

ΤΕΙ Κρήτης, Παράρτημα Ρεθύμνου
Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

Νίκος Χονδρογιάννης, ΑΜ: 725

Πτυχιακή Εργασία
«Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΠΛΟΥΖ»



Επίβλεψη: Δρ. Κονδύλη Γεωργία
Ανδρουλάκη Μαρία

Ρέθυμνο 2013

Περιεχόμενα

| | |
|--|-----------|
| Ευχαριστίες | 4 |
| Εισαγωγή..... | 5 |
| 1. Οι ρίζες της μπλουζ | 6 |
| <i>1.1. Οι πρώτοι Αφρικανοί σκλάβοι.....</i> | <i>6</i> |
| <i>1.2 Το τραγούδι της δουλειάς.....</i> | <i>7</i> |
| <i>1.3 Αφροχριστιανική μουσική.....</i> | <i>8</i> |
| <i>1.4 Τα χόλερ των χωραφιών και οι μπαλάντες.....</i> | <i>11</i> |
| <i>1.5 Η πρώτη μορφή μπλουζ</i> | <i>13</i> |
| <i>1.6 Το Δέλτα του Μισισσιπή</i> | <i>14</i> |
| <i>1.7 Το μίνστρελ σόου</i> | <i>15</i> |
| <i>1.8 Η αλλαγή του αιώνα</i> | <i>16</i> |
| 2. Τα προπολεμικά μπλουζ..... | 19 |
| <i>2.1 Ράγκταϊμ και κλασικά μπλουζ</i> | <i>19</i> |
| <i>2.2 Η μετακίνηση στον Βορρά</i> | <i>21</i> |
| <i>2.3 Φυλετικοί δίσκοι</i> | <i>22</i> |
| <i>2.4 Τα επαρχιακά μπλουζ</i> | <i>26</i> |
| <i>2.5 Τα αστικά μπλουζ</i> | <i>28</i> |
| <i>2.6 Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.....</i> | <i>29</i> |
| <i>2.7 Η εμφάνιση του μπούγκι-γούγκι.....</i> | <i>30</i> |

| | |
|---|-----------|
| 2.8 Το μεγάλο Κραχ | 31 |
| 3. Τα μεταπολεμικά μπλουζ..... | 37 |
| 3.1 Η εμφάνιση του σουίνγκ | 37 |
| 3.2 Ο ήχος της δυτικής ακτής..... | 38 |
| 3.3 Ο ήχος του Κάνσας Σίτι..... | 40 |
| 3.4 Ρυθμ εν μπλουζ..... | 41 |
| 3.5 Το στιλ του Σικάγο | 42 |
| 3.6 Η άφιξη του ροκ εν ρολ | 45 |
| 3.7 Η αναβίωση των μπλουζ | 46 |
| 3.8 Μπλουζ - ροκ | 47 |
| 3.9 Επίλογος - Η μπλουζ σήμερα | 48 |
| Παράρτημα | 49 |
| <i>Βιογραφίες μουσικών κατά αλφαβητική σειρά.....</i> | <i>49</i> |
| <i>Συγκροτήματα κατά αλφαβητική σειρά.....</i> | <i>67</i> |
| Βιβλιογραφία | 71 |

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν και με στήριξαν κατά την εκπόνησή της, αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Ευχαριστώ θερμά την υπεύθυνη καθηγήτρια του θεωρητικού μέρους, Δρ. Κονδύλη Γεωργία, για την πολύτιμη βοήθεια και την καθοδήγησή της, καθώς και την υπεύθυνη καθηγήτρια του τεχνικού μέρους, κα. Ανδρουλάκη Μαρία, για την υποστήριξή της στην κατασκευή της πολυμεσικής εφαρμογής.

Πάνω απ' όλα ευχαριστώ τους γονείς μου που μου έδωσαν εξ' αρχής τη δυνατότητα να σπουδάσω, που με στήριξαν με υπομονή όλα αυτά τα χρόνια και συνεχίζουν να με στηρίζουν μέχρι σήμερα σε κάθε σημαντικό βήμα στη ζωή μου.

Νίκος Χονδρογιάννης
Ρέθυμνο, 2013

Εισαγωγή

Η πτυχιακή εργασία έχει ως αντικείμενο τη μουσική μπλουζ με σκοπό να παρουσιάσει την ιδιαιτερότητά της ως μουσικό είδος, τους κοινωνικούς παράγοντες που επηρέασαν την πορεία της καθώς και τους καλλιτέχνες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση και διάδοσή της. Για τον σκοπό αυτό γίνεται ιστορική αναδρομή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, χρονική περίοδος μέσα στην οποία εμφανίστηκε, διαδόθηκε, εξελίχθηκε και καθιερώθηκε το μουσικό αυτό είδος. Εξετάζονται τα μουσικά χαρακτηριστικά της μπλουζ, οι άνθρωποι που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ιστορία της, αλλά και οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε. Δεν θα μπορούσαμε άλλωστε να εξετάσουμε την μπλουζ μόνο από την σκοπιά της μουσικολογίας παραβλέποντας το ανθρώπινο κομμάτι. Η σκλαβιά, ο φυλετικός ρατσισμός, ο πόλεμος, η μετάβαση στην βιομηχανική εποχή, η οικονομική ύφεση και η φτώχεια, είναι καθοριστικοί παράγοντες και συχνά αιτίες για τις αλλαγές που παρατηρούνται στη μπλουζ μέσα στο πέρασμα των χρόνων.

Η γέννηση της μπλουζ δεν μπορεί να περιοριστεί σε συγκεκριμένη χρονολογία, ούτε να αποδοθεί σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Το μουσικό αυτό είδος αναπτύχθηκε στις πολιτείες της Νοτίου Αμερικής ταυτόχρονα και διαδόθηκε στον Μισισσιπή, στην Αλαμπάμα, στη Τζόρτζια, στη Λουιζιάνα, στο Τέξας και σε άλλες πολιτείες. Εκατοντάδες άγνωστοι ή ξεχασμένοι πλέον μουσικοί, τραγουδιστές, εργάτες και αγρότες τραγουδούσαν και έπαιζαν μπλουζ στη δουλειά και στον προσωπικό τους χρόνο, είτε μόνοι τους είτε σε ομάδες.

Η γέννηση της μπλουζ είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη δουλειά. Ο όρος μπλουζ όμως όπως τον γνωρίζουμε σήμερα, αναφέρεται στην μορφή που κατέληξε το μουσικό είδος αρκετά χρόνια αργότερα. Με άλλα λόγια, ο νέγρος δούλος δεν τραγούδησε ποτέ του αυτό που σήμερα ονομάζουμε «μπλουζ». Η κοινωνία όμως των νέγων δούλων στα τέλη του 1890 προς τις αρχές του 1900 διαμόρφωσε τη δική της καλλιτεχνική έκφραση που ενέπνευσε την μετέπειτα πορεία του μουσικού αυτού είδους και την οποία είναι απαραίτητο να εξετάσουμε ώστε να κατανοήσουμε τον ρόλο που έπαιξε τόσο στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής, όσο και στην ίδια την Αμερικανική κοινωνία. Τα σπρίτσουαλς, τα χόλερ των χωραφιών, η μουσική των αγροτών, είναι τα πρώτα δείγματα μαύρης μουσικής μέσα σε μια λευκή κοινωνία. Και κάπου εκεί ξεκινάει η ιστορία της μπλουζ.

1. Οι ρίζες της μπλουζ

1.1. Οι πρώτοι Αφρικανοί σκλάβοι

Οι Αφρικανοί σκλάβοι που μεταφέρθηκαν στην Αμερική έζησαν μια ξεχωριστή, ιδιαίτερα σκληρή μορφή δουλείας, αφού πρόκειται για έναν λαό που βρέθηκε σε μια ριζικά διαφορετική χώρα από την πατρίδα του. Μια χώρα με διαφορετική γλώσσα, διαφορετική θρησκεία, διαφορετική τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο. Μια χώρα που τον διαφοροποιούσε ως προς τον πολιτισμό του, ως προς τα έθιμα και τις επιθυμίες του, αλλά και ως προς το χρώμα του δέρματός του. Οι θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στους δυο λαούς οδήγησαν σε μια υποτιμητική αντίληψη του Νέγρου από τη μεριά των λευκών. Μοναδικός σκοπός του Αφρικανού δούλου στην Αμερική ήταν να παρέχει το φτηνότερο γεωργικό εργατικό δυναμικό και ως τέτοιο αντιμετωπιζόταν από τη λευκή κοινωνία. Για τον αφέντη του αποτελούσε αντικείμενο ιδιοκτησίας και συνεπώς δεν υπήρχε επικοινωνία σε ανθρώπινο επίπεδο.

Η άφιξη των νέγρων δούλων στις νότιες αποικίες της Αμερικής είχε ξεκινήσει από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα και επρόκειτο κυρίως για υπηρέτες που είχαν το δικαίωμα να κερδίσουν την ελευθερία τους δουλεύοντας για ένα καθορισμένο χρονικό διάστημα. Όμως μέχρι το τέλος του αιώνα η ολοκληρωτική - ισόβια - δουλεία είχε εξαπλωθεί ευρέως. Το 1661 η Βιρτζίνια νομιμοποίησε τη δουλεία και σύντομα ακολούθησαν και άλλες πολιτείες. Μέσα στα επόμενα χρόνια (σχεδόν τρεις αιώνες) χιλιάδες Αφρικανοί αιχμαλωτίστηκαν και μεταφέρθηκαν υπό άθλιες συνθήκες στον «Νέο Κόσμο» ώστε να εργαστούν ως σκλάβοι κυρίως στις καλλιέργειες καπνού και αργότερα ρυζιού, ζάχαρης και βαμβακιού. Αμέτρητοι έχασαν τη ζωή τους από ασθένειες, αφυδάτωση ή ασφυξία, αλυσσοδεμένοι και στριμωγμένοι στα αμπάρια των πλοίων. Υπολογίζεται ότι από τους 35 με 40 εκατομμύρια Αφρικανούς που μεταφέρθηκαν από δουλεμπόρους, μόλις 15 εκατομμύρια επέζησαν από το ταξίδι.

Κατά τη διάρκεια του Πολέμου της Ανεξαρτησίας των ΗΠΑ (1775-1783) οι βόρειες πολιτείες της Αμερικής απαγόρευσαν την δουλεία, κάτι όμως που δεν συνέβη στις νότιες πολιτείες όπου οι δούλοι ήταν απαραίτητοι για την οικονομία τους. Η δουλεία στον Νότο συνεχίστηκε παράνομα για ακόμα έναν αιώνα περίπου, μέχρι τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο (1861-1865), οπότε και η δουλεία καταργήθηκε οριστικά και στις νότιες πολιτείες. Στην πραγματικότητα αυτό που σταμάτησε ήταν απλώς οι αγοραπωλησίες των Νέγρων, αφού στην καθημερινή ζωή των δούλων δεν άλλαξαν και πολλά πράγματα δεδομένου ότι συνέχισαν να εργάζονται ως υπηρέτες των λευκών.

Όπως ήταν αναμενόμενο, οι ρίζες των Αφρικανών γρήγορα διαβρώθηκαν. Η κουλτούρα τους καταπιέστηκε από τους λευκούς, η θρησκεία τους απαγορεύτηκε και σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και η μουσική τους σταμάτησε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι Μαύροι Κώδικες του Μισισιπή, νόμοι που θεσπίστηκαν μετά τον εμφύλιο πόλεμο στις ΗΠΑ με σκοπό να περιορίσουν να ανθρώπινα δικαιώματα των μαύρων, οι οποίοι εκτός των άλλων απαγορεύουν στους Νέγρους τη χρήση τυμπάνων και κρουστών, από φόβο να μη τα χρησιμοποιήσουν για επικοινωνία ή για να

ξεκινήσουν κάποια εξέγερση.¹ Οι αφρικανικές φυλές αναμίχθηκαν και διασκορπίστηκαν στις ΗΠΑ με αποτέλεσμα να είναι δύσκολο για τους Νέγρους που μιλούσαν διαφορετικές διαλέκτους να συνεννοούνται μεταξύ τους και να διατηρήσουν τη μητρική τους γλώσσα. Η τεχνολογία των Αφρικανών - το δούλεμα του σιδήρου, το σκάλισμα του ξύλου, η υφαντική κλπ. - όπως και κάθε υλική πλευρά του αφρικανικού πολιτισμού, γρήγορα εξαφανίστηκε ή πήρε κάποια λιγότερο εμφανή μορφή. Μόνο οι μη υλικές πλευρές του αφρικανικού πολιτισμού δεν καταπιέστηκαν εντελώς και κατάφεραν να διασωθούν. Έτσι λοιπόν η μουσική και ο χορός αποτελούν δύο από τις πιο εμφανείς κληροδοτήσεις του αφρικανικού παρελθόντος για τον σύγχρονο Νέγρο.

1.2 Το τραγούδι της δουλειάς

Τα μόνα πολιτισμικά στοιχεία των Νέγρων που δεν καταστάθηκαν από τους λευκούς ιδιοκτήτες τους ήταν αυτά που είχαν κάποια πρακτική χρησιμότητα ή βελτίωναν την απόδοση τους στην εργασία. Έτσι, παρ' όλο που η φυλετική ταυτότητα του δούλου είχε χαθεί, οι παραδόσεις του μπορούσαν να διασωθούν αν διοχετεύονται σε κάτι από το οποίο θα επωφελείτο ο ιδιοκτήτης του. Αυτό συνέβη με τα τραγούδια που είχαν αντιφωνική τεχνική, δηλαδή το μοτίβο «κορυφαίου και χορωδίας». Ένας κύριος τραγουδιστής (leader) έδινε με τον στίχο του τον ρυθμό της εργασίας και οι υπόλοιποι σκλάβοι ανταποκρίνονταν ομόφωνα. Η απάντηση της χορωδίας είναι συνήθως σχόλια στο βασικό θέμα του κύριου τραγουδιστή ή και σχόλια στις ίδιες τις απαντήσεις σε μορφή αυτοσχέδιων στροφών.² Τα τραγούδια αυτά χρησίμευαν στην ομαδική εργασία ώστε να συντονίζουν οι εργάτες τις κινήσεις τους. Ο σταθερός ρυθμός βοηθούσε στην συγχρονισμένη πρόοδο της εργασίας και όταν χρησιμοποιούσαν τσεκούρια ή τσάπες βοηθούσε στην αποφυγή ατυχημάτων. Για τον λευκό ιδιοκτήτη της φυτείας ο απόηχος του τραγουδιού της δουλειάς που έφτανε μέχρι το αρχοντικό του αποτελούσε διαβεβαίωση ότι οι σκλάβοι του εργάζονταν κανονικά.

Το τραγούδι της δουλειάς παρ' όλο που είχε τις καταβολές του στη Δυτική Αφρική, στην Αμερική απέκτησε αρκετές διαφοροποιήσεις. Το να δουλεύει άλλωστε κάποιος στο δικό του χωράφι, στη δική του γη, έχει διαφορά από το να δουλεύει ως δούλος σε ξένη ιδιοκτησία, συνεπώς το περιεχόμενο του τραγουδιού άλλαξε ριζικά. Οι στίχοι που συσχετιζόνταν με την καθημερινότητά του Νέγρου στην Αφρική δεν είχαν πλέον νόημα και το αφρικανικό θρησκευτικό περιεχόμενο ήταν πλέον απαγορευμένο. Οι διάφορες χειρωνακτικές εργασίες από τις οποίες είχε πηγάζει το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού είχαν πλέον περιοριστεί σε μία, την καλλιέργεια των χωραφιών των λευκών και έτσι οι στίχοι που μιλούσαν για το ψάρεμα, την ύφανση ή το κυνήγι

¹ Οι Μαύροι Κώδικες περιόριζαν τις περιοχές στις οποίες μπορούσε ένας Νέγρος να αγοράσει ή να νοικιάσει ιδιοκτησία και τους επέβαλλαν να επιστρέφουν στην εργασία στις καλλιέργειες απ' όπου είχαν πρόσφατα απελευθερωθεί. Με αυτόν τον τρόπο οι Νέγροι εξαναγκάστηκαν σε μια νέα μορφή υποδούλωσης που κράτησε μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, βλ. Stanley I. Kutler, *Dictionary of American History, Vol. 1*, Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη 2003, σελ. 50.

² Πωλ Όλιβερ, *Η ιστορία του Blues*, μτφρ. Γιάννης Ανδρέου, Απόπειρα, Αθήνα 1995, σελ. 22

είχαν χάσει την καταλληλότητά τους.³ Έτσι, το τραγούδι της δουλειάς που άρχισε να σχηματίζεται στην Αμερική, έπρεπε πρώτα να απογυμνωθεί από κάθε καθαρά αφρικανική τελετουργία και να βρεθεί γι' αυτό μια πολιτισμική αναφορά στον Νέο Κόσμο.

Οι αλλαγές στο τραγούδι της δουλειάς βέβαια δεν ήταν άμεσες, αλλά ήρθαν σταδιακά μέσα από τις απαγορεύσεις και τον νέο τρόπο ζωής των Αφρικανών και ακόμη περισσότερο μέσα από τις νέες γενιές νέγρων δούλων. Ο Αφρικανός δούλος συνέχιζε να τραγουδά τους ύμνους και τα τραγούδια της πατρίδας και της θρησκείας του καθώς δούλευε, ακόμα κι αν αυτό ήταν απαγορευμένο ή ακόμα κι αν δεν είχε κατάλληλη θεματολογία για την εργασία του. Οι νέες γενιές όμως δεν γνώρισαν ποτέ τη ζωή στην Αφρική. Δεν γνώρισαν άλλη εργασία από τα χωράφια, δεν γνώρισαν τις θρησκευτικές τελετουργίες και παραδόσεις των προγόνων τους. Γι' αυτούς δεν είχε νόημα το τραγούδι της δουλειάς αν δεν είχε θεματολογία που να αφορούσε άμεσα τα δικά τους βιώματα. Παρ' όλα αυτά, μέσα από το τραγούδι της δουλειάς διασώθηκαν πολλές αναφορές στον Αφρικανικό πολιτισμό, κυρίως με τη μορφή ιστοριών, θρύλων, παροιμιών και αινιγμάτων, κάτι που αποτελούσε - ακόμα και χωρίς μουσική - την κύρια μέθοδο εκπαίδευσης των Αφρικανών, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η σοφία των μεγαλύτερων περνούσε στους νεότερους. Η χρήση τέτοιων παραδοσιακών ιστοριών ήταν αρκετά διαδεδομένη στα τραγούδια των Αμερικάνων Νέγρων, αν και έπαψε να είναι τόσο συχνή όταν το ποσοστό του αμερικανικού υλικού άρχισε να αυξάνει.

1.3 Αφροχριστιανική μουσική

Όταν μεταφέρθηκαν οι πρώτοι σκλάβοι στην Αμερική, δεν υπήρχε καμία προοπτική προσηλυτισμού τους. Ο μαύρος για τον λευκό ήταν απλώς ένας άγριος και δεν θεωρείτο ότι θα μπορούσε να κατανοήσει τον θεό των χριστιανών. Παρ' όλα αυτά όμως, οι Νέγροι άρχισαν γρήγορα να ασπάζονται τον χριστιανισμό αφού η δική τους θρησκεία ήταν απαγορευμένη, σε σημείο μάλιστα που σε αρκετές περιοχές του Νότου η πραγματοποίηση Αφρικανικών τελετουργιών τιμωρούνταν ακόμα και με θάνατο.⁴ Επίσης οι Αφρικανοί έτρεφαν σεβασμό για τους θεούς των κατακτητών τους. Ακόμα κι αν δεν τους λάτρευαν, τους αναγνώριζαν ως ισχυρούς και τους τοποθετούσαν στην ιεραρχία θεοτήτων της φυλής τους.⁵ Αλλά σημαντικότερος παράγοντας που ώθησε τους Αφρικανούς στην αποδοχή του χριστιανισμού ήταν η έντονα θρησκευτική τους κουλτούρα που έπρεπε με κάποιο τρόπο να εκφραστεί. Στην κοινωνία των Αφρικανών η θρησκεία ήταν καθημερινή έννοια, ένας ολόκληρος τρόπος ζωής και όχι απλώς μια τυπική τελετουργία μια φορά την εβδομάδα. Έπρεπε λοιπόν να βρουν άλλες μεθόδους να λατρεύουν τους θεούς τους από τη στιγμή που οι λευκοί τους απαγόρευσαν να εξασκούν τους πατροπαράδοτους τρόπους λατρείας. Η άμεση - και αναμενόμενη - αντίδραση ήταν να προσπαθήσουν να λατρεύουν τους θεούς τους

³ LeRoi Jones, *Blues people - Η μαύρη μουσική στη λευκή Αμερική*, μτφρ. Χάρης Συμβουλίδης, Ισνάφι, Ιωάννινα 2007, σελ. 44

⁴ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 60

⁵ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 60

στα κρυφά. Γι' αυτόν τον λόγο απορρίφθηκαν οι πιο εντυπωσιακές τελετές όταν δεν γινόταν να εκτελεστούν μυστικά και συνεχίστηκαν μόνο οι καθημερινές τελετές.

Οι απόγονοι των Αφρικανών σκλάβων, οι Αμερικάνοι Νέγροι, είχαν διαφορετική αντίληψη για τους λευκούς. Δεν τους θεωρούσαν κατακτητές, αλλά αφεντικά. Σκοπός τους δεν ήταν πλέον να επιστρέψουν στην Αφρική, αλλά να ζήσουν όσο περισσότερο και καλύτερα μπορούσαν στον Νέο Κόσμο. Αποτέλεσμα αυτής της αντίληψης ήταν να παρατηρούνται προσπάθειες μίμησης της λευκής κοινωνίας. Ο χριστιανισμός ήταν μία από τις πτυχές της λευκής κοινωνίας που ο Νέγρος μπορούσε εύκολα να μιμηθεί - και αργότερα, την εποχή των ιεραποστόλων, ενθαρρύνθηκε να το κάνει. Έτσι ξεκίνησαν να πραγματοποιούνται στα δάση τελετές που έμοιαζαν με τις χριστιανικές. Οι πρώτες αυτές απόπειρες των Νέγρων να αγκαλιάσουν ανοιχτά τον λευκό Χριστό αποκρούστηκαν από τους λευκούς, μερικές φορές με σκληρότητα, εξαιτίας της πίστης των χριστιανών θεολόγων ότι οι Αφρικανοί ήταν κυριολεκτικώς κτήνη, κατώτερα ζώα. Επίσης οι λευκοί αντιλαμβάνονταν πως αν οι Νέγροι ασπάζονταν τον χριστιανισμό, δεν θα υπήρχε πλέον καμία δικαιολογία για την υποδούλωσή τους, αφού δεν θα ήταν πια ειδωλολάτρες ή άγριοι. Μέχρι το ξεκίνημα του 19^{ου} αιώνα όμως είχαν ξεκινήσει απόπειρες προσηλυτισμού των σκλάβων, εξαιτίας των διαμαρτυριών των Κουακέρων ⁶ και άλλων θρησκευτικών ομάδων.

Τον 19ο αιώνα ξεκίνησαν τα μεγάλα ιεραποστολικά και ευαγγελικά κινήματα από διάφορες προτεσταντικές εκκλησίες (Κουακέροι, Μεθοδιστές ⁷, Βαπτιστές ⁸ κ.ά.), οι οποίες έστελναν ιεροκήρυκες στους σκλάβους για να τους προσηλυτίσουν. Σύντομα ο πιο μειωτικός χαρακτηρισμός που μπορούσε να δώσει ένας θρησκευόμενος Νέγρος σε έναν άλλον, ήταν αυτός του «ειδωλολάτρη». Η εκκλησία που βρήκε τη μεγαλύτερη απήχηση ανάμεσα στους σκλάβους ήταν αυτή των Βαπτιστών. Πέρα από τον συναισθηματισμό και τον ευαγγελισμό τους, η μέθοδος προσηλυτισμού τους - δηλαδή η πλήρης βάπτισμα σε νερό - ήταν αυτή που έλκυε περισσότερο τους Νέγρους, αφού στις περισσότερες θρησκείες της Δυτικής Αφρικής τα πνεύματα των ποταμών θεωρούνταν ανάμεσα στις πιο ισχυρές θεότητες και οι ιερείς των ποτάμιων λατρειών ανάμεσα στους πιο ισχυρούς και με επιρροή ανθρώπους στη δυτικοαφρικανική κοινωνία. Ένας ακόμη σημαντικός λόγος που ο χριστιανισμός αποδείχθηκε τόσο δημοφιλής ήταν επειδή ο Νέγροι σκλάβοι μπορούσαν εύκολα μέσα από την βιβλική παράδοση να ταυτιστούν με τον καταπιεσμένο λαό των Εβραίων και την αναζητούμενη «Γη της Επαγγελίας».

Σταδιακά ο χριστιανός σκλάβος έγινε περισσότερο «δυτικοποιημένος» σκλάβος, σε σχέση με αυτόν που προσπαθούσε να κρατήσει τις παλιότερες αφρικανικές παραδόσεις του. Όπως επίσης και οι αφέντες των σκλάβων έμαθαν πως οι Αφρικανοί που είχαν ξεκινήσει να αποδέχονται τον

⁶ Οι Κουακέροι (αγγλ.: Quakers) αποτελούν κλάδο του Προτεσταντισμού. Ήταν οι πρώτοι στη Δύση που αμφισβήτησαν το θεσμό της δουλείας, με τις διαμαρτυρίες τους να χρονολογούνται από το 1671. Βλ. LeRoi Jones, ό.π. σελ. 64

⁷ Οι Βαπτιστές (αγγλ.: Baptists) αποτελούν επίσης κλάδο του Προτεσταντισμού. Απορρίπτουν τη βάπτισμα των νηπίων και πιστεύουν ότι κάθε άνθρωπος πρέπει να βαπτίζεται με δική του βούληση, όπως ο Ιησούς. Βλ. LeRoi Jones, ό.π. σελ. 65

⁸ Οι Μεθοδιστές (αγγλ.: Methodists), ένας ακόμα κλάδος του Προτεσταντισμού, ξεκίνησαν ως μια συντηρητική τάση στους κόλπους της Αγγλικανικής εκκλησίας, από την οποία αποσχίστηκαν το 1784. Δίνουν έμφαση στη νηστεία και στην αποχή από πολυτέλειες και απολαύσεις, ενώ επιδίδονται και σε φλογερά δημόσια κηρύγματα. Βλ. LeRoi Jones, ό.π. σελ.

χριστιανισμό ήταν λιγότερο πιθανό να το σκάσουν ή να εξεγερθούν. Ο εκχριστιανισμός των σκλάβων σηματοδότησε μια κίνηση απομάκρυνσής τους από την Αφρική, την οποία πλέον άρχισαν να αντιλαμβάνονται ως «ξένο τόπο».

