ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πτυχιακή εργασία:
"*African American Spiritual Music: Ερμηνευτική προσέγγιση*"



Ονοματεπώνυμο: Ευθυμία Δημοπούλου
Α.Μ: 1569201100016
Εξεταστική Περίοδος: Φεβρουάριος 2018
Επιβλέπων καθηγητής: Παύλος Σεργίου
Αθήνα, 2018

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος 4

Εισαγωγή 5

Κεφάλαιο 1ο - Spirituals και Gospels 8

1.1 Ιστορική Αναδρομή 8

1.2 Διαφορές ανάμεσα στο Spiritual και το Gospel 18

Κεφάλαιο 2ο - Στιχουργικό και ποιητικό περιεχόμενο των Spirituals 21

2.1 Κατηγοριοποίηση των Spirituals 21

Κεφάλαιο 3ο - Ερμηνευτική Προσέγγιση 26

3.1 “Swing low, sweet chariot” 26

3.1.1 “Fisk Jubilee Singers” 26

3.1.2 “Tuskegee Institute Singers” 28

3.1.3 “National Taiwan University Chorus” 28

3.1.4 “Golden Gate Quartet” 29

3.2 “Steal away” 30

3.2.1 “Fisk Jubilee Singers” 31

3.2.2 “Dinwiddie Coloured (Colored) Quartet” 32

3.2.3 “Tuskegee Institute Singers” 33

3.2.4 “National Taiwan University Chorus” 33

3.2.5 “Cotton Belt Quartet” 35

3.3 “Go down Moses” 36

3.3.1 “Golden Gate Quartet” 37

3.3.2 “Tuskegee Institute Singers” 38

3.3.3 “National Taiwan University Chorus” 39

3.4 “Tis, the old ship of Zion” 40

3.4.1 Holloway Highschool Quartet 41
3.4.2 “Golden Eagle Gospel Singers” 42
3.4.3 “The Chestnut Grove Quartet” 42
3.4.4 “The Mighty Wonders” 44
3.5 “Oh Freedom” 46
3.5.1 “Witness: Stomp and Sing” 48
3.5.2 “The De Paur Chorus” 50
3.5.3 “Sweet Honey In The Rock” 51
3.5.4 “The Golden Gospel Singers” 53
3.5.5 “Reading Phoenix Choir” 55
3.5.6 “Chester Children’s Chorus” 56
Κεφάλαιο 4ο - Ερωτηματολόγιο 58
4.1 Η Προσέγγιση των Spirituals στην Ελλάδα 58
Επίλογος 62
Βιβλιογραφία 64

Πρόλογος

Στη παρούσα πτυχιακή εργασία, με τίτλο “African American Spiritual Music: Ερμηνευτική προσέγγιση”, γίνεται μια προσπάθεια κατανόησης και ερμηνείας των αφροαμερικανικών spirituals. Πρωτίστως, ερευνήθηκε το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, διότι αποτελεί κύριο παράγοντα, για την εμβάθυνση πάνω στην συγκεκριμένη θεματολογία. Όπως θα διαπιστωθεί και παρακάτω, οι Αφροαμερικανοί, είναι ένας πολύ βασανισμένος λαός, που βίωσε για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα την υποδούλωση. Προερχόμενοι από μια χώρα, όπου η μουσική είχε πρωταρχικό ρόλο στην καθημερινή δραστηριότητα, οι υποδουλωμένοι Αφρικανοί, μετέφεραν ήθη, έθιμα και παραδόσεις, τα οποία προσαρμόστηκαν και συνδυάστηκαν με νέα στοιχεία στην Αμερική, και κατά συνέπεια γεννήθηκε μία νέα μορφή. Υπό αυτές τις δυσμενείς συνθήκες, διαμορφώθηκε και δημιουργήθηκε ένα πολύ ιδιαίτερο μουσικό είδος, που εξέφραζε πόνο, αγανάκτηση και ενίοτε λειτουργούσε υποβοηθητικά, ώς φορέας ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον. Τα spirituals, αποτελούν ένα μεγάλο και σημαντικό κομμάτι της αφρο-αμερικανικής ιστορίας, που μεταγενέστερα επηρέασαν έντονα και άλλα μουσικά είδη, τα οποία έχουν συμπεριληφθεί στην εργασία αναφορικά.

Εισαγωγή

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας σχετίζεται με την παράθεση και την εξέταση του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου των αφροαμερικανικών spirituals, ξεκινώντας από τις αρχές της περιόδου της υποδούλωσης και φτάνοντας μέχρι και την χρυσή εποχή του gospel. Πιο αναλυτικά, γίνεται αναφορά στην εποχή του ερχομού των πρώτων Αφροαμερικανών σκλάβων που κατέφτασαν στην Αμερική, μεταξύ του 1609 και του 1770, την ένταξη, τον τρόπο ζωής και τις συνθήκες διαβίωσης, χαρακτηριστικά τα οποία μαρτυρούν την ανάγκη της γέννησης των spirituals και που θα λειτουργήσουν υποβοηθητικά στην πιο ορθή κατανόηση του συνολικού θέματος. Επίσης, παρατίθενται κάποια βασικά χαρακτηριστικά της αφρικανικής μουσικής, που ύστερα συνδέονται και συσχετίζονται με τα μουσικά χαρακτηριστικά των αφροαμερικανικών spirituals. Είναι φανερό, πως δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η αναφορά στο κίνημα περί πολιτικών δικαιωμάτων (1950-1960) αλλά και στο gospel. Στην συνέχεια, στο πρώτο κεφάλαιο έχει συμπεριληφθεί άλλο ένα υποκεφάλαιο, στο οποίο έχουμε ασχοληθεί με την παράθεση των βασικών διαφορών ανάμεσα στο spiritual και το gospel, διότι κατά την διεξαγωγή και την έρευνα, έγινε αντιληπτό πως επικρατεί μια σύγχυση ανάμεσα στα δύο είδη.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο στιχουργικό και ποιητικό περιεχόμενο των spirituals και στην κατηγοριοποίηση τους με βάση την θεματολογία τους. Επεξηγηματικότερα, τα τραγούδια των Αφροαμερικανών, διέπονται από έναν πολύ έντονο συναισθηματισμό, ο οποίος αποτυπώνεται στους στίχους και αφορά διάφορα θέματα και καταστάσεις. Με την βοήθεια του βιβλίου *"The greenwood encyclopedia of black music",* έγινε χωρισμός των spirituals σε οχτώ διαφορετικές κατηγορίες.[1] Παρόλα αυτά, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς πως με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, μερικές από αυτές τις κατηγορίες είναι αρκετά συγγενείς μεταξύ τους.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στο κυρίως θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας, το οποίο είναι η ερμηνευτική προσέγγιση των spirituals. Τα spirituals με τα οποία έχουμε ασχοληθεί, είναι τα εξής:

- *"Swing low, Sweet chariot"*
- *"Steal away"/ "Steal away to Jesus"*

[1] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993.

- *"Go down Moses"*
- *"Tis the old ship of Zion"*
- *"Oh freedom"*

Η επιλογή των συγκεκριμένων spirituals, έγινε με βάση την δημοτικότητα και την σημαντικότητα τους, διότι αποτελούν έργα σταθμούς για το συγκεκριμένο είδος. Προς αποφυγή παρερμηνεύσεων, το τελευταίο κατά σειρά spiritual, με τίτλο "Oh freedom", χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο ως *"freedom song"*, στο κίνημα περί πολιτικών δικαιωμάτων. Παρόλα αυτά, κατά την διεξαγωγή της έρευνας, διαπιστώθηκε πως είναι ένα παλιό spiritual, που ήρθε ξανά στην επιφάνεια κατά την διάρκεια εκείνης της περιόδου. Συνεχίζοντας, η ερμηνευτική προσέγγιση, εστίασε σε φωνητικά σύνολα που ερμηνεύουν τα spirituals, είτε *"a capella"*, είτε υπό την μικρή συμμετοχή και συνοδεία κάποιου οργάνου. Η πλειοψηφία των φωνητικών συνόλων που συμπεριλήφθηκαν στον τρίτο κεφάλαιο, είναι χορωδίες και κουαρτέτα. Πιο συγκεκριμένα τα σύνολα στα οποία εστιάσαμε είναι τα ακόλουθα:

- *"Fisk Jubilee singers"*
- *"Tuskegee institute singers"*
- *"National Taiwan university chorus"*
- *"Golden gate quartet"*
- *"Dinwiddie coloured (Colored) quartet"*
- *"Cotton belt quartet"*
- *"Holloway highschool quartet"*
- *"Golden eagle gospel singers"*
- *"The chestnut grove quartet"*
- *"The mighty wonders"*
- *"Witness: Stomp and sing"*
- *"The De Paur chorus"*
- *"Sweet honey in the rock"*
- *"The golden gospel singers"*
- *"Reading phoenix choir"*
- *"Chester children's chorus"*

Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως αντιμετωπίστηκε μια ιδιαίτερη δυσκολία στην εύρεση πρωτότυπων, παλαιών ηχογραφήσεων. Κάποια από τα παραπάνω φωνητικά σύνολα, επιλέχθηκαν λόγω της σημαντικής τους προσφοράς στο είδος, όπως για παράδειγμα οι "Fisk jubilee singers" και οι "Tuskegee institute singers". Επιπροσθέτως, πολύ σημαντικό ρόλο έπαιξε το κριτήριο της σύγκρισης μεταξύ παλαιών και νέων εκτελέσεων και προσεγγίσεων των spirituals από τα διάφορα φωνητικά σχήματα. Στην ερμηνευτική προσέγγιση υπάρχει πληθώρα φωνητικών σχημάτων. Μερικά από αυτά, όπως για παράδειγμα η χορωδία του "National Taiwan university", προσαρμόζει τα spirituals σε ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα. Συνεπώς, θεωρήθηκε πολύ ενδιαφέρουσα η προσέγγιση ανάμεσα σε δύο πολύ διαφορετικές ερμηνείες. Τέλος, δεν αναλύθηκαν όλα τα spirituals από όλα τα προαναφερθέντα φωνητικά σύνολα, διότι δεν έχουν ερμηνευθεί όλα από όλους. Παρόλα αυτά, έγινε μια σημαντική προσπάθεια, να συμπεριληφθούν, σε κάθε ένα από τα spirituals που επιλέχθηκαν, κάποιες παλιές εκτελέσεις που μένουν πιστές στο παραδοσιακό τρόπο ερμηνείας και κάποιες νέες που προσθέτουν πιο νεωτερικά στοιχεία και που η προσέγγιση τους υφολογικά, ξεφεύγει από τα καθιερωμένα.

Η θεματολογία του τέταρτου και τελευταίου κεφαλαίου αφορά την προσέγγιση των spirituals στην Ελλάδα. Για την ολοκλήρωσή του, δημιουργήθηκε ένα ερωτηματολόγιο, το οποίο συμπεριλαμβάνεται μέσα στο κεφάλαιο. Οι ερωτήσεις εστιάζουν περισσότερο σε ζητήματα ερμηνείας, ύφους και αποδοχής άλλα και σε τυχόν δυσκολίες κατά την διδασκαλία. Σε αυτό το σημείο, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα τον Δημήτρη Κτιστάκη και την Μαρία-Έμμα Μελιγκοπούλου για την ευγενική τους συμμετοχή και ανταπόκριση σχετικά με τις απαντήσεις του ερωτηματολογίου.

Κεφάλαιο 1ο - Spirituals και Gospels

1.1 Ιστορική Αναδρομή

Τα spirituals είναι άρρητα συνδεδεμένα με την έκφραση συναισθημάτων και καταστάσεων των Αφροαμερικανών σκλάβων κατά την εισχώρηση τους στην Αμερική. Είναι σημαντικό να αναφερθεί όμως, πως τα τραγούδια αυτά δεν έχουν μόνο χαρακτήρα θρήνου και θλίψης. Πολλά από τα spirituals σχετίζονται με ιστορικές αλληγορίες, με εορτασμούς, με ψαλμωδίες, με προσωπικές εμπειρίες αλλά και με την έκφραση της συλλογικότητας.[2] Παρόλα αυτά, από πλευράς κειμένου και περιεχομένου, αποτελούν την σημαντικότερη πηγή της Αφροαμερικανικής θεολογίας αλλά και τις κρίσιμες και καίριες απόψεις των Αφροαμερικανών σχετικά με την αντίληψή τους για τον κόσμο.[3] Τα Αφροαμερικανικά spirituals άσκησαν την μεγαλύτερη επιρροή στη εκκλησιαστική μουσική του 19ου, 20ου και 21ου αιώνα. Ως νέο είδος στην παγκόσμια μουσική, μεταγενέστερα, επηρέασε και άλλα μουσικά είδη, όπως το gospel, την blues, την jazz, την rock 'n' roll, την hip-hop και την soul.[4]

Μεταξύ του 1609 και του 1770, περισσότεροι από 12 εκατομμύρια Αφρικανοί, αιχμαλωτίστηκαν και οδηγήθηκαν στις Νότιες πολιτείες της Αμερικής, ως σκλάβοι.[5] Αξίζει να σημειωθεί, πως η αμερικανική μουσική της εποχής εκείνης, ήταν κυρίως ευρωπαϊκή και τα κοσμικά τραγούδια ήταν απλής μορφής.[6] Οι Αμερικανοί συσχέτιζαν την μουσική, μόνο με την εκκλησιαστική λατρεία και με άλλες ειδικές περιστάσεις, σε αντίθεση με τους Αφρικανούς, οι οποίοι προέρχονταν από μια μεγάλη παράδοση λειτουργικής μουσικής, που ήταν ενταγμένη στην καθημερινότητα τους. Οι σκλάβοι, οι οποίοι εργάζονταν υπό πολύ σκληρές συνθήκες στα χωράφια για τα λεύκα αφεντικά τους, δεν είχαν κανένα δικαίωμα και απογυμνώθηκαν από την αφρικανική τους ταυτότητα, τους οικογενειακούς δεσμούς και από δυνατότητα τέλεσης των θρησκευτικών τους τελετουργιών.[7] Παρόλα αυτά, τα αφεντικά τους, τους επέτρεπαν και τους παρότρυναν να

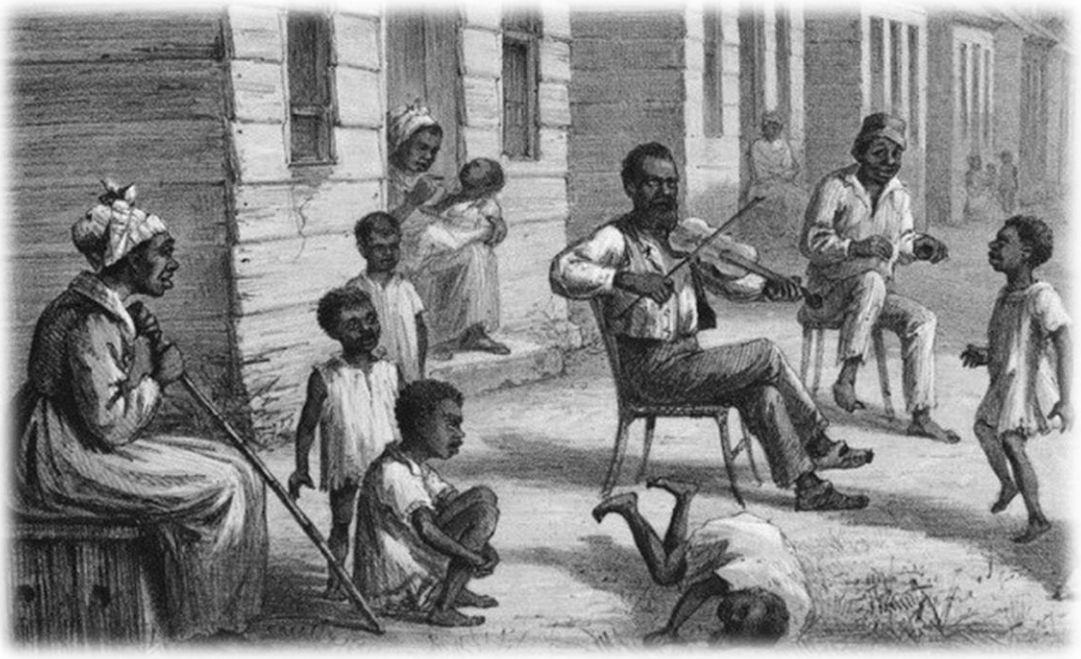
[2] Fenner Thomas P.: Religious folk songs of the Negro as sung on the plantations, Hampton Institute, The Institute Press, 1909, σ. 5.
[3] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993, σ. 15.
[4] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 366.
[5] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 366.
[6] Eileen Southern: Readings in black American music, W.W Norton & Company, Inc. 1983, σ. 274.
[7] Eileen Southern: Readings in black American music, W.W Norton & Company, Inc. 1983, σ. 274.

τραγουδούν εν ώρα εργασίας. Τα '*τραγούδια εργασίας'*, τα οποία εμπεριείχαν μηνύματα απελευθερωτικού χαρακτήρα, έπαιξαν σημαντικό ρόλο ως υποβοήθημα για την ψυχική ακεραιότητα και την ενθάρρυνση των υποδουλωμένων.[8] Πέραν του υποστηρικτικού ρόλου, τα τραγούδια εργασίας, βοηθούσαν στην ταχύτερη ολοκλήρωση των χειρωνακτικών εργασιών. Εντούτοις, το 50 τοις εκατό των τραγουδιών αυτών, συσχετιζόταν νοηματικά, με την ίδια την ζωή των σκλάβων, μα κάτι τέτοιο, ήταν αδύνατο να ερμηνευτεί από τα αφεντικά, που μερικές φορές αποκαλούνταν '*επιτηρητές*'. Για παράδειγμα, το spiritual "Tis the old ship of Zion, get on board" από την πλευρά των αφεντικών, συσχετιζόταν με την μετάβαση των σκλάβων από την ζωή στον θάνατο, ενώ στην πραγματικότητα δήλωνε την επιθυμία των σκλάβων για απελευθέρωση μέσω μιας βάρκας ή ενός τρένου.[9] Ο χριστιανισμός δίδαξε στους Αφροαμερικανούς, να νιώθουν ασφάλεια στα 'νερά' του Θεού. Η πίστη τους αποτελούσε μια διέξοδο, τους πρόσφερε πνευματική ασφάλεια και τους έκανε να ελπίζουν σε ένα καλύτερο μέλλον. Πολλά από τα συγκεκριμένα τραγούδια ήταν δοξασίες και προσευχές, που αποτελούσαν την Αφρικανική εκδοχή του χριστιανισμού.

Η ποίηση και η μουσικότητα των προσευχών και των δοξαστικών τραγουδιών διαφέρουν από τα άλλα είδη μουσικής. Επιπροσθέτως, θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως τα πρώιμα spirituals, δεν έχουν κάποιον αναγνωρίσιμο συνθέτη και πως έχουν όλα Νότια προέλευση αλλά και αγροτικές ρίζες, πράγμα το οποίο αποκαλύπτεται και αποδεικνύεται από την έντονη χρήση της προφορικής παράδοσης του Νότου, η οποία είναι αποτυπωμένη στους στίχους των τραγουδιών αυτών. Βασικό χαρακτηριστικό των spirituals είναι ότι τα περισσότερα εκτελούνταν *"a capella"*, ή με την χρήση κάποιου χειροποίητου οργάνου. Ας μην ξεχνάμε πως τα μουσικά όργανα των Αφρικανικών φυλών, ήταν ακατέργαστα και υποανάπτυκτα και έτσι δινόταν έμφαση στις φωνητικές δυνατότητες του εκάστοτε τραγουδιστή.[10] Παραδείγματα τέτοιου είδους χειροποίητων οργάνων, είναι ένα μπουκάλι το οποίο παρήγαγε ήχο μέσω του φυσήματος ή κάποιο αντικείμενο το οποίο μέσω της κρούσης σηματοδοτούσε τον ρυθμό της μουσικής. Εξίσου σημαντικά χαρακτηριστικά του είδους, είναι ο αυθορμητισμός, ο αυτοσχεδιασμός και επαναλαμβανόμενος χαρακτήρας, ο οποίος πηγάζει κυρίως από την ανάγκη αποστήθισης των στίχων και των τονικών υψών αλλά και

[8] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 367.
[9] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 367.
[10] Eileen Southern: Readings in black American music, W.W Norton & Company, Inc. 1983, σ. 274.

η χρήση κυρίως πεντατονικών κλιμάκων. Η δυτική αφρικανική μουσική χαρακτηρίζεται και αυτή από το επαναλαμβανόμενο στυλ.



Εικόνα 1: "Slave Quarters, Louisiana 1861-65" του Adolf Carlsson Warberg [11]

Για την καλύτερη και βαθύτερη κατανόηση των αφροαμερικανικών spirituals, θα ήταν καλό να παρατεθούν κάποια βασικά στοιχεία περί παραδοσιακής αφρικανικής μουσικής. Στην Αφρική, η μουσική αποτελούσε πολύ σημαντικό μέρος της καθημερινής ζωής, συμπεριλαμβανόταν σε κάθε λογής δραστηριότητα και αποτελούσε μέσο έκφρασης συναισθηματικών καταστάσεων. Πιο συγκεκριμένα, στην Δυτική Αφρική, ήταν αναγκαία η αλληλεπίδραση μεταξύ ακροατηρίου και εκτελεστών. Μια από τις πιο διαδεδομένες πρακτικές περιλάμβανε έναν κύριο τραγουδιστή με την υποστήριξη άλλων δύο, ή μιας ομάδας φωνών που λειτουργούσαν ως χορωδία στα "*refrain*". Η επικρατούσα αισθητική απαιτούσε συχνή χρήση πολυσύνθετων ρυθμικών μοτίβων, συνδυασμό διαφόρων ηχητικών ποιοτήτων, ενσωμάτωση του χορού στην μουσική και πολλές φορές την χρήση αντιφωνίας. Το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο και η χρήση κυρίως πεντατονικών και *"modal"* κλιμάκων, αποτελούν αναπόσπαστα χαρακτηριστικά. Ο μελωδικός αυτοσχεδιασμός ήταν τόσο

[11] Harper's Daily: The music of slavery and freedom, https://jmendysse6115.weebly.com/document-d---leisure-time.html

χαρακτηριστικός στη μουσική, όσο και στο τραγούδι "*extempore*", (αυτοσχεδιασμός του κειμένου). Ακόμη και ο εμπλουτιστικές φιγούρες (καλλωπισμοί), χαρακτηρίζονταν από το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο.[12] Επιπροσθέτως, πολλά από τα παραδοσιακά αφρικανικά τραγούδια χαρακτηρίζονται από την τυπική φόρμα εναλλαγής *"couplet"* και *"refrain"*, με το αρκετά κοινό χαρακτηριστικό την επανεμφάνιση του *"refrain"* ως μέρος του χορού.

