

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ
ΚΡΗΤΗΣ



Σχολή Εφαρμοσμένων Επιστημών
Τμήμα Μηχανικών Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

Πτυχιακή Εργασία
Dub Μουσική: η ιδέα, η σημασία και η εξέλιξή της

Πέτρος Χρηστίδης
AM 1074

Επιβλέποντες Καθηγητές:
Κώστας Παπαρρηγόπουλος
Δημήτρης Ξενικάκης

Ρέθυμνο 2017

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	3
Ευχαριστίες	5
Περίληψη	7
Abstract.....	7
Κεφάλαιο 1	9
1.1 Ιστορική Εισαγωγή	9
1.1.2 Rastafari	10
1.2 Μουσική.....	12
1.2.1 mento	12
1.2.2 R'n'B.....	13
1.2.3 Sound Systems	13
1.2.4 Από την R'n'B στο rock'n'roll.....	15
1.3 Δεκαετία 1960.....	15
1.3.1 Ska	15
1.3.2 Rocksteady.....	17
1.3.3 Reggae	18
1.3.4 Studios	18
1.3.5 Παραγωγοί και Versions	19
1.3.6 dj	22
1.4 Δεκαετία 1970.....	23
1.4.1 Πολιτική.....	23
1.4.2 From versions to dub	25
1.4.3 Sylvan Morris	26
1.4.4 Errol Thompson	27
1.5 King Tubby	28
1.5.1 Άλλοι ηχολήπτες στο studio του Tubby.....	31
1.5.2 Philip Smart (Prince Philip).....	31
1.5.3 Lloyd James (King Jammy).....	31
1.5.4 Overton Brown (Scientist).....	33
1.6 Lee “Scratch” Perry	34
1.7 Το τέλος της roots εποχής	41
1.8 Σύνοψη.....	43
Κεφάλαιο 2	45
2.1 UK Dub story.....	45

2.1.1 Η γενιά του Windrush	45
2.2 Μουσική των Δυτικών Ινδιών στην Αγγλία	48
2.3 ska, punk & psychedelic rock	50
2.4 Rock Against Racism	50
2.5 post punk and dub	52
2.6 Sound Systems	54
2.7 Jah Shaka.....	58
2.8 Παραγωγοί.....	60
2.8.1 Dennis Bovell.....	60
2.8.2 Adrian Sherwood.....	62
2.8.3 Mad Professor	65
2.9 Σύνοψη	67
Κεφάλαιο 3.....	70
3.1 Hip-Hop.....	70
3.2 Electronica.....	73
3.2.1 Jungle/Drum n Bass	73
3.2.2 Trip Hop	74
3.3 Η Γερμανική εκδοχή	75
3.3.1 Stephan Betke (Pole).....	75
3.3.2 Rhythm and sound.....	76
3.4 Σύνοψη	76
Κεφάλαιο 4.....	78
Τεχνικό μέρος.....	78
4.1 King Tubby-King Tubby meets The Rockers Uptown.....	79
4.1.1 Ηχογράφηση.....	80
4.1.2 Post-Production	80
4.2 Mad Professor- Rasta Dub	81
4.2.1 Ηχογράφηση.....	81
4.2.2 Post Production	82
4.3 Essence of Dub.....	82
Επίλογος.....	86
Βιβλιογραφία.....	88
Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία.....	89

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, Δημήτρη Ξενικάκη και Κώστα Παπαρρηγόπουλο, για το ενδιαφέρον που επέδειξαν και για την πολύτιμη βοήθεια τους κατά την διαδικασία της δημιουργίας αυτής της εργασίας. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους μουσικούς Γιώργο Χατζημανώλη και Γιώργο 'Τρικαλέρο' Ζαμπακά, για τον χρόνο τους και την 'γκρούβα' τους, καθώς και τον βοηθό στο studio του τμήματος Νίκο Παναγιώτη Ανδρέου για την υπομονή του και την διάθεση του να βοηθήσει. Επίσης τον Κωνσταντίνο Λαδικό, που μου γνώρισε την dub και με έκανε να την εκτιμήσω και θα ήθελα να ευχαριστήσω και την οικογένεια μου για την υποστήριξη και την υπομονή τους.

Περίληψη

Αυτή η πτυχιακή εργασία μελετά την επιρροή της dub reggae μουσικής στην νεότερη μουσική, μέσω της πολύ ιδιαίτερης ιστορίας της μουσικής της Τζαμάικα από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα. Το πρώτο κεφάλαιο μελετά τη γέννηση της dub από τα πρώτα Sound Systems που έπαιζαν RnB στα γκέτο της Τζαμάικα, την ιδιαίτερη σύνδεση studio, παραγωγού και Sound Systems, καθώς και τους πρώτους παραγωγούς που εφάρμοσαν τις πρώτες τεχνικές. Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάται η εδραίωση της Τζαμαϊκανής μουσικής στην Αγγλία και η σχέση της με την punk, η οποία δημιούργησε την post punk. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μια αναφορά σε επηρεασμένα είδη όπως η jungle και η trip-hop, καθώς και μια αναφορά στην γερμανική προσέγγιση στο είδος.

Λέξεις κλειδιά: dub, dubplate, sound system, version, post-punk, UK dub, jungle, hip-hop

Abstract

This thesis studies the influence of dub reggae music on contemporary music, through the very interesting story of Jamaican music from the 1950's onwards. The first chapter, tries to give an in depth look to the genesis of dub, through the first RnB playing sound systems in the Jamaican ghettos, as well as the connection between the sound system, the producer and the studio. There is also a reference to the first producers that experimeneted in the genre of dub. The second chapter studies the establishment of Jamaican music in England and its connection with punk, that led to the birth of post punk. Finally, in the third chapter there is a reference in the genres that have a clear dub influence like jungle and trip-hop, as well as the german approach to the dub genre.

Key words: dub, dubplate, sound system, version, post-punk, UK dub, jungle, hip-hop

Κεφάλαιο 1

1.1 Ιστορική Εισαγωγή

Η Τζαμάικα είναι ένα νησιωτικό κράτος στην Καραϊβική, με πληθυσμό περίπου 2 εκατομμύρια. Άνηκε στην Βρετανική Αυτοκρατορία ως αποικία από το 1670 έως και το 1962. Η Βρετανία πήρε το νησί από την Ισπανία με την συμφωνία της Μαδρίτης το 1670, αμέσως μετά την προσθήκη της στην τότε κραταιά Βρετανική Αυτοκρατορία, η Τζαμάικα μετατράπηκε από μια οικονομία μικρής κλίμακας βασισμένη στο κακάο, με φυτείες που ανήκαν σε λίγους γαιοκτήμονες με μερικούς σκλάβους, σε ένα “εργοστάσιο” παραγωγής ζάχαρης. Για να λειτουργήσει χρειαζόταν εργατικό δυναμικό, οπότε εκείνη την περίοδο μαζί με το εμπόριο ζάχαρης αυξήθηκε κατακόρυφα και το δουλεμπόριο. Για να καταλάβει κανείς την πληθυσμιακή αλλαγή αρκεί να λάβουμε υπόψιν μας ότι το 1677 το νησί είχε 9000 λευκούς κατοίκους και 9000 μαύρους σκλάβους, ως το 1739 οι λευκοί κάτοικοι αυξήθηκαν κατά 1000 άτομα ενώ ο πληθυσμός των σκλάβων αυξήθηκε κατά 100,000. Υπό την νέα αρχή οι λευκοί κάτοικοι του νησιού είχαν πλήρη Βρετανική υπηκοότητα, άρα και το δικό τους σύστημα διακυβέρνησης και το δικαίωμα να βγάζουν τους δικούς τους νόμους. Από τότε εδραϊώνεται αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ λευκών γαιοκτημόνων και μαύρων σκλάβων που ακόμα και μετά την κατάργηση της δουλείας το 1838 θα υπήρχε για 200 χρόνια ακόμα .

Στον αντίποδα τώρα, κατά την Βρετανική εισβολή του 1655, οι Ισπανοί απελευθέρωσαν 1500 σκλάβους για ενισχύσεις, δεν είναι περίεργο ότι λίγοι έμειναν να βοηθήσουν τους σκληρούς τους άρχοντες, οι περισσότεροι έτρεξαν προς τους λόφους του νησιού δημιουργώντας τους Maroons. Οι Maroons ήταν σκλάβοι που είχαν αποδράσει, καθώς και ινδιάνοι ιθαγενείς του νησιού που ονομαζόταν Taino. Αυτοί ήταν το αντίπαλο δέος των αποικιοκρατών χρησιμοποιώντας τακτικές αντάρτικου πολέμου, πέτυχαν αρκετά σοβαρά πλήγματα στους Βρετανούς, οι αρχηγοί των Maroons μεταξύ των οποίων οι Nanny και Cudjoe αντίστοιχα έγιναν ήρωες και σύμβολα αντίστασης απέναντι στην αποικιοκρατία, αν και δεν συμφωνούν όλοι με αυτό αφού οι Maroons έδωσαν αρκετούς φυγάδες σκλάβους πίσω στους αφέντες τους, ως διπλωματική κίνηση.

Αυτή η κουλτούρα αντίστασης είναι που θα περάσει στην συλλογική μνήμη του νησιού και θα επηρεάσει την θεματολογία της reggae κουλτούρας, η εικόνα του Αφρικανού πρώην σκλάβου που ελεύθερος μάχεται απέναντι στην αδικία του αποικιοκρατικού κόσμου είναι μια εικόνα που έδινε ελπίδα και δύναμη στους μαύρους κατοίκους του νησιού. Όπως σχολιάζει ο Dick Hebdige “οι ημέρες της δουλείας έχουν αφήσει ένα ανεξίτηλο σημάδι στο νησί. Ακόμα και στην Τζαμάικα του σήμερα υπάρχουν κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα τα οποία είναι άμεσα κατάλοιπα του συστήματος των φυτειών. Η φτώχεια, η ανεργία η κοινωνική και φυλετική ανισότητα της Τζαμάικα είναι κατά ένα μεγάλο μέρος κληρονομιά του παρελθόντος” και σύμφωνα με την Jamaican Daily News “Υπήρχαν πάντα 2 μορφές της Τζαμάικα, η μειονότητα

της πολυφυλετικής μπουρζουαζίας των 100.000 ατόμων και ένα έθνος 2 εκατομμυρίων οι οποίοι είναι φτωχοί, μαύροι και χωρίς εκπαίδευση.”^{1,2}

1.1.2 Rastafari

Οι Ρασταφάρι, ένα Αφρικανικό-κεντρικό, κοινωνικό-θρησκευτικό κίνημα που ξεκίνησε στις αρχές του 20ου αιώνα στην Τζαμάικα, αποτελούν ένα μεγάλο μέρος της ρητορικής της reggae μουσικής, και αυτό γιατί την περίοδο που η reggae βγήκε στο προσκήνιο τα όνειρα που γίνονταν στην αρχή της δεκαετίας με την ανεξαρτησία της χώρας είχαν πλέον εξαφανιστεί, για να δώσουν την θέση τους σε ένα αβέβαιο μέλλον. Οι Ρασταφάρι βλέπουν τους εαυτούς τους ως μοντέρνους Ισραηλίτες σε μια μοντέρνα Βαβυλώνα, ταυτίζονται με τους Ισραηλίτες της Παλαιάς Διαθήκης ως άνθρωποι που βρέθηκαν παρά την θέληση τους σε ένα άλλο μέρος, όπως λοιπόν για τους μεν υπήρχε η Γη της Επαγγελίας και βρισκόταν στο σημερινό Ισραήλ έτσι λοιπόν και για τους Ρασταφάρι η δικιά τους Γη της Επαγγελίας βρίσκεται στην Αφρική και πιο συγκεκριμένα στην Αιθιοπία. Στην περιοχή της υπήρχε η Αυτοκρατορία του Αξούμ (Axumite Empire) από το 100 μ. Χ μέχρι και περίπου το 940 μ. Χ, περίπου τον 7ο αιώνα μ. Χ η αυτοκρατορία ασπάστηκε τον Χριστιανισμό και φημολογείται ότι η Κιβωτός της Διαθήκης μέσα στην οποία υπάρχουν οι 10 εντολές του Θεού, υπήρχε κρυμμένη κάπου μέσα στην αυτοκρατορία του Αξούμ μετά την καταστροφή του ναού του Σολομώντα.³ Η ιστορία λοιπόν της περιοχής, καθώς και ο θρησκευτικός συμβολισμός που την περιέκλειε την έκαναν μια κατάλληλη γη της επαγγελίας ή αλλιώς Σιών ή Ζιοι για τους Ρασταφάρι. Η βίβλος λέει ότι ο Χριστός θα επέστρεφε στα επόμενα δύο χιλιάδες χρόνια από τον θάνατό του, για τους Ρασταφάρι δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον αυτοκράτορα της Αιθιοπίας Haile Sellasie 1 (1892-1975), γεννημένος Tafari Makonnen Woldemikael από όπου και οι Ρασταφάρι πήραν το όνομά τους, από την λέξη Ras που στα αραμαϊκά σημαίνει πρίγκηπας, και από το όνομα του αυτοκράτορα. Ο Haile Sellasie 1 ήταν μέλος του Οίκου του Σολομώντα, βασιλικός οίκος της Αιθιοπίας, τα μέλη του οποίου υποστήριζαν ότι ήταν απόγονοι του Σολομώντα και της Βασίλισσας του Σαβά, άρα και της γενιάς του Δαβίδ όπως και ο Ιησούς Χριστός.⁴

Αυτή την ιδέα διέδωσε ο Τζαμαϊκανός πολιτικός ακτιβιστής Marcus Garvey “προφητεύοντας” τον ερχομό του μεσσία του μαύρου σκλαβωμένου πληθυσμού. Αν και το όνομα του Garvey συσχετίζεται συχνά με τους Ρασταφάρι ο ίδιος δεν ήταν άμεσα συνδεδεμένος με το κίνημα πέραν της προφητείας που έκανε πριν την ενθρόνιση του Haile Sellasie, η οποία έλεγε ότι όταν ένας μαύρος βασιλιάς στεφθεί, η λύτρωση θα ήταν κοντά. Κεντρική στις ομιλίες του ήταν η εξής πρόταση “One Aim, One God, One Destiny!” (ένας στόχος, ένας θεός, ένα πεπρωμένο) ήταν ένας τρόπος να προωθήσει την ιδέα ενός μαύρου έθνους και να υποστηρίξει την αυτάρκεια μέσω της αυτογνωσίας. Αλλά το έκανε σε ένα ρεαλιστικό επίπεδο που επέτρεπε στον απλό μαύρο εργαζόμενο να μοιραστεί το όραμά του, αυτό της μαύρης υπερηφάνειας. Την δεκαετία του 1920 η

¹ Christopher. Partridge, 2010. *Dub in Babylon*. London: Equinox. σ. 3-8

² S.J. Hurwitz & E. F Hurwitz, 1971, *Jamaica: A Historical Portrait*. London Pall Mall Press, σ.11

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Aksum (πρόσβαση στις 29/09/2017)

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Haile_Selassie (πρόσβαση στις 29/09/2017)

οργάνωσή του UNIA (Universal Negro Improvement Association) αριθμούσε χιλιάδες μέλη σε εκατοντάδες ενεργά παραρτήματα σε όλο το μήκος των Ηνωμένων Πολιτειών. Στον οικονομικό τομέα στο παράρτημα του UNIA Negro Factories Corporation άνηκαν πολλές επιχειρήσεις και βοηθούσε πιθανούς ανερχόμενους μαύρους επιχειρηματίες και επιχειρήσεις. Μέσω του UNIA ο Garvey δημιούργησε την Black Star Line το 1922, έναν στόλο από τέσσερα καράβια, όλα αγορασμένα από συνδρομές απλών ανθρώπων στο UNIA, και συμφώνησε με την κυβέρνηση της Λιβερίας για παραχώρηση γης, έτσι ώστε να δημιουργήσει το όραμα του, το Independent Negro Nation (Ανεξάρτητο Μαύρο Κράτος). Ένας άνθρωπος που κατάλαβε ότι για να υπάρχει πολιτική δύναμη, πρέπει να υπάρχει πρώτα οικονομική δύναμη, και κατάφερε μέσα σε λίγα χρόνια να κάνει το ανήκουστο για την εποχή να φέρει μαύρους ανθρώπους σε τέτοια θέση εξουσίας με δική τους γη και δικό τους -έστω και μικρό- στόλο, ο Garvey κινούταν καθαρά ιδεολογικά σε ένα καπιταλιστικό σύστημα, κάτι που τον έκανε ευάλωτο. "Ένας συνδυασμός ομοσπονδιακών αρχών, φθονούντων αντίπαλων μαύρων ηγετών και διεφθαρμένων ανθρώπων εντός του οργανισμού του συνωμότησαν για να τον φέρουν αντιμέτωπο με την κατηγορία της απάτης, ενώ ταυτόχρονα η κυβέρνηση της Λιβερίας δέχθηκε πιέσεις για να πουλήσει την γη που υποσχέθηκε στον Garvey σε μια πολυεθνική εταιρία. Ο Garvey δυσφημίστηκε, φυλακίστηκε και απελάθηκε πίσω στην Τζαμάικα. Ποτέ ξανά δεν είχε ή έχει υπάρξει ένας μαύρος ηγέτης με τόσο μεγάλο παγκόσμιο αντίκτυπο, ένας ικανότατος ρήτορας που μιλούσε άνετα σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, καταλάβαινε την αξία της εκκλησίας και αναγνώριζε τον ρόλο των σχολείων και των πανεπιστημίων. Έτσι όταν επέστρεψε στην Τζαμάικα έφερε την θρησκεία στο προσκήνιο για να έλξει περισσότερο κόσμο στον σκοπό του. Στα τέλη του 1920 ο Garvey έλεγε στους ακόλουθους του "Δείτε προς την Αφρική όταν ένας μαύρος βασιλιάς στεφθεί, γιατί τότε πλησιάζει η μέρα της σωτηρίας", οπότε η ενθρόνιση του Haile Selassie το 1930 ήταν ένα πολύ σοβαρό θέμα. Ο Garvey έθεσε τα θεμέλια για τους Ρασταφάρι με τις μεθόδους του και τις κοινωνικό-θρησκευτικές αρχές του, αλλά δεν είχε αναμειχθεί καθόλου στο κίνημα, το κίνημα αναπτύχθηκε στην Τζαμάικα και η διάδοση του οφείλεται στους Leonard P. Howell, Archibald Dunkley και Joseph Hibbert οι οποίοι συμφωνούσαν με τις ιδέες του Garvey αλλά και οι τρεις προωθούσαν την ιδέα ότι ο Haile Selassie είναι ο Μεσσίας. Αυτό διαχώριζε την Τζαμάικα από τα υπόλοιπα δόγματα του παναφρικανισμού της εποχής, η ενθρόνιση του Haile Selassie ήταν το σημείο εστίασης για την ανερχόμενη αντι-αποικιοκρατική λογική.⁵

Το απεχθές περιστατικό που συνέβη στις 11 Απριλίου 1963, όπου δώδεκα άνθρωποι έχασαν την ζωή τους σε μια αψιμαχία μεταξύ των δυνάμεων ασφαλείας και κάποιων Ρασταφάρι της περιοχής, δημιούργησε ένα κύμα συμπάθειας προς το κίνημα και για την αποφυγή περαιτέρω όξυνσης της ήδη οξυμένης πολιτικής κατάστασης, ο μετέπειτα πρωθυπουργός Edward Seaga προσκάλεσε τον Αυτοκράτορα της Αιθιοπίας Haile Sellasie I στην Τζαμάικα. Η επίσκεψη του αυτοκράτορα στην Τζαμάικα στις 21 Απριλίου 1966 βοήθησε στην διάδοση της ιδεολογίας των Ρασταφάρι, στην κοινωνική αποπεριθωριοποίηση τους και στην αποδοχή και εμπορευματοποίηση της reggae μουσικής. Αργότερα ο Michael Manley υποψήφιος του κέντρο-αριστερού κόμματος

⁵ Lloyd Bradley, 2000. *Bass Culture: When Reggae Was King*, London, Penguin Books, σ.71-74

PNP (People's National Party) θα κέρδιζε τις εκλογές του 1972 προσεγγίζοντας τους Ρασταφάρι. Η προσπάθεια του να εγκαθιδρύσει ένα σοσιαλδημοκρατικό κράτος θα αποτύγχανε οικτρά λόγω εξωτερικών πιέσεων κυρίως από τις Η.Π.Α, όπου μετά την επανάσταση της Κούβας δεν ήταν καθόλου πρόθυμοι να αφήσουν άλλο ένα κράτος να λειτουργεί με παρόμοιες πολιτικές ιδέες, ειδικά ένα κράτος που ήταν στην δικιά τους σφαίρα επιρροής πολιτισμικά και γλωσσικά, οι συναντήσεις του με τον Φιντέλ Κάστρο σίγουρα δεν βοήθησαν σε αυτό.⁶

Η σύνδεση που έκανε ο Prince Buster όταν κάλεσε στις ηχογραφήσεις του τον Count Ossie και το σύνολο κρουστών του οι οποίοι ήταν βαθιά θρησκευόμενοι Ρασταφάρι έκανε κάτι πολύ περισσότερο από το να αλλάξει το ρυθμικό μοτίβο. Συνέδεσε την Τζαμαϊκανή δημοφιλή κουλτούρα με μια ατόφια γηγενή έκφραση, η οποία ήταν έτη φωτός μακριά από την αντιγραφή του Αμερικανικού τρόπου. Για πρώτη φορά η αναπτυσσόμενη εμπορική δύναμη των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων της Τζαμάικα ισορρόπησε με ένα ιδίωμα καθαρά δημιουργημένο από αυτά . Φυσικά οι δίσκοι ήταν εξαιρετικά επιτυχημένοι κάτι που μαλάκωσε την οπτική της μουσικής βιομηχανίας απέναντι στους Ρασταφάρι και την εγχώρια μουσική παραγωγή. Από εκείνο το σημείο και μετά δεν υπήρχε γυρισμός για τους Ραστα ,από εκεί και μετά ήταν ένα με τα studio του Κινγκστον.⁷

1.2 Μουσική

1.2.1 mento

Δυστυχώς η παραδοσιακή λαϊκή μουσική του νησιού θεωρούνταν ανάξια προσοχής και σοβαρής καταγραφής από την ευρωφιλική ελίτ του νησιού, για τον λόγο αυτό υπάρχει έλλειψη πληροφοριών για αυτήν πριν από τις δυο πρώτες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα, όπου εμφανίζεται η mento. Εξαίρεση αποτελούν τα Αφρικανικά πολιτισμικά στοιχεία που διατηρήθηκαν κυρίως στο εσωτερικό του νησιού, όπως τελετουργίες με την συνοδεία κρουστών οργάνων και τραγούδια, οι Burru, Etu, Tambu και Gombe είναι όλα Αφρικανικά μουσικά είδη τα οποία διαδόθηκαν στις φυτείες και στο εσωτερικό του νησιού.

Το πρώτο είδος για το οποίο υπάρχει μια υποτυπώδης καταγραφή είναι η Mento, το μουσικό είδος το οποίο ξεκίνησε την ξεχωριστή μουσική παράδοση του νησιού. Όπως πολλά άλλα παραδοσιακά είδη μουσικής της Καραϊβικής συνδύαζε στοιχεία Ευρωπαϊκών χωρών (quadrille, mazurka) με κρουστά και φωνητικά που προσέδιδαν ένα Αφρικανικό ύφος. Με το πέρασμα του χρόνου το Αφρικανικό στοιχείο επικράτησε και έτσι φτάνοντας στην δεκαετία του 1950 που πρώτο-ηχογραφήθηκε η mento θεωρείται πλέον ένα ξεχωριστό παραδοσιακό είδος μουσικής της Τζαμάικα.⁸

⁶ <http://www.horacecampbell.net/2013/04/coral-gardens-1963-rastafari-and.html> (πρόσβαση στις 29/09/2017)

⁷ Bradley, σ. 87

⁸ Michael E. Veal, 2007. *Dub: Soundscapes & Shattered Songs In Jamaican Reggae*. Middletown, Wesleyan University Press, σ 27

1.2.2 R'n'B

Ενώ η mento ήταν το βασικό εγχώριο είδος μουσικής, η Τζαμάικα χόρευε στους ρυθμούς της Αμερικανικής RnB, τα βράδια που ο ουρανός ήταν καθαρός τα ραδιόφωνα μπορούσαν να πιάσουν ραδιοφωνικά σήματα από νότιες πολιτείες των ΗΠΑ και πόλεις όπως το Μαϊάμι και η Νέα Ορλεάνη. Δίσκοι βινυλίου έφταναν στο νησί από Τζαμαϊκανούς οι οποίοι δούλευαν εποχιακά στις Ηνωμένες Πολιτείες (την δεκαετία του 1950 η Τζαμάικα ήταν ακόμα Βρετανική αποικία άρα οι μετακινήσεις προς την Αγγλία και τον Καναδά, και τις ΗΠΑ γινόταν πολύ εύκολα αν υπήρχε οικονομική δυνατότητα) και μέσω Αμερικανών μεταναστών και στρατιωτών που βρίσκονταν στο νησί.^{9, 10} Καλλιτέχνες όπως οι Fats Domino, Professor Longhair, Charles Brown, Louis Jordan, Big Joe Turner ή ο Wynonie Harris (με το hit του στις ΗΠΑ “Blood Shot Eyes” το οποίο έπαιζε στα soundsystems από το 1951 έως και το 1953) με τα χορευτικά τους τραγούδια καθώς και οι Dizzy Gillespie, Nat King Cole, Sarah Vaughan, Earl Hines, Billy Eckstine κ.α. Αυτοί ήταν οι μουσικοί πρωταγωνιστές τις δεκαετίας του 1950¹¹

Προς το τέλος της δεκαετίας η rhythm n' blues στην Αμερική έχει αρχίσει να αλλάζει σε αυτό που θα ονομαστεί rock n' roll, οι αφροαμερικανοί καλλιτέχνες της εποχής αναδιοργανώνονται πριν την έκρηξη της Motown, της Funk και του James Brown, ο ήχος των Elvis Presley και Pat Boone είναι πιο ήπιος από το ωμό και παθιασμένο “μαύρο” RnB των προηγούμενων χρόνων. Οπότε το νέο είδος δεν θα εδραιωθεί ποτέ στην Τζαμάικα και είναι αυτή η περίοδος στιλιστικής αλλαγής και το μουσικό κενό που υπήρξε που οδήγησε στην πρώτη σοβαρή προσπάθεια παραγωγής και ηχογράφησης εγχώριας λαϊκής μουσικής.

1.2.3 Sound Systems

Ήδη από τα μέσα τις δεκαετίας του 1940 ήταν συνηθισμένο να υπάρχει ένα βασικό σύστημα ηχείων έξω από καταστήματα το οποίο θα έπαιζε την καλύτερη Αμερικανική RnB ή Jazz, οι καταστηματάρχες το χρησιμοποιούσαν ως ένα επιχειρηματικό σχέδιο για να προσελκύσουν πελάτες στα καταστήματα ή τα μπάρς τους. Το σχέδιο αυτό πέτυχε τόσο ώστε ως το τέλος της δεκαετίας η μουσική είχε γίνει ο λόγος για να επισκεφθεί κανείς ένα οποιοδήποτε κατάστημα, άλλωστε τα ράδιο με τρανζίστορ δεν είχαν καταφθάσει ακόμα και με την τότε διαθέσιμη τεχνολογία να κοστίζει πολύ παραπάνω από τον μισθό του μέσου Τζαμαϊκανού, έγινε ο μόνος τρόπος για πολύ κόσμο να ακούσει επαγγελματικά ηχογραφημένη μουσική.

Φυσική συνέχεια των πραγμάτων ήταν λοιπόν να μεγαλώσει το μέγεθος η ένταση και ο όγκος, των συστημάτων. Ένας μηχανικός ονόματι Hedley Jones εκπαιδευμένος από την RAF (Βρετανική Πολεμική Αεροπορία) μετά την επιστροφή του από τον πόλεμο χρησιμοποίησε τις γνώσεις του για να κατασκευάζει studios ηχογράφησης για τους ραδιοφωνικούς σταθμούς του νησιού καθώς και εξοπλισμό για sound systems (ηχεία, ενισχυτές), με τα δυο μεγαλύτερα systems της εποχής να έχουν εξοπλισμό φτιαγμένο

⁹ Veal., σ 27

¹⁰ Paul Sullivan, 2014. *Remixology*, London, Reaktion Books

¹¹ Bradley, σ.15

από τον ίδιο. Μέσα σε 10 χρόνια το sound system έχει γίνει ένα κοινωνικό φαινόμενο με πρωταγωνιστές τους Tom The Great Sebastian και Sir Nick the Champ.¹²

Η αυγή της νέας δεκαετίας βρίσκει κάποιους έξυπνους επαγγελματίες να εκμεταλλεύονται αυτή την ανάγκη για μουσική, τότε είναι που βγαίνουν στο προσκήνιο οι Duke Reid, Coxsonne Dodd, Prince Buster η 2η γενιά sound system operators και με την έλευσή τους το φαινόμενο sound system μεγαλώνει με κάθε έννοια(ηχεία, ένταση, αποκλειστικότητα).

Ο Arthur Reid γνωστός με το προσωνύμιο The Duke,γεννήθηκε στο Port Antonio το 1915 υπηρέτησε για 10 χρόνια ως αστυνομικός όπου έφτιαξε μια φήμη ως ένας πολύ σκληρός άνδρας με μια αγάπη για όπλα, ιδιοκτήτης μιας κάβας και του Trojan Sound System και αργότερα του Treasure Isle Studio. Η προϋπηρεσία του στο αστυνομικό σώμα τον άφησε με αρκετούς συνδέσμους με εγκληματίες του Κίνγκστον, έτσι οι τρομεροί μπράβοι του Duke Reid από την πολύ σκληρή γειτονιά ονόματι Back-a-Wall άρχισαν να τρομοκρατούν τον κόσμο σε άλλα sound systems καθώς και να τα σαμποτάρουν, με μαρτυρίες να υποστηρίζουν ότι οι άνδρες του Reid κατέστρεφαν τα ηχεία, χαλούσαν τους ενισχυτές ή ακόμη πολλές φορές πήγαιναν για το πιο σημαντικό κομμάτι του sound system το κουτί με τους δίσκους.

Ο βασικός του αντίπαλος ήταν ο Clement Dodd γνωστός και ως Coxsonne Dodd (Coxsonne από έναν Άγγλο παίχτη του κρίκετ), το sound system ονομαζόταν Coxsonne's Downbeat με operator τον Prince Buster και deejay τον Count Machuki, πρώην deejay του ηχοσυστήματος Tom the Great Sebastian. Ο Coxsonne έκανε τα πρώτα του βήματα διαλέγοντας μουσική για την κάβα που άνηκε στην οικογένεια του με ένα απλό σετ ενός γραμμοφώνου και δυο ηχείων Cecil Campbell γνωστός ως Prince Buster, δούλεψε στο sound system του C.Dodd, πριν να κατασκευάσει το δικό του sound system ονόματι Voice of the People

Κάθε sound system είχε την γειτονιά στην οποία έδρευε, υπήρχε μια ποδοσφαιρική νοοτροπία θα μπορούσε να πει κανείς, με αρκετούς από τους κατοίκους να ακολουθούν το sound system της γειτονιάς τους όταν έπαιζε σε κάποιο άλλο μέρος. Αυτό όπως είναι λογικό, με τους ανθρώπους του γκέτο να μην έχουν κάτι άλλο που να νοιώθουν δικό τους πέραν του συστήματος της γειτονιάς τους, δημιούργησε αντιπαλότητες, οι οποίες πολλές φορές κατέληγαν σε βίαια επεισόδια. Τα sound systems έκαναν τα λεγόμενα Sound Clashes όπου ένα σύστημα ερχόταν αντιμέτωπο με ένα άλλο και το κοινό αποφάσιζε ποιο σύστημα ήταν καλύτερο. Ο κόσμος έκρινε με βάση τις μουσικές επιλογές καθώς και τον ήχο του κάθε συστήματος, ο οποίος ήταν διαφορετικός στο κάθε σύστημα αφού τα περισσότερα ηχοσυστήματα ήταν φτιαγμένα στο χέρι με ειδικές οδηγίες από τον εκάστοτε operator.

Το βασικότερο στοιχείο ενός sound system ήταν η αποκλειστικότητα στην μουσική, οι 2 τρόποι που οι νέοι δίσκοι κατέφθαναν στο νησί ήταν είτε από Τζαμαϊκανούς οι οποίοι πήγαιναν για εποχιακή εργασία στις ΗΠΑ και τους έφερναν μαζί τους, είτε είχε γίνει μια συνεννόηση μεταξύ ενός operator και κάποιου ναύτη, έτσι ώστε ο operator να προμηθευτεί δίσκους από έναν συγκεκριμένο τραγουδιστή ή παραγωγό. Σίγουρα υπήρχαν εισαγωγείς καθώς και κάποιες εταιρίες από τις οποίες θα

¹² Bradley, σ.87

μπορούσαν να προμηθευτούν δίσκους, αλλά αν ένας δίσκος ήταν διαθέσιμος στα καταστήματα που πουλούσαν Αμερικανικούς δίσκους ήταν πολύ προσιτός για τον καθένα άρα δεν ήταν προτεραιότητα οποιουδήποτε operator που σεβόταν τον εαυτό του. Αυτό σημαίνει ότι όταν ένας νέος δίσκος έφθανε το πρώτο πράγμα που έκανε ένας operator ήταν να πάρει ένα κέρμα και να ξύσει το αυτοκόλλητο με τις σημαντικές πληροφορίες (τραγούδι, τραγουδιστής, παραγωγός) έτσι ώστε να προστατέψει το πολύτιμο κομμάτι του, όπως είπαμε η αποκλειστικότητα ήταν το πάν.¹³

1.2.4 Από την R'n'B στο rock'n'roll

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1950, οι αμερικανικοί ραδιοφωνικοί άρχισαν να παίζουν λιγότερα rhythm and blues και περισσότερο ένα νέο είδος που έκανε την εμφάνισή του ονόματι rock and roll, ο ήχος του νέου είδους δεν είχε το πάθος των rhythm and blues, οπότε δεν εδραιώθηκε στο νησί. Για τους operators των sound systems, η έλευση του rock and roll άλλαξε τον τρόπο που λειτουργούσαν, έπρεπε τώρα να κοιτάζουν για εγχώριες ηχογραφήσεις. Κάπου εδώ να πούμε ότι στην Τζαμάικα όπως και σε άλλες αποικίες εκείνη την εποχή, υπήρχε η νοοτροπία που εξυμνούσε οτιδήποτε ξένο (ειδικά Βρετανικό ή Αμερικάνικο) και απαξιούσε παραδοσιακές μουσικές όπως η mento και η calypso, οι παραγωγοί λοιπόν στράφηκαν προς τους ιθαγενείς μουσικούς, οπότε αυτή η στροφή προς την εγχώρια μουσική σκηνή είναι ένα σημαντικό πολιτισμικό ορόσημο για την χώρα.¹⁴

Εδώ αρχίζει να αναλαμβάνει τα ηνία αυτής της πολύ κερδοφόρας βιομηχανίας ο παραγωγός. Ο παραγωγός ήταν συνήθως ένας operator ενός sound system όπως οι Reid, Dodd, Buster που έγραφαν μουσική αποκλειστικά για τα systems τους ή και κάποιος άλλος που είχε την οικονομική δυνατότητα να χρηματοδοτήσει την παραγωγή για να πουλήσει τον δίσκο στα systems. Ο παραγωγός λοιπόν ήταν αυτός ο οποίος πλήρωνε για την ενοικίαση του χώρου ηχογράφησης και τους μισθούς των μουσικών (οι οποίοι πληρώνονταν ανά κομμάτι) και ως χρηματοδότης της ηχογράφησης κρατούσε το τελικό acetate ή dubplate (δίσκος από μαλακό κερί με αλουμινένιο πυρήνα, ο οποίος χρησιμοποιούταν για μια πρώτη ενδεικτική ηχογράφηση μιας μίξης) μαζί με κάθε δικαίωμα για το κομμάτι. Οι απόψεις δίστανται και εδώ για το ποιος ηχογράφησε πρώτος ο Dodd ή ο Reid, το οποίο έχει μικρή σημασία γιατί η δομή του παραγωγού-χρηματοδότη που εδραιώθηκε τότε θα υπήρχε στον πυρήνα της Τζαμαϊκανής μουσικής βιομηχανίας για αρκετά χρόνια ακόμα.¹⁵

1.3 Δεκαετία 1960

1.3.1 Ska

Έτσι λοιπόν οι παραγωγοί άρχισαν να προσεγγίζουν τους μουσικούς του νησιού οι οποίοι έπαιζαν ζωντανά για την υψηλότερη κοινωνία όπως οι Val Bennett, Sonny

¹³ Bradley, σ.15

¹⁴ Veal, σ. 28

¹⁵ Bradley, σ. 41

Bradshaw, Roy Coburn καθώς και νέους μουσικούς όπως ο κιθαρίστας Ernest Ranglin, ο πιανίστας Jackie Mitoo, ή ο ντράμερ Jah Jerry. Μερικοί από αυτούς ήταν απόφοιτοι του Alpha Cottage School γνωστό και ως Alpha Boys School ένα σχολείο διαχειριζόμενο από ρωμαιοκαθολικές μοναχές το οποίο έδινε στέγη, τροφή, εκπαίδευση καθώς και μουσική εκπαίδευση σε ορφανά παιδιά, μέσα από το οποίο βγήκαν πολλοί θρύλοι της ska και της reggae.¹⁶

Τις προηγούμενες δεκαετίες το ρεπερτόριο των συγκροτημάτων περιελάμβανε αμερικανική swing, κουβανική rumba, calypso και merengue, όταν ήρθε η ώρα να δημιουργήσουν την δική τους λαϊκή μουσική, χρησιμοποίησαν σαν βάση την αμερικανική rnb. Οι πρώτες απόπειρες ήταν μια προσπάθεια απλής αναπαραγωγής τους είδους με μερικές καραϊβικές επιρροές, όταν όμως οι πιανίστες και οι κιθαρίστες άρχισαν να τονίζουν την άρση σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων γεννήθηκε η μουσική που έμεινε γνωστή ως ska. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της ska και σίγουρα το πιο χαρακτηριστικό συγκρότημα συνδεδεμένο με αυτή τη μουσική είναι οι Skatalites, απόφοιτοι του Alpha Boys School που υπό την καθοδήγηση του τρομπονίστα Don Drummond (1940-1969) θα έθεταν τον πήχη πολύ ψηλά για την εγχώρια μουσική με τις ηχογραφήσεις τους για τους Coxsonne Dodd και Duke Reid.¹⁷

Η ska έχει ταυτιστεί με την ανεξαρτησία της Τζαμάικα από την Αγγλία, υπήρχαν φήμες ότι ή Τζαμάικα θα ανεξαρτητοποιούταν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, έτσι το χαρούμενο, χορευτικό μουσικό είδος δεν θα μπορούσε να εμφανιστεί χρονικά σε καλύτερη περίοδο. Με την μουσική να αντικατοπτρίζει την διάθεση της χώρας εκείνη την περίοδο, τραγούδια όπως το "Forward March" του Derrick Morgan ή το "Miss Jamaica" του Jimmy Cliff, δημιουργούσαν μια αίσθηση εθνικής υπερηφάνειας και αισιοδοξίας. Υπήρχε και η άλλη μεριά της ska όμως με μουσικούς όπως ο τρομπονίστας Don Drummond και οι σαξοφωνίστες Roland Alphonso, και Tommy Mc Cook, οι οποίοι έγραφαν ορχηστρικά κομμάτια με προκλητικούς θα μπορούσε να πει κανείς τίτλους όπως: "Fidel Castro", "Exodus", "Addis Ababa", "Distant Drums" κ.α. Υπονοούσαν την επιρροή των Rastafari στην μουσική τους, την επικείμενη πολιτική επανάσταση και μια κουλτούρα η οποία κοιτούσε ανατολικά προς την αρχαία Αφρική ως ένα ισχυρό πολιτισμικό σύμβολο.¹⁸ Όπως θα δούμε παρακάτω τα υπονοούμενα μηνύματα ήταν και αυτά που θα άλλαζαν την μουσική αλλά και την χώρα ως το τέλος της δεκαετίας.

¹⁶ Steve Barrow and Peter Dalton, 1997. *Reggae: The Rough Guide*. London: Rough Guides, σ. 9

¹⁷ Veal, σ. 29

¹⁸ Ο.π., σ. 30

1.3.2 Rocksteady

Ως το 1966 η ska μεταλλάχθηκε στην Rocksteady και επέφερε πολλές αλλαγές μουσικά, το τέμπο της μουσικής έπεσε σε ταχύτητα και τα πνευστά τονίζονταν λιγότερο, το μπάσο αρχίζει και έχει κεντρικότερο ρόλο, οι μελωδίες του οποίου τώρα περιείχαν παύσεις και συγκοπές (Syncorations: το φαινόμενο κατά το οποίο το ασθενές μέρος ενός μέτρου ή η ασθενής υποδιαίρεση ενώνονται με σύνδεση διάρκειας με ισχυρό ή την ισχυρή υποδιαίρεση. Οι συγκοπές δημιουργούν “τονισμούς” σε μέρη του μέτρου που αλλιώς θα ήταν ατόνιστα και μερικές φορές “φαινομενικές” αλλαγές μέτρου) δημιουργώντας έτσι χώρο για άλλα όργανα να παίξουν με τον ρυθμό. Εδώ παρουσιάζεται για πρώτη φορά το One Drop drum pattern ένα ρυθμικό μοτίβο στα τύμπανα που είναι πλέον αντιπροσωπευτικό της Τζαμαϊκανής μουσικής αφού χρησιμοποιείται κατά κόρον στην reggae, στο One Drop μοτίβο το δεύτερο και το τέταρτο μέτρο τονίζονται ως ισχυρά με το kick drum να παίζει ταυτόχρονα με το snare drum.