Οι «οίκοι προσευχής» και αργότερα οι πρώιμες εκκλησίες των μαύρων έγιναν τα κεντρικά σημεία της κοινωνικής ζωής του Νέγρου, αφού αποτελούσαν μία από τις ελάχιστες περιοχές της ζωής ενός σκλάβου όπου ήταν σχετικά ελεύθερος από την κυριαρχία των λευκών και όπου μπορούσε να συμμετάσχει σε θρησκευτικές δραστηριότητες και κοινωνικές εκδηλώσεις. Εκεί μπορούσε να εκφραστεί όσο ελεύθερα και συναισθηματικά μπορούσε και η μουσική έκφραση έγινε ένα αναπόσπαστο κομμάτι της αфроχριστιανικής θρησκείας. Η μουσική ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένη με τη νέγρικη θρησκεία, είτε χριστιανική είτε ειδωλολατρική και το συναίσθημα είχε πάντα κεντρικό ρόλο στην θρησκευτική έκφραση. Στην Αφρική οι τελετουργικοί χοροί και τα τραγούδια υπήρξαν αναπόσπαστα τμήματα των τελετουργιών και χαρακτηρίζονταν από έντονα ξεσπάσματα και ενέργεια και αυτός ο θρησκευτικός συναισθηματισμός κληροδοτήθηκε στον Αμερικάνο Νέγρο και ενισχύθηκε από τον καταπιεστικό ζυγό και την πλήξη της δουλείας. Επίσης, απαραίτητα χαρακτηριστικά των πρώιμων εκκλησιών των Αμερικανών Νέγρων ήταν «η λήψη του πνεύματος», το να «λαμβάνεις τη θρησκεία» ή το να «γίνεσαι χαρούμενος» και η μουσική ήταν ένα πολύ βασικό μέσο για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο.

Μέσα από τις νέγρικες εκκλησίες έκαναν την εμφάνισή τους τα σπιρίτσουαλς (spirituals), τα οποία είναι η πρώτη εντελώς ιθαγενής αμερικανική μουσική που δημιούργησαν οι σκλάβοι και τα οποία σε συνδυασμό με τον χορό συνόδευαν τις εκκλησιαστικές λειτουργίες. Βέβαια κάτι τέτοιο ερχόταν σε αντίθεση με τη χριστιανική εκκλησία, η οποία αντιμετώπιζε τον χορό ως μια «διαβολική υπερβολή». Οι Νέγροι όμως δεν δέχτηκαν μόνο επιρροές, αλλά επηρέασαν και οι ίδιοι. Ακόμα κι αν οι μάζες των νέγρων άρχισαν να απορρίπτουν τις ειδωλολατρικές τους συνήθειες, δεν μπορούσαν να απαλλαχθούν εντελώς από τις αφρικανικές παραδόσεις. Ο χορός ήταν από αυτές τις παραδόσεις που επιβίωσαν με διαφορετική μορφή μέσα από τον χριστιανισμό. Οι Νέγροι είπαν πως μόνο το σταύρωμα των ποδιών συνιστούσε πράγματι χορευτική πράξη και έτσι αναπτύχθηκαν στην εκκλησία οι κυκλικοί χοροί, όπου οι πιστοί αγκαλιάζονταν σχηματίζοντας κύκλο και έσερναν το βήμα τους, αρχικά αργά και στη συνέχεια με όλο και μεγαλύτερη συναισθηματική έκφραση, ενώ παράλληλα τραγουδούσαν ή έψαλλαν.⁹ Μια τυπική αφοχριστιανική λειτουργία περιγράφεται στο βιβλίο *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music* του Henry Edward Krehbiel (1914): «...τα στασίδια σπρώχνονται πίσω προς τον τοίχο όταν η επίσημη συγκέντρωση τελειώνει και νέοι και γέροι, άντρες και γυναίκες, κομφοντυμένοι νεαροί, αλλόκοτα μισοντυμένοι εργάτες χωραφιών, γυναίκες με αντρικά μαντήλια χειρός τυλιγμένα γύρω από τα κεφάλια τους και με κοντές φούστες, αγόρια με κουρελιασμένα πουκάμισα και αντρικά παντελόνια, ξυπόλυτα νεαρά κορίτσια, όλοι στέκονται στη μέση του πατώματος και όταν χτυπήσει το καμπανάκι αρχίζουν πρώτα να περπατάνε και σέρνοντας το βήμα τους ο ένας μετά τον άλλον σχηματίζουν έναν κύκλο. Τα πόδια δεν παύουν σχεδόν ποτέ να ακουμπούν στο πάτωμα και η πρόοδος του χορού βασίζεται κυρίως σε τινάγματα και τραντάγματα τα οποία λαχανιάζουν τους συγκεντρωμένους και σύντομα οδηγούν σε ποταμούς ιδρώτα. Μερικές φορές χορεύουν σιωπηλά, άλλες τραγουδούν το ρεφρέν

⁹ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 72

ενός σπιρίτσουαλ καθώς σέρνουν το βήμα τους και μερικές φορές οι χορευτές τραγουδούν και ολόκληρο το τραγούδι. Πιο συχνά όμως μια μπάντα, αποτελούμενη από τους καλύτερους τραγουδιστές και τους πιο κουρασμένους από τους χορευτές, στέκεται σε μια γωνία του δωματίου και σχηματίζει μια βάση για τους υπόλοιπους, τραγουδώντας το κύριο σώμα ενός τραγουδιού, είτε χτυπώντας παλαμάκια, είτε χτυπώντας τα χέρια τους στα γόνατά τους. Το τραγούδι και ο χορός γίνονται έτσι υπερβολικά ενεργητικά και, συχνά, όταν η εκδήλωση κρατάει ως τα μεσάνυχτα, ο μονότονος γδούπος, ο γδούπος των ποδιών, δεν αφήνει κανέναν να κοιμηθεί σε ακτίνα μισού μιλιού από την εκκλησία».¹⁰

Οι βασικότερες επιρροές της αφροχριστιανικής μουσικής ήταν οι αφρικανικές θρησκείες και πολλές αφρικανικές μελωδίες χρησιμοποιήθηκαν αυτούσιες στα σπιρίτσουαλς. Η μουσική ήταν συνδεδεμένη σχεδόν με κάθε κομμάτι των θρησκευτικών τελετών στις πρώιμες νέγκρικες εκκλησίες, κάτι που ίσχυε και για τις αφρικανικές θρησκείες. Οι ίδιοι οι ιερείς τραγουδούσαν άλλοτε μελαγχολικούς, αργόσυρτους ψαλμούς (long-meter psalm) και άλλοτε χαρούμενους και ζωηρούς ψαλμούς που ονομάζονταν σάουτς (shouts)¹¹. Τα σπιρίτσουαλ αλληλοαναμίχθηκαν με τα τραγούδια της δουλειάς και έτσι, το σχήμα «πρώτη φωνή και απόκριση» έφτασε να χαρακτηρίζει το νέγκρικο τραγούδι τόσο στο χώρο της δουλειάς, όσο και στους θρησκευτικούς ύμνους όπου ο ιερέας αναλάμβανε τον ρόλο του κύριου τραγουδιστή και το ποιόνιο τον ρόλο της χορωδίας.

Όμως η αφροχριστιανική μουσική δέχτηκε επιρροές και από αμερικανικά και ευρωπαϊκά τραγούδια, από τα οποία οι Νέγροι ενσωμάτωσαν τις μελωδίες στη θρησκευτική τους μουσική, αλλάζοντας όμως τους ρυθμούς και τις αρμονίες ώστε να τους ταιριάζουν. Τεχνάσματα όπως η ρυθμική συγκοπή, η πολυφωνία, οι μετατοπιζόμενες προφορές, το βιμπράτο, μετέτρεψαν πολλούς από τους «λευκούς ύμνους» σε νέγκρικά σπιρίτσουαλς, μορφή που ενέπνευσε τα μετέπειτα μουσικά είδη. Οι «συγκοπές», οι «θλιμμένες νότες», τα «χρονικά σταματήματα», είναι στοιχεία στα οποία αργότερα θα δινόταν μεγαλύτερη έμφαση και περισσότερη έκταση στην τζαζ.¹²

1.4 Τα χόλερ των χωραφιών και οι μπαλάντες

Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, οι Νέγροι είχαν λάβει την υπόσχεση ότι μετά τη λήξη του, καθένας τους θα έπαιρνε 150 περίπου στρέμματα γης και ένα μουλάρι. Η υπόσχεση αυτή δεν τηρήθηκε, όμως οι φυτείες διαιρέθηκαν σε μικρά αγροκτήματα. Όσοι Νέγροι δεν είχαν τη

¹⁰ Henry Edward Krehbiel, *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*, G. Schirmer Inc., Νέα Υόρκη 1914, σελ. 33

¹¹ Τα shouts, γνωστά και ως spiritual shouts, είχαν περισσότερο ζωντανό και χορευτικό ύφος, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ψαλμούς που οι Νέγροι τραγουδούσαν καθιστοί ή όρθιοι χωρίς να κινούνται. Τα σάουτς επιτρέπονταν ακόμη και στο «praise-house» («ευκτήριος οίκος») και αποτελούσαν την κυριακάτικη λειτουργία των σκλάβων.

¹² Μουσικολογικά μια «συγκοπή» επιτυγχάνεται όταν ένας μουσικός ξεκινάει παίζοντας τα πιο ασθενή μέρη του μέτρου. Ως «θλιμμένες νότες» ορίζονται οι νότες εκείνες οι οποίες τραγουδιούνται ή παίζονται εσκεμμένα σε χαμηλότερο τόνο, ώστε να επιτευχθεί η απόδοση μιας λυπημένης συναισθηματικής διάθεσης. Το «χρονικό σταμάτημα» είναι μια τεχνική κατά την οποία η ροή της μουσικής δείχνει να διακόπτεται, για να επιτρέψει τον αυτοσχεδιασμό ενός τραγουδιστή ή οργανοπαίχτη.

δυνατότητα να αγοράσουν ένα κομμάτι γης, μπορούσαν να το νοικιάζουν ή να δουλέψουν ξεπληρώνοντας τους ιδιοκτήτες. Ο τσιφλικός δηλαδή τους παραχωρούσε το χωράφι, ένα μουλάρι, τον αναγκαίο εξοπλισμό, μια καλύβα και μερικά βασικά τρόφιμα και αυτοί σε αντάλλαγμα ξεπλήρωναν την οφειλή δίνοντάς τους τη μισή τους παραγωγή.¹³ Πολλοί από αυτούς μπορεί και να δούλευαν όλη τους τη ζωή σε κάποιο αγρόκτημα χωρίς να καταφέρουν ποτέ να το ξεπληρώσουν στον ιδιοκτήτη. Ουσιαστικά οι περισσότεροι Νέγροι πέρασαν σε μια νέα κατάσταση και από δούλοι έγιναν δουλοπάροικοι. Η διαίρεση των μεγάλων φυτειών σε μικρότερα αγροκτήματα οδήγησε και στην εξαφάνιση της ομαδικής εργασίας και κατ' επέκταση στο ομαδικό τραγούδι της δουλειάς. Ο εργάτης τώρα δεν είχε λόγο να συντονίζει το ρυθμό του με αυτόν των συντρόφων του και έτσι το τραγούδι της δουλειάς αντικαταστάθηκε με το χόλερ (holler).

Το χόλερ ήταν ένα ιδιαίτερο είδος τραγουδιού, που θύμιζε κραυγή. Είχε έντονα προσωπικά στοιχεία του κάθε τραγουδιστή, για τον οποίο αποτελούσε «καύχημα» να γεμίζει τον ήχο με δικούς του αυτοσχεδιασμούς και χρωματισμούς. Χαρακτηριστικές τεχνικές της φωνής αποτελούσε το γκλισάντο, το φαλτσέτο, το τρέμολο και περάσματα παρόμοια με αυτά του γιόντελ.¹⁴ Οι στίχοι ήταν αυτοσχεδιαστικοί και αφορούσαν την καθημερινή ζωή και την εργασία του τραγουδιστή. Συχνά τα χόλερ αποτελούνταν από έναν μόνο στίχο που επαναλαμβανόταν συνεχώς, είτε επειδή αυτός άρεσε ιδιαίτερα στον τραγουδιστή, είτε επειδή δεν μπορούσε να σκεφτεί κάποιον άλλον.¹⁵

Τις Κυριακές, για τους θρησκευόμενους υπήρχε η εκκλησία, με λειτουργίες καθ' όλη τη διάρκεια της μέρας όπου συνέχιζαν να ακούγονται τα σπιρίτσουαλς, καθώς και τα χαρμόσινα γκόσπελ (gospel)¹⁶ που άρχισαν να αντικαθιστούν τα σάουτ. Ωστόσο, πλέον η ζωή του Νέγρου δεν περιοριζόταν μόνο στον χώρο της εργασίας του και στην εκκλησία και συνεπώς ούτε και οι επιρροές που δεχόταν ο ίδιος - και κατ' επέκταση η μουσική του. Οι εργάτες τώρα έκαναν μετακινήσεις στις κοντινές μικρές πόλεις για να πουλήσουν την παραγωγή τους, ξόδευαν λίγα χρήματα, έκοβαν τα μαλλιά τους, μάθαιναν νέα και αντάλλαζαν κουτσομπολιά. Τα σαββατόβραδα συνηθιζόταν στις αγροτικές κοινότητες του Νότου να γίνονται δείπνα στην ύπαιθρο, όπου πάντα υπήρχε κάποια ορχήστρα εγχόρδων ή έστω ένα ντουέτο με κιθάρα και βιολί. Όσοι αναζητούσαν κάτι πιο έκλυτο, διασκεδάζαν στα χορευτικά κέντρα και τα σαλόνι υπό τους ήχους της ορχήστρας ή του πιάνου. Τα τραγούδια που ακούγονταν σε αυτά τα κέντρα αντλούσαν τις επιρροές τους από διάφορες παραδόσεις: από τη μουσική ομαδικών λαϊκών χορών της Ευρώπης, από τα ελαφρά

¹³ Πωλ Όλιβερ, ό.π. σελ. 35

¹⁴ Γκλισάντο (glissando) λέγεται το ομαλό γλίστρημα από έναν τόνο σε έναν άλλον. Φαλτσέτο (falsetto) λέγεται η τεχνητή εξύψωση του φωνητικού τόνου ώστε να φτάσει ένας τραγουδιστής νότες εκτός των φωνητικών ορίων του. Τρέμολο (tremolo) ονομάζεται η γρήγορη εναλλαγή ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες νότες. Το γιόντελ (yodel) λέγεται και «τυρολέζικο» τραγούδι, έχει τις ρίζες του στις Άλπεις και απαιτεί ταχύτερες εναλλαγές φυσικής φωνής και φαλτσέτου.

¹⁵ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 98

¹⁶ Με τον όρο γκόσπελ (gospel = ευαγγέλιο) αναφερόμαστε στη μουσική των μαύρων της Αμερικής, η οποία προήλθε από την παράδοση της εκκλησιαστικής λειτουργίας προτεσταντικών εκκλησιών και αναπτύχθηκε γύρω στα 1870, με σαφείς μουσικές επιρροές από τα σπιρίτσουαλς και τα μπλουζ. Χαρακτηριστικό της μουσικής γκόσπελ είναι οι εκφραστικοί αυτοσχεδιασμοί σε στιλ ρετσιτατίβο (είδος μουσικής απαγγελίας), το μελισματικό τραγούδι και η πληθωρική εκφραστικότητα.

(pop) τραγούδια της εποχής που έφταναν αλλοιωμένα ως τις αγροτικές κοινότητες, όπως και από τις αφηγηματικές μπαλάντες (ballad)¹⁷ οι οποίες είχαν γίνει πολύ δημοφιλείς εκείνη την εποχή.

Προς τα τέλη του αιώνα οι μπαλάντες των νέγων χαρακτηρίζονταν από την βασική δομή του δημώδους (folk) βρετανικού μοντέλου: έπαιρναν οκτάμετρη ή δωδεκάμετρη μορφή, υιοθετώντας το απλό πέρασμα από τη μία συγχορδία στην άλλη (τονική, υποδεσπόζουσα, δεσπόζουσα). Κατά τα χρόνια πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914 - 1918) η δομή του μπλουζ είχε αρχίσει να προσδιορίζεται με όλο και περισσότερη ευκρίνεια, ώσπου κατέληξε σε ένα σταθερό δωδεκάμετρο και τρίστιχο μοτίβο που ήταν απόηχος της μπαλάντας με κουπλέ και ρεφρέν. Από πλευράς φωνητικών όμως, διατηρούσαν ακόμα τον αφροαμερικανικό χαρακτήρα τους και την ιδιαιτερότητα των χόλερ.¹⁸ Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, η πειθαρχημένη δομή της αγγλικής μπαλάντας και ο ελεύθερος χαρακτήρας των χόλερ, αποτέλεσαν τις βασικότερες ρίζες της μπλουζ.

1.5 Η πρώιμη μορφή μπλουζ

Το πρώιμο μπλουζ τραγούδι ήταν αποτέλεσμα της απελευθέρωσης των Νέγων και της δυνατότητάς τους πλέον να έχουν μια φυσιολογική ανθρώπινη ζωή, ελεύθερο χρόνο, καθώς και να μετακινούνται σε γειτονικές πόλεις. Αυτός ο τρόπος ζωής ήταν κάτι καινούριο για τους Νέγρους και όπως ήταν φυσικό άρχισε να αντικατοπτρίζεται και στη μουσική τους. Σημαντικός επίσης παράγοντας για τις αλλαγές στη μουσική μορφή ήταν η αλλαγή του τρόπου ομιλίας ανάμεσα σε αρκετούς Νέγρους, οι περισσότεροι από τους οποίους μιλούσαν πλέον άπταιστα τη γλώσσα της Αμερικής στην καθημερινότητά τους. Ενώ τα τραγούδια της δουλειάς και τα χόλερ των χωραφιών είχαν λίγες μόνο αγγλικές ή αφρικανοποιημένες αγγλικές λέξεις, η στιχουργική των πρώιμων μπλουζ ήταν ήδη αμερικάνικη με σκοπό το τραγούδι να είναι κατανοητό και από άλλους Αμερικάνους. Η ελευθερία μετακίνησης που είχαν πλέον οι Νέγροι βοήθησαν στην αποκρυστάλλωση της νέας μορφής των μπλουζ, όπως επίσης και στη διάδοση των καλύτερων στίχων που είχαν επινοηθεί. Αν και υπήρχαν τοπικές διαφοροποιήσεις στον τρόπο με τον οποίο άρχισαν να τραγουδιούνται τα μπλουζ, υπήρχαν επίσης και ορισμένες επαναλαμβανόμενες ομοιότητες σε στίχους και τεχνικές που σύντομα θα γίνονταν «κλασικές».

Τα χόλερ των χωραφιών και τα τραγούδια της δουλειάς δεν αντικαταστάθηκαν από τα μπλουζ, αλλά συνέχισαν σαν μια ξεχωριστή, παράλληλη μορφή μουσικής και ήταν μέρος του μουσικού περιβάλλοντος απ' όπου οι τραγουδιστές μπλουζ αντλούσαν έμπνευση και ιδέες. Με το μπλουζ μπορούσε κανείς να τραγουδήσει, όπως στα χωράφια, για τον εαυτό του - μπορούσε να γίνει ο ίδιος ήρωας του τραγουδιού του. Μπορούσε να καυχηθεί για κάποιο κατόρθωμά του, να φτιάξει μια ιστορία στην οποία θα πρωταγωνιστούσε, να ευχηθεί να του συμβεί κάτι, να αφηγηθεί

¹⁷ Οι μπαλάντες είναι σύντομα αφηγηματικά λαϊκά ποιήματα που συντίθενται και διαδίδονται προφορικά σε παραδοσιακές κοινότητες. Εστιάζουν θεματικά σε ένα επεισόδιο, έχουν δραματική μορφή και επικεντρώνουν στη δράση και όχι σε περιγραφικές λεπτομέρειες. Η σύνθεσή τους βασίζεται σε λογοτύπους και επαναλήψεις σημαντικών στοιχείων της πλοκής.

¹⁸ Πωλ Όλιβερ, ό.π. σελ. 57

τη στενοχώρια της προηγούμενης μέρας και να ξεδώσει. Τα μπλουζ ήταν *τρόπος* να παίζεις μουσική και να τραγουδάς. Ήταν βέβαια είδος τραγουδιού, αλλά όπως πάντα ήταν και ψυχική κατάσταση.

Σημαντικός παράγοντας που επηρέασε τον χαρακτήρα των μπλουζ ήταν η δημοτικότητα της κιθάρας. Στις ΗΠΑ, κιθάρες άρχισε να κατασκευάζει από το 1833 ο C. F. Martin, που είχε έρθει από τη Γερμανία. Όμως μεγάλο μερίδιο της αγοράς είχε και η ανταγωνιστική φίρμα του Orville Gibson, ο οποίος το 1849 άρχισε να προωθεί το ευμέγεθες μουσικό όργανο που πήρε το όνομά του. Στη διάδοση της κιθάρας του Gibson συνέβαλλε το ότι ξεκίνησε να πωλείται και μέσω ταχυδρομείου ή και σε μορφή κιτ που συναρμολογούσαν οι αγοραστές. Παράλληλα διαδόθηκε και η ακόμα μεγαλύτερη δωδεκάχορδη κιθάρα, της οποίας η δημοτικότητα συνέβαλλε η εγγύτητα του Τέξας στο Μεξικό και η εκεί παρουσία ισπανοαμερικανικού πληθυσμού. Σε σημαντικό βαθμό, η κιθάρα αντικατέστησε το μπάντζο και το βιολί, ιδίως το πρώτο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα από τους τραγουδιστές του μπλουζ. Οι κοφτοί, στακάτοι ήχοι του μπάντζο δεν συμβάδιζαν με τη μουσική συνοδεία των μπλουζ αφού οι νότες του δεν είχαν διάρκεια, ούτε τον «γλυκό» ήχο που παρήγαγε η κιθάρα. Το μπλουζ ήταν φωνητική μουσική και συνεπώς απαιτούσε ανάλογα χαρακτηριστικά στα συνοδευτικά όργανα, κάτι που μπορούσε να προσφέρει η ευελιξία της κιθάρας.

Ένας από τους ανθρώπους που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διάδοση των μπλουζ, ήταν ο William Christopher Handy (1873 - 1958), γνωστός και ως «πατέρας των μπλουζ». Σίγουρα ο Handy δεν δημιούργησε το μουσικό είδος, όμως οι συνθέσεις του βοήθησαν στη διάδοσή του και δημιούργησαν το πρώτο κύμα ενδιαφέροντος για τα μπλουζ στα χρόνια πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Handy άρχισε να δραστηριοποιείται στο Μέμφις του Μισισιπή από το 1905, όπου έπαιζε τρομπέτα έχοντας σχηματίσει τη δική του ορχήστρα. Εκεί επηρεάστηκε από τη μουσική παράδοση και τα μπλουζ των ντόπιων, άρχισε να ενορχηστρώνει λαϊκές και μπλουζ μελωδίες και να εκδίδει παρτιτούρες. Σε μεγάλο βαθμό, η ενορχήστρωση και έκδοση του τραγουδιού *Memphis Blues* καθιέρωσε τη μπλουζ στη μορφή του δωδεκάμετρου η οποία παραμένει μέχρι σήμερα η πιο διαδεδομένη.¹⁹

1.6 Το Δέλτα του Μισισιπή

Δεν είναι τυχαίο που ο C. W. Handy επηρεάστηκε από τη μουσική του Μισισιπή. Μέχρι το 1890 υπήρχε έντονη συγκέντρωση των Νέγρων εκεί, σε σημείο όπου σε πολλές περιοχές οι μαύροι ξεπερνούσαν σε αριθμό τους λευκούς. Αυτό ήταν ακόμα πιο έντονο στην περιοχή που αποκαλείται «Δέλτα του Μισισιπή». Ήδη από το 1840, την πλειοψηφία του πληθυσμού στο Δέλτα του Μισισιπή αποτελούσαν νέγροι δούλοι καλλιεργητές. Μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και με την ανάπτυξη δρόμων και σιδηροδρόμων, όλο και περισσότεροι φτωχοί Νέγροι μετακινήθηκαν στην περιοχή με την ελπίδα να βρουν έναν καλό μισθό εργαζόμενοι στις ιδιοκτησίες των λευκών.

¹⁹ Edward Komara, *Encyclopedia of the Blues Vol. 1*, Taylor & Francis Group, Νέα Υόρκη 2006, σελ. 400

Παρ' όλο που οι λευκοί αποτελούσαν μειονότητα, είχαν την απόλυτη κυριαρχία στην περιοχή σε όλους τους τομείς: οικονομικά, μορφωτικά, πολιτικά και κοινωνικά. Ο Μισισιπής είχε άσχημη φήμη ως προς τον ρατσισμό και τα έντονα φαινόμενα βίας και οι Νέγροι συχνά έρχονταν αντιμέτωποι με ξυλοδαρμούς, βασανιστήρια, λιντσαρίσματα, κακοποιήσεις αλλά και δολοφονίες.²⁰ Μέσα στην κοινωνία τους όμως είχαν αναπτύξει τον δικό τους τρόπο ζωής. Κεντρικό ρόλο εκεί διατηρούσε η εκκλησία από την εποχή της δουλείας, η οποία προσέφερε στους Νέγρους καταφύγιο από τη σκληρή πραγματικότητα, αλλά και συναισθηματική εκτόνωση μέσα από τις λειτουργίες και τη θρησκευτική μουσική. Υπήρχε όμως και ένας παράλληλος κόσμος με αυτόν την εκκλησίας, η κοσμική ψυχαγωγία όπου ακούγονταν τα μπλουζ. Η εκκλησία θεωρούσε «αμαρτωλή» τη μουσική αυτή και την αποκαλούσε «μουσική του διαβόλου». Οι τραγουδιστές των μπλουζ από την άλλη μεριά, κατηγορούσαν τους ιερείς για υποκρισία και εκμετάλλευση των προλήψεων των πιστών. Μέσα από τα μπλουζ, οι Νέγροι μπορούσαν να τραγουδήσουν για αισθήματα και ανησυχίες που δεν είχαν θέση στην μέσα εκκλησία. Θεωρούσαν τους εαυτούς τους διασκεδαστές, όμως η έκφραση έντονων συναισθημάτων μέσα από τα μπλουζ διαμόρφωσε το είδος σε κάτι περισσότερο από απλή ψυχαγωγία.

1.7 Το μίνστρελ σόου

Το νέγρικο θέατρο αποτέλεσε μία από τις πρώτες ενδείξεις επαγγελματισμού στον χώρο της μουσικής μπλουζ, αφού τα μίνστρελ σόου (minstrel shows)²¹, τα περιπλανώμενα σόου, τα μέντιν σόου (medicine shows)²², τα καρναβάλια και τα μικρά τσίρκα, όλα τους περιλάμβαναν τραγουδιστές μπλουζ και μικρές ή μεγάλες ορχήστρες. Το νέγρικο θέατρο άρχισε να εμφανίζεται μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και είχε ως μοντέλο του τα προγενέστερα λευκά μίνστρελ σόου και τα περιπλανώμενα σόου τα οποία έδιναν παραστάσεις στην Αμερική και ειδικότερα σε αγροτικές περιοχές όπου δεν υπήρχε άλλη επίσημη διασκέδαση. Ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα ανιχνεύονται τα πρώτα μίνστρελ σόου. Λευκοί, συνήθως ως σόλο καλλιτέχνες, βάφουν μαύρα τα πρόσωπά τους χρησιμοποιώντας καμένο φελλό ή γράσο και δίνουν σατιρικές παραστάσεις «μιμούμενοι τη ζωή των Νέγρων».²³ Ένα τυπικό μίνστρελ σόου περιλάμβανε μουσικούς με μπάντζο και βιολί, τραγουδιστές και κωμικούς που έπαιζαν ντέφι ή και αυτοσχέδια κρουστά αποτελούμενα από κόκαλα τα οποία χτυπούσαν μεταξύ τους σαν καστανιέτες. Με το πέρασμα των χρόνων τα συστατικά μέρη και τα μουσικά όργανα ενός μίνστρελ σόου άλλαξαν αρκετές φορές και οι θίασοι εμπλούτισαν τις παραστάσεις τους με όπερες, συναισθηματικά τραγούδια, κωμικά

²⁰ Giles Oakley, *The Devil's music - A history of the Blues*, Εκδόσεις Da Capo Press, Λονδίνο 1983, σελ. 45

²¹ Μίνστρελ σόου (minstrel shows) ήταν παραστάσεις όπου λευκοί ηθοποιοί έβαφαν μαύρα τα πρόσωπά τους και σατίριζαν τον τρόπο ζωής και τη διασκέδαση των Νέγρων.