Κάποια από τα τραγούδια είχαν στενή σχέση με την θρησκεία. Το περιεχόμενο τους ήταν βαθιά τελετουργικό και πνευματικό και συνοδευόταν συνήθως από τύμπανα. Αναλυτικότερα, οι σύγχρονοι μελετητές αναφέρονται στο μετρονομικό στοιχείο της αφρικανικής μουσικής, ως *"time line"*. Η συγκεκριμένη μουσική τελετουργικού χαρακτήρα, συνέχισε να εκτελείται σε κάποια σημεία της Αμερικής, από τους Αφροαμερικανούς σκλάβους. Όταν απαγορεύτηκε η χρήση τυμπάνων, δημιουργήθηκαν νέα περίπλοκα μοτίβα κρούσης διαφόρων σημείων του σώματος (κρούση χεριών, ποδιών και κορμού) αλλά και διαφορετικού τύπου κρουστά όργανα, με στόχο την αποκατάσταση του τελετουργικού στοιχείου στην μουσική. Γενικότερα, η αυθεντική παραδοσιακή μουσική της Αφρικής, χρωματιζόταν από μια ιδιαίτερη περιπλοκότητα, άγνωστη προς την Ευρώπη και την Αμερική. Ακόμη και οι τελετουργικοί χοροί, διέπονταν από πολυρυθμικότητα *("Polycentric dancing")*.[13] Σε αυτό το σημείο, θα ήταν καλό να επισημανθεί πως, όσον αφορά την πληροφόρηση μας για την μουσική της Αφρικής, οφείλουμε πολλά στον επιστημονικό συγγραφέα, Thomas Edward Bowditch, ο οποίος κατέγραψε τις πρωτότυπες αφρικανικές μελωδίες με την χρήση σημειογραφίας αλλά επίσης παρατήρησε και κατέγραψε την συνολική δραστηριότητα των Αφρικανών.[14] Συνεχίζοντας, ένα ακόμη σημαντικό χαρακτηριστικό της αφρικανικής μουσικής, είναι η χρήση οκτάβων και τεχνική *"unisono"* στα τραγούδια, αλλά και η χρήση της τεχνικής της ερωταπόκρισης, τόσο στα φωνητικά, όσο και στα οργανικά μέρη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί, πως μουσικές κουλτούρες που χρησιμοποιούν οκτάβες και *"unisono"* δεν στερούνται απαραίτητα την πολυφωνία.[15] Οι αρμονικές δομές και τα μοτίβα των Αφρικανών, μπορούν να καταταχθούν σε ετεροφωνικά, ομοφωνικά και πολυφωνικά. Η πολυφωνική μουσική, πολλές φορές μπορεί να εκτελείται από κάποια όργανα, ή από δύο ή

[12] Eileen Southern: The music of black Americans: A history, W.W. Norton & Company, 1983, σ. 6.
[13] Stanley Sadie, John Tyrell: The New Grove, Dictionary of music and musicians, Πρώτος τόμος, Oxford University Press, 2001, σ. 477.
[14] K. Maultsby: Black spirituals, Black perspective in music, iv, 1976, σ. 54.
[15] Stanley Sadie, John Tyrell: The New Grove, Dictionary of music and musicians, Πρώτος τόμος, Oxford University Press, 2001, σ. 203.

παραπάνω τραγουδιστές, οι οποίοι συνδυάζουν μελωδικό υλικό με διαφορετικό ρυθμό, κείμενο αλλά και διαφορετικά εναρκτήρια σημεία. Συχνό φαινόμενο αποτελεί η παράλληλη κίνηση των φωνών σε τρίτες ή τέταρτες.[16]

Άξια αναφοράς είναι η σύγχρονη θεωρία του Σκωτσέζου μουσικολόγου, Kirby, ο οποίος το 1930, πρότεινε μια λειτουργική αλληλεξάρτηση μεταξύ του τονικού συστήματος και των αρμονικών ήχων της αφρικανικής και αφροαμερικανικής μουσικής. Η θεωρία του Kirby, ήταν η πρώτη διατύπωση αυτού που αργότερα ονομάστηκε *"skipping process"*, μία δομική αρχή που αναφέρεται σε συγκεκριμένους τρόπους κατά τους οποίους οι τραγουδιστές εκτελούν την φωνητική τους μελωδική γραμμή, από την φωνητική μελωδική γραμμή του παρτενέρ τους, πηδώντας μία νότα στην κοινή τους κλίμακα και αντιγράφοντας την μελωδική γραμμή του πρώτου τραγουδιστή, σε ένα άλλο επίπεδο. Τα αποτελέσματα διαφέρουν πολύ, με βάση το τονικό σύστημα των εκτελεστών.[17]

Πολλά από τα αφροαμερικανικά spirituals, από άποψη νοηματικού περιεχομένου, σχετίζονται με το ταξίδι, την φύση αλλά και την συνάντηση της ζωής των σκλάβων με τον Θεό. Ένα αξιόλογο παράδειγμα ενός τραγουδιού εργασίας είναι το spiritual "Gandy Dancers" από το Birmingham της Alabama. Ο τίτλος του συγκεκριμένου τραγουδιού, προέκυψε από την κατασκευαστική εταιρία σιδηροδρομικών εργαλειών, εξοπλισμού και αξεσουάρ, *"Gandy manufacturing"*, στην οποία εργάζονταν σκλάβοι. Αναλυτικότερα, ο όρος *"dancers"* (χορευτές) πηγάζει από τις κινήσεις που εκτελούσαν οι Αφροαμερικανοί σκλάβοι κατά την διάρκεια τοποθέτησης και αναπροσαρμογής των σιδηροδρομικών γραμμών. Καθόλη την διάρκεια, επικρατούσαν σφυρίγματα, ψαλμωδίες, τραγούδια εργασίας αλλά και εκτέλεση χειρωνακτικών εργασιών με βάση τον ρυθμό. Αναφυσούσαν, βογκούσαν και στέναζαν *("groan and moan")* στο τέλος του κάθε στίχου, όπως για παράδειγμα στο τραγούδι "Toiling to see King Jesus". Όλα τα τραγούδια τέτοιου τύπου, έδιναν στους σκλάβους την δυνατότητα να εκφράσουν βαθιά συναισθήματα και να εξωτερικεύσουν την αγωνία τους για την ζωή και το μέλλον τους, με δημιουργικό τρόπο.

Πολλά από τα πρώιμα spirituals, είχαν θεραπευτικό αλλά και συμβουλευτικό χαρακτήρα, όπως το "Don't drink water that is standing still". Τέτοιου είδους παραδοσιακά Αφροαμερικανικά

[16] Stanley Sadie, John Tyrell: The New Grove, Dictionary of music and musicians, Πρώτος τόμος, Oxford University Press, 2001, σ. 204.
[17] Stanley Sadie, John Tyrell: The New Grove, Dictionary of music and musicians, Πρώτος τόμος, Oxford University Press, 2001, σ. 203.

τραγούδια, δίδασκαν στα μικρότερης ηλικίας παιδιά, πώς να προστατεύουν τον εαυτό τους. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθεί πως κανένας από τους σκλάβους δεν γνώριζε ούτε γραφή, ούτε ανάγνωση.

Τα τραγούδια και οι ρυθμοί από την Αφρική σε συνδυασμό με διάφορα άλλα μέσα, που ήταν επιτρεπτά από τα αφεντικά των σκλάβων, διαμόρφωσαν κρυφά μηνύματα, που ενυπήρχαν στα τραγούδια, με σκοπό την αποφυγή σύλληψης ή όποιας άλλης τιμωρίας. Έως έναν βαθμό, ήταν ο μοναδικός τρόπος 'ελεύθερης' έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ τους, εφόσον όλες οι συνελεύσεις είχαν απαγορευτεί, και η χρήση των κρουστών οργάνων δεν επιτρεπόταν διότι μπορεί να ήταν φορείς κάποιου κρυφού μηνύματος.

Η πρώτη χριστιανική μουσική, υποστηρίζεται ότι τραγουδήθηκε από Αφροαμερικανούς σκλάβους, που εργάζονταν ως υπηρετικό προσωπικό στα σπίτια των αφεντικών τους *("Negro House").* Ήταν ύμνοι συντεθειμένοι από τα αδέρφια John και Charles Wesley και από τον Isaac Watts. Οι συγκεκριμένοι ύμνοι εισήλθαν στην Αμερική το 1766, κατά την διάρκεια του κινήματος "*Wesleyan Methodist Evangelical"*.[18] Οι σκλάβοι ανέμειξαν τα τραγούδια εργασίας, τα συναισθήματα τους, την ερμηνεία τους για τον χριστιανισμό, ύμνους και πρωτοφανείς για την εποχή ρυθμούς, δημιουργώντας αυτό που μέχρι σήμερα γνωρίζουμε ως Αφροαμερικανικά spirituals. Οι μουσικές κλίμακες των Αφρικανών ήταν άγνωστες στους Ευρωπαίους και ως εκ τούτου, ο ρυθμός και η ποίηση που θεμελιώθηκαν στην αφροαμερικανική μουσική, παρερμηνεύθηκαν από τους λευκούς.

Τα spirituals, συγχρονίστηκαν με *'ρυθμικές'* ψαλμωδίες ("*rhythmic chanting*"). Επεξηγηματικότερα, τα χέρια, τα πόδια και όλο το κορμί κινούνταν στο ρυθμό, παράλληλα με τους στίχους και την μουσική. Αυτή η παράδοση ψαλμωδίας και χορού, γνωστή και ως 'ιερός χορός' ("*holy dance*"), διατηρήθηκε και εισχώρησε στην κουλτούρα της Αγίας Πεντηκοστιανής εκκλησίας ("*Holiness Pentecostal Church*"). Επιπροσθέτως, παρατηρείται πως στις εκκλησίες των Αφροαμερικανών χρησιμοποιήθηκαν όροι και χαρακτηρισμοί από την ζωή τους ως σκλάβοι. Πιο συγκεκριμένα, ο όρος *'επιτηρητής'* χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τον ηγέτη μιας περιοχής ενώ η ανύψωση του χεριού χρησιμοποιήθηκε κυρίως στις εκκλησίες του Νότου, για να δηλώσει την άδεια κάποιου ατόμου, να δικαιολογηθεί για κάτι. Αξίζει να σημειωθεί πως το τελευταίο

[18] Viv Broughton: Black gospel: An illustrated history of the gospel sound, Blandford Press, 1985, σ. 11.

σινιάλο που αναφέρθηκε, χρησιμοποιούταν κατά την διάρκεια της σκλαβιάς ούτως ώστε να παρθεί άδεια από τον *'επιτηρητή'* για να αποχωρήσει κάποιος από το χωράφι.

Το "Steal away to Jesus" και το "Swing low, sweet chariot", είναι δύο αξιοσήμαντα spirituals, που χρησιμοποιήθηκαν από τον Harriet Tubman (1821-1913), γνωστό και ως '*Μαύρο Μωυσή' ("Black Moses")*, ώστε να βοηθήσει τους σκλάβους να δραπετεύσουν προς την ελευθερία. Το κίνημα αυτό έμεινε στην ιστορία ως *'υπόγειος σιδηρόδρομος' ("underground railroad")*. Ο αιδεσιμότατος Richard Allen (1769-1831), ο οποίος οργάνωσε την αφρικανική μεθοδιστική επισκοπική εκκλησία (African Methodist Episcopal Church), συνέταξε το πρώτο αφροαμερικανικό υμνολόγιο το 1801, που ήταν ένα κράμα παλαιών αγγλικών ύμνων και αφροαμερικανικών spirituals.

Μετά τον εμφύλιο πόλεμο (1861-1865), πολλές αφρικανικές παραδόσεις ήρθαν στην επιφάνεια κυρίως στον Νότο. Το 1871, οι "Fisk Jubilee Singers" από το πανεπιστήμιο Fisk στην πόλη Nashville του Tennessee, τραγούδησαν spirituals, τα οποία ήταν προσαρμοσμένα για ένα 'λευκό' ακροατήριο. Επιπροσθέτως, ταξίδεψαν στην Αγγλία και τραγούδησαν για την βασίλισσα, πράξη η οποία ήταν αρκετά καινοτόμα αν αναλογιστούμε τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της συγκεκριμένης εποχής. Οι "Fisk Jubilee Singers", δημιούργησαν, καθιέρωσαν και εξέλιξαν το *"Jubilee"* στυλ τραγουδιών δίχως οργανική συνοδεία. Κατάφεραν να συστήσουν στο ακροατήριο το συγκεκριμένο είδος, χωρίς να διαστρεβλωθεί και να χαθεί η αυθεντικότητα και το πρωτότυπο ύφος των τραγουδιών αυτών.

Η αφροαμερικανική αναγέννηση του 1920, είχε ώς αποτέλεσμα, την βαθύτερη συνειδητοποίηση της αφροαμερικανικής κουλτούρας, προς όλους τους Αμερικανούς, έγχρωμους και λευκούς.[19] Αξιοσήμαντο γεγονός αυτής της περιόδου, αποτελεί ο σχηματισμός της πρώτης επαγγελματικής αφροαμερικανικής χορωδίας στην ιστορία, από τον Hall Johnson (1888-1970), η οποία έκανε την πρώτη της εμφάνιση στην Νέα Υόρκη το 1926.[20] Ο αρχικός στόχος οργάνωσης της συγκεκριμένης χορωδίας, ήταν η διατήρηση της ακεραιότητας των αφροαμερικανικών spirituals, όπως είχαν δημιουργηθεί και εκτελεστεί κατά τα χρόνια της δουλείας. Προς αποφυγή παρερμηνεύσεων, είναι αναγκαίο να αναφερθεί ότι οι αφροαμερικανικές χορωδίες, περιόδευαν από τα χρόνια των "Fisk Jubilee Singers", τον 19ο αιώνα. Η αλήθεια είναι όμως, πως όλα αυτά τα

[19] Eileen Southern: Readings in black American music, W.W Norton & Company, Inc. 1983, σ. 273
[20] Eileen Southern: Readings in black American music, W.W Norton & Company, Inc. 1983, σ. 273

γκρουπ, ήταν ερασιτεχνικού επιπέδου, με εξαίρεση τους τραγουδιστές του θιάσου "Ministrel-troupe".

Πολλοί μορφωμένοι Αφροαμερικανοί, ένιωθαν υπερήφανοι για την κληρονομιά των spirituals, ήθελαν να γίνουν γνωστά και προσιτά σε ένα πιο ευρύ ακροατήριο και δεν τους τρόμαζε ο πειραματισμός. Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν Αφροαμερικανοί, οι οποίοι κράτησαν μια πιο εχθρική στάση απέναντι στον σύγχρονο πειραματισμό των παλαιοτέρων τραγουδιών. Αναλυτικότερα, θεώρησαν πως τα *"swinging spirituals",* ήταν ενάντια στις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις και ότι υποβίβαζαν και διάβρωναν την αφροαμερικανική κληρονομιά.[21] Κατά την διάρκεια του 1930, ο Thomas A. Dorsey (1899-1993), ο πατέρας της gospel μουσικής, ξέσπασε, με στόχο την προφύλαξη των spirituals και των gospels, από τις δημοφιλείς και χορευτικές μπάντες της εποχής. Πολλοί καλλιτέχνες, όπως η εθνικής φήμης τραγουδίστρια gospel, Rosetta Tharpe (1915 1973), κατηγορήθηκαν πως 'παίρνουν τα spirituals και τα προσφέρουν ως θυσία στον 'Θεό' του χρήματος'. Ο Alto Peeple από την Florida, άσκησε έφεση στον Louis Armstrong (1901-1971), με σκοπό να σταματήσει να παραλλάσει τα spirituals και τα gospels, όπως το "When the saints go marching in". Είναι φανερό, πως από τις αρχές του 20ου αιώνα, ξεκινά μια έντονη διαμάχη μεταξύ δυο στρατοπέδων. Από την μια πλευρά, υποστηρίζεται πως τα αφροαμερικανικά spirituals και gospels μπορούν να εξελιχθούν, να εκσυγχρονισθούν και να ενταχθούν σε μια πιο δημοφιλή μουσική κουλτούρα. Από την άλλη πλευρά, διακρίνεται μια πολέμια στάση απέναντι στον εκσυγχρονισμό των τραγουδιών αυτών, μονάχα για την ικανοποίηση του κοινού.

Ο όρος *"race records"*, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από το 1921 ώς και τις αρχές του 1940, δόθηκε από τις αμερικανικές δισκογραφικές εταιρίες, με στόχο τον προσδιορισμό των ηχογραφήσεων που αναφέρονταν σε έγχρωμους καλλιτέχνες και που στόχευαν εμπορικά σε έγχρωμους καταναλωτές, ανεξαρτήτου θρησκείας.[22] Η δισκογραφική εταιρία "*Okeh",* ήταν η πρώτη που χρησιμοποίησε τον συγκεκριμένο όρο σε διαφήμιση.[23] Σε αυτό το σημείο, θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως η χρήση του όρου *"race"* (φυλή/ράτσα), παρά την ρατσιστική του χροιά, ήταν αποδεκτός από τους Αφροαμερικανούς εκείνη την εποχή. Αναλυτικότερα, προσδιόριζε τις

[21] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 368.
[22] Guy A. Marco, Frank Andrews: Encyclopedia of recorded sound in the United States, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1993, σ. 561.
[23] Παρατίθεται η διαφήμιση : "All the race phonograph stars can be heard on Okeh records…. Ask your neighborhood dealer for a complete list of Okeh race records" (Ιανουάριος 1922), Guy A. Marco, Frank Andrews (οπ. υποσημ. 20), σ. 561.

αφροαμερικανικές κοινότητες, δίχως να εκλαμβάνεται ως ντροπιαστικός ή ρατσιστικός χαρακτηρισμός.[24] Κατά τα τέλη του 1930, λόγω της εμφάνισης του ραδιοφώνου, οι πωλήσεις των ηχογραφήσεων αυξήθηκαν.[25] Ο ερχομός του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, οδήγησε στον περιορισμό της χρήσης του όρου *"race records"*, που σταδιακά εγκαταλείφθηκε και αντικαταστάθηκε από τον όρο *"Rhythm and Blues"*.[26] Την χρυσή εποχή του gospel (1945-1955), πολλά spirituals και gospels θρησκευτικού χαρακτήρα, μετατράπηκαν σε επικερδή εμπορευματικά αντικείμενα.[27] Την συγκεκριμένη περίοδο, πραγματοποιήθηκαν πολλές ζωντανές εμφανίσεις, οι οποίες παρουσιάζονταν σε γήπεδα, σκηνές, αίθουσες εκδηλώσεων και μεγάλες εκκλησίες. Τα αφροαμερικανικά γκρουπ αρμονικών κουαρτέτων αντρών, τα οποία εναρμόνιζαν τραγούδια και εισήγαγαν την κιθάρα ως συνοδευτικό όργανο, ήταν στην ακμή τους και διαφημίζονταν πολύ.[28] Επίσης, γνωστά έγιναν και κάποια γυναικεία γκρουπ, όπως οι "Angelic Gospel Singers", "Clara Ward Singers" και πολλά άλλα.

Το κίνημα περί πολιτικών δικαιωμάτων του 1950 και 1960 *("Civil Rights Movement")*, αποτέλεσε μια νίκη όχι μόνο για τους Αφροαμερικανούς αλλά για ολόκληρη την Αμερική. Πολλά από τα τραγούδια εκείνης της περιόδου, τα οποία διαδίδονταν μέσω του προφορικού λόγου, εκμεταλλεύθηκαν αυθόρμητα κατά την διάρκεια διαδηλώσεων, πορειών και συναντήσεων στις εκκλησίες. Κάποια άλλα, δημιουργήθηκαν στις φυλακές "Hinds County" και στο αναμορφωτήριο "Parchman" κατά τις μοναχικές στιγμές του εγκλεισμού. Όλα τα τραγούδια που δημιουργήθηκαν στη συγκεκριμένη εποχή, καταγράφονταν σπάνια. Είναι σημαντικό να αναφερθεί, πως σημαντικό ρόλο στην επιβίωσή αυτών, έπαιξε η καλή μνήμη των τραγουδιστών αλλά και προσπάθειες ανθρώπων όπως του Guy και της Candie Carawan, οι οποίοι ταξίδεψαν μέχρι τον Νότο με σκοπό την περισυλλογή, την ηχογράφηση και την καταγραφή των όσων ακούσανε.[29] Επιπροσθέτως, το προαναφερθέν κίνημα, επέτρεψε στο ευρύ κοινό να εξοικειωθεί περισσότερο με τα spirituals και τα gospels και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την ακόμη μεγαλύτερη αύξηση των πωλήσεων. Μεγάλης

[24] Guy A. Marco, Frank Andrews: Encyclopedia of recorded sound in the United States, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1993, σ. 561.
[25] Viv Broughton: Black gospel: An illustrated history of the gospel sound, Blandford Press, 1985, σ. 14.
[26] Guy A. Marco, Frank Andrews: Encyclopedia of recorded sound in the United States, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1993, σ. 562.
[27] Η παραγωγή δίσκων που αρχικά στόχευε σε έγχρωμους αγοραστές, άρχισε να περνά από τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες, σε νέες, ανεξάρτητες όπως για παράδειγμα η "Chess records" (1950).
[28] W.K Mcneil: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005, σ. 368.
[29] Pete Seeger, Bob Reiser: Everybody says freedom: A history of the Civil Rights movement in songs and pictures, W.W Norton & Company, 1989, σ. Xiii.

σημασίας Αφροαμερικανοί καλλιτέχνες, όπως η βασίλισσα της gospel μουσικής Mahalia Jackson (1911-1972), απέδειξαν ότι οι ταλαντούχοι μουσικοί δεν χρειάζεται να αφήσουν την εκκλησία ούτως ώστε να έχουν μια επιτυχημένη καριέρα. Κύριο γεγονός στην ιστορία των spirituals, αποτελεί η σύνθεση του τραγουδιού "People get ready" (1965) από τον Curtis Mayfield, το οποίο τραγουδήθηκε και ηχογραφήθηκε από ένα συγκρότημα της soul μουσικής σκηνής, τους "Impressions". Το τραγούδι αυτό, προκάλεσε τις εντυπώσεις και έκανε μεγάλη επιτυχία, κατορθώνοντας να κερδίσει μια θέση στο "Billboard Charts", στις 25 Μαρτίου του 1965. Παρακάτω παρατίθενται κάποιοι από τους στίχους του τραγουδιού[30].

People get ready,
*There's a **train** a' coming,*
You don't need to baggage,
Just get on board

Το gospel γκρουπ "Blind Boys Of Alabama", ο Al Green, η βασίλισσα της soul Aretha Franklin, ο Bob Dylan, οι "Staple Singers" και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες, ηχογράφησαν αυτόν τον ύμνο του Curtis Mayfield. Στην σύγχρονη μουσική σκηνή του gospel, τα spirituals είναι πολύ δημοφιλή, όπως για παράδειγμα το "Oh happy day", που έχει ερμηνευθεί το 1970 από τους "Edwins Hawkins Singers" από την California.

Οι χορωδίες ερμηνεύουν spirituals και gospels κάθε Φεβρουάριο, για τον Μήνα Μαύρης Ιστορίας *("Black History Month")*, που καθιερώθηκε από τον Carter G. Woodson (1875-1950). Είναι σημαντικό να αναφερθεί, πως ο Rosamond Johnson συνέθεσε την μουσική του αφροαμερικανικού εθνικού ύμνου, ενώ ο αδερφός του, James Weldon Johnson (1871-1938) συνέγραψε τους στίχους.

Είναι φανερό το γεγονός, ότι τα spirituals αποτελούν ζήτημα μεγάλης βαρύτητας. Οι αγώνες, τα επιτεύγματα και οι φιλοδοξίες των σκλάβων, οι λύπες και οι χαρές ενυπάρχουν στο συγκεκριμένο είδος θρησκευτικών τραγουδιών. Τα spirituals διατηρούν άριστες αρμονίες, έντονο και συναισθηματικό ποιητικό λόγο. Επίσης, εξηγούν την ικανότητα και την προσπάθεια προσαρμογής των αφροαμερικανών στα χρόνια της σκλαβιάς αλλά και τον τρόπο επιβίωσής τους υπό δυσμενείς καταστάσεις σε έναν άγνωστο και εχθρικό πολιτισμό. Από τα χωράφια, στις μικρές

[30] Viv Broughton: Black gospel: An illustrated history of the gospel sound, Blandford Press, 1985, σ. 18.