Η αλλαγή αυτή για κάποιους οφείλεται στο ζεστό καλοκαίρι του 1966 όπου δεν γινόταν λόγω της ζέστης να χορεύει κανείς τόσο γρήγορα, άλλοι υποστηρίζουν ότι η ska ήταν πολύ κουραστική και αφού έκανε τον κύκλο της έπεσε σε ταχύτητα, άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι η αλλαγή αντικατοπτρίζει την πιο “σκοτεινή “κοινωνική κατάσταση με την άνοδο των “rude boys”. Νέοι οι οποίοι κατέφθαναν στο Κίνγκστον από την επαρχία ψάχνοντας για δουλειά, όμως τα ποσοστά ανεργίας εκείνη την εποχή άγγιζαν το 35%, απογοητευμένοι, φτωχοί και εμπνευσμένοι από τις ταινίες της εποχής με γκάνγκστερ οι rude boys -και οι slack girls ή skettels- λειτουργούσαν ως συμμορίες και άλλαζαν την διάθεση στα dance halls με την επιθετική συμπεριφορά τους.¹⁹ Η αύξηση της βίας και των αιματηρών -πολλές φορές- πολιτικών αντιπαραθέσεων οδήγησαν μερικούς sound men που ανήκαν στη μεσαία τάξη να απομακρυνθούν από τα dancehalls και να αρχίζουν να παίζουν σε κλειστούς χώρους ονομάζοντας τα συστήματα τους discoteques, δημιουργώντας έτσι έναν διαχωρισμό μεταξύ των downtown sound systems (συστήματα που έπαιζαν στα γκέτο) και των uptown discos (συστήματα που έπαιζαν σε clubs για τη μεσαίο-υψηλή τάξη), την ίδια εποχή οι Coxsonne Dodd (Coxsone's Downbeat Soundsystem), Duke Reid (Trojan Soundsystem) σταματούν να παίζουν πλέον στον δρόμο και επικεντρώνονται στο studio ως το πρωτεύον μέρος μουσικής δημιουργικότητας. Ασχέτως λόγου η μορφοποίηση της ska σε rocksteady σηματοδοτεί μια διαδικασία όπου η μουσική στην Τζαμάικα αρχίζει να γίνεται πιο αργή και πιο τονισμένη στις χαμηλότερες συχνότητες του ηχητικού φάσματος, και ανοίγει τον δρόμο σε ένα παράλληλο ηχητικό σύμπαν που ονομάζεται dub.^{20, 21}

¹⁹ Sullivan, σ. 23

²⁰ Veal, σ. 30-31

²¹ Katz David, 2003. *Solid Foundation an Oral story of Reggae*, New York, Bloomsbury, σ. 80

1.3.3 Reggae

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 το τέμπο της rocksteady χαμήλωσε σε ταχύτητα για να μεταμορφωθεί σε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα ως reggae. Σε αυτόν τον νέο ήχο ήταν το ηλεκτρικό μπάσο το όργανο που είχε τον κεντρικό ρόλο. Δομικά η reggae ήταν κατά ένα μέρος απλή αρμονία και δομή τραγουδιού, και κατά ένα μέρος μια νέο-Αφρικανική μουσική με αρκετά “σφιχτή” διαστρωμάτωση του μουσικού συνόλου. Τα βασικά χαρακτηριστικά ήταν μια επιθετική μελωδική γραμμή για το μπάσο η οποία χρησιμοποιεί συγκοπές, ένα μινιμαλιστικό μοτίβο στα τύμπανα ως βάση αλλά “στολισμένο” με αρκετές ρυθμικές λεπτομέρειες και ένα έγχορδο όργανο όπως κιθάρα και/ή πιάνο το οποίο παίζει έντονα στην άρση κάθε ογδού του μέτρου, υποστηριζόμενο από ένα organ το οποίο έπαιζε στην άρση σε διπλό χρόνο (δέκατα έκτα).

Η Reggae ήταν μια ξεχωριστή στιλιστικά φάση της μουσικής η οποία στην ουσία ήταν μια βελτίωση πολλών στοιχείων που είχαν εισαχθεί κατά την περίοδο της rocksteady και της ska. Η πραγματική σημασία της μουσικής αυτής αλλαγής, έρχεται σε συνδυασμό με μια θεματική στροφή στους στίχους η οποία με την σειρά της αντικατόπτριζε την αλλαγή της διάθεσης στο νησί. Θεματικά οι στίχοι πλέον κινούταν γύρω από κοινωνικά και πολιτικά θέματα, σχολιάζοντας και εξετάζοντας κριτικά τα προβλήματα του νεοσύστατου κράτους όπως η φτώχεια, η ταξική ανισότητα, η Αφρική ως πολιτισμική πρωτεύουσα, οι Rastafari καθώς και άλλα κοινωνικά και πολιτικά θέματα.^{22, 23} Σαφώς ο μεγαλύτερος πρεσβευτής της μουσικής αυτής, αλλά και ο άνθρωπος που το όνομά του είναι συνυφασμένο με την reggae δεν είναι άλλος από τον Bob Marley, μαζί με τους Burning Spear, Peter Tosh, Jimmy Cliff ήταν οι πιο δημοφιλείς τραγουδιστές της εποχής.

Μέσα από έναν συνδυασμό κοινωνικών, πολιτικών και τεχνολογικών παραγόντων, η μορφή του ποπ τραγουδιού θα δεχόταν μια περίεργη μεταμόρφωση κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1970. Ο χώρος και η πυκνότητα της reggae, με το αργό της τέμπο και το δυνατό σχεδόν “μυστικιστικό” μπάσο στο προσκήνιο, έδωσαν το βήμα για τις ηχοχρωματικές και χωρικά προσανατολισμένες πρακτικές της dub, ένα είδος στο οποίο το Τζαμαϊκανό ποπ τραγούδι αποδομούνταν και αναδομούνταν ηλεκτρονικά από τους ηχολήπτες του studio. Αυτή η τακτική εδραιώθηκε λόγω του περιορισμένου αριθμού μουσικών που υπήρχαν, και λόγω της αυξημένης ζήτησης για μουσική από το κοινό και από τα sound systems.

1.3.4 Studios

Πέραν των στούντιο των ραδιοφωνικών σταθμών RJR (Radio Jamaica Rediffusion) και JBC (Jamaca Broadcasting Company) που χρησιμοποιήθηκαν μεμονωμένα για κάποιες ηχογραφήσεις, τα πρώτα στούντιο στο νησί φτιάχτηκαν την δεκαετία του 1950 από τους Khen Khouri και Stanley Motta. Το 1957 ο Khouri δημιουργεί το Federal studio το οποίο αποτελούταν από ένα μονοφωνικό στούντιο ηχογράφησης και έναν χώρο τύπωσης βινυλίων. Το 1963 το Federal αναβαθμίστηκε σε

²² Veal, σ. 33

²³ Bradley, σ. 194

ένα στερεοφωνικό στούντιο, και αργότερα επεκτάθηκε έχοντας τρία κανάλια. Περίπου εκείνη την περίοδο, ο επιχειρηματίας Byron Lee αγοράζει από τον -μετέπειτα πρωθυπουργό- Edward Seaga τα στούντιο WIRL (West Indies Recording Limited) και το μετονομάζει σε Dynamic Sounds. Πολύ σημαντικά πρόσωπα, αν και παραβλέπονται, για την άνθηση και εξέλιξη του στούντιο στην Τζαμάικα είναι ο Graeme Goodall και ο Bill Garnett. Ο Graeme Goodall, γεννήθηκε το 1932 στην Αυστραλία, έφτασε στην Τζαμάικα από την Αγγλία στα τέλη της δεκαετίας του 1950 για να δουλέψει στο ραδιοφωνικό σταθμό RJR με συμβόλαιο τριών χρόνων. Αφού υπέγραψε με τον Ken Khouiri, δούλεψε για αρκετά χρόνια ως πρώτος ηχολήπτης στο στούντιο Federal, τελικά ο Goodall έμεινε στην Τζαμάικα ως το 1981 και είναι άμεσα συνδεδεμένος με την εξέλιξη των στούντιο Dynamic Sounds και Studio One. Ο Bill Garnett ξεκίνησε την καριέρα του δουλεύοντας με τον Goodall στο Federal πριν να πάει στο στούντιο WIRL ως τεχνικός και ηχολήπτης, αργότερα ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό και την εγκατάσταση των ηλεκτρικών εγκαταστάσεων για αρκετά στούντιο στο Kingston μερικά από τα οποία είναι: Randy's, Harry J, Channel One.

Ήδη από τα τέλη του 1950 ανεξάρτητοι παραγωγοί όπως ο Dodd και ο Reid εννοκίαζαν στούντιο για τις ηχογραφήσεις τους, όμως η “χρυσή εποχή” για την εγχώρια μουσική θα ξεκινούσε όταν αυτοί οι δύο άνδρες θα άνοιγαν τα δικά τους στούντιο. Πρώτος ήταν ο Coxsonne Dodd ο οποίος άνοιξε το ιστορικό του στούντιο “Studio One” (ομώνυμο με την δισκογραφική του που υπήρχε από το 1954) το 1963, ένα μονοφωνικό στούντιο στην αρχή (ο Dodd αγόρασε την κονσόλα του Federal όταν αυτό αναβαθμίστηκε σε στερεοφωνικό στούντιο) το οποίο αργότερα έγινε στερεοφωνικό (αγοράζοντας την παλιά κονσόλα δύο καναλιών του Federal όταν αυτό αναβαθμίστηκε με μια κονσόλα τριών καναλιών). Παρά τον φτωχότερο εξοπλισμό από τους ανταγωνιστές του. Από το Studio One βγήκαν πολλά από τα μεγάλα hits της εποχής της ska και αυτό οφείλεται στην ομάδα ταλαντούχων μουσικών που υπήρχε εκεί με τον πιανίστα, συνθέτη και ενορχηστρωτή Donat Roy Mitoo γνωστό ως Jackie Mitoo να ξεχωρίζει. Ηχολήπτες στο Studio One ήταν ο ίδιος ο Dodd, ο ξάδελφος του Syd Bucknor ενίοτε ο τεχνικός Graeme Goodall μέχρι που ο Sylvan Morris έγινε ο πρώτος ηχολήπτης του στούντιο, από εδώ επίσης ξεκίνησε ως “παιδί για όλες τις δουλειές” ο μεγάλος παραγωγός Lee Perry. Ο Duke Reid άνοιξε το δικό του στούντιο το 1965 ονόματι “Treasure Isle” ως στερεοφωνικό στούντιο, ο ηχολήπτης του Reid ήταν ο Byron Smith όπου είχε δουλέψει ως τεχνικός με τον G.Goodall στο στούντιο Federal. Το στούντιο του Reid άνθησε κατά την δεκαετία του 1960 βγάζοντας αρκετά ska και rocksteady hits, αλλά κατά την περίοδο της reggae έμεινε αρκετά πίσω σε σχέση με τους ανταγωνιστές του, καθώς δεν συμπαθούσε καθόλου το κίνημα των Ρασταφάρι, οπότε και κράτησε απόσταση όταν ήρθαν στο προσκήνιο.^{24, 25}

1.3.5 Παραγωγοί και Versions

Ο παραγωγός όπως προαναφέρθηκε είχε έναν ηγεμονικό ρόλο μέσα στο studio, ο σκοπός του ήταν απλός και σίγουρα δεν είχε να κάνει με την μουσική, σκοπός λοιπόν

²⁴ Veal, σ. 49-50

²⁵ Katz, 2003, σ. 58

ήταν η κάλυψη της ζήτησης για οικονομικό όφελος του ιδίου. Όντας συνήθως επιχειρηματίες, οι παραγωγοί όπως ο Coxsonne και ο Reid προσέγγιζαν την μουσική από την μεριά της βιομηχανίας, -εδώ πρέπει να τονίσω ότι ασχέτως των προθέσεων τους οι προσφορά τους στην τοπική μουσική ιστορία καθώς και έμμεσα στην ιστορία της παγκόσμιας μουσικής στον 20ο αιώνα είναι υπερβολικά μεγάλη- είχαν τον έλεγχο όλης της διαδικασίας παραγωγής αφού κατείχαν στούντιο, δισκογραφικές εταιρίες και/ή χώρους με εξοπλισμό για να τυπώνουν βινύλια στην πρωτεύουσα.

Ο σύνδεσμος λοιπόν μεταξύ sound system και studio λοιπόν είναι ο παραγωγός καθώς κάποιοι από αυτούς, στα πρώτα χρόνια της Τζαμαϊκανής μουσικής βιομηχανίας κατείχαν και δούλευαν sound systems. Τα sound systems ήταν πιο σημαντικά για τη μουσική καινοτομία από την ζωντανή εμφάνιση στην εξέλιξη της εγχώριας μουσικής, και οι πρακτικές που αναπτύχθηκαν μέσω αυτών επηρέασαν την εξέλιξη των τρόπων ηχογράφησης. Έτσι κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1960. ο εξελιγμένος πλέον ηχητικός εξοπλισμός ωφέλησε και τα studios και τα sound systems, οι operators άρχισαν να χρησιμοποιούν τις απλές δυνατότητες ισοστάθμισης του εξοπλισμού τους, (ποτενσιόμετρα ελέγχου χαμηλών και υψηλών συχνοτήτων) για να αλλάξουν τον ήχο της ηχογραφημένης μουσικής στους χορούς και τα studio άρχισαν να επιστρατεύουν όλο και περισσότερο δημιουργικές τεχνικές μίξης των τραγουδιών

Για να ηχογραφήσουν οι παραγωγοί, στηρίζονταν σε συγκροτήματα τα οποία κατά βάση δούλευαν στο στούντιο όπως οι Skatalites, Upsetters, Aggrovators, Soul Syndicate, Roots Radics και άλλοι, οι οποίοι ηχογραφούσαν το ρυθμικό και μελωδικό μέρος για τον εκάστοτε τραγουδιστή που ηχογραφούσε ο παραγωγός. Στην πραγματικότητα οι μπάντες αυτές είχαν φτιαχτεί από έναν σχετικά μικρό πυρήνα μουσικών, και άλλαζαν όνομα ανάλογα με ποιόν παραγωγό ηχογραφούσαν. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Clive Chin παραγωγός του Randy's studio:

“Τώρα κάποιος μπορεί να ρωτήσει ποιοι είναι οι Upsetters και ποιοι οι Aggrovators; Ποτέ δεν ξέρεις. Αλλά ήταν ένα σύνολο μουσικών οι οποίοι έπαιζαν για τους παραγωγούς, και ήταν αυτοί (οι παραγωγοί) που τους έδιναν το όνομα. Οι ίδιοι μουσικοί, αλλά διαφορετικό όνομα. Ο Derrick Harriot για παράδειγμα ηχογράφησε ένα κομμάτι και στο δίσκο έγραφε ότι έπαιζαν οι Crystallites. Ο Clancy Eccles χρησιμοποίησε τους ίδιους μουσικούς, αλλά τους ονόμασε Dynamics. Ο Beverly αλλάζοντας ένα-δύο μέλη: Beverly's All Stars! Στο Randy's τους ονομάζαμε Impact All-Stars.”²⁶

Η πίεση στους μουσικούς για να δημιουργήσουν πρωτότυπη μουσική ήταν πολύ μεγάλη, ο μπάσιςτας George “Fully” Fullwood αναφέρει “Στην Τζαμάικα τότε, μπορεί να πηγαίναμε στο στούντιο για 2 ώρες και να γράφαμε 14-15 κομμάτια! Είναι πρόκληση αν σκεφτεί κανείς τον ανταγωνισμό που υπήρχε. Αν δεν παίζεις κάτι καλό αυτός ο παραγωγός δεν θα σε προσλάβει ξανά, οπότε έχεις τρία με τέσσερα λεπτά να σκεφτείς και να παίζεις κάτι.” Αντίστοιχα ο ηκολήπτης Hopeton Overton Brown (Scientist) θυμάται: “Μπαίναμε στο στούντιο και σε 8 ώρες είχαμε ένα άλμπουμ έτοιμο να κυκλοφορήσει την επόμενη, κανένας δεν έμπαινε στο στούντιο για δύο εβδομάδες

²⁶ Veal, σ. 49-50

για να ηχογραφήσει έναν δίσκο ή ένα άλμπουμ Όλα γίνονταν μέσα σε λίγες ώρες, ηχογράφησα πολλά άλμπουμ με αυτό τον τρόπο.”

Όλο αυτό γινόταν για να καλυφθεί η ζήτηση για μουσική που υπήρχε, το dub plate του τραγουδιού πωλούταν στα sound systems και αργότερα κυκλοφορούσε, το 1968 όμως ένα “λάθος” θα άνοιγε τον δρόμο για την Τζαμαϊκανή πρωτοπορία στους μουσικούς πειραματισμούς. Ο operator του sound system SRS(Supreme Ruler Of Sound) Rudy Redwood πήγε να παραλάβει ένα dub plate από το Treasure Isle studio του Duke Reid όπου ο ηχολήπτης είχε ένα πρόβλημα με το κανάλι των φωνητικών και δεν μπορούσε να το προσθέσει στην τελική μίξη που θα γραφόταν στο dub plate. Ο Redwood πρότεινε στον ηχολήπτη να “κόψει” το dub plate χωρίς τα φωνητικά, και όταν το δοκίμασε στο sound system ο κόσμος άρχισε να τραγουδά τους στίχους του κομματιού. Έτσι λοιπόν γεννήθηκε το versioning, τα versions ήταν κομμάτια που συνήθως ήταν στην πίσω πλευρά του βινυλίου και ήταν στην ουσία γνωστά τραγούδια από τα οποία είχε αφαιρεθεί ολικώς ή μερικώς η φωνή. Αυτό το “λάθος” είναι τόσο σημαντικό γιατί εδραίωσε τα βασικά για τους πειραματισμούς στην dub, η αφαίρεση των φωνητικών δημιουργούσε χώρο αφήνοντας τα όργανα μπροστά, ενίσχυσε την δημιουργικότητα των ηχοληπτών και άρχισε να τους φέρνει στο προσκήνιο. Αυτό συνέβαινε γιατί σύμφωνα με τον Sylvan Morris:

“λόγω του ανταγωνισμού που υπήρχε μεταξύ των systems, ένας operator ερχόταν να αγοράσει κάποια riddim tracks (version) το οποία θα έπαιζε σε ένα sound clash (διαγωνισμός μεταξύ sound systems) και λόγω των tracks κέρδισε. Την επόμενη θα ερχόταν ζητώντας την ίδια μουσική αλλά όχι με τον ίδιο τρόπο, οπότε πρέπει να είσαι εφευρετικός με τα τραγούδια, εγώ προσπαθούσα να προσθέσω κάτι κάπου και να αφαιρέσω από κάπου αλλού, οπότε μερικές φορές πουλούσαμε το ίδιο κομμάτι δέκα φορές.”²⁷

Στο Randy's Studio ο Clive Chin θυμάται τα special versions που προοριζόταν για τα sound systems να μιξάρονται διαφορετικά από τα singles που ήταν διαθέσιμα στο κοινό. Κάθε special version ήταν διαφορετική, αυτός ήταν και ο λόγος που το dubplate άρχισε να είναι αποκλειστικό, και κατ επέκταση πιο ακριβό γιατί η εκδοχή του κομματιού ήταν μοναδική. Το πρόβλημα των dubplates όμως ήταν ο περιορισμένος χρόνος ζωής τους, καθώς ήταν κατασκευασμένα από μαλακότερη μορφή βινυλίου παρόλα αυτά ο χρόνος ζωής του plate δεν είχε μεγαλύτερη σημασία από το να προσελκύσεις κόσμο στο sound system, τα βασικά έσοδα τους οποίου δεν ήταν η τιμή εισόδου αλλά οι πωλήσεις αλκοόλ ή όπως λέει ο Graeme Goodall: “Συνήθως τα acetates έπαιζαν 10 με 15 φορές έτσι και αλλιώς, αλλά άξιζε να τα αγοράσουν γιατί έφερνε κόσμο στα sound systems και πουλούσαν το αλκοόλ τους”.

Το εμπορικό αντίστοιχο του dub plate ήταν το rhythm version, το rhythm version βρισκόταν στο πίσω μέρος ενός single 45” και περιείχε όπως υποδηλώνει το όνομά του το κομμάτι χωρίς τα φωνητικά, στην ουσία ήταν το ίδιο με τα instrumental dub plates αλλά μπορούσε κάποιος να τα προμηθευτεί κανονικά αντί να είναι αποκλειστικά διαθέσιμα για τα sound systems. Πολλά εμπορικά rhythm versions χρησιμοποιήθηκαν από sound systems που δεν είχαν τα χρήματα να προμηθευτούν ένα

²⁷ Veal, σ. 54

αποκλειστικό dub plate. Αυτή ήταν και η ώθηση πίσω από την καινοτομία του Studio One ονόματι “Studio One Stereo” όπου φωνητικά και όργανα ήταν αυστηρά χωρισμένα στο δεξιό και στο αριστερό κανάλι αντίστοιχα, με τον διαχωρισμό αυτό χρησιμοποιώντας ένα pan pot στο σύστημα αναπαραγωγής μπορούσε να δοθεί έμφαση σε οποιοδήποτε κανάλι αφαιρώντας τα φωνητικά ή την μουσική. Σε αντίθεση με τα dub plates οι εμπορικές αυτές κυκλοφορίες είχαν κανονική διάρκεια ζωής.

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι σε κάποιες περιπτώσεις η ώθηση για την ανάπτυξη των dub plates και των rhythm tracks δεν ήταν δημιουργική αλλά περισσότερο ένας τρόπος να διαχειριστεί κανείς μια περιορισμένη ποσότητα μουσικής. Σύμφωνα με τον Graeme Goodall όταν δούλευε στην Federal: “Συνήθιζα να δουλεύω τα φωνητικά ξεχωριστά και μου έλεγαν ας κάνουμε το B-side χωρίς τα φωνητικά, σε μια λογική “γιατί να τους δώσουμε δύο καλά κομμάτια;”(μέχρι τότε τυπωνόταν ένα κομμάτι ανά πλευρά του βινυλίου) οπότε ένα A-side, και ένα ορχηστρικό του πρώτου στο B-side, ήταν απλά βολικό”.

Είναι ενδιαφέρον πως στην Τζαμάικα το ουσιαστικό version (έκδοση, εκδοχή) σταδιακά μετατράπηκε σε ρήμα, δηλαδή “to version” (το να δημιουργείς μια διαφορετική εκδοχή). Το dub plate μπορεί να θεωρηθεί το πρώτο βήμα στην διαδικασία του versioning, η διαδικασία της ανακύκλωσης ηχογραφημένου υλικού από παραγωγούς με σκοπό την όσο το δυνατό μεγαλύτερη διάρκεια εμπορικής ζωής του παρά τις οικονομικές δυσκολίες και το περιορισμένο αριθμό μουσικών. Η διαδικασία του versioning λίγο αργότερα θα χρησιμοποιούταν όταν προ ηχογραφημένο υλικό θα χρησιμοποιούταν ως βάση για μια σειρά ξεχωριστών μουσικών πειραματισμών.²⁸

1.3.6 dj

Στα sound systems η καινοτομία των versions ενίσχυσε τον ρόλο του dj. Ο dj μέχρι τότε ήταν αυτός ο οποίος ανακοίνωνε το επόμενο κομμάτι, ενημέρωνε τους θαμώνες για την επόμενη εμφάνιση του sound system κλπ. Αφού η πρώτη γενιά των operators (που λειτουργούσαν και ως dj's) ως τα μέσα της δεκαετίας είχε μετατραπεί στην πρώτη γενιά παραγωγών, την θέση τους λοιπόν πήραν άλλοι dj's, οι πιο λαλίστατοι από τους οποίους χρησιμοποίησαν τον χώρο που τους έδιναν τα versions για να πειραματιστούν μιλώντας με ομοιοκαταληξία πάνω από την μουσική, μια πρώτη μορφή της τεχνικής του mc στην hip-hop. Οι πρώτοι γνωστοί dj's ήταν ο Count Machuki και ο King Stitt οι οποίοι δούλευαν και οι δύο στο sound system του Coxsonne, καθοριστικός όμως για την εξέλιξη του ρόλου του dj ήταν ο Ewart Beckford γνωστός ως U-Roy, θεωρείται ο πατέρας του ελεύθερου στυλ του dj και για αυτό κέρδισε το προσωνύμιο “The Originator” (μετ. Ο δημιουργός). Με την παρουσία του στο sound system του King Tubby (King Tubby's Hometown Hi-Fi) ενέπνευσε μια γενιά από νεαρότερους dj's και μετέπειτα αστέρες του είδους όπως οι: Dennis Alcapone, Big Youth, Tappa Zukie, Dillinger, U-Brown, Doctor Alimantado, I-Roy και άλλους.

Με τον dj λοιπόν να παίρνει τέτοιο ρόλο φαίνεται για άλλη μια φορά ο σύνδεσμος μεταξύ στούντιο και sound system, ενώ οι ηχολήπτες, χρησιμοποιώντας την νέα τεχνολογία της πολυκάναλης ηχογράφησης, προσπαθούσαν να αλλάξουν την δομή

²⁸ Veal, σ. 45-55

του τραγουδιού εκ των έσω. Με την ίδια λογική ο dj άλλαζε την δομή του τραγουδιού φωνάζοντας, “ραπάροντας” ή τραγουδώντας χωρίς να δίνει πολύ σημασία στις τονικές αλλαγές, φωνάζοντας πολλές φορές στον selector “pull up” δηλαδή να σταματήσει το τραγούδι και να το ξαναβάλει από την αρχή, οι dj's ήταν αγενείς ως προς την δομή του κομματιού αλλά στον αντίποδα πολύ δημιουργικοί. Καταλήγοντας η αισθητική των αποσπασματικών φωνητικών ερμηνειών που αποτελεί μεγάλο μέρος της αισθητικής της dub, εν μέρει ξεκίνησε από τους dj's και τους operators των sound systems.^{29, 30}

1.4 Δεκαετία 1970

Μπαίνοντας στην δεκαετία του 1970 η Τζαμάικα ήρθε αντιμέτωπη με την ιστορία της, καθώς οι αλλαγές που περίμενε ο λαός της κατά την προηγούμενη δεκαετία με την ανεξαρτησία της δεν ήρθαν ποτέ. Οι τρεις εκλογικές αναμετρήσεις (1972,1976,1980) της δεκαετίας αντικατοπτρίζουν την διάθεση που επικρατούσε καθώς και τα προβλήματα που επιζητούσαν λύση, δυστυχώς αντί λύσεων υπήρξε κορύφωση της πολιτικής βίας με αποκορύφωμα τις εκλογές του 1980 όπου περίπου οκτακόσιοι με χίλιοι άνθρωποι έχασαν την ζωή τους³¹ Σε αυτή την δεκαετία όμως έχουμε και την διεθνοποίηση της reggae, που επηρεασμένη από την εγχώρια πολιτική κατάσταση βγάζει κάποια από τα πιο σημαντικά τραγούδια του είδους, μέσω καλλιτεχνών όπως ο Bob Marley και οι Wailers, ο Peter Tosh, ο Bunny Wailer, ο Burning Spear που κάνουν επιτυχίες κυρίως στην Αγγλία αλλά και στην Αμερική και στον Καναδά.

1.4.1 Πολιτική

Τα δύο κόμματα που υπήρχαν στην Τζαμάικα από την αρχή της δεκαετίας του 1940 ήταν το κόμμα JLP (Jamaican Labour Party) και το κόμμα PNP (People's National Party). Το JLP ιδρύθηκε το 1943 από τον Alexander Bustamante, ένας πολιτικός που παρουσίαζε τον εαυτό του ως αντιπρόσωπο του “απλού λαού”, ήταν γνωστό ότι ήταν αμόρφωτος, παρόλα αυτά το κόμμα θεωρούταν ότι αντιπροσώπευε τον αφρικανικό τομέα (φτωχοί πολίτες απόγονοι των σκλάβων) της χώρας που ήταν συντριπτικά το μεγαλύτερο ποσοστό. Ένα από τα πρώτα σύμβολα του κόμματος ήταν το χέρι που συμβολίζει την ανειδίκευτη, χειρωνακτική εργασία. Στα πρώτα χρόνια του το JLP κέρδισε την υποστήριξη του πλουσιότερου και του φτωχότερου τομέα του πληθυσμού

Στην άλλη πλευρά ήταν το κόμμα PNP που ιδρύθηκε το 1938 από τον Norman Manley. Στην αρχή οι υποστηρικτές του PNP ήταν όσοι δεν έπιανε το JLP, δηλαδή η μεσαία τάξη της χώρας. Το κόμμα ήταν ένα λαϊκό κόμμα διανοουμένων της μεσαίας τάξης. Το 1969 η αρχηγεία του κόμματος περνάει από τον Norman Manley στον υιό του Michael Manley. Η υποστήριξη που είχαν τα κόμματα άλλαξε με τον καιρό όπως θα δούμε παρακάτω.

²⁹ Veal, σ. 55-57

³⁰ Sullivan, σ. 27-30

³¹ <http://www.jamaicaobserver.com/news/The-bloody-general-election-that-changed-Jamaica> (πρόσβαση στις 29/09/2017)

Κάπου εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι ήταν πάγια τακτική και των δύο κομμάτων να προσλαμβάνουν “μπράβους” είτε για να μεταπείσουν είτε για να εκφοβίσουν είτε και να διακόψουν προεκλογικές συγκεντρώσεις του άλλου κόμματος. Ήδη από το 1944 αυτή η πολιτική βία προηγούνταν των εκλογών στην Τζαμάικα, δεδομένου ότι πολλοί πολίτες της χαμηλότερης τάξης είχαν όπλα στην κατοχή τους και πληρώνονταν για να προστατεύουν τους υποστηρικτές του κόμματος, σπάνια τα πράγματα εξελίσσονταν ειρηνικά. Τα περισσότερα βίαια περιστατικά περιορίζονταν στο δυτικό μέρος του Κίνγκστον αλλά τελικά άρχισαν να σημειώνονται περισσότερα περιστατικά στις φτωχότερες γειτονίες κατά την δεκαετία του 1960. Ως το 1976 και το 1980 η πολιτική βία είχε ανέλθει σε ανησυχητικά επίπεδα.

Η αυλαία της δεκαετίας ανοίγει το 1972, με την σαρωτική νίκη του κόμματος PNP έναντι του βασικού του αντιπάλου του κόμματος JLP με 37 έδρες έναντι 16. Μετά από δέκα χρόνια όπου το JLP ήταν στην εξουσία η πολιτική καμπάνια του ηγέτη του PNP Michael Manley έφερε το κόμμα του στην εξουσία. Τα προηγούμενα 10 χρόνια η δράση του μέχρι τότε κυβερνώντος κόμματος JLP ήταν η οικονομική αναγέννηση της χώρας και η προσέγγιση ξένου κεφαλαίου για επενδύσεις, και για δημιουργία θέσεων εργασίας. Όμως η Τζαμάικα έφερε βαρέως την πρόσφατη ιστορία της με τους θεσμούς της φυτείας και της αποικιοκρατίας να μην έχουν ξεπεραστεί ακόμα, λόγω των θεσμών αυτών η κοινωνία χαρακτηριζόταν από μεγάλη κοινωνική, οικονομική και φυλετική ανισότητα, φτάνοντας έτσι στο σημείο η Τζαμάικα λίγο μετά την ανεξαρτησία της να έχει το υψηλότερο επίπεδο ανισότητας στον κόσμο με το πλουσιότερο ποσοστό του 5% να δέχεται το 30% του εθνικού εισοδήματος και το φτωχότερο 20% του πληθυσμού να δέχεται το 2% αντίστοιχα. Η κοινωνική ομάδα που κρατούσε αυτές τις μνήμες ζωντανές και αντιστεκόταν σθεναρά σε αυτή την πολιτική και λογική, ταυτόχρονα κρατώντας ζωντανή την πολιτισμική ταυτότητα του αφρό-τζαμαϊκανού ήταν το κίνημα των Ρασταφάρι, όπου δέχτηκε άδικα και σκληρά πλήγματα κατά την διάρκεια της δεκαετίας αλλά δια πυρός και σιδήρου, κυρίως μέσω της μουσικής, κατάφερε να αναγνωριστεί ως πολιτισμικό στοιχείο της χώρας μετά από αρκετό καιρό. Γνωρίζοντας το αυτό ο M. Manley το χρησιμοποίησε προς πολιτικό όφελός του, όταν επισκέφθηκε την Αιθιοπία το 1969 ο αυτοκράτορας Haile Sellassie I του δώρισε μια ράβδο την οποία ο Manley ονόμαζε ράβδο της διόρθωσης (The Rod of Correction), και είχε πάντα μαζί του σε προεκλογικές συγκεντρώσεις και δημόσιες εμφανίσεις. Ονόμαζε τον εαυτό του Ιωσήφ κατά την βιβλική φιγούρα και στις προεκλογικές του ομιλίες υποσχόταν ότι θα οδηγήσει τον λαό του σε έναν καλύτερο τόπο και ότι θα γκρεμιστούν τείχη μιλώντας μεταφορικά. Με αυτόν τον τρόπο κέρδισε λοιπόν εκείνες τις εκλογές, αλλά οι σαρωτικές αλλαγές που έφερε στην προσπάθεια της κοινωνικής αναδιάρθρωσης (εδραίωση βασικού μισθού, επαναδημοσιοποίηση πρώην δημοσίων εταιριών εξαγορασμένων από ιδιώτες, πρόγραμμα εκπαίδευσης, ενίσχυση του κλάδου της υγείας, δημόσιες κατοικίες) αν και στην αρχή έμοιαζαν πολύ θετικές άφησαν τα δημόσια ταμεία άδεια και άρχισε η πτώση καταλήγοντας στην έλευση του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου και την αυστηρή λιτότητα της δεκαετίας του 1980 κατά τα πολιτικά πρότυπα της εποχής (Thatcher, Reagan).³²

³² <https://debate.uvm.edu/dreadlibrary/kerr.html> (πρόσβαση στις 29/09/2017)

1.4.2 From versions to dub

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, λοιπόν ηχολήπτες όπως ο Lynford Anderson και ο Sylvan Morris άρχισαν να πειραματίζονται σε μια άλλη όψη της διαδικασίας της μίξης. Έως τότε τα versions ήταν είτε ορχηστρικές εκδόσεις ενός κομματιού, είτε είχαν εναλλακτικά φωνητικά. Περίπου το 1972 δημιουργήθηκαν οι πρώτες drum and bass μίξεις, αυτές οι μινιμαλιστικές μίξεις αντικατόπτριζαν μια σημαντική αλλαγή σε αρκετές μουσικές σταθερές στην reggae μουσική. Η έλευση πολυκάναλων μηχανών ηχογράφησης έδωσε μια ελευθερία στους ηχολήπτες καθώς μπορούσαν να δουλέψουν με περισσότερα στοιχεία (πνευστά και/ή φωνητικά κ.α) σε διαφορετικά κανάλια, και αυτή η ελευθερία γέννησε την dub, σε συνδυασμό με τους ισοσταθμιστές (equalizers).³³,
34

Οι drum and bass μίξεις ξεκίνησαν από τα rhythm versions, όπου στην ουσία ο ηχολήπτης αντί να αφαιρέσει τα φωνητικά όπως γινόταν, άφηνε το κομμάτι με τα βασικά του ρυθμικά στοιχεία δηλαδή το ηλεκτρικό μπάσο και τα drums. Δινόταν λιγότερη έμφαση στα μελωδικά όργανα όπως τα πλήκτρα, τα πνευστά όργανα, οι κιθάρες και η φωνή και περισσότερη έμφαση στα τύμπανα και το μπάσο τα οποία πλέον είχαν το μουσικό ενδιαφέρον. Μια τυπική τέτοια μίξη έδινε έμφαση στην συνεχόμενη κίνηση αυτών των δύο οργάνων, με τα υπόλοιπα όργανα να εισάγονται σε μικρές φράσεις ως υψηλόσυχνες ηχητικές και μελωδικές πληροφορίες. Η διαχείριση των υπολοίπων οργάνων με αυτό τον τρόπο εγκαινιάζει και προοιδιαίνει δύο βασικές στρατηγικές στην dub όπου είναι η χρήση μουσικών αποσπασμάτων και η αίσθηση της μη ολοκλήρωσης (είτε του ρυθμικού μοτίβου είτε της μουσικής φράσης). Αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης λοιπόν ήταν η αρμονική κίνηση των μελωδικών οργάνων να έχει λιγότερη σημασία σε αυτό το στιλ “σύνθεσης” reggae μουσικής, πλέον οι συγχορδίες και οι μελωδικές γραμμές μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αποσπασματικά για να χρωματίσουν η να προσθέσουν ηχοχρωματική πληροφορία στην αυστηρότητα που προσέδιδε στην μίξη η έμφαση στα δύο ρυθμικά όργανα.

Η ανταγωνιστική φύση της σκηνής του Kingston, όσον αφορά τα studio και τα sound systems. σε συνδυασμό με την σχεδόν αποκλειστικά προφορική μετάδοση της ιστορίας της, κάνει δύσκολη την δημιουργία μια χρονολογικής σειράς των πρώτων dub ηχογραφήσεων η οποία θα ήταν απόλυτα ακριβής, παρόλα αυτά υπάρχουν σύμφωνες απόψεις για κάποια θέματα όπως ποιοι άρχισαν να πειραματίζονται πρώτοι.

Ένας από τους πρώτους που πειραματίστηκαν ήταν ο Lynford Anderson, μαθητής του Graeme Goodall στο studio WIRL, μίξαρε μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα versions που βγήκαν από το αυτό το studio, τα κομμάτια Pop a Top (1969) και The Law (1970) είναι χαρακτηριστικά versions που ωθούνται προς κάτι το διαφορετικό. Τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Anderson φαίνονται στις πρώτες δουλειές του Lee Scratch Perry, καθώς ήταν συνεργάτες για λίγο καιρό την περίοδο 1966-1969. Ενδέχεται και κάποια άλλα πρώτα versions, όπως το b-side του Phantom (1970) του Clancy Eccles και το Hard Fighter του Little Roy (1971), παραγωγής του Lloyd Daley,

³³ Veal, σ. 57-59

³⁴ Sullivan, σ. 31

το οποίο θεωρείται ο πρώτος δίσκος με καθαρά dub version στο b-side του, να έχει μίξαριστεί από τον Anderson.³⁵

1.4.3 Sylvan Morris

Αν και το όνομα του Sylvan Morris δεν είναι άμεσα συνδεδεμένο με την dub, ήταν ένας από τους πρώτους που πειραματίστηκε με τα ηχοχρώματα και τις τεχνικές που θα καθόριζαν αργότερα το είδος. Περισσότερο γνωστός για την βελτίωση του ήχου της ska, της rocksteady και της reggae κατά την περίοδο που ήταν βασικός ηχολήπτης στο Studio One του Coxsone Dodd. Λόγω του ότι το studio δεν ήταν ποτέ κέντρο για την dub μουσική, η δουλειά του πάνω στην πρώιμη dub δεν έλαβε την αναγνώριση που της έπρεπε. Έθεσε τα θεμέλια για την dub μουσική η οποία ακολούθησε την ακμή του Studio One στις αρχές της δεκαετίας του 1970, μίξαρε κάποια από τα πιο σημαντικά άλμπουμ του είδους όπως το East of the River Nile του Augustus Pablo, μέρη του Living Dub Collection του Burning Spear, και μέρος του δίσκου Dubsco' του Bunny Wailer. Σύμφωνα με τον ίδιο η dub είναι ένα διαφορετικό στυλ από το πρωτότυπο, πραγματοποιημένο σε πολλές διαφορετικές μορφές.

Γεννημένος το 1946, με ταλέντο στις ηλεκτρολογικές δουλειές που φάνηκε από πολύ μικρή ηλικία όπου και δούλευε σε πολύ απαιτητικές δουλειές τέτοιου είδους. Μετά από μια σύντομη θητεία στα studio της WIRL άρχισε να δουλεύει στο Dynamic Studio, το 1965 με τον Graeme Goodall ως μέντορα του, τον οποίο και βοήθησε σε μια μεταβατική περίοδο για το studio. Ένα χρόνο μετά έφυγε από το Dynamic για να δουλέψει στο Treasure Isle του Duke Reid για 6 μήνες, και μετά έφυγε και από εκεί για να πάει στον βασικό αντίπαλο του Reid το Studio One του Coxsone Dodd το 1967. Για αυτόν ήταν το σημείο που άλλαξε η καριέρα του, για τον υπόλοιπο κόσμο ήταν το σημείο που ο ήχος του Studio One πήρε την μορφή που γνωρίζουμε σήμερα. Η reggae είναι γνωστή για το βαρύ χαμηλόσυχο ήχο της και πιο συγκεκριμένα οι παραγωγές του Studio One, εν μέρη λόγω των σημαντικών μπασιστών που ηχογραφούσαν εκεί και εν μέρη λόγω του Morris και της ενίσχυσης του στις χαμηλές συχνότητες και του πειραματισμού του γύρω από αυτές. Τελικώς έφυγε από το Studio One το 1972 λόγω οικονομικών διαφωνιών με τον Coxsone Dodd. Επόμενος σταθμός του ήταν το studio Harry J το οποίο άνοιξε το 1972, ένα 16-κάναλο υπερσύγχρονο (για την εποχή) studio το οποίο έκλειναν για ηχογραφήσεις διεθνή, πλέον, reggae ονόματα όπως ο Bob Marley και ο Bunny Wailer, η δουλειά του εκείνη την περίοδο είναι αντιπροσωπευτική των τεχνικών της dub οι οποίες βγαίνουν στο προσκήνιο τότε, φεύγοντας από τα τοπικά studio τα οποία τις χρησιμοποιούσαν σε versions για τα sound systems. Στο Harry J's studio ο Morris ηχογράφησε κάποια από τα πιο σημαντικά reggae άλμπουμ που έβαλαν την Τζαμάικα στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη όπως το soundtrack της ταινίας The Harder They Come με τον Jimmy Cliff, και τα παρακάτω άλμπουμ του Bob Marley: το εξαιρετικό ντεμπούτο του Marley και των Wailers στην Island Records ονόματι Catch a Fire, όπως επίσης και τα Burnin', Rastaman Vibration και Natty Dread.