²² Μέντιν σόου (medicine shows) ήταν μουσικοχορευτικές παραστάσεις τις οποίες χρησιμοποιούσαν περιπλανώμενα στην επαρχία καταστήματα γιατρών-τσαρλατάνων, που προσελκύνανε με αυτόν τον τρόπο πελατεία για τα θαυματουργά, υποτίθεται, αφευρήματά τους.

²³ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 123

στοιχεία και χορούς. Μέχρι τη δεκαετία του 1840 τα μίνστρελ σόου είχαν γίνει πολύ δημοφιλή σε όλη τη χώρα, ενώ υπήρχαν και αμερικανικά μίνστρελ σόου που ταξίδευαν σε όλο τον κόσμο. Ιδιαίτερα όμως στις περιοχές όπου δεν υπήρχαν θέατρα, τα μίνστρελ σόου συχνά αποτελούσαν την πιο καλά οργανωμένη μορφή διασκέδασης και αυτή τη μορφή παράστασης επέλεγε οποιοσδήποτε Αφροαμερικανός καλλιτέχνης ήθελε να εμφανιστεί μπροστά σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα τα μίνστρελ σόου είχαν αρχίσει να αναπαράγονται από νέγρους καλλιτέχνες, οι οποίοι διατήρησαν τη γενική μορφή των λευκών μίνστρελ σόου και την παρωδία των νέγρικων ηθών - οι πρώτοι Νέγροι μίνστρελ μάλιστα φορούσαν μαύρο προσωπίο πάνω από το δικό τους πρόσωπο²⁴ - αλλά παράλληλα σατίριζαν και τη λευκή κοινωνία. Χαρακτηριστικό αποτέλεσμα αυτής της σάτιρας ήταν ο χορός κέικγουοκ (cakewalk)²⁵, ο οποίος περιγραφόταν ως «μια αναπαράσταση των καλών τρόπων των λευκών στην έπαυλη». Ο χορός αυτός συναντάται και στα λευκά μίνστρελ σόου, αποτελώντας ένα αξιοθαύμαστο στοιχείο ειρωνείας αν αναλογιστεί κανείς ότι λευκοί διασκεδαστές με μαύρα πρόσωπα σατιρίζουν έναν νέγρικο χορό που σατιρίζει τους λευκούς.

Οι πρώιμες ομάδες μίνστρελ των Νέγρων, όπως οι Τζόρτζια Μίνστρελς²⁶, οι Πρινγκλ Μίνστρελς²⁷, οι ΜακΚέιμπ και οι Γιάνγκ Μίνστρελς²⁸, παρείχαν την πρώτη πραγματική απασχόληση σε Νέγρους διασκεδαστές και παρείχαν σταθερή εργασία σε τραγουδιστές μπλουζ, μουσικούς, χορευτές και κωμικούς. Για πρώτη φορά η νέγρική μουσική ακούγεται σε ευρύτερη κλίμακα σε όλη τη χώρα και αρχίζει να ασκεί τεράστια επιρροή στο mainstream της αμερικανικής διασκέδασης.

1.8 Η αλλαγή του αιώνα

Η αρχή του 20^{ου} αιώνα ήταν μια ιδιαίτερα γόνιμη περίοδος όσον αφορά τις μουσικές καινοτομίες, όχι μόνο λόγω των έντονων μετακινήσεων των νέγρων καλλιτεχνών, αλλά και λόγω των μουσικών ηχογραφήσεων που ξεκινούν να πραγματοποιούνται, όπως και λόγω της δυνατότητας αγοράς μουσικών οργάνων από καταστήματα. Η δυνατότητα που προσέφερε η εταιρεία Sears Roebuck για ταχυδρομικές παραγγελίες μουσικών οργάνων έκανε τις κιθάρες προσβάσιμες σε μουσικούς που μέχρι τότε τις θεωρούσαν όργανο της υψηλής τάξης και έτσι ξεκίνησε μια σταδιακή αντικατάσταση του μπάντζο με την κιθάρα, κάτι που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα εξέλιξη της μπλουζ: Ο ήχος του μπάντζο είναι «κοφτός», με μικρή διάρκεια, αναγκάζει τον εκτελεστή να παίζει σχετικά γρήγορα και δεν μπορεί να μιμηθεί την

²⁴ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 126

²⁵ Το κέικγουοκ (cakewalk) είναι είδος χορού που είχε ξεκινήσει ήδη από τα χρόνια της δουλειάς ανάμεσα στους Νέγρους. Ονομάστηκε έτσι επειδή το σύνθημα έπαθλο που έταζαν οι ιδιοκτήτες της φυτείας για τους καλύτερους χορευτές ήταν μεγάλα κομμάτια από ένα είδος καλαμποκόψωμου που λεγόταν hoeecake.

²⁶ Georgia Minstrels

²⁷ Pringle Minstrels

²⁸ McCabe & Young Minstrels

φωνητική ερμηνεία. Ο ήχος της κιθάρας όμως έχει μεγαλύτερη διάρκεια, κάτι που καθιστά το όργανο πιο κατάλληλο για αργά μουσικά κομμάτια, καθώς και πιο «ζεστό» τόνο που είναι πιο κατάλληλος για να συνοδεύει συναισθηματικές μπαλάντες ή μελαγχολικά χόλερ.

SUPERTONE GUITARS

TRADE MARK REG. U.S. PAT. OFF.

These guitars are made by expert mechanics and are correct in model and measurement, thoroughly braced and lined, accurate in scale and their tone is brilliant and powerful. The materials used are well seasoned and of high quality. The finish, from the lowest priced instrument to the highest, is the very best consistent with the price charged. Instruction book and fingerboard chart included.

| Size | Total Length | Width About | Large End, In. | Small End, In. |
|---------------|--------------|-------------|----------------|----------------|
| Standard | 36 1/2 | 12 3/4 | 1 3/4 | 1 1/4 |
| Concert | 37 | 13 1/4 | 1 3/4 | 1 1/4 |
| Grand Concert | 38 | 14 | 1 3/4 | 1 1/4 |

Birchwood, Brown Finish.
Figured birchwood top, back and sides. Hardwood fingerboard inlaid with three celluloid position dots. Screw patent heads with steel plates. Ebony finish bridge with metal fret and nickel plated tailpiece. Entire instrument finished in a brownish color, slightly shaded at center of top and back. Standard size. A well made guitar for the money. \$3.25
12L203 1/4..... \$3.25

Rosewood Finish.
Imitation rosewood body. Spruce top. Mahogany finish neck. Ebony finish fingerboard with celluloid position dots. The edges of the top and soundhole are inlaid with strips of colored wood. The top edge is bound with white celluloid. Decalcomania stripe in back. Brass patent bridge and nickel plated tailpiece. Standard size. Shaded weight, 12 lbs.
12L205 1/4..... \$4.95
12L206 1/4..... \$4.95
12L207 1/4—Same as above, but in three-quarter or women's size..... \$4.95

Pearletta (Imitation Pearl) Inlaid.
Imitation rosewood body. Spruce top. Poplar neck, mahogany finish. Top of head is ebony finish and inlaid with imitation pearl ornaments. Ebony finish bound fingerboard, making playing easy. Fingerboard inlaid with four pearletta ornaments. Brass screw patent heads. The edge of top and soundhole is inlaid with pearletta between stripes and black and white purfling. Edge of soundhole top and back is bound with white celluloid. Fancy inlaid stripe through middle of back, fitted with a metal adjustable bridge (see 12L2003, page 514). Standard size. Shog. wt. 12 lbs.
12L254 1/4..... \$7.45
12L255 1/4..... \$9.75

Genuine Mahogany.
Back and sides made of selected mahogany. Spruce top. Mahogany neck. Ebony finish fingerboard with three mother of pearl position dots and bound with white celluloid. Rosewood veneered head, inlaid with mother of pearl star. Edge of top is inlaid with strip of fancy colored wood blocks and bound with white celluloid. Soundhole inlaid and bound to match edge of top. Back is inlaid with a fancy stripe. Adjustable metal bridge (see 12L2003, page 514). Standard size. Shipping weight, 18 pounds.
12L256 1/4..... \$9.75

Hawaiian Guitar.
Made of figured birch. Ebony finish fingerboard inlaid with white celluloid position dots. Ebony finish bridge with metal fret. Nickel plated tailpiece. Patent heads with composition buttons. Body, including top and neck, is finished in brownish color, slightly shaded at center of top and back. Shipping weight, 12 lbs.
12L488 1/4..... \$3.75

HAWAIIAN GUITARS

Steel bar, three picks, instruction book and fingerboard chart included.

The Hawaiian (sometimes called the steel) guitar, with its beautiful quavering and sharp staccato tones, has done much to make the Hawaiian music so extremely popular. Owing to the fact that the strings when open or when barred form natural chords, it is comparatively easy to learn to play this instrument.

12L489 1/4..... \$8.95

Complete Guitar Outfit.
This outfit includes everything that is needed to start you on your studies. The guitar itself is a handsome instrument, well made of seasoned materials. The body is an exact reproduction of grained mahogany. Top of white spruce with an artistic ornament on lower bout. Mahogany finish neck. Imitation ebony fingerboard, bound with white celluloid and inlaid with three position dots. The top edge and soundhole are inlaid with a beautiful colored block design and bound with white celluloid. Ebony finish adjustable metal bridge (see 12L2003 on page 514). Brass screw pattern patent heads. Rubberized cloth bag, instruction book, fingerboard chart, extra set of Bell Brand steel strings, tuner with pipe for each string and thumb pick included. Standard size. Shipping weight, 15 pounds.
12L246 1/4..... \$9.95

Mahogany—Pearl Inlaid.
Back and sides of selected mahogany. Spruce top. Mahogany neck. Head veneered and inlaid with mother of pearl ornament. Ebony finish fingerboard inlaid with mother of pearl ornaments and bound with white celluloid. Ebony finish hardwood bridge. Bridge pins inlaid with mother of pearl. Edge of top and soundhole is inlaid with purfling and mother of pearl ornaments of different designs set in a black background. The back is inlaid with a wide stripe of fancy woods. Nickel plated patent heads. High grade in tone and appearance. Shipping wt. 18 pounds.
12L268 1/4—Standard size..... \$14.95
12L269 1/4—Concert size..... \$16.25

Our Finest—A Beauty.
One of the most pleasing designs we have yet seen. The body is made of beautifully figured koa wood (which has the texture of mahogany and the beauty of rosewood) with top of white spruce. Mahogany neck with veneered head inlaid with pearl. Ebony finish fingerboard, bound with strips of rosewood and white celluloid and inlaid with pearl. The edge of the top is inlaid with Japanese green pearl and bound with a strip of rosewood, below which is inlaid black and white purfling, making a very beautiful effect. Soundhole inlaid and bound to match edge of top. Rosewood and holly stripe inlaid down the middle of the back. Ebony bridge and imitation ivory bridge pins, nickel plated brass patent heads. This instrument is constructed for beauty and tonal qualities as well. Shipping weight, 18 pounds.
12L275 1/4—Standard size..... \$19.95
12L276 1/4—Concert size..... 21.25
12L277 1/4—Grand Concert size..... 22.45

Interchangeable Hawaiian Guitar.
Back, top and sides of figured-natural brown mahogany. Mahogany neck and head with koa wood veneer on top of head. Ebony finish fingerboard inlaid with three mother of pearl position dots. Fancy corded inlaying a round soundhole and edge of top. Brass screw pattern patent heads with composition buttons. Ebony finish bridge and heavy nickel plated fancy tailpiece. Patented removable nut. (By removing nut it can be played in regular style.) A handsome, beautifully toned instrument. Shipping weight, 12 pounds.
12L489 1/4..... \$8.95

510: SEARS, ROEBUCK AND CO.

Εικ. 1: Σελίδα από τον κατάλογο ταχυδρομικών παραγγελιών της Sears Roebuck, 1920.

Παράλληλα, οι μουσικοί δίσκοι δίνουν τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να έρθουν σε επαφή με μια μεγάλη γκάμα ακουσμάτων και επιρροών που ποτέ μέχρι τώρα δεν είχαν φανταστεί - αν και μέχρι τη δεκαετία του 1920 ελάχιστοι απ' αυτούς τους δίσκους διατήρησαν την Αφροαμερικανική και την αγροτική μουσική, καθώς το βασικό ακροατήριο στο οποίο απευθυνόντουσαν οι δίσκοι ήταν η mainstream μεσαία τάξη, αποτελούμενη κυρίως από λευκούς. Στο ίδιο κοινό απευθυνόντουσαν και οι πρώτοι μπλουζ δίσκοι, οι οποίοι προήλθαν αρχικά από λευκούς μουσικούς και συγκροτήματα. Όπως με τα μαύρα προσώπια στα μίνστρελ σόου, έτσι και τώρα οι λευκοί καλλιτέχνες επηρεάζονται και μιμούνται τη νέγρική κουλτούρα, πολλές φορές για λόγους marketing. Οι ερασιτέχνες ακροατές με τη σειρά τους μιμούνται τα ηχογραφημένα μπλουζ και εμπνέουν τις νέες γενιές μπλουζ καλλιτεχνών. Έτσι, όταν πια η μπλουζ εξαπλώνεται στην παγκόσμια αγορά, είναι αδύνατον να ξεχωρίσει κανείς σε ποιο βαθμό το μουσικό αυτό στίλ έχει διαμορφωθεί από άγνωστους, ερασιτέχνες μουσικούς σε αγροτικές περιοχές και πλανόδιους μουσικούς σε μικρές πόλεις και σε ποιο βαθμό έχει διαμορφωθεί από επαγγελματίες καλλιτέχνες σε θεατρικές και μουσικές παραστάσεις.

2. Τα προπολεμικά μπλουζ

2.1 Ράγκταϊμ και κλασικά μπλουζ

Μουσικά, τα μπλουζ κατέδειξαν την οικειοποίηση από τον Νέγρο τραγουδιστή πολλών στοιχείων της λαϊκής αμερικανικής μουσικής, κυρίως της μουσικής που σχετιζόταν με το λαϊκό θέατρο, το ονομαζόμενο βοντεβίλ²⁹. Τα κλασικά μπλουζ εμφανίστηκαν στην Αμερική την ίδια εποχή με το ράγκταϊμ³⁰, την πιο οργανική ή μη φωνητική μουσική την οποία ανέπτυξε η νέγκρικη έμπνευση. Το ράγκταϊμ είναι επίσης μια μουσική στενά συνδεδεμένη με το λαϊκό θέατρο των τελών του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα και φαίνεται να είναι επηρεασμένη από το ρυθμικό στίλ του μπάντζο. Σαν είδος γνώρισε μεγάλη επιτυχία στα τέλη της δεκαετίας του 1890 και παιζόταν σε θέατρα, σαλόν, χώρους ψυχαγωγίας, καμπαρέ και εστιατόρια, είτε από μικρά σύνολα μουσικών, είτε από έναν πιανίστα μόνο του.

Η εμφάνιση των πρώτων επαγγελματιών μουσικών μέσα από το νέγκρικο θέατρο και τα μίνστρελ σόου βοήθησε τη μουσική μπλουζ να αποκτήσει ένα συγκεκριμένο βαθμό επαγγελματισμού. Δεν πρόκειται πλέον αποκλειστικά για ομάδες που τραγουδούν για να ελαφρώσουν την εργασία τους σε κάποιο χωράφι ή για να τραγουδήσουν για τα προβλήματα και τις ανησυχίες τους, αλλά για μουσικούς που παίζουν για να διασκεδάσουν τους ακροατές επισήμως. Εμφανίζεται έτσι ο καλλιτέχνης ως επαγγελματίας τραγουδιστής μπλουζ και το μουσικό είδος δεν είναι πλέον απαραίτητο να αποτελεί μια παθιασμένη κλίση για τον μουσικό, αλλά μπορεί να γίνει ένας τρόπος να βγάζει κανείς τα προς το ζην. Παράλληλα, ενώ οι τραγουδιστές της κάντρι συνήθως συνόδευαν τους εαυτούς τους στην κιθάρα ή το μπάντζο, οι τραγουδιστές των κλασικών μπλουζ αρχίζουν όλο και περισσότερο να υποστηρίζονται από μία μπάντα και να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην ενορχήστρωση, δίνοντας έτσι στο είδος ένα πιο οργανικό στίλ, χωρίς όμως να χάνουν επαφή με την φωνητική παράδοση.

Η εμφάνιση των κλασικών μπλουζ υποδεικνύει τις αλλαγές που έχουν σημειωθεί στον Νέγρο μέσα στο πέρασμα των χρόνων. Η αίσθηση της κοινωνικής του θέσης μέσα στην αμερικανική κοινωνία έχει μεταβληθεί ριζικά από τις μέρες των χόλερ στα χωράφια. Ως εκ τούτου και οι στίχοι άρχισαν να ασχολούνται με καταστάσεις και ιδέες ευρύτερου ενδιαφέροντος και συνεπώς τα κλασικά μπλουζ είναι πλέον λιγότερο δυσνόητα στη λευκή Αμερική και άρα πιο εύκολο να διαδοθούν και να επηρεάσουν. Έτσι η μπλουζ επισημοποιείται σε μεγάλο βαθμό και οι καλλιτέχνες των κλασικών μπλουζ λειτουργούν ως μοντέλα και βοηθούν να παγιωθούν κάποια στίλ.

²⁹ Το Βοντεβίλ (Vaudeville) ήταν μια από τις δημοφιλέστερες μορφές ψυχαγωγίας στις Η.Π.Α. και στον Καναδά από τις αρχές της δεκαετίας του 1880 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1930. Πρόκειται για θεατρικό είδος αποτελούμενο από ένα σύνολο παραστάσεων που ερμήνευαν μουσικοί, χορευτές, κωμικοί, ταχυδακτυλουργοί, εκπαιδευμένα ζώα, ακροβάτες, ζογκλέρ κ.ά.

³⁰ Ragtime

Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών αυτών που συνέβαλλαν στο να παγιωθούν τα κλασικά μπλουζ ήταν γυναίκες³¹, με σημαντικότερη ίσως μορφή την Γκερτρούντε «Μα» Ρέινι³² την οποία και μιμήθηκαν περισσότερο οι μετέπειτα τραγουδίστριες της μπλουζ. Για πολλούς μάλιστα η Μα Ρέινι θεωρείται ο κατεξοχήν σύνδεσμος μεταξύ των πρώιμων και πιο ερασιτεχνικών μπλουζ με το πιο εκλεπτυσμένο θεατρικό στίλ των μεταγενέστερων ερμηνευτών αστικών μπλουζ. Ο Χάουαρντ Γ. Όντουμ³³ και ο Γκάι Μπ. Τζόνσον³⁴ σχολιάζουν εξετάζοντας μια λίστα κλασικών, κυρίως, μπλουζ, αποτελούμενη από τους δισκογραφικούς καταλόγους τριών εταιρειών: *«Η πλειοψηφία αυτών των επίσημων μπλουζ τραγουδιούνται από την οπτική πλευρά μιας γυναίκας... περισσότερα από το 75% των τραγουδιών είναι γραμμένα από την οπτική πλευρά μιας γυναίκας. Ανάμεσα στους τραγουδιστές των μπλουζ οι οποίοι έχουν κερδίσει μια περισσότερο ή λιγότερο εθνική αναγνώριση, πολύ σπάνια βρίσκεται το όνομα κάποιου άντρα»*.³⁵ Οι μεγάλοι όμως τραγουδιστές των επαρχιακών μπλουζ, πέρα από λίγες εξαιρέσεις ήταν σχεδόν πάντα άντρες, αφού στην επαρχία οι άντρες ήταν αυτοί που έβγαιναν στους δρόμους σαν πλανόδιοι καλλιτέχνες, ενώ οι γυναίκες έμεναν στο σπίτι μεγαλώνοντας τα παιδιά. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχαν στην επαρχία γυναίκες τραγουδίστριες μπλουζ - αντιθέτως υπήρξαν αρκετές αξιόλογες τραγουδίστριες, αλλά όπως φαίνεται απ' το μοτίβο της επαρχιακής ζωής των νέγρων οι γυναίκες είχαν υποδεέστερο ρόλο στο χώρο της μουσικής, ακολουθώντας τους άντρες οι οποίοι θεωρούνταν οι βασικοί διασκεδαστές στους αγροτικούς χορούς και τις επαρχιακές γιορτές. Όμως οι τραγουδιστές των επαρχιακών μπλουζ δεν ηχογραφήθηκαν παρά πολύ αργότερα, κατά τη διάρκεια της μεγάλης διόγκωσης των μπλουζ. Οι πρώτες μπλουζ ηχογραφήσεις ήταν ηχογραφήσεις κλασικών μπλουζ και οι γυναίκες ήταν οι τραγουδίστριες που έκαναν πρώτες τα μπλουζ να προσεχτούν από το ευρύ κοινό στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Τα μίνστρελ σόου δεν παρείχαν μόνο απασχόληση σε ένα μεγάλο αριθμό γυναικών που τραγουδούσαν μπλουζ, αλλά βοήθησαν και στην ανάπτυξη της έννοιας της επαγγελματίας νέγρας διασκεδάστριας. Ο σεβασμός επίσης τον οποίον έτρεφαν οι περισσότεροι Νέγροι για τη λευκή κοινωνία έδωσε σε αυτές τις γυναίκες ένα τεράστιο πρεστίτζ. Η επιτυχία τους απογειώθηκε πρώτα στο ξεκίνημα του 20^{ου} αιώνα λόγω και της εμφάνισης πολλών λευκών γυναικών διασκεδαστριών και ύστερα κατά τη δεκαετία του 1920, χάρη στη διόγκωση των γυναικείων διαμαρτυριών σχετικά με το δικαίωμα ψήφου των γυναικών. Όλοι αυτοί οι παράγοντες συνέπεσαν ώστε να μετατρέψουν το πεδίο της διασκέδασης σε ένα αστραφτερό πεδίο για τις Νέγρες γυναίκες, παρέχοντάς τους ανεξαρτησία και σημαντικότητα μη διαθέσιμες σε άλλες περιοχές ανοιχτές προς αυτές - όπως, για παράδειγμα, η εκκλησία, η οικιακή απασχόληση ή η πορνεία.

³¹ Στη βιβλιογραφία δεν αναφέρονται συγκεκριμένοι λόγοι για το ότι η πλειοψηφία των μπλουζ καλλιτεχνών αυτής της περιόδου ήταν γυναίκες. Το φαινόμενο αυτό θα μπορούσε να τεθεί ως θέμα για περαιτέρω μελέτη.

³² Οι βιογραφίες των μουσικών παρατίθενται κατά αλφαβητική σειρά στο παράρτημα

³³ Howard W. Odum

³⁴ Guy B. Johnson

³⁵ Howard W. Odum και Guy B. Johnson, *Negro Workaday Songs*, NC: University of North Carolina Press, Τσάπελ Χιλ 1926, σελ. 38

Η εμφάνιση των κλασικών μπλουζ και η αυξανόμενη δημοτικότητα της τζαζ συνέλεξαν περίπου χρονικά. Και οι δύο υπήρξαν αποτέλεσμα κοινωνικών και ψυχολογικών αλλαγών μέσα στην κοινότητα των Νέγρων καθώς προχωρούσε προς το mainstream της αμερικανικής κοινωνίας, κίνηση η οποία έτεινε να έχει πολύ σημαντικά αποτελέσματα. Η αντίληψη του Νέγρου για την Αμερική ως έναν τόπο όπου ζούσε και όπου θα περνούσε τη ζωή του διευρύνθηκε. Υπήρχε μια συνειδητοποίηση από τους Νέγρους, σε διάφορους βαθμούς, εξαρτώμενη από την ιδιαίτερη κοινωνικοοικονομική τους θέση, μιας πιο ανθρώπινης υπόθεσης πάνω στην οποία θα βάσιζαν τις ζωές τους. Η νέγκρικη κουλτούρα επηρεάστηκε και τα μπλουζ ευεργετήθηκαν: έγιναν πλουσιότερα, παγκόσμια αλλά και μια ισχυρή επιρροή στην κουλτούρα στην οποία είχαν βασιστεί για την ανάπτυξή τους.

2.2 Η μετακίνηση στον Βορρά

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι περισσότεροι Νέγροι ζούσαν ακόμα σε αγροτικές περιοχές του Νότου, αλλά ως το 1914 είχε ξεκινήσει η μεγάλη έξοδος. Μάζες Νέγρων άρχισαν τότε να μετακινούνται προς τα βιομηχανικά κέντρα του Βορρά, όπως το Σικάγο, το Ντιτρόιτ, η Νέα Υόρκη. Μεταξύ 1910 και 1920, για παράδειγμα, 60.000 Νέγροι μετανάστευσαν από το Νότο στην πόλη του Σικάγο.³⁶ Οι λόγοι ήταν κυρίως οικονομικοί, αφού ο Νότος είχε μείνει πίσω από την υπόλοιπη χώρα σε σχέση με τη βιομηχανοποίηση και ο Βορράς προσέφερε μεγαλύτερες εργασιακές ευκαιρίες. Όμως, πολλοί ήταν οι Νέγροι που μετακινήθηκαν για να βρουν απλώς έναν μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας και να μπορούν να περπατούν στους δρόμους μετά τις δέκα το βράδυ, αφού πολλές πόλεις του Νότου είχαν διατάγματα εναντίον των «περιπλανώμενων κατά τη νύχτα αραπάδων».³⁷ Όποιος και να ήταν όμως ο λόγος πίσω από τη μετακίνηση κάποιου προς τα βόρεια, το σημαντικό είναι πως ο Βορράς πλέον αντιπροσωπεύει για τον Νέγρο ένα μέρος όπου μπορεί να κάνει μια νέα αρχή, αυτή τη φορά σε πιο ανθρώπινες συνθήκες.