πόλεις, ώς και σε άλλες χώρες, ο λόγος του Θεού, της ελευθερίας και της αγάπης ταξιδεύει μέσω αυτών των τραγουδιών. Η απήχησή τους είναι παγκόσμια και μπορούν να προσαρμοστούν σε κάθε λογής κατάσταση, στην ειρήνη, στον πόλεμο, στην ελευθερία, στην απογοήτευση, στο ξεκίνημα μιας νέας αρχής. Μέσω των spirituals γίνεται φανερή η εμπλοκή και ελπίδα του κόσμου στον ερχομό του Χριστού. Η μουσική τους δε, διακατέχεται από έναν ενθαρρυντικό χαρακτήρα και η σωματική συμμετοχή αποτελεί στοιχείο, το οποίο άλλοτε απουσιάζει και άλλοτε συμπεριλαμβάνεται κατά την ερμηνεία.

1.2 Διαφορές ανάμεσα στο Spiritual και το Gospel

Το spiritual και το gospel, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι δύο είδη μουσικής, τα οποία καλλιεργήθηκαν από τους Αφροαμερικανούς, αλλά διαφέρουν σημαντικά σε ορισμένα χαρακτηριστικά.

Εν αρχή, τα spirituals είναι θρησκευτικά τραγούδια που συσχετίζονται με Αφροαμερικανούς χριστιανούς του Νότου, των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής και προέκυψαν από τον συνδυασμό αφρικανικών και ευρωπαϊκών μορφικών και αρμονικών στοιχείων.[31] Τα spirituals είναι άρρητα συνδεδεμένα με τα χρόνια της σκλαβιάς και στην πλειοψηφία τους εκφράζουν βαθιά συναισθήματα πόνου και εξάντλησης. Η διάδοση και η επιβίωση των τραγουδιών αυτών βασίστηκε στην προφορική παράδοση και οι αρχικοί συνθέτες δεν είναι γνωστοί. Από πλευράς μουσικής, βασίζονται στις πεντατονικές κλίμακες και χαρακτηρίζονται από έντονα συγκοπικά στοιχεία και πολυρυθμία. Στην αρχική τους μορφή, τα spirituals, συνήθως δεν συμπεριλαμβάνουν χρήση οργάνων. Επιπροσθέτως, η πλοκή μεταξύ των φωνών είναι ομοφωνική και πολύ συχνά, επικρατούν εναλλαγές μεταξύ της σολιστικής φωνής και του χορού, με την μορφή ερωταπόκρισης. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως, τα τραγούδια αυτά, σε συνθετικό επίπεδο, βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό και τον αυθορμητισμό. Πολλές φορές οι στίχοι επιλέγονταν από την Βίβλο ,ενώ εξίσου συχνά γινόταν χρήση κωδικοποιημένης επικοινωνίας μέσω των στίχων, ανάγκη η οποία προέκυψε ούτως ώστε να μην γίνονται οι ιδέες τους αντιληπτές από τα αφεντικά.

[31] Βάσω Κιούση: Λεξικό μουσικών όρων, Αθήνα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, 1995, σ. 101.

Το gospel, είναι ένα είδος μουσικής, που καθιερώθηκε για να εκφράσει την αγάπη των ανθρώπων προς τον Θεό και για να εκθέσει τις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις. Ήδη από το 1700, οι σκλάβοι συγκεντρώνονταν σε κρυφές συνελεύσεις, για να τραγουδήσουν τραγούδια που εξέφραζαν τα συναισθήματά τους και την πίστη τους.[32] Τα τραγούδια εκείνης της εποχής, ονομάστηκαν, από τους ίδιους, *"Corn ditties"*. Το gospel διακρίνεται από έντονη ρυθμικότητα και συμπεριλαμβάνει χρήση οργάνων όπως πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο, κρουστά, μπάσο και ταμπουρίνο, τα οποία συμβάλλουν στην ενίσχυση του ηχητικού όγκου. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως το πιο σύνηθες 'όργανο' σε χρήση είναι τα χέρια που χτυπούν για να δώσουν το ρυθμό. Επιπροσθέτως, πρέπει να σημειωθεί πως πρόκειται κυρίως για πολυφωνική μουσική, πως είναι, σχεδόν πάντα, καταγεγραμμένη και πως οι συνθέτες των τραγουδιών είναι αναγνωρίσιμοι.[33] Η πρώτη δημοσιευμένη χρήση του όρου *"Gospel Song"*, εμφανίστηκε το 1874, όταν ο Philip Bliss εξέδωσε ένα βιβλίο με τραγούδια, με τίτλο *"Gospel Songs"*. Χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα νέο είδος εκκλησιαστικής μουσικής, τραγούδια που ήταν πιο εύκολο να τραγουδηθούν, σε αντίθεση με τους παραδοσιακούς εκκλησιαστικούς ύμνους.[34] Το είδος αυτό πρωτοεμφανίστηκε στις εκκλησίες γύρω στο 1920 και οι στίχοι των τραγουδιών, όπως έχει προαναφερθεί, σχετίζονταν με την εξύμνηση του Κυρίου.[35] Ως μουσική μορφή, οφείλει πολλά στα πρώιμα spirituals αλλά και στην στροφή των δυτικών Αφροαμερικανών του Νότου της Αμερικής, προς την χριστιανοσύνη.[36] Παρόλα αυτά, θα ήταν καλό να αναφερθεί πως κατά την διεξαγωγή έρευνας για την παρούσα εργασία, παρατηρήθηκε ότι, πολύ συχνά ο όρος *"gospel"*, ειδικά στην πιο μοντέρνα εποχή, δεν χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει απαραίτητα το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Αναλυτικότερα, η χρήση του όρου πολλές φορές σηματοδοτεί το στυλ ερμηνείας που χαρακτηρίζει ένα τραγούδι, μία σύνθεση ή ακόμα και ένα οργανικό μέρος.

Σημαντικές μουσικές προσωπικότητες του είδους είναι ο Thomas Dorsey, η Aretha Franklin, ο James Cleveland, η Mahalia Jackson, οι "Staple Singers", οι "The Souls Stires", οι "The Drinkard Singers" και πολλοί άλλοι. Μεταγενέστερα, το gospel, ως εξελιγμένη μορφή, επηρέασε τους

[32] Πητ Κωνσταντέας: Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας μουσικής, Τόμος δεύτερος, Εκδόσεις Αλκυών, 1993, σ. 155.
[33] Βάσω Κιούση: Λεξικό μουσικών όρων, Αθήνα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, 1995, σ. 26.
[34] Library of Congress: African American gospel, https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/ritual-and-worship/african-american-gospel

[35] Πητ Κωνσταντέας: Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας μουσικής, Τόμος δεύτερος, Εκδόσεις Αλκυών, 1993, σ. 155.
[36] Βάσω Κιούση: 'Λεξικό μουσικών όρων, Αθήνα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, 1995, σ. 27.

εκπροσώπους του *"rhythm and blues"* και οδήγησε στην δημιουργία της *"soul"* μουσικής.[37] Τέλος, μια πολύ σημαντική διαφορά ανάμεσα στα spirituals και τα gospels, αφορά το στοιχείο της κίνησης. Πιο συγκεκριμένα, στο gospel συμπεριλαμβάνεται η κίνηση, ενώ στα spirituals όχι απαραίτητα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως, τα gospels, είναι τα τραγούδια που έγραψαν οι Αφροαμερικανοί μετά τα χρόνια τη σκλαβιάς, ώς ελεύθεροι πολίτες. Χαρακτηρίζονται από χαρούμενους στίχους, και δοξαστικό περιεχόμενο και, σχεδόν πάντα, συνοδεύονται από αυτοσχεδιασμό σολιστικών φωνών και κίνηση.

[37] Πητ Κωνσταντέας: Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας μουσικής, Τόμος δεύτερος, Εκδόσεις Αλκυών, 1993, σ. 155.

Κεφάλαιο 2ο - Στιχουργικό και ποιητικό περιεχόμενο των Spirituals

2.1 Κατηγοριοποίηση των Spirituals

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στο στιχουργικό και ποιητικό περιεχόμενο των spirituals, μιας και κρίνεται απαραίτητο για την βαθύτερη κατανόηση, προσέγγιση και ανάλυσή τους. Οι Αφροαμερικανοί σκλάβοι, προερχόμενοι από μια κουλτούρα, όπου η μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο σε όλες τις πτυχές της καθημερινότητας, ερχόμενοι στην Αμερική συνέθεταν spirituals για κάθε λογής κατάσταση. Αναλυτικότερα, το περιεχόμενο των τραγουδιών μπορεί να αναφερόταν στον δρόμο προς την απελευθέρωση, στην σκληροτράχηλη ζωή, στην αδικία στον Θεό και σε άλλα πολλά, τα οποία θα αναλυθούν διεξοδικότερα παρακάτω. Τα αφροαμερικανικά spirituals θα μπορούσαν να χωριστούν, με βάση το ποιητικό τους περιεχόμενο, στις εξής κατηγορίες:[38]

- *Spirituals που σχετίζονται με την θλίψη, την απομόνωση και την αποξένωση.*
- *Spirituals που σχετίζονται με την πίστη και την παρηγοριά.*
- *Spirituals που σχετίζονται με την αντίσταση.*
- *Spirituals που σχετίζονται με την απελευθέρωση και την σωτηρία*
- *Spirituals που σχετίζονται με τους θρησκευτικούς εορτασμούς*
- *Spirituals που σχετίζονται με την Θεία Δίκη*
- *Spirituals που σχετίζονται με την αναγέννηση και την επανένταξη των γενεών*
- *Spirituals που σχετίζονται με την πνευματική πρόοδο*

Επιπροσθέτως, όπως έχει αναφερθεί ήδη, πολλά από τα spirituals χαρακτηρίζονται από αλληγορικό περιεχόμενο και είχαν στόχο την απόδραση, την επικοινωνία μέσω κωδικοποιημένων μηνυμάτων αλλά και την νουθεσία και την γαλούχηση των νεότερων γενεών.

Τα spirituals που οι στίχοι τους έχουν αναφορά στην θλίψη, την απομόνωση και την αποξένωση, αποτελούν ένα μεγάλο μέρος της αφροαμερικανικής παράδοσης και θα μπορούσαν να διασπαστούν σε διάφορες υποκατηγορίες. Οι στίχοι της συγκεκριμένης κατηγορίας δηλώνουν

[38] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993. σ. 381.

την αγωνία και το οντολογικό άγχος των πρώτων Αφροαμερικανών σκλάβων και οι φράσεις των τραγουδιών αυτών χρωματίζονται από απόγνωση, δυστυχία, φόβο, αμφιβολία για το μέλλον, θρήνο και απογοήτευση.[39] Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια εκδήλωση της πραγματικότητας και των συναισθημάτων των σκλάβων μέσω του τραγουδιού.

Εν συνεχεία, τα spirituals που το νοηματικό τους περιεχόμενο είναι πιο θρησκευτικό και σχετίζεται με την πίστη και την παρηγοριά, εκφράζουν όλη την κοινότητα και αποσκοπούν στην παρηγοριά και στην εκδήλωση της πίστης. Πρόκειται για μια προσπάθεια ανόρθωσης του ηθικού και της ψυχολογίας μέσω της πίστης σε κάτι ανώτερο. Όπως έχει αναφέρει και ο James Cone, σε αυτήν την κατηγορία συνυπάρχουν αισθήματα πόνου, θλίψης αλλά και χαράς και ελπίδας.[40] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το spiritual "Let us praise God together on our knees", το οποίο εκφράζει την ευγνωμοσύνη για την ύπαρξη του πνευματικού κόσμου αλλά και του Θεού. Από την άλλη πλευρά, τραγούδια όπως το "Sit down, servant", εκφράζουν την συνολική κατανόηση και την συμπόνια για τις ανάγκες του κάθε ατόμου της κοινότητας των σκλάβων.

Όσον αφορά τους στίχους που έχουν να κάνουν σχέση με την αντίσταση αλλά και την απελευθέρωση, είναι εύκολο να τους συναντήσει κανείς σε πάρα πολλά spirituals. Τα συγκεκριμένα τραγούδια αποδεικνύουν την σημαντική προσπάθεια των Αφροαμερικανών να αποφύγουν την σωματική, πνευματική και ψυχολογική διάβρωση εξαιτίας της υποδούλωσης. Οι στίχοι στην παρούσα κατηγορία, χαρακτηρίζονται από έντονο δυναμισμό, αποφασιστικότητα και ενίοτε θρασείες και υβριστικές εκφράσεις. Οι Αφροαμερικανοί, είχαν πλήρη επίγνωση της κατάστασης στην οποία βρίσκονταν, μα αυτό δεν τους στερούσε το όνειρο για απελευθέρωση. Πολλές φορές, μέσα στους στίχους των spirituals, μπορεί κανείς να διακρίνει πως κυριαρχεί η άποψη της προσωπικής θυσίας με σκοπό την σωτηρία ή ακόμα και την απελευθέρωση των υπολοίπων.[41]

Μια ακόμη θεματολογία που αφορά ένα μεγάλο μέρος των spirituals, είναι αυτή της απελευθέρωσης και της σωτηρίας. Σε αυτά τα τραγούδια οι στίχοι σχετίζονται με την ελευθερία και μιλούν για απόδραση, λύτρωση μέσω του θανάτου, πνευματική ανάσταση αλλά και κάθε είδους πνευματική σωτηρία. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μία έκκληση για αποδέσμευση από

[39] Sterling Stuckey: Slave culture, New York, Oxford University Press, 1987, σ. 3.
[40] James Cone: The spirituals and the blues, New York, Seabury Press, 1972, σ. 5.
[41] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993, σ. 111.

τα εμπόδια και για απελευθέρωση από την σωματική και ψυχική θυματοποίηση. Πολλές φορές, το νόημα των στίχων της κατηγορίας αυτής, εκφράζεται η ανάγκη των Αφροαμερικανών σκλάβων για επανένωση με προηγούμενα μέλη της κοινότητας, τα οποία είτε έχουν μετακινηθεί, είτε έχουν χάσει την ζωή τους. Η επικρατούσα ιδέα, θα μπορούσε να θεωρηθεί κάπως μεταφορική. Αναλυτικότερα, η έννοια της ελευθερίας και της σωτηρίας, ορίζονται συνήθως ως μια πνευματική ετοιμότητα για παράδοση του πνεύματος σε μια μεταθανάτια ζωή, καλύτερης ποιότητας, οπού όλοι θα είναι απαλλαγμένοι από, κάθε λογής, δεσμά. Από την άλλη πλευρά, κάποιες φορές το νόημα των στίχων συσχετιζόταν με την ενημέρωση των μελών της κοινότητας, για ευκαιρίες και στρατηγικές απόδρασης. Αν αναλογιστούμε τις συνθήκες της εποχής, οι υποδουλωμένοι Αφρικανοί, δεν είχαν κανένα νομικό δικαίωμα ούτως ώστε να διεκδικήσουν την ελευθερία τους. Συνεπώς, βρίσκονταν σε μία συνεχή αναζήτηση κάποιου τρόπου απόδρασης μέσω διαφόρων μηχανισμών. Ένας από αυτούς ήταν η κωδικοποιημένη επικοινωνία μέσω των spirituals.[42]

Σύμφωνα με την βιβλική παράδοση *"Jubilee"* που εκφράζεται στο βιβλίο *"Leviticus 25" ("Sabbath year"),* οι υποδουλωμένοι Αφρικανοί, εκμεταλλεύτηκαν την λέξη "Jubilee" περισσότερο από κάθε άλλη, εκτός της λέξης "freedom".[43] Κατά κάποιο τρόπο, είχαν εξοικειωθεί με την βιβλική έννοια του εορτασμού και την είχαν καλλιεργήσει βαθιά μέσα τους, με αποτέλεσμα η έννοια αυτή να καθιερωθεί στην τελετουργική τους συνείδηση. Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναφερθεί πως η κυριολεκτική έννοια του εβραϊκού όρου *"Jubal",* έχει αναφορά στην αρχή του ήχου, στην πηγή της χαράς, των ηθικών συναισθημάτων, της ευτυχίας, του εορτασμού, της αρμονίας, της μελωδίας και της μουσικής.[44] Συνεπώς, τα spirituals που οι στίχοι τους σχετίζονται με τους θρησκευτικούς εορτασμούς *("Jubilee"),* χρησιμοποιούνταν από τους Αφροαμερικανούς, για να γιορτάσουν κάποια μορφή νίκης ή θριάμβου, είτε ατομική είτε συνολική. Τα τραγούδια αυτής της κατηγορίας αφορούν εορτασμούς που εκφράζουν αντίσταση στον στωικισμό και την απαισιοδοξία, και συγκροτούν μια τελετουργική συνήθεια που χρωματίζεται από το αίσθημα της αναγέννησης, της θριαμβολογίας, της αγαλλίασης και της αναζωογόνησης. Σε πολλά από τα τραγούδια *"Jubilee",* οι στίχοι αναφέρονται στον εορτασμό για την γέννηση του Χριστού, ο

[42] Howard Thurman: Deep river: Reflections on the religious insight of certain of the negro spirituals, New York, Harper and brothers, 1993, σ. 13.
[43] Στο 'Leviticus 25', αναφέρεται ότι κάθε πενήντα χρόνια οι άνθρωποι θα πρέπει να απελευθερώνονται, τα χρέη θα πρέπει να διαγράφονται και η υποθηκευμένη γη θα πρέπει να επιστρέφει στους αρχικούς της ιδιοκτήτες.
[44] Charles Fillmore: Metaphysical bible dictionary, Unity Village, Missouri, Unity School of Christianity, 1931, σ. 372.

οποίος ορίζεται ως ‘σωτήρας’. Σε γενικές γραμμές, τα εορταστικά spirituals, έδιναν μια νότα αισιοδοξίας στην σκληρή ζωή των υποδουλωμένων Αφρικανών και παράλληλα αποτελούσαν έναν τρόπο ύμνησης του Θεού.[45]

Μια ακόμη κατηγορία όπου η θεματολογία των στίχων είναι εν μέρη θρησκευτική, είναι τα spirituals που σχετίζονται με την θεία δίκη, τα οποία εκφράζουν πως ο κόσμος περιβάλλεται από μια δυσαρμονία που επιβάλλεται να διορθωθεί. Συνεπώς, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι στίχοι, διακρίνονται από έντονο εσχατολογικό χαρακτήρα. Τα συγκεκριμένα spirituals περιλαμβάνουν αναφορές στην ημέρα της Θείας κρίσης, στην αντιμετώπιση της αδικίας και στην τιμωρία των ανθρώπων που εκμεταλλεύονται τους συνανθρώπους τους για προσωπικό όφελος. Στην πραγματικότητα οι Αφροαμερικανοί, ελπίζουν ότι θα αποδοθεί δικαιοσύνη για όλα τα δεινά που έχουν υποστεί.

Δεδομένου, ότι οι αμερικανική δουλεία έδρασε ανατρεπτικά ως προς την φυσική εξέλιξη και ένταξη των Αφροαμερικανών, οι υποδουλωμένοι αποθαρρύνονταν συνεχώς. Γνωρίζοντας, πως βρίσκονταν στην καρδιά της διαφθοράς, οι αιχμάλωτοι δημιούργησαν πολλούς στίχους που αποκαλύπτουν την προσπάθεια τους για την διατήρηση της δύναμης και της ευτυχίας τους. Θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως σε πολλές παραδοσιακές αφρικανικές κοινότητες, τα ποτάμια και οι περιοχές με τρεχούμενο νερό θεωρούνταν κατοικίες των πνευμάτων αλλά και σημεία όπου τέμνεται αυτή η ζωή με την επόμενη. Έτσι, οι Αφρικανοί στην Αμερική, πολλές φορές τραγουδούσαν spirituals που είχαν τον ρόλο ενός τελετουργικού βαπτίσματος, αναζωογόνησης και κάθαρσης.[46] Από την μια, βυθίζοντας τους εαυτούς τους στα τελετουργικά νερά, οι Αφροαμερικανοί ένιωθαν ότι εξαγνίζονταν από την διαφθορά, από χριστιανικής πλευράς. Από την άλλη, θεωρούσαν πως πραγματοποιούταν μια ουσιαστική και ζωτική επανασύνδεση με τις δυνάμεις της ισχύς και της ζωής, όπως ακριβώς συνέβαινε και στην πατρίδα τους. Επιπροσθέτως, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε το γεγονός, πως μέσω της σύνθεσης αυτών των spirituals με την συγκεκριμένη θεματολογία, η έννοια του χριστιανισμού, η οποία είχε παραδοθεί στους σκλάβους με μια διεφθαρμένη μορφή, επανεντάχθηκε και αναγεννήθηκε. Οι συνθέτες αυτών των τραγουδιών, χρησιμοποίησαν οποιαδήποτε δήλωση ή μαρτυρία που αφορούσε την ύπαρξη της πνευματικής πραγματικότητας και της πνευματικής παρουσίας, ως μέσο αναζωπύρωσης της

[45] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993, σ. 203.
[46] Sterling Stuckey: Slave culture, New York, Oxford University Press, 1987, σ. 34.

πνευματικής δύναμης και του ηθικού. Κατά τα αφρικανικά πρότυπα, η ανθρώπινη ύπαρξη χρειάζεται καθοδήγηση από τον πνευματικό κόσμο, η οποία κατορθωνόταν μέσω της εμπλοκής σε τελετές.[47]

Στην τελευταία μας κατηγορία, συναντάμε spirituals που οι στίχοι τους σχετίζονται με την πνευματική πρόοδο. Όπως έχει ήδη σημειωθεί, η πνευματική πρόοδος έπαιζε σημαντικό ρόλο στο παραδοσιακό αφρικανικό κόσμο. Καθώς οι Αφροαμερικανοί ξεκίνησαν να υιοθετούν τον χριστιανισμό ώς μέρος της κοσμοθεωρίας τους, χρησιμοποίησαν πολλές έννοιές του, που αφορούσαν την πνευματική πρόοδο και καλλιέργεια. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η συχνή αναφορά στο *"Jacob's Ladder",* που αποτελεί εύστοχο παραλληλισμό με την σταδιακή πνευματική πρόοδο. Επίσης, σε τέτοιου τύπου spirituals, εμφανίζονται συχνά αναφορές σε εικόνες ποταμών ή ακόμα και μαργαριτόπλεκτων πυλών, που σχετίζονται στην πρώτη περίπτωση με τα εμπόδια, ενώ στην δεύτερη με την σωστή καθοδήγηση. Σε γενικές γραμμές, λόγω των καταστάσεων, η εξωτερική ενθάρρυνση αλλά και τα προσωπικά κίνητρα κρίνονται απαραίτητα για την διατήρηση της αντοχής που χρειάζεται κάποιος, ούτως ώστε να συνεχίσει να εξελίσσεται. Η πνευματική πρόοδος ξεκινά με ταπεινότητα, πίστη, σταθερότητα και ειλικρίνεια. Έτσι, κάποιοι από τους στίχους υπενθυμίζουν πως η πρώτη φάση για την σωτηρία είναι η ανύψωση και η ακεραιότητα του εσωτερικού εαυτού, όπως άλλωστε υποδεικνύουν και οι παρακάτω στίχοι " It's me, it's me, it's me, O Lord, standing in the need of prayer".[48]

[47] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993, σ. 305
[48] Erskine Peters: Lyrics of the Afro-American spiritual, A documentary collection, The greenwood encyclopedia of black music, Greenwood Press, Westport, London, Connecticut, 1993, σ. 341.