Οι dub μίξεις του Morris δεν προκαλούν τις δυνατότητες του εξοπλισμού του όπως οι μίξεις του King Tubby και του Lee Perry, είναι όμως πιο συγκρατημένες και

³⁵ Ο.π., σ. 31

λεπτομερείς, δείχνοντας ότι γνώριζε τον εξοπλισμό που διέθετε και ακολουθούσε μια μεθοδική προσέγγιση στις dub μίξεις του.^{36,37}

1.4.4 Errol Thompson

Ακόμα και αν ο Errol Thompson δεν είχε ποτέ του μιξάρει ένα κομμάτι dub θα είχε σίγουρα μια θέση στο πάνθεον της reggae. Έχοντας δουλέψει σε δύο από τα πιο σημαντικά studio της εποχής (Randy's και Joe Gibbs) ήταν υπεύθυνος για την ηχογράφηση μερικών εκ των καλύτερων κομματιών της εποχής.

Γεννημένος το 1941 στο Kingston, δούλεψε πρώτη φορά ως ηχολήπτης στο Studio One ως μαθητής του Sylvan Morris, η περίοδος δουλειάς του με τον Morris του έθεσε γερά θεμέλια και άρχισε να αποκτά φήμη ως πολύ καλός ηχολήπτης για την ηχογράφηση ζωντανής μουσικής. Μετά από ένα χρόνο στο Studio One γνώρισε τον Clive Chin, οι γονείς του οποίου είχαν το Randy's Studio 17, το οποίο άνοιξε το 1968 και μέχρι το άνοιγμα του Channel One ήταν από τα πιο δημοφιλή studio στο νησί. Με τον χρόνο η φιλία του Thompson με τον Chin μετατράπηκε σε επαγγελματική συνεργασία, με τον Chin να κάνει παραγωγή και τον Thompson να δουλεύει την κονσόλα ως βασικός ηχολήπτης του studio. Οι δύο τους ήταν μέρος της πειραματικής εμπροσθοφυλακής, μέσα από την οποία εξελίχθηκε η dub, ενώ άλλοι έβγαζαν τα φωνητικά για να δημιουργήσουν instrumental tracks, ο Errol Thompson λέγεται ότι ήταν από τους πρώτους ηχολήπτες που ξεγύμνωσαν ακόμα περισσότερο τα κομμάτια καταλήγοντας στη βάση, τα drums και το μπάσο.

Αρκετές από τις πρώτες δουλειές του Thompson είναι σε παραγωγές του Chin όπως το άλμπουμ ντεμπούτο του Augustus Pablo: "This is Augustus Pablo". Μπορούμε να παρατηρήσουμε πως η dub βγήκε μέσα από την διασταύρωση δύο τεχνολογιών, το οργανικό reggae τραγούδι και το post-recording ρεμίξ, το "This is Augustus Pablo" είναι ένα άλμπουμ οργανικών κομματιών, χτισμένα γύρω από το κομμάτι "Java", σε αυτή την νεαρή εποχή της reggae τα κομμάτια φτιάχνονταν ως καλοδουλεμένοι ρυθμοί, η δυναμική των οποίων έβγαινε μέσα από τους μουσικούς όταν απλά έπαιζαν, αργότερα στην δεκαετία τα ρυθμικά μοτίβα έγιναν πιο αργά και είχαν περισσότερο χώρο, τότε οι ηχολήπτες άρχισαν να χρησιμοποιούν πιο επιθετικές τεχνικές post-production. Το άλμπουμ Java Java Java Java (1972) ή Java Java dub παραγωγής Clive Chin και Errol Thompson θεωρείται αν όχι το πρώτο ένα από τα πρώτα πλήρως dub άλμπουμ, το οποίο βγήκε σε 200 περίπου αντίτυπα και μοιράστηκε στα sound systems.³⁸ Ο Thompson έδινε στις μίξεις του ένα πιο άγριο ηχόχρωμα τονίζοντας τις ρυθμικές κιθάρες και μιξάρωντάς τις με μεταλλικά κρουστά, cowbells και hi-hats, χρησιμοποιούσε ακόμα και τον θόρυβο λόγω υψηλών εντάσεων ηχογράφησης για να χρωματίσει την μελωδία του μπάσου ή της ρυθμικής κιθάρας, λόγω του χρωματισμού αυτού αυτές οι μελωδίες αρκετές φορές ακούγονται ως μελωδικά μοτίβα τυμπάνων κρατώντας παρόλα αυτά την αίσθηση των έγχορδων.

³⁶ Veal, σ. 95-107

³⁷ Sullivan, σ. 33

³⁸ Sullivan, σ. 34-35

Το 1975 ο E. Thompson έφυγε από το Randy's Studio για να δουλέψει με τον παραγωγό Joe Gibbs δημιουργώντας τους “Mighty Two”. Στην διάρκεια της συνεργασίας του με τον Joe Gibbs, θα δημιουργήσει την σειρά άλμπουμ “African Dub” για την οποία του δόθηκε το ελεύθερο στο studio από τον Joe Gibbs, για να εμβαθύνει στην αγάπη του για τα ηχητικά εφέ και το ηχητικό κολάζ, έχοντας μελετήσει με τον S.Morris ο Thompson έφτιαχνε τις μίξεις του γύρω από δυναμικά και καθαρά ηχογραφημένα rhythm tracks. Η σειρά African Dub βασίζεται αρκετά στα ηχητικά εφέ πάνω από μια βάση ανανεωμένων riddims από το Studio One και το Treasure Isle, παιγμένα από τους Sly Dunbar, Robbie Shakespeare και τους “The Professionals”. Ο E.Thompson δέχτηκε κριτική για την χρήση των ηχητικών εφέ, πολλοί το θεωρούσαν υπερβολικό και άγριο και μη αντιπροσωπευτικό του είδους, ο συνδυασμός όμως των Sly & Robbie με τους πιο “επιθετικούς” ρυθμούς τους με την τεχνική του Thompson στην μίξη, και η δουλειά του με τον Gibbs έφτασε σε περισσότερο κόσμο από ότι οι προηγούμενες προσπάθειές του. Έτσι η σειρά African Dub ειδικά το νούμερο 3 θεωρείται ως ένα από τα ορόσημα του είδους.

Σε συνδυασμό με την τεχνολογική εξέλιξη και την άφιξη των πρώτων ψηφιακών samplers μια δεκαετία μετά, η δουλειά του Thompson έθεσε τη βάση για την προσέγγιση τύπου ηχητικό κολάζ της ψηφιακή ragga μουσικής της δεκαετίας του 80 στα οποία η προσθήκη ηχητικών εφέ πάνω από παραγωγές στις οποίες κυριαρχούσαν τα κρουστά στα rhythm tracks τους θα κατάφερναν όπως οι dub δουλειές του Thompson να διασπάσουν την αρμονική ισορροπία των κομματιών χρησιμοποιώντας αρμονικά διάφωνους ήχους καθώς και καθαρό θόρυβο.³⁹

1.5 King Tubby

Αν και οι Lynford Anderson, Joe Gibbs ήταν οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν την κονσόλα ως όργανο ήταν ο King Tubby που από δημιουργική άποψη ξεχώρισε από όλους, και ακόμα θεωρείται ο πατέρας του είδους. Ο Osbourne Ruddock κατά κόσμο King Tubby, ήταν εκπαιδευμένος ηλεκτρολόγος μηχανικός, οι γνώσεις του λοιπόν του επέτρεπαν να επισκευάζει χαλασμένες μονάδες εφέ πολλές φορές με τρόπο τέτοιο έτσι ώστε να πετύχει τον ήχο που ήθελε αυτός. Μια ιστορία τον θέλει να έχει αγοράσει μια μονάδα reverb Fischer η οποία χάλασε και ο ίδιος την επισκεύασε με τον τρόπο του δημιουργώντας ένα reverb που έδινε ακόμα περισσότερο χώρο. Λόγω της τεχνικής του κατάρτισης είχε αρκετή δουλειά επισκευάζοντας και αναβαθμίζοντας sound systems και studios. Το δικό του sound system που δημιουργήθηκε το 1968 θεωρείται ακόμα ένα από τα καλύτερα στην ιστορία των sound systems, εξελισσόταν συνέχεια, απόρροια της δικής του περιέργειας πάνω στο αντικείμενο του, ήταν μάλλον ο πρώτος που χρησιμοποίησε μεταλλικές κόννες για τις υψηλές του συχνότητες και αργότερα χρησιμοποίησε την τότε ακόμα νεαρή τεχνολογία των τρανζίστορ, σε συνδυασμό με φίλτρα που είχε φτιάξει μόνος του για να χωρίσει της συχνότητές του, περνώντας τις χαμηλές συχνότητες από έναν ενισχυτή λυχνίας και τις υψηλές από έναν ενισχυτή με τρανζίστορ. Ήταν επίσης αυτός που εισήγαγε πρώτος τα ηχητικά εφέ στο sound

³⁹ Veal, σ.127

systems, περιεργαζόμενος ζωντανά τα τραγούδια προς τέρψη του κοινού στα μάτια του οποίου φάνταζε μάγος με τόσα πράγματα που μπορούσε να κάνει στον ήχο. Ο Tubby δεν ξεχνούσε ότι ο σκοπός του sound system ήταν να ψυχαγωγήσει τον κόσμο, οπότε η ποιότητα του ήχου του Tubby's Hometown Hi-Fi ήταν πάντα άριστη και ακόμα και αν υστερούσε σε ένταση σε σχέση με τα άλλα systems, είχε σίγουρα την προτίμηση του κόσμου.

Όταν τώρα ο Tubby έκοβε δίσκους ήταν πολύ σχολαστικός με την διαδικασία, πριν να καταλήξει στην τελική μορφή με την οποία ήταν ευχαριστημένος, έκοβε δοκιμαστικά διαφορετικά στοιχεία του κομματιού (φωνές μόνες τους, όργανα μόνα τους, όργανα με φωνές κ.ο.κ) για να δει πως ακούγονται τυπωμένα. Φρόντιζε τίποτα να μην πάει για τύπωμα αν δεν ακουγόταν ακριβώς όπως έπρεπε χρησιμοποιώντας έτσι το πλήρες δυναμικό εύρος που είχε στην διάθεσή του, αυτός είναι και ο λόγος που τα rocksteady τραγούδια του Treasure Isle studio αντέχουν και ακούγονται ακόμα πολύ καλά. Με αυτές τις δοκιμαστικές κοπές θα αρχίσει ο Tubby τους ηχητικούς του πειραματισμούς. Πριν φτιάξει το studio του ελλείψει πολυκάναλης κονσόλας έφτιαξε ένα κύκλωμα το οποίο τροποποιούσε την μίξη ενός κομματιού περνώντας το σήμα από μια σειρά φίλτρων, μειώνοντας και ενισχύοντας συχνότητες που αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένα όργανα όπως η φωνή το μπάσο, η κιθάρα κ.ο.κ, αυτό το σύστημα χρησιμοποιούσε και στο sound system δίνοντας την εντύπωση της ζωντανής μίξης, το κύκλωμα αυτό μοιάζει με το γραφικό equaliser.

Αυτές του οι καινοτομίες τράβηξαν το ενδιαφέρον των παραγωγών του νησιού και όλοι ήθελαν τον ήχο του Tubby για ένα B-side, ανάμεσα στους πελάτες του ήταν ο Augustus Pablo, ο Lee Perry και ο Bunny Lee, ο οποίος πίστεψε τόσο στον Tubby και τον ενθάρρυνε να φτιάξει το δικό του studio. Ο Bunny Lee γνωρίζοντας ότι το Dynamic Studio εκσυγχρόνιζε τον εξοπλισμό του, έπαιξε τον ρόλο του μεσάζοντα για να αποκτήσει ο Tubby την παλιά κονσόλα. Η κονσόλα ήταν μια τετρακάναλη χειροποίητη MCI κονσόλα, στην οποία ο Tubby άλλαξε τα faders με άλλα που προσέφεραν λιγότερη αντίσταση, κάτι που βοηθούσε στην ταχύτητα με την οποία θα μπορούσε να δουλέψει για να πετύχει κάποιο εφέ, αυτή όμως η κονσόλα είχε ένα high-pass φίλτρο με δέκα ρυθμίσεις από τα 70Hz στα 7.5 kHz, Αυτό το φίλτρο είναι χαρακτηριστικό του Tubby και του Bunny Lee, με αυτό δημιουργούσαν το flying cymbal, περνώντας τα πιάτα του drum set από το φίλτρο και σάρωναν όλες της διαθέσιμες συχνότητες με αυτό. Το εφέ αυτό ήταν μια πάρα πολύ καλή διαφήμιση για το studio όπου σύντομα είχε πελάτες αρκετούς ανεξάρτητους παραγωγούς όπως οι Bunny Lee, Augustus Pablo, Yabby You, Glen Brown. Οι πρώτες παραγωγές στο studio του Tubby έγιναν με βασικό εξοπλισμό, όπως θυμάται ο μαθητευόμενος του King Jammy: “Είχαμε δύο τετρακάναλα, ξέρεις, ήταν περιορισμένα. Δεν είχαμε πολλά εφέ, είχαμε ένα echo, ένα reverb, την κονσόλα και ένα μικρό equalizer”. Περιορισμένος από τον εξοπλισμό του, χρησιμοποιούσε λιγότερο συμβατικές τεχνικές όπως και ο συνάδελφος του Lee Perry, πολλές φορές η κακοποίηση ή η λάθος χρήση του εξοπλισμού έδινε την πρωτοτυπία και την μοναδικότητα στον ήχο. Ένα παράδειγμα αυτού είναι το χτύπημα του spring reverb για την παραγωγή ενός ηχηρού μεταλλικού ήχου, στις μονάδες αυτές η αντήχηση παράγεται όταν το ηχητικό σήμα περνάει από ένα συσπειρωμένο μεταλλικό ελατήριο, το πρόβλημα τους είναι ότι είναι ευαίσθητες στις δονήσεις από το περιβάλλον που τις

ενεργοποιούν παράγοντας μια ανεπιθύμητη αντήχηση, αυτό ακριβώς εκμεταλλεύτηκε ο Tubby για λόγους αισθητικής.

Το studio του Tubby ήταν μικρό και δεν ήταν εξοπλισμένο για την ηχογράφηση μουσικών, μπορούσε να κάνει remix και να ηχογραφήσει φωνές σε έτοιμα rhythm tracks ηχογραφημένα σε άλλα studio όπως το Dynamic και αργότερα το Channel One, παρόλα αυτά η αναβάθμιση του σε μια εγκατάσταση εξοπλισμένη πλήρως για remix είναι το κομβικό σημείο στην εξέλιξη της dub μουσικής, και είναι αυτή η έμφαση στο remixing που έσπρωξε τον Tubby να εξελίξει την dub σε ένα ξεχωριστό είδος. Ο φωτογράφος Dave Hendley επισκέφθηκε το studio του Tubby το 1977:

“Ο λόγος που όλου ήθελαν να πάνε στο Tubby ήταν επειδή ήταν φθηνός. Φθηνότερος από όλους τους άλλους. Προφανώς γιατί μπορούσες να κάνεις remix και να ηχογραφήσεις φωνή μόνο, η πίσω αυλή του studio ήταν γεμάτη από καλλιτέχνες και παραγωγούς που συζητούσαν περιμένοντας [...] Συνήθως έκοβαν τα dubs Παρασκευή γιατί οι εμφανίσεις των soundsystem ήταν το σαββατοκύριακο, η κάποιος όπως ο Bunny Lee θα ερχόταν με μια βαλίτσα γεμάτη κασέτες κατά τις εφτά το απόγευμα και θα τελείωναν στις τρεις με τέσσερις το πρωί.”⁴⁰

Οι πρώτες του μίξεις ήταν μινιμαλιστικές στην κατασκευή τους και ακουγόταν λιτές και σκοτεινές, οι μετέπειτα μίξεις του επεκτάθηκαν πάνω σε αυτή τη διάθεση με ακραίες περιπτώσεις χρήσης φίλτρων, δυσοίωνες φωνές με echo και έντονα μεγάλα reverb, σίγουρα η τοποθεσία του studio ήταν ένας παράγοντας, την δεκαετία του 1970 η περιοχή Waterhouse στο Kingston είχε γίνει τόσο βίαιη που οι κάτοικοι την ονόμαζαν “Firehouse” και αυτοί που δούλευαν βραδινές ώρες στο studio του Tubby πολύ συχνά κλειδώνονταν όλο το βράδυ μέχρι το πρωί μέσα στο studio ενώ πυροβολισμοί ακούγονταν από έξω. Στο τέλος αυτή η κουλτούρα εμφανίστηκε στις μίξεις του King Tubby με την μορφή προηχογραφημένων ήχων από: σειρήνες, όπλα να πυροβολούν, λάστιχα που σφυρίζουν φρενάροντας, η ρίψη του reverb και οι στοχευμένοι τίτλοι των κομματιών, η περιοχή ήταν εμφανής στην δομή του ήχου. Ενώ οι παραγωγές του Lee Perry ήταν στην ουσία καθησυχαστικές αν και με μια αίσθηση από άλλο κόσμο, οι παραγωγές του King Tubby έμοιαζαν τρομακτικά από αυτόν τον κόσμο. Το ενδιαφέρον είναι ότι η ηχητική τεχνολογία εξελισσόταν σε μια περιοχή που γρήγορα γινόταν μια από τις πιο σκληρές και φτωχές του κόσμου. Ρεμιξάρωντας τους πιο βαρείς ρυθμούς από τους καλύτερους παραγωγούς του γκέτο, οι ηχολήπτες στο studio του Tubby μεταμόρφωσαν την ένταση του καθημερινού αγώνα σε ένα είδος μουσικής καθαρά εμβληματικό της κοινωνικής του προέλευσης.^{41,42,43,44}

⁴⁰ Veal, σ. 117

⁴¹ Ο.π, σ.108-123

⁴² Sullivan, σ. 45-50

⁴³ Partridge, σ. 64-71

⁴⁴ Barrow & Dalton, 1997, σ. 232

1.5.1 Άλλοι ηχολήπτες στο studio του Tubby

Ο Osbourne Ruddock εκτός από το studio του είχε και ένα κατάστημα ηλεκτρονικών, το οποίο είχε συχνά πολύ δουλειά καθώς δεχόταν μεγάλες παραγγελίες για κατασκευές μετασχηματιστών για τις νεοσύστατες ξενοδοχειακές μονάδες του νησιού, κάτι που περιόριζε τον χρόνο που είχε στο στούντιο και ένας βοηθός χρειαζόταν για να αναλάβει την δουλειά του studio.

1.5.2 Philip Smart (Prince Philip)

Ο πρώτος βοηθός του ήταν ο Philip Smart ή Prince Philip ο οποίος ασχολούνταν με την μουσική από την εφηβεία του, συλλέγοντας δίσκους και καταλήγοντας να έχει μια κινητή disco με τους φίλους του. Εκεί γνώρισε τον ηχολήπτη Errol Thompson ο οποίος τον ενέπνευσε να ακολουθήσει μια καριέρα ως ηχολήπτης. Ο σχολικός του φίλος Augustus Pablo τον γνώρισε στον King Tubby, σε ένα από τα session του στο studio του προαναφερθέντος ο Smart παρακολουθούσε αρκετά sessions του φίλου του A. Pablo μαθαίνοντας την δουλειά του ηχολήπτη. Τελικώς μετά από κάποια χρόνια του δόθηκε η ευκαιρία να μιξάρει το κομμάτι “None shall escape the judgement” του Johnny Clarke μετά από προτροπή του Bunny Lee, και ήταν αυτό το κομμάτι που τον εδραίωσε ως ηχολήπτη.

Έχει δουλέψει σε αρκετά B-sides από singles αλλά είναι επίσης γνωστός για την μίξη της συλλογής Rasta Dub 76 του Bunny Lee, του Tappa Zukkies in Dub του dj Tappa Zukkies καθώς και μέρη της συλλογής Macka Dub του Brad Osbourne, διεκδικεί επίσης το LP Creation of Dub ένα Lp που έχει εμπνεύσει πολλούς και έχει επιρροή στην dub το οποίο συνήθως αποδίδεται στον King Tubby. Άρχισε να δουλεύει με τον King Tubby κατά το 1970-1971 και συνέχισε ως το 1975 όπου μετεγκαταστάθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετά από μια ολιγόχρονη επιστροφή στην Τζαμάικα και στο studio του Tubby τελικά επέστρεψε στις Η.Π.Α μόνιμα πλέον ανοίγοντας το studio του HCF στο Long Island της Νέας Υόρκης.

Το στυλ του κατά την μίξη είναι πιο συντηρητικό από αυτό του King Tubby, δίνει έμφαση στα drums και το μπάσο κρατώντας την drum & bass λογική του Tubby αλλά με πιο επιλεκτική επεξεργασία του ήχου, αποφεύγοντας την εκτεταμένη χρήση φίλτρων και reverb στις ακραίες ρυθμίσεις τους αφήνοντας την δυναμική του ίδιου του ρυθμού να οδηγεί το κομμάτι.⁴⁵

1.5.3 Lloyd James (King Jammy)

Ο επόμενος μαθητευόμενος του Tubby και μια σημαντική προσωπικότητα στην dub και στην μετάβαση του ήχου της στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970, στην εποχή της σκληρότερης μουσικής και των πιο “επιθετικών” ρυθμών είναι ο King Jammy (Prince Jammy πριν το 1980).

Γεννήθηκε το 1947 στο Montego Bay και γνώριζε τον Tubby από μικρή ηλικία, όπου δούλευε ως επισκευαστής για sound system και ηλεκτρονικό εξοπλισμό, καταλήγοντας να δουλεύει για τον King Tubby στο κατάστημα ηλεκτρονικών του

⁴⁵ Veal, σ. 124

τελευταίου, επισκευάζοντας εξοπλισμό και κατασκευάζοντας ενισχυτές. Μετακόμισε στον Καναδά και πιο συγκεκριμένα στο Τορόντο στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Εκεί εμπλούτισε τις γνώσεις του στα ηλεκτρονικά κυκλώματα παρακολουθώντας μαθήματα σε ένα τοπικό κολέγιο, ταυτόχρονα διατηρούσε το δικό του μικρό sound system, καθώς και ένα υποτυπώδες στούντιο. Το 1975 μετά από πρόσκληση του King Tubby επέστρεψε στην Τζαμάικα και στο studio του King Tubby για να αντικαταστήσει τον Philip Smart ο οποίος τότε είχε εγκατασταθεί στις Η.Π.Α. Ακριβώς όπως ο Smart ο Jammy ανέλαβε το μεγαλύτερο μέρος των μίξεων ενώ ο Tubby ασχολούταν με το κατάστημα ηλεκτρονικών και τις παραγγελίες του, με τον καιρό δημιούργησε μια φήμη ως ένας από τους σημαντικότερους ηχολήπτες που μίξαραν dub στην εποχή του και παρέμεινε στο studio του Tubby ως το 1980.

Οι πρώτες του μίξεις του θυμίζουν τις μίξεις του Tubby στο στυλ αλλά με τον καιρό το στυλ που ο Jammy μίξαρε dub μεταμορφώθηκε σε μια σφιχτότερη και πιο περιεκτική μορφή από αυτή του μέντορα του. Ο τρόπος του Jammy αντικατοπτρίζει την εποχή στην οποία αναδείχθηκε, καθώς η δεκαετία του 1970 έκλεινε η πολιτική βία κατά την περίοδο διακυβέρνησης του Michael Manley αυξανόταν, έτσι η μουσική (όπως πάντα) αντικατόπτριζε το κοινωνικό κλίμα. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι ο ρυθμός *steppers* όπου σε αντίθεση με το ρυθμό *one drop* ο οποίος με την μπότα των τυμπάνων στο πρώτο και τρίτο χτύπημα δημιουργούσε χώρο, εδώ έχουμε την μπότα σε κάθε χτύπημα ένα *four on the floor* δηλαδή, πιο περιορισμένο χωρικά αλλά πιο “επιθετικό” στο άκουσμα, σε συνδυασμό με μελωδικές γραμμές του μπάσου σε κλίμακες μινόρε δημιουργήθηκε μια ηχητική εικόνα καθρέπτης της κοινωνικής κατάστασης, ο ρυθμός αυτός αποδίδεται στο μουσικό ζεύγος Sly & Robbie. Ακριβώς όπως ο Tubby κάποια χρόνια πριν χρησιμοποιώντας το παίξιμο του Santa Davis δημιούργησε τον ήχο του *flying cymbal*, έτσι και ο Jammy έφτιαξε έναν ήχο που χρησιμοποιούσε αυτούς τους νέους και σκληρότερους ρυθμούς.

Η καριέρα του ως dub mixer επωφελήθηκε από την αυξανόμενη δημοτικότητα του είδους διεθνώς. Χάρη στο αντίκτυπο της ψυχεδελικής rock και της progressive rock στην Αγγλία και την Ευρώπη η dub έχαιρε εκτίμησης ως ένα ξεχωριστό είδος μουσικής σε αντίθεση με την Τζαμάικα όπου θεωρούνταν μια μουσική βάση για τους dj's. Ο Jammy ταξίδευε συχνά συνοδεία του Bunny Lee στην Ευρώπη δημιουργώντας μια διεθνή φήμη, αργότερα παραδέχθηκε ότι εκείνη την εποχή έφτιαχνε μουσική κυρίως για την Ευρώπη. Ο Jammy δεν ήταν μόνο ένας ηχολήπτης, λίγο αφού επέστρεψε στην Τζαμάικα ξεκίνησε να ασχολείται με την παραγωγή δίσκων μετά την παραγωγή του άλμπουμ ντεμπούτο των Black Uhuru “Love Crisis” συνεργάστηκε με καλλιτέχνες της περιοχής του Waterhouse (Half Pint, Echo Minott, Junior Reid) δημιούργησε όπως και ο μέντορας του το studio του στο μπροστινό μέρος του σπιτιού του και έβαλε τις βάσεις για να γίνει ένας από τους σημαντικότερους παραγωγούς της Τζαμάικα στην μετά-dub εποχή, την εποχή της ragga. Το κενό που άφησε στο studio του Tubby θα καλυπτόταν από έναν παραγωγό ο οποίος θα διαμόρφωνε τον ήχο της dub καθώς η reggae εξελισσόταν στην πρώτη μορφή της dancehall μουσικής της δεκαετίας του 1980.^{46,47}

⁴⁶ Veal, σ.126-128

⁴⁷ <http://www.factmag.com/2015/06/17/prince-jammy-guide/> (πρόσβαση στις 29/9/2017)

1.5.4 Overton Brown (Scientist)

Ο τρίτος βοηθός του Tubby διαδέχθηκε τον King Jammy στο studio όταν ο τελευταίος αποχώρησε για να αφοσιωθεί στην παραγωγή μουσικής ως ανεξάρτητος παραγωγός. Κατά τον Brown η dub είναι μια δημιουργία καθαρά του ηχολήπτη και των εργαλείων του. Η μουσική του όπως και του Jammy ήταν αντιπροσωπευτική της εποχής που δημιουργήθηκε. Από άποψη μουσικής παραγωγής ο Scientist δημιούργησε μια Τζαμαϊκανή παραλλαγή του big sound της δημοφιλούς μουσικής της δεκαετίας του 1980, ειδικότερα στα drums.

Γεννημένος το 1960 στο Kingston, στην αρχή προσλήφθηκε από τον Tubby ως βοηθός στο κατάστημα ηλεκτρονικών του Tubby πριν να καταλήξει και αυτός πίσω από την κονσόλα του studio. Πριν τον Tubby είχε δουλέψει για λίγο καιρό ως ηχολήπτης στο Studio One, όπου δοκίμασε να ηχογραφήσει με περισσότερα από ένα μικρόφωνα και χρησιμοποιούσε αρκετά equalizers. Η εποχή όπου ο Scientist δούλεψε στο Studio One είναι συνυφασμένη με την τελευταία εμπορική ακμή του Studio εν μέρη λόγω της νέας ζωής που έδωσε στις παλιές παραγωγές του studio καθώς και λόγω της νεότερης γενιάς τραγουδιστών όπως ο Johny Osbourne, ο Freddie McGregor και ο Sugar Minott. Ο ήχος που έδωσε ο Scientist σε ότι βγήκε από το Studio One εκείνη την περίοδο είχε περισσότερο ισορροπημένες τις μεσαίες και υψηλές συχνότητες, τα όργανα ήταν διαχωρισμένα στην μίξη και γενικότερα η ποιότητα του ήχου ήταν πολύ καλύτερη. Ο Brown σταμάτησε να δουλεύει στο studio αφού και αυτός είχε πρόβλημα με τον ιδιοκτήτη C.Dodd ο οποίος, όπως είχε κάνει και με τον Lee Perry, δεν ανέφερε τον Scientist στους δίσκους για μίξεις και ηχογραφήσεις που είχε κάνει καθώς και λόγω ελλειπών πληρωμών και λοιπών οικονομικών προβλημάτων. Τελικώς κατέληξε στον King Tubby όπου και παρέμεινε ως το 1982-1983 όπου και πήγε στο Channel One για να εστιάσει στις ζωντανές ηχογραφήσεις.

Στις πρώτες του δουλειές φαίνεται η επιρροή των προηγούμενων ηχοληπτών του studio και το άλμπουμ Scientist and Jammy Strike Back (1980) δείχνει τους δύο παραγωγούς να δουλεύουν στο νεότερο στιλιστικά ύφος της dub πάνω σε παραγωγές του Linval Thompson. Τελικά ο Scientist δημιούργησε ένα ύφος καθαρά δικό του το οποίο δεν άρεσε αρχικά στους υπόλοιπους παραγωγούς οι οποίοι είχαν συνηθίσει το στυλ των Tubby, Jammy και Smart. Οι μετέπειτα παραγωγές του στο Channel One Studio έχουν έντονο το χαμηλό μέρος του ηχητικού φάσματος, και επίσης ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε test tones (σήματα σταθερής δυναμικής και συχνότητας για δοκιμές και πειράματα) σε συνδυασμό με echoes και delays δημιουργώντας τονικούς κρουστικούς ήχους καθώς και το high pass φίλτρο στο ηλεκτρικό μπάσο. Οι πιο αναγνωρίσιμες δουλειές του είναι πάνω σε παραγωγές για τους πρώτους παραγωγούς της dancehall εποχής όπως ο Junjo Lawes και ο Linval Thompson ^{48, 49}

⁴⁸ Sullivan, σ. 50-55

⁴⁹ Veal, σ. 132-139

1.6 Lee “Scratch” Perry

Ο Lee Perry αποτελεί μια ιδιαίτερη εκκεντρική περίπτωση ανθρώπου, θεωρείται ακόμα ένας από τους πιο δημιουργικούς παραγωγούς της γενιάς του παγκοσμίως. Η διαφορά του με τους άλλους πρωτοπόρους της dub είναι ότι ο Perry δεν είχε το τεχνικό υπόβαθρο που είχαν οι King Tubby και Errol Thompson, όντας μηχανικοί και οι δύο προσέγγιζαν την διαδικασία της μίξης από μια περισσότερη τεχνική σκοπιά. Ο Perry από την άλλη είχε δουλέψει ως κυνηγός ταλέντων, τραγουδιστής, παραγωγός και ηχολήπτης, πράγμα που σημαίνει ότι το έργο του “ζυμωμένο” από τις εμπειρίες του είναι πολυσύνθετο πέραν της ηχοληπτικής του τεχνικής.

Γεννημένος στις 20 Μαρτίου 1936 με το όνομα Rainford Hugh Perry από φτωχή οικογένεια στο Kendal στην βόρειο-δυτική μεριά του νησιού, ο Perry παράτησε το σχολείο σε μικρή ηλικία και άρχισε να δουλεύει σε ένα λατομείο, αργότερα στην καριέρα του αναγνώρισε πως ο ήχος από τις πέτρες που χτυπούσαν μεταξύ τους ήταν πηγή έμπνευσης για τους μουσικούς του πειραματισμούς. Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, στα εφηβικά του χρόνια τότε, μετακόμισε στο Kingston μαθαίνοντας δίπλα στον Coxsonne Dodd στο Downbeat Soundsystem. Όταν ο Dodd άνοιξε την εταιρία του Studio One περίπου το 1959-1960, ο Perry εργάστηκε εκεί ως παραγωγός, στιχουργός, κυνηγός ταλέντων και υπεύθυνος ακροάσεων των νέων καλλιτεχνών που περνούσαν από την νεοσύστατη εταιρία του Dodd. Ο Perry ήταν αυτός που έφερε στο προσκήνιο τους Delroy Wilson και Toots Hibbert (Toots and the Maytals) προτείνοντας τους στον Dodd, και σύμφωνα με τον Max Romeo (τον οποίο ανέδειξε ο Perry) ο οποίος θεωρεί πως η περίοδος του Perry στο Studio One είναι μια περίοδος για την οποία δεν έχει πάρει τα εύσημα που του πρέπει: “Ο Lee Perry ήταν ο παραγωγός στα περισσότερα κομμάτια που βγήκαν από το Studio One εκείνη την περίοδο, δούλεψε πολύ με τους Wailers και τους Gaylads, μαζεύοντας εμπειρία και αποκτώντας ειδικευση στην παραγωγή”. Ο Perry έγραψε κάποια ska κομμάτια, όσο συνεργαζόταν με τον Dodd, με το όνομα King Perry. Τα κομμάτια αυτά έντονο το σεξουαλικό στίχο, κάποια από αυτά ήταν τα “Roast Duck”, “Pussy Galore” και “Chicken Scratch” με το τελευταίο εξ' αυτών να του δίνει το πασίγνωστο πλέον ψευδώνυμό του, Scratch.

Ο χαρακτηριστικός ήχος του Lee Perry ήταν απόρροια των εμπειριών του κατά την δεκαετία του 1960, μια δυνατή επιρροή του ήταν τα αμερικανικά rhythm 'n' blues που παιζόταν στα πρώτα soundsystems, το ενδιαφέρον του για το είδος είναι εμφανές σε όλο το έργο του καθώς η παρουσία στίχων, μουσικών φράσεων και χαρακτηριστικών φωνητικών φράσεων “δανεισμένων” από αφρό-Αμερικανική μουσική του 1960-1970 είναι έντονη. Μια άλλη επιρροή στο έργο του είναι οι διάφορες μορφές νέο-Αφρικανικού πνευματισμού της Τζαμάικα, ο Perry απολάμβανε πολύ την μουσική των Αφρό-Προτεσταντών της Τζαμάικα όπως η σέκτα rocomania, οι οποίοι λέγεται ότι ήταν η έμπνευση για το κομμάτι “People's Funny Boy”, η επιρροή αυτή φαίνεται στο κομμάτι “When you walk” όπου οι δεύτερες φωνές επαναλαμβάνουν ένα χαλιλούια πίσω του. Μια άλλη επιρροή ειδικά για την εικόνα του Perry ήταν η αύρα αν όχι η πρακτική της Obeah,⁵⁰ ένα είδος νέο-Αφρικανικής μαύρης μαγείας που είναι έντονη στο

⁵⁰ David Katz, 2000. People Funny Boy: The Genius of Lee “Scratch” Perry. Edinburgh: Payback Press, σ. 181-182

νησί. Αν και ο Perry έχει αρνηθεί οποιαδήποτε ανάμειξη με την Obeah, χρησιμοποίησε τους συμβολισμούς της και την σκοτεινή αυτή εικόνα για να δημιουργήσει την εικόνα του σκοτεινού μάγου του ήχου που εκτοξεύει ξόρκια. Τελικώς σίγουρα ρόλο έπαιξαν οι ήχοι και οι υφές της ίδιας της Τζαμάικα, που ως τροπική χώρα είναι ζεστή με πυκνή ατμόσφαιρα, γεμάτη καπνό και σύννεφα, η dub μουσική του Perry ακούγεται άμεσα συνδεδεμένη με τον ήχο του Τζαμαϊκανού περιβάλλοντος με μια ένταση κατευθείαν από τις φυσικές δυνάμεις του νησιού. Οι μαύροι ρυθμοί της Αμερικής, η επίκληση της αρχαίας μητέρας Αφρικής, το παραλήρημα και η έκσταση των αφρό-προτεσταντών της Τζαμάικα, τα ξόρκια της Obeah και ένα μάτι στην διεθνή αγορά μαζί με συνεχόμενες εξελίξεις στον τομέα της ηχητικής τεχνολογίας ήταν τα στοιχεία γύρω από τα οποία ο Perry δημιούργησε τον δικό του μοναχικό ηχητικό κόσμο.

Ο Perry έφυγε το 1966 από το Studio One καθώς είχε προβλήματα με τον Coxsonne Dodd, και δούλεψε με αρκετούς ανταγωνιστές του Dodd όπως ο Bunny Lee, ο Clance Eccles και ο Joe Gibbs, οι διάφορες του με τον Dodd και αργότερα τον Gibbs γέννησαν τα τραγούδια “I am an Upsetter” και “People Funny Boy”, όπου το πρώτο του προσέδωσε το 2ο αιώνιο ψευδώνυμό του “The Upsetter”, με το ίδιο ψευδώνυμο ονόμασε όλες τις studio μπάντες του καθώς και την δισκογραφική του εταιρία που δημιούργησε το 1968. Το κομμάτι “People Funny Boy” θεωρείται από τα πρώτα κομμάτια που ξεκίνησαν την μετάβαση από την rocksteady στην reggae αλλάζοντας το τέμπο προς το πιο αργό. Ο Lee Perry από το 1969 θεωρείται σημαντικός παραγωγός, άνηκε σε μια γενιά νεότερων παραγωγών που είχαν συνδυάσει το όνομα τους με τον καινούργιο ήχο που ήταν η reggae και αυτοί ήταν οι Bunny Lee, Clancy Eccles, Winston Holness. Ο “Scratch” εδραίωσε την φήμη του ως ταλαντούχος τραγουδοποιός και φανταστικά εκκεντρικός παραγωγός, το 1969 βρίσκει εμπορική επιτυχία με τα κομμάτια “People Funny Boy” και “Tighten Up” και ειδικά με μια οργανική επανεκτέλεση του κομματιού του Fats Domino “Sick and Tired” με τον τίτλο “Return of the Django” με τον βετεράνο σαξοφωνίστα Val Bennett. Οι μουσικοί του Perry εκείνη την περίοδο είναι η πρώτη γενιά των Upsetters με τον Hux Brown στην ηλεκτρική κιθάρα, τον Winston Wright στο organ, τον Gladstone Anderson στο πιάνο, τον Clifton Jackson ή τον Jackie Jackson στο μπάσο και τους Lloyd Adams ή Hugh Malcolm στα drums, οι περισσότερες από τις πρώτες δουλειές των Upsetters ήταν , πρωτότυπα, οργανικά ή επανεκτελέσεις αμερικανικών pop κομματιών, με τρόπο παραγωγής τυπικό της βρετανικής και αμερικανικής τεχνοτροπίας της εποχής. Ήδη από το 1967, δείχνοντας μια έφεση προς τον πειραματισμό και την καινοτομία και εκμεταλλευόμενος τις δημιουργικές δυνατότητες του versioning από τους πρώτους, κυκλοφόρησε το τραγούδι “Run For Cover” συνοδευόμενο από το B-side οργανικό version “Set them Free” μια στιχουργικά εναλλακτική εκδοχή του ίδιου ρυθμικού κομματιού στην οποία παρουσιάζει μια ψευδή υπόθεση δικαστηρίου στην οποία ο ίδιος ως δικηγόρος υπερασπίζεται το συμφέρον των rude-boys και των φτωχών και της μαύρης φυλής γενικότερα. Η αντίστροφη αναπαραγωγή της μαγνητοταινίας ήταν κάτι καινούργιο τότε και ήταν ένας χαρακτηριστικός πειραματικός ήχος της εποχής όπως βλέπουμε στα ιστορικά πλέον άλμπουμ Jimi Hendrix: Axis Bold as love και The Beatles Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band και τα 2 κυκλοφορίας 1967, ο Perry το 1968 χρησιμοποίησε το B-side της επανεκτέλεσης του κομματιού “Honey Love” των

Drifters από τον Burt Walters, όπου στο ίδιο ρυθμικό κομμάτι η ηχογραφημένη φωνή παίζει ανάποδα, το κομμάτι πολύ βολικά ονομάστηκε “Evol Yehoh”, στην επανεκτέλεση του “Blowin in the wind” του Bob Dylan από τον Walters ο Perry χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις αέρα να φυσάει καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού, στο People Funny Boy χρησιμοποιεί μια ηχογράφιση ενός μωρού που κλαίει, βλέπουμε ότι η χρήση μη μουσικών δειγμάτων ήχου στις παραγωγές του τον κάνουν να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους παραγωγούς. Στο δικό του κομμάτι ονόματι “What a Botheration” βλέπουμε τις απαρχές της εκκεντρικής ηχητικής περσόνας του χρησιμοποιώντας ένα γρήγορο echo στην φωνή του και reverb στα δεύτερα φωνητικά, τοποθετώντας στο βάθος δημιουργώντας μια σκοτεινή ατμόσφαιρα. Ο ήχος είναι παρόμοιος με αυτόν που θα πετύχει με καλύτερο εξοπλισμό δέκα χρόνια μετά στις παραγωγές του με τους Congos. Αυτές είναι οι παραγωγές που τον εδραιώνουν ως αξιόλογο αν και αρκετά εκκεντρικό παραγωγό.