Ως το 1920, το ποσοστό των Νέγρων στο Βορρά είχε αυξηθεί σε 14.1%, με τα πέντε έκτα τους να βρίσκονται στις μεγάλες πόλεις: Σικάγο, Ντιτρόιτ, Νέα Υόρκη, Λος Άντζελες, Ουάσιγκτον, Φιλαδέλφεια, όλες δέχτηκαν σε πολύ σύντομα χρονικά διαστήματα σχετικά μεγάλους πληθυσμούς Νέγρων. Αποτέλεσμα ήταν οι Νέγροι να εξαπλωθούν σε όλη τη χώρα και να εξαφανιστεί η ομοιομορφία τους: Πλέον υπήρχαν έννοιες όπως του Βόρειου και του Νότιου Νέγρου, οι οποίοι πολύ σύντομα θα γίνονταν, ως κάποιο βαθμό, διαφορετικοί άνθρωποι. Βέβαια, ο Βορράς αποδείχθηκε για τους Νέγρους σχεδόν όσο αμείλικτος και προσβλητικός ήταν και ο Νότος. Οι Νέγροι αμείβονταν με τους χαμηλότερους μισθούς και έκαναν τις πιο σκληρές και κοινωνικά εξευτελιστικές δουλειές, όπως για παράδειγμα εργασίες στα εργοστάσια ατσαλιού, μέσα σε αφόρητη ζέστη από τους κλιβάνους. Ακόμα και αυτές οι δουλειές όμως είχαν κάποια γοητεία για τους Νέγρους, οι οποίοι ποτέ στη ζωή τους δεν είχαν κάνει διαφορετική δουλειά πέρα από το να εργάζονται στα χωράφια. Κατά τη διάρκεια μάλιστα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν

³⁶ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 139

³⁷ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 140

σημειώθηκε οξύ έλλειμμα εργατών στον βιομηχανικό Βορρά, στέλνονταν στελέχη στο Νότο ώστε να μαζέψουν Νέγρους από τις φυτείες και ναυλώνονταν ειδικά φορτηγά ώστε να τους μεταφέρουν στο Βορρά.³⁸ Η Φορντ³⁹ ήταν μία από τις πρώτες εταιρείες που προσέλαβε πολλούς Νέγρους και το όνομα Φορντ έγινε έτσι συνώνυμο με τις ευκαιρίες του Βορρά, ενώ το μοντέλο Τ της Φορντ ήταν ένα από τα πρώτα αυτοκίνητα που μπόρεσαν να αγοράσουν Νέγροι - «το αυτοκίνητο του φτωχού». Οι Νέγροι διέσχιζαν εκατοντάδες μίλια από τον Νότο για να στηθούν στην ουρά μπροστά από τα γραφεία της Φορντ για προσλήψεις με μισθό πέντε δολάρια τη μέρα. Δεν είναι περίεργο λοιπόν που μπορεί κανείς να συναντήσει πολλά τραγούδια μπλουζ της εποχής αναφερόμενα στην εταιρεία Φορντ, όπως το παρακάτω:⁴⁰

| | |
|--|---|
| <i>Say, I'm goin' to get me a job now,</i> | <i>Θα πιάσω μια δουλειά,</i> |
| <i>Workin' in Mr. Ford's place</i> | <i>Θα δουλεύω στον κυρίου Φορντ</i> |
| <i>Say, I'm goin' to get me a job now,</i> | <i>Θα πιάσω μια δουλειά,</i> |
| <i>Workin' in Mr. Ford's place</i> | <i>Θα δουλεύω στον κυρίου Φορντ</i> |
| <i>Say, that woman tol' me last night,</i> | <i>Αυτή η γυναίκα μου 'πε χθες βράδυ</i> |
| <i>«Say, you cannot even stand</i> | <i>«Ούτε να τους ανεχτείς δεν μπορείς</i> |
| <i>Mr. Ford's ways»</i> | <i>τους τρόπους του κυρίου Φορντ»</i> |

2.3 Φυλετικοί δίσκοι

Τα μπλουζ πριν την εποχή των κλασικών μπλουζ τραγουδιστριών ήταν κυρίως μια λειτουργική μουσική που προήλθε από το τραγούδι της δουλειάς, κάτι που περιοριζόταν σε ένα μόνο τμήμα της ζωής ενός μαύρου σκλάβου. Η ιδέα όμως των μπλουζ ως ενός μουσικού είδους που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ώστε να διασκεδάζει ανθρώπους σε επαγγελματική βάση, με άλλα λόγια το ότι άνθρωποι θα πλήρωναν για να δουν και να ακούσουν τραγούδια μπλουζ να παρουσιάζονται ζωντανά, ήταν μια αποκάλυψη. Και ήταν μια αποκάλυψη η οποία έδωσε μεγάλη ώθηση στην ιδέα ενός «φυλετικού δίσκου».⁴¹

Οι φυλετικοί δίσκοι⁴² ήταν εμπορικές ηχογραφήσεις που στόχευαν αποκλειστικά στη νέγρική αγορά. Η εμφάνιση και η ταχεία ανάπτυξη αυτού του είδους δίσκου ήταν ίσως μια επίσημη αναγνώριση από την Αμερική του κινήματος των Νέγρων προς μια υπό προσδιορισμό κοινωνία.

³⁸ Paul Oliver, *Blues fell this morning*, Cassell, Λονδίνο 1960, σελ. 30

³⁹ Ford

⁴⁰ Michael C. Jaye και Ann Chalmers Watts, *Literature & the Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1981, σελ. 143

⁴¹ «Φυλετικοί δίσκοι» ονομάστηκαν κατά το Μεσοπόλεμο οι δίσκοι 78 στροφών που παράγονταν στις ΗΠΑ από Νέγρους καλλιτέχνες για Νέγρους ακροατές.

⁴² Race records

Πρώτη η δισκογραφική εταιρεία Okeh πήρε την απόφαση το 1920 να αφήσει μια Νέγρα τραγουδίστρια να κάνει μια εμπορική ηχογράφιση, η οποία μάλιστα δεν ήταν κάποια από τις μεγάλες κλασικές τραγουδίστριες, αλλά μια νέα γυναίκα, η Μάμι Σμιθ, της οποίας το στίλ τραγουδιού βρισκόταν πιο κοντά στην παράδοση της σκηνής του βοντεβίλ παρά στο μπλουζ. Η πρώτη ηχογράφιση της Μάμι Σμιθ ήταν ένας δίσκος για την εταιρεία Okeh ο οποίος περιείχε δύο τραγούδια, το *You can't keep a good man down* και το *That thing called love*, με τη συνοδεία λευκής ορχήστρας. Οι πωλήσεις του δίσκου δεν ήταν θεαματικές, ήταν όμως αρκετά καλές ώστε να πείσουν την εταιρεία να ξαναηχογραφήσει τη δεσποινίδα Σμιθ την ίδια χρονιά σε έναν νέο δίσκο, αυτή τη φορά με ένα σύνολο νέγων μουσικών, πάνω σε συνθέσεις του Πέρι Μπράντφορντ, μεταξύ των οποίων και το τραγούδι *Crazy Blues* [♩#1]⁴³. Ο δίσκος έγινε ένας από τους πιο επιτυχημένους εκείνη τη χρονιά και έμεινε στην ιστορία σηματοδοτώντας την άνθιση των φυλετικών δίσκων και των μπλουζ ηχογραφήσεων.

Οι δίσκοι της Μάμι Σμιθ απέδειξαν την ύπαρξη μιας ανεκμετάλλευτης ακόμα αγοράς. Το *Crazy Blues* πούλαγε για μήνες με ρυθμό 8.000 αντιτύπων την εβδομάδα και ο πρώτος δίσκος της Βικτόρια Σπίβει με τίτλο *Black Snake Blues* που ηχογραφήθηκε έξι χρόνια μετά, πούλησε 150.000 αντίτυπα μέσα σε ένα χρόνο. Οι φυλετικοί δίσκοι άρχισαν γρήγορα να αποφέρουν μεγάλα κέρδη στις δισκογραφικές εταιρείες και όλο και περισσότεροι νέγροι καλλιτέχνες άρχισαν να ηχογραφούνται. Οι εταιρείες μάλιστα ξεκίνησαν να προσλαμβάνουν Νέγρους ως ανιχνευτές ταλέντων και ατζέντηδες, έτσι ώστε να είναι σε θέση να αποκτούν για τους νέους φυλετικούς καταλόγους κυκλοφοριών τους τα μεγαλύτερα διαθέσιμα ταλέντα ανάμεσα στους Νέγρους.

Μέχρι το 1923 αρκετές δισκογραφικές εταιρείες είχαν ξεχωριστούς φυλετικούς καταλόγους⁴⁴, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι όλοι οι νέγροι καλλιτέχνες ηχογραφούσαν αποκλειστικά φυλετικούς δίσκους. Αν ένας δίσκος απευθυνόταν περισσότερο σε λευκό ακροατήριο, κυκλοφορούσε στους καθιερωμένους ποπ καταλόγους της εταιρείας. Όμως για πρώτη φορά η αφροαμερικανική μουσική αντιμετωπίζεται σαν ένα ξεχωριστό μουσικό είδος και οι Νέγροι ακροατές για πρώτη φορά απασχολούν τις δισκογραφικές εταιρείες ως καταναλωτικό κοινό με τα δικά του γούστα και προτιμήσεις στη μουσική. Αυτό σημαίνει πως η μαύρη μουσική απομακρύνεται από τα μίνστρελ σόου και οι νέγροι καλλιτέχνες τραγουδούν πλέον για τις δικές τους ζωές, με τη δική τους φωνή, χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιήσουν κωμικά στερεότυπα.

Η πρώτη αυθεντική φωνή μπλουζ ακούστηκε σε δίσκο τον Φεβρουάριο του 1923 και ήταν αυτή της Μπέσι Σμιθ όταν ηχογράφησε στην δισκογραφική εταιρεία Κολούμπια⁴⁵ το *Down hearted blues*, γνωρίζοντας παρόμοια επιτυχία με αυτή του *Crazy Blues* της Μάμι Σμιθ. Αυτή τη σύνθεση την είχε ηχογραφήσει ήδη και η Αλμπέρτα Χάντερ, αλλά η ερμηνεία της Μπέσι Σμιθ ήταν

⁴³ Ο συμβολισμός «♩», όπου εμφανίζεται, υποδηλώνει πως η εν λόγω ηχογράφιση ή κάποια ηχογράφιση σχετιζόμενη με το κείμενο είναι διαθέσιμη για ακρόαση στην συνοδευτική πολυμεσική εφαρμογή της εργασίας, με τον αριθμό δίπλα στον συμβολισμό να αντιστοιχεί στη θέση του κομματιού μέσα στη λίστα αναπαραγωγής.

⁴⁴ Ο όρος «φυλετικός» (race) αποτελούσε το ευγενικό συνώνυμο εκείνης της εποχής για τις λέξεις «έγχρωμος» ή «Νέγρος»

⁴⁵ Columbia

CRAZY BLUES

By PERRY BRADFORD



MAMIE SMITH AND HER JAZZ HOUNDS

Get this number for your phonograph on Okeh Record No. 4169

PUBLISHED BY
PERRY BRADFORD
MUSIC PUB. CO.
1947 BROADWAY, N. Y. C.

Εικ. 2: Εξώφυλλο από βιβλίο με παρτιτούρα του Crazy Blues, απεικονίζεται η Μάμι Σμιθ με την ορχήστρα «Jazz Hounds».

μελετημένη με σκοπό να μειώσει στα μάτια του κοινού την πρώτη ερμηνεύτρια.⁴⁶ Την ίδια χρονιά η Μα Ρέινι ηχογράφησε για πρώτη φορά για την Παραμάουντ⁴⁷ συνεχίζοντας μέχρι το 1928 με πολλές γόνιμες ηχογραφήσεις για την εταιρεία αυτή. Όμως, παρά το γεγονός ότι αυτές οι μεγάλες φωνές του κλασικού μπλουζ ηχογραφούσαν συνεχώς, η καταξίωση άργησε πολύ να έρθει για τις τραγουδίστριες που παρέμεναν στις αγροτικές περιοχές του Νότου και ιδίως για τους άντρες τραγουδιστές και πιανίστες του μπλουζ.

Οι δίσκοι αυτοί που ηχογραφούνται από τις γυναίκες τραγουδίστριες της μπλουζ πουλάνε τόσο στο λευκό κοινό όσο και τους Νέγρους, όμως το βασικό τους ακροατήριο ήταν οι αφροαμερικανές γυναίκες, τόσο στον Νότο όσο και στον αστικό Βορρά. Κατά συνέπεια το περιεχόμενο των τραγουδιών αφορούσε κυρίως τα ενδιαφέροντα και τις ανησυχίες αυτών των γυναικών, με συχνότερη θεματολογία τις ρομαντικές και σεξουαλικές σχέσεις, με τρόπο όμως πιο γλαφυρό από αυτόν της ποπ μουσικής. Ενώ τα δημοφιλέστερα τραγούδια χαρακτηρίζονταν από έναν πιο ευγενή ρομαντισμό, οι γυναίκες τραγουδίστριες της μπλουζ τραγουδούσαν για τις χαρές και τις λύπες των πραγματικών σχέσεων: η μοιχεία, η εγκατάλειψη, η κακοποίηση, αλλά και οι φυσικές απολαύσεις ήταν συχνή θεματολογία των τραγουδιών τους. Άλλωστε η ελευθερία μετακίνησης και επιλογής ερωτικού συντρόφου ήταν κάτι που οι νέγρες γυναίκες είχαν στερηθεί για πολλά χρόνια, τόσο κατά τη διάρκεια όσο και μετά την κατάργηση της δουλείας, από την οποία πολλές ακροάτριες είχαν ακόμα βιώματα και αναμνήσεις και συνεπώς οι γυναίκες τραγουδίστριες γιόρταζαν αυτές τις ελευθερίες τους μέσα από τα μπλουζ.

| | |
|---|--|
| <i>“No time to marry, no time to settle down, I’m a young woman, and ain’t done running ‘round”</i> | <i>“Δεν είναι ώρα να παντρευτώ, δεν είναι ώρα να κατασταλάξω, είμαι νέα γυναίκα, και δεν τελείωσα με το να τριγυρίζω”.</i> |
|---|--|

(Bessie Smith - Young woman’s blues, 1926)

| | |
|---|--|
| <i>“I’m like the butcher right down the street, I can cut you all to pieces like I would a piece of meat”</i> | <i>“Είμαι σαν τον χασάπη εδώ πιο κάτω στον δρόμο, μπορώ να σε κόψω σε κομμάτια όπως θα έκανα σε ένα κομμάτι κρέας”</i> |
|---|--|

(Bessie Smith - Mistreating daddy, 1923)

⁴⁶ Σε όλη της τη σταδιοδρομία η Μπέσι Σμιθ έπαιρνε τραγούδια που είχαν γίνει διάσημα από άλλες τραγουδίστριες των μπλουζ και τα ηχογραφούσε με πολύ καλύτερο αποτέλεσμα

⁴⁷ Paramount

| | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>“Take all my money</i> | <i>“Πάρε όλα μου τα λεφτά</i> |
| <i>blacken both of my eyes</i> | <i>μαύρισε και τα δύο μου μάτια</i> |
| <i>give it to another woman</i> | <i>δώσ’ το σε άλλη γυναίκα</i> |
| <i>come home and tell me lies”</i> | <i>έλα σπίτι και πες μου ψέματα”</i> |

(Ma Rainey - Black eye blues, 1928)

Σημαντικό αποτέλεσμα των φυλετικών δίσκων ήταν ότι με την αυξανόμενη κυκλοφορία μπλουζ ορισμένα στιλ τραγουδιού έγιναν πρότυπα για πολλούς επίδοξους καλλιτέχνες των μπλουζ. Πριν τους φυλετικούς δίσκους, η μορφή των μπλουζ συνήθως εξαρτιόταν από την τοπική παράδοση και μόνο. Βέβαια, η έλευση των περιπλανώμενων σόου το άλλαξε κάπως αυτό, ήταν όμως οι φυλετικές ηχογραφήσεις που άρχισαν πραγματικά να προωθούν υπερτοπικά μοντέλα και στιλ μπλουζ τραγουδιού τα οποία επηρέασαν πολλούς νεότερους σε ηλικία Νέγρους, ακόμα και σε αγροτικές περιοχές, αφού υπήρχε πάντα κάποια οικογένεια που να έχει ένα γραμμόφωνο, γύρω από το οποίο συγκεντρώνονταν ακόμα και γείτονες από μίλια μακριά. Ο δίσκος γραμμοφώνου αύξησε κατακόρυφα τη μεγάλη δημοτικότητα και τη μίμηση ορισμένων μπλουζ τραγουδιστών και εξ’ αιτίας αυτού, οι δίσκοι γραμμοφώνου δημιούργησαν ολόκληρα στιλ τραγουδιού μπλουζ, καθώς και τις πρώτες προσωπικότητες της μπλουζ με παναμερικανική εμβέλεια.

2.4 Τα επαρχιακά μπλουζ

Οι δισκογραφικές εταιρείες και οι διευθυντές των θεάτρων δεν έδειχναν τον ίδιο ενθουσιασμό για τα μπλουζ που τραγουδούσαν οι Νέγροι της επαρχίας, καθώς τα θεωρούσαν λιγότερο ολοκληρωμένα ως μουσική. Όμως, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920 έγινε φανερό πως πολλοί ακροατές δεν συμερίζονταν αυτή την άποψη. Ο Μπλάντ Λέμον Τζέφερσον, ο οποίος σήμερα αποκαλείται «πατέρας του Τέξας μπλουζ», άρχισε να σημειώνει μεγάλη επιτυχία και να μαζεύει πλήθος ακροατών κάθε φορά που έπαιζε στις νέγρικες γειτονιές του Ντάλας. Ένας ντόπιος καταστηματάρχης επικοινωνήσε με την δισκογραφική εταιρεία Παραμάουντ ζητώντας να λάβει υπ’ όψη της τον Τζέφερσον, λέγοντας πως το κοινό του θα ήθελε πολύ να τον ακούσει σε κάποιον δίσκο. Η εταιρεία πράγματι ηχογράφησε τον Τζέφερσον και οι δίσκοι του σημείωσαν σημαντικές πωλήσεις, ακόμα και εκτός του επαρχιακού Νότου, προαναγγέλλοντας έτσι την χρυσή εποχή για τις ηχογραφήσεις των επαρχιακών μπλουζ [♪#2].

Η επιτυχία του Τζέφερσον ώθησε τις δισκογραφικές εταιρείες μέσα στα επόμενα χρόνια να αναζητήσουν περισσότερο υλικό ανάμεσα σε πλανόδιους μουσικούς και καλλιτέχνες των μέντιν σόου, σε τέτοιο βαθμό που πολλοί ιστορικοί θεωρούν την περίοδο από το 1926 μέχρι το Κραχ του

1929 ως την πιο γόνιμη εποχή των μπλουζ ηχογραφήσεων.⁴⁸ Αν και οι πιο γνωστοί καλλιτέχνες των επαρχιακών μπλουζ έτειναν να ζουν κυρίως σε πόλεις, ο ήχος τους βασιζόταν σε παλιότερες επαρχιακές παραδόσεις και οι δίσκοι τους ήταν ιδιαίτερος δημοφιλείς στις επαρχίες. Πολλά από τα τραγούδια τους είχαν γραφτεί πριν την εξέλιξη των κλασικών μπλουζ και το ρεπερτόριό τους περιλάμβανε μουσικές των μίνστρελ και των βοντεβίλ, καθώς και τραγούδια που οδηγούσαν πίσω στις ρίζες της αφροαμερικανικής μουσικής. Όμως παρ' όλο που ο Τζέφερσον και οι μουσικοί που επηρέασε ανακύνκλωσαν παλαιότερο υλικό και τεχνικές, ταυτόχρονα εισήγαγαν νέες προσεγγίσεις στα μπλουζ.

Η επιτυχία του Τζέφερσον άνοιξε την αγορά των φυλετικών δίσκων σε μια ευρύτερη γκάμα καλλιτεχνών με πολλά διαφορετικά στιλ. Οι μεγάλες τραγουδίστριες των κλασικών μπλουζ, αν και είχαν διαφορετικά ταλέντα η κάθε μία, μοιραζόντουσαν μια κοινή φωνητική προσέγγιση των μπλουζ, παρόμοια οργανική συνοδεία - συχνά με ορχήστρες αποτελούμενες από τους ίδιους μουσικούς - και πολλές φορές κοινό υλικό. Αντιθέτως, οι τραγουδιστές των επαρχιακών μπλουζ συνήθως δεν είχαν καμία ομοιότητα μεταξύ τους και ο καθένας τους είχε το δικό του ιδιαίτερο στιλ. Ο Μπλάντι Μπλέικ, ο πρώτος ανταγωνιστής του Τζέφερσον στην εταιρεία Παραμάουντ, είχε απαλή φωνή, ύφος που θύμιζε συνομιλία και η μουσική του ήταν επηρεασμένη από το ράγκταϊμ και το βοντεβίλ, ενώ ο Τζέφερσον είχε πιο ζωηρή φωνή και στιλ που θύμιζε σάουτ. Ο Μπρους Μπάστιν τα επόμενα χρόνια επηρεάστηκε και συνέχισε να αναπαράγει το στιλ του Μπλάντι Μπλέικ με το είδος των επαρχιακών μπλουζ που θύμιζαν ράγκταϊμ γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία στην Τζόρτζια και την Καρολίνα, σε αντίθεση με τους μουσικούς στον βόρειο Μισισιπή όπου είχαν μεγαλύτερη απήχηση τα πιο ρυθμικά και πολύπλοκα τεχνικά στιλ. Οι αυτοσχέδιες μουσικές και ρυθμικές συνοδείες, καθώς και τα άμεσα αναγνωρίσιμα τοπικά στιλ, διαχώρισαν όλους αυτούς τους καλλιτέχνες από τις ντίβες των βοντεβίλ και τις χορευτικές μπάντες. Παρ' όλα αυτά, όπως και οι επαγγελματίες του αστικού Βορρά, οι τραγουδιστές της επαρχίας είχαν ευρύ ρεπερτόριο που περιλάμβανε μπλουζ, ράγκταϊμ, μπαλάντες, δημοφιλή ποπ τραγούδια, αλλά και κωμικά στοιχεία και μονολόγους. Αυτή η ποικιλία υλικού ηχογραφήθηκε από τις δισκογραφικές εταιρείες όχι μόνο επειδή ταίριαζε στα ταλέντα των εκάστοτε καλλιτεχνών, αλλά και επειδή οι εταιρείες δεν μπορούσαν να προβλέψουν την απήχηση που θα είχαν οι δίσκοι αυτοί στο αγοραστικό κοινό. Παρ' όλο που πολλοί δίσκοι των επαρχιακών μπλουζ απευθύνονταν στο ίδιο κοινό που αγόραζε και τους δίσκους των γυναικείων κλασικών μπλουζ, άλλοι δίσκοι απευθύνονταν ξεκάθαρα σε ακροατές των παλιότερων χορευτικών στιλ και του ράγκταϊμ. Αξίζει πάντως να σημειώσουμε πως αν και οι καλλιτέχνες των επαρχιακών μπλουζ έγιναν εξαιρετικά δημοφιλείς στους σύγχρονους ακροατές, εκείνη την εποχή, κατά τη δεκαετία του 1920, οι γυναίκες των κλασικών μπλουζ παρέμεναν οι μεγαλύτεροι αστέρες στον χώρο. Ο Τζέφερσον, ο Μπλέικ και οι υπόλοιποι μεγάλοι καλλιτέχνες των επαρχιακών μπλουζ σημείωσαν σημαντικές πωλήσεις στις δισκογραφικές εταιρείες, όμως ποτέ δεν πρωταγωνίστησαν στα νέγρικα θέατρα και στις μουσικές σκηνές. Ταυτόχρονα όμως, ακόμα και όταν οι γυναίκες των κλασικών μπλουζ είχαν σταματήσει να ηχογραφούν, οι επαρχιακοί καλλιτέχνες παρέμειναν δημοφιλείς, γεγονός που δίνει ιδιαίτερη σημασία στην επιρροή που άσκησαν στις μετέπειτα μορφές των μπλουζ.

⁴⁸ Elijah Wald, *The Blues - A very short introduction*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2010, σελ. 29

2.5 Τα αστικά μπλουζ

Ενώ οι κλασικοί τραγουδιστές έκαναν δίσκους, εμφανίσεις στο θέατρο και εθνικές περιοδείες, άρχισε να αναπτύσσεται ένα πιο ιδιωτικό είδος μπλουζ, με δεδομένο καταλύτη τη μετακίνηση των Νέγρων προς τα μεγάλα αστικά κέντρα. Ένα νέο μπλουζ της πόλης ή αστικό είχε εμφανιστεί έξω από την κυρίως θεατρική παράδοση που δημιούργησαν οι κλασικοί τραγουδιστές. Τα αστικά μπλουζ αναπτύχθηκαν στις διάφορες μεταμεσονύκτιες συγκεντρώσεις, στα «πάρτι ενοικίου»⁴⁹ και στα μπάρμπεκιου. Σε αντίθεση με τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα των κλασικών μπλουζ, τα αστικά μπλουζ που τραγουδούσαν οι νέοι κάτοικοι των πόλεων ήταν σκληρότερα, βαρύτερα και αντλούσαν την θεματολογία τους από την ωμότητα και τη φτώχεια της σκληρής ζωής στις μεγάλες πόλεις.

Για τους περισσότερους Νέγρους, η αστική ζωή ήταν μια παράξενη ιδέα. Είχαν έρθει από κάθε μέρος του Νότου, από απομονωμένες φάρμες στις ερημιές και οι περισσότεροι δεν είχαν πάει ποτέ τους σε κάποια από τις σχετικά μεγαλύτερες πόλεις του Νότου, πόσο μάλλον στα μεγάλα αστικά κέντρα του Βορρά. Δεν είχαν πλέον δική τους γη για να καλλιεργήσουν, παρά μόνο τσιμέντο, κτίρια και δρόμους γεμάτους με αυτοκίνητα. Όμως, παρ' όλο που εξακολουθούσαν να θεωρούν πατρίδα τους τον Νότο και συχνά τραγουδούσαν για τη ζωή «μακριά από το σπίτι», οι νεοφερμένοι Νέγροι από τον Νότο αποτελούσαν στόχο χλευασμού από τη μεριά των Βόρειων Νέγρων, οι οποίοι αποκαλούσαν τους πρώτους «χωριατόπαιδα» θεωρώντας ότι συνέχιζαν ακόμα τις παραδόσεις και τα ήθη ενός νότιου παρελθόντος που υποτίθεται πως είχε απορριφθεί. Γρήγορα όμως οι νεοφερμένοι Νέγροι εγκλιματίζονταν στον αστικό τρόπο ζωής και κορόιδευαν με τη σειρά τους τους επόμενους νεοαφιχθέντες Νέγρους στον αστικό Βορρά.

Οι Νότιοι έφεραν μαζί τους τα μπλουζ στο Βορρά και παρ' όλο που οι παλιότερες παραδόσεις αναμίχθηκαν με τη μουσική του Βορρά διαμορφώνοντας τα αστικά μπλουζ, οι πρώιμες μορφές μπλουζ συνέχισαν να υφίστανται. Για τους περισσότερους όμως Νέγρους οι οποίοι είχαν μεγαλώσει στο Βορρά, τα μπλουζ ήταν κάτι το καινούριο. Ο χλευασμός των Νέγρων του Νότου από τη μεριά των αστών Νέγρων, καθώς και η προσπάθεια των Νέγρων που μετακινήθηκαν στο Βορρά να πετάξουν από πάνω τους την εικόνα του Νέγρου ως σκλάβου είχε ως αποτέλεσμα και την απομάκρυνσή του από τις μουσικές παραδόσεις του Νότου. Έτσι, ο νεαρός Νέγρος που είχε γεννηθεί στο Βορρά δεν είχε μάθει ποτέ του για την ύπαρξη της νέγρικης κουλτούρας, αλλά γνώριζε μόνο το πολιτισμικό μοντέλο που υπήρχε στη γενέτειρά του. Με την έλευση όμως των νότιων Νέγρων, αναπόφευκτα οι νέοι άρχισαν να έρχονται σε επαφή με τον πολιτισμό και τα μπλουζ του Νότου.

Η εισβολή στο Βορρά μουσικών από το Νότο ενισχύθηκε και από το κλείσιμο του Στόριβιλ⁵⁰, της συνοικίας οίκων ανοχής της Νέας Ορλεάνης, το 1917. Αυτό οδήγησε πολλούς Νέγρους μουσικούς στην ανεργία και ακολούθησαν έτσι κι αυτοί το κύμα μετακίνησης προς τα βόρεια. Οι μεγαλύτερες χορευτικές ορχήστρες του Βορρά άρχισαν τότε να προσλαμβάνουν ορισμένους από τους νότιους μουσικούς, αφού η ιδιαιτερότητά τους μπορούσε να αυξήσει την

⁴⁹ Τα πάρτι ενοικίου ήταν πάρτι με χαμηλή τιμή εισόδου η οποία βοηθούσε τον νοικάρη να πληρώσει το ενοίκιο του.