Κεφάλαιο 3ο - Ερμηνευτική Προσέγγιση

3.1 "Swing low, sweet chariot"

Το συγκεκριμένο spiritual, αποτελεί ένα από τα πιο παλιά και δημοφιλή τραγούδια του είδους. Ενσωματώνει στην μελωδία του και στους στίχους του, τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά των αφροαμερικανικών spirituals και έχει Νότια καταγωγή[49]. Ο αρχικός συνθέτης δεν είναι γνωστός, αλλά εικάζεται πως μπορεί να έχει γραφτεί από τον Wallis Willis, γύρω στο 1865.[50] Η πιο γνωστή αλλά και η πρώτη ηχογράφηση, έγινε το 1909 από τους "Fisk Jubilee Singers", η οποία θα εξεταστεί παρακάτω. Το 1917 εκδόθηκε για σόλο φωνή. Ολόκληρη η σύνθεση, χρωματίζεται από απαλότητα, χαλαρωτικές μελωδίες και μέτριο *"tempo"*.[51] Επιπροσθέτως, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μορφής ερωταπόκρισης. Το *"refrain"*, μπορεί να τραγουδηθεί σε σόλο μορφή ή *"unisono"*. Αξίζει να αναφερθεί, πως το συγκεκριμένο spiritual έχει μεγάλη απήχηση στο λευκό ακροατήριο.

3.1.1 "Fisk Jubilee Singers"[52]

Στην συγκεκριμένη ηχογράφηση του 1909, γίνεται αντιληπτή η απλή δομή σε σχέση με την μελωδική κίνηση των φωνών και ως προς το σύνολο και ως προς την κάθε φωνή μεμονωμένα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πρόκειται για ένα κουαρτέτο αντρικών φωνών αποτελούμενο από δύο τενόρους και δύο μπάσους και πως το ύφος είναι ομοφωνικό. Οι φωνές τραγουδούν *"a capella"*.

Εν αρχή, ξεκινά η πρώτη σολιστική φωνή και ύστερα προστίθενται και οι υπόλοιπες αντρικές φωνές. Καθόλη την διάρκεια του τραγουδιού, επικρατεί η σολιστική φωνή, η οποία φέρει την κύρια μελωδία, ενώ οι υπόλοιπες φωνές λειτουργούν συμπληρωματικά.

---

[49] James Weldon Johnson, J. Rosamond Johnson: The books of American negro spirituals, Da capo Press, 1997, σ. 238
[50] Library of Congress: African American Spirituals, https://www.loc.gov/item/ihas.200197495/
[51] A. E. Perkins: "Negro Spirituals from the Far South", The Journal of American Folklore, Vol. 35, No. 137, American Folklore Society, (Jul. - Sep., 1922), σ. 237.
[52] Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/1797/autoplay/true/

Αναλυτικότερα, οι συνοδευτικές φωνές έχουν τον ρόλο του ισοκράτη και χαρακτηρίζονται από έντονη στατικότητα. Επιπροσθέτως, αξίζει να αναφερθεί πως οι συνοδευτικές φωνές συμμετέχουν πιο δυναμικά σε κάθε επανάληψη του στίχου "comin' for to carry me home", δίνοντας με αυτόν τον τρόπο, έμφαση στο συγκεκριμένο σημείο, ενώ στο υπόλοιπο κομμάτι συμμετέχουν είτε με *"bouche fermee"*, είτε με χρήση επιφωνημάτων. Όσον αφορά την σολιστική φωνή, δεν επιδεικνύει δεξιοτεχνικά περάσματα. Το *"tempo"*, είναι αργό και σταθερό σε όλο το έργο, με εξαίρεση το τέλος, κατά την διάρκεια του οποίου εκτελείται *"ritenuto"*.



Εικόνα 2: Απεικόνιση του πρωταρχικού φωνητικού σχήματος των Fisk Jubilee Singers.[53]

[53] Grace Kenny: The Fisk Jubilee Singers and their first record, 2017, https://pages.stolaf.edu/americanmusic/2017/10/03/the-fisk-jubilee-singers-and-their-first-record/

3.1.2 "Tuskegee Institute Singers"[54]

Οι "Tuskegee Institute Singers", είναι ένα σύνολο επτά αντρικών φωνών που αποτελείται από έναν βαρύτονο, δύο μπάσους και τέσσερεις τενόρους. Στην παρούσα ηχογράφηση, η οποία χρονολογείται το 1916, το *"tempo"* είναι εμφανώς πιο γρήγορο αλλά και ασταθές σε σχέση με την εκτέλεση των "Fisk Jubilee Singers", κυρίως στα σημεία που τραγουδούν τον στίχο "comin' for to carry me home". Αξιοσήμαντη ομοιότητα, αποτελεί η έντονη συμμετοχή των συνοδευτικών φωνών κατά την εκτέλεση του συγκεκριμένου στίχου, αλλά και η συμμετοχή τους στο υπόλοιπο κομμάτι με *"bouche fermee"* ή με χρήση επιφωνημάτων. Είναι φανερό, πως και στις δυο ηχογραφήσεις δίνεται μεγάλη έμφαση στον προαναφερθέντα στίχο.

Η σολιστική φωνή τραγουδά την κύρια μελωδία του τραγουδιού ενώ οι υπόλοιπες έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα και διακρίνονται από έντονα *"glissandi"*. Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια μικρή ανεξαρτητοποίηση των συνοδευτικών φωνών, σε σχέση με την πρώτη εκτέλεση, η οποία εξετάστηκε παραπάνω. Παρόλα αυτά, υπερνικά ο ρόλος του ισοκράτη. Η προσέγγιση του spiritual είναι ομοφωνική και εκτελείται *"a capella"*. Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναφερθεί η τονική αστάθεια των φωνών σε αρκετά σημεία της εκτέλεσης. Επίσης, η σειρά των στίχων διαφοροποιείται.

3.1.3 "National Taiwan University Chorus"[55]

Σε αυτήν την πιο σύγχρονη εκτέλεση (2010), αποτελεί αναγκαιότητα να αναφερθεί πως η εναρμόνιση του spiritual βασίζεται σε ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα. Πρόκειται για μεικτή χορωδία, με πολύ υψηλό μουσικό επίπεδο και οι φωνές που την αποτελούν, φέρουν άρτιο χειρισμό των φωνητικών τους δεξιοτήτων. Διευθύντρια της χορωδίας είναι η Fang-Pei Tracy Lien. Το έργο ξεκινά με μία οργανική εισαγωγή, που εκτελείται από πιάνο, της οποίας η μελωδία έχει ευρωπαϊκό χαρακτήρα. Επίσης το πιάνο επικρατεί καθόλη την διάρκεια του έργου. Στην συνέχεια, εισάγονται οι αντρικές φωνές, που τραγουδούν το *"refrain"* σε *"unisono"* και ακολουθεί ένα μικρό οργανικό μέρος, το οποίο είναι όμοιο με την εισαγωγή. Έπειτα, εισάγονται μόνο οι γυναικείες φωνές, που τραγουδούν μια παραλλαγή πάνω στην βασική μελωδία του "Swing low,

[54] Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4076
[55] YouTube: NTUChorus, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=V_PeRp5-I8Y

sweet chariot" βασισμένη σε ομοφωνικό ύφος. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί πως, οι γυναικείες φωνές, τραγουδούν μια τετράστιχη στροφή με παραλλαγμένους στίχους, που δεν έχουν καμία σχέση με το πρωτότυπο κείμενο. Ακολουθεί κορύφωση του τραγουδιού, με την συμμετοχή όλων των φωνών που απαρτίζουν την χορωδία, η οποία καταλήγει σε *"piano"*.

Φτάνοντας στο *"finale"* του έργου, χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η έντονη (τονισμένη) καθυστέρηση στον καταληκτικό φθόγγο, η οποία εμφανίζεται κατά την διάρκεια του *"ritenuto"*. Επιπροσθέτως, το *"tempo*" είναι σταθερό και οι εναλλαγές δυναμικών από *"fortissimo"* σε *"piano"*, είναι έντονες και συχνές. Η προσέγγιση του συγκεκριμένου spiritual σε αυτή την εκτέλεση ξεφεύγει τελείως από τα αφροαμερικανικά πρότυπα και διακατέχεται από ένα πιο ρομαντικό, ευρωπαϊκό ύφος. Παρόλα αυτά, δεν παύει να είναι μια καταπληκτική ερμηνεία.

3.1.4 "Golden Gate Quartet"[56]

Η εξαιρετική αυτή ερμηνεία, είναι σχετικά απομακρυσμένη από τα παραδοσιακά πλαίσια ερμηνείας ενός αφροαμερικανικού spiritual. Οι "Golden Gate Quartet", οι οποίοι είναι ένα γκρουπ τεσσάρων αντρικών φωνών, που αποτελείται από τους A.C Eddie Griffin (πρώτος τενόρος), Henry Owens (δεύτερος τενόρος), Willie Johnson (βαρύτονος) και Robert Peg Ford (μπάσος), προσδίδουν στην συγκεκριμένη εκτέλεση έναν πιο *"jazz"* και *"blues"* χαρακτήρα.

Αναλυτικότερα, το spiritual ξεκινά με ένα άρπισμα που εκτελείται από ένα πιάνο. Η συμμετοχή του πιάνου είναι υποβοηθητική, και παρόλο που διαρκεί καθόλη την εκτέλεση, λόγω της διακριτικότητας και των *"pianissimo"* δυναμικών, δίνεται η αίσθηση πως οι φωνές τραγουδούν *"a capella"*. Στην συνέχεια, ξεκινά το *"refrain"* με μία σόλο αντρική φωνή, που φέρει τον στίχο "Swing low", που επαναλαμβάνεται κατευθείαν από το υπόλοιπο φωνητικό σύνολο, με αντιφωνικό τρόπο. Ύστερα, όλες οι φωνές τραγουδούν μαζί. Ακολουθεί, το δεύτερο δίστιχο του *"refrain"*, που διατηρεί ακριβώς το ίδιο μοτίβο. Στο τέλος του *"refrain"*, οι συνοδευτικές φωνές κρατούν τον τελευταίο φθόγγο και πάνω σε αυτόν εισάγεται μια σόλο φωνή στο *"couplet"*, ενώ οι υπόλοιπες συνοδεύουν με *"bouche fermee"*. Σημαντική παρατήρηση αποτελεί το γεγονός, πως ο στίχος "Coming for to carry me home", ερμηνεύεται πάντα από όλες

[56] Spotify: The golden gate quartet, The golden gate quartet in Paris (1955-1960), Crates digger music group, Κομμάτι 2ο.

τις φωνές, δίνοντάς του, με αυτόν τον τρόπο, έμφαση. Στο δεύτερο δίστιχο του *"couplet"*, η σοφιστική φωνή εκτελεί μια ξαφνική αλματική κίνηση, η οποία προσδίδει μια νότα ενθουσιασμού και αισιοδοξίας στην ερμηνεία. Έπειτα, το *"refrain"* επαναλαμβάνεται για μια ακόμη φορά πριν την λήξη του spiritual. Η μετάβαση από το *"coulpet"* στο *"refrain"* γίνεται με τον ίδιο τρόπο που πραγματοποιήθηκε και η μετάβαση από το *"refrain"* στο *"couplet"*. Πιο αναλυτικά, η τελευταία νότα της μελωδίας του *"refrain"*, μέσω της τεχνικής *"bouche fermee"* κρατείται από τις συνοδευτικές φωνές ενώ η κύρια φωνή εισάγει το *"refrain"*. Ο στίχος "Swing low", επαναλαμβάνεται τρείς φορές. Την πρώτη φορά ερμηνεύεται από την κύρια φωνή, την δεύτερη από τις συνοδευτικές φωνές και την τρίτη από όλες. Η τρίτη επανάληψη είναι πιο δυναμική και ενισχύεται από μια πιο μελισματική κίνηση των φωνών.

Η ερμηνεία του τελευταίου *"refrain"* είναι πιο δραματική και συνάμα υποδηλώνεται η τάση για *"finale"*. Επίσης, στο τέλος καταλήγει σε *"diminuendo"*. Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναφερθεί, πως οι φωνές είναι δεξιοτεχνικές και πως χαρακτηρίζονται από έντονο *"vibrato"*. Το *"tempo"* είναι πολύ αργό και η προσέγγιση του spiritual είναι ομοφωνική, με εξαίρεση κάποια σημεία όπου οι φωνές αλληλοεπιδρούν αντιφωνικά. Τέλος, όσον αφορά τις δυναμικές, στο γενικό σύνολο θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ήπιες.

3.2 "Steal away"

Το "Steal away" ή "Steal away to Jesus", είναι ένα από τα πιο παλιά και δημοφιλή spirituals. Η ακριβής καταγωγή του δεν είναι σίγουρη, ούτε και ο συνθέτης του. Πιθανόν προέρχεται από τον Νότο, και ίσως ο συνθέτης του να είναι ο Willis Wallis. Κάποιοι εικάζουν ότι η καταγωγή τού spiritual τοποθετείται στο Red River, στην Louisiana.[57] Αυτή η εκδοχή είναι πιθανή, αλλά είναι δύσκολο να καθοριστεί η ακριβής ημερομηνία και ο τόπος σύνθεσής του. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο *"swing"* χαρακτήρας, ο ρυθμός, η χαλαρωτική του μελωδία και ο συναισθηματισμός του, μαρτυρούν πως έχει γραφτεί από μια ταλαιπωρημένη ψυχή, πιθανώς στα χωράφια.

Στο σύγγραμμα "Random notes on the spiritual" (Sydney Grew), αναφέρεται πως το "Steal away" αποτελεί παράδειγμα μοντέρνου spiritual και πως δύναται να παρομοιαστεί με τον λατινικό

[57] A. E. Perkins: Negro Spirituals from the Far South, The Journal of American Folklore, American Folklore Society, Vol. 35, No. 137 (Jul. - Sep., 1922), σ. 245.

ύμνο *"dies irae"*.[58] Επιπροσθέτως, το "Steal away", συνδυάζει την σωματική συμμετοχή κατά την εκτέλεσή του και συσχετίζεται με την προσευχή. Πολλές φορές, η προσευχή στα χρόνια της σκλαβιάς, εκδήλωνε την δυσαρέσκεια των Αφροαμερικανών αλλά και την ελπίδα για ένα καλύτερο επίπεδο ζωής.[59] Οι στίχοι του τραγουδιού, όπως έχει προαναφερθεί, είναι αλληγορικοί, όπως και σε πολλά άλλα spirituals.

3.2.1 "Fisk Jubilee Singers"[60]

Πρωτίστως, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η ποιότητα της συγκεκριμένης ηχογράφησης είναι πολύ κακή. Οι "Fisk Jubilee Singers", όπως έχει ήδη υπογραμμιστεί, αποτέλεσαν ένα από τα κυριότερα φωνητικά σχήματα του είδους, και ήταν οι πρώτοι που προσάρμοσαν τα παραδοσιακά αφροαμερικανικά spirituals για το λευκό ακροατήριο. Αν αναλογιστούμε την εποχή της συγκεκριμένης εκτέλεσης, θα μπορούσαμε εύκολα να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι πρόκειται για μια καταπληκτική ερμηνεία από όλες τις απόψεις.

Όλες οι φωνές εισάγονται μαζί κατά την έναρξη του spiritual, στο *"refrain"*. Έπειτα, συνεχίζοντας στο πρώτο *"couplet"*, τραγουδούν μόνο δύο αντρικές φωνές, ενώ οι υπόλοιπες εισάγονται στον στίχο " I ain't got long to stay here". Μια μικρή παύση, προετοιμάζει την εισαγωγή του συνολικού φωνητικού σχήματος. Το δεύτερο *"couplet"* διατηρεί το ίδιο μοτίβο με το προηγούμενο. Το spiritual τελειώνει με το *"refrain"*, στο οποίο και πάλι συμμετέχουν όλες οι φωνές.

Η παρούσα ερμηνεία δεν χαρακτηρίζεται από δραματικές εναλλαγές δυναμικών, ο ρυθμός είναι αρκετά αργός και οι φωνές τραγουδούν *"a capella"* σε ομοφωνικό στυλ. Σε όλη την εκτέλεση οι φωνές διακρίνονται για την μελωδικότητά τους. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως παρατηρείται μια τονική αστάθεια. Αναλυτικότερα, το spiritual ξεκινά από άλλη τονικότητα και κατά την διάρκεια της ερμηνείας, οι φωνές 'πέφτουν' με αποτέλεσμα η τελική τονικότητα να είναι διαφορετική από την πρώτη. Επιπροσθέτως, ας μας επιτραπεί να παρατηρήσουμε πως η

[58] Sydney Grew: Random Notes on the Spiritual, Music & Letters, American Folklore Society, Oxford University Press, Vol. 16, No. 2 (Apr., 1935), σ. 100-101.
[59] A. E. Perkins: Negro Spirituals from the Far South, The Journal of American Folklore, American Folklore Society, Vol. 35, No. 137 (Jul. - Sep., 1922), σ. 237.
[60] Spotify: Fisk jubilee singers, Roll Jordan roll, vol.2, (1915-1920), 1997, Document records, Κομμάτι 1ο.

συγκεκριμένη ερμηνεία, ομοιάζει σε μεγάλο βαθμό με την ερμηνεία των "Tuskegee Institute Singers" που πρόκειται να αναλυθεί παρακάτω.

3.2.2 "Dinwiddie Coloured (Colored) Quartet"[61]

Οι "Dinwiddie Coloured (Colored) Quartet", είναι ένα κουαρτέτο αντρικών φωνών που αποτελείται από δύο μπάσους και δύο τενόρους. Στην παρούσα εκτέλεση, η προσέγγιση είναι ομοφωνική, χωρίς συνοδεία οργάνου και πιστή στα παραδοσιακά πρότυπα ερμηνεία ενός θρησκευτικού spiritual. Η ηχογράφηση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χαμηλής ποιότητας, προφανώς λόγω εποχής (1902).

Το τραγούδι ξεκινά με το *"refrain"*, όπου συμμετέχουν και οι τέσσερεις φωνές στον στίχο "Steal away" που επαναλαμβάνεται δύο φορές και ο επόμενος στίχος εκτελείται από μία σόλο φωνή. Στην συνέχεια συμμετέχουν και πάλι όλες οι φωνές, ενώ ο τελευταίος στίχος του τετράστιχου εκτελείται ξανά σολιστικά. Το *"refrain"* επαναλαμβάνεται για δεύτερη φορά με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Η προαναφερθείσα εναλλαγή μεταξύ σολιστικής φωνής και υπολοίπων φωνών τηρείται σε κάθε εμφάνιση του *"refrain"*. Έπειτα, κάνει την εμφάνισή του το πρώτο *"couplet",* που ερμηνεύεται από την σολιστική φωνή του σχήματος, ενώ οι υπόλοιπες τρείς συμμετέχουν στον τελευταίο στίχο " I ain't got long to stay here" και περνά κατευθείαν στο δεύτερο *"couplet"*, κατά το οποίο τηρείται το ίδιο μοτίβο. Στο τέλος, επαναλαμβάνεται το *"refrain"* καταλήγοντας με *"ritenuto"*.

Είναι αναγκαίο να αναφερθεί, πως σε όλη την ερμηνεία η εξέχουσα και επικρατούσα φωνή είναι η σολιστική, ακόμη και στα μέρη που συμμετέχουν όλες οι φωνές. Ο ρόλος των υπολοίπων φωνών είναι εμφανώς συμπληρωματικός και ενισχυτικός. Το *"tempo",* είναι αργό και σταθερό καθόλη την διάρκεια. Οι φωνές χαρακτηρίζονται από μια μικρή τονική αστάθεια και κυρίως η σολιστική. Η συγκεκριμένη ερμηνεία, διακατέχεται από απλοϊκότητα αλλά συνάμα χρωματίζεται από έναν έντονο συναισθηματισμό.

[61] Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/8408

3.2.3 "Tuskegee Institute Singers"[62]

Όπως έχει προαναφερθεί, οι "Tuskegee Institute Singers", είναι ένα αντρικό φωνητικό σύνολο που απαρτίζεται από έναν βαρύτονο, δύο μπάσους και τέσσερεις τενόρους. Η ηχογράφηση αυτής της ερμηνείας, τοποθετείται στο 1916. Το spiritual εκτελείται *"a cappella"* και η διαχείριση των φωνών είναι ομοφωνική. Είναι σημαντικό να σημειωθεί, πως παρατηρείται τονική αστάθεια στις φωνές, πως ο συγχρονισμός μεταξύ τους δεν είναι απόλυτα ακριβής και πως δεν διακρίνονται από υψηλή δεξιοτεχνία. Η ερμηνεία είναι σχετικά ερασιτεχνική και η μελωδία χαρακτηρίζεται από ένα αίσθημα μονοτονίας.

Όσον αφορά την εναρμόνιση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ελάχιστα πιο εκσυγχρονισμένη σε σχέση με τα πρότυπα περί μουσικής αντίληψης των spirituals, της προηγούμενης εποχής. Παρόλα αυτά, είναι καλό να αναφερθεί πως η εναρμόνιση παραμένει πολύ απλή. Επιπροσθέτως, η ρυθμός είναι πολύ αργός και οι εναλλαγές δυναμικών ελάχιστες. Οι φωνές διακατέχονται από στατικότητα, με εξαίρεση ελάχιστα σημεία. Ένα από αυτά τα σημεία, είναι ο στίχος "still away home", κατά την εκτέλεση του οποίου γίνεται ένα ανέβασμα διαστήματος οκτάβας από τις χαμηλότερες φωνές, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση. Στην έναρξη του τραγουδιού εισάγονται όλες οι φωνές κατευθείαν και τραγουδούν δύο φορές το *"refrain"*. Εν συνεχεία, ερμηνεύουν το πρώτο *"couplet"* σε *"unisono"*, με εξαίρεση την λέξη "soul" και τον στίχο "I ain't got long to stay here". Το προαναφερθέν μοτίβο, επαναλαμβάνεται και στο επόμενο *"couplet"*, με το οποίο τελειώνει και το τραγούδι. Σημαντικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης εκτέλεσης είναι ότι απουσιάζει το στοιχείο της ερωταπόκρισης μεταξύ σολιστικής φωνής *("leader")* και των υπολοίπων φωνών.

3.2.4 "National Taiwan University Chorus"[63]

Η συγκεκριμένη εκτέλεση (2016) αυτού του διάσημου spiritual, διακατέχεται από ένα πιο ευρωπαϊκό ύφος και στυλ και από πλευράς εναρμόνισης των φωνών αλλά και ως προς την ερμηνεία, στην οποία γίνεται έντονη χρήση χρωματισμών και εναλλαγές δυναμικών. Πρόκειται για μεικτή χορωδία, που ερμηνεύει το έργο *"a capella"* και η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική.