Αλλά σίγουρα δεν υπήρξε πιο σημαντική στιγμή για την εδραίωση του από την χρονιά 1970-1971 όπου συνεργάστηκε με τους Bob Marley, Peter Tosh, Bunny “Wailer” Livingstone γνωστούς ως Wailers. Η συνεργασία αυτή έφερε ίσως την πιο συνειδητοποιημένη μουσική της εποχής, με την θεματολογία να κινείται γύρω από την Αφρική τους Ρασταφάρι την κατάσταση στην Καραϊβική. Το υλικό των Perry/Wailers θεωρείται ότι έφερε τους ήχους και το αίσθημα των Ρασταφάρι στο προσκήνιο της Τζαμαϊκανής δημοφιλούς μουσικής. Παρά την παγκόσμια επιτυχία που θα είχαν αργότερα οι Wailers και ως συγκρότημα και ως μονάδες, πολλοί ακόμα θεωρούν ότι η εποχή της συνεργασίας τους με τον Perry είναι και η δυνατότερη περίοδος τους ως καλλιτέχνες, και επίσης οι τελευταίες φορές που η μουσική τους θα παιζόταν τόσο συχνά στα sound systems. Πέραν του συνδυασμού του ταλέντου του Perry στην παραγωγή με τις φωνές, το παίξιμο και την στιχουργική δεινότητα των Wailers, η συνεργασία αυτή ζευγάρωσε το τότε τρίο των Wailers με τον μετέπειτα βασικό τους κορμό τουλάχιστον στο ρυθμικό μέρος, Οι αδερφοί Barret (Carlton, Aston) στα ντραμς και το μπάσο αντίστοιχα, οι κιθαρίστες Alva Lewis, Ranford Williams και στο organ ο Glen Adams αποτέλεσαν πρώτα την δεύτερη γενιά των Upsetters (και αργότερα τους Wailers) και έδωσαν στις παραγωγές του Perry μια άλλη δυναμική, μερικά από τα πιο γνωστά τραγούδια από εκείνη την περίοδο του Perry με τους Wailers είναι τα “Duppy Conqueror”, “Don't Rock My Boat”, “Small Axe” τα οποία ήταν κομμάτια με καθαρό ήχο και ανταγωνιστικά για τα εμπορικά δεδομένα της εποχής, σε αντίθεση με τα κομμάτια “400 Years”, “No Sympathy”, “No Water” στα οποία έχουμε μια πρόσμιξη από ιδέες που προέρχονται από το Nyabinghi drumming των Ρασταφάρι, καθώς και από την soul μουσική.

Το 1971 οι Wailers σταμάτησαν τη συνεργασία τους με τον Perry, παίρνοντας μαζί τους τους αδερφούς Barrett οι οποίοι θα αποτελούσαν από τότε το ρυθμικό δίδυμο των Wailers. Απτόητος και εργατικός όπως πάντα ο Perry χάνοντας τους τρεις βασικούς του τραγουδιστές άρχισε να δουλεύει με άλλους τραγουδιστές όπως ο Dave Barker και ο Junior Byles, αυτή η περίοδος του είναι γνωστή για ένα μεγάλο αριθμό οργανικών κομματιών που κυκλοφόρησε σαν παραγωγός, που προσέφεραν μια ιδέα για το συγκεκριμένο του όραμα πάνω στην Dub μουσική. Σε κάποια κομμάτια περισσότερο “μελαγχολικά” ή σκοτεινά η ατμόσφαιρα της παραγωγής του Perry είναι πολλές φορές

όσο σημαντική είναι και η μουσική δομή του κομματιού. Άξιες αναφοράς είναι βέβαια και οι πιο ακατέργαστες συνθέσεις από μαγνητοταινία του Lee Perry όπως τα κομμάτια “Connection” και “Kill Them All” τα οποία είναι στην ουσία κολάζ από πολλές διαφορετικές ερμηνείες στα οποία απότομα κοψίματα “κακοποιούν” τις χορευτικές και ποπ συμβάσεις της τονικότητας, του ρυθμού και της θεματικής συνέχειας. Ο Perry είχε αρχίσει να χρησιμοποιεί το studio για να εισάγει τον εαυτό ως παραγωγό μέσα στην μουσική χρησιμοποιώντας, σαν άλλος Frank Zappa, μια ποικιλία παράξενων ηχητικών σκετς, μονολόγων και εισαγωγών. Σε εκείνη την φάση άρχισε να βλέπει την προοπτική που είχε το studio να χρησιμοποιηθεί δημιουργικά πέραν αμιγώς του σκοπού της καταγραφής, αργότερα με το άνοιγμα του ιδιωτικού του studio το εκκεντρικό του όραμα θα είχε και τον χώρο να ανθήσει και ο Perry θα έφτιαχνε τον ήχο για τον οποίο θα γινόταν διάσημος, παρόλα αυτά τα μετέπειτα κατορθώματα του ως ηχητικός “γλύπτης” και παραγωγός έχουν ρίζες σε διάφορες ηχητικές ατμόσφαιρες που δημιούργησε γύρω από τους Upsetters την περίοδο 1968-1973.

Για προφανείς λόγους η συνεργασία του King Tubby με τον Lee Perry ήταν ένα σημαντικό βήμα για την εξέλιξη της Dub μουσικής. Η φαντασία του Lee Perry με την δεινότητα του King Tubby στα ηλεκτρονικά καθώς και η διάθεση και των δύο να πειραματιστούν σε βάθος χρόνου ωφέλησε και τους δύο. Οι πρώτες δουλειές που κυκλοφόρησαν μαζί ήταν από το 1972 έως το 1974 και ήταν μια σειρά από B-sides ηχογραφημένα από τον Perry στα studio Randy's και Dynamic και ρεμιξαρισμένα από τους Perry και Tubby στο studio του δεύτερου στο Waterhouse. Η επιρροή του King Tubby στον ήχο του Perry εκείνη την περίοδο είναι εμφανής, οι παραγωγές του εκείνη την περίοδο ακολουθούν μια δομή με βαριά ντραμς και μπάσο χαρακτηριστικό των μίξεων του King Tubby.

Αν και ο Perry ολοκλήρωσε πολλές δουλειές με άλλους παραγωγούς, χρειαζόταν τον δικό του χώρο για να μπορέσει να εκπληρώσει το δημιουργικό του όραμα, συνέχισε να δουλεύει με τον King Tubby ηχογραφώντας συνήθως στο Randy's studio για τον επόμενο ενάμιση χρόνο, όπου ταυτόχρονα έχτιζε το studio του στο πίσω μέρος του σπιτιού του το οποίο και βάφτισε “Black Ark”. Σύμφωνα με τον Clive Chin στην οικογένεια του οποίου άνηκε το studio Randy's:

“Ο Perry πιστεύει σε έναν ήχο και δεν μπορεί να βγει από αυτό. Οπότε όταν αναβαθμίσαμε το studio το 1974 και αποφασίσαμε να πάρουμε μια κονσόλα με 24 κανάλια, ο Perry πίστευε ότι δεν ήταν καλή ιδέα γιατί θα χάναμε τον χαρακτηριστικό μας ήχο, προσπάθησε να αλλάξει γνώμη στον πατέρα μου αλλά αυτός του είπε ότι η κονσόλα ήταν αγορασμένη και δεν θα γινόταν καμία αλλαγή σε αυτήν”⁵¹

Τότε ήταν που ο Perry άρχισε να δουλεύει αποκλειστικά στο Black Ark, η ηλεκτρική εγκατάσταση του οποίου σχεδιάστηκε από τον King Tubby και εγκαταστάθηκε από τον Errol Thompson. Το studio ολοκληρώθηκε το τέλος του 1973 ως ένα τετρακάναλο studio αρχικά με έναν πολύ βασικό εξοπλισμό, δηλαδή: ένα τετρακάναλο Teac 3340 ταινίας 6,35 mm για την ηχογράφηση νέου υλικού και ένα

⁵¹ Veal, σ.150

δικάναλο Teac ταινίας 6.35 mm για την μίξη, η κονσόλα ήταν μια ασημένια κονσόλα Alice με περιορισμένες δυνατότητες. Το studio είχε επίσης ένα ηλεκτρικό πιάνο, μια φτηνή αντιγραφή κλαβινόβας, ένα μικρό σετ τυμπάνων ένα spring reverb Grantham και μια μονάδα tape-echo. Το Black Ark ήταν το μέρος στο οποίο ο Perry θα δημιουργούσε για πολλούς το υλικό που είχε το μεγαλύτερο αντίκτυπο στην dub και την reggae όπως κομμάτια με τους Junior Murvin, Max Romeo και Leo Graham ως βασικούς του τραγουδιστές εκείνη την περίοδο. Οι πρώτες του δουλειές στο Black Ark είναι πιο συγκρατημένες και φαίνεται ότι ο παραγωγός ακόμα μαθαίνει τον νέο του χώρο πριν να ξεκινήσει τον έντονο πειραματισμό του. Την περίοδο 1974-1975 έθεσε της βάσεις για την μετέπειτα dub δουλειά του στο Black Ark με μια σειρά από ατμοσφαιρικά, οργανικά άλμπουμ πολύ πιο απλά και “γυμνά” από πιο “φλύαρες” δουλειές όπως το Blackboard Jungle Dub ή και πρώιμες δουλειές με τους Upsetters όπως το Eastwood Rides Again. Ένα παράδειγμα αυτού είναι το άλμπουμ Cloak and Dagger (1974) ένα άλμπουμ με ατμοσφαιρική, οργανική jazz-reggae σε μια πιο παραδοσιακή μορφή παραγωγής, σταδιακά όμως η προσθετική προσέγγιση του Perry ήρθε στο προσκήνιο σε LP όπως το Kung Fu Meets the Dragon (1975) στο οποίο, στα πρωτότυπα κανάλια προστίθενται ηλεκτρικές κραυγές, φουσαρμόνικες εκτός τόνου, τυχαία κρουστά, η μελόντικα του Augustus Pablo και τα φωνητικά του ίδιου του Perry, όσο πιο άνετα ένιωθε με τον χώρο του ο Perry τόσο περισσότερο πολυεπίπεδη γινόταν η μουσική του και τόσο περισσότερο εκκεντρικός ο ήχος του.

Περίπου το 1976 ο Perry υπέγραψε μια συμφωνία με την Island Records για την διεθνή διανομή της δουλειάς του, μέσω αυτής της συμφωνίας αναβάθμισε τον εξοπλισμό του. Αφού είχε ήδη αντικαταστήσει την Alice κονσόλα του με ένα μοντέλο της Soundcraft στην οποία θα προσέθετε δυο μονάδες εφέ που θα καθόριζαν τον ήχο του Black Ark, αυτές ήταν το Bi-Phase της Mutron ένα phaser εφέ και το ιστορικό πλέον και άρρηκτα συνδεδεμένο με την Dub το Space Echo RE-201 της Roland ένα tape delay το οποίο περιείχε και ένα spring reverb δημιουργώντας πολλούς πιθανούς συνδυασμούς. Δουλεύοντας, αν όχι πάντα τις περισσότερες φορές, τα εφέ στη μέγιστη ρύθμισή τους ο Perry πετυχαίνει τον ήχο του, η εφαρμογή του phaser σε διάφορα όργανα συνήθως στην ρυθμική κιθάρα ή στο hi-hat είναι από τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία του Black Ark, όπως και το reverb αλλά και το delay από το Roland τα οποία δουλεύονταν από τον Perry και αυτά στις μέγιστες ρυθμίσεις τους. Ο συνδυασμός των δύο αυτών εφέ δημιούργησε τον “υδρόβιο” ήχο του Black Ark, και αυτές οι αλλαγές ήταν που οδήγησαν τον Perry σε μερικές από τις πιο σημαντικές δουλειές του. Ως το 1976 ο Perry είχε βρει τον ήχο του και η δουλειά του εκείνη την περίοδο θεωρείται η αποκρυσταλοποίηση όλης της στουντιακής του μαγείας και της διορατικότητας του για τις διεθνείς αγορές, η εμπειρία του και τα ταξίδια του του είχαν δώσει την γνώση να μπορεί να κρίνει αν αξίζει να κυκλοφορήσει ένα τραγούδι στην Αγγλία ή την Ευρώπη.

Από το 1976 έως και το 1979 ο Perry έφτασε το ζενίθ της εμπορικής του επιτυχίας με παγκόσμιες επιτυχίες όπως τα: War Inna Babylon του Max Romeo, Police and Thieves του Junior Murvin (γνωστό από την ταινία Rockers) και την επανεκτέλεση του Hurt So Good της Millie Jackson από την Susan Cadogan. Ακόμα και όταν ο Perry δούλευε ως ηχολήπτης για καλλιτέχνες που ήθελαν να ηχογραφήσουν την βάση των κομματιών τους στο Black Ark, η μουσική δεν έχασε τον χαρακτηριστικό ήχο του

studio και του Lee Perry παραδείγματα αυτού: μέρος του Africa Must Be Free του Hugh Mundell, East of The River Nile του Augustus Pablo, Revelation Time του Max Romeo είναι όλα παραγωγές που δεν έχει κάνει ο Perry αλλά φέρουν την ηχητική του σφραγίδα, το ίδιο ισχύει και για παραγωγές που έκανε για ξένους καλλιτέχνες όπως ο Paul και η Linda McCartney και ο Robert Palmer.

Αν και τα πρώτα LP's των Upsetters άνοιξαν τον δρόμο για την dub το Black Ark δεν έγινε ποτέ το κέντρο για την dub όπως έγινε το studio του Tubby. Σε αντίθεση με τον Tubby όπου δημιουργούσε versions ή έκανε remix από μουσική πολλών διαφορετικών παραγωγών που του άφηναν της κασέτες τους για αυτό, ο Perry ασχολούνταν με την δικιά του μουσική σε όλα τα επίπεδα, από την δημιουργία της μουσικής στην ηχογράφιση της και στο στάδιο του remixing, διάλεξε ένα διαφορετικό μονοπάτι για να συμφιλώσει την δημιουργική του εκκεντρικότητα με την εμπορική ανάγκη. Ενώ τα dubs του Tubby ήταν συνήθως B-sides από singles ο Perry συνήθως μίξαρε τα A-sides του ως απόκοσμα τοπία, τόσο σουρεαλιστικά όσο τα πιο μη συμβατικά dubs του Tubby. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργίας δημιούργησε τρεις από τις πιο διαχρονικές δουλειές στην dub που του έδωσαν το θρυλικό του status ως καινοτόμος παραγωγός και αυτά είναι: Congos: Heart of The Congos, George Faith: To be a lover, The Upsetters Super Ape.

Στα 5 περίπου χρόνια της λειτουργίας του Black Ark ο Perry κυκλοφόρησε ίσως από τις πιο χαρακτηριστικές μουσικές δουλειές που κυκλοφόρησαν από την Τζαμάικα, το control room του Black Ark και η κονσόλα του ταυτόχρονα μετατράπηκαν σε μια εικαστική έκθεση με φωτογραφίες τυχαία αντικείμενα, λέξεις γραμμένες στους τοίχους και άλλα αντικείμενα που έπαιζαν τον ρόλο του φυλαχτού για την δημιουργική ενέργεια του Perry. Είναι ο πρώτος που αντί να συνεχίσει την μόδα που ήθελε τους καλλιτέχνες να παίρνουν τίτλους ευγενείας για τα ονόματά τους όπως king, prince, lord, count, duke κ.α, είδε τον εαυτό του ως τρελό επιστήμονα του ήχου με την επιστήμη στην προκειμένη να είναι η νεότερη ηχητική τεχνολογία με την οποία δημιουργούσε την τέχνη του. Την εικόνα του τρελού επιστήμονα θα έπαιρναν αργότερα άλλοι ηχολήπτες όπως ο Scientist (Overton Brown), ο Mad Professor (Neil Fraser), ο Peter Chemist και άλλοι. Ο Perry όμως πήγε αυτή την τρέλα παραπέρα από οποιονδήποτε άλλον, ιστορίες τον θέλουν να τοποθετεί ένα μικρόφωνο προς ένα φοίνικα για να πιάσει τον ζωντανό χτύπο της καρδιάς της Αφρικής. Συχνά “ευλογούσε” τον εξοπλισμό του με δικές του τελετουργίες καίγοντας κεριά και θυμιάματα μέσα στο studio όπου το κεριά και οι στάχτες δεν καθαριζόταν μολύνοντας τον εξοπλισμό του, φυσούσε καπνό από κάνναβη στις ταινίες του κατά την ηχογράφιση, καθάριζε τις κεφαλές του tape-machine με το μανίκι του, έθαβε κασέτες στο χώμα έξω από το studio και τις ψέκαζε με μια ποικιλία υγρών όπως ούισκι, αίμα και ούρα για να ενισχύσει τις πνευματικές τους ιδιότητες.

Με τον καιρό η τρέλα έγινε πολύ αληθινή, καθώς τα μουσικά όρια που ο Perry έσπρωχνε συνεχώς, φαίνεται να καθρέφτιζαν τα όρια της λογικής του. Η μαγευτικά ψυχεδελική μουσική του Black Ark στις αρχές της δεκαετίας όπου η reggae πρωτογινόταν διεθνής, έκανε μια άσχημη βουτιά προς το τέλος της δεκαετίας. Παρά τις καινοτόμες δουλειές, όπως τα ηχοτοπία στο project African Roots κάπου από πίσω φαινόταν μια λεπτή ισορροπία στην ψυχική του υγεία, υπήρχαν διάφοροι λόγοι για αυτό, πολύ πιθανό λόγω της πειραματικής διάθεσης του Lee Perry το Black Ark δεν έβγαζε

τόσο συχνά τοπικά hits για τα sound systems, γιατί εκτός του ότι αρνούσαν να χρησιμοποιήσει παραγωγές από άλλα studio (αφαιρώντας έτσι την μουσική του από τα sound systems) η μουσική του σίγουρα δεν πληρούσε τα ζητούμενα από την pop μουσική της εποχής, αυτό τον έκανε να στηρίζεται στην διεθνή αγορά. Έτσι όταν η Island αρνήθηκε τέσσερις παραγωγές του (The Congos: Heart of the Congos, το προσωπικό του Colie Weed and Cornbread, Return of the Super Ape των Upsetters και το African Roots των Seke Molenga και Kalo Kawongolo) για λόγους που ακόμα δεν είναι γνωστοί, σήμαινε και το τέλος της συνεργασίας του με την εταιρία και την αρχή της παρακμής του Black Ark. Από το 1978 έως το 1983 το studio τεχνικά δεν λειτουργούσε η καριέρα του Perry εκτροχιάστηκε εκτός ελέγχου λόγω πολιτικής βίας, προσπαθειών έξωσης εναντίον του, και προσωπικών προβλημάτων. Όταν ο φωτογράφος Dave Hedley επισκέφθηκε το studio το 1979 είπε:

“Το tape-machine και η κονσόλα δούλευαν κανονικά, το recording room δεν φαινόταν να μπορούσε να χρησιμοποιηθεί. Είχε σκάψει μια τρύπα στην μέση του δωματίου, υπήρχε μόνο μισό σετ τυμπάνων στο δωμάτιο. Έκανε πολλά περίεργα πράγματα. Μιλούσε στο τρίτο πρόσωπο με τον εαυτό του ή με φανταστικούς ανθρώπους που είχε δημιουργήσει, είχε ζωγραφίσει και γράψει σε όλο το studio, στην ουσία όλο το κτήριο, με μικροσκοπικούς σταυρούς. Δεν υπήρχε ούτε μια επιφάνεια που να μην ήταν γραμμένη, και το όνομα Pirecock Jackson εμφανιζόταν παντού γραμμένο με διαφορετική ορθογραφία. Μιλούσε συνέχεια για αυτόν και δεν μπορούσες να καταλάβεις αν ήταν ο ίδιος ή αν ήταν ένας φανταστικός χαρακτήρας. Πολύ παράξενη συμπεριφορά.”⁵²

Το Black Ark καταστράφηκε το 1983 από πυρκαγιά. Σύμφωνα με τον Perry το έκανε ο ίδιος αφού κατάλαβε πως ότι είχε φτιάξει εκεί, είχε φτιαχτεί υπό την επήρεια νικοτίνης, κάνναβης και αλκοόλ, κάλυψε κάθε επιφάνεια με λέξεις, φράσεις και σχήματα, άφησε τον εξοπλισμό του να καταστραφεί με τον χρόνο. Μετά την καταστροφή του studio ο Perry έφυγε από την Τζαμάικα μένοντας σε διάφορα μέρη για αρκετά χρόνια Νέα Υόρκη, Λονδίνο καταλήγοντας τελικά στην Ζυρίχη όπου και κατοικεί ακόμα. Αν και δούλεψε σε συνεργασία με άλλους παραγωγούς από τότε (Coxsonne Dodd, Mad Professor, Andrian Sherwood, κ.α.) δεν είχε τον προσωπικό του χώρο για να πειραματιστεί, και χωρίς αυτόν δεν μπορούσε να πειραματιστεί με την ελευθερία που το έκανε παλαιότερα. Τα τελευταία 30 χρόνια γυρνάει από ήπειρο σε ήπειρο δημιουργώντας μια εικόνα για τον εαυτό του, αυτή του εμπνευσμένου τρελού, ένα κινούμενο art installation. Η δουλειά του όμως από το 1967 ως το 1980 αποτελεί ακόμα έμπνευση για μουσικούς ανά τον κόσμο. Ο Lee Perry κάνει ακόμα περιοδείες όντας ασιώς 80 χρονών.^{53,54,55,56}

⁵² Veal, σ.161

⁵³ ο.π., σ. 140-162

⁵⁴ Sullivan, σ. 39-44

⁵⁵ Partridge, σ. 71-82

⁵⁶ Bradley, σ. 337-343

1.7 Το τέλος της roots εποχής

Ο Bob Marley, που άνοιξε τον δρόμο για πολλούς Τζαμαϊκανούς καλλιτέχνες να ακουστούν εκτός του νησιού, απεβίωσε στις 11 Μαΐου 1981, και ο θάνατός του άλλαξε σιγά-σιγά τα δεδομένα για τους μουσικούς, οι ξένες δισκογραφικές εταιρίες σταδιακά άρχισαν να παρατούν τους Τζαμαϊκανούς καλλιτέχνες υιοθετώντας μια λογική που υποστήριζε ότι, χωρίς τον Bob Marley δεν υπάρχει reggae όπως δηλώνει και ο Mikey Dread “Για εμένα αυτό ήταν για να κρατηθεί πίσω η μουσική, γιατί με τον θάνατο του Elvis Presley δεν είδα το rock 'n' roll να πεθαίνει.”⁵⁷

Η roots reggae ήταν πολύ δεμένη με μια στιγμή πολιτισμικού πατριωτισμού, όπου Τζαμαϊκανοί με Αφρικανικές ρίζες ανέσυραν το άσχημο παρελθόν τους με την σκλαβιά και την αποικιοκρατία και το μετέτρεψαν σε μια νέα υπερηφάνεια για τις Αφρικανικές τους ρίζες, μια στιγμή που εκφράστηκε πολιτικά με το πολιτικό πείραμα του Michael Manley στον δημοκρατικό σοσιαλισμό. Μετά από δύο θητείες τεσσάρων χρόνων, και παρά τις προσπάθειες του Manley, ήταν ξεκάθαρο πως ένα κύμα σκληρής αλλαγής ερχόταν, αίσθηση που υπήρχε διάχυτη πριν τις εκλογές του 1980. Ο Manley είχε ανταγωνιστεί αρκετά την υψηλή τάξη του νησιού (πολλοί από τους οποίους είχαν φύγει στο Μαϊάμι) και είχε αψηφήσει τις Ηνωμένες Πολιτείες διατηρώντας πολύ καλές σχέσεις με τον Fidel Castro και την Κούβα και προσφέροντας βοήθεια σε άλλες ανερχόμενες σοσιαλιστικές χώρες του κόσμου, όπως η Αγκόλα. Εντός της χώρας όμως η οικονομία βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση καθ’ όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1970, το οποίο οφειλόταν κυρίως σε διακυμάνσεις στην παγκόσμια τιμή του πετρελαίου καθώς και μη σταθερή ζήτηση για βωξίτη, το πολυτιμότερο εξαγωγίμο προϊόν της χώρας.

Λίγους μήνες πριν τις εκλογές του 1980, οι Ηνωμένες Πολιτείες ετοιμαζόταν για άλλη μια παρέμβαση για να κρατηθούν οι πολιτικές ισορροπίες της περιοχής αν και όχι τόσο ξεκάθαρες όπως στην Νικαράγουα και το Ελ Σαλβαδόρ, είχε παρόμοιες καταστρεπτικές συνέπειες για την Τζαμάικα. Οι αντίπαλοι στις εκλογές ήταν ο Michael Manley και ο Edward Seaga οι οποίοι ξαναβρισκόταν αντιμέτωποι δέκα χρόνια μετά την νίκη του Manley. Αυτή τη φορά όμως τα πράγματα δεν είχαν την ίδια έκβαση, ο Edward Seaga και το PNP κέρδισαν κατά κράτος το JLP και τον Michael Manley. Ο Seaga γρήγορα συστρατεύθηκε με την κυβέρνηση των Η.Π.Α υποστηρίζοντας την κυβέρνηση Reagan και βάζοντας την χώρα στο πρόγραμμα CBI (Caribbean Basin Initiative) ένα πρόγραμμα που είχε σκοπό να προσφέρει βοήθεια σε χώρες της κεντρικής Αμερικής και τις Καραϊβικής στις οποίες υπήρχαν κινήματα όπως οι Sandinistas στην Νικαράγουα και οι αντάρτες στο Ελ Σαλβαδόρ. Μέσα στο Kingston οι μπράβοι του Seaga κατέστειλαν άγρια τους αντιπάλους τους από το PNP με αμερικανικά όπλα αγορασμένα με χρήματα από το εμπόριο ναρκωτικών. Μέχρι και σήμερα η χώρα δεν έχει επανέλθει πλήρως από την τόσο βίαιη αυτή περίοδο.

Η πολιτισμική επιρροή των Ρασταφάρι που ήταν τόσο σημαντική για την δύναμη της roots-reggae είχε κάνει τον κύκλο της. Στην έκθεσή του για το πολιτισμικό υπόβαθρο της μετάβασης από την reggae στην ragga ο Louis Chude-Sokei παρατηρεί ότι το Kingston δεν μπορούσε να βγει από την άσχημη κατάσταση της χορηγούμενης

⁵⁷ Veal, σ. 185-189

πολιτικής βίας του γκέτο το οποίο οι ντόπιοι ονόμασαν “tribal war”, το όραμα των Ρασταφάρι που επικεντρωνόταν γύρω από την Αφρικανική κουλτούρα δεν θα μπορούσε να φαντάζει πιο απόμακρο από την τοπική πραγματικότητα, και σίγουρα δεν μπορούσε να φέρει αντίσταση στο φιλελεύθερο μέτωπο των “Reagan – Thatcher” παγκοσμίως και του E. Seaga εγχώρια. Σε μια εποχή Αμερικανικού νεοαποικισμού (με οικονομικά και πολιτισμικά μέσα), παρατεταμένες συμπλοκές για ναρκωτικά και σκληρά μέτρα επιβεβλημένα από το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, η ιδεολογία των γκέτο της Τζαμάικα κατέρρευσε από μια παναφρικανική οικουμένη σε μια αυστηρά τοπική ιδεολογία.

Μέρος της δημοτικότητας του Seaga με την Αμερικανική κυβέρνηση προερχόταν από τις προσπάθειές του να εξαλείψει την καλλιέργεια και το εμπόριο κάνναβης, η κατάσταση έγινε κατά πολύ χειρότερη όταν ντόπιοι έμποροι άρχισαν να χρησιμοποιούν το νησί ως σταθμό για την κοκαΐνη που ερχόταν από την Νότια Αμερική για να μπει στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως γινόταν και σε άλλα νησιά της Καραϊβικής. Με την κατανάλωση της κοκαΐνης και τη συνειδητοποίηση ότι είναι αναλώσιμοι στα χέρια των μπράβων των κομμάτων, τα μέλη συμμοριών “αγόρασαν” την οικονομική τους ανεξαρτησία με το εμπόριο κοκαΐνης και ξεκίνησαν μια κουλτούρα αδίστακτης βίας αποσυνδεδεμένη από πολιτικό υπόβαθρο. Η μουσική σκηνή δεν μπορούσε να μην επηρεαστεί από αυτές τις αλλαγές και αρκετοί μουσικοί έφυγαν από το νησί για να κυνηγήσουν τις καριέρες τους σε λιγότερο ταραχώδη περιβάλλοντα. Ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα για την μετάβαση της μουσικής ήρθε το 1985 όταν ο King Jammy ανακάλυψε ότι μπορούσε να χρησιμοποιήσει προκαθορισμένα ρυθμικά μοτίβα ενός φθηνού ηλεκτρικού πιάνου Casio ως ρυθμικά μοτίβα για τα κομμάτια του. Το κομμάτι “Under Me Sleng Teng” ήταν το πρώτο και μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της ψηφιακής εποχής της ragga. Αναπόφευκτα όπως και στον υπόλοιπο κόσμο η ψηφιακή τεχνολογία κέρδιζε έδαφος απέναντι στην αναλογική, και η επιτυχία του Sleng Teng βοήθησε να έρθει αποφασιστικά ένα τέλος στην roots reggae. Έληξε επίσης την κυριαρχία των συγκροτημάτων που είχαν τα studio κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1970, μέσα σε μερικούς μήνες τα περισσότερα studio για live μουσικούς είχαν κλείσει, όπως λέει και ο Philip Smart: “Όλοι είχαν την εποχή τους, το Studio One είχε την εποχή του, το Treasure Isle είχε την εποχή του, μετά ο Tubby, μετά ο Joe Gibbs και το Channel One και μετά ο Jammy με τον ψηφιακό ήχο, αυτό άλλαξε όλη την βιομηχανία.”

Ταυτόχρονα με την παρακμή της roots-reggae, οι αρχές της δεκαετίας του 1980 ήταν τα τελευταία χρόνια της dub ως σύγχρονο μουσικό κίνημα στην Τζαμάικα, ήδη στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας ο Lee Perry είχε ήδη καταστρέψει το Black Ark και είχε αρχίσει σταδιακά την αυτοεξορία του. Το studio του Tubby συνέχισε ως κέντρο για την dub κυρίως με την δουλειά του Scientist, ο ίδιος ο Tubby είχε αρχίσει να χάνει το ενδιαφέρον του για την μίξη, και προτιμούσε να ασχοληθεί με την κατασκευή ενός νέου 24-κάναλου studio. Είχε μια επιτυχία με το κομμάτι “Tempo” ένα κομμάτι πρώιμης ragga με μια σκοτεινή εκκεντρική μίξη, το οποίο έδινε μια ιδέα για το πως θα ήταν η ψηφιακή dub αν ο Tubby είχε ζήσει για να την αναπτύξει. Αλλά ο Tubby δολοφονήθηκε τον Φεβρουάριο του 1989 έξω από το σπίτι του σε μια απόπειρα ληστείας. Με τον Lee Perry στο εξωτερικό, το studio του Joe Gibbs κλειστό και τον King Jammy να εγκαινιάζει μια νέα εποχή ψηφιακής μουσικής, η δολοφονία του King Tubby αντιπροσωπεύει και ένα συμβολικό τέλος στην εποχή της roots dub μουσικής.

1.8 Σύνοψη

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε μια εστίαση στο περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε η dub και στα είδη που οδήγησαν σε αυτή. Αλλά δεν θα υπήρχε σε καμία περίπτωση τέτοια διάδοση της μουσικής (ειδικότερα αργότερα στην Αγγλία) ούτε η διάθεση για πειραματισμό αν δεν είχε δημιουργηθεί πρώτα ο θεσμός του sound system. Τα systems δημιουργήθηκαν από την ανάγκη των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων για ψυχαγωγία, αυτή την ανάγκη εκμεταλλεύτηκαν οι πρώτοι operators για να διαφημίσουν τις κάβες τους ή να πουλήσουν το αλκοόλ τους χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Coxsonne Dodd και ο Duke Reid. Το εμπορικό κέρδος έπαιξε τον ρόλο του κινήτρου, η μουσική άρχισε να γίνεται όλο και πιο αποκλειστική με “κρυφούς” Αμερικανικούς r&b δίσκους, τα πρώτα sound system clashes άρχισαν να συμβαίνουν, μια κουλτούρα άρχισε να δημιουργείται ο ανταγωνισμός συνέχισε την αύξουσα πορεία του. Όταν λοιπόν η r&b έσβησε και το rock&roll πήρε την θέση της οι ταλαντούχοι Τζαμαϊκανοί μουσικοί δημιούργησαν την δικιά τους εκδοχή με τα δικά τους στοιχεία, και έτσι γεννήθηκε η ska. Με την παραγωγή της μουσικής να είναι πλέον καθαρά εγχώριο θέμα, άρχισαν να δημιουργούνται καινούργια studios, τα οποία άνηκαν στους operators των sound systems. Η παντοδύναμη πλέον φιγούρα του παραγωγού κατείχε τα μέσα παραγωγής της μουσικής (studio) αλλά και το μέσο δοκιμής και διαφήμισης των νέων κυκλοφοριών (sound system), η αποκλειστικότητα πλέον ήταν εγγυημένη και ο ανταγωνισμός συνέχισε να ανεβαίνει. Το ιστορικό, πλέον, “λάθος” version που παρέλαβε ο Rudy Redwood άνοιξε έναν τελείως διαφορετικό μονοπάτι πειραματισμού, με την δημιουργία των instrumentals και των versions ένα τραγούδι γινόταν τρία ή τέσσερα και αντί να υπάρχει ένα τραγούδι ανά πλευρά του δίσκου τώρα υπήρχε το κομμάτι από τη μια και το version του από την άλλη. Στο sound system ο χώρος που δημιουργήθηκε από την έλλειψη φωνητικών δημιούργησε τον deejay τον προκάτοχο του mc στην hip hop. Ο ρόλος του ήταν κομβικός στο να βάζει το κοινό στο κλίμα και να σχολιάζει την καθημερινότητα, μην ξεχνάμε ότι τα sound system ήταν ο τρόπος διασκέδασης του ghetto.

Με την δεκαετία του 1960 να κλείνει με μια απογοήτευση για τους Τζαμαϊκανούς, λόγω της αποτυχίας βελτίωσης της ποιότητας ζωής ακόμα και μετά την ανεξαρτησία του 1962, οι μέχρι τότε παρίες της Τζαμαϊκανής κοινωνίας, οι Ρασταφάρι, ήρθαν στο προσκήνιο θυμίζοντας τις ρίζες της Τζαμαϊκά. Σίγουρα η επίσκεψη του Haille Sellasie στην Τζαμαϊκά το 1966 έπαιξε μεγάλο ρόλο σε αυτό. Το κίνημα για δικαιώματα που είχε ξεκινήσει στην Αμερική με τους Martin Luther King και Malcolm X να είναι κεντρικές φιγούρες στον αγώνα αυτό, εκφράστηκε μέσω της ρητορικής των Ρασταφάρι στην Τζαμαϊκά Η Βαβυλώνα των Ρασταφάρι, δηλαδή η οποιαδήποτε μορφή αδικίας, ανισότητας και καταπίεσης, εξέφραζε τους Τζαμαϊκανούς που έβλεπαν μια μεγάλη ανισότητα στην χώρα τους, και μια αύξηση της βίας με τους rudeboys πολλοί από τους οποίους ήταν μπράβοι των κομμάτων. Αυτό το κύμα συμπάθειας προς τους Ρασταφάρι εκμεταλλεύτηκε ο Michael Manley προς πολιτικό όφελός του απογοητεύοντας στο τέλος τους συμπατριώτες του. Μουσικά όμως η Τζαμαϊκά

βρισκόταν ίσως στην καλύτερη περίοδο της, με τον King Tubby, και τον Lee Perry να είναι οι πιο γνωστοί παραγωγοί στο νησί, τον Bob Marley να περιοδεύει παγκοσμίως και την Τζαμαϊκάνη dub να βρίσκεται στο απόγειο της. Ο Lee Perry, ο Joe Gibbs και ο King Tubby χρησιμοποιούσαν ηχογραφημένα δείγματα από μωρά που έκλαιγαν, τηλέφωνα που χτυπούσαν, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ή ένα σκηνικό για τις συνθέσεις τους, μερικές φορές όπως στην περίπτωση του King Tubby δημιουργούσαν ένα ηχητικό αντίγραφο του περιβάλλοντος τους, χρησιμοποιώντας σκοτεινές μίξεις και ηχητικά δείγματα πυροβολισμών και λάστιχων που στρίγγλιζαν φρενάροντας. Η χρήση ή κατάχρηση της διαθέσιμης μουσικής τεχνολογίας της εποχής με τόσο πρωτοποριακό τρόπο έφερε στο προσκήνιο τον ηχητικό πειραματισμό στο είδος. Ως μια μορφή σύνθεσης με βάση την επεξεργασία της μαγνητοταινίας, η dub μπορεί να συγκριθεί με στοιχεία της *musique concrète*. Η έμφασή της σε επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα (πολλές φορές χωρίς αρμόνικα στοιχεία) μπορεί να συγκριθεί με τον μινιμαλισμό συνθετών όπως ο Phillip Glass και ο Steve Reich, επίσης η dub χρησιμοποιήθηκε ως αισθητική βάση από μια γενιά Γερμανών συνθετών ηλεκτρονικής μουσικής την δεκαετία του 1990. Η ηλεκτρονική επεξεργασία της έννοιας του χώρου μπορούν να συγκριθούν με κάποια έργα συνθετών όπως ο Karlheinz Stockhausen. Σε καθαρά ηχητικούς όρους μπορεί να συγκριθεί με έργα των Stockhausen, John Cage, Vladimir Ussachevsky, οι οποίοι επεξεργάστηκαν ηχογραφημένο μουσικό υλικό για διαφημίσεις ή για ραδιοφωνικές εκπομπές για να δημιουργήσουν τις δικές τους συνθέσεις.⁵⁸ Ταυτόχρονα η dub μέσα στην δεκαετία του 1970 έγινε παγκόσμια, έχοντας καταφέρει να ακουστεί και να εδραιωθεί στην Αγγλία μέσω των sound systems, και η ζήτηση που υπήρχε για αυτήν ανέδειξε πολλούς παραγωγούς. Με την πολιτική κατάσταση προς το τέλος της δεκαετίας να ξεφεύγει άνευ προηγουμένου πολλοί παραγωγοί ως το τέλος της δεκαετίας είχαν φύγει από την Τζαμάικα, και το κέντρο παραγωγής τώρα είχε μεταφερθεί στην γηραιά Αλβιώνα. Αλλά για να δούμε πως φτάσαμε ως εκεί θα πρέπει να πάμε 34 χρόνια πίσω όταν το SS Windrush έδεσε στο λιμάνι του Tilbury στον Τάμεση.

⁵⁸ Veal, σ. 39

Κεφάλαιο 2

2.1 UK Dub story

2.1.1 Η γενιά του Windrush

Στις 21 Ιουνίου 1948 το πλοίο SS Windrush προσάραξε στο Λονδίνο μεταφέροντας 492 μετανάστες από την Καραϊβική, έτσι ξεκίνησε μια διαδικασία όπου άλλαξε αργά αλλά σταθερά την Βρετανία. Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η Μεγάλη Βρετανία είχε μεγάλη ανάγκη από ανθρώπινο δυναμικό, καθώς οι απώλειες τους ήταν μεγάλες σε ανθρώπινες ζωές καθώς και σε υποδομές. Η Βρετανική κυβέρνηση για να αντιμετωπίσει αυτήν την έλλειψη εργατικού δυναμικού έδωσε Βρετανική υπηκοότητα σε όλους τους ανθρώπους που ζούσαν στην Κοινοπολιτεία, με τον νόμο British Nationality Act του 1948. Για τον λόγο αυτό τοποθετήθηκαν διαφημίσεις σε τοπικές εφημερίδες χωρών-μελών της Κοινοπολιτείας που βρισκόταν στην Καραϊβική, ανάμεσα στο 1955 και το 1962 301,540 άνθρωποι κατέφθασαν στις ακτές της γηραιάς Αλβιόνας ψάχνοντας για μια καλύτερη ζωή, από αυτούς οι 178,270 ήταν από την Τζαμάικα, αριθμητικά δεν χωρούσε λοιπόν αμφιβολία για το ποια κουλτούρα θα υπερίσχυε.⁵⁹

Η αλλαγή για αυτούς τους ανθρώπους ήταν απότομη και δύσκολη, έπρεπε να αντιμετωπίσουν το δύσκολο για αυτούς (και πολύ διαφορετικό από τις πατρίδες τους) κλίμα της Βρετανίας, καθώς και τους αυτόχθονες οι περισσότεροι από τους οποίους έβγαζαν έντονο ρατσισμό προς αυτούς με συμπλοκές να έχουν καταγραφεί στο Nottingham καθώς και στο Λονδίνο, το πρόβλημα ήταν ότι η κυβέρνηση ενώ δεν συμφωνούσε με τον ρατσισμό, ήταν αρκετά μπερδεμένη για το πώς να διαχειριστεί την μετανάστευση. Για παράδειγμα ενώ η κυβέρνηση μάζευε πληροφορίες για τους νέους μαύρους κατοίκους για ένα νομοσχέδιο περί της μετανάστευσης, ταυτόχρονα ήταν αντίθετη σε προτεινόμενα νομοσχέδια όπως αυτό του Fenner Brockway που ουσιαστικά απαγόρευε την φυλετική διάκριση, παρά τα αυξανόμενα στοιχεία που υποστήριζαν ότι η φυλετική διάκριση υπήρχε και αρκετή μάλιστα. Από τη μια πίστευαν ότι η πολιτική περί μετανάστευσης ήταν αρκετή για να διατηρήσει τον φυλετικό χαρακτήρα της Αγγλίας, από την άλλη όμως χρειαζόταν το εργατικό δυναμικό. Εντύπωση λοιπόν προκαλεί το γεγονός ότι ακόμα και αν η έλλειψη εργατών ήταν πολύ μεγάλη κατά την διάρκεια της κυβέρνησης του Συντηρητικού κόμματος (εκλογή 1950), όσο η δεκαετία του 1950 προχωρούσε η πολιτική για το θέμα της μετανάστευσης σκλήρυνε.⁶⁰

Ακόμα και αν αυτοί οι άνθρωποι σε βάθος χρόνου βοήθησαν στην διαμόρφωση της πολυπολιτισμικής Βρετανίας που γνωρίζουμε σήμερα, είχαν σοβαρό πρόβλημα στην αρχή με την εύρεση κατοικίας. Ήταν πολύ δύσκολο για τους μετανάστες να βρουν ένα σπίτι να ενοικιάσουν, πολλές ήταν οι αγγελίες που έλεγαν: "Σπίτια προς ενοικίαση,

⁵⁹ C. Jones 'The Carribean Community in Britain' In Owusu, Black British Culture and Society, σ.49-57

⁶⁰ Sebastian Clarke.1980. Jah Music: The Evolution of Popular Jamaican Song . London: Heinemann Educational Books, σ.138

όχι σκυλιά, όχι έγχρωμοι”, υπήρχαν επίσης ιδιοκτήτες ακινήτων οι οποίοι γέμιζαν τα ακίνητα τους με κόσμο και τους υποχρέωναν για τρώγλες, σύμφωνα με μαρτυρίες το σύνηθες της εποχής ήταν ένα δωμάτιο ανά οικογένεια. Εξαιτίας αυτών των εμπειριών υπήρξαν αρκετοί διαπληκτισμοί μεταξύ των λευκών κατοίκων και των μεταναστών από την Καραϊβική, χαρακτηριστικά σε περιοχές όπως το Notting Hill στο Λονδίνο και η πόλη του Nottingham όπου υπήρχε μεγάλος αριθμός μεταναστών. Λόγω των βομβαρδισμών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της σχεδιασμένης ανοικοδόμησης της μεταπολεμικής Βρετανίας, δημιουργούνταν αρκετά σπίτια στα προάστια των πόλεων, έτσι οι περισσότεροι Βρετανοί, με την ανάπτυξη της οικονομίας μετά τον πόλεμο, προτίμησαν να αφήσουν τα σπίτια τους στα ταλαιπωρημένα κέντρα των πόλεων και να αγοράσουν σπίτια και να μετακομίσουν στα προάστια. Τα σπίτια που εγκαταλείφθηκαν στα αστικά κέντρα, κατοικήθηκαν από τους μετανάστες, και έτσι περιοχές όπως Paddington, Notting Hill, Brixton, Sheppard's Bush στο Λονδίνο στην ουσία γκετοποιήθηκαν.⁶¹

Το 1962 το νομοσχέδιο Commonwealth Immigrants Act περιόρισε την είσοδο μεταναστών στην Βρετανία, αλλά μέχρι τότε η καραϊβική κοινότητα ήταν μέρος της Βρετανικής καθημερινότητας. Το πρόβλημα ήταν ότι οι μαύροι άνθρωποι ήταν αμφιλεγόμενες παρουσίες εκείνη την εποχή, κατά ένα παράδοξο τρόπο η κοινωνία (λευκή κατά βάση) τους δεχόταν ως παραγωγούς της δημοφιλούς κουλτούρας όπως μουσικοί, τραγουδιστές και ηθοποιοί, αλλά δεν τους δεχόταν ως καταναλωτές της ίδιας της κουλτούρας που παρήγαγαν. Αποκομμένοι λοιπόν από την κουλτούρα τους νεοαφιχθέντες σε μια νέα χώρα, η πρώτη γενιά μεταναστών έψαχνε κάποια ενωτικά στοιχεία. Βασικό κοινό στοιχείο τους ήταν η αγάπη για την μουσική και τον χορό, στα σπιτικά πάρτι τους η μουσική περνούσε από αμερικανική r'n'b σε μουσικές της Αφρικής, της Καραϊβικής, και της Λατινικής Αμερικής.