⁵⁰ Storyville

εμπορική απήχηση μιας ορχήστρας. Συνήθως όμως οι Νέγροι μουσικοί του Βορρά επηρεάζονταν από τους «κατούς», όπως τους αποκαλούσαν, μπλουζ κυματισμούς της φωνής των νότιων μουσικών και αυτό το «καυτό» στιλ απλώθηκε σε ένα ακόμα ευρύτερο Βόρειο ακροατήριο, τόσο μαύρο όσο και λευκό.

2.6 Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) ήταν ένα εξαιρετικά αξιοσημείωτο γεγονός ως προς την ένταξη των Νέγρων στην λευκή αμερικανική κοινωνία. Όταν οι Νέγροι κατατάχθηκαν στον στρατό, στις ειδικές μαύρες μονάδες τους, άρχισαν να έχουν την αίσθηση της πραγματικής συμμετοχής στις υποθέσεις και την τύχη της χώρας, παρ' όλο που οι ειδικές αυτές μονάδες είχαν τον χαρακτήρα αναλώσιμου στρατεύματος για τον αμερικανικό στρατό. Τα στρατεύματα όμως αυτά έλαβαν αναγνώριση σε διάφορα τμήματα της Ευρώπης και ιδιαίτερα στη Γαλλία, κάτι που ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την αίσθηση συμμετοχής των Νέγρων στρατιωτών στην αμερικανική κοινωνία. Η επαφή με τους Ευρωπαίους ήταν επίσης κάτι πρωτόγνωρο για τους Νέγρους, οι οποίοι μετά τον πόλεμο επέστρεφαν με ιστορίες για την Ευρώπη και τους λευκούς της ανθρώπους που είναι τόσο όμοιοι μα και τόσο ανόμοιοι με τους λευκούς Αμερικανούς.

Οι Νέγροι πλέον αντιλαμβάνονται καλύτερα τους φυλετικούς περιορισμούς στα κοινωνικά ήθη της αμερικανικής ζωής και για πρώτη φορά νιώθουν τη μοναδικότητα της δύσκολης θέσης τους ως μαύρων Αμερικανών. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και αμέσως μετά εμφανίζονται έντονες φυλετικές ταραχές που εκδηλώνονται με αιματηρά επεισόδια βίας σαν αυτά του ανατολικού Σαιντ Λούις το 1917, όπου υπολογίζεται πως 40 με 200 άνθρωποι έχασαν τη ζωή τους.⁵¹ Ο πόλεμος επίσης στάθηκε με πολλούς τρόπους υπεύθυνος για την αύξηση του αριθμού των Νέγρων που εγκατέλειπαν τον Νότο και μετά τη λήξη του πολέμου πολλοί Νότιοι Νέγροι που είχαν βρεθεί στο στρατό προτίμησαν να συνεχίσουν τη ζωή τους στον αστικό Βορρά αντί για τις επαρχίες του Νότου όπου ο φυλετικός διαχωρισμός ήταν πιο έντονος. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος δεν κατέστησε μόνο ευκρινείς τις κοινωνικές ανισότητες της αμερικανικής κοινωνίας, αλλά και το ότι οι Νέγροι μπορούσαν για πρώτη φορά να αντιληφθούν αυτόν τον διαχωρισμό σαν ένα πρόβλημα που μπορεί να αντιμετωπιστεί και όχι σαν την αιώνια μοίρα τους ως φυλή. Κατά τα χρόνια εκείνα ήταν που άρχισε να σχηματίζεται η πρώτη ευρέως διαδεδομένη και οργανωμένη αντίσταση από τους Νέγρους ενάντια στον φυλετικό διαχωρισμό.⁵²

⁵¹ Robert Fitch, *Solidarity for Sale: How Corruption Destroyed the Labor Movement and Undermined America's Promise*, Public Affairs, Νέα Υόρκη 2006, σελ. 120

⁵² LeRoi Jones, ό.π. σελ. 162

2.7 Η εμφάνιση του μπούγκι-γούγκι

Την ίδια περίοδο εμφανίζεται στις πόλεις ένα άλλο είδος μπλουζ, το επονομαζόμενο μπούγκι-γούγκι⁵³ και γνωρίζει μεγάλη δημοτικότητα στις πόλεις του Βορρά και πρώτα στο Σικάγο, μέσα από τα «πάρτι ενοικίου» και τις συγκεντρώσεις γύρω από ένα γραμμόφωνο. Πρόκειται για πιανιστική μουσική με έντονα χαρακτηριστικά από τα μπλουζ του επαρχιακού Νότου, μια μείξη των φωνητικών μπλουζ και των πρώιμων καθαριστικών τεχνικών των επαρχιακών τραγουδιστών, προσαρμοσμένες στο πιάνο. Κατά κάποιον τρόπο το μπούγκι-γούγκι έχει μια έντονη ομοιότητα με το πιανιστικό στίλ του ράγκταϊμ, αν και από τεχνικής πλευράς διαφοροποιείται άμεσα. Χαρακτηριστικό του μπούγκι-γούγκι είναι τα βαριά, επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα στο μπάσο, κάτι που αργότερα εξελίχθηκε στο μοτίβο του ροκ εν ρολ.⁵⁴ Το στίλ αυτό φαίνεται να ήταν αρκετά δημοφιλές ανάμεσα στους νότιους Νέγρους πιανίστες κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα, αλλά γνώρισε μεγάλη επιτυχία έπειτα από την κυκλοφορία ενός δίσκου του Πάιν Τοπ Σμιθ το 1929, με τίτλο *Pine Top's Boogie Woogie* [♩♯3]. Εκατοντάδες πιανίστες μέσα στις επόμενες δεκαετίες έπαιξαν τις δικές τους παραλλαγές πάνω στην επιτυχία του Πάιν Τοπ Σμιθ και η έννοια «μπούγκι-γούγκι» καθιερώθηκε ως πιανιστικό στίλ. Το ράγκταϊμ ήταν η πρώτη οικειοποίηση των λευκών πιανιστικών τεχνικών από τους Νέγρους, ενώ το μπούγκι-γούγκι ήταν η δεύτερη οικειοποίηση μιας πιανιστικής προσέγγισης στο όργανο, με έναν τρόπο όμως πολύ παρόμοιο με το μπλουζ. Κρατώντας επαφή με τα παραδοσιακά στίλ της νέγκρικης μουσικής, το μπούγκι-γούγκι ήταν μια μουσική ρυθμικών αντιθέσεων παρά μελωδικών ή αρμονικών παραλλαγών.

Ο πιανίστας μπούγκι κατέκτησε μια ειδική κοινωνική θέση, παίζοντας σε διάφορες μορφές θεματικών πάρτι της εποχής όπου οι συμμετέχοντες πλήρωναν είσοδο. Οι υπηρεσίες του ήταν περιζήτητες και στη συνέχεια μπορούσε να μπει σε όλα αυτά τα «πάρτι επί πληρωμή» χωρίς να αναμένεται να πληρώσει είσοδο. Ο Τζέιμς Πράις Τζόνσον περιγράφει σε συνέντευξή του το 1959: «*Αν μπορούσες να παίζεις πιάνο καλά, πήγαινες από το ένα πάρτι στο άλλο και όλοι μιλούσαν με θυμασμό για σένα και σε ταΐζανε παγωτό, κέικ, φαγητό και ποτό. Μάλιστα, μερικοί από τους πιο σπουδαιούς επαγγελματίες του είδους ήταν γνωστοί ως οι μεγαλύτεροι φαγάδες που είχαμε. Σε ένα ολονύχτιο πάρτι, ξεκινούσες να τρως στη 1 τα ξημερώματα και έτρωγες ξανά στις 4 το πρωί. Πολλοί από εμάς υποφέραμε αργότερα εξαιτίας των διατροφικών συνηθειών που είχαμε αναπτύξει στις κοινωνικές μας επαφές κατά τις μέρες της νεότητάς μας*».⁵⁵ Φαίνεται λοιπόν ότι ένας καλός πιανίστας είχε όχι μόνο καλύτερη αντιμετώπιση στις κοινωνικές εκδηλώσεις, αλλά απολάμβανε και καλύτερες διατροφικές συνήθειες και μάλιστα σε μια εποχή λίγο πριν το μεγάλο Κραχ όπου οι περισσότεροι νέγροι αντιμετώπιζαν ήδη μεγάλες οικονομικές δυσκολίες. Το ότι ένας πιανίστας όμως ήταν καλός στο αντικείμενό του, συνέβαλλε και στο να μην στερείται τα βασικά υλικά αγαθά.

Η επιτυχία των φυλετικών δίσκων οδήγησε τις εταιρείες στο να κινηθούν στην ευρύτερη μουσική των Νέγρων, ηχογραφώντας έτσι πέρα από τα κλασικά μπλουζ και πολλούς πιανίστες

⁵³ Boogie-woogie

⁵⁴ Elijah Wald, ο.π. σελ. 44

⁵⁵ Tom Davin, «*Conversations with James P. Johnson*», *Jazz Review*, τεύχος Ιουλίου 1959, σελ. 10

μπούγκι-γούγκι, αλλά και επαρχιακούς τραγουδιστές. Οι μεγαλύτερες δισκογραφικές εταιρείες άρχισαν να φτιάχνουν μόνιμα γραφεία στον Νότο για την ανακάλυψη νέων ταλέντων και κάποιες εταιρείες όπως η Κολούμπια διέθεταν ακόμα και μια κινητή μονάδα που διέτρεχε το Νότο και ηχογραφούσε καλλιτέχνες που τραγουδούσαν κυρίως παραδοσιακό υλικό. Οι πιανίστες όμως των «πάρτι ενοικίου» δεν ηχογραφήθηκαν, με εξαίρεση λίγους μόνο καλλιτέχνες. Η μουσική μπούγκι-γούγκι για τους περισσότερους μουσικούς παρέμενε μια επιμέρους απασχόληση αντί για έναν τρόπο να κερδίζουν χρήματα, όπως συνέβαινε με τους παλιότερους τραγουδιστές μπλουζ. Η μουσική δεν ήταν επάγγελμα γι' αυτούς, αλλά κάτι που δημιουργούσαν για τον εαυτό τους μέσα στο περιβάλλον εκείνων των «νέων» μαύρων πόλεων του Βορρά.

2.8 Το μεγάλο Κραχ

Τον Οκτώβριο του 1929 η χειρότερη οικονομική καταστροφή που είχε βιώσει η Αμερική θρυμάτισε την σχετική της ευμάρεια. Το Κραχ - ή το Μεγάλο Κραχ, όπως λέγεται από ορισμένους οικονομολόγους ώστε να διαφοροποιείται από τις παλιότερες, λιγότερο καταστροφικές υφέσεις που είχαν προηγηθεί,⁵⁶ αποτέλεσε μια υλική, πνευματική και συναισθηματική καταστροφή που επηρέασε άμεσα τις ζωές εκατομμυρίων ανθρώπων. Μέσα σε διάστημα λίγων μόνο μηνών η χώρα βρέθηκε αντιμέτωπη με μια πρωτόγνωρη κοινωνική εξάρθρωση που γινόταν όλο και πιο έντονη καθώς οι τράπεζες κατέρρεαν, οι αποταμιεύσεις εξαφανίζονταν και τα εργοστάσια έκλειναν το ένα μετά το άλλο. Η ανεργία εκτοξεύτηκε στα ύψη εξανεμίζοντας κάθε ελπίδα για εύρεση εργασίας και οι ουρές μπροστά από τα συσσίτια άρχισαν να πληθαίνουν. Σε ολόκληρη τη χώρα υπήρχαν περιπλανώμενοι που ταξίδευαν αναζητώντας απεγνωσμένα δουλειά, περνώντας τα βράδια σε αυτοσχέδιες παράγκες ή τυλιγμένοι με εφημερίδες όπου έβρισκαν να ξαπλώσουν. Στους δρόμους υπήρχαν άνθρωποι λευκοί και μαύροι, άνθρωποι που κάποτε είχαν οικονομική άνεση και άλλοι που ανέκαθεν ζούσαν μέσα στη φτώχεια, άνθρωποι με καλό μορφωτικό επίπεδο και άλλοι χωρίς καθόλου μόρφωση, άνθρωποι ηλικιωμένοι, αλλά κυρίως νέοι. Όλοι τους γνώρισαν την ανεργία και την εξαθλίωση μέσα σε μια κοινωνία που φαινόταν να διαλύεται. Περισσότερες από 5.500 τράπεζες και πάνω από 100.000 επιχειρήσεις έκλεισαν μέχρι το 1932, το ένα τέταρτο των σιδηροδρομικών εταιρειών πτώχευσε και εργοστάσια σε όλη τη χώρα έκλεισαν. Οι μισθοί των εργαζομένων μειώθηκαν, οι ώρες εργασίας αυξήθηκαν αλλά πολλοί ήταν αυτοί που απλώς απολύθηκαν.

Μέσα στην περίοδο 1929-1932 το εισόδημα της Αμερικής μειώθηκε στο μισό και η ανεργία έφτασε σε τρομακτικά ύψη. Την άνοιξη του 1930 υπήρχαν 3 εκατομμύρια άνεργοι και μέχρι το φθινόπωρο είχαν αυξηθεί σε 4 εκατομμύρια. Μέχρι τα τέλη του 1931 ο αριθμός είχε εκτοξευθεί στα 7 εκατομμύρια και τα χειρότερα δεν είχαν έρθει ακόμα. Την άνοιξη του 1932 η ανεργία είχε αγγίξει

⁵⁶ Οικονομικές κρίσεις στην Αμερική ποικίλων βαθμών σοβαρότητας είχαν υπάρξει το 1819, το 1837, την περίοδο 1873-1877, την περίοδο 1893-1898 και το 1913-1914, με την τελευταία να αποδεικνύεται προελεύδιο για το καταστροφικό χάος του 1929.

τα 11 εκατομμύρια και την επόμενη χρονιά οι στατιστικές απλώς κατέρρευσαν. Υπολογίζεται σε γενικές γραμμές ότι το ένα τέταρτο της εργατικής δύναμης έμεινε χωρίς δουλειά, με τον αριθμό των ανέργων να κυμαίνεται στα 12 με 15 εκατομμύρια. Το χάσμα ανάμεσα στους πλούσιους και τους φτωχούς ήταν τόσο μεγάλο που οι 36.000 πλουσιότερες οικογένειες είχαν εισόδημα που ισοδυναμούσε με το συνολικό εισόδημα των 12 εκατομμυρίων φτωχών οικογενειών μαζί. Το βιοτικό επίπεδο των 12 εκατομμυρίων αυτών οικογενειών, οι οποίες αποτελούσαν το 42% του συνολικού πληθυσμού, μετά βίας άγγιζε το όριο της επιβίωσης και η φτώχεια ήταν τόσο έντονη στις αγροτικές περιοχές που πολλά σπίτια δεν είχαν ούτε παροχή νερού, ούτε ηλεκτρισμό. Στον Μισισιπή μόνο το 2% των αγροτικών σπιτιών είχε τρεχούμενο νερό και μόλις το 0,5% είχε ηλεκτρισμό.⁵⁷

Οι Νέγροι για άλλη μια φορά δέχτηκαν το σκληρότερο χτύπημα: ήταν οι τελευταίοι που προσλαμβάνονταν, οι πρώτοι που απολύονταν και όλοι οι πρώην εργάτες χωραφιών που είχαν έρθει βόρεια αποδεχόμενοι την προσφορά εργασίας του κυρίου Φορντ στέκονταν τώρα σε μακριές ουρές περιμένοντας για κάτι το φαγώσιμο. Πολλοί από εκείνους τους Νέγρους αποθαρρύνθηκαν και επέστρεψαν στον Νότο αλλά οι περισσότεροι έμειναν. Το ξαφνικό Κραχ αποδείχτηκε ένα δραματικό τέλος για την εποχή των κλασικών μπλουζ. Δεν ήταν μόνο ότι τα περισσότερα νυχτερινά κλαμπ και τα καμπαρέ άρχισαν να κλείνουν ή να απολύουν τους καλλιτέχνες τους, ήταν και το ότι η δισκογραφική βιομηχανία καταστράφηκε σχεδόν σε μια νύχτα. Και όπως ήταν αναμενόμενο, οι πρώτοι που χάθηκαν ήταν οι φυλετικοί δίσκοι. Οι Νέγροι απλά δε γινόταν να ξεοδεύουν πλέον χρήματα σε δίσκους γραμμοφώνου, αφού οι περισσότεροι ίσα που μπορούσαν να εξασφαλίσουν το απαραίτητο φαγητό. Για σχεδόν τρία χρόνια δεν υπήρξαν καθόλου ηχογραφήσεις από Νέγρους τραγουδιστές. Όμως, αν και η εμπορική διεύρυνση των μπλουζ σταμάτησε κατά τη διάρκεια του Κραχ, όπως ήταν φυσικό τα μπλουζ συνεχίστηκαν. Τα κλασικά μπλουζ δεν είχαν πιθανότητες ανάκαμψης, γιατί ως κάποιο βαθμό η δημοτικότητά τους βασιζόταν σε ένα οικονομικό στοιχείο, όπως άλλωστε και όλες οι μορφές λαϊκού θεάτρου. Τα αστικά μπλουζ όμως και το μπούγκι-γούγκι συνέχισαν να αναπτύσσονται με ακόμα μεγαλύτερη ζωτικότητα μέσα από τα πάρτι ενοικίου, που τώρα απέκτησαν ακόμα μεγαλύτερη σημασία για τους Νέγρους των πόλεων, τόσο από οικονομικής άποψης, όσο και ψυχολογικής. Μια από τις ελάχιστες ηχογραφήσεις του 1933, στην καρδιά της οικονομικής ύφεσης, περιέγραφε τα συναισθήματα του Νέγρου δια στόματος κάποιου «Joe Stone»:⁵⁸

⁵⁷ Giles Oakley, ο.π. σελ. 146

⁵⁸ Πιθανότατα πρόκειται για τον καλλιτέχνη Τζέι Ντι Σορτ (J.D. Short), έναν πολυτάλαντο Νέγρο τραγουδιστή από το Δέλτα του Μισισιπή που έπαιζε ποικιλία μουσικών οργάνων όπως κιθάρα, πιάνο, φουσαρμόνικα, σαξόφωνο, κλαρινέτο και κρουστά και ο οποίος έκανε αρκετές ηχογραφήσεις χρησιμοποιώντας διάφορα ψευδώνυμα (Jelly Jaw Short, Jaydee Short, Spider Carter και πιθανώς κάποια ακόμα).

| | |
|---|---|
| <i>It's hard time here,</i> | <i>Είναι δύσκολοι καιροί εδώ,</i> |
| <i>hard time everywhere</i> | <i>δύσκολοι καιροί παντού</i> |
| <i>I went down to the factory</i> | <i>Πήγα στο εργοστάσιο</i> |
| <i>where I worked for years</i> | <i>όπου δούλευα για χρόνια</i> |
| <i>I went down to the factory</i> | <i>Πήγα στο εργοστάσιο</i> |
| <i>where I worked for years ago,</i> | <i>όπου δούλευα πριν από χρόνια</i> |
| <i>And the boss man tol' me</i> | <i>Και το αφεντικό μου είπε</i> |
| <i>that I ain't comin' here no mo'.</i> | <i>ότι δεν πρόκειται να ξαναγυρίσω πια εδώ</i> |
| <i>And we have a little city</i> | <i>Και έχουμε μια μικρή πόλη</i> |
| <i>that they call down in Hooverville</i> | <i>που την αποκαλούν Χούβερβιλ</i> |
| <i>Times have got so hard people,</i> | <i>Οι καιροί έγιναν τόσο δύσκολοι που οι άνθρωποι</i> |
| <i>they ain't got no place to live</i> | <i>δεν έχουν μέρος για να ζήσουν</i> |

(Joe Stone - It's Hard Time, 1933)

Αρχικά η ενίσχυση των φτωχών προερχόταν σχεδόν αποκλειστικά από τοπικές αρχές με ελάχιστη βοήθεια από τη μεριά της κυβέρνησης των Η.Π.Α. και παρ' όλο που κάποιες πόλεις μπόρεσαν να παρέχουν αρκετά μεγάλη ποσότητα συσσιτίων με πολύ χαμηλό κόστος, η κλίμακα του προβλήματος σε εθνικό επίπεδο ήταν πολύ μεγάλη για να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά. Τα μέτρα που πήρε ο πρόεδρος Χέρμπερτ Χούβερ⁵⁹ αποδείχτηκαν ανεπαρκή και σύντομα το όνομά του συνδέθηκε με τις παραγκυπόλεις που στήνονταν μαζικά στις παρυφές των αστικών κέντρων, οι οποίες ανεπίσημα αποκαλούνταν «πόλεις του Χούβερ»⁶⁰. Το 1932 ο Φρανκλίνος Ρούζβελτ⁶¹ αναλαμβάνει την προεδρεία των Η.Π.Α. και υπόσχεται στους αμερικανούς πολίτες ένα νέο πρόγραμμα οικονομίας που έχει στόχο την τόνωση της αμερικανικής οικονομίας, το οποίο ονομάζει «Νιου Ντηλ» (New Deal). Κατά τον Πρόεδρο Ρούζβελτ, το πρόγραμμα αρωγής ενείχε τον κίνδυνο να πλήξει τον αυτοσεβασμό των ανέργων που ήταν αναγκασμένοι να στηθούν στις ουρές για το δωρεάν ψωμί και να λάβουν ελεημοσύνη σε είδος χωρίς να έχουν εργαστεί. Γι' αυτό τον λόγο ιδρύει πολλές υπηρεσίες οι οποίες προσφέρουν βοήθεια μέσω της εργασιακής απασχόλησης, αλλά και ενισχύουν τις πληρωμές ανακούφισης και πρόνοιας προς τους φτωχούς που δεν γινόταν να απασχοληθούν στα διάφορα ομοσπονδιακά προγράμματα. Μέσα σε μικρό διάστημα, οι υπηρεσίες παρέχουν εργασία σε πάνω από 4.200.000 ανθρώπους, ενώ μέχρι τον Δεκέμβριο του 1934 πάνω

⁵⁹ Ο Herbert Hoover ήταν ο 31^{ος} πρόεδρος των Η.Π.Α., θήτευσε κατά την περίοδο 1928-1933.

⁶⁰ Hooverville

⁶¹ Ο Franklin Delano Roosevelt ήταν ο 32^{ος} πρόεδρος των Η.Π.Α. θήτευσε κατά την περίοδο 1933-1945.

από 19 εκατομμύρια άποροι ζουν με την οικονομική ενίσχυση της πρόνοιας. Στις πόλεις του Βορρά, το 50% των κατοίκων - και κάποιες φορές παραπάνω, εξαρτάται οικονομικά από την πρόνοια.⁶²

Αν και το «Νιου Ντηλ» του Ρούζβελτ είχε αρκετά οφέλη για τους Νέγρους και η οικονομική ενίσχυση της πρόνοιας γλίτωσε πολλούς από την πείνα, ο φυλετικός διαχωρισμός τόσο στις πόλεις όσο και στον επαρχιακό Νότο παρέμενε εμφανής. Παρά τις συγκεκριμένες οδηγίες κατά του διαχωρισμού στην παροχή κρατικής βοήθειας, για τους Νέγρους του Νότου παρέμενε δύσκολο να λάβουν οικονομική στήριξη και συχνά οι χορηγήσεις ήταν μειωμένες. Όλο το εύρος υπηρεσιών που παρείχαν οι πολιτείες στους Νέγρους ήταν κατώτερο από αυτό που παρείχαν στους λευκούς. Στην εκπαίδευση για παράδειγμα, η διαφορά ήταν τεράστια: το 1935-1936 η πολιτεία του Μισισιπή και της Τζόρτζια παρείχαν κατά μέσο όρο μόλις 9 δολάρια την ημέρα για κάθε μαύρο παιδί, συγκριτικά με τα 45 δολάρια που παρείχαν ημερησίως για τα λευκά παιδιά.⁶³

Το 1935 ο συνδυασμός ομοσπονδιακών και τοπικών ταμείων στήριζε πάνω από 6.400.000 οικογένειες οι οποίες περιλάμβαναν πάνω από 22.470.000 ανθρώπους. Με άλλα λόγια, το 17% του αμερικανικού πληθυσμού βασιζόταν στα ταμεία της πρόνοιας. Εκείνη τη χρονιά ξεκινάει τη λειτουργία της μια από τις σημαντικότερες ομοσπονδιακές υπηρεσίες της περιόδου της ύφεσης, η Διεύθυνση Προγραμματισμού Έργων⁶⁴ με σκοπό τη δημιουργία προγραμμάτων παροχής εργασίας. Μέχρι την επόμενη χρονιά παρείχε εργασία σε πάνω από 3 εκατομμύρια ανθρώπους, πάνω σε έργα που αφορούσαν πάρκα, ζωολογικούς κήπους, αποχετεύσεις, αεροδρόμια, δημόσια κτίρια, εγκαταστάσεις ηλεκτροδότησης, δρόμους, σχολεία, νοσοκομεία, κ.ά. Ταυτόχρονα ενίσχυσε τις τέχνες χρηματοδοτώντας ένα μεγάλο μέρος καλλιτεχνών, μουσικών, ηθοποιών και ζωγράφων, αλλά και την παιδεία δημιουργώντας εκπαιδευτικά τμήματα για αναλφάβητα μαύρα παιδιά αλλά και ενηλίκους.⁶⁵ Τα προγράμματα αυτά, πέρα από την οικονομική στήριξη που παρείχαν στην αμερικανική κοινωνία, είχαν ένα ακόμα σημαντικό αποτέλεσμα: η ανάγκη συνεργασίας λευκών και μαύρων στις διάφορες δουλειές οδήγησαν στη βελτίωση των μεταξύ τους σχέσεων. Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του 1930 υπήρχε πιο έντονα η αίσθηση συμμετοχής των Νέγρων στη διαμόρφωση της αμερικανικής κοινωνίας, κάτι που εκείνη την περίοδο φαίνεται και στη θεματολογία των μπλουζ που αρχίζει να αναφέρεται σε ευρύτερα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα. Οι Νέγροι πλέον είχαν την αίσθηση ότι ήταν αναμειγμένοι σε ένα κοινό εθνικό πρόβλημα που αφορούσε τους ίδιους στον ίδιο βαθμό με τους λευκούς, μια αίσθηση παρόμοια με αυτή που αναπτύχθηκε κατά τα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και τη συμμετοχή των Νέγρων στον αμερικανικό στρατό.

Το «Νιου Ντηλ» έδωσε εν μέρει αναγνώριση στο ρατσιστικό πρόβλημα που αντιμετώπιζαν οι Νέγροι απομακρύνοντας τις φυλετικές διακρίσεις από τα ομοσπονδιακά προγράμματα στήριξης. Αλλά εξίσου σημαντικό ήταν το ότι κατέδειξε πως η λύση στα προβλήματα της Αμερικής ως έθνος θα πρέπει να περιλαμβάνει και τους νέγρους πολίτες. Ο ίδιος ο Ρούζβελτ διόρισε αρκετούς Νέγρους σε θέσεις μέσα στην κυβέρνηση των Η.Π.Α., ενώ η Έλινορ Ρούζβελτ, η γυναίκα του, συνεργάστηκε στενά με Νέγρους, επισκεπτόταν σχολεία Νέγρων, έδινε ομιλίες σε συγκεντρώσεις

⁶² Giles Oakley, ο.π. σελ. 151

⁶³ Giles Oakley, ο.π. σελ. 152

⁶⁴ Works Progress Administration, ή W.P.A.