[62] Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4766
[63] YouTube: NTUChorus, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=HeL1Dka-Z3Y

Διευθύντρια της χορωδίας είναι η Jennifer Yang Chin. Το έργο, ξεκινά με το πρώτο *"refrain"*, στο οποίο συμμετέχει όλο το φωνητικό σύνολο, σχηματίζοντας στους δύο αρχικούς στίχους, κατά σειρά, μια μείζονα συγχορδία (θεμέλιο, τρίτη και πέμπτη). Έπειτα τονίζεται ο στίχος "steal away home", ενώ αυτός που επακολουθεί, δηλαδή ο στίχος "I ain't got long to stay here", ερμηνεύεται με πιο ήρεμο ύφος, δίνοντας έτσι ένα αίσθημα νοσταλγίας. Αξιοσήμαντη είναι η ύπαρξη του έντονου *"crescendo"* στο *"refrain"* όπως και το γεγονός πως σε κάθε επανάληψη του, μέσα στο έργο, διατηρείται το ίδιο μοτίβο από άποψη χρωματισμών, δυναμικών και μελωδίας. Πέραν του χορωδιακού συνόλου, υπάρχουν και τρείς διαφορετικές, αντρικές σολιστικές φωνές που ερμηνεύουν εναλλάξ τα *"couplet"* του spiritual. Αναλυτικότερα, μετά την πρώτη εμφάνιση του *"refrain"*, έπεται η ερμηνεία του πρώτου *"couplet"* από την πρώτη αντρική σολιστική φωνή που εκτελεί τα δύο πρώτα δίστιχα. Τα επόμενα δύο δίστιχα του *"couplet"*, εκτελούνται από ολόκληρη την χορωδία, η οποία εισάγεται δυναμικά στον στίχο "the trumpet sounds within my soul" και καταλήγει σε *"piano"* στον στίχο "I ain't got long to stay here". Αξίζει να αναφερθεί πως και το *"couplet"*, σε κάθε επανάληψη του, διατηρεί το ίδιο μοτίβο. Η μοναδική διαφορά που παρατηρείται είναι πως κάθε φορά, τα πρώτα δίστιχα, ερμηνεύονται από διαφορετικό σολίστα. Σε αυτό το σημείο, ας μας επιτραπεί να υπογραμμίσουμε πως η εναλλαγή μεταξύ σολιστικής φωνής και χορού, παραπέμπει εως έναν βαθμό στο στοιχείο ερωταπόκρισης, που όπως ήδη γνωρίζουμε, είναι κύριο χαρακτηριστικό σε κάποια από τα spirituals.

Εν συνεχεία, μετά την εκτέλεση του πρώτου *"couplet"*, επαναλαμβάνεται το *"refrain"* από την χορωδία, με μοναδική διαφορά την απουσία τονισμού στον στίχο "steal away home" και ύστερα ερμηνεύεται τον δεύτερο *"couplet"* με βάση το μοτίβο του πρώτου. Επακολουθεί τρίτη επανάληψη του *"refrain"* και έπεται το τρίτο *"couplet"*. Πλησιάζοντας προς την λήξη του spiritual, οι δυναμικές γίνονται πιο ήπιες. Επεξηγηματικότερα, η χορωδία ερμηνεύει την μελωδία των πρώτων δυο στίχων του *"refrain"* με *"bouche fermee"* και συνεχίζει την ολοκλήρωσή του με κανονική διάρθρωση των υπολοίπων στίχων. Το έργο τελειώνει με τον στίχο "steal away", που επαναλαμβάνεται δύο φορές και η χορωδία εκτελεί *"bouche fermee"* στην καταληκτική συγχορδία.

3.2.5 "Cotton Belt Quartet"[64]

Οι "Cotton Belt Quartet", είναι ένα φωνητικό σχήμα εποχής (1925-1927), που ασχολήθηκε κυρίως με την ερμηνεία των spirituals και αποτελείται από έξι αντρικές φωνές τενόρων και μπάσων. Στο συγκεκριμένο spiritual, οι φωνές τραγουδούν *"a capella"* και η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική. Σε γενικές γραμμές, τηρούνται τα πρότυπα της παραδοσιακής ερμηνείας και κυριαρχεί η αισθητική εκείνης της εποχής. Η μεταχείριση, οι μελωδικές γραμμές των φωνών και η αλληλεπίδραση μεταξύ τους, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολύ απλή. Επιπροσθέτως, παρατηρήθηκε πως ο ρυθμός είναι αργός αλλά και συνάμα ασταθής και πως οι φωνές δεν είναι απόλυτα συγχρονισμένες σε ορισμένα σημεία.

Πιο αναλυτικά, το spiritual ξεκινά με το *"refrain"*, το οποίο εισάγεται και ερμηνεύεται από ολόκληρο το φωνητικό σύνολο με την χρήση ενός κλιμακωτού *"crescendo"*, που εκτονώνεται στον στίχο "Steal away to Jesus". Ο τελευταίος στίχος του *"refrain"*, "I ain't got long, to stay here", ξεκινά με μια σόλο φωνή, αλλά σχεδόν αμέσως εισάγονται και οι υπόλοιπες στο ασθενές μέρος του μέτρου, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο μια αίσθηση κακού συγχρονισμού. Σε αυτό στο σημείο θα ήταν καλό να επισημανθεί, πως καθόλη την διάρκεια του spiritual, στίχος που προαναφέρθηκε, τονίζεται ιδιαίτερα και ερμηνεύεται πάντα σε πιο έντονη δυναμική σε σχέση με τους υπόλοιπους. Εν συνεχεία, ακολουθεί το πρώτο *"couplet"*, που ξεκινά με μια σόλο φωνή τενόρου, η οποία κυριαρχεί και φέρει την βασική μελωδία. Οι εναπομείναντες φωνές, εισάγονται στην λέξη "Lord" με την χρήση *"bouche fermee"*, και έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα. Από την ερμηνεία του στίχου "The trumpet sounds, within my soul" και ύστερα, όλες οι φωνές εκφέρουν κανονικά τους στίχους. Ακολουθεί το δεύτερο *"couplet"*, στο οποίο τηρείται ακριβώς το ίδιο μοτίβο με εκείνο του προηγούμενου.

Πλησιάζοντας, προς το τέλος ακολουθεί το *"refrain"*, που ερμηνεύεται πιο δυναμικά από την πρώτη φορά και αμέσως μετά επαναλαμβάνεται σε πιο ήπια δυναμική. Στην δεύτερη επανάληψη του, κατά την διάρκεια του τελευταίου στίχου, η μελωδία διαφοροποιείται στιγμιαία λόγω της προσθήκης μιας καθυστέρησης. Το spiritual, τελειώνει με τον στίχο "Steal away", που επαναλαμβάνεται δύο φορές. Άξιο αναφοράς αποτελεί το γεγονός, πως στην πτώση γίνεται δανεισμός από την ομώνυμη κλίμακα. Συνοψίζοντας, η παρούσα ερμηνεία, είναι πολύ λιτή και

[64] Spotify: Cotton Belt Quartet, Wood's famous blind Jubilee singers (1925)/ Cotton Belt Quartet, Document records 1996, Κομμάτι 21ο.

χαρακτηρίζεται από τον κυρίαρχο στυλ και την αισθητική της εποχής εκείνης. Ας μας επιτραπεί να παρατηρήσουμε, πως σε γενικές γραμμές, ομοιάζει πολύ και με ερμηνείες άλλων φωνητικών συνόλων, όπως των "Fisk Jubilee Singers" και των "Tuskegee Institute Singers".



Εικόνα 3: Εξώφυλλο του δίσκου "Woods famous blind Jubilee singers & Cotton Belt Quarter".[65]

3.3 "Go down Moses"

Το δημοφιλές spiritual "Go down Moses", δεν αποτελεί δημιουργία ενός συγκεκριμένου συνθέτη, αλλά μιας ολόκληρης κοινότητας, αυτής των Αφροαμερικανών σκλάβων του Νότου. Χρονικά, θα μπορούσε να τοποθετηθεί γύρω στα τέλη του 18ου αιώνα, και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1861.[66] Όσον αφορά το περιεχόμενο και την σημασιολογία των στίχων, το spiritual αυτό, έχει διττό χαρακτήρα. Από την μία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως θρησκευτικό spiritual και από την άλλη ως απελευθερωτικό.[67] Όπως ήδη έχει αναφερθεί, είναι πολύ συχνή η χρήση της

[65] https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61rsrHf8siL._SS500.jpg
[66] Tim Brooks: "Might Take One Disc of This Trash as a Novelty", Early Recordings by the Fisk Jubilee Singers and the Popularization of "Negro Folk Music", American Music, Vol. 18, No. 3, University of Illinois Press (Autumn, 2000), σ. 280.
[67] Hymnary: https://hymnary.org/text/when_israel_was_in_egypts_land

αλληγορίας στους στίχους.[68] Αν εξετάσουμε τους στίχους αυτού του παραδοσιακού αφροαμερικανικού τραγουδιού κυριολεκτικά, θα παρατηρήσουμε ότι το περιεχόμενο είναι καθαρά βιβλικό. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στην ιστορία του Μωυσή, που βρίσκεται στο βιβλίο της Εξόδου στην Παλαιά Διαθήκη.[69] Αν, όμως οι στίχοι εξεταστούν αλληγορικά, θα παρατηρήσουμε πως ίσως να πρόκειται για ένα τραγούδι, το οποίο αναφέρεται στην απελευθέρωση των Αφροαμερικανών σκλάβων από τα δεσμά των αφεντικών, αν αναλογιστούμε συνάμα πως ο Μωυσής ήταν αυτός που απελευθέρωσε τον λαό του από την σκλαβιά. Το συγκεκριμένο τραγούδι, στην αυθεντική του μορφή, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της ερωταπόκρισης μεταξύ κύριας φωνής *("leader")* και χορού.

3.3.1 "Golden Gate Quartet"[70]

Εν αρχή, σε αυτήν την εκτέλεση, διοργανωτής είναι ο Wilson Orlandus, ο οποίος είναι ένα από τα μακροβιότερα μέλη του φωνητικού σχήματος "Golden Gate Quartet". Πρόκειται για κουαρτέτο αντρικών φωνών αποτελούμενο από τον A.C Eddie Griffin (πρώτος τενόρος), τον Henry Owens (δεύτερος τενόρος), τον Willie Johnson (βαρύτονος) και τον Robert Peg Ford (μπάσος).[71] Το τραγούδι εκτελείτε *"a capella"* και σε όλη την ερμηνεία επικρατεί έντονα το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και της ερωταπόκρισης.

Αρχικά, εισάγεται η πρώτη αντρική σολιστική φωνή, στην οποία κυριαρχούν *"blues"* και πεντατονικά χαρακτηριστικά αλλά και έντονο *"vibrato"*. Στον στίχο "Tell lord" εισάγονται και οι υπόλοιπες φωνές που τραγουδούν σε *"unisono"* και επαναλαμβάνουν τον προαναφερθέντα στίχο. Στο τέλος της μελωδικής αυτής φράσης, ο ίδιος στίχος εκτελείται από μια αντρική σολιστική φωνή με μορφή ερωταπόκρισης. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν καλό να αναφερθεί πως μέχρι στιγμής οι τόνοι είναι πολύ ήπιοι και πως δεν έχει υπάρξει ακόμη η συνολική συμμετοχή όλων τον φωνών. Εν συνεχεία, σε αντίθεση με την εως τώρα επικρατούσα ατμόσφαιρα στην εκτέλεση, επακολουθεί μια δυναμική εισαγωγή όλων των φωνών στον στίχο "Let my, let my" που θα μπορούσαμε να την

[68] James Weldon Johnson, J. Rosamond Johnson: The books of American negro spirituals, Da capo Press, 1997, σ. 116

[69] Lauri Ramey: The Theology of the Lyric Tradition in African American Spirituals, Journal of the American Academy of Religion, Oxford University Press, Vol. 70, No. 2 (Jun., 2002), σ. 350.

[70] The gospel collection, from traditional to contemporary, Disc 1, Profil (edition gunter hanssler), 2008, Κομμάτι 6ο.

[71] The golden gate quartet: Gospel train, Gospel legends, [Booklet], Naxos, 2004, σ. 1.

χαρακτηρίσουμε ως μια κορύφωση η οποία καταλήγει σε μια εκτόνωση. Τραγουδούν μόνο οι μπάσες φωνές του κουαρτέτου σε πολύ χαμηλή φωνητική περιοχή τον στίχο " Let my people" ενώ η λέξη "Go" εκτοξεύεται απότομα, σε υψηλή φωνητική περιοχή από τον τενόρο, ο οποίος συνεχίζει να εκτελεί σολιστικά το επόμενο *"couplet"*. Οι υπόλοιπες φωνές έχουν τον ρόλο του ισοκράτη και κινούνται ανάμεσα στην πρώτη και πέμπτη βαθμίδα. Στο τέλος του κάθε δίστιχου επαναλαμβάνουν το κύριο στίχο "Let my people go" σε πολύ χαμηλή φωνητική περιοχή. Μέχρι αυτό το σημείο, το *"tempo"* ήταν αργό και σταθερό και ξαφνικά επιταχύνεται και προσδίδεται στο τραγούδι ένας *"swing"* χαρακτήρας. Επιπροσθέτως μια σολιστική φωνή φέρει τον στίχο "Go down brother Moses" και έπειτα εισάγονται όλες οι φωνές εναρμονισμένες πολύ εύστοχα. Αναγκαίο αναφοράς, αποτελεί το γεγονός ότι ο μπάσος φέρει μια πολύ χαρακτηριστική και ευδιάκριτη μελωδία.

Τελειώνοντας, εκτελείται *"ritenuto"* και όλο το φωνητικό σύνολο τραγουδά ομοφωνικά τον στίχο "Let my people go". Ας μας επιτραπεί να υπογραμμίσουμε πως πρόκειται για ένα φωνητικό σχήμα αποτελούμενο από δεξιοτέχνες του είδους, πράγμα το οποίο καθίσταται φανερό κατά την ακρόαση του spiritual.

3.3.2 "Tuskegee Institute Singers"[72]

Στην εκτέλεση του spiritual από τους "Tuskegee Institute Singers" (1914), οι μελωδικές γραμμές των φωνών αλλά και η αρμονική τους πλοκή, χαρακτηρίζονται από απλοϊκότητα και στατικότητα. Άξιο αναφοράς αποτελεί το γεγονός, ότι η συγκεκριμένη ερμηνεία παραμένει πιστή στο παλαιό στυλ εκτέλεσης των spirituals και ότι απουσιάζει η οργανική συνοδεία. Αναλυτικότερα, οι "Tuskegee Institute Singers" απαρτίζονται από έναν βαρύτονο, δυο μπάσους και τέσσερεις τενόρους.

Το spiritual ξεκινά με μια σολιστική αντρική φωνή μα σχεδόν αμέσως εισάγονται και οι υπόλοιπες. Εν συνεχεία, το πρώτο *"couplet"* ερμηνεύεται και πάλι από μια ανδρική σολιστική φωνή. Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί πως το σύνολο των φωνών συμμετέχει πάντα στο *"refrain"* αλλά και στον στίχο "Let my people go", προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση. Οι φωνές τραγουδούν ομοφωνικά και δεν χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και τονική

[72] Library of Congress: National Jukebox, https://www.loc.gov/item/jukebox.78/

σταθερότητα. Τέλος, το *"tempo"* είναι αργό, αλλά παρατηρείται μια έντονη αστάθεια και μια ελεύθερη αντιμετώπιση ως προς την τήρησή του.

3.3.3 "National Taiwan University Chorus"[73]

Είναι φανερό, πως στην εκτέλεση από την χορωδία του "National Taiwan University" (2010), αντιμετωπίζουμε μια εξευρωπαϊσμένη εκδοχή του "Go down Moses", η οποία δεν έχει καμία σχέση με το παραδοσιακό στυλ ερμηνείας των spirituals. Το τραγούδι ερμηνεύεται από μεικτή χορωδία, η οποία διευθύνεται από την Fang- Pei Tracy Lien και συνοδεύεται από ένα πιάνο το οποίο εισάγεται από το πρώτο *"refrain"* και συνεχίζει ως το τέλος της εκτέλεσης. Όσον αφορά το πιάνο, άλλοτε έχει συνοδευτικό ρόλο και άλλοτε μιμείται την εκάστοτε βασική μελωδία των φωνών. Επιπροσθέτως, η μεταχείριση των φωνών είναι ομοφωνική αλλά σε ορισμένα σημεία γίνεται χρήση της τεχνικής της ερωταπόκρισης. Όλη η ερμηνεία διέπεται από έντονες εναλλαγές δυναμικών και εντυπωσιακά φωνητικά σολιστικά μέρη .

Στην αρχή του spiritual, παρουσιάζεται ένα '*εισαγωγικό τμήμα*', μια μελωδία την οποία τραγουδούν οι αντρικές φωνές με την χρήση φωνημάτων και ύστερα εισάγονται και οι γυναικείες με διαδοχικό τρόπο. Η προαναφερθείσα μελωδία, δεν είναι βασισμένη στην βασική μελωδία του πρωτότυπου spiritual. Κατά την λήξη του εισαγωγικού τμήματος, οι χορωδοί τραγουδούν σε *"pianissimo"* τον στίχο "Let my people go" και ύστερα ξεκινά το πρώτο *"couplet"*, το οποίο τραγουδάται από μια γυναικεία σολιστική φωνή που συνοδεύεται με *"bouche fermee"* από την χορωδία. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η χορωδία, ενώ σε όλο το *"couplet"* εκτελεί *"bouche fermee"*, εκφέρει τον στίχο"Let my people go". Εν συνεχεία, επακολουθεί το πρώτο *"refrain"*, στο οποίο συμμετέχει δυναμικά όλο το χορωδιακό σύνολο. Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να υπογραμμιστεί, πως η εναλλαγή δυναμικών από *"piano"* σε *"fortissimo"* μεταξύ του πρώτου *"couplet"* και του *"refrain"* αποτελεί ένα πολύ έντονο και απότομο σημείο στην εκτέλεση. Το *"refrain"* επαναλαμβάνεται και στην αρχή του γίνεται χρήση ερωταπόκρισης μεταξύ αντρικών και γυναικείων φωνών στους στίχους "Go down" και "Go down Moses". Ύστερα, το δεύτερο *"couplet"* ερμηνεύεται από μια αντρική σολιστική φωνή που συνοδεύεται από τον υπόλοιπο χορό, ο οποίος φέρει μια διαφορετική μελωδία αυτή την φορά. Στην συγκεκριμένη συνοδευτική

[73] YouTube: NTUChorus, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=T5zyaXTGz40

μελωδία, όλες οι φωνές συμμετέχουν με την χρήση φωνημάτων αλλά οι αντρικές φωνές ενίοτε τραγουδούν τον στίχο "Let my people go", με τον οποίο τελειώνει δυναμικά και το δεύτερο *"couplet"* και εισάγεται ξανά το *"refrain"* από όλη την χορωδία. Στην συνέχεια, τραγουδάται ο στίχος "Let my people go", σε πολύ ήπια δυναμική, και αμέσως μετά προβάλλεται μια νέα μελωδία κατά την διάρκεια της οποίας οι φωνές εισάγονται διαδοχικά από τις αντρικές προς τις γυναικείες, επαναλαμβάνοντας τον στίχο "Let them go", φτάνοντας σε μια κορύφωση που εκτονώνεται προς το *"finale"* του spiritual. Στο τέλος, όλες οι φωνές ερμηνεύουν τον στίχο "Let my people go", ο οποίος επαναλαμβάνεται από τις αντρικές φωνές *"pianissimo"* και δηλώνεται με αυτό τον τρόπο η λήξη του spiritual.

Συνοψίζοντας, πρόκειται για μια καταπληκτική και εντυπωσιακή ερμηνεία, η οποία όπως προαναφέρθηκε ξεφεύγει τελείως από τα παραδοσιακά πρότυπα ερμηνείας ενός αφροαμερικανικού spiritual. Επιπροσθέτως, η χορωδία αποτελείται από δεξιοτεχνικές φωνές, πράγμα το οποίο γίνεται αντιληπτό κατά την ακρόαση.

3.4 "Tis, the old ship of Zion"

Το τραγούδι "Tis, the old ship of Zion", συγκαταλέγεται και αυτό με την σειρά του, σε ένα από τα δημοφιλή αφροαμερικανικά spirituals. Κατά την έρευνα που διεξήχθη για την θεματολογία της παρούσας εργασίας, δεν βρέθηκαν αρκετά στοιχεία για την ιστορική πορεία του παραπάνω spiritual. Παρόλα αυτά, είναι φανερό πως πρόκειται για ένα θρησκευτικό τραγούδι, οι στίχοι του οποίου ίσως να έχουν και αλληγορικό περιεχόμενο, με αναφορά στην απελευθέρωση των σκλάβων. Η ακριβής χρονολογία της σύνθεσης του τραγουδιού δεν είναι γνωστή, αλλά φημολογείται πως δημιουργήθηκε γύρω στο 1889 από τον M. J Cartwright. Τέλος, μέσω της ακρόασης πολλών εκτελέσεων του τραγουδιού, παρατηρήθηκε πως έχει υποστεί αρκετές παραλλαγές ως προς τους στίχους ανά τα χρόνια.

3.4.1 Holloway Highschool Quartet[74]

Στην συγκεκριμένη εκτέλεση του spiritual (1941), η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική με εξαίρεση ένα μέρος των δύο *"couplet"* και του καταληκτικού τμήματος, όπου οι φωνές λειτουργούν αντιφωνικά. Είναι αναγκαίο να αναφερθεί πως δεν υπάρχει οργανική συνοδεία και πως διακρίνεται μια σημαντική τονική αστάθεια στις φωνές.

Εν αρχή, ερμηνεύεται το πρώτο *"refrain"* από μία κύρια αντρική φωνή η οποία τραγουδά την βασική μελωδία. Οι υπόλοιπες φωνές, εισάγονται κατά την εκφορά της λέξης "old", με την τεχνική *"bouche fermee"*. Κύριο χαρακτηριστικό σε αυτήν την εκτέλεση, αποτελεί η αλλαγή του *"tempo"* κατά την μετάβαση από το *"refrain"* στο *"couplet"*. Επεξηγηματικότερα, το *"refrain"* ερμηνεύεται σε αργό *"tempo"* ενώ το *"couplet"* σε πιο γρήγορο και με πιο ρυθμικό και *"staccato"* τρόπο. Όσον αφορά το *"couplet"*, και πάλι επικρατεί η κύρια αντρική φωνή, αλλά οι συνοδευτικές φωνές αποκτούν μεγαλύτερη ανεξαρτησία ως προς την συμμετοχή και ως προς την μελωδική τους κίνηση. Επιπροσθέτως, επαναλαμβάνουν κάθε φορά την τελευταία λέξη του κάθε στίχου, τρείς φορές, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο, ένα *'εφέ'* το οποίο θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ηχώ. Στην λέξη "board", η κύρια φωνή πραγματοποιεί μια απότομη αλματική κίνηση, της οποίας η επαναφορά είναι στιγμιαία. Έπειτα, ακολουθεί το επόμενο *"couplet"*, που διατηρεί την ίδια μορφή και αμέσως μετά επαναλαμβάνεται το *"refrain"* κατά τα πρότυπα του ίδιου μοτίβου. Αξιοσημείωτο στοιχείο σε αυτήν την ερμηνεία, μπορεί να θεωρηθεί το εντυπωσιακό καταληκτικό τμήμα, όπου οι φωνές εναλλάσσονται μεταξύ κύριας και συνοδευτικών, με αντιφωνικό τρόπο.