Όταν όμως ο χορός γινόταν σε κάποιο μπαρ ανάμεσα σε έναν λευκό και έναν μαύρο άνθρωπο εγείρονταν ερωτήματα όπως: θα έπρεπε οι λευκοί να χορεύουν με τους μαύρους; Θα έπρεπε να ακουμπά ο ένας τον άλλο; Μπορεί ένας μαύρος άνδρας να συνοδέψει μια γυναίκα προς και από το μπαρ ή τον χώρο της εκδήλωσης; Ερωτήματα που αντικατοπτρίζουν την ρατσιστική λογική που ήταν κραταιά την δεκαετία του 1950 και στην Αγγλία καθώς και στην Αμερική. Ένα παράδειγμα είναι η περίπτωση του Enrico Stennett, ο οποίος ήταν γνωστός για το ταλέντο του στον χορό, αφού λοιπόν του είχε απαγορευθεί να χορεύει στα παρακάτω κέντρα διασκέδασης: Lyceum, the Astoria, the Locarno, the Hammersmith, Wibleton Palais. Τελικώς προσελήφθη για να χορεύει, γιατί όπως αναφέρθηκε προηγουμένως ένας μαύρος άνθρωπος ως καταναλωτής της δημοφιλούς κουλτούρας ήταν κάτι περίεργο, προσελήφθη λοιπόν για να ψυχαγωγεί με χορευτικές επιδείξεις το λευκό κοινό. Όμως επειδή υπήρχαν πολύ λίγες μαύρες γυναίκες για να κάνει τις επιδείξεις του έπρεπε να δουλεύει με λευκές γυναίκες. Προφανώς αυτό δημιούργησε έντονη εχθρικότητα από την διοίκηση καθώς και βία μερικές φορές, το οποίο οδήγησε σε ένα αναθεωρημένο συμβόλαιο το οποίο έλεγε ότι ο Stennett θα έπρεπε να φεύγει αμέσως μετά το τέλος των επιδείξεων του, εκτός και αν άλλες λευκές γυναίκες του ζητούσαν να χορέψουν. Αποτέλεσμα αυτής της εχθρικότητας ήταν όλοι οι

⁶¹ Sullivan, σ. 56-57

μαύροι χορευτές όπως ο Stennett να μαζεύονται στον χώρο εκδηλώσεων Paramount στο Λονδίνο. Αν και το Paramount έμεινε γνωστό κυρίως ως ένας χώρος κυρίως για μαύρους χορευτές, λόγω της δεξιοτεχνίας τους το μέρος προσέλκυε αρκετές λευκές γυναίκες, όμως οι λευκοί νέοι της εργατικής τάξης έχοντας ρατσιστικές ιδέες στο μυαλό τους περί επιμειξίας έγιναν όλο και πιο εχθρικοί. Συμμορίες συμπεριλαμβανομένων αστυνομικών περίμεναν έξω από τους χώρους αυτούς για να αντιμετωπίσουν τους μαύρους άνδρες που συνόδευαν λευκές γυναίκες.

Σύμφωνα με τον Gilroy: “Πολύ πριν την άφιξη του rock n roll και την ακμή της soul, της reggae και της disco οι χώροι διασκέδασης της λευκής εργατικής τάξης φιλοξενούσαν μια ιστορική επαφή μεταξύ νεαρών λευκών και μαύρων ανθρώπων. Η συνάντηση αυτή επέσπευσε όχι μόνο τον φόβο του εκφυλισμού της λευκής “φυλής” γενικά και την βεβήλωση των γυναικών της πιο συγκεκριμένα, επέσπευσε επίσης και την δημιουργία μιας νεανικής υπό-κουλτούρας στην οποία το “μαύρο” στυλ και η δεξιοτεχνία ήταν κεντρικά”. Όπως θα φαινόταν αργότερα ξεκάθαρα στην κουλτούρα των skinheads, η δεξιότητα των μαύρων rude-boys στον χορό (όπως και η κουλτούρα της βίας) τους έδινε ένα κύρος στην “υπό-κουλτούρα” άρα και σεβασμό από αυτούς που αλλιώς θα ήταν εχθρικοί προς την κοινότητα, έτσι αντιστρέφοντας λοιπόν τις τυπικές σχέσεις “κυριαρχίας” και “υποταγής”.⁶²

Φυσικό ακόλουθο λοιπόν, ήταν να αρχίσουν να δημιουργούνται χώροι αποκλειστικά για μαύρους εργάτες, και αυτό γιατί αρκετές pubs και clubs αρνούσαν την είσοδο σε μαύρους ανθρώπους. Επειδή λοιπόν, σαφώς πολύ λίγοι είχαν την οικονομική δυνατότητα να ανοίξουν και να διατηρήσουν ένα dancehall ή ένα club, έτσι η ιδέα της μετατροπής ενός δωματίου ή ακόμα και ενός σπιτιού σε ένα πρόχειρο club ήταν αρκετά δελεαστική. Έτσι ξεκίνησαν τα “basement clubs” τα υπόγεια clubs του Λονδίνου που ανήκαν σε μαύρους επιχειρηματίες. Σε μια περίοδο λέγεται ότι υπήρχαν περίπου 50 τέτοια clubs στο νότιο Λονδίνο μόνο, και είναι δύσκολο να υπερεκτιμήσει κανείς την σημασία τους ως τόποι κατανάλωσης και έκφρασης του πολιτισμού της Καραϊβικής, που όχι μόνο βοηθούσαν στην συνοχή της καραϊβικής κοινότητας αλλά και συνέβαλαν στην διάδοση της Τζαμαϊκανής μουσικής στο Ηνωμένο Βασίλειο. Ως το 1955 οι χώροι αυτοί ήταν κάτι το συνηθισμένο στην αφρό-καραϊβική κοινότητα, και προς το τέλος της δεκαετίας είχαν αρχίσει να προσελκύουν το ενδιαφέρον του τύπου και των αρχών το οποίο με την σειρά του συνέισφερε σημαντικά στη δαιμονοποίηση της μαύρης κοινότητας στην Βρετανία. Αρκετοί από αυτούς τους χώρους και τα πάρτι που γινόταν εκεί ήταν παράνομα, λειτουργούσαν όμως διαφορετικά από τα συνηθισμένα clubs όσον αφορά το ωράριο, δηλαδή πολλά από αυτά τα πάρτι ήταν ολονύκτια, και αυτό από μόνο του ήταν μια πράξη αντίστασης στον περιορισμένο χρόνο και το χώρο που ήταν συνυφασμένος με την μισθωτή εργασία και το status quo γενικότερα, αυτός ο τρόπος διασκέδασης στο Αγγλικό περιβάλλον θεωρήθηκε εριστικός. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι μετανάστες από τις Δυτικές Ινδίες να θεωρούνται ταραχοποιό στοιχείο στην καθώς-πρέπει κοινωνία της Αγγλίας, από την άλλη οι ίδιοι ένιωθαν, λόγω αυτού, περισσότερο την ανάγκη να προστατέψουν τον πολιτισμό τους και να απαιτήσουν ισότητα.

⁶² Paul Gilroy, 2002. *There aint no Black in the Union Jack*. London Routledge, σ. 211-215

Έτσι ξεκίνησε μια περίοδος μαύρης πολιτισμικής αντίστασης που θα γινόταν αργότερα βασικό στοιχείο στον αγώνα των ανθρώπων αυτών για τα βασικά τους δικαιώματα, αγώνας ο οποίος θα κορυφωνόταν τις επόμενες δεκαετίες. Οι δεκαετίες του 1950 και του 1960 είναι γνωστές για την προκατάληψη που υπήρχε απέναντι στους μαύρους ανθρώπους, οπότε η εικόνα του μαύρου εγκληματία ήταν κάτι πολύ συνηθισμένο τότε, και ήταν και ένα πρίσμα μέσα από το οποίο πολλοί άνθρωποι έβλεπαν τους συνανθρώπους τους, κάτι που ακόμα και σήμερα εν έτη 2017 δεν έχει ξεπεραστεί πλήρως. Με την εικόνα λοιπόν ότι οι μαύροι είναι έμποροι ναρκωτικών, φονιάδες και κλέφτες, μια εικόνα που ο τύπος της εποχής ενίσχυσε, έγιναν καμπάνιες και προσπάθειες για πιο σκληρούς κανονισμούς και πιο σκληρή αστυνόμευση. Έτσι υποστηριζόμενη από δικαστικούς η αστυνομία κινήθηκε ενάντια στην αφρό-καραϊβική κοινότητα διακόπτοντας και σταματώντας αρκετά δρώμενα της κοινότητας από χορούς μέχρι και γάμους. Τελικά το 1958 ξέσπασαν βίαιες συγκρούσεις στους δρόμους του Nottingham και στην περιοχή Notting Hill στο Λονδίνο, το αποκορύφωμα όμως ήταν ο φόνος του μαύρου εργάτη Kelso Cochrane. Ο φόνος του Cochrane είχε ως αποτέλεσμα αρκετά μέλη της αφρό-καραϊβικής κοινότητας να καταλήξουν ότι δεν μπορούν να βασίζονται στο βρετανικό νομικό σύστημα για την προστασία τους, αλλά αντ' αυτού έπρεπε να κοιτάζουν το συμφέρον τους. Αποτέλεσμα αυτής της προοδευτικής πόλωσης των σχέσεων μεταξύ της μαύρης κοινότητας και των βρετανικών αρχών, ήταν η δεκαετία του 1960 να δει την άνοδο μιας πιο σίγουρης, συνεκτικής και μαχητικής μαύρης κοινότητας, μια “κοινωνία αποικίας” μέσα στην Βρετανία. Δυστυχώς όμως η καταπιεστική αστυνομική δραστηριότητα ενάντια στην αφρό-καραϊβική κοινότητα, και ειδικά στους μαύρους νέους, συνεχίστηκε για πάνω από τρεις δεκαετίες. Ρατσισμός υποστηριζόμενος από το κράτος, εγκληματοποίηση πολλών ανθρώπων της κοινότητας καθώς και έκτακτα μέτρα όπως η εφαρμογή του “sus law” (νόμος που έδινε το δικαίωμα στους αστυνομικούς να σταματήσουν, να ψάξουν και να συλλάβουν αν το κρίνουν απαραίτητο οποιονδήποτε φαινόταν ύποπτος), δεν έκαναν πιο εύκολη την ζωή για τους απογόνους της γενιάς του Windrush. Δεν προκαλεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι πολλοί στράφηκαν προς την ιδεολογία του Ρασταφαριανισμού και την φυλετική υπερηφάνεια που συμπεριελάμβανε. Εδώ βλέπουμε την αντίληψη της αφρό-καραϊβικής κοινότητας για την λευκή κοινωνία ως Βαβυλώνα και την αντίληψη της λευκής “υποκουλτούρας” για την μαύρη κουλτούρα ως αυθεντική αντικουλτούρα, οι πληροφορίες αυτές είναι σημαντικές για να καταλάβουμε για ποιο λόγο σε αυτό το είδος μουσικής δόθηκε αξία από συγκεκριμένες “υποκουλτούρες” όπως οι punks.⁶³

2.2 Μουσική των Δυτικών Ινδιών στην Αγγλία

Ο πρώτος άνθρωπος που ασχολήθηκε με την μαύρη μουσική εισάγοντας jazz και blues από τις ΗΠΑ ήταν ο Emil Shallit, Αμερικανός πολίτης με εβραϊκή και ευρωπαϊκή καταγωγή και ιδιοκτήτης της Melodisc Records που ιδρύθηκε το 1946, ο Shallit δεν ενδιαφερόταν για την μουσική αυτή καθ' αυτή, για αυτόν ήταν απλά μια ακόμα επιχείρηση. Όταν έφερε στην Melodisc τον Lord Kitchener ο οποίος έπαιζε μουσική calypso, η Melodisc άλλαξε τακτική και από το 1951 άρχισε να διαθέτει

⁶³ Partridge, σ. 101-106

συγκεκριμένα μουσική της Καραϊβικής. Έτσι πολύ πριν το πολύ επιτυχημένο ντεμπούτο της ska στην Αγγλία την δεκαετία του 1960, η χώρα γινόταν ήδη ένα σημαντικό κέντρο για την ανάπτυξη της μαύρης μουσικής. Μετά την επιτυχία της Melodisc, ο Shallit δημιούργησε την Blue Beat, η οποία θα γινόταν εξαιρετικά σημαντική για την διάδοση της ska στο Ηνωμένο Βασίλειο, η επιτυχία της ήταν τόσο μεγάλη που για πολλούς ακροατές η ska έγινε γνωστή ως blue beat. Με την ska η Τζαμαϊκανή μουσική βιομηχανία έκανε την είσοδο της στην Αγγλία, και το Λονδίνο πιο συγκεκριμένα έγινε ένα κέντρο που βοήθησε στην εξέλιξη της rocksteady και της reggae. Πρωτοποριακή φιγούρα της βρετανικής ska ήταν ο Sonny Roberts ο οποίος ήταν ιδιοκτήτης της Planetone Records, το πρώτο δισκοπωλείο και η πρώτη δισκογραφική εταιρία στην Βρετανία που άνηκαν σε μαύρο ιδιοκτήτη. Ένας άλλος σημαντικός άνθρωπος για την διάδοση της Τζαμαϊκανής μουσικής στην Αγγλία είναι ο George “Daddy” Pecking όπου από το κατάστημα του ονόματι Studio One στο δυτικό Λονδίνο, διέθετε όπως λέει και το όνομα του καταστήματος μουσική από το Τζαμαϊκανό Studio One του Coxsonne Dodd, και ήταν και αυτός που αρχικά προμήθευε τον Duke Vin με μουσική. Ο Duke Vin έφτασε το 1954 στην Αγγλία και ένα χρόνο αργότερα είχε δημιουργήσει το πρώτο soundsystem σε Τζαμαϊκανό στυλ.

Ενώ η κουλτούρα του sound-system ήταν περισσότερο για τους ξενιτεμένους Τζαμαϊκανούς η άφιξη της ska το άλλαξε όλο αυτό. Πιο συγκεκριμένα το τραγούδι της Millie Smalls “My Boy Lollipop” έγινε τεράστια επιτυχία στην Βρετανία και βοήθησε στην αύξηση της δημοτικότητας της ska, επανεκτελεσμένο από τον Τζαμαϊκανό κιθαρίστα Ernest Ranglin και με παραγωγή του Chris Blackwell, έφτασε το νούμερο δύο στην εκπομπή “Hit Parade” και πούλησε πάνω από επτά εκατομμύρια αντίγραφα παγκοσμίως. Η πρώτη λευκή “υποκουλτούρα” που ενδιαφέρθηκε για αυτή την μουσική ήταν οι καλοντυμένοι και προσεγμένοι mods που οι αγαπημένες τους μπάντες ως τότε ήταν οι The Who, και οι The Small Faces. Το αρκετά παράδοξο ήταν η επόμενη “υποκουλτούρα” που ενδιαφέρθηκε για την ska και αυτοί δεν είναι άλλη από τους συχνά βίαιους και κοντοκουρεμένους skinheads. Τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1960 οι skinheads και η reggae ήταν ένα. Είναι γεγονός ότι για μια περίοδο η μουσική του Laurel Aitken και του Derrick Morgan λεγόταν “skinhead music” στην Βρετανία, η δισκογραφική εταιρία Trojan Records είναι περισσότερο συνυφασμένη με την κουλτούρα των skinheads, με κυκλοφορίες όπως το Skinhead Moonstomp. Αυτός ο παράδοξος συνδυασμός της reggae και μιας υποκουλτούρας πολλές φορές ρατσιστικής όπως οι skinheads, είναι ένα θέμα το οποίο γύρω από το οποίο υπάρχουν πολλές υποθέσεις, ένα είναι σίγουρο ότι το αποτέλεσμα ήταν η περαιτέρω αύξηση της δημοτικότητας της ska στην Βρετανία με κλασσικά ska κομμάτια όπως το Israelites του Desmond Dekker να σημειώνουν επιτυχία στα βρετανικά charts λόγω της δημοτικότητας τους με τους skinheads. Αργότερα με την κυκλοφορία του “Catch a Fire” του Bob Marley και των Wailers το 1973 η διεθνής φήμη της reggae θα εκτοξευθεί παγκοσμίως πόσο μάλλον στην Αγγλία, και είναι αυτό το άλμπουμ που θα εμπνεύσει σημαντικούς Βρετανούς reggae καλλιτέχνες όπως οι Steel Pulse, οι Aswad, ο Don Letts και ο Delroy Washington.^{64,65}

⁶⁴ Barrow & Dalton, 1997, σ. 325

2.3 ska, punk & psychedelic rock

Η ska μεταμορφώθηκε σε rocksteady και από εκεί σε reggae και η άφιξη του Bob Marley στο Λονδίνο το 1971 βοήθησε να επισφραγιστεί η αγάπη της Βρετανίας για την μουσική της Τζαμάικα. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν τόσο δημοφιλής που όλοι, από τους Beatles μέχρι και τους Rolling Stones την ανέφεραν στην μουσική τους, ενώ Βρετανικές reggae μπάντες όπως οι Aswad, οι Steel Pulse, οι Matumbi και οι UB40 βρίσκονταν στα charts.

Μεγάλο ενδιαφέρον, από πολιτική, ηχητική και πολιτισμική προοπτική, όμως παρουσιάζει η συνένωση της punk με την dub που ξεκίνησε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970 και συνεχίστηκε μέσα από το post-punk κίνημα των αρχών της δεκαετίας του 1980. Οι συνδέσεις μεταξύ των μουσικών κοινοτήτων της Τζαμάικα και του Ηνωμένου Βασιλείου σήμαιναν ότι για την Αγγλία η dub δεν ήταν ξένη, ήδη από τις πρώτες μέρες του είδους. Το Pick a Dub (1974) του Keith Hudson και το Dubbing with the Observer (1975) του Niney the Observer. Τα dubs του Lee Perry ήταν γνωστά εκεί από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, λόγω των κυκλοφοριών του με την Trojan, ακόμα και αν η αγγλική έκδοση του άλμπουμ του Cloak and Dagger (1973) δεν είχε τόσο μεγάλη εμπορική επιτυχία. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 άλμπουμ όπως η σειρά άλμπουμ με τίτλο African Dub All-Mighty των Joe Gibbs & The Professionals είχε επιτυχία όχι μόνο με τους punks αλλά και με τους οπαδούς της psychedelic rock οι οποίοι έβλεπαν κάτι κοινό στα εφέ της dub και τους πειραματισμούς των Τζαμαϊκανών ηχοηγητών, και στην μουσική των Tangerine Dream, των Amon Düül και των Hawkwind. Παρόλα αυτά οι φυλετικές σχέσεις ήταν πλέον ένα βασικό πολιτικό θέμα, ήδη από την εποχή των πρώτων μεταναστών από την Καραϊβική υπήρχε ένα ρατσιστικό αίσθημα, το οποίο όμως δεν ήταν ευρέως διαδεδομένο.⁶⁶

2.4 Rock Against Racism

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 το εργατικό κόμμα, υπό την πίεση του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου, ανακοίνωνε περικοπές σε προγράμματα πρόνοιας και ο Enoch Powell μέλος του συντηρητικού κόμματος έγραφε ρατσιστικές διατριβές για τον υπερπληθυσμό και την μετανάστευση, τα μέλη του εθνικιστικού κόμματος Εθνικό Μέτωπο (National Front) αυξανόταν. Από το 1970 έως και το 1976 υπήρχε μια σταθερή αύξηση στους ψηφοφόρους του NF, πράγμα που έκανε οποιονδήποτε νεαρό άνθρωπο της εποχής, αν καθόταν να σκεφτεί -και η roots reggae και η dub έπαιζαν τον ρόλο του καταλύτη για την πολιτικοποίηση του κόσμου – να δει ότι η Αγγλία, θεσμικά και κοινωνικά, είναι η “Βαβυλώνα”, και όπως είδαμε και προηγουμένως η “Βαβυλώνα” των Ρασταφάρι προσδιορίζεται ως μια κατάσταση καταπίεσης και όχι γεωγραφικά. Το 1976 δεν ήταν μόνο μια άσχημη και άγρια χρονιά για την Αγγλία ήταν επίσης και η χρονιά που το NF συνάντησε μια σκληρή αντίσταση. Τότε βλέπουμε ένα ισχυρό αντιρατσιστικό κίνημα, με τοπικές επιτροπές να σχηματίζονται και αντιπορείες να γίνονται ως απάντηση σε φασιστικές πορείες. Το γεγονός όμως που ήταν κομβικό στο να εμπνεύσει τον πολιτικό ακτιβισμό και να τονώσει το αντιρατσιστικό κίνημα συνέβη

⁶⁵ Partridge, σ. 106-109

⁶⁶ Sullivan, σ. 71

τον Αύγουστο του 1976, όπου ο Eric Clapton σε ένα μεθυσμένο παραλήρημα επάνω στην σκηνή και σε κοινό περίπου 2000 ανθρώπων, υποστηρίζοντας την προσπάθεια του E.Powell να ελέγξει την μετανάστευση και να, σύμφωνα με τον Clapton, “αποτρέψει την Αγγλία να γίνει μια αποικία μαύρων[...]οι αράπηδες, οι ξένοι και οι γ*****οι Τζαμαϊκανοί δεν ανήκουν εδώ.”⁶⁷ Η ειρωνεία πάντως είναι ότι αυτός είναι ο ίδιος Clapton που βγήκε πρώτος στα Αμερικανικά τσάρτς με την εκδοχή του στο κομμάτι του Bob Marley “I Shot the Sheriff”. Σοκαρισμένος που κάποιος που στηριζόταν τόσο στην blues μουσική, μια καθαρά μαύρη μουσική, έκανε μια τέτοια δήλωση ειδικά μια εποχή που το NF κέρδιζε υποστηρικτές και το ρατσιστικό μίσος υπήρχε στους βρετανικούς δρόμους ο φωτογράφος Red Saunders με την υποστήριξη κάποιων ακόμα ατόμων, έγραψε ένα σκληρό γράμμα διαμαρτυρίας το οποίο τυπώθηκε στα περιοδικά New Musical Express, Melody Maker, Sounds και Socialist Worker:

“Όταν διαβάσαμε για την συναυλία του Eric Clapton στο Birmingham όπου προωθούσε την υποστήριξη στον E.Powell, σχεδόν ξεράσαμε. Έλα Έρικ... διαβάζεις πολύ Daily Express και ξέρεις ότι δεν μπορείς να το διαχειριστείς. Παραδέξου το. Η μισή μουσική σου είναι μαύρη. Είσαι ο μεγαλύτερος αποικιοκράτης της ροκ Είσαι καλός μουσικός, αλλά που θα ήσουν χωρίς τα blues και την R&B; Πρέπει να παλέψεις το ρατσιστικό δηλητήριο, αλλιώς θα ξεπέσεις στον υπόνομο μαζί με τους αρουραίους και όλους αυτούς που με τα λεφτά τους, τις επιταγές τους και τα πλαστικά σκατά τους ξέσκισαν την ροκ κουλτούρα. Θέλουμε να οργανώσουμε ένα λαϊκό κίνημα ενάντια στο ρατσιστικό δηλητήριο στην μουσική. Παροτρύνουμε την υποστήριξη στο κίνημα Rock Against Racism. Υ.Γ. Who shot the Sheriff, Eric? It sure as hell wasn't you.”⁶⁸

Με αρκετές θετικές απαντήσεις και υποσχέσεις υποστήριξης από συγκροτήματα, αυτό το γράμμα άμεσα οδήγησε στον σχηματισμό του Rock Against Racism τον Αύγουστο του 1976, ο πρώτος πολιτικός οργανισμός στην Αγγλία με μουσικό υπόβαθρο. Σκοπός ήταν να αντιταχθούν στον ρατσισμό μέσα από μια μίξη λευκών και μαύρων μουσικών κυρίως μέσα από την punk και την reggae που έπαιζαν μαζί. Συγκροτήματα όπως οι Clash ήδη ήταν σε περιοδεία με punk συγκροτήματα όπως οι The Jam και οι Buzzcocks, καθώς και με ένα roots reggae sound system με τον I-Roy και τους Revolutionaries, το RAR έδωσε μια πλατφόρμα για reggae συγκροτήματα όπως οι Cimarons και οι Steel Pulse να παίξουν με punk και post-punk συγκροτήματα όπως οι Generation X και οι Slits. Μόνο το 1978 το RAR οργάνωσε 300 τοπικές συναυλίες και 5 μεγάλα φεστιβάλ στην Βρετανία, συμπεριλαμβανομένων 2 τεράστιων συναυλιών στο Λονδίνο όπου η κάθε μια προσέλκυσε περί τα 100.000 άτομα. Το RAR μπορεί να θεωρηθεί ως παιδί της punk αφού η ρητορική του και το στυλ του τραβούσε από αυτήν, είναι σημαντικό να καταλάβουμε όμως ότι ένα μεγάλο μέρος αυτής της ρητορικής έρχεται άμεσα ή έμμεσα (μέσω της punk) από την Ράστα κουλτούρα με συγκροτήματα όπως οι Steel Pulse και οι Misty in Roots να είναι οι βασικές επιρροές. Μουσικά λοιπόν το RAR επικεντρωνόταν περισσότερο στην reggae και την punk, κάνοντας το το

⁶⁷ Gilroy, 2002, σ.156

⁶⁸ D.Widgery, 1986, *Beating Time*, σ. 40

ιδανικό παράδειγμα πολιτισμικής ενοποίησης. Κατ' επέκταση συγκροτήματα όπως οι Clash, οι Ruts και οι Basement 5, ένα dub συγκρότημα επηρεασμένο από την punk, μπορούν να μεταφραστούν ως προσωποποίηση της ιδέας του Rock Against Racism. Η συνένωση αυτών των μουσικών ειδών (reggae, dub, punk) έκανε το RAR να έχει μεγάλη επιτυχία απέναντι στον ρατσισμό, αν και μια ειρηνική συνύπαρξη μεταξύ φυλών θα γινόταν ούτως ή άλλως γιατί σύμφωνα με τον Linton Kwesi Johnson, αυτά τα παιδιά μεγάλωσαν μαζί, ήταν το κίνημα αυτό που επέσπευσε την διαδικασία.^{69,70}

2.5 post punk and dub

Ενώ το γρήγορο, επιθετικό στυλ της punk δεν έχει πολλά κοινά με τους χαλαρούς ρυθμούς και τα πνευματικά μηνύματα της reggae, υπάρχουν αρκετά κοινά σημεία. Υπό μια έννοια η roots reggae είναι εξίσου επαναστατική με την punk, με την αφοσίωση της στο να καταρρίψει την Βαβυλώνα και να αφηγά ότι έχει σχέση με αυτή. Δεν πέρασε καιρός και προς το τέλος της δεκαετίας δισκοπωλεία στο δυτικό Λονδίνο άρχισαν να πουλούν Τζαμαϊκανούς reggae και dub δίσκους μαζί με τις Punk επιλογές τους. Δεδομένης της γοητείας της ως μια αποδημητική και ψυχεδελική διαδικασία σε συνδυασμό με το δυνατό της μπάσο, η dub τράβηξε της μπάντες που δημιούργησε το punk κίνημα, οι λεγόμενοι post-punks. Η δυναμική της dub, η ευελιξία της και το αιθέριο ύφος της λειτούργησε σαν μαγνήτης για τα συγκροτήματα που έψαχναν να πειραματιστούν και να βρουν νέες πιθανότητες και κατευθύνσεις για την μουσική τους. Έτσι συγκροτήματα όπως οι Clash άρχισαν να εξερευνούν την punk και την reggae, κάνοντας την δική τους εκδοχή στο κομμάτι του Junior Murvin 'Police and Thieves' (1977), δουλεύοντας με τον Lee Perry στο άλμπουμ Complete Control (1977), με τον οποίο έκαναν ζωντανές εμφανίσεις αργότερα. Προσέλαβαν τον Τζαμαϊκανό παραγωγό Mikey Dread για το single τους Bankrobber (1980) και για να κάνει παραγωγή στο άλμπουμ τους Sandinista! (1980). Ένας μεγάλος λάτρης της reggae και σίγουρα από τους μεγαλύτερους που βγήκαν από την punk rock σκηνή ήταν ο John Lydon, ο τραγουδιστής των Sex Pistols, μεγαλωμένος στο Λονδίνο, παιδί Ιρλανδών καθολικών μεταναστών είχε πάντα μια συμπάθεια προς τους άλλους μετανάστες. Ο Lydon Γνώρισε την dub και την sound system κουλτούρα μέσω του Don Letts, μαύρος dj και σκηνοθέτης ο οποίος έπαιζε στο θρυλικό punk μαγαζί The Roxy και αυτός λέγεται ότι ήταν ο πρώτος που γνώρισε την dub στους punks. Σύμφωνα με τον ίδιο ξέμεινε από garage punk μουσική και άρχισε να παίζει άλλο υλικό που είχε μαζί του που τύχαινε να είναι κυρίως dub, με την οποία οι punks ταυτίστηκαν όταν κατάλαβαν το συνολικό αντισυμβατικό πνεύμα της, στιχουργικά όσο και μουσικά. Η συλλογή του Letts "Dread meets Punk Rockers Uptown" δείχνει την μουσική που ήταν δημοφιλής στους punks που σύχναζαν στο Roxy, η συλλογή συμπεριελάμβανε μουσική από τους King Tubby, Augustus Pablo, Big Youth, Junior Byles, Tappa Zukkie, Jah Stich, U-Roy, The Congos, Junior Murvin και Lee Perry.

Πίσω στον John Lydon, αν και οι Sex Pistols δεν εξερεύνησαν την dub μουσικά, ο ίδιος ο Lydon προσλήφθηκε από την Virgin Records ως σύμβουλος για αναζήτηση

⁶⁹ Sullivan, σ. 71

⁷⁰ Partridge, σ. 183-189

ρεπερτορίου και μουσικών για μια θυγατρική της εταιρίας που θα είχε αποκλειστικά reggae και dub κυκλοφορίες ονόματι Front Line, μέσω της οποίας ήρθε σε επαφή με τους Big Youth, Burning Spear, και Prince Far-I μεταξύ άλλων. Αρκετά εμπνευσμένος από τις συναντήσεις του και μετά από μια καταστροφική περιοδεία των Sex Pistols στην Αμερική, ο Lydon δημιούργησε ένα νέο συγκρότημα με το όνομα PIL (Public Image Ltd) με τον φίλο του John Wardle (Jah Wobble) στο μπάσο και τον Keith Levene ο οποίος έπαιξε σε μια πρώτη μορφή των Clash. Οι PIL ήταν μέρος του post punk κινήματος, και η κοινή αγάπη τους για την reggae και την dub υπήρχε έκδηλη στην μουσική τους. Το πρώτο τους άλμπουμ, First Issue (1978), το οποίο έγινε λίγο βιαστικά και πρόχειρα λόγω του ότι το συγκρότημα ξέμεινε από λεφτά κατά την διάρκεια της παραγωγής, ήταν αν μη τι άλλο φανερός φόρος τιμής στην dub, κυρίως μέσα από τις μελωδίες του μπάσου του Jah Wobble οι οποίες κυριαρχούσαν στον δίσκο. Το άλμπουμ που ακολούθησε, Metal Box (1979), ήταν ακόμα πιο βαρύ αλλά με μεγαλύτερη συνοχή παρά τον ξεκάθαρα πειραματικό του χαρακτήρα, όπου μελωδίες του μπάσου παιζόταν με δοξάρι και τηλεοράσεις ηχογραφήθηκαν με μικρόφωνο και πεταμένες μαγνητοταινίες μπήκαν σε λούπα για να δημιουργήσουν απόκοσμους ήχους στο παρασκήνιο.

Ένα άλλο industrial, post-punk συγκρότημα αφοσιωμένο στην dub ήταν οι Killing Joke, και αυτοί κυρίως μέσω του μπασίστα τους Martin "Youth" Glover. Ο Youth ήταν από τους πρωτοπόρους του ρεμίζ με βάση την dub, που βγήκε την δεκαετία του 1980, βάζοντας το είδος μαζί με την δημοφιλή rock και pop, όπως έκαναν και οι Adrian Sherwood, και Andrew Weatherall. Το ντεμπούτο των Killing Joke, Almost Red (1979) αναμίγνιε disco, funk, dub και industrial μουσική. Κυκλοφόρησε στην δικιά τους δισκογραφική εταιρία πριν το συγκρότημα υπογράψει με την θυγατρική της Island Records, την E.G. Records. Το 1980 οι Killing Joke κυκλοφόρησαν το ομώνυμο ντεμπούτο τους με την E.G. το οποίο έφτασε το Top 40, εν μέρη λόγω της υποστήριξης του Dj John Peel και του John Lydon των PIL. Παραγωγός του άλμπουμ ήταν ο Mark Lussardi, ο οποίος είχε δουλέψει με τους PIL στο First Issue, με τους Sex Pistols, με τον Linton Kwesi Johnson στο Bass Culture (1980) και θα συνέχιζε για να γίνει ο ηγολήπτης της Greensleeves Records. Σύμφωνα με τον τραγουδιστή των Killing Joke, Jaz Coleman:

“Πρέπει να καταλάβεις ότι οι περισσότεροι αγνοούν την μουσική τους ιστορία, αλλά το δεύτερο κύμα της πανκ δεν επηρεάστηκε από τους New York Dolls η κάτι τέτοιο. Γιατί τότε ήταν που ο Bob Marley ήρθε στο Landbroke Grove, και ο Don Letts έμαθε τον Bob Marley στους punks.

Τότε άρχισε το 'groove'. Τότε η reggae αναμείχθηκε με τους ρυθμούς, πραγματικά αναμείχθηκε. Ακούγαμε το Garvey's Ghost, το dub version, μας άρεσαν πολύ τα dubs των Aswad. Η αγγλική reggae είχε διαφορετική αίσθηση από την τζαμαϊκανή reggae. Είχε μερικές αρετές επίσης. Dennis Bovell, Mad Professor. Αυτό που ήταν πολύ διαφορετικό στο δεύτερο κύμα της punk ήταν το μυστικιστικό ύφος. Τότε ξεκίνησε το μυστικιστικό ύφος. Το οποίο ήταν ανάθεμα στο πρώτο κύμα της punk.”⁷¹

⁷¹ V. Goldmann, συλλογή Spikey Dread σημειώσεις δίσκου

Υπάρχουν πολλές ακόμα περιπτώσεις όπου punks και dubheads μπερδεύουν τους ήχους και τις νοοτροπίες τους, κάποια παραδείγματα υπάρχουν σε συλλογές όπως η *Wild Dub: Dread meets Punk Rocker* (2003) με κομμάτια από τους συνήθεις ύποπτους (The Ruts, The Clash, The Pop Group, PIL, The Slits) αλλά και κομμάτια από τους Stiff Little Fingers, Basement 5, Generation X και την Grace Jones. Στην συλλογή *Spiky Dread* (2012) η Vivian Goldman, μια Βρετανίδα δημοσιογράφος, συγγραφέας και μουσικός, σχολιάζει: “Τι είναι αυτό που έχει η μουσική από την Τζαμάικα και κινητοποιεί τόσο διαφορετικούς ανθρώπους;” και απαντά: “Η απάντηση που δίνεται από τα κομμάτια εδώ είναι μυστήριο. Η dub ξεγύμνωσε τον γνωστό κόσμο των υπάρχοντων κομματιών και τα επανέφερε χρησιμοποιώντας κόλλα με τον εξοπλισμό του στούντιο. Η dub ταρακούνησε προκαταλήψεις και προσέφερε μια διασπασμένη ευαισθησία που κρατούμενη σταθερή από το μπάσο έβγαζε το δικό της διάσπαρτο νόημα. Κοιτώντας πίσω είναι ξεκάθαρο ότι σιγά σιγά γνωρίζαμε το πρόσωπο της Βρετανίας το οποίο άλλαζε πολύ γρήγορα, και η dub ήταν ο καθρέφτης μας”.⁷²

2.6 Sound Systems

Δυο από τα πρώτα soundsystems ήταν αυτά του Duke Vin (Vincent Forbes) και του Count Suckle (Wilbert Campbell) και οι δύο έφτασαν παράνομα στην Βρετανία το 1954. Ο Duke Vin ήταν selector στο sound system του Tom the Great Sebastian, αλλά στην Αγγλία σύμφωνα με τον ίδιο δεν υπήρχε ένα μέρος να πάει να χορέψει. Έτσι το 1955 δημιούργησε το δικό του sound system και το ονόμασε “Duke Vin The Tickler”, η πρώτη φορά που έπαιξε ήταν το 1955 στο Brixton Town Hall που ήταν επίσης και η πρώτη φορά που έπαιξε ένα τοπικό sound system στην Αγγλία. Σύμφωνα με τον Vin τα πρώτα sound clashes ξεκίνησαν το 1956 και ως το 1959 το κεντρικό Λονδίνο είχε τουλάχιστον πέντε καραϊβικά μουσικά clubs όπως τα Contemporanean, Flamingo, Sunset Club. Ταυτόχρονα ο φίλος του Duke Vin ο Count Suckle άρχισε να δουλεύει ως deejay αλλά και να διευθύνει το club Roaring 20's το οποίο στην αρχή έπαιξε μια μίξη από R&B και ska /bluebeat. Το club έγινε διάσημο, προσελκύοντας αστέρια της εποχής όπως οι Beatles και οι Rolling Stones, και ήταν πολύ σημαντικό για την διάδοση της Τζαμαϊκανής μουσικής ανάμεσα στους νέους της Αγγλίας. Ο Duke Vin έπαιξε επίσης εβδομαδιαία σε clubs στο West End του Λονδίνου όπως το Marquee και το The Flamingo, το οποίο άνηκε στον Emil Shalit.

Έτσι ως τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η κουλτούρα των sound systems είχε διαδοθεί στις περισσότερες μεγάλες Βρετανικές πόλεις. Τα systems που ακολούθησαν στα βήματα του Duke Vin ήταν αυτό του Count Busty “the Black Prince” στο Brixton και του King Ossie στο Lewisham. Τα systems ήταν βασισμένα σε αυτά που ήταν πίσω στην Τζαμάικα προσπαθώντας να εκμεταλλευτούν οποιαδήποτε σύνδεση υπήρχε με αυτά και αν δεν υπήρχε έπαιρναν το όνομα τους για διαφημιστικούς λόγους. Δηλαδή το system Coxsonne International Sound, που operator του ήταν ο Lloyd Blackford, είχε μια σύνδεση με τον αληθινό Coxsonne Dodd στο Kingston μέσω κοινών φίλων, ενώ το Duke Reid Trojan Sound δεν είχε καμία σχέση με τον Duke Reid στην Τζαμάικα, και προς αποφυγή σύγχυσης συνήθως αναφερόταν ως UK Duke Reid. Άλλες συνδέσεις

⁷² Sullivan, σ. 72-77

Λονδίνου-Κίνγκστον ήταν ο Cecil Rennie ο οποίος έφυγε από το UK Duke Reid για να φτιάξει το UK King Tubby's, ο Count Shelly που είχε άμεση σύνδεση με τους Bunny Lee, Duke Reid και άλλους που του επέτρεψε να κυκλοφορεί αποκλειστικά κομμάτια στο Ηνωμένο Βασίλειο, ο Jah Observer είχε αποκλειστικά dubplates από τον Mikey Dread, ενώ το sound system του Joey Jay “Great Tribulation” είχε τον Joe Gibbs ως σύνδεσμο στην Τζαμάικα.