⁶⁵ Giles Oakley, ο.π. σελ. 153

Νέγρων και γενικότερα αγωνίστηκε υπέρ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁶⁶ Παρ' όλο που κατά τη διάρκεια της θητείας του Ρούζβελτ δεν υπήρξε επίσημα κάποιος νόμος για τα δικαιώματα των Νέγρων, ήταν η πρώτη φορά που η αμερικανική κυβέρνηση ανέλαβε την ευθύνη να προστατέψει την μαύρη κοινωνία ενάντια στον ρατσισμό.

Όλη αυτή η έντονα διαταραγμένη περίοδος της αμερικανικής ιστορίας αποτυπώνεται στα μπλουζ τόσο κατά την εποχή της οικονομικής ύφεσης, όσο και στην μετέπειτα εποχή. Το στιχουργικό περιεχόμενο αναφέρεται στο κοινωνικό περιβάλλον τόσο άμεσα όσο ποτέ στο παρελθόν. Επιπλέον, ο πειραματισμός με τη φόρμα ήταν πολύ συχνότερο φαινόμενο και σταδιακά άρχισαν να γίνονται δημοφιλή τα μπλουζ με κουπλέ και ρεφρέν καθώς και τα αφηγηματικά κομμάτια. Υπήρξαν μπλουζ για την ανεργία όσο και μπλουζ για την Διεύθυνση Προγραμματισμού Έργων (W.P.A.), υπήρξαν μπλουζ για τα υψηλά ενοίκια και τους χαμηλούς μισθούς, μπλουζ που μιλούσαν για τους πυροβολισμούς και για τις μαχαιριές, για τις ομάδες αλυσοδομένων καταδίκων και για τα σωφρονιστήρια. Υπήρξαν μπλουζ με θέμα την πορνεία και τα τυχερά παιχνίδια, μπλουζ για τις διαλυμένες οικογένειες, για την απιστία, για άντρες που εγκατέλειπαν το σπίτι τους και για τις γυναίκες που απόμεναν μόνες. Υπήρξαν μπλουζ για τη μετανάστευση πλανόβιων που μετακινούνταν με τους σιδηροδρόμους, των αλητών που κινούνταν πεζή στις εθνικές οδούς. Μπλουζ για τις προλήψεις και για τις λαϊκές δοξασίες, μπλουζ για την πόλη. Υπήρξαν μπλουζ με θέμα τη διάρθρωση της κοινωνίας ανάλογα με το χρώμα, μπλουζ για τις αρρώστιες - την φυματίωση, την πνευμονία, την πελάγρα. Αλλά και τα μπλουζ για το θάνατο συζύγων και γονιών, ανατριχιαστικά μερικές φορές στην αίσθηση με την οποία μετέδιδαν το αποδεκτό και το αναπόφευκτο της κατάστασης. Συχνά, με μοιρολατρική διάθεση περιγράφονταν και οι θεομηνίες, οι πλημμύρες, οι τυφώνες, οι κυκλώνες, οι πυρκαγιές.

| | |
|--|---|
| <i>There once was a time</i> | <i>Ήταν κάποτε μια εποχή</i> |
| <i>when everything was cheap,</i> | <i>που όλα ήταν φθηνά,</i> |
| <i>But now prices nearly</i> | <i>Αλλά τώρα οι τιμές σχεδόν</i> |
| <i>puts a man to sleep</i> | <i>σκοτώνουν έναν άνθρωπο</i> |
| <i>When we pay our grocery bill</i> | <i>Όταν πληρώνουμε τα ψώνια μας</i> |
| <i>We just feel like making our will</i> | <i>νιώθουμε σαν να κάνουμε τη διαθήκη μας</i> |

(Blind Alfred Reed - How Can a Poor Man Stand Such Times and Live?, 1929)

⁶⁶ Giles Oakley, ο.π. σελ. 156

| | |
|--|---|
| <i>They used to tell me I was building a dream and so I followed the mob.</i> | <i>Μου έλεγαν ότι έχτιζα ένα όνειρο και έτσι ακολούθησα τον όχλο.</i> |
| <i>When there was earth to plow or guns to bear</i> | <i>Όταν υπήρχε γη για να οργώσω ή όπλα να κουβαλήσω</i> |
| <i>I was right on the job.</i> | <i>έκανα αμέσως τη δουλειά.</i> |
| <i>They used to tell me I was building a dream with peace and glory ahead.</i> | <i>Μου έλεγαν ότι έχτιζα ένα όνειρο με ειρήνη και δόξα στο μέλλον.</i> |
| <i>Why should I be standing in line just waiting for bread?</i> | <i>Γιατί θα πρέπει να στέκομαι στην ουρά περιμένοντας απλώς για ψωμί;</i> |

(EY Harburg & Jay Gorney - Brother, Can You Spare a Dime?, 1932)

Αλλά αν και τα μπλουζ συνέχισαν να αλλάζουν, εκθέτοντας έτσι την πιο σύγχρονη αντανάκλαση της εμπειρίας των Νέγρων στην Αμερική, οι παλιότερες μορφές δεν εξαφανίστηκαν. Υπήρχαν ακόμα επαρχιώτες και τραγουδιστές επαρχιακού στιλ που κατέφθαναν καθημερινά στις διάφορες μαύρες πόλεις ώστε να παράσχουν μια πολιτισμική ισορροπία, τραγουδώντας για παλιότερες, λιγότερο περίπλοκες αντιδράσεις στην αμερικανική ζωή, καθώς και αρκετοί τραγουδιστές στα θέατρα που διατηρούσαν τη μεγάλη παράδοση των κλασικών μπλουζ.

3. Τα μεταπολεμικά μπλουζ

3.1 Η εμφάνιση του σουίνγκ

Οι ιστορικοί τείνουν να διαχωρίζουν τα μπλουζ σε προπολεμικά και μεταπολεμικά στιλ, αφενός λόγω της εμφάνισης της ηλεκτρικής κιθάρας και αφετέρου λόγω της απεργίας της Αμερικανικής Ομοσπονδίας Μουσικών⁶⁷ από το 1942 ως το 1944, κατά τη διάρκεια της οποίας δεν κυκλοφόρησε κανένας εμπορικός δίσκος, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια φυσική παύση στο συνεχές της μπλουζ δισκογραφίας. Στην πραγματικότητα όμως, καμία ορχήστρα δεν επέλεξε να διαφημιστεί με τον όρο «μπλουζ» παρά μόνο μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1940, παρ' όλο που ο όρος «μπλουζ» ως περιγραφή της αφροαμερικανικής μουσικής συναντάται ήδη από το 1912.⁶⁸ Κάποιοι καλλιτέχνες εξειδικεύονταν στα μπλουζ - ιδίως στις δισκογραφικές τους δουλειές, αλλά καθώς βασιζόνταν σε μεγάλο βαθμό στις ζωντανές παραστάσεις, καμία ορχήστρα δεν ήθελε να θεωρείται περιορισμένη σε ένα μόνο είδος μουσικής. Αποτέλεσμα είναι πολλές από τις πιο διάσημες επιτυχίες που επηρέασαν το χώρο της μπλουζ να προέρχονται από ανθρώπους που δεν τους θεωρούμε κατά βάση μπλουζ καλλιτέχνες.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, η Αμερική κατακλύστηκε από ένα νέο ρυθμοκεντρικό στιλ που ονομάστηκε «σουίνγκ»⁶⁹, το οποίο αναμίγνυε την ενορχήστρωση των παλαιότερων χορευτικών ορχηστρών με μπλουζ αρμονίες και αυτοσχεδιασμούς εμπνευσμένους από την τζαζ της Νέας Ορλεάνης. Κάποιες σουίνγκ μπάντες επικεντρώθηκαν στα μπλουζ περισσότερο από άλλες, όμως όλες τους παρουσίαζαν μπλουζ επιρροές στις μουσικές φράσεις των σολίστ.

Μία από τις μεγαλύτερες σουίνγκ ορχήστρες όλων των εποχών ήταν αυτή του Κάουντ Μπέισι, η οποία έκανε την πρώτη της μεγάλη επιτυχία το 1937 με το κομμάτι *One O' Clock Jump* [♩#4]. Με την εξέλιξη της μουσικής του Μπέισι, καθώς και άλλων καλλιτεχνών που υιοθέτησαν το ίδιο στιλ, γίνεται δύσκολο να διαχωρίσει κανείς με σαφήνεια τα όρια ανάμεσα στη μπλουζ και τη

⁶⁷ Η Αμερικανική Ομοσπονδία Μουσικών (American Federation of Musicians) είναι ένα εργατικό συνδικάτο επαγγελματιών μουσικών των Η.Π.Α. και του Καναδά, με έτος ίδρυσης το 1896. Η απεργία της περιόδου 1942-1944 αποτελεί μία από τις σημαντικότερες κινητοποιήσεις της ομοσπονδίας, η οποία πραγματοποιήθηκε με σκοπό να πείσει τις δισκογραφικές εταιρείες να κάνουν καλύτερους διακανονισμούς ως προς τα ποσοστά που πλήρωναν στους καλλιτέχνες.

⁶⁸ Ο όρος «μπλουζ» (blues) προέρχεται από τη φράση «μπλε διάβολοι» (blue devils) που χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει την μελαγχολία και την στενοχώρια και τη συναντάμε πρώτη φορά το 1798 στο θεατρικό του Τζορτζ Κόλμαν (George Colman) με τίτλο *Blue Devils*. Η χρήση του όρου για να περιγράψει το αφροαμερικανικό μουσικό ιδίωμα, αν και πιθανώς να χρησιμοποιήθηκε και ακόμα πιο παλιά, εντοπίζεται για πρώτη φορά το 1912 όταν το τραγούδι του Χαρτ Γουάντ (Hart Wand) με τίτλο *Dallas Blues* έγινε η πρώτη μπλουζ σύνθεση με κατοχρωμένα πνευματικά δικαιώματα. Στους στίχους του τραγουδιού, η λέξη «μπλουζ» χρησιμοποιείται συχνά για να περιγράψει μια μελαγχολική διάθεση.

⁶⁹ Swing

τζαζ στα τέλη του 1930 και του 1940.⁷⁰ Οι σουίνγκ ορχήστρες παρήγαγαν όλες τις μεγάλες μπλουζ επιτυχίες της δεκαετίας του 1930 και παρόλο που μεγάλο μέρος της μουσικής τους ήταν ορχηστρική, πολλοί από τους σημαντικότερους μπλουζ καλλιτέχνες της περιόδου εργάστηκαν κατά βάση ως τραγουδιστές.

Κατά τη δεκαετία του 1930, ο συνδυασμός τραγουδιστών και χορευτικών ορχηστρών αποτελούσε ακόμα καινοτομία. Πριν την εξάπλωση των ενισχυτών και των ηχογραφήσεων, πολύ λίγοι τραγουδιστές είχαν την ικανότητα να ακουστούν πάνω από τις ορχήστρες με τα δυνατά χάλκινα πνευστά και σε κάθε περίπτωση οι χορευτικές ορχήστρες έπαιζαν για χορευτές, όχι για ακροατές. Οι δίσκοι, το ραδιόφωνο και τα τζουκμπόξ αποτέλεσαν μια ανάμιξη των δύο: οι ακροατές μπορούσαν να ακούνε μουσική στο σπίτι ή στο μπαρ, απολαμβάνοντας τα φωνητικά σε συνδυασμό με τους χορευτικούς ρυθμούς της ορχήστρας και οι ενισχυτές επέτρεψαν ακόμα και στις πιο απαλές και χαμηλές φωνές να αντεπεξέλθουν μέσα σε ένα μεγάλο ορχηστρικό σύνολο.

Οι ενισχυτές έφεραν ακόμα ένα αποτέλεσμα: αρχικά μόνο οι τραγουδιστές συνήθιζαν να χρησιμοποιούν μικρόφωνο στις ζωντανές εμφανίσεις τους, αλλά μέχρι τη δεκαετία του 1940 κάποιες μικρές μπάντες είχαν αρχίσει επίσης να χρησιμοποιούν ενισχυτή. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να εργαστούν σε μεγάλες αίθουσες χορού. Τα τζουκμπόξ και το ραδιόφωνο είχαν δώσει ήδη τη δυνατότητα σε μικρές μπάντες να ανταγωνιστούν τις μεγάλες δημοφιλείς ορχήστρες, κάτι που απέκτησε ακόμα μεγαλύτερη σημασία όταν οι Η.Π.Α. συμμετείχαν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε και δημιουργήθηκε μεγάλη έλλειψη εργατικού δυναμικού στη μουσική βιομηχανία, όπως και στους υπόλοιπους κλάδους.

3.2 Ο ήχος της δυτικής ακτής

Οι Αφροαμερικανοί μετανάστευαν από τις επαρχίες του Νότου προς τα αστικά κέντρα του Βορρά από την εποχή του Εμφυλίου Πολέμου με συνεχώς αυξανόμενο ρυθμό, αλλά μέχρι τη δεκαετία του 1940 οι περισσότεροι είχαν κατευθυνθεί προς τις ανατολικές και κεντροδυτικές πόλεις. Αν και ο μαύρος πληθυσμός είχε αναπτυχθεί σταθερά στο Λος Άντζελες και το Σαν Φρανσίσκο, παρέμενε πολύ μικρός σε σχέση με τον μαύρο πληθυσμό του Σικάγο, του Σεντ Λούις και του Χάρλεμ. Η επίθεση στο Περλ Χάρμπορ⁷¹ τον Δεκέμβριο του 1941 άλλαξε μέσα σε μια νύχτα αυτή την κατάσταση, δημιουργώντας απεγνωσμένη ανάγκη για εργάτες στα ναυπηγεία των δυτικών ακτών. Νέοι άντρες και γυναίκες κατέφθασαν μαζικά από το Τέξας, την Οκλαχόμα και τη Λουιζιάνα, πόλεις που αποτελούσαν μεγάλα κέντρα των παλαιότερων στιλ μπλουζ,

⁷⁰ Elijah Wald, ο.π. σελ. 48

⁷¹ Το Περλ Χάρμπορ είναι μικρός όρμος στη Χαβάη των Η.Π.Α. όπου βρισκόταν αγκυροβολημένος ο στόλος του Ειρηνικού των Η.Π.Α. πριν την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Στις 7 Δεκεμβρίου του 1941 εξαπολύθηκε ιαπωνική επίθεση στον αμερικανικό στόλο που βρισκόταν εκεί, η οποία προκάλεσε ζημιές σε πολλά πλοία και στοίχισε τη ζωή σε περίπου 2.400 ανθρώπους. Το γεγονός αυτό έθεσε τέλος στην ουδετερότητα των Η.Π.Α., οι οποίες την επόμενη μέρα κήρυξαν τον πόλεμο εναντίον της Ιαπωνίας.

τριπλασιάζοντας σχεδόν τον μαύρο πληθυσμό του Λος Άντζελες και του Όκλαντ. Αποτέλεσμα ήταν η δυτική ακτή να γίνει τη δεκαετία του 1940 το επίκεντρο της καινοτομίας στη μπλουζ.

Το ακροατήριο των μπλουζ της δεκαετίας του 1940 ενδιαφερόταν περισσότερο για τις φωνητικές παρά για τις εκτελεστικές ικανότητες των καλλιτεχνών, όμως αποδείχτηκε πως μία από τις πιο σημαντικές συνεισφορές της δυτικής ακτής στη μπλουζ ήταν η εστίαση στην χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας. Καθοριστική φιγούρα σε αυτή την εξέλιξη ήταν ο Τι-Μπόουν Γουόκερ, ο οποίος μετακινήθηκε στο Λος Άντζελες στα μέσα του 1930. Το 1943 πήρε τη θέση του κιθαρίστα σε ένα διαφυλετικό σύνολο μουσικών υπό την καθοδήγηση του πιανίστα Φρέντι Σλακ και ηχογράφησε την πρώτη του επιτυχία με τίτλο *Mean Old World* [♯5]. Τα φωνητικά ήταν επηρεασμένα από το σουίνγκ του Κάνσας, όμως το κιθαριστικό μέρος ήταν μια τεράστια καινοτομία. Ο Γουόκερ ανάμιξε ένα αρμονικό και εκφραστικό μπλουζ συναίσθημα με τεχνικές σλάιντ⁷² και την ενέργεια του μπλουζ σαξοφώνου, χαράζοντας μια νέα πορεία την οποία ακολούθησαν σχεδόν όλοι οι μετέπειτα μεγάλοι κιθαρίστες της ηλεκτρικής μπλουζ και της ροκ



Εικ. 3: Ο Τι-Μπόουν Γουόκερ ήταν δυναμικός μουσικός και χορευτής, γνωστός ως πρωτοπόρος της ηλεκτρικής κιθάρας.

⁷² Σλάιντ (slide guitar) ονομάζεται μια συγκεκριμένη κιθαριστική τεχνική. Ο μουσικός αντί να μεταβάλλει το τονικό ύψος με τον συνηθισμένο τρόπο (πιέζοντας τη χορδή στα τάστα της κιθάρας), χρησιμοποιεί έναν κύλινδρο που εφαρμόζει στο δάχτυλο, συνήθως κατασκευασμένο από μέταλλο ή γυαλί, τον οποίο μετακινεί με γλίστρημα πάνω στις χορδές μεταβάλλοντας έτσι συνεχόμενα το τονικό ύψος.

σκηνης. Ο Γουόκερ ήταν επίσης εξαιρετικός σόουμαν, είχε ταλέντο στον χορό και συνήθιζε να κάνει φιγούρες πάνω στη σκηνή, όπως να παίζει κρατώντας την κιθάρα πίσω απ' το κεφάλι του. Τέτοιου είδους εφέ ήταν ήδη γνωστά από την εποχή των μέντιν σόου και του βοντεβίλ, όμως ο Γουόκερ ήταν αυτός που τα ταίριαξε με τις νέες δυνατότητες της ηλεκτρικής κιθάρας.

3.3 Ο ήχος του Κάνσας Σίτι

Ως τον καιρό που οι μεγάλες χορευτικές και σόου ορχήστρες άρχισαν να μετατρέπονται σε τζαζ μπάντες, οι πιο αυτόνομες μορφές των μπλουζ είχαν κατά κύριο λόγο αρχίσει να ακολουθούν πιο υπόγεια πορεία. Είχαν επιστρέψει, ως ήταν, στο να διασκεδάζουν την υποκουλτούρα, στην οποία εντάσσονταν πιο λειτουργικά ως συλλογική έκφραση.⁷³ Στα σπιτικά πάρτι και στα μαύρα καμπαρέ και κλαμπ τα μπλουζ παρέμεναν σχεδόν πάντα εμφανή.

Αν και το Κραχ είχε καταστρέψει την επιχείρηση του φυλετικού δίσκου σε μεγάλο βαθμό, συνέχισαν να γίνονται νέες ηχογραφήσεις αστικών και επαρχιακών μπλουζ. Πολλοί από τους επαρχιακούς τραγουδιστές μπλουζ οι οποίοι βρέθηκαν βόρεια άρχισαν να αλλάζουν το στιλ τους, είτε συνειδητά, είτε ασυνείδητα προσπαθώντας να ταιριάξουν με τη χαοτική σκληρότητα του νέου κόσμου. Μερικοί τραγουδιστές μπλουζ κατόρθωσαν ακόμα και να εισέλθουν στον κόσμο της διασκέδασης της λευκής Αμερικής, με αποτέλεσμα πολλές φορές να μην επιστρέψουν ποτέ ξανά στα αληθινά μπλουζ.

Οι μπλουζ τραγουδιστές της πόλης αρχικά χρησιμοποίησαν τη συνοδεία κιθάρας ή του μπούγκι πιάνου. Οι κλασικές τραγουδίστριες όμως είχαν αφήσει μια διαφορετική κληρονομιά, αυτή της χρήσης μεγάλων ορχηστρικών συνοδευτών. Η Μπέσι Σμιθ, η Μα Ρέινι και οι υπόλοιπες, είχαν όλες ηχογραφήσει με μικρές ορχήστρες και μερικές φορές έκαναν τις εμφανίσεις τους μαζί με τις μεγαλύτερες θεατρικές ορχήστρες. Αυτή η θεατρική παράδοση άφησε τη σφραγίδα της. Πολλοί από τους αστικούς τραγουδιστές άρχισαν να χρησιμοποιούν ολόένα και μεγαλύτερη ορχηστρική συνοδεία, συνήθως μπάσο, τύμπανα και μερικά πνευστά.⁷⁴ Μερικές χορευτικές ορχήστρες έφτασαν να προσλάβουν τραγουδιστές μπλουζ στα νέγρικα θέατρα και καμπαρέ και οι τραγουδιστές αυτοί άρχισαν να χρησιμοποιούν ένα διαφορετικό είδος προσέγγισης στο μπλουζ τραγούδι.

Όταν ακούστηκαν για πρώτη φορά τραγουδιστές σαν τον Τζο Τέρνερ και τον Τζίμι Ράσινγκ, κυριολεκτικά ούρλιαζαν πάνω από τα βροντερά ρυθμικά όργανα και τα σαλπίσματα των χάλκινων πνευστών, που ήταν χαρακτηριστικά των νοτιοδυτικών ορχηστρών [♩#6].⁷⁵ Το Κάνσας Σίτι, μια ιδιαίτερα ανοιχτή πόλη με χαρτοπαίκτης και όσο το δυνατόν περισσότερα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, έγινε το αρχηγείο αυτών των μεγάλων ορχηστρών μπλουζ και των τραγουδιστών τους. Υπήρχε άφθονη δουλειά εκεί για τις ορχήστρες μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1930, όταν

⁷³ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 227

⁷⁴ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 228

⁷⁵ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 229

έφτασε τελικά στο Κάνσας Σίτι μια τάση καθωσπρεπισμού και πολλοί από τους καλύτερους μουσικούς της περιοχής έφυγαν προς το Σικάγο ή τη Νέα Υόρκη.

Το ραδιόφωνο βοήθησε στο να εξαπλωθούν τα δυνατά μπλουζ του Κάνσας Σίτι σε όλη την Αμερική, τόσο στους Νέγρους της πόλης όσο και σε αυτούς της επαρχίας σημειώνοντας μεγάλη εμπορική επιτυχία. Τραγουδιστές με χρυσά πανωφόρια και πορτοκαλόχρωμα παντελόνια έγιναν ο κανόνας, με τον ήχο τους να χαρακτηρίζεται από συνεχή χρήση των ριφ, βαρύ παίξιμο στα τύμπανα και σαξόφωνα που έπαιζαν δυναμικά πίσω από τους τραγουδιστές, όλα στοιχεία που κληρονομήθηκαν από τις προσανατολισμένες στα μπλουζ νοτιοδυτικές ορχήστρες.⁷⁶

3.4 Ρυθμ εν μπλουζ

Οι τραγουδιστές του Κάνσας Σίτι και οι μεγάλες μπλουζ ορχήστρες άσκησαν μεγάλη επιρροή στη νέγκρικη μουσική παντού. Έδωσαν ώθηση σε ένα νέο είδος μπλουζ που αναπτύχθηκε γύρω από τις πόλεις κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1930, είδος που αργότερα καθιερώθηκε με την ονομασία «ρυθμ εν μπλουζ»⁷⁷ και που αποτελούνταν κυρίως από ογκώδεις ρυθμικές μονάδες με εξαιρετικά δυνατό ήχο πίσω από τραγουδιστές μπλουζ που ούρλιαζαν. Οι τραγουδιστές και τα συγκροτήματά τους ταυτίστηκαν απόλυτα με την «παράσταση», ήταν όμως ακόμα πολύ εύλογα συνδεδεμένα με τις παλιότερες μορφές μπλουζ.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940, οι μεγάλες ορχήστρες που είχαν κυριαρχήσει στη μουσική βιομηχανία της Αμερικής κατά την περίοδο της οικονομικής ύφεσης άρχιζαν τώρα να παρακμάζουν λόγω της έλλειψης δυναμικού εξαιτίας του πολέμου και αργότερα εξαιτίας της εξάπλωσης των ενισχυτών, καθώς και των πολύ υψηλών τιμών που επικράτησαν στην αμερικανική αγορά μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1949 το περιοδικό *Billboard* υιοθέτησε δύο νέες ονομασίες για τα είδη μουσικής που δεν ανήκαν στο δημοφιλές mainstream: «Κάντρι και Γουέστερν»⁷⁸ για το λευκό νότιο στυλ και Ρυθμ εν Μπλουζ για την αφροαμερικανική αγορά. Εφ' όσον το νόημα της κατηγορίας ρυθμ εν μπλουζ ήταν να χαρακτηρίζει τις νέγκρικες καταναλωτικές προτιμήσεις, συνέχισε να περιλαμβάνει δίσκους από μεγάλες μαύρες ορχήστρες και ποπ μπαλάντες, αλλά μέσα στο επόμενο χρόνο ο όρος «R&B» συνδέθηκε σταδιακά με το συγκεκριμένο είδος μουσικής που προέκυψε από τους τραγουδιστές με τον δυνατό, ρυθμικό τους ήχο. Σύντομα οι

⁷⁶ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 232

⁷⁷ Rhythm 'n' blues, εν συντομία R&B. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά στα τέλη της δεκαετίας του 1940 για να αντικαταστήσει τον ρατσιστικό όρο «φυλετική μουσική». Πρόκειται για την αφροαμερικανική μουσική που προέρχεται από ανάμιξη της τζαζ, της γκόσπελ και των μπλουζ, με τις πρώτες της μορφές να παρουσιάζουν έντονα στοιχεία μπούγκι-γούγκι. Στη σημερινή εποχή ο όρος R&B περιγράφει ένα πολύ διαφορετικό μουσικό είδος που βασίζεται περισσότερο στον ποπ ήχο και την ηλεκτρονική μουσική, παρά στις μορφές της μπλουζ των περασμένων δεκαετιών.

⁷⁸ Country and Western. Ο όρος περιγράφει την λαϊκή αμερικανική μουσική που ξεκίνησε να αναπτύσσεται στις επαρχίες τις Νοτίου Αμερικής από τη δεκαετία του 1920. Συνήθως πρόκειται για μπαλάντες και χορευτικά τραγούδια με απλή μορφή και αρμονία. Τα όργανα που συναντώνται κυρίως είναι το μπάτζο, η κιθάρα, το βιολί και η φουσαρμόνικα.

δισκογραφικές εταιρείες αξιοποίησαν την τάση αυτή και οι δίσκοι κάτω από τον τίτλο «ρυθμ εν μπλουζ» κατέληξαν να πουλάνε όσο καλά είχαν πουλήσει οι φυλετικοί δίσκοι πριν το Κραχ.

Οι περισσότεροι από τους πιο χαρακτηριστικούς μουσικούς στα πρώτα ρυθμ εν μπλουζ ήταν σαξοφωνίστες και συγκεκριμένα στα τέλη του 1940 αναπτύχθηκε ιδιαίτερα ένα στιλ σαξοφώνου όπου οι μουσικοί έπαιζαν με «ουρλιαχτά», ανταγωνιζόμενοι για το ποιος θα έκανε το όργανό του να στριγγλίζει, να θρηνήσει ή να ουρλιάξει δυνατότερα και σε μεγαλύτερη διάρκεια.⁷⁹ Το στιλ αυτό καθιερώθηκε το 1942 από το σόλο του σαξοφωνίστα Ιλινόις Τζάκετ στο *Flying Home* του Λάιονελ Χάμπτον [♩#7], το οποίο αποτέλεσε το πρώτο ρυθμ εν μπλουζ σόλο σαξοφώνου, αλλά έφτασε στο απόγειό του με δίσκους όπως το δωδεκάμετρο ορχηστρικό *The Dracon's Hop* του Μπιγκ Τζέι Μακ Νίλι, που έγινε νούμερο ένα επιτυχία το 194 . Ο Μακ Νίλι έπαιζε μία ή δύο νότες ξανά και ξανά, ξεκινώντας από απαλό παίξιμο κλιμακώνοντας σταδιακά σε δυνατά ουρλιαχτά, προσέγγιση που ακολούθησε επίσης ο Τζο Χιούστον, Γουίλις Γκέιτορ Τέλ Τζάκσον και πολλοί ακόμα σαξοφωνίστες.