Στο *"finale"* του τραγουδιού εκτελείται *"ritenuto"* μα παρόλα αυτά το κλείσιμο είναι αρκετά απότομο. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την συγκεκριμένη ερμηνεία σε τέσσερα τμήματα. Πιο αναλυτικά, το πρώτο τμήμα είναι το *"refrain"*, το δεύτερο τμήμα είναι το *"couplet"*, το οποίο επαναλαμβάνεται, το τρίτο τμήμα είναι η επανάληψη του *"refrain"*, και το τέταρτο τμήμα είναι το καταληκτικό μέρος, που μοιάζει επιπρόσθετο και δίνει στο spiritual έναν πιο επιτηδευμένο χαρακτήρα, *{Α(αργό)-Β(γρήγορο):||-Α(αργό)-Γ}*.

[74] Library of Congress: National Jukebox, https://www.loc.gov/item/ftvbib000001/

3.4.2 "Golden Eagle Gospel Singers"[75]

Οι "Golden Eagle Gospel Singers", είναι ένα φωνητικό σχήμα που αποτελείται συνολικά από εννέα μέλη και στο οποίο συμμετέχουν και άντρες και γυναίκες. Η συγκεκριμένη ερμηνεία του παραδοσιακού αυτού spiritual, διαφέρει σημαντικά από τις τετριμμένες, παραδοσιακές εκτελέσεις. Αναλυτικότερα, καθόλη την διάρκεια του τραγουδιού, δεν εμφανίζεται καμία φορά, κανένα από τα παραδοσιακά *"couplet"*. Αντ' αυτού, την θέση του *"couplet"* παίρνει μια προσευχή, όπως θα παρατηρήσουμε και παρακάτω.

Το spiritual ξεκινά με το *"refrain"*, που ερμηνεύεται από μια γυναικεία φωνή, η οποία φέρει την κύρια μελωδία. Η λειτουργία των υπολοίπων φωνών είναι υποβοηθητική και συμπληρωματική, και εισάγονται κατά την εκτέλεση της λέξης "old" στον πρώτο στίχο. Αμέσως μετά την λήξη του πρώτου *"refrain"*, η κύρια φωνή απαγγέλει την προσευχή "Our father", που παίρνει την θέση του *"couplet"*, ενώ οι υπόλοιπες φωνές εκτελούν παράλληλα *"bouche fermee"*. Το τραγούδι τελειώνει με τον στίχο " Get on board", που επαναλαμβάνεται δύο φορές. Σχετικά με την παρούσα ερμηνεία, είναι σημαντικό να παρατηρηθεί πως χρωματίζεται έντονα από έναν *"blues"* χαρακτήρα αλλά και ότι η κύρια σολιστική φωνή έχει μια αυτοσχεδιαστική τάση. Επιπροσθέτως, το spiritual εκτελείται "*a cappella"*, το *"tempo"* είναι αργό και οι μελωδικές φράσεις μακρόσυρτες. Τέλος, απουσιάζουν οι εναλλαγές δυναμικών και σε όλη την ερμηνεία, οι τόνοι μπορούν να χαρακτηριστούν ως ήπιοι.

3.4.3 "The Chestnut Grove Quartet"[76]

Το γκρουπ "The Chestnut Grove Quartet", αποτελείται από τέσσερεις αντρικές φωνές. Τα ιδρυτικά μέλη του φωνητικού σχήματος είναι ο Bill Nunley, ο Jim Nunley, ο Archie Reynolds, και ο Gale Webb.[77] Στην παρούσα ερμηνεία οι φωνές τραγουδούν *"a capella"*, και η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική. Από την πρώτη κιόλας ακρόαση, γίνεται αντιληπτή η υπερίσχυση του νότιό-αμερικανικού μουσικού χαρακτήρα, έναντι του αφροαμερικανικού. Αναλυτικότερα, στην συγκεκριμένη εκτέλεση, όλο το τραγούδι χρωματίζεται από μια πιο έντονη ρυθμικότητα και μια

[75] Spotify: Golden eagle gospel, Tone the bell, 2015, Suncoast music, Κομμάτι 15ο.
[76] Spotify: The chestnut grove quartet, We've traveled a long way…singing for the Lord!, Vol. ix, Epecho music, 2010, Κομμάτι 10ο.
[77] Southern gospel history: 2014, http://sghistory.com/index.php?n=C.Chestnut_Grove_Quartet

ζωηράδα. Όλες οι φωνές εισάγονται ταυτόχρονα, από την αρχή του spiritual και συνεχίζουν έως το τέλος. Αξιοσήμαντη παρατήρηση, αποτελεί ότι η μελωδική γραμμή του μπάσου είναι πολύ χαρακτηριστική και κατά κάποιο τρόπο, εξέχουσα σε σχέση με τις υπόλοιπες. Το spiritual ξεκινά με το *"refrain"* και τελειώνει με το *"couple"*, δίχως την τελική επανάληψη του *"refrain"*. Η ακολουθία ανάμεσα σε *"refrain"* και *"couplet"* μπορεί να θεωρηθεί τυπική. Επεξηγηματικότερα, και το *"refrain"* αλλά και το *"couplet"* εμφανίζονται τρεις φορές, εναλλάξ *(A-B^1-A-B^2-A-B^3)*. Κατά την λήξη του δεύτερου "*couplet"*, προς την μετάβαση στο τρίτο *"refrain"*, επικρατεί μια παύση μικρής διάρκειας. Στα τετράστιχα του *"couplet"*, δεν τηρείται η παραδοσιακή σειρά αλλά και οι ίδιοι οι στίχοι είναι περισσότερο αυτοσχεδιαστικοί, σε σχέση με τους παραδοσιακούς. Για παράδειγμα:

	Πρωτότυποι/ παραδοσιακοί στίχοι[78]	**Στίχοι των "The Chestnut Grove Quartet"[79]**
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*
1^o couplet:	*It has landed many a thousand, It has landed many a thousand, It has landed many a thousand, Get on board, get on board.*	*It has landed my own mother, It has landed my own mother, It has landed my own mother, Get on board, get on board.*
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*
2^o couplet:	*Ain't no danger in the water, Ain't no danger in the water, Ain't no danger in the water, Get on board, get on board.*	*It has landed my own father, It has landed my own father, It has landed my own father, Get on board, get on board.*
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*	*'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, 'Tis the old ship of Zion, Get on board, get on board.*
3^o couplet:	*It was good for my dear mother, It was good for my dear mother,*	*It has landed Paul and Silas, It has landed Paul and Silas, It has landed Paul and Silas, Get on board, get on board.*

[78] Hymnary: https://hymnary.org/hymn/BH1991/577

[79] Η εύρεση των στίχων της συγκεκριμένης εκτέλεσης δεν ήταν δυνατή. Συνεπώς, οι παραπάνω στίχοι καταγράφηκαν εξ' ακοής.

	It was good for my dear mother, *Get on board, get on board.*	
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *Get on board, get on board.*	-
4^{o} couplet:	*It was good for my dear father,* *It was good for my dear father,* *It was good for my dear father,* *Get on board, get on board.*	-
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *Get on board, get on board*	-
5^{o} couplet:	*It will take us all to heaven,* *It will take us all to heaven,* *It will take us all to heaven,* *Get on board, get on board.*	-
Refrain:	*'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *'Tis the old ship of Zion,* *Get on board, get on board*	-

Πίνακας 1: Διαφορές ανάμεσα στους παραδοσιακούς στίχους του Spiritual "Tis the old ship of Zion" σε σχέση με την εκτέλεση των "The Chestnut Grove Quartet"

Επίσης, θα ήταν καλό να αναφερθεί πως στο *"refrain"*, στην τρίτη επανάληψη του στίχου "Tis the old ship of Zion", στην λέξη "Zion", οι φωνές κοντοστέκονται κάθε φορά. Τέλος, απουσιάζει το στοιχείο της ερωταπόκρισης και οι εναλλαγές δυναμικών. Η ερμηνεία αυτή, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως επίπεδη και μη δραματική.

3.4.4 "The Mighty Wonders"[80]

Οι "The Mighty Wonders", είναι ένα γκρουπ ανδρικών φωνών που εντυπωσίασε τα πλήθη, με την ερμηνεία του "The old ship of Zion" το 1972. Τα δυο βασικά μέλη και οι σολιστικές φωνές του σχήματος είναι ο John Stewart Jr., και ο Alfred Johnson Jr..[81] Στην συγκεκριμένη ερμηνεία

[80] The mighty wonders, Old ship of Zion; How far am I from Canaan?, [Vinyl] Side 1, Mark custom records, 1972, MC 8991.
[81] Baylor: The black gospel music restoration project, http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/ref/collection/fa-gospel/id/11102

οι φωνές τραγουδούν *"a capella"*, τηρώντας το εκκλησιαστικό χορωδιακό στυλ και η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως όλη η εκτέλεση βασίζεται στον βασικό σκελετό της παραδοσιακής μελωδίας του πρωτότυπου spiritual, αλλά υπάρχουν συνεχείς παραλλαγές και ως προς την μελωδία και ως προς τους στίχους. Στην ουσία η παρούσα εκτέλεση βασίζεται σε έναν πιο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ο οποίος συνάμα χρωματίζεται από μεθοδικότητα και εγκράτεια. Όσον αφορά τους στίχους, το μόνο στοιχείο που δεν έχει αλλοιωθεί είναι το πρώτο μισό μέρος του *"refrain"*. Για την ορθότερη κατανόηση θα ακολουθήσει η παράθεση των στίχων:[82]

(Refrain)

'Tis the old ship of Zion,
'Tis the old ship of Zion,
'Tis the old ship of Zion,
Step on board if you want to see Jesus,
Step on board if you want to see Jesus,
Just step on board and follow me

(Couplet)

There's nothing but love in God's water,
Nothing but love in God's water,
Nothing but love in God's water,
Step on board if you want to see Jesus,
Step on board if you want to see Jesus,
Just step on board and follow me

Η ουσιαστική και κύρια διαφοροποίηση σε σχέση με το παραδοσιακό spiritual, όσον αφορά τους στίχους αλλά και την μελωδία, ξεκινά από τον στίχο "Step on board if you want to see Jesus". Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναφερθεί πως το τραγούδι ξεκινά με μια σολιστική αντρική φωνή, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη μελωδικότητα, *"tremolo"* και *"gospel"* χαρακτήρα. Οι υπόλοιπες φωνές παίζουν υποβοηθητικό ρόλο και εισάγονται στην λέξη "old" του πρώτου στίχου, συνοδεύοντας την κύρια μελωδία μέσω του τονισμού των βασικών της νοτών με την χρήση του *"bouche fermee"*. Στον στίχο "Step on board if you want to see Jesus", οι συνοδευτικές φωνές εκτελούν μια παύση και εισάγονται ξανά από τον την λέξη "board" και συνεχίζουν τραγουδώντας

[82] Baylor: The B.U. libraries digital collections blog, 2015, http://blogs.baylor.edu/digitalcollections/2015/02/12/stepping-on-board-with-the-mighty-wonders/

κανονικά τους στίχους. Το ίδιο συμβαίνει και με τον επόμενο στίχο "Just step on board and follow me". Από πλευράς δυναμικών δεν υπάρχουν δραματικές εναλλαγές, εκτός από την στιγμή που τραγουδάται η λέξη "board" και η λέξη "love", όπου εκτελείται *"crescendo"*. Ακόμη μία σημαντική παρατήρηση, είναι ότι κάθε φορά, στο τέλος του στίχου "Just step on board and follow me", όλες οι φωνές τραγουδούν μέσω της χρήσης φωνημάτων, μια μικρή επιπρόσθετη μελωδία πολύ μικρής χρονικής διάρκειας, η οποία φέρει τον ρόλο της *'γέφυρας'* για την μετάβαση από το *"refrain"* στο *"couplet"*.



Εικόνα 4: Δίσκος των "The Mighty Wonder" που περιλαμβάνει το τραγούδι "Old ship of Zion" [83]

3.5 "Oh Freedom"
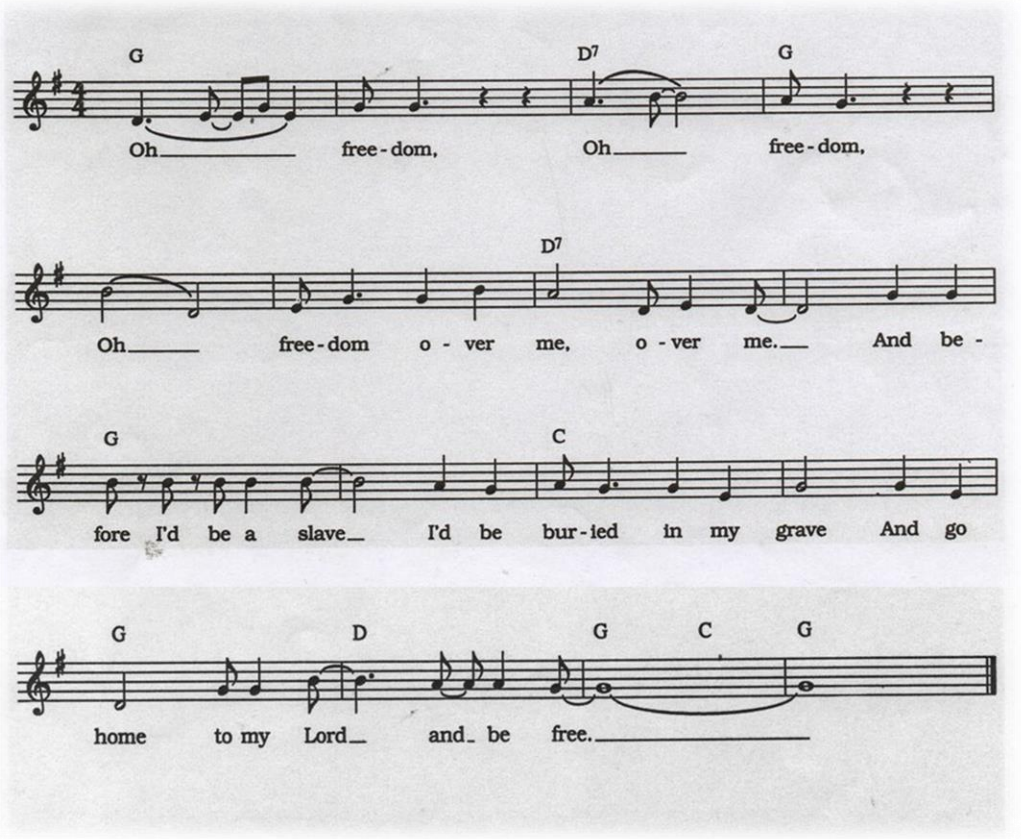
Το τραγούδι "Oh Freedom", είναι ένα spiritual που ανήκει την κατηγορία των *'τραγουδιών ελευθερίας' ("freedom songs")*, τα οποία κατά πλειοψηφία, βασίστηκαν και στιχουργικά και μουσικά, πάνω σε παλιά spirituals προερχόμενα από τα χρόνια της σκλαβιάς.[84] Πρωτοακούστηκε πριν από σχεδόν 145 χρόνια αλλά συνδέθηκε πολύ έντονα με το κίνημα του 1950-1960, περί πολιτικών δικαιωμάτων των Αφροαμερικανών *("Civil Right Movement")*. Το πιο πιθανό είναι πως δημιουργήθηκε στον Νότο, συμπέρασμα το οποίο προκύπτει κυρίως από την προφορά με την οποία πρωτοτραγουδήθηκε. Αξιόλογο παράδειγμα αποτελεί η λέξη "Lord", που εμφανίζεται πολύ συχνά στους στίχους, η οποία με την βαριά προφορά του Νότου, προφέρεται και ακούγεται ως

[83] Baylor: The black gospel music restoration project, http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/ref/collection/fa-gospel/id/11102
[84] Library of Congress: African American Spirituals, https://www.loc.gov/item/ihas.200197495/

"Lo'd". Επίσης, χαρακτηριστικό στοιχείο του συγκεκριμένου spiritual είναι η αντιφατικότητα ως προς το περιεχόμενο του, όπως άλλωστε και των περισσοτέρων μεγάλων έργων τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι ξεκινά με τους πρώτους στίχους, που χρωματίζονται από ένα θριαμβευτικό αίσθημα και η πρώτη στροφή τελειώνει με έναν στίχο, που υποδηλώνει την αποδοχή του θανάτου αλλά και την προτίμηση της αυτοθυσίας έναντι της υποτίμησης και της σκλαβιάς. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως οι στίχοι του "Oh Freedom", έχουν υποστεί αρκετές διαφοροποιήσεις ανά τα χρόνια. Το 1935, ο John Handcox, αντικατέστησε τον τελευταίο στίχο σε "Take my place with those who loved and fought before" και διαδόθηκε με αυτή την μορφή στην ενότητα της "CIO", κατά την διάρκεια της δεκαετίας του `30. Οι νεαροί αγωνιστές *("freedom fighters") κ*ατά την διάρκεια της δεκαετίας του `60, άλλαξαν τον στίχο σε "I'll fight for the right to be free". Παρόλα αυτά, ο παραδοσιακός, παλιός στίχος "And go home to my Lord, and be free", φαίνεται πως είναι αναντικατάστατος διότι παρά τις προσπάθειες για την αντικατάστασή του, πάντα επανέρχεται.

Η πρώτη ηχογράφηση του τραγουδιού έγινε το 1931, με τον τίτλο "Sweet Freedom" από τους E.R. Nance Family και τον Clarence Dooley. Επιπροσθέτως, σημαντικό γεγονός, αποτελεί ότι αυτό το spiritual κατά την διάρκεια του αγώνα για την ελευθερία, τραγουδήθηκε και από λευκούς και από Αφροαμερικανούς, πράγμα το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως μια πολύ καινοτόμα και πρωτοποριακή πράξη, δεδομένης της εποχής και των συνθηκών[85]. Τέλος, η φόρμα του τραγουδιού είναι στροφική. Ουσιαστικά επαναλαμβάνεται ένα απλό τυπικό μελωδικό τμήμα, δηλαδή όλες οι στροφές τραγουδιούνται με την ίδια μελωδία *(A-A-A-....-A).*

[85] Guy Carawan, Candie Crawan: Sing for freedom: A story of the Civil Rights movement through its songs, Newsouth books, 2008, σ. 152.



Εικόνα 5: "Everybody says Freedom" (σ. 152)

Συνεπώς, στις παρακάτω αναλύσεις του συγκεκριμένου spiritual, δεν θα χρησιμοποιηθούν οι όροι *"refrain"* και *"couplet"*, αλλά οι όροι *'πεντάστιχο'* και *'στροφή'*.

3.5.1 "Witness: Stomp and Sing"[86]

Το spiritual στην παρούσα περίπτωση, ερμηνεύεται *"a capella"* από μια μεικτή χορωδία, στην οποία συμμετέχουν χορωδοί διαφόρων ηλικιών. Η ερμηνεία είναι αρκετά πρόσφατη (2014). Την διεύθυνση της χορωδίας, έχει αναλάβει ο Timothy Buzza. Η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική αλλά όλη η ερμηνεία χρωματίζεται από έναν έντονο *"gospel"* χαρακτήρα. Αναλυτικότερα, το spiritual ξεκινά με μια παιδική σόλο φωνή, η οποία ερμηνεύει το πρώτο πεντάστιχο, που στην

[86] YouTube: Vocalessence, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=IeWObKz6Aj8

συνέχεια επαναλαμβάνεται από όλη την χορωδία. Η σολιστική φωνή χαρακτηρίζεται από μια έντονη μελωδικότητα, από μια αυτοσχεδιαστική τάση αλλά και από μια μικρή τονική αστάθεια, η οποία πιθανόν συμβαίνει λόγω άγχους, μιας και πρόκειται για ζωντανή συναυλία. Καλό θα ήταν να αναφερθεί, πως σε όλη την εκτέλεση κυριαρχεί η βασική μελωδία που ερμηνεύεται από τις σοπράνο. Οι υπόλοιπες φωνές λειτουργούν συμπληρωματικά, και φέρουν την βασική αρμονική συνοδεία, δίχως υπερβολικές φιοριτούρες ή περίπλοκες μελωδικές γραμμές. Επιπροσθέτως η συμμετοχή των ανδρών είναι πολύ μικρή και διακριτική και αφορά κυρίως την ομάδα των τενόρων. Αμέσως μετά την δεύτερη επανάληψη του πρώτου πεντάστιχου, γίνεται κατευθείαν μετάβαση στο δεύτερο πεντάστιχο και έπειτα στο τρίτο πεντάστιχο κατά σειρά, που ερμηνεύονται με τον ίδιο τρόπο ακριβώς. Εν συνεχεία, επαναλαμβάνεται και πάλι το πρώτο πεντάστιχο για μια τελευταία φορά πριν την λήξη του spiritual, αλλά αυτή την φορά σε πιο ήπια δυναμική. Η μετάβαση από δυναμική *"forte"* σε *"piano"* γίνεται πολύ απότομα.

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι πως είναι πως ο αυθεντικός στίχος "And before I'd be a slave, I'll be buried in my grave", αντικαθίσταται από τον στίχο "I will never be a slave, go in silence in my grave", κατά την εκτέλεση του οποίου η δυναμική μεταβάλλεται ξανά σε *"forte"*, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο μια πολύ δυναμική και επιβλητική χροιά σε αυτό το σημείο του spiritual. Επίσης, η συμμετοχή των αντρικών φωνών σε αυτό το τμήμα, είναι πιο ενεργή. Ο τελευταίος στίχος, διαφοροποιείται και αυτός, με την σειρά του, και η χορωδία αντί να τραγουδήσει "And go home, to my Lord and be free", τραγουδά τον στίχο "When I'll go home, I'll be strong and I'll be free".

Είναι αξιοσημείωτο, πως φτάνοντας προς το τέλος της ερμηνείας, δεν έχει προηγηθεί κάποιο στοιχείο ή κάποιου είδους τεχνική, η οποία να προμηνύει το *"finale"*. Επεξηγηματικότερα, το τραγούδι τελειώνει με πολύ απότομο τρόπο, χωρίς την χρήση *"ritenuto"* ή *"diminuendo"*, με τις φωνές να κρατούν την τελευταία νότα της μελωδικής τους γραμμής. Τέλος, θα ήταν καλό να αναφερθεί, ως γενική παρατήρηση, πως παρόλο που η εναρκτήρια σόλο φωνή μετά την ερμηνεία του πρώτου πεντάστιχου, εντάσσεται στο υπόλοιπο χορωδιακό σύνολο, συνεχίζει να επικρατεί και να ξεχωρίζει σχεδόν σε όλη την διάρκεια της ερμηνείας.

3.5.2 "The De Paur Chorus"[87]

Σε αυτήν την εκτέλεση, το spiritual ερμηνεύεται *"a capella"*, από την μεικτή χορωδία "The De Paur Chorus", την οποία διευθύνει ο εξαιρετικός μαέστρος Leonard De Paur. Η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική ενώ σε κάποια σημεία οι φωνές λειτουργούν αντιφωνικά. Το *"tempo"* είναι αργό και σταθερό. Θα ήταν καλό να αναφερθεί πως, στην συγκεκριμένη ερμηνεία υπερισχύει το ευρωπαϊκό στυλ έναντι του παραδοσιακού αφροαμερικανικού. Παρόλα αυτά, υπάρχουν κάποια σημεία, τα οποία φέρουν έναν έντονο *"gospel"* και *"blues"* χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να μην χάνεται εντελώς η αίσθηση του αφροαμερικανικού στοιχείου.