Αρχικά τα systems αυτά αντέγραφαν τον τρόπο των αντίστοιχων systems στην Τζαμάικα παίζοντας Αμερικανικό R&B με τις περισσότερες κυκλοφορίες να έρχονται από την Τζαμάικα. Τα systems ήθελαν τόσο πολύ να έχουν Τζαμαϊκανές κυκλοφορίες, που περιφρονούσαν τις εγχώριες παραγωγές. Τόσο έντονο ήταν αυτό το φαινόμενο που Βρετανοί παραγωγοί όπως ο Βρετανός Dennis Bovell έπρεπε να αγοράσει ένα μηχάνημα που έκοβε το κέντρο από τον δίσκο για να το παρουσιάσει ως δίσκο εισαγόμενο από την Τζαμάικα. Λόγω της αυξημένης ζήτησης λοιπόν οι έμποροι δίσκων και οι operators πουλούσαν ακριβότερα στα μεγάλα αγγλικά sound systems από ότι στα εγχώρια, εκμεταλλευόμενοι το γεγονός ότι αυτές οι συνδέσεις με την πατρίδα και κατ' επέκταση τα κομμάτια έδιναν χαρακτήρα στα Βρετανικά sound systems. Σύμφωνα με τον Lloyd Bradley αυτό σήμαινε ότι αν ήθελε ένα sound systems μπορούσε να παίζει καινούργια κομμάτια κάθε μήνα,⁷³ έτσι το Βρετανικό κοινό συνήθισε στις εκπλήξεις και οι selectors κέρδιζαν το κοινό παίζοντας καινούργια μουσική αντί να στηρίζονται σε σίγουρες επιτυχίες. Με την σειρά του αυτό μεταμορφώθηκε σε μια αίσθηση περιπέτειας και πειραματισμού που έγινε βασικό στην σκηνή των Αγγλικών sound systems. Ανάμεσα στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές του 1970 εμφανίστηκαν κάποια σημαντικοί χώροι εκδηλώσεων στο Λονδίνο: το 007 στο ανατολικό Λονδίνο, το Upper Cut στο Forest Gate, το Club Rock Steady στο βόρειο Λονδίνο και τα Four Aces στο Dalston και Ram Jam στο Brixton αντίστοιχα, τα πάρτι και τα “shebeens” συνέχισαν να γίνονται σε σπίτια και υπόγεια και σταδιακά να μεγαλώνουν φτάνοντας σε δημόσιους κοινόχρηστους χώρους όπως έκαναν και στο Kingston.

Ο όρος που χρησιμοποιούταν συχνότερα για τους χώρους που φιλοξενούσαν τα sound systems ήταν “shebeen”, ένας όρος Ιρλανδικής προέλευσης, η σημασία του οποίου είναι ένας χώρος στον οποίο πωλείται αλκοόλ παράνομα. Ο όρος ήταν εύστοχος καθώς όντως αρκετοί από αυτούς τους χώρους δεν ήταν αδειοδοτημένοι, και το παράνομο αλκοόλ και η κάνναβη ήταν διαθέσιμα προς κατανάλωση. Επίσης ο τζόγος και η πορνεία ήταν συχνά φαινόμενα στα shebeens. Ακόμα δημοφιλή το 1981 το περιοδικό NME περιγράφει ένα τυπικό sound system shebeen στο Λονδίνο:

“Το δωμάτιο δεν ήταν κάτι το εντυπωσιακό, ήταν ένα υπόγειο μιας μονοκατοικίας. Υπήρχαν αφίσες από reggae καλλιτέχνες, αφίσες των Earth Wind and Fire, Gladys Knight και κολλημένη πάνω σε ένα ηχείο μια μεγάλη αφίσα The Great Rock & Roll Swindle, τρύπες ανοιγμένες στους τοίχους με τον ξύλινο σκελετό του σπιτιού να φαίνεται. Αλλά είναι 4 τα ξημερώματα και δεν θα μπορούσαμε να απολαμβάνουμε μεγαλύτερη πολυτέλεια. Είναι ένα club με είσοδο 1 λίρα, καλή μουσική, όπου μια γυναίκα μπορεί να χορέψει μόνη της χωρίς να την ενοχλήσει κάποιος ή να πρέπει να είναι κοινωνική, κάνει όπως επιλέξει αυτή. Το club είναι

⁷³ Bradley, σ. 121

ανοιχτό μετά τις 12 τα μεσάνυχτα, 7 μέρες την εβδομάδα [...]Υπάρχει πολύ λίγη ρατσιστική ένταση, οι punks ερχόταν στα shebeens , μποέμηδες κάθε είδους, σοβαροί λευκοί νέοι με λεπτές γραβάτες και σκούρα παλτά, hippies, rastafari που χορεύουν στην μουσική. Στον διάδρομο ένας άνθρωπος κοιμάται στις σκάλες. Όλοι οι μουσικοί της γειτονιάς περνούν από το shebeen και σε τελική ανάλυση όλοι είναι μουσικοί, πιάνουν το μικρόφωνο για να σου πουν πως είναι να παλεύουν την Βαβυλώνα κάθε μέρα, όταν οι εποχές γίνονται όλο και πιο δύσκολες. Το shebeen είναι μια βαλβίδα ασφαλείας. Μερικές φορές ένα καταφύγιο."⁷⁴

Ανεξάρτητα από το που έπαιζε ένα sound system είτε έπαιζε σε club με άδεια, πολιτιστικά κέντρα, ή ακόμα και σε εκκλησίες για πολλούς μετανάστες από τις Δυτικές Ινδίες στο Ηνωμένο Βασίλειο ήταν σημαντικό κοινωνικό γεγονός, ήταν καταφύγιο στα οποία για μια μικρή χρονική περίοδο, ο μαύρος άνθρωπος ήταν στην πλειοψηφία.

Τα sound systems ήταν όπως και στην Τζαμάικα μέρη πολιτικού και πνευματικού συλλογισμού. Η κουλτούρα του sound system είναι εκφραστική ως μουσική κουλτούρα, μορφοποιημένη από τις ανησυχίες και τις εμπειρίες, του καλλιτέχνη και του κοινού. Στην Βρετανία του 1970 και του 1980 για αρκετούς μαύρους νέους , το “soundsystem and chat” (μετ. sound system και διάλογος) ήταν αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την προσπάθεια τους να ανταπεξέλθουν στην ζωή σε μια λευκή κοινωνία. Όταν λοιπόν ο Λονδρέζος deejay Levi Roots πιάνει το μικρόφωνο και μιλάει για το λεωφορείο 35B , όλοι γνωρίζουν για τι πράγμα μιλάει, η κοινή φυσική και κοινωνική πραγματικότητα κοινού και deejay κάνουν την μουσική περισσότερο προσβάσιμη και σχετική, κατ’ επέκταση η μουσική ενσωματώνει προσβάσιμες και άμεσα σχετικές πολιτισμικές πολιτικές. Η μουσική και οι στίχοι συνιστούσαν μια ελευθεριακή συνομιλία η οποία ενδυνάμωνε τους καταπιεσμένους και αμφισβητούσε τις κυρίαρχες, πολλές φορές ρατσιστικές, κοινωνικές αξίες.⁷⁵ Βλέπουμε λοιπόν ότι η κουλτούρα του sound system τείνει να είναι ανατρεπτική. Επίσης το γεγονός ότι τα περισσότερα systems έπαιζαν σε shebeen, αυτόματα αναγνωρίζονταν ως μέρη που αντιστέκονται στο κυρίαρχο ρεύμα. Κατ’ επέκταση προς το τέλος της δεκαετίας λόγω του κύρους και της ρητορικής τους , τα systems άρχισαν να τραβούν κόσμο από άλλες αντικουλτούρες όπως οι punks και οι post-hippies . Μέσα σε αυτούς τους χώρους πολιτισμικής κατανάλωσης οι λευκοί νέοι γνώριζαν και απορροφούσαν θρησκευτικό-πολιτικές ιδέες και ευαισθησίες της μαύρης κουλτούρας.⁷⁶ Η βασική διαφορά ανάμεσα στην κουλτούρα του sound system και της μουσικής του και των λοιπών “μαύρων” μουσικών, είναι ότι, η soul και η r&b ισορροπούσαν σε μια σχετική απόσταση από την “μαύρη” αρχή τους και την “λευκή” τους κατανάλωση. Σε αντίθεση με την κουλτούρα του sound system η οποία κράτησε ατόφιο το χαρακτήρα της, αφού ήταν κυρίως ο τρόπος διασκέδασης της εργατικής τάξης των μεταναστών από την Καραϊβική και

⁷⁴ Bradshaw, Goldman and Reel 1981, σ. 28

⁷⁵ Les Back, 1992, 'Youth, Racism and Ethnicity in South London: An Ethnographic Study of Adolescent Inter-Ethnic Relations'. Unpublished doctoral thesis, University of London'

⁷⁶ Paul Gilroy, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso

ακόμα και τώρα θεωρείται αντί-κουλτούρα έξω από τους θεσμούς της δημοφιλούς μουσικής.⁷⁷

Στις αρχές του 1970 υπήρχε ένα δίκτυο από sound systems που περιόδευαν σε όλη τη Βρετανική επικράτεια, ανταγωνιζόμενα μεταξύ τους σε sound clashes, με κάποια systems να παίζουν σε διαφορετική πόλη κάθε νύχτα ή ακόμα και σε πολλά μέρη το ίδιο βράδυ. Όσον αφορά την dub ο πιο επιτυχημένος από τους πρώτους Operators ήταν ο Lloyd Blackford. Ο Blackford ήρθε από την Τζαμάικα στο Brixton το 1962, και έφτιαξε το system του “Lloyd the Matador” το 1964 παίρνοντας το όνομα από το ομώνυμο Τζαμαϊκανό σύστημα του Lloyd Daley. Όταν ο ενισχυτής του ανατινάχθηκε μια μέρα επειδή βράχηκε, αναγκάστηκε να δουλέψει στο UK Duke Reid system και σχεδόν αμέσως άλλαξε το όνομα του σε Lloyd Coxsonne και δημιούργησε το Sir Coxsonne Outernational sound system. Μια ξεκάθαρη αναφορά στον Coxsonne Dodd και την αντιπαλότητα του με τον Duke Reid. Ο Blackford καθ' όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1970 έπαιζε μουσική στο Roaring Twenties, και μέσω της θέσης του έκανε γνωστούς αρκετούς εγχώριους και Τζαμαϊκανούς καλλιτέχνες όπως οι Burning Spear, Prince Lincoln, Dennis Brown, Levi Roots, το οποίο κατάφερε με αποκλειστικά dubplates από παραγωγούς στο Kingston όπως οι Roy Cousins, Niney the Observer, Lee Perry και άλλους. Ως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 το Coxsonne Outernational ήταν από τα πιο σημαντικά sound systems στο Ηνωμένο Βασίλειο με την φήμη του να φτάνει έως και το Kingston. Ακόμα και αν το Coxsonne Outernational sound system έμεινε γνωστό ως system που έπαιζε lovers rock (μια βρετανική ονομασία για ρομαντικά κομμάτια) ήταν ανάμεσα στα πρώτα systems που έπαιζαν dub, καθώς και από τα πρώτα systems που εφάρμοσαν στην Αγγλία την δοκιμασμένη τακτική του King Tubby στο sound system την “αγία τριάδα” echo, reverb, equalizer. Όπως και ο Tubby ο Blackford προτιμούσε ποιότητα ήχου στο σύστημά του παρά ισχύ. Κεντρικό ρόλο στο σύστημα του είχε, πέραν των λοιπών εφέ, ο χειροποίητος προενισχυτής με ενσωματωμένο equalizer. Όπως είδαμε και στην Τζαμάικα αυτό το κομμάτι του εξοπλισμού ήταν ίσως το πιο σημαντικό για το sound system γιατί καθόριζε τον χαρακτήρα του ήχου του σε μεγάλο βαθμό.

Άλλα σημαντικά sound systems που αναδείχθηκαν την δεκαετία του 1970 ήταν το Fatman Hi-Fi στο βόρειο Λονδίνο και ο Jah Shaka στο νότιο. Ο Ken 'Fatman' Gordon μεγάλωσε στο Waterhouse στο Κίνγκστον, φημισμένο για την μουσική που έβγαζε καθώς και το μέρος που βρισκόταν το studio του King Tubby. Ο Gordon έφτασε στο Λονδίνο και σχεδόν άμεσα ασχολήθηκε με την αγγλική σκηνή των sound systems. Μαζί με τον Sir Fanso ήταν στο The Tropical Downbeat παίζοντας μια μίξη από ska και rocksteady. Όταν όμως ο Fanso επέστρεψε στην Τζαμάικα στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Gordon άλλαξε το όνομα του set του σε Imperial Downbeat, ο κόσμος όμως αναφερόταν στο system του με το ψευδώνυμο του ίδιου από εκεί λοιπόν έχουμε το Fatman Hi-Fi. Το system λόγω της καταγωγής του Gordon είχε δυνατούς δεσμούς με την σκηνή του Waterhouse και πιο συγκεκριμένα με τους King Tubby, Bunny Lee, Joe Gibbs καθώς και τους μαθητευόμενους του Tubby, Prince Jammy και Scientist.⁷⁸

⁷⁷ Simon Jones, 1988, *Black Culture, White Youth: The Reggae Tradition from JA to UK*. London: Mac-Millan Education

⁷⁸ Partridge, σ. 109-118

Επίσης σημαντικό sound system από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν το Saxon Studio International, το οποίο άνηκε στον selector Lloyd Francis ('Musclehead') και διαχειριζόμενο από τον Dennis Rowe ('D-Rowe'), το Saxon ξεκίνησε το 1976. Το system κυριάρχησε κατά την δεκαετία του 1980 και ως και τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Στις αρχές του της δεκαετίας του 80 οι deejays του Saxon εδραίωσαν το fast-style το οποίο πήρε το γρήγορο στυλ των Τζαμαϊκανών dj's όπως ο U-Brown και ο Ranking Joe και του έδωσε μια Βρετανική “γεύση” ανέβασε ακόμα περισσότερο την ταχύτητα, και υπήρξε ο πρόγονος του deejaying (με την Τζαμαϊκανή έννοια πάντα) στην jungle μουσική. Άλλα σημαντικά sound systems των αρχών του 80 ήταν το Channel One που ξεκίνησε το 1979 από τους αδερφούς Mikey Dread και Jah T, οι οποίοι πολλές φορές σε περιοδεία μοιράζονταν την σκηνή με συγκροτήματα όπως οι Aswad, Misty in Roots, Selector και Bad Manners. Το 1983 έπαιζαν στο Notting Hill Carnival για πρώτη φορά μπροστά ένα κοινό 10 ατόμων, 23 χρόνια αργότερα θα έπαιζαν στο ίδιο μέρος μπροστά σε ένα κοινό 10000 ατόμων. Το άλλο αντίπαλο δέος του Saxon εκείνη την εποχή ήταν το Unity sound system. Ξεκίνησε το 1982 από τον Robert Fearon, και είχε δυνατούς συνδέσμους στην Τζαμάικα τους King Jammy και Bunny Lee, αν και ο Jammy έδινε πολλά dubs στα περισσότερα μεγάλα systems της Αγγλίας κρατούσε τα καλύτερα για το Unity. Όπως το κλασσικό “Sleng Teng” το οποίο το Unity έπαιξε πρώτο στο Ηνωμένο Βασίλειο. Το label της Unity εκμεταλλεύτηκε και χρησιμοποίησε τον ψηφιακό ήχο, κάνοντας παραγωγές που τους τοποθέτησαν στην εμπροσθοφυλακή της UK dancehall. Η αυξανόμενη διαθεσιμότητα της νέας ψηφιακής τεχνολογίας άλλαξε τελείως την reggae και την dub στα μέσα της δεκαετίας του 80, επίσης προκάλεσε μια επανάσταση στο ευρύτερο ηχοτόπιο της ηλεκτρονικής μουσικής. Δύο από τους πιο γνωστούς deejays ή MC's του Unity ο Flinty Badman και ο Deman Rockers (The Ragga Twins) ήταν στο προσκήνιο αυτού του καινούργιου ρεύματος με δύο ακόμα βετεράνους των sound system της Αγγλίας, τους PJ και Smiley (Shut up and Dance). Δημιούργησαν το φημισμένο ragga/ fast-chat στυλ με μια μίξη επιταχυμένης hip-hop και acid house που έγινε γνωστή ως jungle.⁷⁹

2.7 Jah Shaka

Αν και τα περισσότερα systems κατά την δεκαετία του 1970 έπαιζαν λίγο dub μέσα στο πρόγραμμά τους, δύο ήταν τα πιο αφοσιωμένα αυτά των Jah Tubby's και Jah Shaka αντίστοιχα. Το Jah Tubby's ήταν ένα system όπως πολλά άλλα, με χειροποίητο εξοπλισμό και έως το 1977 έπαιζε σε dances, κρατώντας παράλληλα και μια δουλειά κατασκευής ενισχυτών, προενισχυτών και λοιπού εξοπλισμού.

Όμως το πιο χαρακτηριστικό sound system της εποχής (και ένα από τα σημαντικότερα παγκοσμίως) είναι αυτό του Jah Shaka, ο οποίος μαζί με τον Lloyd Coxsonne ήταν από τους πρώτους που έπαιζαν dub στο Λονδίνο στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Γεννημένος στο χωριό Chappelton της κεντρικής Τζαμάικα, μετανάστευσε στην Αγγλία το 1956 όταν ήταν 5 χρονών και εγκαταστάθηκε στο νότιο-ανατολικό Λονδίνο. Ασχολήθηκε με την μουσική ως μουσικός το 1962 όντας σε ένα συγκρότημα του σχολείου του και αργότερα δούλεψε σε κάποια τοπικά systems όπως

⁷⁹ Sullivan, σ.120-121

το Freddie Cloudburst που έπαιζε κυρίως r&b και soul και το Metro, ένα από τα σεβαστά systems στην Αγγλία προς το τέλος της δεκαετίας του 1960. Μέσα από το Metro, και από την εμπειρία που είχε συγκεντρώσει, ξεκίνησε το δικό του system στις αρχές του 1970 το οποίο γρήγορα έγινε ένα από τα πιο σημαντικά στην χώρα. Το όνομα του Jah Shaka είναι ένα αμάλγαμα από τον όρο των ρασταφάρι για τον Θεό και το όνομα του μεγάλου βασιλιά πολεμιστή Shaka Zulu (το πραγματικό όνομα του Shaka παραμένει ένα μυστήριο ακόμα και σήμερα). Έγινε γνωστός παίζοντας dubplates από παραγωγούς και καλλιτέχνες που ταξίδευαν συχνά ανάμεσα στην Τζαμάικα και το Ηνωμένο Βασίλειο όπως οι Winston Edwards, Bunny Lee, Lee Perry και Al Campbell. Σε αντίθεση με άλλους operators, ο Shaka ποτέ δεν έφερε κάποιον στην θέση του selector προτιμώντας να τα κάνει όλα ο ίδιος, διαλέγοντας μουσική, ελέγχοντας τον εξοπλισμό, και κάνοντας τον deejay όποτε χρειαζόταν. Αρχισε να έρχεται αντιμέτωπος με άλλα sound systems σε sound clashes και να τα κερδίζει ένα-ένα, καταλήγοντας στο διάσημο τελικό ενός sound clash με τον Lloyd Coxsonne στο Croydon το 1976, όπου ο Shaka κερδίζοντας τον Coxsonne πήρε τον τίτλο του 'Champion Sound' και τον κράτησε για αρκετά χρόνια. Το στυλ της dub που έπαιζε ο Shaka ήταν (και είναι, καθώς παίζει ακόμα) βαθιά αφρό-κεντρικό συνδυάζοντας αποτελεσματικά την reggae με την Αφρικανική μουσική και κουλτούρα. Ο τρόπος που έπαιζε όπως δείχνουν παλιές ζωντανές ηχογραφήσεις του, ακολουθούσε τον τρόπο των Τζαμαϊκανών προκατόχων του, παίζοντας πρώτα τα τραγούδια με τα φωνητικά τους και βάζοντας αμέσως μετά την dub εκδοχή του, με τις απαραίτητες κόρνες και τα λοιπά ηχητικά εφέ. Ο Shaka συνέχιζε να παίζει καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και του 1980, μεταφέροντας τα πνευματικά του μηνύματα σε όλο το μήκος και πλάτος της Βρετανίας. Η αφοσίωση του στην γενικότερη ιδέα της dub τονίζεται από τον οργανισμό που έχει δημιουργήσει το Jah Shaka Foundation το οποίο προσφέρει προγράμματα βοήθειας στην Τζαμάικα, την Αιθιοπία και την Γκάνα. Σαν sound system ο Jah Shaka περισσότερο σεβάστηκε και διατήρησε τις παραδόσεις των πρωτοπόρων operators του Κίνγκστον, αντί να ψάξει να κάνει κάτι πρωτότυπο. Η αφοσίωση του στον παλαιότερο τρόπο, ήταν ένας μεγάλος παράγοντας για να διατηρηθεί το ενδιαφέρον για την dub ζωντανό αφού τα άλλα sound systems κατά την δεκαετία του 1980 άρχισαν να παίζουν πιο δημοφιλή είδη μουσικής (όπως hip-hop και soul) και για να εμπνεύσει νεότερες γενιές για δημιουργία νέων roots sound systems.

Παρά το ότι ο Shaka δεν απόκλινε από το παραδοσιακό στυλ παραγωγής, ταυτόχρονα ήταν και ένας από τους πρωταγωνιστές της, ανερχόμενης, τότε, Digidub σκηνης. Αντί να δουλεύει με μουσικούς για να φτιάχνει τα dubplates του, όπως έκαναν οι Τζαμαϊκανοί dub ηχολήπτες, έφτιαξε τα πρώτα dubs του χρησιμοποιώντας drum machines και synths στους πρώτους του δίσκους. Ακούγοντας όμως την μουσική των Dread and Fred στα μέσα της δεκαετίας του 1980 άλλαξε τον ήχο του σε πλήρως ψηφιακό στυλ. Οι Dread and Fred είναι δύο αδέρφια από το Brentford στην νοτιοανατολική Αγγλία και ήταν μεγάλοι θαυμαστές του Shaka. Αρχίζαν να παίζουν τις μελωδίες του μπάσου σε ένα drum machine της Boss, προσθέτοντας από επάνω κρουστά με ένα Yamaha DX7. Το 1988 έβγαλαν τέσσερα dubplates και τα πήγαν στον Shaka ο οποίος τα έπαιξε για ένα μήνα κρατώντας το Warrior Stance (1989) για το τέλος, το Warrior Stance έγινε μεγάλη επιτυχία και οδήγησε στην κυκλοφορία του

δίσκου των Dread and Fred με τίτλο Iron Works (1991) στην δισκογραφική εταιρία του Shaka.

Πολλά από τα άλμπουμ του Shaka από εκείνη την περίοδο ήταν παραγωγές των The Disciples, οι οποίοι ήταν και αυτοί πολύ σημαντικοί για το digidub κίνημα. Αρχικά μια ομάδα δύο ατόμων αποτελούμενη από τους Russ D (Disciple) Και τον Lol Bell-Brown (πριν ο Lol αποχωρήσει για να κάνει άλλα projects), έφτιαξαν αρκετές παραγωγές για αρκετά από τα πρώτα άλμπουμ του Shaka πριν να φτιάξουν το δικό τους sound system με το όνομα Boomshakalacka και είχαν και ένα ομώνυμο περιοδικό. Αυτές οι παραγωγές από τους Disciples, τον Shaka και τους Dread and Fred βοήθησαν για να εδραιωθεί ένας νέος digital roots ήχος που είχε επιτυχία στο Ηνωμένο Βασίλειο με ονόματα όπως οι Alpha and Omega, Eastern Sher, The Disciples, Irration Steppas, Jah Warrior, Channel One Sound System, Concious Sound, The Rootsman, Abashanti-I κ.α, να ακολουθούν στο ίδιο ύφος.⁸⁰

2.8 Παραγωγοί

2.8.1 Dennis Bovell

Ένας από τους πρώτους Βρετανούς dub παραγωγούς, που εξελίχθηκε σε μεγάλο όνομα για την UK Dub είναι ο Dennis Bovell, ο οποίος είχε μετακομίσει στο Λονδίνο από τα νησιά Μπαρμπέιντος το 1965. Μπήκε κατευθείαν στην sound system κουλτούρα μέσω του system του πατέρα του (Tropical Soundmaster). Ο Bovell καθώς ήταν και καθαρίστας άρχισε να δουλεύει το δικό του system στα τέλη του 1960 ονόματι Jah Sufferah Hi-Fi. Το 1972 έφτιαξε τους Matumbi ένα roots reggae συγκρότημα που έγινε μέρος του Jah Sufferah Hi-Fi δημιουργώντας με μοναδική μίξη ζωντανής και ηχογραφημένης μουσικής, “η αληθινή μου λατρεία για την dub” λέει ο Bovell. Η μουσική αντίληψη του Bovell ήταν οξυμένη καθώς παρατηρούσε ομοιότητες ανάμεσα στα dubs του Perry του Thompson και του Tubby, και τους ήχους που έφτιαχνε ο Ed Kasner ηχολήπτης του Jimi Hendrix στο κομμάτι “Third Stone from the Sun” του άλμπουμ “Are you Experienced”, καθώς και στην μουσική του σινεμά και της τηλεόρασης της εποχής, η οποία δημιουργούσε ένα μυστήριο και μια διάθεση χρησιμοποιώντας tape delays. Όντας ηχολήπτης και έχοντας και κάποιες δικές του ιδέες η αντίληψη του αυτή τον βοήθησε αρκετά.

Οι Matumbi ήταν από τα πρώτα Βρετανικά reggae συγκροτήματα που έγραφαν δικό τους υλικό αντί να παίζουν γνωστά riddims. Μόλις ένα χρόνο μετά την δημιουργία τους, το συγκρότημα άνοιξε τους Wailers στο ντεμπούτο των τελευταίων στο Λονδίνο. Μέχρι τα μέσα του 1970 ο Bovell ήταν μόνιμος στο Metro στο Ladbroke Grove, και οι Matumbi ήταν πρωτοπόροι στο Βρετανικό lovers rock. Μια αντίδραση στο ανδροκρατούμενο και κυρίως ρασταφαρι-κεντρικό στυλ του dancehall της εποχής. Γυναικείες φωνές συνοδευόμενες από γλυκές μελωδίες και reggae ρυθμούς, οι Matumbi με τον Bovell στο τιμόνι, βοήθησαν να προσελκύσουν ξανά τις γυναίκες στα dancehalls

⁸⁰ Sullivan, σ. 64-67

και κατάφεραν να μπουν στα charts με κομμάτια όπως το “Point of View”(1979) που τους έκλεισε μια συμφωνία για τέσσερα άλμπουμ με την EMI. Ο Bovell ήδη από μικρός πειραματιζόταν με dub κομμάτια, αφού ήταν μεγάλος θαυμαστής του King Tubby και αυτό ήταν έκδηλο στις dub τεχνικές που χρησιμοποιούσε στα live show των Matumbi, ειδικά στα live τις Κυριακές στο Four Aces όπου είναι και από τα πρώτα live dub shows στην Αγγλία. Το συγκρότημα ηχογράφησε τα πρώτα του lovers rock κομμάτια στο στούντιο Gooseberry Sound Studios το οποίο άνοιξε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ως ένα στούντιο οκτώ καναλιών που χρησιμοποιούταν από deejays από systems και παραγωγούς όπως ο Lloyd Coxsone, αλλά και από punk συγκροτήματα όπως οι Sex Pistols που ηχογράφησαν τα demos για τα κομμάτια 'God Save The Queen', 'New York', 'Pretty Vacant' και άλλα το 1977.

Το ταλέντο του D.Bovell δεν πέρασε απαρατήρητο από το post-punk κίνημα, ο Mark Stewart των The Pop Group τον προσέλαβε για να ηχογραφήσει το single ντεμπούτο του “She's Beyond Good and Evil” (1979). Η δουλειά του Bovell που ξεχώρισε πάντως ήταν αυτή με το punk συγκρότημα The Slits, και αυτό γιατί αναδείκνυε την αρμονική μίξη αυτών των δύο διαφορετικών ειδών. Εμπνευσμένες από τους Sex Pistols, και τους New York Dolls, οι Slits δημιουργήθηκαν το 1976 και αποτελούσαν από τέσσερις γυναίκες: Ari Up (Ariane Daniela Forster) στην φωνή, Palmolive (Paloma Romero) στα ντραμς, Kate Korus (Kate Corris) στην κιθάρα, και Suzi Gutsy στο μπάσο, όταν οι Korus και Gutsy αποχώρησαν οι Viv Albertine και η Tessa Pollitt πήραν τις αντίστοιχες θέσεις τους. Ο Dennis Morris καλλιτεχνικός διευθυντής της Island επικοινωνήσε με τον Bovell για να κάνει παραγωγή στο άλμπουμ ντεμπούτο τους το Cut (1978). Ο Bovell συμφώνησε και τις βοήθησε να εξερευνήσουν την dub με ενδιαφέροντες τρόπους. Συνδυάζοντας βαθιές και βαριές μπασογραμμές με την οξεία φωνή της Ari Up και χαμηλώνοντας το συνολικό τέμπο, επίσης χρησιμοποίησε κόλπα τις musique-concrète σε κομμάτια όπως το New Town (ένα τραγούδι για την ηρωίνη), για το οποίο ηχογράφησε τον ήχο ενός κουταλιού να χτυπάει ένα τασάκι, ένα κουτί σπέρτα να κουνιέται και ένα σπέρτο να ανάβει.

Με το ψευδώνυμο Blackbeard, ο Bovell παρήγαγε αρκετά σημαντικά άλμπουμ ξεκινώντας με το Strictly Dub Wize(1978) και συνεχίζοντας με τα Dub Conference (1980) και I Wah Dub (1980). Αυτά τα άλμπουμ όπως και άλλα τις εποχής τους εμφανίζουν μια απόκλιση από το Τζαμαϊκανό στυλ και την μεθοδολογία του, κυρίως επειδή γράφτηκαν από την αρχή έτσι ως κομμάτια ή άλμπουμ και δεν αποτελούν versions από άλλες παραγωγές. Ακόμα και αν η μεθοδολογία διαφέρει καθώς η προσέγγιση πλησιάζει περισσότερο τον παραδοσιακό τρόπο γραφής μουσικής παρά το post-production στυλ της dub, τα άλμπουμ εξακολουθούν να είναι dub με τον αργό reggae ρυθμό, τις βαθιές και βαριές μπασογραμμές και την έντονη χρήση reverb και echo. Ο Bovell επίσης συνεργάστηκε με τον Linton Kwesi Johnson με τον οποίο έβγαλαν μαζί κάποια κλασσικά άλμπουμ όπως: 'Forces of Victory'(1979), 'Bass Culture'(1980), 'Tings An' Times'(1991) και LKJ in Dub: Volumes One and Two (1981, 1992), τα οποία μαζί με της ηχογραφήσεις του Τζαμαϊκανού Oku Onuora και του Βρετανού Benjamin Zephaniah έφτιαξαν την βάση του κινήματος της dub ποίησης (dub poetry), φαινομενικά μια επέκταση της παράδοσης του deejay του sound system. Ο Bovell διατηρούσε μια διπλή καριέρα η οποία ισορροπούσε μεταξύ του εμπορικού και

του υπογείου ήχου. Την ίδια χρονιά που κυκλοφόρησε το Cut των Slits (1978), ο παραγωγός έφτασε στο νούμερο δύο των αγγλικών charts με το τραγούδι 'Silly Games' της Janet Kay, από την δεκαετία του 1990 δούλεψε με πληθώρα μεγάλων καλλιτεχνών όπως Fela Anikulapo Kuti, Marvin Gaye, Thompson Twins, Wet Wet Wet, κ.α.

Τα τελευταία χρόνια και μετά από μια μεγάλη εγχείρηση στον αυχένα που τον αποτρέπει από το να παίζει μπάσο, ο Bovell όχι μόνο επέστρεψε στις dub περιπέτειες του αλλά επέστρεψε και στο πνεύμα του είδους που είναι το remix ή versioning κατά τις dub ορολογίες. Για το Ghosts Outside (2011) πήρε αποσπάσματα από τραγούδια του Steve Mason, ενώ στο Mek It Run (2012) μάζεψε μερικά από τα δικά του κομμάτια από την δεκαετία του 1970, συμπεριλαμβανομένων 2 τραγουδιών με τον I-Roy, και δημιούργησε και δημιούργησε dub versions τους. Σαν φόρο τιμής στην σκηνή των Βρετανών παραγωγών ο Bovell χρησιμοποίησε το στούντιο του φίλου του και επίσης μεγάλου παραγωγού Neil Fraser (Mad Professor) για το project και κυκλοφόρησε τα αποτελέσματα στην Pressure Sounds μια σημαντική βρετανική δισκογραφική που έχει τις ρίζες της στην μεγάλη On-U-Sounds του Adrian Sherwood.^{81, 82}

2.8.2 Adrian Sherwood

Όπως και ο Bovell ο Sherwood ασχολήθηκε με την reggae και την dub από τις αρχές του 1970., και ήταν και ενεργός παραγωγός στην post punk σκηνή. Γεννημένος το 1958, το όραμα του ήταν πολύ ευρύ από την αρχή, χρησιμοποιούσε την dub ως βασική προσέγγιση και μόνιμη έμπνευση, αλλά είχε επιρροές από την rock, την funk, την ethnic, και την ηλεκτρονική μουσική.

Ασχολήθηκε με την dub και την reggae από το σχολείο ήδη, ασχολήθηκε με την νεογέννητη τότε reggae σκηνή δουλεύοντας στις διακοπές του για την Pama Records ταξιδεύοντας όλο το Ηνωμένο Βασίλειο προωθώντας την μουσική τους, και αργότερα δούλεψε για λίγο στην Vulcan Records. Όταν ήταν 13 άρχισε να παίζει μουσική ως dj στο club Newlands το οποίο άνηκε στον Joe Farquharson. Εκεί ήταν που έπαιζε μια μίξη από funk και soul τα απογεύματα του Σαββάτου, ενώ 2 χρόνια αργότερα έπαιζε πλέον τα βράδια.

Ο Sherwood αποπειράθηκε να σπουδάσει, αλλά στα 17 του τα παράτησε, και μαζί με τον πρώην εργοδότη του Joe Farquharson, τον οποίο ο παραγωγός περιγράφει ως πατρική φιγούρα, έφτιαξαν την J&A (Joe and Adrian) Records distribution, μια από τις πρώτες ανεξάρτητες εταιρίες διανομής reggae μουσικής στην Αγγλία. Ήταν τότε περίπου που συμμετείχε στην δημιουργία της Carib Gems όταν ήταν ακόμα 17 χρονών, η εταιρία άρχισε να προσελκύει μεγάλα ονόματα όπως οι Black Uhuru, Dillinger, Trinity και Prince Far I. Φεύγοντας από την Carib Gems το 1977 δημιούργησε μαζί με τον φίλο του Doctor Pablo την δισκογραφική Hit Run. Στα 19 του ο Sherwood ξεκινάει να δείχνει την δική του άποψη για την dub. Η πρώτη του εμπειρία από στούντιο ήταν με τον Prince Far I δουλεύοντας στο άλμπουμ 'Message from The King' το οποίο τυπώθηκε σε 500 κομμάτια και τα δικαιώματα του τα πήρε η Virgin Records. Ο Sherwood και ο Pablo χρειάζονταν και άλλο υλικό για την Hit Run, έτσι

⁸¹ Veal, σ. 231-233

⁸² Sullivan, σ. 77-81

πήγαν στο Gooseberry studios και προσέλαβαν τον Dennis Bovell να τους κάνει κάποιες ηχογραφήσεις. Για τον Sherwood άλμπουμ όπως το King Tubby Meets the Upsetter in the Grass Roots of Dub και παραγωγές του Augustus Pablo ευθυνόταν για την αγάπη του για την dub.

Η πρώτη πραγματική στουντιακή εμπειρία για τον Sherwood ήταν με το συγκρότημα του Prince Far I τους Creation Rebel, μέλος των οποίων ήταν ο Lincoln Valentine Scott. Από τα σημαντικά μέλη των Roots Radics. Η πρώτη τους δουλειά μαζί ήταν το Dub From Creation (1978) όταν ο Sherwood ήταν μόλις 19 χρονών (με την βοήθεια του Bovell στην μίξη) ο δίσκος πουλήθηκε από το πίσω μέρος του αμαξίου του και κατέληξε να παίζεται από τον Dj John Peel. Ταυτόχρονα δούλεψε στο άλμπουμ Cry Tuff Dub Encounter, Chapter 1, στο οποίο είχε αναλάβει την μίξη. Ήταν ένα υψηλής ποιότητας άλμπουμ με τα κλασσικά ηχοχρώματα και τεχνικές της dub, τα επόμενα Rebel Vibrations (1979), το κλασσικό Starship Africa (ηχογραφημένο το 1977, κυκλοφόρησε το 1980, και μοναδικό από προσέγγιση μίξης, αφού η μίξη έγινε ανάποδα με τα εφέ να προηγούνται της ρυθμικής βάσης του κομματιού) και το κλασσικό LP Psychotic Junkanoo (1981), όλα φαινόταν όλο και πιο τολμηρά στην χρήση τεχνικών ηχητικού κολάζ υφαίνοντας στοιχεία από έθνικ μουσική, βιομηχανικό θόρυβο και ατμοσφαιρικούς ήχους στα θεμέλια της dub.

Το 1980 ο Sherwood δημιούργησε την δισκογραφική On-U-Sound Records. Ήταν ένα συνεργατικό εγχείρημα μεταξύ του Sherwood, μελών των Creation Rebel και διαφόρων μουσικών από την Τζαμαϊκάνη και την post-punk σκηνή, όπως η τραγουδίστρια των Slits Ari up, η οποία βοήθησε στην δημιουργία των New Age Steppers, ο Mark Stewart (The Pop Group), ο Keith Levine και ο Jah Wobble (μετά την διάλυση των PIL), Neneh Cherry, Vivien Goldman και Steve Beresford. Ο Sherwood θυμάται:

“Θυμάμαι κάναμε συναυλίες και μέσα στο κοινό είχα τους Sex Pistols, τις Slits, τους Clash, τον Billy Idol.. μερικές φορές όλοι αυτοί ερχόταν στις συναυλίες μας το ίδιο βράδυ. Το κοινό κοιτούσε το κοινό!” (JD Twitch, 'JD Twitch meets Adrian Sherwood (Part 1⁸³)')

Η On-U-Sound ήταν ένα πάρα πολύ σημαντικό στοιχείο που βοήθησε στην εξέλιξη της dub εκτός των συνόρων της Τζαμαϊκά, παραμένοντας πνευματικά συνδεδεμένη μαζί της. Σύμφωνα με τον Sherwood:

“Απλά εφάρμοσα τις τεχνικές που με δίδαξε ο ο Prince Far I, που ήταν ο πρώτος άνθρωπος που μου έδειξε το στούντιο. Ο Edwyn Pouncey με είχε περιγράψει ως έναν θαυμαστή που βρέθηκε μπροστα σε μια κονσόλα, δεν το εννοούσε για κομπλιμέντο αλλά εγώ το πήρα ως τέτοιο. Ο Prince Far I μου έδειξε την σημασία του να έχεις τον δικό σου ήχο. Αυτό είναι και το θέμα με τους Τζαμαϊκανούς καλλιτέχνες, δεν θέλουν να ακούγονται ίδιοι με κανέναν άλλο. Ο Keith Hudson, ο

⁸³ <https://soundcloud.com/alexchase/ohm-dedication-series-2-jd> (πρόσβαση 29-9-2017)

Lee Perry... όλοι είχαν τον δικό τους ήχο. Εγώ απλά έβαλα χιλιάδες ώρες σε αυτό και πάντα κοιτούσα να έχουμε καλούς παίκτες και πρωτότυπες ιδέες.”⁸⁴

Ο Sherwood συνεργάστηκε με τον Mark Stewart ξεχωριστά ως 'The Maffia (Charlie Fox, Bonjo I, Evar Fatfingers, Crucial Tony) δημιουργώντας τις ηχογραφήσεις με post-punk και βαρύ dub χαρακτήρα' Learning to Cope With Cowardice' (1983) και το As the Veneer of Democracy Fades το 1985. Μια άλλη ενδιαφέρουσα σύνδεση είναι ότι μερικοί από τους μουσικούς των The Maffia ήταν οι Keith Leblanc, Skip McDonald και Doug Wimbish, οι οποίοι σαν rhythm section των Sugar Hill Gang συμμετείχαν στα πρώτα και επιδραστικότερα κομμάτια για την hip hop 'Rapper's Delight'(1979), The Message (1982), White Lines (Don't Do It), (1983).