Μια ακόμα πολύ ενδιαφέρουσα εξέλιξη κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης των ρυθμ εν μπλουζ ήταν το γεγονός ότι, μετά την εξαφάνιση των φυλετικών δίσκων, οι μεγαλύτερες λευκές δισκογραφικές εταιρείες έχασαν τον έλεγχο της ηχογράφησης της νέας μουσικής, γεγονός που θα επηρέαζε πολύ περισσότερο τη σχετική της αφάνεια έξω από τις μαύρες κοινότητες.⁸⁰ Υπήρχαν εκατοντάδες εταιρείες που ηχογραφούσαν μπλουζ, πολλές από αυτές με Νέγρους ιδιοκτήτες και πολλές από αυτές στο Νότο. Επίσης, πολλές από τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες έβγαζαν πολλά λεφτά από το σουίνγκ και πιθανώς δεν ένιωσαν την ανάγκη να επιστρέψουν στη «φυλετική» επιχείρηση.

Με την εξάπλωση των ρυθμ εν μπλουζ, τα μπλουζ ως αυτόνομη μουσική είχαν υποχωρήσει στην ασφάλεια της απομόνωσης και τα πιο ακατέργαστα είδη μπλουζ παρέμειναν στις παλιές γειτονίες των απελευθέρων. Τα ρυθμ εν μπλουζ κατέστησαν, σε περιορισμένο βαθμό, δημοφιλή τα παλιότερα είδη μπλουζ και παρέμειναν μια μουσική χρωματισμένη με συναίσθημα, παρόλο που σε πολλές περιπτώσεις δεν ήταν παρά μια απλή εμπορευματοποίηση. Οι ρίζες τους παρέμειναν εμφανείς και λειτουργικές. Διατήρησαν τη γραμμή των μπλουζ στις πόλεις, ενώ τα ραδιόφωνα βοήθησαν στην εξάπλωση των ρυθμ εν μπλουζ και στις αγροτικές περιοχές του Νότου.

3.5 Το στιλ του Σικάγο

Αν και το ώριμο αστικό σουίνγκ της δυτικής ακτής ήταν το πιο δημοφιλές στιλ του μπλουζ κατά την περίοδο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κάποιοι ακροατές εξακολουθούσαν να προτιμούν τον ωμό και παραδοσιακό ήχο του επαρχιακού Νότου. Ειδικότερα στα βιομηχανικά κέντρα της κεντροδυτικής Αμερικής, οι παλαιότερες γενιές των μαύρων μεταναστών δεν είχαν ξεχάσει τη μουσική με την οποία μεγάλωσαν και κατά τη διάρκεια του πολέμου ήρθαν σε επαφή με

⁷⁹ Elijah Wald, ο.π. σελ. 56

⁸⁰ LeRoi Jones, ό.π. σελ. 233

ένα νέο κύμα μεταναστών από τις γενέτειρές τους στον Νότο. Ο Μισισιπής έχασε περίπου το ένα δέκατο του νέγρικού πληθυσμού του μέσα στη δεκαετία του 1940, με το Σικάγο να αποτελεί τον πιο συχνό προορισμό. Ένας από αυτούς τους μετανάστες, ο Μακ Κίνλεϊ «Μάντι Γουότερς» Μόργκανφιλντ, έφτασε στο Σικάγο το 1943 επηρεασμένος από τις νέες εργασιακές ευκαιρίες που δημιουργήθηκαν στα εργοστάσια κατά την περίοδο του πολέμου. Σύντομα ήρθε σε επαφή με άλλους μουσικούς του Μισισιπή και ξεκίνησε να παίζει μουσική στα «πάρτι ενοικίου» και στα συνοικιακά μπαρ του Σικάγο.

Ο Μάντι Γουότερς έπαιζε μια ανάμιξη ποπ επαρχιακών και γουέστερν τραγουδιών με μπλουζ επιτυχίες της εποχής, όμως σε σύγκριση με τους καλλιτέχνες της δυτικής ακτής ο ήχος του ήταν ξεκάθαρα αρχαϊκός. Τα φωνητικά του ήταν επηρεασμένα από τα αγροτικά χόλερ και η χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας πάνω στα επαρχιακά μπλουζ συνδύαζε τον παλιό και τον καινούριο ήχο.⁸¹ Οι πρώτες ηχογραφήσεις του Μάντι Γουότερς έγιναν πάνω σε κάποια επαρχιακά μπλουζ πριν ακόμα μεταναστεύσει στο Σικάγο, όταν ακόμα βρισκόταν στον Μισισιπή. Οι πρώτες επιτυχίες που ηχογράφησε αργότερα ο Γουότερς στο Σικάγο περιλάμβαναν ηλεκτρικές εκδόσεις των ίδιων τραγουδιών, κάτι που έδωσε στους ακροατές την ευκαιρία να σχηματίσουν μια ιδέα για το πως ακριβώς ο Μάντι Γουότερς διαμόρφωσε το επαρχιακό του στιλ ώστε να ταιριάζει στον αστικό Βορρά. Οι επιτυχίες αυτές ήρθαν στα τέλη της δεκαετίας του 1940, όταν ο Γουότερς γνώρισε τον Λέοναρντ Τσεσ⁸², ιδιοκτήτη της μικρής δισκογραφικής εταιρείας «Τσεσ Ρέκορντς»⁸³. Ο Τσεσ ήταν επίσης ιδιοκτήτης ενός διάσημου μπλουζ κλαμπ. Αν και η μουσική του Γουότερς αρχικά του φάνηκε πολύ πρωτόγονη για να έχει εμπορική επιτυχία, αποφάσισε να του δώσει μια ευκαιρία, δημιουργώντας την αφορμή που έφερε ένα νέο κύμα παραδοσιακών μπλουζ. Μαζί με τον Τζον Λι Χούκερ, ο Γουότερς έδωσε ηλεκτρικό ήχο στα παραδοσιακά επαρχιακά μπλουζ του Μισισιπή, διατηρώντας τον δυναμισμό, τα ρυθμικά και τα τονικά τους χαρακτηριστικά. Αν και αρκετοί θεώρησαν τον ήχο του Γουότερς πολύ ωμό, λόγω του απλοποιημένου στιλ του, για πολλούς αποτελεί την επιτομή των πιο σημαντικών χαρακτηριστικών του μπλουζ ιδιώματος.

Ο Γουότερς είχε συνειδητοποιήσει πως είχε ικανότητες που έλειπαν από τους νεότερους μουσικούς των πόλεων. Όπως ο Χούκερ, που είχε μια περισσότερο ελεύθερη, ανομοιοκατάληκτη προσέγγιση των παλιότερων χόλερ, έτσι και ο Γουότερς θεωρούσε τον εαυτό του έναν από τους λίγους εναπομείναντες συνεχιστές μιας σπουδαίας, υπό εξαφάνιση παράδοσης.⁸⁴ Ταυτόχρονα ήταν περήφανος για τους τρόπους με τους οποίους εκμοντέρνισε τους παλιότερους επαρχιακούς ήχους. Ενώ ο Τι-Μπόουν Γουόκερ χρησιμοποίησε το sustain⁸⁵ στην ηλεκτρική κιθάρα για να μιμηθεί τους ήχους των τζαζ πνευστών, ο Γουότερς το χρησιμοποίησε για να περιορίσει το παίξιμό του μόνο στις απαραίτητες νότες, διατηρώντας ταυτόχρονα «γεμάτο» τον ήχο του.⁸⁶

⁸¹ Elijah Wald, ο.π. σελ. 59

⁸² Leonard Chess

⁸³ Chess Records

⁸⁴ Elijah Wald, ο.π. σελ. 61

⁸⁵ Sustain στο παίξιμο της κιθάρας ονομάζεται η τεχνική κατά την οποία ο μουσικός δίνει διάρκεια σε μία νότα.

⁸⁶ Elijah Wald, ο.π. σελ. 61

Ο απλοποιημένος αυτός ήχος σημείωσε σημαντικές πωλήσεις στο Σικάγο, όμως μετά από λίγο καιρό ο Γουόλτερ αποφάσισε πως ήταν έτοιμος για κάτι καινούριο και έτσι έπεισε τον Τσες να τον ηχογραφήσει μαζί με την ορχήστρα με την οποία δούλευε στις ζωντανές του εμφανίσεις. Η ορχήστρα αυτή περιλάμβανε τον Λιτλ Γουόλτερ, έναν μουσικό από τη Λουιζιάνα που έπαιζε φουσαρμόνικα, με τον οποίον ο Γουόλτερ είχε αναπτύξει έναν ισχυρό μουσικό δεσμό. Μέσα στα επόμενα χρόνια ο συνδυασμός της κιθάρας του Μάντι Γουόλτερ με την εκφραστική φουσαρμόνικα του Λιτλ Γουόλτερ αποτέλεσε την πολύ επιτυχημένη μουσική αντίθεση στο στιλ που είχαν διαμορφώσει οι καλλιτέχνες της δυτικής ακτής.

Μέχρι τις αρχές του 1950, η ανάμιξη ηλεκτρικού ήχου και επαρχιακών παραδόσεων που είχε δημιουργήσει ο Γουόλτερ είχε επηρεάσει μια ολόκληρη γενιά μουσικών του Νότου, όπως ήταν ο Λάιτιν Χόπκινς στο Χιούστον, ο Έλμορ Τζέιμς στο Τζάκσον του Μισισιπή, ο Σόνι Μπόι Γουίλιαμσον στο Αρκάνσας και ο Τσέστερ «Χόουλιν Γουλφ» Μπέρνερ στο Μέμφις.⁸⁷ Κάποιοι από αυτούς τους καλλιτέχνες μετακινήθηκαν βόρεια, άλλοι όμως παρέμειναν στον τόπο τους. Ο Χόουλιν Γουλφ ήταν ο πιο χαρισματικός ανάμεσα στους ηλεκτρικούς κιθαρίστες των παραδοσιακών μπλουζ. Ηχογράφησε στην δισκογραφική εταιρεία του Τσες το 1951, μετακινήθηκε στον Βορά την επόμενη χρονιά και έγινε ο βασικός ανταγωνιστής του Μάντι Γουόλτερ στη μουσική σκηνή του Σικάγο.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 η μόδα των μπλουζ άλλαξε και πάλι μορφή και αυτή τη φορά διαμορφώθηκε από τον Λιτλ Γουόλτερ, έναν μουσικό κατά 17 χρόνια νεότερο του Γουόλτερ και 20 χρόνια νεότερο του Γουλφ. Ο Γουόλτερ ήταν εξαιρετικός ερμηνευτής των παλιότερων στιλ του Μισισιπή, αλλά ταυτόχρονα είχε διαμορφώσει ένα καινοτόμο στιλ εκτέλεσης της φουσαρμόνικας βασισμένο στο ύφος του σαξοφώνου. Η μεγαλύτερη ορχηστρική του επιτυχία με τίτλο *Juke* ηχογραφήθηκε το 1952, όσο ήταν ακόμα μέλος της ορχήστρας του Γουόλτερ. Ο δίσκος παρέμεινε για δύο μήνες στην κορυφή των πωλήσεων της ρυθμ εν μπλουζ και συνέχισε να ξεπερνά σε πωλήσεις τους δίσκους του Γουόλτερ και του Γουλφ, αν και οι παλαιότεροι αυτοί μουσικοί διατηρούσαν πάντα ένα σταθερό κοινό στις ζωντανές τους εμφανίσεις. Ο Γουόλτερ επίσης ανανέωσε εν μέρει τον ήχο του χάρη στον Γουίλι Ντίξον που ήταν μπασίστας, τραγουδοποιός και υπεύθυνος πωλήσεων στην δισκογραφική εταιρεία του Τσες. Ο Ντίξον έγραψε μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του Γουόλτερ με τίτλο *I'm Your Hoochie Coochie Man* [♩#8], η οποία επηρέασε τους νεότερους αστέρες της ρυθμ εν μπλουζ όπως τους Ρέι Τσαρλς, Ρουθ Μπράουν, Τσακ Μπέρι και άλλους. Όλοι αυτοί οι νεότεροι καλλιτέχνες ήταν μέρος μιας αλλαγής κατά την οποία η ρυθμ εν μπλουζ εξελισσόταν από έναν ευφημισμό της «φυλετικής μουσικής» σε ένα μοντέρνο ποπ στιλ.

⁸⁷ Elijah Wald, ο.π. σελ. 62

3.6 Η άφιξη του ροκ εν ρολ

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 είχε αρχίσει να εμφανίζεται το ροκ εν ρολ⁸⁸, ένα μουσικό είδος που προέκυψε από τις επιρροές των δωδεκάμετρων μπλουζ, των γκόσπελ και της τζαζ. Αν και στοιχεία του ροκ εν ρολ είχαν ακουστεί ακόμα και σε παλιότερες ηχογραφήσεις επαρχιακών μπλουζ της δεκαετίας του 1930, το είδος γνώρισε μεγαλύτερη άνθιση κατά τη δεκαετία του 1950, οπότε και καθιερώθηκε ο όρος «ροκ εν ρολ». Η μεγάλη «έκρηξη» έγινε το 1955 με το μουσικό θέμα της ταινίας *Black Board Jungle*⁸⁹. Πρόκειται για μια σύνθεση του Μπιλ Χάλεϊ με τίτλο *Rock Around the Clock*, η οποία ουσιαστικά είναι κατασκευασμένη με την επ' αόριστον ανακύκλωση της βασικής δωδεκάμετρης δομής των μπλουζ.⁹⁰ Την ίδια δομή ακολούθησαν και άλλες μεγάλες επιτυχίες του ροκ εν ρολ, όπως το *Johnny B. Goode* του Τσακ Μπέρι, το *Tutti Frutti* του Λιτλ Ρίτσαρντ, το *Peggy Sue* του Μπάντι Χόλι κ.ά. Πηγή έμπνευσης αποτέλεσε επίσης το δεκαεξάμετρο *Hoochie Coochie Man* του Μάντι Γουόττερς, του οποίου τη δομή ακολούθησαν πολλές ροκ εν ρολ επιτυχίες, όπως το *Blue Suede Shoes* του Καρλ Πέρκινς και το *Jailhouse Rock* του Έλβις Πρίσλεϊ.

Η άφιξη του ροκ εν ρολ επισκίασε πολλούς από τους παλιότερους μπλουζ καλλιτέχνες όπως τον Τι Μπόουν Γουόκερ, τον Μάντι Γουόττερς, τον Χόουλιν Γουόλφ και όσους μουσικούς είχαν θεματολογία που αφορούσε τους ενηλίκους. Το ροκ εν ρολ ήταν πλέον εστιασμένο στη νεολαία και το ύφος του ήταν χορευτικό και χαρούμενο. Βέβαια, υπήρχε ακόμα ακροατήριο για τα παλιότερα στιλ των μπλουζ και οι δίσκοι των μεγάλων μπλουζ καλλιτεχνών συνέχισαν να σημειώνουν σημαντικές πωλήσεις. Όμως οι έφηβοι της δεκαετίας του 1950 ήθελαν να ακούν τη δική τους μουσική και τα περισσότερα μαύρα παιδιά των πόλεων δεν ένιωθαν τίποτα να τα συνδέει με τις επαρχίες του Νότου.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960, οι μουσικοί που παρέμεναν αφοσιωμένοι στα μπλουζ αναγκάζονταν είτε να βρουν δεύτερη δουλειά εφ' όσον βασιζόνταν σε ένα όλο και μικρότερο ακροατήριο, είτε προσπαθούσαν να εκμοντερνίσουν τον ήχο τους. Την ίδια στιγμή, καλλιτέχνες των οποίων οι ικανότητες δεν περιορίζονταν στα μπλουζ, εξερευνούσαν νέες κατευθύνσεις: η Ντάινα Ουάσινγκτον έκανε επιτυχίες με μπαλάντες και σόουλ ντουέτα και ο Ρέι Τσαρλς εισήγαγε ένα νέο στιλ, τη σόουλ⁹¹, αναμιγνύοντας μπλουζ, ρυθμ εν μπλουζ και γκόσπελ. Ο όρος «μπλουζ» είχε αρχίσει σταδιακά να απομακρύνεται από τις προτιμήσεις των μαύρων ποπ ακροατών και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η κατηγορία των μπλουζ περιοριζόταν σε καλλιτέχνες που δεν θεωρούνταν μέρος της σύγχρονης ποπ σκηνής και ειδικότερα σε μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς που απευθύνονταν αποκλειστικά στους ακροατές των παλιότερων στιλ των μπλουζ.

⁸⁸ Rock 'n' Roll

⁸⁹ Ζούγκλα του Μαυροπίνακα

⁹⁰ Elijah Wald, ο.π. σελ. 65

⁹¹ Η σόουλ (soul) είναι μουσικό είδος που συνδυάζει στοιχεία από τη ρυθμ εν μπλουζ, τη γκόσπελ και τα σπρίτσουαλς, σε χορευτικές φόρμες.

3.7 Η αναβίωση των μπλουζ

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 άρχισε να παρατηρείται μια εκ νέου «ανακάλυψη» των τραγουδιστών της μπλουζ, η οποία πήρε γρήγορα διαστάσεις χιονοστιβάδας. Μια νέα γενιά από συλλέκτες, κριτικούς, μελετητές της λαϊκής μουσικής και λευκούς κιθαρίστες του μπλουζ ταξίδευε στον Νότο ακολουθώντας τα στοιχεία που αναγράφονταν στους δίσκους, έκανε επιτόπιες έρευνες και σημείωνε με προσοχή τα λεγόμενα των μπλουζ τραγουδιστών.⁹² Χάρη σε αυτό το κύμα από ερευνητές είναι σήμερα γνωστό το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της μπλουζ.

Οι μουσικοί που ανακαλύφθηκαν ήταν κυρίως γηραιότεροι, βετεράνοι μπλουζμέν. Σε μερικές περιπτώσεις η ανακάλυψη ήταν γνήσια, σε άλλες σήμαινε απλώς τον εντοπισμό καλλιτεχνών που είχαν αποσυρθεί. Η αναβίωση των μπλουζ έφερε νέο κοινό σε πολλούς παλιότερους καλλιτέχνες και προσέλκυσε νέους μουσικούς στα παλιότερα στιλ των μπλουζ. Σε γενικές γραμμές το νέο κοινό είχε διαφορετικά γούστα από τα παλιότερα ακροατήρια. Στο παρελθόν, τα μπλουζ είχαν προσελκύσει ακροατές με χορευτικούς ρυθμούς και τραγούδια που αφορούσαν τις ζωές, τα προβλήματα και τα όνειρα των ακροατών. Αντιθέτως, το κοινό που αναβίωσε τα μπλουζ κατά τη δεκαετία του 1960 αναζητούσε μια εναλλακτική μουσική από την ελαφριά ποπ και μια αναζήτηση σε ξεχασμένους ή ξένους κόσμους.⁹³ Ως αποτέλεσμα, καταξιωμένοι καλλιτέχνες των μπλουζ έχαναν τη δημοτικότητά τους, σε αντίθεση με καλλιτέχνες που υιοθετούσαν προφανή τοπικά στιλ και τον ήχο των παλιότερων μπλουζ.

Η αναβίωση των μπλουζ έφερε στο προσκήνιο πολλούς εξαιρετικούς καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους έκαναν και πάλι καριέρα σε μεγάλη ηλικία. Ο πιο επιτυχημένος από αυτούς ήταν ένας κιθαρίστας από το Δέλτα του Μισισιπή, ο Μισισίπι Τζον Χερτ (1893-1966). Ο Χερτ ήταν αγρότης και έπαιζε μουσική κυρίως για τη δική του ευχαρίστηση, συνεπώς δεν είχε ποτέ την ανάγκη να ακολουθήσει το εμπορικό ρεύμα. Το στιλ και το ρεπερτόριό του έφτανε στον 19^ο αιώνα και ακουγόταν ήδη παλιομοδίτικο όταν ηχογράφησε τους πρώτους του δίσκους το 1928 [♩#9].

Στο λαϊκό κοινό όμως, η ανάμιξη από επαρχιακές χορευτικές μελωδίες, επιρροές του ράγκταϊμ, μπαλάντες, θρησκευτικά τραγούδια και προπολεμικά μπλουζ αποτελούσε μια ποικιλία που έλειπε από τους σύγχρονους μπλουζ καλλιτέχνες και τον μοντέρνο τους ήχο.

Οι μελετητές των λαϊκών μπλουζ προσπαθούσαν όχι μόνο να αναβιώσουν και να διατηρήσουν τα παλιότερα στιλ των μπλουζ, αλλά και να καθιερώσουν το μουσικό είδος σαν μια σοβαρή και πολύτιμη μορφή τέχνης, καθώς και να κατηγοριοποιήσουν τοπικά και ιστορικά τα στιλ των μπλουζ. Παράλληλα, οργάνωσαν επανεκδόσεις παλιότερων δίσκων, οι οποίοι όχι μόνο σημείωσαν σημαντικές πωλήσεις, αλλά αποτέλεσαν και αφορμή για να γνωρίσουν οι νεότεροι ακροατές τα προπολεμικά μπλουζ.

⁹² Paul Oliver, ο.π. σελ. 340. Σημειώνεται ότι ερευνητές εμφανίστηκαν τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη. Οι έρευνες των Αμερικανών επικεντρώθηκαν στους βετεράνους τραγουδιστές της μπλουζ, ενώ οι Ευρωπαίοι αναζήτησαν τους σύγχρονους μπλουζμέν στο Σικάγο, στο Χιούστον και στη Δυτική Ακτή.

⁹³ Elijah Wald, ο.π. σελ. 70

3.8 Μπλουζ - ροκ

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 τα μουσικά δεδομένα στην Αμερική άλλαξαν δραματικά και ο διαχωρισμός ανάμεσα στα μπλουζ, τη ροκ και το ροκ εν ρολ έγινε πιο ακαθόριστος, κάτι που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην λεγόμενη «βρετανική εισβολή». Πρόκειται για μια σειρά από επισκέψεις και συναυλίες αγγλικών συγκροτημάτων στην Αμερική, η οποία ξεκίνησε με την επίσκεψη των Μπητλς στις 7 Φεβρουαρίου του 1964 και συνεχίστηκε με πολλά μεγάλα ονόματα της βρετανικής σκηνής όπως οι Ρόλινγκ Στόουνς, οι Άνιμαλς, οι Κινκς, ο Έρικ Κλάπτον, ο Τζον Μάγιαλ κ.ά. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες ήταν λάτρεις των μπλουζ και το στιλ τους επηρέασε μεγάλους αμερικανούς καλλιτέχνες και συγκροτήματα όπως τους Πολ Μπάτερφιλντ Μπλουζ Μπαντ, τους Καντ Χιτ, τους Μπλουζ Πρότζεκτ και στα τέλη της δεκαετίας την Τζάνις Τζόπλιν και τον Τζίμι Χέντριξ. Πολλοί από αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένοι από τα μπλουζ του Σικάγο και ώθησαν ένα νέο ακροατήριο να γνωρίσει τον Μάντι Γουόττερς και τον Χόουλιν Γουλφ. Άλλοι, όπως ο Έρικ Κλάπτον και ο Τζίμι Χέντριξ, είχαν επηρεαστεί περισσότερο από την κιθαριστική δεξιοτεχνία του Μπι Μπι Κινγκ και των εκτελεστών που είχε εμπνεύσει, συμπεριλαμβανομένων των Άλμπερτ Κινγκ και Φρέντυ Κινγκ.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 η μπλουζ δεν προσέλκυε μόνο νέα ακροατήρια, αλλά και ένα νέο εύρος εκτελεστών. Οι πιο επιτυχημένοι ήταν συνήθως νέοι, λευκοί Αμερικανοί και Άγγλοι μουσικοί, με στιλ που κινούνταν ανάμεσα σε ηλεκτρικό και ακουστικό. Ο Βαν Ρονκ και ο Χάμοντ έκαναν τις μεγαλύτερες επιτυχίες τους ως σόλο καλλιτέχνες με ακουστικό στιλ, όμως πειραματίστηκαν και με ηλεκτρικά στιλ και προσέλκυσαν ακροατήριο από την μπλουζ και τη ροκ σκηνή. Η Τζάνις Τζόπλιν, η πιο επιτυχημένη μουσικός του μπλουζ-ροκ κινήματος, ξεκίνησε την καριέρα της στο Τέξας σαν τραγουδίστρια με ακουστικό στιλ. Ο Τζίμι Χέντριξ πειραματίστηκε με ακουστικά μπλουζ σε αρκετές περιπτώσεις και για σύντομο χρονικό διάστημα έπαιξε κιθάρα με τον Χάμοντ. Αλλά και ο πιο καινοτόμος μουσικός του μπλουζ-ροκ κινήματος που επηρέασε αμέτρητους μετέπειτα καλλιτέχνες με τα τραγούδια που έγραψε, ο Μπομπ Ντίλαν, ξεκίνησε την καριέρα του με καθαρά ακουστικό στιλ στο Γκρίνουιτς Βίλατζ του Μανχάταν.

Ο Μπομπ Ντίλαν και ο Τζίμι Χέντριξ δεν χαρακτηρίζονται μπλουζ καλλιτέχνες, όμως και οι δύο χρησιμοποίησαν τη μπλουζ σαν βάση για την δουλειά τους. Από τον πρώτο του δίσκο ο Μπομπ Ντίλαν εμφανίζει επιρροές από τη μουσική του Μπούκερ Γουάιτ, του Μπιγκ Τζο Γουίλιαμς και άλλων μπλουζ εκτελεστών και πολλές από τις πρώιμες συνθέσεις του βασίζονται στην δωδεκάμετρη μορφή των μπλουζ.⁹⁴ Αλλά και ο Τζίμι Χέντριξ, ο οποίος μεγάλωσε με τη μουσική του Μάντι Γουόττερς, του Χόουλιν Γουλφ, του Μπι Μπι Κινγκ, καθώς και με το κύμα του ροκ εν ρολ, συχνά έπαιξε σε συναυλίες του μπλουζ τραγούδια, άντλησε έμπνευση από τις φόρμες της μπλουζ και αποτέλεσε μεγάλη επιρροή για τους μετέπειτα μπλουζ κιθαρίστες.

Οι καινοτομίες που εισήγαγαν αυτοί οι καλλιτέχνες διατηρήθηκαν προς διάφορες κατευθύνσεις στην εξέλιξη της ποπ μουσικής και επηρέασαν μουσικούς και συγκροτήματα όπως τους Άλμαν Μπράδερς που εισήγαγαν ένα νέο, νότιο στιλ της ροκ, τους Λεντ Ζέπελιν και Τζεφ

⁹⁴ Elijah Wald, ο.π. σελ. 75

Μπλεκ στην Αγγλία και ακόμα και τους Μπλακ Σάμπαθ που δημιούργησαν τα θεμέλια του χέβι μέταλ (heavy metal) με κιθαριστικά ριφ που πηγάζουν άμεσα από τα μπλουζ.