Εν αρχή, στο πρώτο πεντάστιχο εισάγονται απευθείας όλες οι φωνές. Η βασική μελωδία του spiritual, βρίσκεται στις σοπράνο, ενώ οι αντρικές φωνές λειτουργούν συμπληρωματικά, τραγουδώντας μια μελωδία που απαρτίζεται κατά βάση από βηματική κίνηση. Επίσης, οι άλτο, οι τενόροι και οι μπάσοι, στο τέλος του κάθε στίχου επαναλαμβάνουν τις τελευταίες λέξεις, λειτουργώντας με αποκριτικό τρόπο ως προς τις σοπράνο, που όπως έχει αναφερθεί ήδη, φέρουν την κύρια μελωδία. Στο τέλος του πρώτου πεντάστιχου, επικρατεί μια κορύφωση και παράλληλα η χορωδία ερμηνεύει μια ανοδική μελωδία, που λειτουργεί ως *'γέφυρα'* για την επανάληψη του πρώτου πεντάστιχου που επακολουθεί αμέσως μετά. Κατά την διάρκεια, της επανάληψης αυτής, η μόνες διαφοροποιήσεις που θα μπορούσαν να παρατηρηθούν, είναι ως προς την δυναμική αλλά και ως προς την προσθήκη *"blue notes"* στην βασική μελωδία, πράγμα το όποιο συμβάλλει στην ανάδειξη ενός πιο μελαγχολικού αισθήματος. Επεξηγηματικότερα, την πρώτη φορά, οι τόνοι είναι πολύ πιο ήπιοι, ενώ την δεύτερη υπάρχει μια μετάβαση από *"piano"* σε *"forte"*, προερχόμενη από ένα έντονο *"crescendo"*. Λίγο πριν την εισαγωγή του δευτέρου πεντάστιχου, οι τόνοι αρχίζουν να 'πέφτουν' και ενώ οι γυναικείες φωνές κρατούν την τελευταία νότα της μελωδίας τους, οι αντρικές φωνές τραγουδούν, σε *"piano"* δυναμική, τον στίχο "And be free". Έπειτα, στο δεύτερο πεντάστιχο, που προέρχεται από μια μικρή παύση, η βασική μελωδία περνά στις αντρικές φωνές και οι γυναικείες έχουν συνοδευτικό ρόλο. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως σε αυτό το σημείο, οι φωνές λειτουργούν μεταξύ τους αντιφωνικά. Στον τρίτο στίχο η μελωδία κορυφώνεται και ο στίχος "No more mo'nin" επαναλαμβάνεται διαδοχικά από την κάθε φωνητική ομάδα, με διαφορετική μελωδία. Στο τέλος αυτού του πεντάστιχου, οι γυναικείες φωνές ερμηνεύουν τον

[87] The Goldman band: A Bicentennial Celebration (200 years of American music), Richard Franko Goldman and Ainslee Cox, Leonard De Paur, Columbia Masterworks- M 33838, Columbia Masterworks- M 33838 JCP, [Vinyl-Lp], US, 1975, Κομμάτι B2.

στίχο "Over me", σε πολύ ήπια δυναμική. Είναι φανερό πως υπάρχει μια αντιστροφή ρόλων, όσον αφορά την ερμηνεία του πρώτου και του δεύτερου πεντάστιχου, μεταξύ αντρικών και γυναικείων φωνών.

Το spiritual τελειώνει με την επαναφορά του πρώτου πεντάστιχου, όπου η βασική μελωδία περνά και πάλι στις γυναικείες φωνές. Λίγο πριν την λήξη του, εκτελείται *"ritenuto"* και *"diminuendo"* και επαναλαμβάνεται ο στίχος "And be Free" από τις άλτο, ενώ παράλληλα οι σοπράνο και οι αντρικές φωνές έχουν κρατημένο φθόγγο.

3.5.3 "Sweet Honey In The Rock"[88]

Οι "Sweet Honey In The Rock", είναι ένα φωνητικό σχήμα, αποτελούμενο από πέντε γυναίκες Αφροαμερικανές, το οποίο είναι γνωστό για τις *"a capella"* ερμηνείες διάφορων, δημοφιλών και μη, παραδοσιακών spirituals. Τα μέλη που συγκροτούν αυτό το φωνητικό σύνολο, έχουν αλλάξει πολλές φορές ανά τα χρόνια. Σε πολλές από τις εκτελέσεις του συγκεκριμένου φωνητικού σχήματος, συμπεριλαμβάνεται η σωματική κίνηση προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο, έναν πιο *"gospel"* χαρακτήρα. Γενικά, πέραν της ερμηνείας του τραγουδιού, δίνεται μεγάλη έμφαση και στην επικοινωνία συναισθημάτων μέσω της γλώσσας του σώματος αλλά και μέσω της χρήσης νοηματικής γλώσσας. Αναλυτικότερα, αν δούμε κάποιο βίντεο, ζωντανής ερμηνείας, θα παρατηρήσουμε πως πολλές φορές, ένα από τα μέλη, λειτουργεί ως μεταφραστής των στίχων, στην νοηματική γλώσσα.

Όσον αφορά την ερμηνεία του "Oh Freedom", οι φωνές τραγουδούν ομοφωνικά, υπό την συνοδεία ενός κρουστού οργάνου, το οποίο τονίζει ρυθμικά, τα πιο ασθενή μέρη του μέτρου. Στην αρχή του spiritual, το πρώτο πεντάστιχο εισάγετε από μια φωνή, που τραγουδά τον στίχο "Oh freedom" και αμέσως μετά, εισάγονται και οι υπόλοιπες φωνές, οι οποίες έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα. Άξιο αναφοράς, αποτελεί το γεγονός ότι κάθε φορά στο τέλος των πρώτων δυο στίχων, μια μικρή φωνητική ομάδα, επαναλαμβάνει την λέξη "freedom", με δυναμικό και ρυθμικό τρόπο. Αμέσως μετά την λήξη του πρώτου πεντάστιχου, μια φωνή, φωνάζει τον στίχο "Oh freedom", πράγμα το οποίο συμβαίνει κάθε φορά πριν την έναρξη του επόμενου πεντάστιχου κατά

[88] Spotify: Sweet honey in the rock, Freedom song-television soundtrack, James Horner, Sony BMG Music entertainment, 2000, Κομμάτι 16.

σειρά. Επεξηγηματικότερα, σηματοδοτείται στην ουσία η μετάβαση από το ένα πεντάστιχο, στο επόμενο. Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται το ίδιο πεντάστιχο κατά τα ίδια πρότυπα. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν καλό να τονιστεί πως καθόλη την διάρκεια της ερμηνείας, μια σόλο φωνή αυτοσχεδιάζει πάνω στην βασική μελωδία σε *"piano"* δυναμική και λειτουργεί περισσότερο ως φόντο. Επιπροσθέτως, ένα άλλο χαρακτηριστικό που επικρατεί σε όλη την ερμηνεία, είναι η μικρή φωνητική ομάδα που ενίοτε, λειτουργεί απαντητικά ως προς τις υπόλοιπες φωνές, επαναλαμβάνοντας λέξεις ή και ολόκληρους στίχους, με πιο ρυθμικό και απαγγελτικό τρόπο, χρωματίζοντας έτσι την εκτέλεση με έναν ιδιαίτερο δυναμισμό και μια αισιοδοξία. Όλη η εκτέλεση, από την έναρξη έως το *"finale"*, τηρεί το ίδιο μοτίβο σε κάθε πεντάστιχο. Η μοναδική διαφοροποίηση που θα μπορούσε να παρατηρηθεί, είναι ο στίχος που προηγείται και εκφέρεται με απαγγελτικό τρόπο κάθε φορά πριν την έναρξη του επόμενου πεντάστιχου. Προς το *"finale"* του spiritual, εκτελείται *"ritenuto"* και στο τέλος όλες οι φωνές, κραυγάζουν την λέξη "Freedom".

Κάποιες γενικές, σημαντικές παρατηρήσεις για την παρούσα ερμηνεία, είναι ότι φέρει έντονο *"gospel"* χαρακτήρα αλλά και ότι χρωματίζεται από έναν αυτοσχεδιαστικό τόνο και από μια επιβλητική ενεργητικότητα, πράγμα το οποίο μπορεί να πηγάζει λόγω της χρήσης του κρουστού οργάνου και της δυναμικότητας των φωνών. Με στόχο την καλύτερη κατανόηση των όσων έχουν ειπωθεί ώς τώρα, κρίνεται αναγκαία η παράθεση των στίχων, με τον τρόπο και την σειρά που χρησιμοποιήθηκαν στην συγκεκριμένη εκτέλεση.[89]

Oh freedom, Oh freedom
Oh freedom, over me
And before I'd be a slave
I'd be buried in my grave
And go home, to my lord and be free
(OH FREEDOM)
Oh freedom, Oh freedom
Oh freedom, over me
And before I'd be a slave
I'd be buried in my grave

[89] Οι στίχοι στην συγκεκριμένη ερμηνεία έχουν υποστεί μια μικρή διαφοροποίηση, από το φωνητικό σχήμα "Sweet Honey In The Rock". Η καταγραφή των στίχων έγινε εξ ακοής, λόγω αδυναμίας εύρεσης κάποιας πηγής.

And go home, to my lord and be free

(NO MORE BEATING)

No more beating, no more beating

No more beating, over me

And before I'd be a slave

I'd be buried in my grave

And go home, to my lord and be free

(NO MORE JIM CROW)

No more Jim Crow, no more Jim Crow

No more Jim Crow, over me

And before I'd be a slave

I'd be buried in my grave

And go home, to my lord and be free

(THERE'LL BE SINGING)

There'll be singing, there'll be singing

There'll be singing, over me

And before I'd be a slave

I'd be buried in my grave

And go home, to my lord and be free

(OH FREEDOM)[90]

3.5.4 "The Golden Gospel Singers"[91]

Οι "Golden Gospel Singers", είναι ένα μεικτό φωνητικό σύνολο, το οποίο αποτελείται από επτά ταλαντούχα μέλη. Η αριστοτεχνική *"a capella"* ερμηνεία του συγκεκριμένου spiritual, είναι εξαιρετικά συγκινητική και χαρακτηρίζεται από πλούσιες και βαθιές αρμονίες αλλά και από ένα έντονο *"gospel"* και *"blues"* στοιχείο. Κατά την ακρόαση, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς, πως όλη η ερμηνεία, πέραν της βασικής δομής, βασίζεται πολύ στον αυτοσχεδιασμό.

[90] Διπλή επανάληψη του πρώτου πεντάστιχου.
[91] The Golden Gospel Singers: A Capella praise, [CD] Blue Flame Records, 2006, Κομμάτι 3ο.

Επιπροσθέτως, όσον αφορά τους στίχους, δεν χρησιμοποιούνται όλες παραδοσιακές στροφές, παρά μόνο δύο βασικές, εκ των οποίων η πρώτη επαναλαμβάνεται και τονίζεται διαρκώς κατά την εκτέλεση.

Το πρώτο πεντάστιχο του spiritual εισάγεται από μια γυναικεία σολιστική φωνή, στην οποία διακρίνονται με ευκολία, πεντατονικά στοιχεία στην βασική μελωδική γραμμή, έντονο *"vibrato"* και συναισθηματισμός. Αμέσως μετά, η ίδια φωνή, αποτελεί την εναρκτήρια πηγή για την επανάληψη του πρώτου πεντάστιχου. Αναλυτικότερα, ξεκινά με τον στίχο "Oh freedom", και κατευθείαν εισάγονται και οι υπόλοιπες φωνές, που τραγουδούν μονοφωνικά την κύρια μελωδία, ενώ η γυναικεία σολιστική φωνή αυτοσχεδιάζει. Είναι σημαντικό να αναφερθεί, πως οι συνοδευτικές φωνές, τραγουδούν την μελωδία του spiritual μονοφωνικά, μέχρι τον στίχο "Oh freedom, over me". Ύστερα, κατά την εκφορά του στίχου "And before I'd be a slave", οι γυναικείες και οι αντρικές φωνές χωρίζονται, και τραγουδούν ομοφωνικά. Εν συνεχεία, επακολουθεί το δεύτερο πεντάστιχο *("No more weeping")*, κατά την διάρκεια του οποίου τηρείται το ίδιο ακριβώς μοτίβο, με εκείνο του πρώτου πεντάστιχου. Ακολουθεί η επανάληψη του πρώτου πεντάστιχου, κατά την οποία εισάγεται μια αντρική σολιστική φωνή που αυτοσχεδιάζει πάνω στην βασική μελωδία υπό την συνοδεία των υπολοίπων φωνών. Το συγκεκριμένο σημείο, αποτελεί ένα από τα πιο δραματικά τμήματα της ερμηνείας αυτής, διότι εκτελείται φωνητικό *"transporto" ('οριστική τονική μεταφορά').* Παρόλο που το *"transporto",* πιθανώς συμβαίνει για τεχνικούς λόγους εξαιτίας της μεταβολής από γυναικεία σε αντρική φωνή, δεν παύει να είναι ένα από τα εξέχοντα σημεία της ερμηνείας, οπού ο συναισθηματισμός απογειώνεται.

Το τραγούδι τελειώνει με την επανάληψη των τελευταίων τριών στίχων του πρώτου πεντάστιχου και προς το *"finale"* εκτελείται *"ritenuto"* με όλες τις φωνές, να κρατούν τον τελευταίο φθόγγο της μελωδίας. Καθόλη την διάρκεια της ερμηνείας, το *"tempo"* είναι αργό και σταθερό, και οι δυναμικές θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ώς ήπιες, με εξαίρεση ορισμένα σημεία στις σολιστικές φωνές κατά τον αυτοσχεδιασμό, όπου εκτελούν αιφνιδιαστικά και απότομα *"fortissimo"* και επανέρχονται κατευθείαν σε *"piano".*

3.5.5 "Reading Phoenix Choir"[92]

Οι "Reading Phoenix", είναι μια μεικτή χορωδία, η οποία διευθύνεται από τον μαέστρο Christopher Hann. Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία, από την οποία απουσιάζει η οργανική συνοδεία και η πλοκή των φωνών είναι ομοφωνική. Ειδοποιός διαφορά στην παρούσα εκτέλεση, σε σχέση με τις υπόλοιπες, είναι η πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή αλλά και η έντονη εναλλαγή δυναμικών ανάμεσα στα πεντάστιχα. Αναλυτικότερα, σε όλη την ερμηνεία, οι στροφές, τηρούν το ίδιο ακριβώς πρότυπο και το μοναδικό στοιχείο που διαφοροποιείται είναι η δυναμική. Ολόκληρο το φωνητικό σύνολο εισάγεται στο πρώτο πεντάστιχο του spiritual. Την κύρια μελωδία φέρουν οι γυναικείες φωνές (σοπράνο), ενώ οι υπόλοιπες (Άλτο, τενόροι και μπάσοι), λειτουργούν συμπληρωματικά. Η εναρμόνιση, κυρίως των εσωτερικών φωνών, είναι πολύ ενδιαφέρουσα, από πλευράς μελωδίας αλλά και από πλευράς λειτουργίας σε σχέση με τις δυο εξωτερικές φωνές. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μια ανεξαρτησία στις εσωτερικές φωνές, αλλά παρόλα αυτά δεν χαρακτηρίζονται από φλυαρία και δεν υποσκιάζεται η εξέχουσα μελωδία. Εν συνεχεία, κατά το πρώτο πεντάστιχο, στους πρώτους δύο στίχους, οι αντρικές φωνές λειτουργούν με απαντητικό τρόπο, επαναλαμβάνοντας την λέξη "freedom". Επίσης, στο τέλος του πεντάστιχου, οι άλτο, τραγουδούν με απαγγελτικό ύφος την φράση "Oh freedom", η οποία αποτελεί καταληκτικό συστατικό στοιχείο για το προηγηθέν πεντάστιχο, αλλά και μεταβατικό, διότι λειτουργεί ως "*γέφυρα"* για την μετάβαση στην επόμενη στροφή.

Όλη η εκτέλεση αποτελείται συνολικά από πέντε διαφορετικά πεντάστιχα που διατηρούν το ίδιο μοτίβο με αυτό που αναλύθηκε παραπάνω. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η μοναδική διαφορά όσον αφορά την ερμηνεία των πεντάστιχων, βρίσκεται στις δυναμικές. Για παράδειγμα, κατά την εισαγωγή στο δεύτερο πεντάστιχο η δυναμική μεταβάλλεται από *"forte"* σε *"piano"*. Έπειτα, στο τρίτο πεντάστιχο η δυναμική μεταβάλλεται από *"piano"* σε *"forte"*, στο τέταρτο από *"forte"* σε *"piano"* και στο πέμπτο και τελευταίο, από *"piano"* σε *"fortissimo"*. Κατά την ερμηνεία της τελευταίας στροφής, υποδηλώνεται ο ερχομός του *"finale"*, λόγω την σταδιακής ρυθμικής επιβράδυνσης, που ξεκινά από την αρχή του στίχου "And go home, to my lord and be free". Το spiritual τελειώνει με τις φωνές να κρατούν την τελευταίο φθόγγο την μελωδικής τους γραμμής.

[92] Spotify: Reading Phoenix Choir, Morning song, Spirit of Iona, Pilgrim Tapes Ltd, Κομμάτι 8ο.

3.5.6 "Chester Children's Chorus"[93]

Σε αυτή την εκτέλεση το spiritual "Oh freedom", ερμηνεύεται από μια μεικτή παιδική χορωδία που συνοδεύεται από ένα μικρό σύνολο οργάνων και διευθύνεται από τον μαέστρο και ιδρυτή της χορωδίας, John Alston. Πιο αναλυτικά, το σύνολο οργάνων, αποτελείται από τρία τρομπόνια, 2 τρομπέτες, ένα ηλεκτρικό μπάσο και ντραμς σετ. Η λειτουργία των οργάνων, είναι περισσότερο συνοδευτική ως προς την χορωδία αλλά και συμπληρωματική ως προς τα μεταβατικά σημεία από τον έναν στίχο στον επόμενο ή από την μια στροφή στην επόμενη. Με άλλα λόγια, τα οργανικά μέρη λειτουργούν ως *'γέφυρες'* για την μετάβαση στο στίχο ή το πεντάστιχο που ακολουθεί. Όσον αφορά τον μαέστρο, διέπεται από έντονη ενεργητικότητα, που μεταφέρεται επιτυχώς στην ορχήστρα και στους χορωδούς, πράγμα το οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτό από την συνολική απόδοση της ερμηνείας. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της εκτέλεσης είναι η ύπαρξη της σωματικής κίνησης από τους χορωδούς, που άλλοτε χτυπούν παλαμάκια και άλλοτε κουνιούνται αριστερά-δεξιά, χτυπώντας τα πόδια τους στο έδαφος ρυθμικά.

Το spiritual ξεκινά με ένα μικρό εισαγωγικό μουσικό τμήμα με *"jazz"* ύφος, που εκτελείται από την ορχήστρα ενώ παράλληλα, ο μαέστρος εμψυχώνει τους χορωδούς. Η χορωδία εισάγεται δυναμικά, στο πρώτο πεντάστιχο του spiritual και τραγουδά *"unisono"*, υπό την συνοδεία της ορχήστρας ενώ ταυτόχρονα, όλοι οι χορωδοί, κινούνται αριστερά και δεξιά με βάση τον ρυθμό. Σε αυτό το σημείο, κρίνεται απαραίτητο να σημειωθεί, πως πριν από κάθε μετάβαση στο επόμενο πεντάστιχο, εκτελείται *"transporto"* από τα όργανα, σηματοδοτώντας την νέα τονικότητα στο φωνητικό σύνολο. Ακολουθεί το δεύτερο, κατά σειρά, πεντάστιχο *("No more weeping")*, όπου τηρείται το ίδιο μοτίβο. Η μοναδική διαφορά σε σχέση με το προηγούμενο πεντάστιχο, είναι ότι αυτή την φορά, οι φωνές παύουν να τραγουδούν *"unisono"* και πλέον προβάλλεται μια διακριτική διφωνία μεταξύ τους. Ύστερα, περνάμε στο τρίτο πεντάστιχο *("There'll de singing")*, όπου τα πνευστά όργανα σταματούν να παίζουν και η συμμετοχή του ηλεκτρικού μπάσου γίνεται πιο έντονη, εκτελώντας μια αυτοσχεδιαστική μελωδία βασισμένη στην κύρια. Τα πνευστά εισάγονται και πάλι πριν την έναρξη του τέταρτου πεντάστιχου *("There'll be shouting"),* κατά την διάρκεια του οποίου, ο ρυθμός επιταχύνεται και προστίθενται στην κίνηση των χορωδών αλλά και του μαέστρου, τα παλαμάκια. Στον στίχο "And before I'd be a slave", η μελωδία διαφοροποιείται ελαφρώς, στιγμιαία. Επίσης, το μέρος του τελευταίου στίχου "And go home to my lord..."

[93] YouTube: Heidi- Wood Tucker, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=p536qN2f7Wo

επαναλαμβάνεται τρείς φορές και κατά την δεύτερη επανάληψή του, ερμηνεύεται με μια ανοδική μελωδία, που λειτουργεί ως καθυστέρηση στην τρίτη και τελευταία επανάληψη, όπου ο στίχος καταλήγει και ολοκληρώνεται με τα εξής λόγια "…and be free". Το προαναφερθέν μέρος του τελευταίου στίχου, επαναλαμβάνεται από την χορωδία, και καθώς οι τόνοι πέφτουν και σηματοδοτείται το *"finale"* του spiritual, κυρίως μέσω της χρήσης *"ritenuto"*, ο στίχος δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Αντ' αυτού, οι χορωδοί και ο μαέστρος, δείχνουν προς το μέρος των κρουστών και κατευθείαν ακολουθεί, ένα εντυπωσιακό *"solo"* από τον ντράμερ της ορχήστρας, που διαρκεί μερικά δευτερόλεπτα αλλά παρόλα αυτά κλέβει την παράσταση. Το spiritual τελειώνει με την συμμετοχή όλης της ορχήστρας. Τα πνευστά και το μπάσο παίζουν τρείς φορές τον καταληκτικό φθόγγο, ενώ τα κρουστά παίζουν ένα ρυθμικό καταληκτικό τμήμα.

Η συγκεκριμένη ερμηνεία, είναι πολύ δυναμική και ξεχειλίζει από ενεργητικότητα, δημιουργικότητα, και συναισθηματισμό. Επιπροσθέτως, είναι φανερό πως ο διευθυντής της χορωδίας, δίνει μεγάλη έμφαση στην αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων.