Ταυτόχρονα με αυτό ο παραγωγός πειραματίστηκε ακόμα πιο “ψυχεδελικά” δημιουργώντας το project AHC (African Head Charge) το οποίο ήταν μια κολεκτίβα μουσικών γύρω από τον παίκτη κρουστών οργάνων Bonjo Iyabinghi Noah. Το σουρεαλιστικό αριστούργημα των AHC ονόματι My Life In A Hole In The Ground (1981) (εμπνευσμένο από τον δίσκο-συνεργασία των Brian Eno και David Byrne: My Life In The Bush Of Ghosts (1981),) μια από τις σημαντικότερες δουλειές της On-U-Sound, περιελάμβανε μια απόκοσμη μίξη από αφρικανικά χορωδιακά τραγούδια, βιομηχανικούς ήχους, κραυγές ζώων, Κινέζικες άρπες και ηχητικά δείγματα με την φωνή του A.Einstein. Το άλμπουμ επανέφερε το πρωτότυπο πνεύμα της dub, αυτό του avant-garde ηχητικού κολάζ. Ο Sherwood θεωρεί αυτές τις ώρες στο στούντιο για τον δίσκο ως πειραματισμό στις ενεργές συχνότητες, θόρυβοι εκτός χρόνου, ρυθμοί μέσα σε ρυθμούς και ατελείωτη επεξεργασία στην μαγνητοταινία που κατέληξε την υπέρτατη “κόψε-ράψε” δουλειά (η αναλογική εκδοχή του συνηθισμένου σήμερα cut-paste, το οποίο έχει γίνει copy-paste). Ο πειραματισμός ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του project AHC, για παράδειγμα στον δίσκο Enviromental Studies (1982), ο Sherwood δοκίμασε την τεχνική της φυσικής αντήχησης τοποθετώντας ηχεία και μικρόφωνα σε μια τουαλέτα και ηχογραφώντας τα drums του για να αποκτήσει έναν απομακρυσμένο ήχο, μαζί με τον δίσκο Drastic Season (1987) δείχνουν ένα μεταμοντέρνο χαρακτήρα. Όταν το Off the Beaten Track(1986) και το Songs of Praise (1990) κυκλοφόρησαν οι AHC είχαν καταφέρει να μετατρέψουν τον ήχο τους σε κάτι κατανοητό από την μια, αλλά και πολύ συνδυαστικό από την άλλη συνδέοντας την dub, το αφρικανικό της παρελθόν μέσα από χορωδιακά τραγούδια, κρουστά και μια 'roots' μυστικιστική διάθεση. Ο παραγωγός σχολιάζει για εκείνες τις ηχογραφήσεις ότι υπήρξε μεγάλη διάθεση για πειραματισμό από το επίπεδο της ηχογράφησης της πηγής, πριν το επίπεδο του post production, ηχογραφώντας σε χώρους με φυσική αντήχηση, ηχογραφώντας την ίδια πηγή από διαφορετικό χώρο και χρησιμοποιώντας την φασική διαφορά προς όφελός τους, κατά τον Sherwood (και συμφωνώ με αυτό) “Οι περισσότεροι θέλουν αν ακούν μουσική με ένα κομπρεσαρισμένο, υπερφορτωμένο, 'βγάλε-όσο-περισσότερο-μπάσο-μπορείς' τρόπο.”⁸⁵

Οι Dub Syndicate ήταν άλλη μια διέξοδος για την ατελείωτη όρεξη του Sherwood για την dub. Δημιουργήθηκαν μαζί με τον 'Style' Scott, και ξεκίνησαν το

⁸⁴ Sullivan, σ. 84

⁸⁵ Sullivan, σ. 85-86

1982 με το *The Pounding System*. Μια μίξη από αναλογικούς και ψηφιακούς ήχους που συνδύαζαν σκληρούς κρουστικούς ήχους και απαλό πιάνο και μελωδικές γραμμές πνευστών. Το *Tunes From the Missing Channel* (1985), βασισμένο στην ανακάλυψη του *The Emulator*, ένα ψηφιακό sampler με κλαβιε, από τον Sherwood. Θυμίζοντας περισσότερο τον ήχο του *Mad Professor* από το στούντιο Ariwa, ο δίσκος βγήκε μαζί με την “ψηφιακή επανάσταση” που ξεκινούσε στο Kingston από το King Jammy και το 'Sleng Teng' που βγήκε την ίδια χρονιά. Κάπου εκείνη την περίοδο ο Prince Far I δολοφονήθηκε στο σπίτι του στο Kingston κατά την διάρκεια μιας ληστείας. Ο Sherwood αναστατωμένος για τον χαμό του φίλου και μέντορά του δε έκανε άλλο reggae δίσκο για πολύ καιρό, προτιμώντας να ασχοληθεί με το project του Tackhead και να δουλέψει με άλλους πελάτες του όπως οι Ministry και οι Depeche Mode και άλλους καλλιτέχνες που δεν ήταν στην On-U-Sound. Επέστρεψε στην Τζαμαϊκανή μουσική με μια σειρά από άλμπουμ με την συμμετοχή του Lee Scratch Perry: *Time Boom X De Devil Dead* (1987), *Secret Laboratory* (1990) και *Dub Setter* (2009). Αυτοί οι δίσκοι επανέφεραν τον Perry από έναν θρύλο της Τζαμαϊκανής dub στην δεκαετία του 1970 σε έναν σεβαστό σύγχρονο καλλιτέχνη.

Πέρα το ότι είναι υπεύθυνος για κάποια από τα πιο εφευρετικά πειράματα στην dub τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες, ο Sherwood έχει επιτυχώς ισορροπήσει δημιουργικότητα με την εμπορικότητα δουλεύοντας με post-punk/industrial συγκροτήματα όπως οι Cabaret Voltaire και οι Depeche Mode από την μια, και από την άλλη με τους Simply Red και τους Primal Scream. Το 2003 έκανε επιτυχία με το προσωπικό του άλμπουμ *Never Trust a Hippie* με συμμετοχές από τους Sly & Robbie, και το *Becoming a Cliche* (2007) με συμμετοχές των: Lee Perry, Dennis Bovell, Little Roy και Mark Stewart. Το 2012 κυκλοφόρησε το *Survival & Resistance* ένα κυρίως οργανικό άλμπουμ, μέρος του οποίου ηχογραφήθηκε στην Βραζιλία, το οποίο έχει έναν ανανεωμένο ελαφρώς πιο “γλυκό” ήχο, χωρίς όμως να μαλακώνει την αισθητική του παραγωγού και χωρίς να αποφεύγει την κοινωνική κριτική, όπως φαίνεται από τον τίτλο τις διαθέσεις και τα ηχητικά περιβάλλοντα του δίσκου.⁸⁶

2.8.3 Mad Professor

Γεννημένος στην Guyana το 1955, ο Neil Fraser πήρε το ψευδώνυμο του 'Mad Professor' από μικρή ηλικία εξαιτίας της αγάπης του για τα ηλεκτρονικά κυκλώματα και τον παλιό αναλογικό εξοπλισμό όπως μονάδες εφέ και reel-to-reel tape decks (πολυκάναλα συστήματα εγγραφής, αναπαραγωγής με μαγνητοταινία). Ξεκίνησε την καριέρα του στην dub λίγο αργότερα από τους Sherwood και Bovell, επηρεασμένος από τον Bovell και τους dub originators του Kingston (King Tubby, Lee Perry, Errol Thompson). Παρά την καθυστέρηση του στο ξεκίνημα, έκανε αισθητή την παρουσία του κατά την δεκαετία του 1980 με την σειρά άλμπουμ του *Dub Me Crazy* (1982-1993) και στην επόμενη δεκαετία με την σειρά *Black Liberation Dub* (1994-1999), και οι δύο σειρές περιείχαν ζωντανές ηχογραφήσεις μουσικών μιξαρισμένες και επεξεργασμένες από τον Fraser στην κονσόλα του. Σύμφωνα με τον ίδιο αυτό που τον τράβηξε στην dub ήταν η αίσθηση του λευκού καμβά, και μεγαλωμένος σε μια εποχή όπου κυριαρχούσαν

⁸⁶ Christopher Partridge, σ. 229-244

τα τραγούδια και οι οργανικές εκδοχές τους, τα πρώτα dubs που άκουσε του κέντρισαν το ενδιαφέρον. Όντας φαν της soul ο Fraser προσέγγισε την Τζαμαϊκανή μουσική μέσα από την Τζαμαϊκανή σκηνή των επανεκτελέσεων soul κομματιών όπως το 'Look What You Done To Me' του Al Green από τον Ken Boothe, καθώς και roots δίσκους όπως το Satta Massagana (1976) των Abbysinians. Ο πρώτος διεθνής δίσκος που του κέντρισε το ενδιαφέρον ήταν το The Message Dubwise (1972) του Prince Buster καθώς και οι δίσκοι του A. Pablo και τα b-sides του Tubby. Όπως θυμάται ο ίδιος:

“Μου άρεσαν τα κομμάτια που ήταν απλά drums και μπάσο, αυτό το ωμό στυλ, που τότε είχε ελάχιστο echo, αν είχε, και μόνο λίγο reverb. Κομμάτια από τον Errol Thompson και τον King Tubby. Τα άκουγα ξανά και ξανά και με έκαναν να θέλω να είμαι στο studio. Θυμάμαι και το φαινόμενο του b-side πολύ καλά. Έγινε τόσο δημοφιλές στα μέσα του 70 που όταν πήγαινες στο δισκοπωλείο και άκουγες τον καινούργιο δίσκο έπαιζες πρώτα το b-side.”⁸⁷

Το 1975 ο Fraser επισκέφθηκε τον Bovell στο σπίτι του όπου τον είδε να επεξεργάζεται με ένα tape machine. Εντυπωσιασμένος άλλα χωρίς χρήματα, άρχισε να σκέφτεται να φτιάξει τον δικό του εξοπλισμό, φτιάχνοντας ήδη διάφορες συσκευές και μονάδες εφέ που πουλούσε σε sound system και studios, ο Fraser άρχισε να φτιάχνει τον εξοπλισμό του για το δικό του studio, όπως την δικιά του κονσόλα καθώς και έξτρα υλικό όπως το Akai 4000-FS reel-to-reel tape deck. Ονόμασε το studio Ariwa η λέξη της φυλής Yoruba που σημαίνει επικοινωνία. Το studio έχει αλλάξει τοποθεσία τρεις φορές και με τα χρόνια εξελίχθηκε σε ένα κέντρο και για lovers rock αλλά και για roots reggae και dub. Σύμφωνα με τον ίδιο:

“Άρχισα να ηχογραφώ με τον Τζαμαϊκανό dub τρόπο με ένα τετρακάναλο χωρίζοντας τα κανάλια και (χρησιμοποιώντας bouncing) ξαναχτίζοντας τα. Η διαφορά ήταν ότι αντί να δουλεύουμε με masters άλλων, ηχογραφήσαμε τους δικούς μας μουσικούς. [...] Δεν ήταν εύκολο να κάνουμε τα κομμάτια μας γνωστά τότε αφού όλοι ήθελαν Τζαμαϊκανό προϊόν αλλά βρήκαμε τον τρόπο και τελικά όλα πήγαν καλά.”⁸⁸

Το πρώτο dub project του Mad Professor που εντυπωσίασε τους λάτρεις της dub στο Ηνωμένο Βασίλειο ήταν το Dub Me Crazy Part (1982), το οποίο εμβάθυνε στην διαστημική αύρα του είδους, με κοσμικούς υψηλούς μικρούς ήχους, περιστρεφόμενα echoes, αποσπάσματα μελωδίας και έντονα reverbs. Η παραγωγή θύμιζε κάτι μεταξύ του Black Ark και τις διαστρωματικές μίξεις του Errol Thompson, είχε όμως έναν πολύ καθαρότερο ήχο που οφείλονταν στο συνδυασμό της μαγνητοταινίας 2 ιντσών με μια καινούργια κονσόλα 16 καναλιών. Ο Fraser συνέχισε με τίτλους όπως τα κάτωθι: Beyond The Realms of Dub , The African Connection και Escape to the Asylum of Dub, στα οποία ο Fraser έκανε παραγωγή έπαιξε κρουστά, μπάσο , συνθεσάιζερ, έκανε φωνητικά και γενικότερα εμπλεκόταν τόσο στην παικτική, όσο και στην ηχοληπτική μεριά των δίσκων, σε συνεργασία βέβαια με άλλους μουσικούς. Ο ίδιος λέει: “έκοψα 1500 κομμάτια από το πρώτο άλμπουμ τα οποία

⁸⁷ Sullivan, σ. 88

⁸⁸ Ο.π., σ. 89

κόστισαν μια περιουσία τότε, και απλά καθόταν για 6 μήνες χωρίς να πουληθούν, σκεφτόμουν ότι ήταν πεταμένα λεφτά και χαμένος χρόνος, και τότε είχα την κόρη μου την γυναίκα μου και ένα δάνειο. Τότε ο Dj John Peel άρχισε να παίζει την μουσική μου στο ραδιόφωνο συστήνοντας με σε ένα καινούργιο κοινό. Τότε αρχίσαμε να πηγαίνουμε καλά με τις lovers rock και roots reggae παραγωγές. Το studio άρχισε να έχει ζήτηση μεταξύ καλλιτεχνών όπως ο Jah Shaka και οι Twinkle Brothers, και πριν το καταλάβω μεγάλες εταιρίες με καλούσαν για να μιξάρω σε dub τους καλλιτέχνες τους.” Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 η σειρά Dub Me Crazy είχε αρχίσει να παλιώνει και ο Fraser θα την τερμάτιζε για να ξεκινήσει την σειρά Black Liberation Dub, η οποία διατηρούσε τον χαρακτηριστικό διαστημικό ήχο του Mad Professor αλλά πλέον με έναν πιο “στρατιωτικό” χαρακτήρα.⁸⁹

Όπως έκαναν ο Bovell και ο Sherwood, ο Fraser δούλεψε και αυτός με ένα σταθερό πελατολόγιο από την δημοφιλή μουσική της εποχής τύπου rock, R&B, electronica με ονόματα όπως Sade, The Orb, Beastie Boys, Depeche Mode, αν και το studio Ariwa έμεινε πιστό στις reggae και dub ρίζες του. Μεταξύ άλλων ο Fraser συνεργάστηκε συχνά με τον Lee Scratch Perry και τον U-Roy, με τον οποίο παρήγαγε το κλασικό άλμπουμ True Born African (1991). Το 1995 παρήγαγε και άλλους δίσκους με τον Lee Perry μεταξύ τους οι: Black Ark Experiments, Super Ape innna Jungle, το οποίο περιείχε jungle riddims των Dougie Digital και Juggler, και το 1996 δοκίμασε την τύχη του στην post punk δουλεύοντας με το rock συγκρότημα Ruts DC στο Ruts DC vs Mad Professor-Rhythm Collision Dub. Μακράν το πιο γνωστό του project της εποχής ήταν το No Protection (1995) μια διαφορετική εκδοχή του δεύτερου άλμπουμ των Massive Attack , Protection (1994), το οποίο περιελάμβανε τον παλιό φίλο του Fraser τον Horace Andy καθώς και πολλά ενδιαφέροντα ηχοχρώματα και soul ρυθμούς για να δουλέψει ο παραγωγός. Το 2005 ο Mad Professor ένωσε τις δυνάμεις του με τον μεγάλο Scientist για το Mad Professor meets Scientist at the Dub Table και τον ίδιο χρόνο γιόρτασε τα 25 χρόνια της Ariwa με μια περιοδεία στο Ηνωμένο Βασίλειο μαζί με τον Lee Perry, με τον οποίο συνεργάστηκε στο project του The Roots of Dubstep (2011) το οποίο εξερευνάει την επιρροή της dub στο υποείδος της (dubstep) που γεννήθηκε στην Βρετανία.⁹⁰

2.9 Σύνοψη

Είναι περίεργο πως κινήσεις που γίνονται με άλλο σκοπό έχουν άλλο αντίκτυπο από το αναμενόμενο. Όταν με το British Nationality Act η Βρετανική κυβέρνηση έδινε Βρετανική υπηκοότητα σε όλους τους κατοίκους της κοινοπολιτείας ελλείψει εργατικού δυναμικού , κανείς δεν φανταζόταν το πολιτισμικό αντίκτυπο που θα είχαν τελικά αυτοί οι πρώτοι μετανάστες. Ανεπιθύμητοι στο σπίτι του παλιού τους δεσμώτη, ήλπιζαν σε ένα καλύτερο μέλλον από αυτό που θα είχαν στις χώρες τους, ένα μέλλον που τελικά έζησαν οι απόγονοι τους, το οποίο κέρδισαν με πολύ κόπο. Εδώ το δόγμα των Ρασταφαρι αποκτά ένα άλλο νόημα Αποκλεισμένοι κατά ένα μεγάλο βαθμό από τους

⁸⁹ Sullivan, σ. 87-91

⁹⁰ Veal, σ. 229-231

χώρους διασκέδασης της υπόλοιπης Βρετανικής κοινωνίας, έκαναν αυτό που ήξεραν καλύτερα, δημιούργησαν τους δικούς τους χώρους διασκέδασης, και αφού το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου μεταναστευτικού κύματος προερχόταν από την Τζαμάικα, δεν υπήρχε καλύτερος τρόπος από το sound system. Δειλά-δειλά στην αρχή από υπόγεια σπιτιών και νοικιασμένους χώρους, με βασικό εξοπλισμό, έπαιζαν μουσική από όλη την Καραϊβική Τζαμάικα, Τρινιδάδ, Μπαρμπεϊντος. Τα χρόνια περνούσαν στην γηραιά Αλβιών, τα systems μεγάλωναν και ζητούσαν μουσική από την πατρίδα, αυτή ήταν και η ευκαιρία πολλών εκ των παραγωγών. Οι operators των sound systems, με την κλασική Τζαμαϊκανή νοοτροπία της αποκλειστικότητας έκαναν τις συνδέσεις τους με το Kingston και η reggae ως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν μέρος της Βρετανικής καθημερινότητας, τονίζοντας την ύπαρξη της Καραϊβικής κοινότητας. Ο Jah Shaka, ο Fatman, ο Coxsone και τα υπόλοιπα sound systems περιόδευαν όλη την χώρα παίζοντας είτε μαζί είτε ως αντίπαλοι τραβώντας κοινό από όλες τις φυλές και τις κοινωνικές τάξεις.

Αυτό είναι και το σημαντικότερο όλων σε αυτή την φάση εξέλιξης αυτής της μουσικής. Sound system, reggae και dub πάνε παντού μαζί. Μια κουλτούρα η οποία αρχικά αναφερόταν αποκλειστικά στην κοινότητα μεταναστών από την Καραϊβική τράβηξε, όπως είναι λογικό, πολύ κόσμο από την λευκή πλειοψηφία της Βρετανίας. Πρώτοι ήταν οι mods που στις αρχές της δεκαετίας του 60 μαζί με τους The Who και τους Small Faces άρχισαν να ακούν bluebeat ή αλλιώς ska μουσική. Το κύμα που ακολούθησε τους mods όχι μόνο άκουγε μουσική από την Τζαμάικα αλλά την έφερε, με κομμάτια όπως το Israelites και το 007, στο προσκήνιο και μαζί με αυτό τόνωσε το ενδιαφέρον του αγγλικού κοινού για την μουσική αυτού του μικρού νησιού. Η δεκαετία του 1970 ήταν δύσκολη για την Αγγλία, ήταν επίσης όμως και η δεκαετία που την έκανε να αρχίσει να αποδέχεται την νέα πολιτισμική της ταυτότητα, ο Bob Marley με τους Wailers γνώριζε την reggae σε όλο τον κόσμο και τα sound systems άρχισαν να παίζουν τα πρώτα dub dubplates. Η ψυχεδελική ροκ ήταν επίσης σε αύξουσα πορεία, με συγκροτήματα όπως οι Pink Floyd, Tangerine Dream και άλλοι, των οποίων το κοινό άρχισε να βρίσκει κοινά με την dub όσον αφορά τους ηχητικούς πειραματισμούς. Μετά τα μέσα της δεκαετίας όμως με τον ρατσισμό να έχει αυξηθεί ραγδαία, οι Ρασταφάρι ξαναήρθαν στο προσκήνιο, με το μήνυμά τους να βρίσκει εφαρμογή και να έχει νόημα περισσότερο από ποτέ, τα παιδιά των μεταναστών της γενιάς του Windrush, ζούσαν στην Βαβυλώνα των Ρασταφάρι, μπορούσαν να ταυτιστούν με την Αφρικανοκεντρική ρητορική των Ράστα, και το έκαναν από ανάγκη επιβίωσης σε μια κοινωνία που δεν τους αποδεχόταν, με κύριο εκπρόσωπό της τον Jah Shaka η πολιτικοποιημένη dub με τα μηνύματα των Ράστα άρχισε να εξαπλώνεται, και βρήκε ένα κοινό που δεν θα περίμενε ποτέ κανείς.

Το κίνημα των punks εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 70, έχοντας έναν πλήρως αντιδραστικό και αντικομοφορμιστικό χαρακτήρα. Ο dj του Roxy club, Donn Letts ήταν αυτός που έκανε την σύνδεση των punks με την reggae και την dub, στην οποία οι punks βρήκαν κοινά σημεία στην βαρύτητα της μουσικής και των στίχων. Με το μεγαλύτερο ποσοστό των punks να προέρχονται από την εργατική τάξη μπορούσαν να καταλάβουν και πολλές φορές να ταυτιστούν με τους στίχους. Μετά την συνέντευξη

του John Lydon στο BBC Radio στην εκπομπή του John Peel όπου δήλωσε την αγάπη του για την reggae, η ένωση είχε γίνει, punk και reggae πήγαιναν μαζί. Ήταν αυτά τα δύο είδη που κράτησαν και γιγάντωσαν το κίνημα του Rock Against Racism, δημιουργώντας ένα αντιρατσιστικό κίνημα απέναντι στο εθνικιστικό κίνημα National Front. Απόρροια αυτής της χρόνιας σχέσης ήταν η post-punk η οποία ενσωμάτωσε πολλά στοιχεία της dub και άμβλυσε λίγο την οξύτητα της punk, χαρακτηριστικά παραδείγματα οι The Clash, PIL, Killing Joke όλοι είχαν μερικά στοιχεία της dub, και λογικό αν σκεφτεί κανείς ότι αυτοί οι καλλιτέχνες,πολλοί από αυτούς παιδιά της εργατικής τάξης, μεγάλωσαν μαζί με παιδιά μεταναστών από τις Δυτικές Ινδίες, οι επιρροές ήταν εκεί από πολύ μικρή ηλικία. Το sound system και στην Αγγλία αποτέλεσε φορέα πολιτικοποίησης και ειρηνικής συνεύρεσης, φέρνοντας μαζί διαφορετικές διαφορετικές κουλτούρες, και όσο η δεκαετία του 70 έκλεινε και άρχιζε η δεκαετία του 80 ο θεσμός του sound system αποτέλεσε ένα μουσικό καταφύγιο από την τρέλα της εποχής της Margaret Thatcher. Μουσικά όμως η η ραγδαία εξέλιξη της ψηφιακής μουσικής τεχνολογίας έφερνε νέες τεχνικές και τρόπους στο παιχνίδι, μόνο που αυτή τη φορά η αρχή θα γινόταν από την άλλη μεριά του Ατλαντικού.

Κεφάλαιο 3

3.1 Hip-Hop

Η περίοδος της αφροαμερικανικής μουσικής που εξελίχθηκε από τα μέσα της δεκαετίας 1980 αναφέρεται συνήθως ως post-soul εποχή. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται συνήθως για να περιγράψει μία εποχή αφροαμερικανικής μουσικής που αναπτύχθηκε, αλλά δεν περιορίστηκε μόνο, στην Νέα Υόρκη, στην οποία, οι ευαισθησίες των δεκαετιών του 1960 και 1970 στην soul μουσική και η ιδέα του κινήματος για ίσα δικαιώματα (civil rights movement) που διαμόρφωσαν το παρασκήνιο της, άνοιξαν δρόμο για μία νέα εποχή κοινωνικών και κατ'επέκταση αισθητικών αξιών. Αυτή η μετάβαση στηρίζεται σε αρκετές σημαντικές κοινωνικές, μουσικές και τεχνολογικές εξελίξεις στην αφροαμερικανική κουλτούρα. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1970 στην Αμερική οι μουσικές εξελίξεις συμπεριελάμβαναν μια αλλαγή σε μουσικά γούστα και τρόπους σε σχέση με τις προηγούμενες γενεές, μία παρακμή στην παραδοσιακή μουσική εκπαίδευση και ταυτόχρονα την διάθεση καινούργιων και συγκεκριμένα ψηφιακών και φθηνότερων να εργαλείων για τη δημιουργία μουσικής. Κατά μία έννοια η post-Soul ιδέα μπορεί να τοποθετηθεί μαζί με ιδέες όπως Post-Blackness και post-nationalist καθώς όλοι αυτοί οι όροι υπονοούν μία μετάβαση μακριά από το ήθος, τις αξίες και τα σύμβολά του civil rights movement. Αυτή η γενιά που ακολούθησε είχε διαφορετικά μουσικά γούστα και τρόπους παραγωγής μουσικής, υπήρξε μια παρακμή στην παραδοσιακή μουσική εκπαίδευση ενώ ταυτόχρονα υπήρχε η διάθεση νέων και φθηνότερων εργαλείων, κατά βάση ψηφιακών, για την δημιουργία μουσικής.⁹¹

Η μετάβαση αυτή οδήγησε στην χιπ χοπ ένα μουσικό είδος το οποίο βγήκε κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και ήταν η πιο καθαρή μουσική αντανάκλαση όλων αυτών των κοινωνικοοικονομικών και μουσικό-τεχνολογικών αλλαγών. Η ιστορία του πως αυτή η μουσική αναπτύχθηκε εκτός των καλλιτεχνικών ρευμάτων της Νέας Υόρκης έχει καταγραφεί αρκετά καλά αλλά η άνοδος της χιπ-χοπ δέχεται παραπάνω ανάλυση έτσι ώστε να καταλάβουμε το ρόλο της Τζαμαϊκανής μουσικής στην μεταμόρφωση της αμερικανικής χορευτικής μουσικής κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980.⁹² Στην Νέα Υόρκη από τα μέσα έως τα τέλη του 1970 η κυρίαρχη μαύρη χορευτική μουσική ήταν οι funk από μπάντες όπως οι Kool and the Gang, War, The Ohio Players και παρόμοια συγκροτήματα. Αυτή η μουσική στηρίχθηκε πάνω σε ένα βασικό μοτίβο που εδραίωσε ο James Brown και η μουσικοί του μία δεκαετία νωρίτερα, το οποίο ανάμιζαν με ροκ στοιχεία οι George Clinton και Sly and The Family Stone. Το άλλο κυρίαρχο μουσικό χορευτικό είδος στα τέλη της δεκαετίας του 70 ήταν η disco, η οποία αναδείχτηκε από την μίξη της ευρώ-αμερικανικής gay discotheque κουλτούρας και της μίξης Ευρωπαϊών παραγωγών dance μουσικής όπως οι Giorgio Moroder και Jean-Marc Cerrone, με αφρό-Αμερικανίδες τραγουδίστριες της εποχής όπως η Donna Summer και

⁹¹ Nelson George, 2004, *Post-Soul Nation: The Explosive, Contradictory, Triumphant and Tragic 1980's as Experienced by African Americans (previously known as Blacks and before that Negroes)*. New York: Viking

⁹² Jim Fricke and Charlie Ahearn. 2002. *Yes Yes Y'all: Oral History of Hip-Hop's First Decade*. New York: Da Capo

η Thelma Houston. Αυτό που ήταν καινούργιο σχετικά με την ντίσκο ήταν ότι ήταν αισθητά ευκολότερη για να παραχθεί σε αντίθεση με την funk που δεν ήταν. Κατά ένα μεγάλο μέρος η ντίσκο εξαρτιόταν από μία οπτική λογική “Star” προσωπικοτήτων, οι οποίοι έκαναν προσωπικές εμφανίσεις με μεγάλες και ειδικευμένες ορχήστρες και ακόμα και αν η ντίσκο είχε καλλιτέχνες όπως η Donna Summer και οι Village People στην ουσία ήταν μία μουσική του παραγωγού και οι τεχνικές της βοήθησαν να καθοριστεί μία νέα εποχή μουσική παραγωγής. Σαν είδος η disco απλοποίησε τις πολυρυθμικές πρωτοπορίες της funk και κατ’ επέκταση μαλάκωσε το πολιτικό της υπόβαθρο οδηγώντας αρκετούς μαύρους κριτικούς pop μουσικής να την χαρακτηρίσουν ως ένα απρόσωπο είδος μουσικής το οποίο συνείσφερε στο θάνατο μιας εποχής πρωτοποριακής και κοινωνικά ενεργής αφροαμερικανικής χορευτικής μουσικής.⁹³

Πέραν όμως από τις ιδεολογικά φορτισμένες συζητήσεις για την disco και μακριά από τα φώτα της αρένας, funk και disco δίσκοι χρησιμοποιούνταν διαφορετικά στις αφροαμερικανικές και λατινοαμερικανικές περιοχές της Νέας Υόρκης. μία παράδοση επανεκτέλεσης της δημοφιλούς μουσικής για κατανάλωση, και η τροποποίηση του ηχογραφημένου υλικού έξω από το δημοφιλές ενισχυόταν λόγω οικονομικών εξελίξεων στη Νέα Υόρκη. Ως το τέλος δεκαετίας 70 συναντάται όλο και περισσότερο η τεχνική της αποδόμησης της funk και της disco μουσικής στα πάρτι της γειτονιάς, σε ντισκοτέκ και σε σπιτικά πάρτι σε όλη τη Νέα Υόρκη από μία νεότερη γενιά ανερχόμενων μουσικών όπου ελλείπει επαρκούς χρηματοδότησης για προγράμματα μουσικής στα δημόσια σχολεία, στράφηκαν προς τη συλλογή δίσκων των γονιών τους και στα συστήματα αναπαραγωγής στο σπίτι τους για έμπνευση και για μουσικό υλικό. Αναλύοντας τις τεχνικές αποδόμησης, οι djs ανέπτυξαν μία τεχνική μίξης μεταξύ δύο πικάπ παίζοντας με σύντομα κομμάτια από τραγούδια (breaks ή breakbeats) διάρκειας λίγων δευτερολέπτων και μετατρέποντας τα σε κανονικά κομμάτια ενισχυμένα από μουσικές φράσεις ρυθμικών μερών και πνευστών από άλλες ηχογραφήσεις. Όπως και στο Τζαμαϊκανό sound system τα κομμάτια αυτά συνοδεύονταν από έναν MC (ο ίδιος ρόλος με τον dj στη Τζαμάικα) και η τεχνική αυτή της μίξης του dj μπορούσε να συνεχιστεί ατέρμονα εξαρτώμενη από τη διάθεση του MC των χορευτών. Την ίδια περίοδο κυκλοφόρησαν αρκετά κομμάτια που χρησιμοποιούσαν την λογική του breakbeat στην σύνθεση τους, με ολόκληρα κομμάτια να συνθέτονται με αποσπάσματα κρουστών οργάνων από διάφορα κομμάτια

Η εξέλιξη της χιπ-χοπ έχει τις ρίζες της σε αρκετά στιλιστικά ρεύματα, αλλά ένα από τα πιο σημαντικά είναι οι πρωτοπορίες στα studio Kingston και στα sound systems κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 και 1970. Οι μουσικές διαδικασίες που περιγράφηκαν παραπάνω, των οποίων το κίνητρο ήταν οικονομικό, είχαν ξεκινήσει περίπου μία δεκαετία νωρίτερα στην Τζαμάικα όπου οι παραγωγοί ανακύκλωναν μουσικό υλικό για να μεγιστοποιήσουν τα κέρδη τους, σε μία καταπιεσμένη οικονομία ανίκανη να υποστηρίξει μεγάλη αγορά μουσικών οργάνων και ειδών τεχνολογίας. Πιο συγκεκριμένα η Τζαμαϊκανή κουλτούρα είχε μία δυνατή επιρροή κατά τα πρώτα χρόνια της hip hop κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1970 στην Νέα Υόρκη, λόγω του

⁹³ Stephen Talty.2003. *Mulatto America At the Crossroads of Black and White Culture: A Social History*. New York: HarperCollins

μεγάλου κύματος μετανάστευσης από το 1960 στην πόλη. Ο μουσικός σύνδεσμος είναι κάτοικοι της Νέας Υόρκης με ρίζες από την Καραϊβική όπως ο dj Kool Herc (γ.1955) και ο Afrika Bambaataa (γ.1957) αυτοί οι δύο ήταν άμεσα υπεύθυνοι για αυτή την εξέλιξη στην μαύρη δημοφιλή μουσική και αυτό που στην ουσία προσέφεραν ήταν οι τεχνικές από την Καραϊβική δηλαδή το να μιλά ή να τραγουδά κανείς πάνω από προηχογραφημένη μουσική (toasting ή rapping στις Ηνωμένες Πολιτείες) -Εδώ πρέπει να αναφερθεί και ο “νονός” της αμερικανικής rap, Gill Scott Heron, που με την τεχνική του spoken word, όπου ήταν απαγγελία επάνω από κάποια μουσική σύνθεση έδειξε τον δρόμο για τους mc's που θα ακολουθούσαν-, μία προσέγγιση στην ανασύνθεση με στυλ ηχητικού κολάζ, η εκμετάλλευση και η αναδιαμόρφωση της μουσικής τεχνολογίας, μία τάση να ξεγυμνώνεται η μουσική στα καθαρά ρυθμικά της στοιχεία και η σπονδυλωτή χρήση και ανασύνθεση μουσικού υλικού.

Ηχητικά και αισθητικά μουσικοί όπως ο dj Kool Herc ουσιαστικά μεταμόσχευσαν το μοντέλο του τζαμαϊκανού sound system στη Νέα Υόρκη μαζί με την ιδέα της διασκέδασης σε εξωτερικό χώρο η οποία για λίγο προς το τέλος της δεκαετίας του 1970, κατάφερε να επαναφέρει τον δημόσιο χώρο κάτω από ένα νέο πρίσμα με την μορφή του block party (πάρτι της γειτονιάς), και όπως με την dub στην Τζαμάικα τα χαρακτηριστικά της μουσικής βγήκαν μέσα από αυτό (dancehall, block party). Όπου μουσική με μινιμαλιστική δομή χρησιμοποιούταν ως βάση για αυτοσχεδιαστικά φωνητικά και εκτεταμένο χορό. Αυτές οι ρίζες φαίνονται ακόμα στη σύγχρονη hip hop, αυτός ο διαπολιτισμικός διάλογος συνέχισε καθώς ragga και hip-hop συνέχισαν να επηρεάζουν η μία την άλλη. Δομικά και λειτουργικά η ιδέα του breakbeat στην hip hop είναι αρκετά κοντά με την ιδέα του drum n bass στην reggae. Δεδομένης αυτής της ομοιότητας μία σύγκριση μεταξύ της dub και της hip-hop προσφέρει μία σημαντική ευκαιρία να μελετηθεί η παράλληλη εξέλιξη ενός συνόλου μουσικών στρατηγικών οι οποίες συνέβαλαν σε μία σταδιακή αφρικανοποίηση της δυτικής μορφής του ποπ χορευτικού τραγουδιού. Η βασική συνεισφορά της dub στην δημοφιλή μουσική είναι η ιδέα του drum n bass και της ηχοτοπιακής μίξης. Η πιο ουσιαστική συνεισφορά της χιπ-χοπ από την άλλη είναι η αισθητική του breakbeat που με την άνοδο του digital sampling εξελίχθηκε ακόμα περισσότερο, και οι δύο είναι αποδομητικές τεχνικές σύνθεσης οι οποίες ευαισθητοποίησαν τους ακροατές στις λεπτομέρειες της παραγωγής. Πάρα πολλά samples όλα ηχογραφημένα σε διαφορετικό χρόνο και μέρος άρα και με διαφορετική ηχητική ατμόσφαιρα ευαισθητοποίησαν τους ακροατές στις πιο λεπτεπίλεπτες τεχνικές παραγωγής, μουσικά αποσπάσματα τα οποία διαρκούν μερικά μόνο δευτερόλεπτα αλλά παρόλα αυτά χρησιμοποιημένα σωστά επηρεάζουν το ηχητικό περιβάλλον του ακροατή. Εξαιτίας αυτού λοιπόν οι ακροατές μπορούν πλέον να καταλάβουν αλλαγές στον ηχόχρωμα και την ηχητική υφή των ηχογραφήσεων. Υπό αυτή την έννοια παραγωγοί της χιπ-χοπ όπως Bomb Squad, DJ Red Alert και RZA, Dr. Dre, Dj Premier είναι παρόμοιοι Τζαμαϊκανών παραγωγών όπως ο King Tubby και ο Lee Perry λόγω του ότι βοήθησαν να επιμηκύνουν τις παραμέτρους του ήχου στην δημοφιλή μουσική.⁹⁴

⁹⁴ Veal, σ. 243-248

3.2 Electronica

Έχοντας ανοίξει χώρο για ηχητικό πειραματισμό και σε μερικές περιπτώσεις για κοινωνικοπολιτική κριτική μέσω της pop μουσικής, τα είδη της punk, της πειραματικής rock, και της dub μπορούν να θεωρηθούν σημαντικοί παράγοντες στην άνοδο της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής γνωστή και ως electronica, η οποία εξελίχθηκε ταυτόχρονα με την εξάπλωση της ψηφιακής ηχητικής τεχνολογίας από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Ο όρος electronica εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και αναφέρεται στα είδη ambient, house, techno, jungle/drum n bass, trip hop και οποιοδήποτε από τα αναρίθμητα υποείδη τους, και ακόμα και αν μερικοί καλλιτέχνες σε αυτά τα είδη χρησιμοποιούν διάφορους τρόπους ενορχήστρωσης, αυτά που τους ενώνουν είναι η δημιουργία μουσικής με ψηφιακά μέσα, τα μέρη στα οποία εμφανίζονται όπως dance clubs και raves και αρκετές στιλιστικές ομοιότητες. Όσο η ψηφιακή τεχνολογία πάνω στην οποία βασίστηκε το φαινόμενο της electronica έκανε πιο εύκολο τον τρόπο διαχείρισης της ηχητικής πληροφορίας, τόσο το καλλιτεχνικό κύμα της electronica ως φαινόμενο ήταν ο καταλύτης για την μίξη πολλών καλλιτεχνικών ρευμάτων στην δημοφιλή αυτοσχεδιαστική και πειραματική μουσική η οποία εξελίχθηκε από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η επιρροή και το στίγμα της dub είναι αρκετά διακριτό σε αυτά τα ψηφιακά παραγόμενα είδη, σε κάποια η επιρροή είναι ξεκάθαρη και ακούγεται, ενώ σε κάποια άλλα υπονοείται. Μπορούμε να γενικεύσουμε και να πούμε ότι όσον αφορά την μουσική σύνθεση όλα τα είδη που αναφέρονται παραπάνω και ανήκουν στην electronica δίνουν έμφαση στη ρυθμική πολυπλοκότητα την αποσπασματική χρήση φωνητικών και μελωδικών φράσεων και στην ατμοσφαιρική διαμόρφωση της μίξης, έτσι μπορεί να πει κανείς ότι αντικατοπτρίζεται η επιρροή της dub. Τα δύο είδη της electronica τα οποία δείχνουν να έχουν την μεγαλύτερη επιρροή από την dub είναι η Jungle ή drum n bass και η trip-hop και οι δύο δείχνουν ένα τρόπο όπου οι τεχνικές της dub (drum n bass μίξη και ατμοσφαιρική μίξη) και της hip-hop (κομμάτια από breakbeats και ένα σύνολο από samples) ενώθηκαν την δεκαετία του 1980 και του 1990 για να μεταμορφώσουν την παγκόσμια δημοφιλή χορευτική μουσική.⁹⁵

3.2.1 Jungle/Drum n Bass

Η jungle αναπτύχθηκε στην Αγγλία περίπου το 1990 ως ένα υβρίδιο τζαμαϊκανής dub reggae και DJ μουσικής και της Αγγλικής techno, σίγουρα οι παραγωγοί της είναι πάρα πολλοί για να τους αναφέρουμε όλους αλλά οι πιο γνωστοί θα μπορούσε κανείς να πει ότι είναι Goldie, LTJ Bukem, Roni Size, Photek, 4Hero και άλλοι. Τα ονόματα jungle και drum n bass έχουν ξεκάθαρα τις ρίζες τους στην ιστορία της Τζαμαϊκανής μουσικής, η λέξη jungle προέρχεται από τα soundsystem του Kingston και συγκεκριμένα στην περιοχή Jonestown η οποία ήταν γνωστή ως jungle. Drum n bass από την άλλη είναι ξεκάθαρα ο δανεισμός από τον τρόπο ομιλίας της roots reggae. Αυτοί οι παράγοντες συν το γεγονός ότι η jungle ειδικότερα τα πρώτα χρόνια

⁹⁵ Mark J. Pendergast, 2000. *The Ambient Century: From Mahler to Trance: The Evolution of sound in the Electronic Age*. New York Bloomsbury

συνοδευόταν από ένα DJ τζαμαϊκανού στυλ δείχνει καθαρά τις ρίζες του είδους στην τζαμαϊκανή κοινότητα της Βρετανίας. Αν και υπάρχουν αρκετά υποείδη όλα βασίζονται σε τρία βασικά στοιχεία πρώτον μία μπασογραμμή η οποία παίζει σε μισό χρόνο συνήθως χωρίς τονικά χαρακτηριστικά με την οποία μπορούμε να συνδέσουμε το στυλ μπάσου της roots reggae, δεύτερον ψηφιακά κρουστά σε διπλό χρόνο με μοτίβα παρμένα εν μέρει από αρκετά επιταχυμένα hip hop breakbeats, εν μέρει από το γρήγορο τέμπο της techno και της trance μουσικής και εν μέρει από τα κρουστά διπλού χρόνου που παραγωγοί όπως ο King Tubby κατάφερναν με την χρήση ψηφιακών delay. Τρίτον η μίξη των προηγούμενων δύο στοιχείων με προσθήκη ηχοχρωμάτων με τη χρήση συνθεσάιζερ συνήθως σε μινόρε κλίμακες και με χρήση reverb . Αν και τα υπερκινητικά, βγαλμένα από την techno χαρακτηριστικά του είδους, σίγουρα αποκλίνουν από το στυλ της dub, η χρήση ατμοσφαιρικής μίξης, η χρήση φωνητικών αποσπασμάτων και οι μεγάλες μπασογραμμές είναι άμεσα συνδεδεμένες με την Τζαμάικα.⁹⁶

3.2.2 Trip Hop

Η trip-hop από την άλλη έχει τελείως διαφορετική προσέγγιση, το είδος μπορεί να περιγραφεί ως μία πιο αργή, επηρεασμένη από την dub, επανεκτέλεση της αφροαμερικανικής hip hop. Το είδος είναι συνδεδεμένο με αρκετές δισκογραφικές εταιρείες όπως η Ninja tune, η Shadow και η MoWax και παράγεται και ως φωνητική και ως οργανική μουσική. Διαφορές κουλτούρας και αισθητικών ευαισθησιών σημαίνουν ότι η hip hop στην Αγγλία πολλές φορές δεν έχει το στοιχείο του rapping το οποίο στην οργανική trip-hop συνήθως αντικαθίσταται από ηχητικούς πειραματισμούς που προέρχονται από την dub. Η trip-hop έχει ένα tempo περίπου στα 60 bpm, αρκετά αργό για ένα ζευγάρι που χορεύει με τη συμβατική έννοια, αλλά ακριβώς αυτό που χρειάζεται κανείς για περισσότερο προσωπικό, ελεύθερου τύπου, χορό ο οποίος είναι συνυφασμένος με την electronica. Στην φωνητική της εκδοχή η trip hop έχει συνδεθεί με μουσικούς οι οποίοι βγήκαν από την πόλη του Bristol την δεκαετία του 1980 όπως οι Portishead, Massive Attack, Tricky η μουσική αυτών των συγκροτημάτων τείνει να είναι συναισθηματικά σκοτεινή μελαγχολική και με αρκετό χώρο έτσι ώστε τα αποσπασματικά χαρακτηριστικά της dub να μπορούν να συνδυάζονται με φωνητικά.

