μια κατάσταση, κατά την οποία μια no wave μπάντα χωρίς κυκλοφορημένο υλικό μπορούσε να μαζεύει σε live περισσότερο κόσμο από γνωστά συγκροτήματα της εποχής όπως οι Blondie, οι Television κ.α. Εγκλωβισμένο μέσα στην αντίφαση αυτή, το no wave εξέπνευσε κάπου στις αρχές των 80s, αν και η κληρονομιά του (τόσο σαν ήχος, όσο και σαν νοοτροπία) μεταφέρθηκε σε πολλά μεταγενέστερα είδη (post-punk, shogazing, noise rock) και συγκροτήματα (Sonic Youth, The Fall, Butthole Surfers κ.α.) που έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της εναλλακτικής σκηνής.



"Το εξώφυλλο του single "Bring the noise", από την μεταγενέστερη συνεργασία του συγκροτήματος με τους Anthrax".



Ο δίσκος που πολιτικοποίησε εκ νέου το hip hop και καθόρισε τον ήχο του για την επόμενη δεκαετία. Σε παραγωγή της ομάδας Bomb Squad το "It takes a nation of millions to hold us back" των Public Enemy (1988) επωφελήθηκε απ' τους χύμα - τότε - νόμους περί sampling και παρουσίασε μια νέα αντίληψη

για μια κουλτούρα που μετρούσε ήδη μια δεκαετία ζωής. Ακολουθώντας μια συνειδητά "βρώμικη" μέθοδο παραγωγής, οι δημιουργοί του δίσκου κράτησαν στην τελική ηχογράφηση ακόμα και τα λάθη που είχαν προκύψει κατά τη διάρκεια της (π.χ. το breakdown στο κομμάτι "Bring the noise" που παίζει ένα kick - drum δείγμα απ' το Funky Drummer του James Brown ήταν λάθος. Ωστόσο, όχι απλά "το λάθος" δε διορθώθηκε, αλλά ο Chuck D ξαναέγραψε τους στίχους για να πατήσει κανονικά πάνω στη νέα εκδοχή). Συνολικά το album - που περιείχε δεκάδες samples - δε χρησιμοποίησε αυτόματο μιξάρισμα, αλλά ηχογραφήθηκε σε αναλογική κασσέτα και τη συνέχεια μιξάρστηκε στο χέρι με κοπποραπτική. Η ίδια διαδικασία ακολουθήθηκε και στον επόμενο δίσκο του γκρουπ, "Fear of a black planet" (1990).