Κεφάλαιο 4ο - Ερωτηματολόγιο

4.1 Η Προσέγγιση των Spirituals στην Ελλάδα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τον τρόπο προσέγγισης του είδους των spirituals στον Ελλαδικό χώρο. Για την διεκπεραίωση του συγκεκριμένου θέματος δημιουργήθηκε ένα ερωτηματολόγιο, αποτελούμενο από επτά ερωτήσεις. Οι ερωτήσεις απαντήθηκαν από τον Δημήτρη Κτιστάκη, ο οποίος είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του γυναικείου φωνητικού συνόλου Λάρισας "InDonation", και από την μαέστρο Μαρία- Έμμα Μελιγκοπούλου. Οι ερωτήσεις που απαρτίζουν το ερωτηματολόγιο είναι οι εξής:

1. *Ποιά, κατά την γνώμη σας, είναι μερικά διαφορετικά χαρακτηριστικά στην ερμηνεία των spirituals;*
2. *Πόσα περίπου spirituals έχετε διδάξει στην χορωδία σας;*
3. *Ποιές είναι οι εντυπώσεις σας για την αποδοχή των spirituals από τους χορωδούς αλλά και από το κοινό;*
4. *Λειτούργησαν ως πρότυπα, για την διδασκαλία των spirituals, κάποιες συγκεκριμένες ηχογραφήσεις;*
5. *Πώς ανταποκρίθηκε η χορωδία σας στα διάφορα γλωσσικά ιδιώματα των spirituals;*
6. *Προσθέσατε το στοιχείο της κίνησης κατά την ερμηνεία; Πώς ανταποκρίθηκε η χορωδία σας;*
7. *Ποιές κατά την γνώμη σας, είναι οι δυσκολίες στην εκμάθηση και την ερμηνεία ενός spirituals;*

Ο Δημήτρης Κτιστάκης υποστηρίζει πως κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν διαφορετικά, όσον αφορά την ερμηνεία των spirituals, είναι ο συνδυασμός του λόγου με τον εθνικό στοιχείο αλλά και ο η σχέση μεταξύ ρυθμού και λόγου, στοιχεία τα οποία πρέπει να αναδειχθούν με αισθητική ακρίβεια. Κατά την διάρκεια της καριέρας του, έχει ασχοληθεί με πάνω από πενήντα spirituals. Στην ερώτηση περί αποδοχής των spirituals από τους χορωδούς αλλά και από το κοινό, τέθηκε το θέμα της καλής επεξεργασίας. Αναλυτικότερα, υπογραμμίζει ότι αν κάποιος επεξεργαστεί καλά και σωστά ένα spiritual, τότε καθίσταται εφικτή η δημιουργία μιας ατμόσφαιρας έντονου συναισθηματισμού και η παραγωγή

ενός έντονου εφέ και ως αποτέλεσμα η αποδοχή θα είναι πιο επιτυχής. Παρόλα αυτά, η αποδοχή των spirituals στον Ελλαδικό χώρο είναι μεγάλη τοσο από τους χορωδούς, όσο και από το κοινό και τα τελευταία χρόνια η αποδοχή αυξάνεται ολοένα και περισσότερο. Εν συνεχεία, όσον αφορά την ερώτηση υπ' αριθμόν τέσσερα, ο Δημήτρης Κτιστάκης, απαντά πως δεν έχουν λειτουργήσει για εκείνον κάποιες συγκεκριμένες ηχογραφήσεις ως πρότυπα διδασκαλίας ή έμπνευσης. Επίσης, σχετικά με τη δυσκολία των διαφόρων γλωσσικών ιδιωμάτων που συναντάμε στα spirituals, και κυρίως σε αυτά που έχουν Νότια προέλευση, αναφέρει πως δεν έχει αντιμετωπιστεί καμία δυσκολία από πλευράς της χορωδίας, κυρίως λόγω της προϋπάρχουσας εξοικείωσης των χορωδών με την αγγλική γλώσσα. Στην επόμενη ερώτηση, που αφορά την προσθήκη του στοιχείου της κίνησης κατά την ερμηνεία, γίνεται αναφορά στην γυναικεία χορωδία της Λάρισας, στην οποία υπάρχει χορογράφος που αναλαμβάνει τον συνδυασμό της μουσικής με την κίνηση. Επεξηγηματικότερα, ο μαέστρος, τονίζει πως τα τελευταία είκοσι χρόνια, η ύπαρξη του στοιχείου της κίνησης κατά την ερμηνεία, έχει ενταθεί στις χορωδίες και πως αν χρησιμοποιηθεί με τον σωστό τρόπο, μπορεί να λειτουργήσει πολύ βοηθητικά. Επιπροσθέτως, έχει μεγάλη αποδοχή και από το κοινό και από τους χορωδούς. Στην τελευταία ερώτηση, τονίζεται πως στην εκμάθηση και την ερμηνεία ενός spiritual, η κύρια δυσκολία έχει να κάνει σχέση με τον ρυθμό, ειδικά σε μια ερασιτεχνική χορωδία. Στην συνέχεια, μας δίνει ένα παράδειγμα που αφορά τις παύσεις του δεκάτου έκτου, οι οποίες είναι αναγκαίο να τηρηθούν με απόλυτη ακρίβεια. Τελειώνοντας, αναφέρει πως η ερμηνεία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τους χρωματισμούς και την απόδοση τους και τονίζει για ακόμα μια φορά το πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος του εκάστοτε επεξεργαστή. Η ερμηνεία πηγάζει από τον ίδιο τον επεξεργαστή. Άλλοι στοχεύουν στην ανάδειξη της βασικής μελωδίας και άλλοι, παίρνουν ένα παραδοσιακό spiritual και το μετατρέπουν σε ένα βιρτουόζικο κομμάτι. Επίσης, σημαντική είναι η αναφορά, οτι τα spirituals, ανάλογα με την επεξεργασία την οποία θα υποστούν, μπορούν να οδηγήσουν στην παραγωγή ενός πολύ ωραίου ήχου στην χορωδία.

Η Μαρία- Έμμα Μελιγκοπούλου, υποστηρίζει μια διαφορετική θέση, σε ορισμένα σημεία, όπως θα παρατηρήσουμε και παρακάτω. Αρχικά, στην πρώτη ερώτηση αναφέρει πως τα spirituals αποτελούν συνθέσεις των πρώτων Αφροαμερικάνων, οι οποίοι έζησαν σε κατάσταση δουλείας στις Η.Π.Α. κυρίως κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Καθώς από την παγανιστική Αφρική μεταφέρθηκαν ως δούλοι στις Χριστιανικές Η.Π.Α, ήρθαν σε επαφή με το Χριστιανισμό και με τη διδασκαλία της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης οι οποίες κάνουν λόγο για τη μεταθάνατο ζωή,

για τη μετάβαση στη 'Νέα Ιερουσαλήμ', για το πέρασμα των Εβραίων, του περιούσιου λαού του Θεού από τη σκλαβιά της Αιγύπτου στη γη της επαγγελίας (την Ιερουσαλήμ), για το άνοιγμα του της Ερυθράς θάλασσας με το θαύμα του Μωυσή για να περάσουν προς τη γη της επαγγελίας και άλλα. Ταυτίστηκαν λοιπόν, ως σκλάβοι και οι ίδιοι τους με το σκλαβωμένους Εβραίους και άρχισαν να συνθέτουν δικά τους τραγούδια με αλληγορικούς στίχους, παρμένους κυρίως από την Παλαιά Διαθήκη, όπου παραλλήλιζαν το δικό τους πέρασμα μέσα από τα ποτάμια των Β. Η.Π.Α. προς τον ελεύθερο Καναδά, με το πέρασμα από την Ερυθρά θάλασσα. Έτσι από στόμα σε στόμα διαδόθηκαν τέτοια τραγούδια, με Θρησκευτικό χαρακτήρα και αλληγορικό μήνυμα, (π.χ. "Go down Moses", "Soon I will be done", "Keep your lamps", "Nobody knows de troubles I have been" κ.λπ.), τα οποία σήμερα είναι γνωστά με το όνομα "spirituals". Τα ονόματα των συνθετών τους, συνήθως, δεν διασώζονται, καθώς οι συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφτηκαν ήταν πολύ δύσκολες και ο λόγος που δημιουργήθηκαν ήταν περισσότερο μια ανάγκη για έκφραση παρήγορης προσευχής, παρά για μουσική σύνθεση *"per se"*. Τυχόν ονόματα συνθετών που εμφανίζονται σε σύγχρονες εκδόσεις, είναι αυτά των διασκευαστών που τα μεταγενέστερα τα επεξεργάστηκαν σε χορωδιακή μορφή. Η απάντηση αυτή, ξεκαθαρίζει την δυσκολία που αντιμετωπίστηκε κατά την διεξαγωγή της συγκεκριμένης εργασίας, πάνω σε θέματα ταυτοποίησης ενός spiritual με κάποιον συγκεκριμένο συνθέτη. Στην συνέχεια, όσον αφορά των αριθμό των spirituals, που έχει διδάξει η μαέστρος στην χορωδία της, απαντά πως δεν θυμάται και πως συνήθως στο εκάστοτε τρέχον ρεπερτόριο, κρατά δύο-τρία κάθε φορά. Περί προσωπικών εντυπώσεων για την αποδοχή των τραγουδιών αυτών από το κοινό και από τους χορωδούς, η Μαρία- Έμμα Μελιγκοπούλου τονίζει πως τα spirituals είναι τραγούδια που έχουν μέσα τους θλίψη, πόνο, αγωνία και δυστυχώς τις περισσότερες φορές μια ανεκπλήρωτη ελπίδα για ελευθερία. Πιο αναλυτικά, αναφέρει πως κατά την ερμηνεία, γίνεται μια προσπάθεια διατήρησης του λιτού και απέριττου ύφους που εκφράζει τα παραπάνω και ότι ως τώρα ό,τι έχει παρουσιαστεί, έτυχε θετικής αποδοχής τόσο από τους χορωδούς όσο και από το ακροατήριο. Προχωρώντας στην τέταρτη ερώτηση, υπογραμμίζεται πως η μαέστρος δεν στηρίχθηκε σε ηχογραφήσεις, καθώς είχε την τύχη να μελετήσει την ερμηνεία των spirituals κοντά σε δύο πολύ σημαντικούς Αφροαμερικανούς καθηγητές πανεπιστημίου, οι οποίοι ειδικεύονται στην ερμηνεία αυτής της μουσικής, τον Andre Thomas ("Florida University") και Antony Armstrong ("St. Olaf University") και ότι από αυτούς έμαθε σχετικά με την ιστορία αυτών των τραγουδιών και τον τρόπο ερμηνείας τους. Όσον αφορά την ερώτηση περί των γλωσσικών ιδιωμάτων και την ανταπόκριση της χορωδίας σε αυτά, η Μαρία- Έμμα Μελιγκοπούλου

υποστηρίζει πως έχει σημασία στη συνολική ερμηνεία του έργου, να δίνεται προσοχή στα ιδιώματα της γλώσσας των Αφροαμερικάνων, διότι με τον τρόπο αυτό αποδίδεται πιο πιστά και αυθεντικά η όλη ατμόσφαιρα του έργου. Αιτιολογεί την θέση της, λέγοντας, πως ο σωστός τρόπος εκφοράς είναι, για παράδειγμα, "De battle" και όχι "The battle" και ότι όλα αυτά μας δείχνουν τον τρόπο που μιλούσαν τα αμερικανικά αγγλικά οι Αφροαμερικανοί, που κατά συνέπεια πέρασε και στο τραγούδι. Ύστερα, αναφέρει πως τα παιδιά της χορωδίας ανταποκρίθηκαν άμεσα και ότι σε γενικές γραμμές, επιμένει στην ορθή προφορά της κάθε ξένης γλώσσας που ερμηνεύει η χορωδία, καθώς και στα τυχόν ιδιώματα της γλώσσας, όπως στην περίπτωση των spirituals. Η μαέστρος δηλώνει πως δεν έχει προβεί στην προσθήκη της κίνησης κατά την ερμηνεία. Πιο αναλυτικά, επισημαίνει ότι μια από τις βασικές διαφορές των spirituals με τα gospels, είναι ότι τα πρώτα δεν περιλαμβάνουν κινήσεις. Επίσης αναφέρει πως οι μόνες κινήσεις που θα μπορούσαν ενδεχομένως να προστεθούν, είναι κινήσεις που παραπέμπουν στην κίνηση των σκλάβων με αλυσίδες στα πόδια. Για ακόμα μια φορά, αιτιολογεί την θέση της, λέγοντας πως υπάρχει μια σύγχυση με τα gospels, τα οποία είναι τα τραγούδια που έγραψαν οι Αφροαμερικάνοι μετά τα χρόνια της σκλαβιάς, ώς ελεύθεροι πολίτες, και τα οποία έχουν δοξαστικό και χαρούμενο στίχο, και χαρακτήρα ("Oh Happy Day!", "Praise his Holy Name", "I've got a robe"). Ο ίδιος ο τίτλος των τραγουδιών μαρτυρά το χαρακτήρα τους. Αυτά τα τραγούδια -τα gospels- σχεδόν πάντα συνοδεύονται από αυτοσχεδιασμό σολιστικών φωνών και περιλαμβάνουν χορό και ελεύθερες κινήσεις, που εκφράζουν χαρά και ψυχική ευφορία. Επιπροσθέτως, τονίζει ότι είναι στιλιστικά λανθασμένο να βάζουμε χορογραφικά στοιχεία στα spirituals. Τέλος, στην ερώτηση υπ' αριθμόν επτά, που αφορά τις δυσκολίες στη εκμάθηση και την ερμηνεία ενός spiritual, απαντά πως είναι αναγκαίο να αποδοθεί το αίσθημα του πόνου, της θλίψης, της απόγνωσης αλλά και η ορθή εκφορά των γλωσσικών ιδιωμάτων, χαρακτηριστικά τα οποία δεν τα εκλαμβάνει τόσο ως δυσκολίες, αλλά περισσότερο ως σημεία που χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής, ώστε το spiritual να αποδοθεί στο σωστό ύφος.

Επίλογος

Σκοπός της παρούσας εργασίας, ήταν η παρουσίαση της εξελικτικής πορείας των αφροαμερικανικών spirituals ανά τους αιώνες, αλλά και η ερμηνευτική τους προσέγγιση. Κατά την διεξαγωγή έρευνας και κατά την ακρόαση διαφόρων ηχογραφήσεων, διαπιστώθηκε πως τα spirituals, βρίσκονταν πάντα στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. Πιο αναλυτικά, παρατηρήθηκε πως υπάρχουν ερμηνείες οι οποίες παραμένουν πιστές στα παραδοσιακό ύφος και στυλ αλλά και ερμηνείες οι οποίες εμπεριέχουν νεωτερικά στοιχειά, και διακατέχονται από μια διάθεση για πειραματισμό.

Είναι φανερό, πως στις παλαιότερες εκτελέσεις, διατηρείται πιο έντονα το παραδοσιακό πρότυπο ερμηνείας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα φωνητικά σχήματα των "Fisk Jubilee Singers" και των "Tuskegee Institute Singers", που τις περισσότερες φορές ερμηνεύουν τα spirituals δίχως οργανική συνοδεία και συμπεριλαμβάνουν το στοιχείο της ερωταπόκρισης μεταξύ την φωνών. Από την άλλη πλευρά, στις πιο σύγχρονες εκτελέσεις, παρατηρείται μια σταδιακή αποδόμηση του παραδοσιακού ύφους. Πολλές φορές συμπεριλαμβάνονται μουσικά όργανα τα οποία συνοδεύουν και ενισχύουν τα φωνητικά σύνολα. Παρόλα αυτά, είναι αναγκαίο να αναφερθεί πως σε αυτόν τον πειραματισμό, ενυπάρχει μια ευλάβεια και ένας σεβασμός ως προς το πρωτότυπο στυλ των spirituals. Η χορωδία του "National University of Taiwan", για παράδειγμα, ερμηνεύει παραδοσιακά αφροαμερικανικά spirituals, ενταγμένα σε ένα πιο ευρωπαικό στυλ.

Τα γενικά χαρακτηριστικά που παρατηρήθηκαν στις διάφορες εκτελέσεις των spirituals που συμπεριλήφθηκαν στην συγκεκριμένη εργασία, είναι η συχνή χρήση της τεχνικής *"bouche fermee"*, των φωνημάτων και της αντιφωνίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα τραγούδια εκτελούνται *"a capella"*, αλλά όπως έχει προαναφερθεί, πολλές φορές, κυρίως στις νεότερες εκτελέσεις, συμπεριλαμβάνονται και μουσικά όργανα. Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, αποτελεί με την σειρά του, ένα εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό. Επιπροσθέτως, τα spirituals, στην πλειοψηφία τους ξεκινούν με το *"refrain"*. Τέλος, η βασική μελωδία του τραγουδιού, ερμηνεύεται, σχεδόν πάντα, από μια σολιστική φωνή *("leader")* ή από ένα σύνολο *'πρώτων'* φωνών που αλληλοεπιδρούν με την τεχνική της ερωταπόκρισης με τις συνοδευτικές φωνές.

Συνοψίζοντας, τα spirituals, στην αρχική τους μορφή, αποτελούν ένα είδος φωνητικής μουσικής που γεννήθηκε από την ανάγκη των υποδουλωμένων Αφροαμερικανών, να εκφράσουν τα συναισθήματα τους σχετικά με τις δυσμενείς συνθήκες, με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωποι. Ως μουσικό είδος, έχει επηρεάσει πολύ έντονα την καλλιτεχνική δραστηριότητα και έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή και σε άλλα μουσικά είδη. Τέλος, ο τρόπος ερμηνείας ενός spiritual, επηρεάζεται πολύ έντονα από το αισθητικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής, αλλά και από τον εκάστοτε επεξεργαστή ή καλλιτέχνη.

Βιβλιογραφία

- Brooks, Tim: Might Take One Disc of This Trash as a Novelty, Early Recordings by the Fisk Jubilee Singers and the Popularization of "Negro Folk Music", American Music, Vol. 18, No. 3, University of Illinois Press (Autumn, 2000).
- Broughton, Viv: Black gospel: An illustrated history of the gospel sound, Blandford Press, 1985.
- Cone, James: The spirituals and the blues, New York, Seabury Press, 1972.
- Carawan, Guy κ.α.: Sing for freedom: A story of the Civil Rights movement through its songs, Newsouth books, 2008.
- Erskine, Peters: The Greenwood encyclopedia of black music, Lyrics of the Afro-American spiritual: A documentary collection, London, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1993.
- Fenner, Thomas P.: Religious folk songs of the Negro as sung on the plantations, Hampton Institute, The Institute Press, 1909.
- Fillmore, Charles: Metaphysical bible dictionary, Unity Village, Missouri, Unity School of Christianity, 1931.
- Grew, Sydney: Random Notes on the Spiritual, Music & Letters, American Folklore Society, Oxford University Press, Vol. 16, No. 2 (Apr., 1935).
- Johnson Weldon, James κ.α: The books of American Negro spirituals: Including the book of American Negro spirituals on the second book of Negro spirituals, Da capo Press, 1977.
- Κιούση, Βάσω : Λεξικό μουσικών όρων, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.
- Κωνσταντέας, Πητ: Εγκυκλοπαίδεια παγκόσμιας μουσικής, Τόμος 2, Αλκυών, 1993.
- Maultsby, K.: Black spirituals, Black perspective in music, iv, (χ.τ.), (χ.ε.), 1976.
- Marco, Guy κ.α: Encyclopedia of recorded sound in the United States, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1993.
- Mcneil, W.K.: Encyclopedia of American gospel music, New York, Routledge, 2005.
- Perkins, A.E.: Negro Spirituals from the Far South, The Journal of American Folklore, Vol. 35, No. 137, American Folklore Society, (Jul. - Sep., 1922).

- Ramey, Lauri: The Theology of the Lyric Tradition in African American Spirituals, Journal of the American Academy of Religion, Oxford University Press, Vol. 70, No. 2 (Jun., 2002).
- Sadie, Stanley κ.α.: The New Grove, Dictionary of music and musicians, Πρώτος τόμος, Oxford University Press, 2001.
- Seeger, Peter κ.α.: Everybody says freedom: A history of the Civil Rights movement in songs and pictures, W.W. Norton & Company, 1989.
- Southern, Eileen: Readings in black American music, W.W. Norton & Company, Inc., 1983.
- Southern, Eileen: The music of black Americans: A history, W.W. Norton & Company, 1983.
- Sterling, Stuckey: Slave culture, New York, Oxford University Press, 1987.
- Spotify: The golden gate quartet, The golden gate quartet in Paris (1955-1960), Crates digger music group, Κομμάτι 2ο.
- Spotify: Fisk jubilee singers, Roll Jordan roll, vol.2, (1915-1920), 1997, Document records, Κομμάτι 1ο.
- Spotify: Cotton Belt Quartet, Wood's famous blind Jubilee singers (1925)/ Cotton Belt Quartet, Document records 1996, Κομμάτι 21ο.
- Spotify: Golden eagle gospel, Tone the bell, 2015, Suncoast music, Κομμάτι 15ο.
- Spotify: The chestnut grove quartet, We've traveled a long way…singing for the Lord! Vol. ix, Epecho music, 2010, Κομμάτι 10ο.
- Spotify: Sweet honey in the rock, Freedom song-television soundtrack, James Horner, Sony BMG Music entertainment, 2000, Κομμάτι 16.
- Spotify: Reading Phoenix Choir, Morning song, Spirit of Iona, Pilgrim Tapes Ltd, Κομμάτι 8ο.
- The golden gate quartet: Gospel train, Gospel legends, [booklet], Naxos, 2004, σ. 1.
- The Golden Gospel Singers: A capella praise, [CD], Blue Flame Records, 2006, Κομμάτι 3ο.
- The gospel collection: From traditional to contemporary, [CD], Disc 1, Profil (edition gunter hanssler), 2008, Κομμάτι 6ο.

- The mighty wonders: Old ship of Zion; How far am I from Canaan?, [Vinyl] Side 1, Mark custom records, 1972, MC 8991.
- The Goldman band: A Bicentennial Celebration (200 years of American music), Richard Franko Goldman and Ainslee Cox, Leonard De Paur, Columbia Masterworks- M 33838, Columbia Masterworks- M 33838 JCP, [Vinyl-Lp], US, 1975, Κομμάτι Β2.
- Thurman, Howard: Deep river: Reflections on the religious insight of certain of the Negro spirituals, New York, Harper and brothers, 1993.

Διαδικτυακές πηγές:

- Baylor: The B.U. libraries digital collections blog, 2015, http://blogs.baylor.edu/digitalcollections/2015/02/12/stepping-on-board-with-the-mighty-wonders/ (25-04-2018).
- Baylor: The black gospel music restoration project, http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/ref/collection/fa-gospel/id/11102 (25-04-2018).
- Grace, Kenny: The Fisk Jubilee Singers and their first record, 2017, https://pages.stolaf.edu/americanmusic/2017/10/03/the-fisk-jubilee-singers-and-their-first-record/ (25-02-2018).
- Harper's Daily: The music of slavery and freedom, https://jmendysse6115.weebly.com/document-d---leisure-time.html, (24-02-2018).
- Hymnary: https://hymnary.org/hymn/BH1991/577 (25-02-2018).
- Hymnary: https://hymnary.org/text/when_israel_was_in_egypts_land (25-02-2018).

- Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/1797/autoplay/true/ (25-02-2018).
- Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4076 (25-02-2018).
- Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4766 (25-02-2018).
- Library of Congress: National Jukebox, http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/8408 (25-02-2018).

- Library of Congress: National Jukebox, https://www.loc.gov/item/jukebox.78/ (25-02-2018).
- Library of Congress: National Jukebox, https://www.loc.gov/item/ftvbib000001/ (25-02-2018).
- Library of Congress: African American Spirituals, https://www.loc.gov/item/ihas.200197495/ (25-04-2018).
- Southern gospel history: 2014, http://sghistory.com/index.php?n=C.Chestnut_Grove_Quartet (25-02-2018).
- YouTube: NTUChorus, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=V_PeRp5-I8Y (25-02-2018).
- YouTube: NTUChorus, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=HeL1Dka-Z3Y (25-02-2018).
- YouTube: NTUChorus, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=T5zyaXTGz40 (25-02-2018).
- YouTube: Vocalessence, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=IeWObKz6Aj8 (25-02-2018).
- YouTube: Heidi- Wood Tucker, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=p536qN2f7Wo (25-02-2018).
- https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61rsrHf8siL._SS500.jpg (25-02-2018).