Θεματικά και η jungle και η trip-hop δουλεύουν σύμφωνα με τη συνδυασμένη λογική της hip-hop και της dub, και στα δύο είδη ,breakbeats (επιταχυμένα στην jungle πιο αργά στην trip-hop) αποτελούν την βάση για μελωδικό υλικό, συμπεριλαμβανομένων φωνών, το οποίο βρίσκεται στο κομμάτι ως απόσπασμα “σκρατσάρεται” στο πικάπ και χειραγωγείται με μια dub λογική. Αρμονικά η μουσική κινείται γύρω από jazz σειρές συγχορδιών οι οποίες αναδεικνύονται με την πιο αφηρημένη πολυτονικότητα της hip-hop.⁹⁷

⁹⁶ Veal, 2007, σ. 234

⁹⁷ Ο.π., σ. 235

3.3 Η Γερμανική εκδοχή

Η Αγγλία είναι μια από τις πιο ενεργές περιοχές στην παραγωγή της dub μουσικής, αλλά σίγουρα δεν είναι η μόνη. Στην Γερμανία η τζαμαϊκανή επιρροή δεν εμφανίστηκε μέσω της μετανάστευσης, αλλά μέσω των ρευμάτων της *electronica* και μέσω της μελέτης της προέλευσης της, η οποία ξεκίνησε τη δεκαετία του 1990. Το αποτέλεσμα είναι μερικά μοναδικά ρεύματα νέο-dub τα οποία έχουν εμφανιστεί από τα τέλη της δεκαετίας του 90 και χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με σύγχρονα ρεύματα *electronica*, αυτό που συνέβη στη Γερμανία ήταν η σύνδεση της ηλεκτρονικής κληρονομιάς του Karlheinz Stockhausen και των Kraftwerk, με τη χαλαρή κουλτούρα της Καραϊβικής η οποία παρήγαγε την dub. Αυτή η σύνδεση μπορεί να ακουστεί στη δουλειά πολλών καλλιτεχνών, αλλά φαίνεται πιο ξεκάθαρα στις δουλειές των Mark Ernestus και Moritz Von Oswald, γνωστοί ως *rhythm & sound* και στις δουλειές του Stephan Betke γνωστός με το όνομα Pole.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί μία τάση στην πρόσφατη ευρωπαϊκή *electronica* ως σημαντικό υπόβαθρο, το είδος της *minimal techno* αισθητικά έχει τις ρίζες του σε παλαιότερες εποχές πειραματικού μινιμαλισμού. οι καλλιτέχνες έχουν πάρει τις ανωμαλίες της μετατροπής αναλογικού σηματος σε ψηφιακό, δηλαδή διάφορους ήχους οι οποίοι συνήθως αφαιρούνταν από παραγωγούς και ηχολήπτες στο όνομα της ψηφιακής ακρίβειας και της καθαρότητας του ήχου και τους χρησιμοποίησαν ως νέα ηχοχρώματα. Υπό αυτή την έννοια αναπαράγουν τις στρατηγικές των ηχοληπτών στην Τζαμάικα οι οποίοι δημιούργησαν ένα στιλιστικό λεξιλόγιο χρησιμοποιώντας ηχητικές ανωμαλίες και λάθη που συνέβαιναν στο στούντιο. Αυτό που Γερμανοί καλλιτέχνες όπως ο Pole και *Rythm & Sound* έχουν κάνει, είναι να χρησιμοποιήσουν το λεξιλόγιο και να του δώσουν χώρο μέσα από τις ηχοληπτικές τεχνικές της dub. Αυτή η συνδυασμένη επιρροή hip-hop και dub, κάνει την Γερμανική εκδοχή της neo-dub να μπορεί να ακουστεί με 2 διαφορετικούς τρόπους, είτε ως αυστηρή και ψυχρή λόγω της μινιμαλιστικής της αισθητικής, είτε απίστευτα πλούσια και λεπτομερής, αν ο ακροατής εστιάσει στους λεπτούς χειρισμούς του καλλιτέχνη στα ατμοσφαιρικά στοιχεία. Σε τελική ανάλυση αυτή η μουσική έδωσε ένα μέσο μέσα από το οποίο η μεταπολεμική κληρονομιά της Γερμανίας στην ηλεκτρονική και πειραματική μουσική επανήλθε στο προσκήνιο με μία πιο λαϊκή μορφή.⁹⁸

3.3.1 Stephan Betke (Pole)

Ο Stephan Betke ή Pole είναι γνωστός για αρκετά ηχοχρωματικά έντονα ηχοτοπία, τα οποία αντλούν από τη γλώσσα της τζαμαϊκανής dub αλλά εμφανίζουν και την επιρροή της μινιμαλιστικής τάσης της γερμανικής ηλεκτρονικής και πειραματικής μουσικής. Υπό αυτή την έννοια η δουλειά του έχει κάποια κοινά με τη *dance* μουσική. Αλλά με μία πιο αυστηρή ευαισθησία η οποία φαίνεται να προέρχεται από παλαιότερες γενιές ηλεκτρονικής μουσικής, καθώς και από τη σχέση του ίδιου του καλλιτέχνη με την ιδέα του club. Έχει ονομάσει ως βασικές επιρροές του τον King Tubby, τον Lee Perry, τον Horrace Andy και τον Wayne Jarett. Αυτές οι επιρροές έχουν περάσει στην

⁹⁸ Ο.π., σ. 235-236

μουσική του με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο, δεδομένου ότι η μουσική του εμφανίζει ένα μοτίβο που αναδεικνύει τα πειραματικά του ενδιαφέροντα. Τα εξώφυλλα των δίσκων του αντικατοπτρίζουν την μουσική προσέγγιση του Betke όπου κάθε δίσκος είναι αφιερωμένος σε μια εννοιολογική παράμετρο, πάντα με μια μινιμαλιστική διάθεση.⁹⁹

3.3.2 Rhythm and sound

Ο Moritz Von Oswald και ο Mark Ernestus είναι σημαντικές φιγούρες στη γερμανική electronica, για χρόνια επανακυκλοφορώντας κλασική dub μουσική καθώς και δημιουργώντας electronica επηρεασμένη από την dub. Από το 1996 υπό το όνομα Maurizio κυκλοφορούν ένα είδος techno-house μουσικής επηρεασμένο από την dub και την Detroit Techno. Μέσω της δισκογραφικής τους εταιρίας Basic Channel επανακυκλοφορούν επίσης δουλειές του Τζαμαϊκανού παραγωγού Lloyd “Bullwackies” Barnes. Οι δύο αυτές προτεραιότητες εκφράζονται πλήρως στο project τους, Rhythm and Sound, στο οποίο η τεχνική της drum n bass μίξης της dub λειτουργεί ως μέσο μέσα από το οποίο διαφορετικοί στιλιστικά τρόποι της electronica μπορούν να εκφραστούν. Συναισθηματικά η αισθητική των Rhythm and Sound, χαρακτηριστικό και της δουλειάς του Pole, είναι αρκετά αυστηρή αλλά η ηχητική διαμόρφωση και οι χειρισμοί στο ηχητικό περιεχόμενο παραμένουν πιστοί στο στυλ της dub. Από ρυθμικής άποψης έχουν βρει πρωτοποριακούς τρόπους να συνδυάζουν τα ρυθμικά μοτίβα της roots reggae με αυτά της House και της Techno. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι Rhythm and Sound επέκτειναν τα εννοιολογικά στοιχεία τα οποία είχαν έντονη παρουσία στο versioning, όπως αυτό εφαρμόζονταν στην Τζαμάικα, τα οποία από ανάγκη αντισταθμιζόταν με στοιχεία πιο ταιριαστά για την ιδέα του dancehall.¹⁰⁰

3.4 Σύνοψη

Σε αυτό το κεφάλαιο είδαμε κάποια από τα είδη που επηρεάστηκαν άμεσα από την dub και τις τεχνικές της έστω και έμμεσα. Ο ψηφιακός τρόπος παραγωγής άλλαξε τα δεδομένα τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, και αν και η παραδοσιακή dub κατάφερε να επιβιώσει μέσω κάποιων από τους μεγάλους παραγωγούς, οι οποίοι παίζουν ακόμα όπως ο Lee Scratch Perry, ο Mad Professor και ο Scientist, η επιρροή της είναι εμφανής για όποιον ξέρει που να κοιτάζει. Από το No Protection, το dub version του άλμπουμ Protection των Massive Attack και το sampling του Chase The Devil του Lee Scratch Perry από τους Prodigy για το κομμάτι τους Out of Space ως και την μουσική Krautrock συγκροτημάτων όπως οι Can και οι Neu, post-rock συγκροτημάτων όπως οι Tortoise και οι Bark Psychosis και ethnic μουσικής με παραδείγματα από τους Bill Laswell και Dub Collosus. Η επιρροή της dub αγγίζει όλο το παγκόσμιο δίκτυο παραγωγών, sound system, mc και dj. Η Ευρώπη είναι πλέον το κέντρο για την dub, με την Αγγλία να κρατάει ακόμα τα ηνία με τους Mad Professor Vibronics, Irattion Steppas, Alpha & Omega κ.α. Ακολουθούμενη από την Γαλλία (ή μήπως ανάποδα;) με την πολύ δυνατή dub σκηνή της (Kanka, ODG, κ.α) που περιλαμβάνει και συγκροτήματα που

⁹⁹ Ο.π., σ. 236

¹⁰⁰ Ο.π., σ. 237-238

παίζουν ζωντανά dub μουσική όπως οι High Tone, Zenzille, και Kaly Live Dub. Επίσης δυνατή σκηνή, είναι η Γερμανική σκηνή που τείνει περισσότερο στον ηλεκτρονικό ήχο. Στην Ελλάδα επίσης υπάρχει μια ενεργή dub reggae σκηνή καθώς αριθμούμε αισίως τρία μεγάλα sound systems το Dubwise Hi-fi sound system, το Irie Action sound system και το Origins sound system καθώς και μια πληθώρα παραγωγών σε dub, dubstep και άλλα είδη συνδεδεμένα με την reggae κουλτούρα όπως ο Fleck, ο Professor Skank, οι Dub Riots, οι SKG Alliance κ.α.

Κεφάλαιο 4

Τεχνικό μέρος

Η ηχογράφηση έγινε στο studio του Τμήματος Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής του Α.Τ.Ε.Ι. Κρήτης την περίοδο Μάιο με Οκτώβριο του 2017. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε αποτελείται από εξωτερικούς προενισχυτές, μικρόφωνα, μονάδες εφέ, το λογισμικό του υπολογιστή στο studio ως μέσο καταγραφής καθώς και το λογισμικό Ableton live στον προσωπικό μου υπολογιστή για σύνθεση (βλ τρίτο κομμάτι) και διορθώσεις μέσω της κάρτας ήχου Focusrite Saffire 6 USB. Τα μικρόφωνα που χρησιμοποιήθηκαν είναι τα κάτωθι:

1. AKG 414
2. AKG C480
3. SHURE SM57
4. SENHEISER MD441 U
5. AKG D112
6. SHURE SM58 Beta



Το AKG C480 και το AKG C414 ανήκουν στην κατηγορία των «καρτών»»

Εικόνα 1: Shure SM58 Beta

Εικόνα 2: AKG 414

Εικόνα 3: AKG C480



Εικόνα 4: AKG D112

Εικόνα 5: Senheiser MD441-U

Εικόνα 6: Shure SM57

μικροφώνων. Τα SHURE SM57, SHURE SM58 Beta SENHEISER MD441 U και D112 ανήκουν στην κατηγορία των «δυναμικών» μικροφώνων. Η ρυθμική βάση ηχογραφήθηκε πρώτα μπάσο, ντραμς, και τα υπόλοιπα όργανα ηχογραφήθηκαν με overdub, λόγω περιορισμένου χρόνου στο studio.

Για το τεχνικό μέρος της πτυχιακής εργασίας επιλέχθηκαν δύο κομμάτια και συντέθηκε ένα τρίτο. Οι μουσικοί που συμμετείχαν στην ηχογράφιση είναι:

Γιώργος Χατζημανώλης: μπάσο

Γιώργος "Τρικαλέρο" Ζαμπακάς: ντραμς

Πέτρος Χρηστίδης: τρομπόνι, mellodica, κιθάρα, πλήκτρα, μουσικός προγραμματισμός

Σκοπός της ηχογράφησης τους είναι να αναδειχθούν οι τρόποι παραγωγής ανά εποχή καθώς και οι διαφορές και οι πιθανές ευκολίες/δυσκολίες στην παραγωγή με το πέρασμα του χρόνου. Κάθε ένα από αυτά είναι αντιπροσωπευτικό της εποχής του με κάποιο τρόπο. Ας τα δούμε αναλυτικά:

4.1 King Tubby-King Tubby meets The Rockers Uptown



Το πρώτο κομμάτι επιλέχθηκε για ιστορικούς λόγους καθώς θεωρείται μια από τις πρώτες dub συνθέσεις που έκαναν μεγάλη εμπορική επιτυχία, και θεωρείται ότι έβαλε την dub στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη. Φτιαγμένο από το τραγούδι του Jacob Miller Baby I Love You So που κυκλοφόρησε το 1974. Το ομώνυμο άλμπουμ που κυκλοφόρησε το 1977 είναι μια συνεργασία μεταξύ King Tubby και Augustus Pablo και

αποτελεί ορόσημο για την εξέλιξη της dub, αρχικά γιατί ως τότε ο τρόπος του King Tubby ήταν πιο μεστός, είχε πλέον αναπτύξει πλήρως την τεχνική του ρεμίζ μέσω τις ανάπτυξης της αισθητικής του και μέσω της αναβάθμισης του studio του, και επίσης λόγω των ικανοτήτων του Augustus Pablo στην παραγωγή με τον χαρακτηριστικό Far East Sound ήχο του.

4.1.1 Ηχογράφιση

Drums

Για τα drums χρησιμοποιήθηκαν τρία μικρόφωνα και ένα ζευγάρι overhead μικρόφωνα. Για το snare χρησιμοποιήθηκε το δυναμικό μικρόφωνο shure SM57, για το hihat χρησιμοποιήθηκε το πυκνωτικό μικρόφωνο AKG 480 για την μπότα χρησιμοποιήθηκε το δυναμικό μικρόφωνο μεγάλου διαφράγματος AKG D112. στα overheads χρησιμοποιήθηκαν τα AKG 414 σε διάταξη near-coincident pair.

Μπάσο

Το μπάσο ηχογραφήθηκε μέσω DI από τον εξωτερικό προενισχυτή Avalon M5.

Ηλεκτρική κιθάρα

Η ηλεκτρική κιθάρα ηχογραφήθηκε με τον ενισχυτή Marshall JCM2000 TSL602 και το μικρόφωνο Shure SM57 σε off-axis θέση, στην προσπάθεια να επιτευχθεί ένας lo-fi ήχος, σε αντίθεση με αυτόν ενός πυκνωτικού.

Melodica

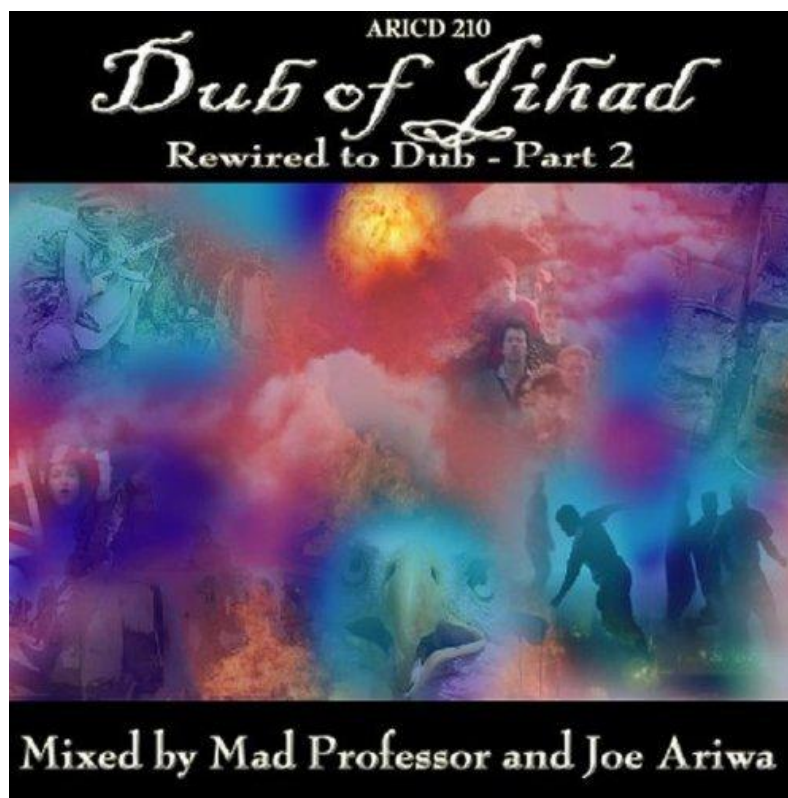
Η melodica ηχογραφήθηκε με το Sennheiser MD 441-U, το οποίο θεωρείται αρκετά καλό μικρόφωνο για πνευστά όργανα, άποψη που συμπεριζόμαι και εγώ μετά από την ηχογράφιση.

4.1.2 Post-Production

Αυτό που ονομάζουμε dub λαμβάνει μέρος στο στάδιο του post production, δημιουργώντας μια δυναμική μίξη με την ζωντανή χρήση εφέ σε αντίθεση με την συνηθισμένη λογική των εφέ στην ηχοληψία όπου ρυθμίζονται οι παράμετροι τους και παραμένουν σταθερές. Αφού ηχογραφήθηκαν όλα, χρησιμοποιήθηκαν κάποια plate και spring reverbs από τα Lexicon 960L, PCM91 και κάποια απλά delay από το 960L. Προσπαθώντας να αναπαράγω τις συνθήκες του studio στην Τζαμάικα, χρησιμοποίησα μόνο delay, reverb και equalizer. Η τεχνική του flying cymbal του King Tubby εφαρμόστηκε χρησιμοποιώντας ένα παραμετρικό equalizer, ρυθμίζοντας την καμπύλη σε αρκετά μικρό εύρος (Q), με ενίσχυση 2 με 3dB, και περνώντας όλο το διαθέσιμο φάσμα του υψίσυχνου παραμετρικού EQ της κονσόλας από τα 450 Hz περίπου ως και 18 kHz. Έπειτα δημιουργήθηκαν μεγάλες ουρές στα delay χρησιμοποιώντας τα AUX στις επιστροφές του delay, δημιουργώντας έτσι ένα ελεγχόμενο feedback χαρακτηριστικό της live dub μίξης της εποχής. (για λόγους ασφαλείας του ηχητικού εξοπλισμού του studio η τελευταία τεχνική εφαρμόζονταν πάντα με χρήση ακουστικών).

Το τελικό αποτέλεσμα διαμορφώθηκε ως εξής, ηχογραφώντας με την κάρτα ήχου, έβαλα το τραγούδι από την αρχή και χρησιμοποιώντας τα κουμπιά cut και τα faders επανέφερα και αφαιρούσα κανάλια δημιουργώντας την αίσθηση της μη πληρότητας και πιο ειδικά στην αρχή του κομματιού αφήνοντας μόνο το μπάσο και τα ντραμς που είναι και το βασικό στοιχείο της dub μίξης. Η τελική μορφή του κομματιού είναι αποτέλεσμα ζωντανής μίξης κατά την διάρκεια της εγγραφής. Ο λόγος που δεν χρησιμοποιήθηκαν άλλα εφέ ή μονάδες επεξεργασίας ήχου είναι η προσπάθεια αναπαραγωγής του ηχητικού χαρακτήρα της dub της εποχής, καθώς οι πρώτοι παραγωγοί είχαν στην διάθεση τους συνήθως ένα EQ μια μονάδα plate ή spring reverb (που κατασκευάζονταν εύκολα) και μια μονάδα delay ή μια τρίτη κεφαλή για δημιουργία delay. Καταλήγοντας, σε αυτό το κομμάτι χρησιμοποιήθηκαν plate και spring reverb, απλά delay και EQ.

4.2 Mad Professor- Rasta Dub



Το δεύτερο κομμάτι επιλέχθηκε, λόγο του χαρακτηριστικού 80's dub reggae ήχου που έχει ο Mad Professor. Αν και το κομμάτι είναι ηχογραφημένο το 2007, το ύφος του Mad Professor είναι χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1980. Χρησιμοποιεί phasers, φίλτρα και ψηφιακά drums χαρακτηριστικά της dub παραγωγής της δεκαετίας.

4.2.1 Ηχογράφιση

Τα drums εδώ είναι ψηφιακά, χαρακτηριστικό της εποχής λόγω έλλειψης ενός πραγματικού drum machine, το ρυθμικό μοτίβο δημιουργήθηκε μέσα από το πρόγραμμα Ableton live όπου επιλέχθηκαν ήχοι που ταίριαζαν στην εποχή.

Τα πλήκτρα που ακούγονται είναι και αυτά ψηφιακά από το ίδιο πρόγραμμα για εξοικονόμηση χρόνου στο studio και λόγω προτιμώμενου ηχοχρώματος.

Το μπάσο και εδώ ηχογραφήθηκε μέσω του Avalon M5.

Το τρομπόνι και ηχογραφήθηκε με το senheiser MD441-U.

4.2.2 Post Production

Σε αντίθεση με το πρώτο κομμάτι εδώ το ρυθμικό μέρος παραμένει σταθερό με τα ντραμς και το μπάσο να ακούγονται καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού. Εδώ η επεξεργασία ή το dubbing, έγινε πάνω στα υπόλοιπα όργανα, με τα πλήκτρα και τις κιθάρες να μπαίνουν και να βγαίνουν απότομα από την μίξη με το delay να καλύπτει το κενό τους με μια μικρή επανάληψη. Οι τεχνικές που περιγράφηκαν παραπάνω χρησιμοποιήθηκαν και εδώ, με την διαφορά να φαίνεται στην αισθητική της εποχής. Την δεκαετία του 1980 εμφανίστηκαν τα πρώτα ψηφιακά εφέ ευρείας κατανάλωσης και αυτό το κομμάτι δείχνει αυτήν ακριβώς την αισθητική όσον αφορά τα εφέ χώρου. Μια τεχνική η οποία δεν υπήρχε στο προηγούμενο κομμάτι είναι η εφαρμογή phaser σε ένα κανάλι reverb, κάτι το οποίο κάνει το reverb πιο ενδιαφέρον. Στα σημεία τα οποία μένουν μόνο τα ρυθμικά όργανα, μπάσο και ντράμς, προστίθεται μέσω του AUX το reverb με το phaser και ένα gated reverb που χρησιμοποιεί το ίδιο το snare ως sidechain οδηγό. Επίσης γίνεται μια επέμβαση στην μεσαία συχνοτική περιοχή του snare, χρησιμοποιώντας το παραμετρικό equalizer της κονσόλας και περνώντας τις διαθέσιμες χαμηλές-μεσαίες συχνότητες.

4.3 Essence of Dub

Το τρίτο κομμάτι δείχνει την ευκολία που προσφέρει η ανεπτυγμένη τεχνολογία στην επεξεργασία του ήχου. Χρησιμοποιώντας το πρόγραμμα Ableton Live, ένα MIDI controller και ηχητικά δείγματα κατάφερα να συνθέσω ένα κομμάτι, στο οποίο δεν υπάρχει περιορισμός στον εξοπλισμό. Για παράδειγμα αυτό το κομμάτι περιέχει ένα χαρακτηριστικό ήχο που ονομάζεται Dub Siren. Το αναλογικό Dub Siren είναι συνήθως ένα κύκλωμα που περιέχει μια γεννήτρια συχνοτήτων με ένα LFO (Low Frequency Oscillator). Υπάρχει η δυνατότητα επιλογής κυματομορφής (sine, saw, triangle), και αλλαγή της ταχύτητας του LFO καθώς και αλλαγή της βασικής συχνότητας.



Εικόνα 7: Αναλογικό Dub Siren



Εικόνα 8: Ψηφιακό Dub Siren στα αριστερά οι αυτοματοποιημένες παράμετροι

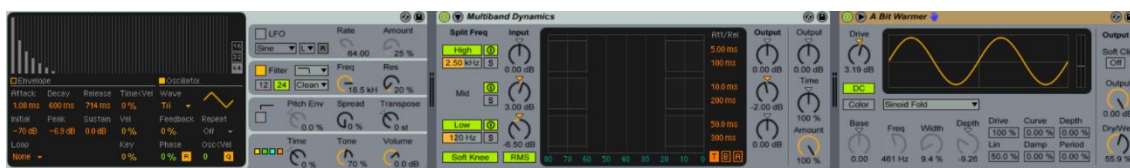


Εικόνα 9: τα εφέ του ψηφιακού dub siren

Επίσης το μπάσο είναι πληροφορία MIDI, και είναι στην ουσία συνδυασμός μιας γεννήτριας συχνοτήτων που χρησιμοποιεί κύμα sine σε χαμηλή συχνότητα και άλλης μιας γεννήτριας κύματος triangle ίδιων παραμέτρων.



Εικόνα 10: γεννήτρια ήχου sine σε σειρά με έναν multiband compressor



Εικόνα 11: γεννήτρια ήχου triangle σε σειρά με multiband compressor και saturator

Στην πρώτη εικόνα είναι η γεννήτρια sine με ένα Multiband Compressor ο οποίος απομονώνει την χαμηλότερη συνοπτική περιοχή που είναι και αυτό που θέλουμε από την sine γεννήτρια, ενώ από κάτω έχουμε την triangle γεννήτρια η οποία στον δικό της multiband επιτρέπει περισσότερες μεσαίες συχνότητες από χαμηλές να περάσουν, και ο saturator έχει προστεθεί στο τέλος για να “ζεστάνει” λίγο το σήμα. Το τελικό αποτέλεσμα που ακούμε είναι ο συνδυασμός των δύο.

Στην ηχογραφημένη φωνή άλλαξε η τονικότητα της για να γίνει πιο βαριά και μετατράπηκε σε μικρά ηχητικά δείγματα που ελεγχόμενα από τα pads του MIDI controller.

Τα εφέ που χρησιμοποιήθηκαν σαν επιστροφές είναι ίδια για το Dub Siren και για τα φωνητικά, και φαίνονται παρακάτω. Στην ουσία είναι μια αλυσίδα εφέ που αποτελείται από ένα απλό delay που συμπεριφέρεται ως αναλογικό delay όταν αλλάζει το delay time, εξού και οι επαναλήψεις που ακούγονται συχνотικά υψηλότερα και χαμηλότερα. Το delay περνάει από ένα phaser το οποίο με την σειρά του τροφοδοτεί ένα saturator, εφέ που προσθέτει μια “θέρμη” στο σήμα, και αυτό με την σειρά του τροφοδοτεί ένα bandpass φίλτρο.



Εικόνα 12: delay effect

Στο παρακάτω σχήμα φαίνονται οι παράμετροι που ανατέθηκαν στο MIDI controller και άλλαζαν κατά την διάρκεια του κομματιού. Πρώτα, ξεκινώντας από πάνω και από αριστερά προς δεξιά, είναι τα delay time και feedback του delay, ακολουθούν οι παράμετροι της συχνότητας και της ποσότητας του LFO του Phaser. Στην κάτω σειρά είναι οι παράμετροι του bandpass φίλτρου, συχνότητα, και το Q του, καθώς και η ποσότητα και η συχνότητα του LFO του φίλτρου.



Εικόνα 13: ελεγχόμενες παράμετροι

Η διαδικασία της σύνθεσης πραγματοποιήθηκε ως εξής: πρώτα ήταν το ρυθμικό μοτίβο στα drums, το οποίο είναι ένα κλασικό stepper riddim, αφού γράφτηκε αυτό σειρά είχε το μπάσο, αρχικά με ένα ημίτονο και χρησιμοποιώντας το MIDI γράφτηκε η βασική μελωδία του μπάσου και μετά έγινε ο διπλασιασμός του καναλιού και η αλλαγή τύπου κύματος που περιγράφεται παραπάνω. Με την ρυθμική βάση έτοιμη, ηχογραφήθηκε το Dub Siren αλλάζοντας ζωντανά τις παραμέτρους που φαίνονται στο σχήμα. Έχουμε την ταχύτητα του LFO ρυθμισμένη ως τα 8.5 Hz όπου το modulation είναι διακριτό, ο τύπος κύματος του modulation που κατά την μεγαλύτερη διάρκεια του

κομματιού είναι είτε sine, είτε triangle, είτε square, και μετά έχουμε την ρύθμιση οκτάβας και το ημιτόνιου.

Μετά έγινε το ίδιο για τα φωνητικά, απλά τοποθετήθηκαν χρονικά χωρίς εφέ μέσα στο κομμάτι, και τελευταία ηχογραφήθηκε η κιθάρα από την κάρτα ήχου και το πιάνο μέσω MIDI. Όταν το κομμάτι ήταν έτοιμο συνθετικά προστέθηκαν τα εφέ. Εκτός της αλυσίδας που περιγράφηκε παραπάνω στο κομμάτι υπάρχει ένα ring rpong delay και ένα μεγάλο reverb Long Ambience. Το Reverb υπάρχει λίγο σε όλα τα όργανα, ενώ το ring rpong delay υπάρχει πιο έντονα στην κιθάρα και το πιάνο για να δημιουργεί κάποιες επαναλήψεις όταν τα όργανα εξαφανίζονται απότομα από την μίξη. Το κόκκινο τετραγωνάκι στην γωνία των παραμέτρων στα σχήματα παραπάνω δείχνει ότι είναι αυτοματοποιημένες, που μου επέτρεψε να δουλέψω σε στρώματα, και να επεξεργαστώ τις κινήσεις που έκανα αφού ήταν καταγεγραμμένες, σε αντίθεση με την αναλογική κονσόλα όπου κάθε εκδοχή ζωντανής μίξης του κομματιού ήταν μοναδική και δεν μπορούσε να αλλάξει. Καταλήγοντας, η ευελιξία της νεότερης τεχνολογίας μου επέτρεψε να φτιάξω ένα κομμάτι για το οποίο σε αναλογικές συνθήκες θα χρειαζόμουν πολλές μονάδες εφέ, πολλά κανάλια και γενικότερα έναν επαγγελματικό χώρο. Σίγουρα η ποιότητα του ήχου είναι η μεγάλη συζήτηση, ένας αναλογικός εξοπλισμός θα είχε έναν αρκετά διαφορετικό ήχο, αλλά η εργονομία που προσφέρει η ψηφιακή τεχνολογία με μόνο περιορισμό τις δυνατότητες του προσωπικού υπολογιστή του καθενός είναι κάτι που εντυπωσιάζει ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι για όλο το κομμάτι το μόνο απαραίτητο εργαλείο ήταν ο υπολογιστής και το DAW πρόγραμμα, Γιατί φωνητικά, κιθάρες, θα μπορούσαν να βρεθούν από έναν άλλο κομμάτι ή ελεύθερα στο internet, και ότι έγινε με το MIDI controller θα μπορούσε, με δυσκολία βέβαια, να γίνει με το ποντίκι.

Επίλογος

Έχοντας εμφανιστεί στην Τζαμάικα, η dub θεωρείται μουσική της Αφρικανικής διασποράς και φέρει την κουλτούρα των κατοίκων της μαζί με τις εμπειρίες της αποξένωσης, του εκτοπισμού και της ιστορικής μνήμης. Λίγο λιγότερο από πενήντα χρόνια μετά την κυκλοφορία των πρώτων dub album στην Τζαμάικα, αυτό που ξεκίνησε ως ένα ατύχημα σε ένα studio στο Kingston, είχε τελικά μια μεγάλη επιρροή παγκοσμίως, όχι μόνο ηχητικά αλλά και όσον αφορά την μεθοδολογία του studio. Η dub γεννήθηκε ως μια δημιουργική λύση σε πρακτικές δυσκολίες, βάσει κάποιων συνθηκών στο Kingston του 1970. Ξεπερνώντας αυτό το περιβάλλον οι συνθήκες αναπόφευκτα άλλαξαν, και μαζί με αυτό ο ήχος και οι τεχνικές. Ο σύνδεσμος μεταξύ sound system και studio ποτέ ξανά δεν ήταν τόσο έντονος, ούτε τόσο ανταγωνιστικός, όσο στο Kingston, και αυτό οφείλεται στη έλλειψη νομοθεσίας στην Τζαμάικα για πνευματικά δικαιώματα, που επέτρεπε στους παραγωγούς να επαναηχογραφήσουν κάποιο hit και να κάνουν το δικό τους version.

Η μουσική τεχνολογία ήταν υπεύθυνη για την γέννηση της dub και παρέμεινε καίρια για την εξέλιξή της, όταν όμως παραγωγοί και ηχολήπτες άρχισαν να ασχολούνται με την dub εκτός της Τζαμάικα χρησιμοποιούσαν ήδη νέο ή διαφορετικό εξοπλισμό και μεθόδους από τους προκατόχους τους στο Κίνγκστον. Αυτό δημιούργησε μια ένταση μεταξύ αυτών που πίστευαν ότι η dub είναι ένα είδος που βγήκε συγκεκριμένα την δεκαετία του 1970 στην Τζαμάικα, και αυτών που πίστευαν ότι η dub έπρεπε να χρησιμοποιεί νέες τεχνολογίες για να πρωτοπορεί, η ένταση αυτή κρατάει ακόμα σήμερα. Η dub όμως δεν ήταν μόνο τεχνολογία, ήταν και αυτοσχεδιασμός πάνω στην κονσόλα, καθώς και η προσωπικότητα που έβαλαν οι πρώτοι παραγωγοί όπως ο Lee Perry, ο King Tubby, ο Jammy και ο Scientist στην μουσική. Το ιδιαίτερο αυτό μουσικό είδος εισήγαγε μια πρωτόλεια έννοια του remix, της ιδέας δηλαδή του τεμαχισμού και της ανασύνθεσης ενός μουσικού κομματιού, η οποία πάει πίσω στις μέρες της επεξεργασίας πάνω στην μαγνητοταινία. Αυτό που επέτρεψε στην dub να άρchiσει να εφαρμόζει αυτή την ιδέα ήταν η πολυκάναλη ηχογράφηση, και αν και αυτή η τεχνολογία ήταν διαθέσιμη στην Ευρώπη και την Αμερική, η πρωτότυπη χρήση της από τους Τζαμαϊκανούς ηχολήπτες οφειλόταν στο ότι η πρόσβαση στο studio στην Τζαμάικα ήταν κατά πολύ ευκολότερη από ότι ήταν στις Ηνωμένες Πολιτείες, γιατί, τα studio καθώς και τα master tapes ανήκαν στον παραγωγό σε αντίθεση με τις Η.Π.Α και τη Ευρώπη όπου τα master tapes ανήκαν στις δισκογραφικές εταιρίες. Επίσης οι μουσικοί δεν είχαν δικαιώματα στα κομμάτια που ηχογραφούσαν και σε συνδυασμό με την προαναφερθείσα έλλειψη νομοθεσίας τελικά όλα ανήκαν στον παραγωγό και μπορούσε να κάνει ότι θέλει με αυτά.

Με την έξοδο του από την Τζαμάικα, την καταλληλότερη εποχή, το είδος βρήκε πρόθυμους ακροατές στην Ευρώπη τους οποίους επηρέασε στη μουσική τους έκφραση και βοήθησε στη δημιουργία ενός νέου μουσικού “λεξιλογίου”. Όλα αυτά από ένα μικρό νησί στην Καραϊβική, στο οποίο ένα λάθος δημιούργησε ένα από τα σημαντικότερα είδη του 20ου αιώνα, το οποίο βγήκε από μια πολύ απλή οικονομία, και

οι δημιουργοί του δεν είχαν ιδέα για τον αντίκτυπο που θα είχε το δημιούργημά τους στην παγκόσμια μουσική και ηχοληπτική προσέγγιση. Βγαίνοντας από τα studios, τα sound systems και τα raves η κουλτούρα του remix μεταμόρφωσε τις τεχνικές της μουσικής σύνθεσης με μερικούς πολύ σημαντικούς τρόπους. Στην σφαίρα του studio όπου παραγωγή και σύνθεση έγιναν πλέον ένα πράγμα, η άνοδος της πολυκάναλης ηχογράφησης και αργότερα η ψηφιακή τεχνολογία ηχογράφησης, σταδιακά επέτρεψαν στους ηχολήπτες να τροποποιήσουν ηχογραφημένο υλικό με όποιο τρόπο ήθελαν, και κάνοντας το να εισάγουν τη λογική του αυτοσχεδιασμού στο μέχρι πρότινος αυστηρό τεχνοτροπικά μέσο της ηχογράφησης· η Τζαμαϊκανή μουσική έπαιξε μεγάλο ρόλο σε αυτό. Όπως είδαμε, η dub συνέβαλε μουσικά στην έκφραση του μετά-αποικιακού πνεύματος στην Τζαμαϊκά, τα στοιχεία της αντικατοπτρίζουν αυτό που έχει εκφραστεί ως μεταμοντέρνο στην μουσική. Είναι τα δομικά της στοιχεία η αποσπασματική χρήση μουσικών δειγμάτων, η αίσθηση του ανολοκληρωτου και τα πολλαπλά της νοήματα που την κάνουν ξεχωριστή και την ενώνουν με τα υπόλοιπα post κινήματα. Η δομική αβεβαιότητα της αντηχεί στην εποχή του πρόσφυγα, του νομά, του εκτοπισμένου ανθρώπου του αποκεντροποιημένου κάτοικου της μεγαλούπολης με τις πάρα πολλές κουλτούρες, σε μια περίοδο όπου το παλαιό δίνει την θέση του στο αβέβαιο μέλλον το οποίο έρχεται με ρυθμό ταχύτερο από ποτέ.

Βιβλιογραφία

- Back Les, 1992, '*Youth, Racism and Ethnicity in South London: An Ethnographic Study of Adolescent Inter-Ethnic Relations*'. Unpublished doctoral thesis, University of London'.
- Barrow Steve and Dalton Peter .1997. *Reggae: The Rough Guide*. London: Rough Guides.
- Bradley, Lloyd 2000. *Bass Culture: When Reggae Was King*, London, Penguin Books.
- Bradshaw Paul, Vivienne Goldman, P. Reel. 1981.'A Big, Big, Sound System Splashdown'New Musical Express (21 Φεβρουαρίου) (σ.26-29,53).
- Fricke Jim and Charlie Ahearn.2002. *Yes Yes Y'all: Oral History of Hip-Hop's First Decade*. New york: Da Capo.
- Gilroy Paul,1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
- Gilroy Paul. 2002. *There aint no Black in the Union Jack*. London Routlege (σ.211-215).
- Hurwitz S.J.& Hurwitz E.F.,1971, *Jamaica: A Historical Portrait*.London Pall Mall Press (σ.11).
- Jones Simon 1988, *Black Culture, White Youth: The Reggae Tradition from JA to UK*. London: MacMillan Education.
- Katz David, 2000. *People Funny Boy: The Genius of Lee "Scratch" Perry*. Edinburgh: Payback Press.
- Nelson George,2004, *Post-Soul Nation: The Explosive, Contradictory, Triumphant and Tragic 1980's as Experienced by African Americans (previously known as Blacks and before that Negroes)*. New York: Viking.
- Partridge Christopher 2010 *Dub In Babylon*, Equinox.
- Pendergast Mark J..2000. *The Ambient Century: From Mahler to Trance: The Evolution of sound in the Electronic Age*. New York Bloomsbury.
- Sullivan, Paul, 2014. *Remixology*, London, Reaktion Book.

Veal, Michael E. ,2007. *Dub: Soundscapes & Shattered Songs In Jamaican Reggae*.
Middletown, Wesleyan University Press.

Widgery David, 1986, *Beating Time*; Chatto & Windus.

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

https://en.wikipedia.org/wiki/Haile_Selassie (πρόσβαση στις 29/09/2017).

https://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Aksum (πρόσβαση στις 29/09/2017).

<http://www.horacecampbell.net/2013/04/coral-gardens-1963-rastafari-and.html>
(πρόσβαση στις 29/09/2017).

<https://soundcloud.com/alexchase/ohm-dedication-series-2-jd> (πρόσβαση 29-9-2017).