3.9 Επίλογος - Η μπλουζ σήμερα

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η μπλουζ συνέχισε να παράγει νέους καλλιτέχνες και μουσικούς, όμως το μουσικό είδος που ορίζεται ως μπλουζ έχει αλλάξει ελάχιστα. Η μπλουζ θεωρείται γενικότερα ένα παραδοσιακό αφροαμερικανικό είδος που παραπέμπει σε παλιότερα μουσικά στιλ. Ο όρος «R&B» παραμένει σήμερα ο κυρίαρχος όρος της μουσικής βιομηχανίας για την αφροαμερικανική ποπ, από τις σόουλ μπαλάντες μέχρι την χιπ-χοπ⁹⁵. Παραμένει υπενθύμιση της εξέλιξης της μαύρης μουσικής και συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη μουσική του παρελθόντος και στη σύγχρονη σκηνή, καθώς η συντομογραφία «R&B» προκύπτει από τον όρο «Rhythm and Blues» που εμφανίστηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1930.

Οι νέοι καλλιτέχνες συνέχισαν να εξερευνούν τις παραδόσεις των μπλουζ, νέα ακροατήρια συνέχισαν να ανακαλύπτουν παλιότερα στιλ και σήμερα υπάρχει πληθώρα από βιβλία, ηχογραφήσεις, ταινίες και ιστοσελίδες που καταγράφουν έναν ολόκληρο αιώνα μουσικής ιστορίας που αφορά την μπλουζ. Ακολούθησαν καλλιτέχνες που αναβίωσαν τα ακουστικά στιλ των μπλουζ, όπως ο Ρόρι Μπλοκ, ο Στιβ Τζέιμς και ένα κύμα από Αφροαμερικανούς καλλιτέχνες όπως ο Κόρεϊ Χάρις, ο Γκάι Ντέιβις και ο Άλβιν Γιάνγκμπλαντ Χαρτ, αλλά και μουσικοί που αναβίωσαν τα ηλεκτρικά στιλ των μπλουζ όπως ο Ρόμπερτ Κρέι, ο Τζόνι Γουίντερ, ο Τζορτζ Θόρογκουντ και ο Στίβι Ρέι Βον. Συγκεκριμένα ο Στίβι Ρέι Βον ενέπνευσε μια νέα γενιά μπλουζ εκτελεστών έπειτα από μια σειρά επιτυχημένων δίσκων στις αρχές του 1980 και το στιλ του που βασίστηκε σε εκτεταμένα, τεχνικά κιθαριστικά σόλο, εξακολουθεί να επηρεάζει τους μπλουζ κιθαρίστες μέχρι σήμερα.

Υπήρξε επίσης μια αναζωπύρωση των μπλουζ - τουλάχιστον ως εμπορικού όρου - μεταξύ παλιότερων Αφροαμερικανών ακροατών, κυρίως στον Νότο και στις κεντροδυτικές πόλεις των Η.Π.Α. Καλλιτέχνες όπως ο Κλάρενς Κάρτερ, η Ντενίς Λα Σαλ και ο Μπόμπι Ρας κράτησαν ζωντανή τη σόουλ του 1960, διαφημίζοντας τη μουσική τους σαν ένα νέο είδος παραδοσιακού μπλουζ, ένωσαν και πάλι τις ηλεκτρικές κιθάρες με δωδεκάμετρα μοτίβα και συνέχισαν να δραστηριοποιούνται στα ίδια μέρη που γνώρισαν και τα παλιότερα στιλ των μπλουζ.

Με όποια κριτήρια και να επιλέξει κανείς να ορίσει τη μουσική, η μπλουζ διατηρείται σε μεγάλο βαθμό μέχρι τις μέρες μας. Και κατά κάποιον τρόπο, το εύρος και η ποικιλία καλλιτεχνών, ακροατών και υλικού που τη χαρακτηρίζει, αποτελεί ένα από τα πιο δυνατά της στοιχεία ως μουσικό είδος. Εκτός από στιλ τραγουδιού και μουσική κατηγορία, η μπλουζ ήταν - και συνεχίζει να είναι - μια παράδοση, μια προσέγγιση και μια έννοια που αφορά σχεδόν ολόκληρη την αμερικανική μουσική, καθώς και το έργο αμέτρητων καλλιτεχνών ανά τον κόσμο.

⁹⁵ Hip-hop

Παράρτημα

Βιογραφίες μουσικών κατά αλφαβητική σειρά

Βαν Ρονκ, Ντέιβ (Dave Van Ronk, 1936-2002)

Τραγουδιστής, κιθαρίστας και συνθέτης. Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη και υπήρξε σημαντικός παράγοντας στην αναβίωση της φολκ την δεκαετία του 1960. Η μουσική του περιλαμβάνει πολλά μουσικά είδη όπως μπλουζ, γκόσπελ, ροκ, μπαλάντες, τζαζ και σουίνγκ. Ξεκίνησε την καριέρα του τραγουδώντας σε κουαρτέτο το 1949 και στη συνέχεια προσανατολίστηκε στα λαϊκά μπλουζ, κυρίως ενορχηστρώνοντας παραδοσιακά μπλουζ προγενέστερων καλλιτεχνών. Το 1959 ξεκίνησε τη δισκογραφική του δουλειά, κυκλοφορώντας δεκάδες άλμπουμ μέχρι το 2005 και έχοντας συνεργαστεί με μεγάλους καλλιτέχνες όπως ο Μπομπ Ντίλαν (Bob Dylan), ο Τομ Πάξτον (Tom Paxton), ο Πάτρικ Σκάι (Patrick Sky) κ.ά.

Βον, Στίβι Ρέι (Stevie Ray Vaughan, 1954-1990):

Ένας από τους μεγαλύτερους μπλουζ κιθαρίστες όλων των εποχών, χάρη στον οποίο αναβιώθηκαν τα μπλουζ τη δεκαετία του 1980. Αντλήσε επιρροές από πολλά διαφορετικά είδη και μουσικούς, όπως τα Σικάγο μπλουζ των Χόουλιν Γουλφ και Μάντι Γουόττερς, τα Μέμφις μπλουζ των Μπι Μπι Κινγκ και Άλμπερτ Κινγκ, τους ροκ κιθαρίστες Λόνι Μακ και Τζίμι Χέντριξ, τον σόουλ καλλιτέχνη Στίβι Γουόντερ και τους τζαζ μουσικούς Έντι Χάρις και Κένι Μπάρελ. Ο Στίβι Ρέι Βον ανέπτυξε έναν ιδιαίτερα προσωπικό και χαρακτηριστικό ήχο, ο οποίος ήταν άμεσα αναγνωρίσιμος, ακόμα και όταν έπαιζε σε συνοδευτικό ρόλο σε κάποιο μουσικό σύνολο. Ο Βον γεφύρωσε το χάσμα ανάμεσα στη ροκ και τη μπλουζ με τρόπο που δεν είχε καταφέρει κανένας κιθαρίστας από την εποχή του Τζίμι Χέντριξ και η συνεισφορά του στη μπλουζ παραμένει μέχρι σήμερα αξεπέραστη. Ο Στίβι Ρέι Βον βρήκε τραγικό θάνατο έπειτα από δυστύχημα με ελικόπτερο στις 27 Αυγούστου του 1990, την ημέρα της τέταρτης επετείου του θανάτου του πατέρα του Τζίμι Λι Βον (Jimmie Lee Vaughan).

Γουάιτ, Μπούκερ (Booker White, 1909-1977)

Τραγουδιστής και κιθαρίστας γεννημένος στον Μισισσιπή, δεύτερος ξάδερφος του Μπι Μπι Κινγκ. Ο Γουάιτ έπαιζε κιθάρα με μεταλλικές χορδές, πιάνο και στην αρχή της καριέρας του βιολί, ενώ το στυλ του ήταν επηρεασμένο κυρίως από τη μουσική του Τσάρλι Πάτον. Ηχογράφησε για πρώτη φορά το 1930 πάνω σε ελαρχιακά μπλουζ και γκόσπελ και εννιά χρόνια αργότερα ηχογράφησε δύο από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του με τίτλους *Shake 'Em on Down* και *Po' Boy*. Ο Μπομπ Ντίλαν διασκεύασε το τραγούδι του *Fixin' to Die Blues*, κάτι που οδήγησε στο να έρθει και πάλι στο προσκήνιο η μουσική του Μπούκερ Γουάιτ το 1963 και να συμπεριληφθεί το όνομά του στο κύμα της αναβίωσης των μπλουζ τη δεκαετία του 1960.

Γουίλιαμς, Μπιγκ Τζο (Big Joe Williams, 1899-1982)

Ο Μπιγκ Τζο έπαιζε εννιάχορδη κιθάρα και αφοσιώθηκε στα μπλουζ για πάνω από τέσσερις δεκαετίες, καταλήγοντας να θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μπλουζμέν στο Δέλτα του Μισισσιπή, με πάρα πολλές κυκλοφορίες δίσκων γραμμοφώνου και 78 στροφών. Το τραγούδι του *Baby, Please Don't Go* ήταν μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του και είναι ένα από τα διασημότερα τραγούδια της μπλουζ.

Γουίλιαμσον, Σόνι Μπόι (Aleck «Sonny Boy Williamson» Miller, 1912-1965)

Τραγουδιστής και τραγουδοποιός, γεννημένος στον Μισισσιπή. Ο Γουίλιαμσον έμεινε γνωστός σαν ένας από τους πιο χαρισματικούς μουσικούς της μπλουζ, με μεγάλη δεξιοτεχνία στη φουσαρμόνικα και δημιουργικότητα στη σύνθεση τραγουδιών. Ηχογράφησε πολλές επιτυχίες μέσα στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 και είχε άμεση επιρροή στους μετέπειτα μπλουζ και ροκ εκτελεστές.

Γουίντερ, Τζόνι (Johnny Winter, 1944)

Κιθαρίστας, τραγουδιστής και παραγωγός, γεννημένος στο Τέξας. Βοήθησε στο να γίνει περισσότερο δημοφιλής η μπλουζ στα τέλη της δεκαετίας του 1960, έπειτα από την ανακάλυψή της από τους ακροατές της ροκ. Ξεκίνησε να παίζει μουσική από πολύ μικρή ηλικία, κέρδισε διαγωνισμούς ταλέντων, έκανε εμφανίσεις σε τοπικά τηλεοπτικά κανάλια και σε ηλικία δεκατεσσάρων χρονών σχημάτισε το πρώτο του συγκρότημα με το οποίο έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις. Μέχρι τα μέσα του 1960, ο Γουίντερ έκανε ηχογραφήσεις ως σόλο καλλιτέχνης και ξεκίνησε περιοδείες παίζοντας σε φανκ, μπλουζ και ροκ συγκροτήματα. Ο Γουίντερ επίσης ήταν παραγωγός τριών δίσκων του Μάντι Γουότερς οι οποίοι βραβεύτηκαν με Γκράμι. Μέχρι σήμερα συνεχίζει την καριέρα του ηχογραφώντας νέους δίσκους και κάνοντας ζωντανές εμφανίσεις σε όλο τον κόσμο.

Γουλφ, Χόουλιν (Chester «Howlin' Wolf» Burnett, 1910-1976)

Τραγουδιστής και εκτελεστής κιθάρας και φουσαρμόνικας, γεννημένος στον Μισισσιπή. Ο Χόουλιν Γουλφ θεωρείται ένας από τους κορυφαίους ερμηνευτές των ηλεκτρικών μπλουζ και πολλά από τα τραγούδια του έγιναν κλασικές επιτυχίες των μπλουζ. Το ύψος των 1,98 μέτρων και το βάρος 136 κιλών, σε συνδυασμό με μια από τις πιο δυνατές και χαρακτηριστικές φωνές των κλασικών Σικάγο μπλουζ της δεκαετίας του 1950, έκαναν την παρουσία του Χόουλιν Γουλφ στη σκηνή επιβλητική και εντυπωσιακή. Η μουσική του συχνά περιλάμβανε μια μόνο συγχορδία ή ριφ που επαναλαμβανόταν διαρκώς κάτω από ρυθμικούς και στιχουργικούς αυτοσχεδιασμούς. Ο Γουλφ αντιμετώπισε καρδιακά επεισόδια από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, καθώς και απώλεια των νεφρών του έπειτα από αυτοκινητιστικό δυστύχημα, όμως συνέχισε να ηχογραφεί και να κάνει ζωντανές εμφανίσεις μέχρι το τέλος της ζωής του, το 1976, όταν απεβίωσε κατά τη διάρκεια χειρουργικής επέμβασης.

Γουόλτερ, Λιτλ (Little Walter, 1930-1968)

Εκτελεστής φουσαρμόνικας, κιθαρίστας και τραγουδιστής, γεννημένος στη Λουιζιάνα, διάσημος για τη δεξιοτεχνία του στην φουσαρμόνικα. Εισήγαγε νέες τεχνικές και προσεγγίσεις στην εκτέλεση του οργάνου, οι οποίες άλλαξαν σε μεγάλο βαθμό το ρόλο της φουσαρμόνικας μέσα σε ένα μουσικό σύνολο. Μέχρι και σήμερα, εκτελεστές φουσαρμόνικας από τον χώρο της μπλουζ, της τζαζ, της κάντρι και της ροκ, αναγνωρίζουν το ταλέντο του Λιτλ Γουόλτερ και την προσφορά του στην εξέλιξη του μουσικού οργάνου.

Θόρογκουντ, Τζορτζ (George Thorogood, 1951)

Κιθαρίστας, τραγουδιστής και δημιουργός του συγκροτήματος *Destroyers* το 1973. Το συγκρότημα έγινε δημοφιλές στη Βοστώνη και το 1979 κυκλοφόρησε την πρώτη του δισκογραφική δουλειά. Μέχρι σήμερα το συγκρότημα έχει κυκλοφορήσει δεκαέξι δίσκους, από τους οποίους οι δύο έγιναν πλατινένιοι και οι έξι χρυσοί. Ο Θόρογκουντ συνεχίζει την καριέρα του με ηχογραφήσεις και ζωντανές εμφανίσεις.

Κάρτερ, Κλάρενς (Clarence Carter, 1936)

Τραγουδιστής της σόουλ, γεννημένος στην Αλαμπάμα. Ξεκίνησε την καριέρα του στις αρχές της δεκαετίας του 1960 σχηματίζοντας ντουέτο με τον Κάλβιν Σκοτ, το οποίο ντουέτο αργότερα ονόμασαν *CL Boys*. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Κάρτερ ακολουθεί σόλο καριέρα, ηχογραφώντας πολυάριθμες σόουλ και μπλουζ επιτυχίες.

Κινγκ, Άλμπερτ (Albert King, 1923-1992)

Κιθαρίστας και τραγουδιστής γεννημένος στον Μισισιπή και μία από τις σημαντικότερες επιρροές πολλών μπλουζ καλλιτεχνών. Ο Άλμπερτ Κινγκ απέκτησε την πρώτη του κιθάρα στα δεκαοχτώ του και αφού μελέτησε για πέντε χρόνια ξεκίνησε να παίζει μπροστά σε κοινό. Ανάμεσα στους μουσικούς που τον επηρέασαν περισσότερο ήταν ο Λόνι Τζόνσον, ο Χόουλιν Γουλφ και ο Τι-Μπόουν Γουόκερ. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο Άλμπερτ Κινγκ μετακινήθηκε στο Αρκάνσας, όπου εργαζόταν ως οδηγός μπουλντόζας και ταυτόχρονα έπαιζε κιθάρα με ένα τοπικό συγκρότημα που ονομαζόταν *Yancey's Band* και αργότερα με το συγκρότημα *Groove Boys*. Εκείνη την περίοδο υιοθέτησε το όνομα «Κινγκ», πιθανότατα επηρεασμένος από την επιτυχία του Μπι Μπι Κινγκ (το πραγματικό του όνομα ήταν Άλμπερτ Νέλσον). Μέσα στα επόμενα χρόνια μετακινήθηκε στην Ιντιάνα και αργότερα στο Σεντ Λούις, όπου ηχογράφησε τις πρώτες του ρυθμ εν μπλουζ επιτυχίες. Το 1966 έκλεισε συμβόλαιο με την δισκογραφική εταιρεία Σταξ και ηχογράφησε έναν από τους σημαντικότερους δίσκους της καριέρας του με τίτλο *Born Under a Bad Sign*. Ο Άλμπερτ Κινγκ δημιούργησε έναν συνδυασμό μπλουζ, σόουλ και ρυθμ εν μπλουζ μουσικής, χάρη στον οποίο απέκτησε μεγάλο ακροατήριο από τον χώρο του μπλουζ και του ροκ εν ρολ. Μαζί με τον Μπι Μπι Κινγκ, τον Χόουλιν Γουλφ και τον Μάντι Γουότερς έγινε επίσης ένας από τους

κυριότερους μουσικούς της αναβίωσης των μπλουζ κατά τη δεκαετία του 1960. Στις επόμενες δεκαετίες εξέλιξε τον ήχο του προσθέτοντας στοιχεία φανκ και σόουλ και συνέχισε την καριέρα του με ηχογραφήσεις και διεθνείς ζωντανές εμφανίσεις μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Πέθανε τον Δεκέμβριο του 1992 στο Μέμφις, έπειτα από καρδιακή προσβολή, σε ηλικία εξήντα εννέα χρονών.

Κινγκ, Μπι Μπι (B.B. King, 1925)

Ο Μπι Μπι Κινγκ είναι τραγουδιστής και κιθαρίστας και θεωρείται ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της μπλουζ. Οι καινοτομίες που εισήγαγε στην μπλουζ ηλεκτρική κιθάρα και το χαρακτηριστικό του παίξιμο ενέπνευσαν και επηρέασαν όλους τους μεταγενέστερους ηλεκτρικούς κιθαρίστες της μπλουζ. Η δισκογραφική του δραστηριότητα ξεκίνησε το 1949 στο Λος Άντζελες. Πολλές από τις πρώτες του δουλειές ηχογραφήθηκαν από τον Σαμ Φίλιπς, ο οποίος αργότερα ίδρυσε τη θρυλική *Sun Records* και ανακάλυψε τον Έλβις Πρίσλεϊ. Τη δεκαετία του 1950, ο Κινγκ έγινε ένα από τα πιο σημαντικά ονόματα της R&B και ξεκίνησε μια σειρά από επιτυχημένες εμφανίσεις. Την ίδια περίοδο ξεκίνησε να χρησιμοποιεί το μοντέλο *Lucille* της *Gibson*, μια ηλεκτρική κιθάρα ειδικής κατασκευής, το οποίο μοντέλο συνέχισε να χρησιμοποιεί και στο υπόλοιπο της καριέρας του (στην αυτοβιογραφία του αναφέρει πως χρησιμοποίησε 17 κιθάρες του ίδιου μοντέλου). Ο τρόπος με τον οποίο ο Κινγκ χρησιμοποίησε την κιθάρα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του μοντέλου «κορυφαίου-χορωδίας» που συναντάται στα μπλουζ της δουλειάς και στην αφρικανική μουσική, με την κιθάρα να έχει περισσότερο τον ρόλο της απάντησης στον τραγουδιστή παρά της ρυθμικής συνοδείας μέσα στο σύνολο. Ο Κινγκ διατήρησε για δεκαετίες ένα εξαιρετικά απαιτητικό πρόγραμμα συναυλιών, συχνά δίνοντας πάνω από τριακόσιες συναυλίες τον χρόνο, με ρεκόρ εμφανίσεων τις 342 το 1956. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 ο Κινγκ άρχισε να εμφανίζεται και μπροστά σε ροκ κοινό, κάτι που σε συνδυασμό με την επιτυχημένη ηχογράφιση του 1970 με τίτλο *The Thrill Is Gone* έδωσε νέα ώθηση στην καριέρα του παγκοσμίως. Ο στόχος που είχε ο Κινγκ κατά τη διάρκεια της καριέρας του ήταν να ταξιδεύει σε όλον τον κόσμο και να δίνει παραστάσεις για το κοινό του. Παρ' όλα τα προβλήματα υγείας που έχει αντιμετωπίσει για αρκετά χρόνια, καθώς και την μεγάλη του ηλικία, ο Κινγκ παραμένει ενεργός μέχρι σήμερα.

Κινγκ, Φρέντυ (Freddy King, 1934-1976)

Κιθαρίστας και τραγουδιστής, γεννημένος στο Τέξας. Ο Φρέντυ Κινγκ υποστήριζε πως η μουσική του αντανάκλασε τις επιρροές της χώρας και της πόλης του. Ήταν εντυπωσιακός στις ζωντανές του εμφανίσεις, με δυναμισμό και ενέργεια που δημιουργούσε ενθουσιασμό στο κοινό του. Εξέλιξε ένα ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό κιθαριστικό στυλ, χρησιμοποιώντας έναν συνδυασμό μεταλλικής πέννας και πλαστικής πέννας στον αντίχειρα. Η πρώτη του δισκογραφική δουλειά ηχογραφήθηκε το 1957, αλλά σαν καλλιτέχνης έγινε ευρύτερα γνωστός το 1960, όταν ηχογράφησε έναν ορχηστρικό

δίσκο με τίτλο *Hide Away*. Συνέχισε την καριέρα του με πολλές ηχογραφήσεις και ζωντανές εμφανίσεις μέχρι το τέλος της ζωής του το 1976.

Κλάπτον, Έρικ (Eric Clapton, 1945)

Βρετανός κιθαρίστας, συνθέτης και τραγουδιστής, γεννημένος στο Ripley της Αγγλίας. Ο Κλάπτον ακολούθησε διάφορες κατευθύνσεις κατά τη διάρκεια της καριέρας του, αλλά ποτέ δεν ξέχασε τη μπλουζ, τη μουσική με την οποία μεγάλωσε. Ήρθε σε επαφή με το ροκ εν ρολ στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και ανακάλυψε τη μπλουζ. Το 1963 σχημάτισε το συγκρότημα *Roosters* και επανεκτέλεσε τραγούδια του Μάντι Γουότερς, του Χόουλιν Γουλφ και άλλων γνωστών καλλιτεχνών. Αργότερα έγινε μέλος των *Yardbirds* και απέκτησε το παρατσούκλι «*Slowhand*» (αργό χέρι) λόγω της ταχύτητας με την οποία εκτελούσε κιθαριστικά σόλο. Το 1965 έγινε μέλος των *Bluesbrakers* με τους οποίους ηχογράφησε το άλμπουμ *John Mayall's Bluesbrakers with Eric Clapton*, το οποίο παραμένει κλασικό μέχρι σήμερα. Ο Κλάπτον όμως εγκατέλειψε το συγκρότημα και έγινε μέλος των *Cream* πριν ο δίσκος κυκλοφορήσει και το 1969 δημιούργησε το επόμενο του συγκρότημα, *Blind Faith*, το οποίο διαλύθηκε έπειτα από έναν δίσκο και μία περιοδεία. Σύντομα ηχογράφησε τον πρώτο του προσωπικό δίσκο με τίτλο *Eric Clapton* με τραγούδια που συνέθεσε και ερμήνευσε ο ίδιος. Το επόμενο συγκρότημα που συμμετείχε ο Κλάπτον ήταν οι *Derek and the Dominos*, οι οποίοι όμως διαλύθηκαν το 1971 ενώ ηχογραφούσαν τον δεύτερο δίσκο τους. Την ίδια περίοδο ο Κλάπτον εθίστηκε στην ηρωίνη, πρόβλημα που αντιμετώπισε επί τρία χρόνια. Το 1974 εμφανίστηκε και πάλι, ηχογραφώντας αρκετούς δίσκους μέσα στην επόμενη δεκαετία οι οποίοι αν και περιείχαν αρκετούς πειραματισμούς, είχαν όλοι τους αναφορές στη μπλουζ. Στις αρχές του 1980 ξεπέρασε τον εθισμό του στο αλκοόλ και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας ξεκίνησε μια σειρά από ετήσιες εμφανίσεις, καθώς και βραδιές με αποκλειστικά μπλουζ μουσική, αλλά και εξαιρετικά επιτυχημένες ηχογραφήσεις. Ο Έρικ Κλάπτον εξακολουθεί μέχρι σήμερα να ηχογραφεί μπλουζ, να δίνει συναυλίες, αλλά και να μιλάει για την σημαντικότητα των μπλουζ και των ανθρώπων που διαμόρφωσαν το είδος, βοηθώντας έτσι τις νέες γενιές να γνωρίσουν και να αγαπήσουν τη μπλουζ.

Κρέι, Ρόμπερτ (Robert Cray, 1953)

Κιθαρίστας, τραγουδιστής και συνθέτης. Ένας από τους πιο δημοφιλείς καλλιτέχνες κατά την αναβίωση των μπλουζ τη δεκαετία του 1980. Ο Κρέι δημιούργησε το 1974 τους *Robert Cray Band*, ξεκίνησε περιοδείες στην βορειοδυτική Αμερική παίζοντας σε κολέγια και μικρά νυχτερινά κέντρα και μέχρι το 1983 ηχογράφησε δύο δίσκους. Το 1985 συνεργάστηκε με τους Άλμπερτ Κόλινς (Albert Collins) και Τζόνι Κόπλαντ (Johnny Copeland) για να σχηματίσουν ένα μπλουζ σύνολο που κέρδισε βραβείο Γκράμι για τον καλύτερο δίσκο παραδοσιακού μπλουζ. Συνέχισε την καριέρα του με εξαιρετικά επιτυχημένες ηχογραφήσεις, συνεργασίες και περιοδείες, εμπλουτίζοντας και εξελίσσοντας διαρκώς τον ήχο του.

Λα Σαλ, Ντενίς (Denise LaSalle, 1939)

Σόουλ τραγουδίστρια, γεννημένη στον Μισισσιπή, επηρεασμένη από το στιλ του Νότου. Μεγάλωσε ακούγοντας κάντρι και μπλουζ και σε ηλικία δεκατριών χρονών μετακινήθηκε στο Σικάγο. Η πρώτη της εμπορική επιτυχία ήρθε το 1967 με τον δίσκο *A Love Reputation*. Αργότερα παντρεύτηκε τον Μπιλ Τζόουνς και μαζί ίδρυσαν την δική τους δισκογραφική εταιρεία. Κατά την περίοδο 1970-1976 η Λα Σαλ έγινε διεθνώς διάσημη σαν R&B ερμηνεύτρια σημειώνοντας μεγάλες πωλήσεις σε κάθε δισκογραφική της δουλειά. Το 1974, αφού χώρισε με τον Μπιλ Τζόουνς, μετακόμισε στο Τενεσί και επαναπροσδιόρισε την καριέρα της ως μπλουζ τραγουδίστρια, γράφοντας και τραγουδώντας πάνω σε ένα μουσικό είδος που έγινε γνωστό ως σόουλ-μπλουζ.

Μάγιαλ, Τζον (John Mayall, 1933)

Είναι τραγουδιστής, παίζει φουσαρμόνικα, πλήκτρα και κιθάρα. Κατάγεται από την Αγγλία και είναι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που έφεραν το ευρωπαϊκό ακροατήριο σε επαφή με την αμερικάνικη μπλουζ, αλλά και αρκετούς ευρωπαίους αστέρες σε επαφή με το αμερικανικό ακροατήριο. Αν και κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της καριέρας του ζούσε στην Καλιφόρνια, θεωρείται ο «πατέρας της αγγλικής μπλουζ σκηνής». Ο ίδιος δεν ήταν ιδιαίτερα ξεχωριστός ως τραγουδιστής ή σολίστ, είχε όμως την ικανότητα να αναγνωρίζει τέτοιου είδους ταλέντα σε άλλους μουσικούς με τους οποίους και συνεργαζόταν. Το 1963 μετακόμισε στο Λονδίνο όπου δημιούργησε τους *Bluesbrakers*, ένα συγκρότημα που εξελισσόταν και άλλαζε διαρκώς μέλη, με τους οποίους και ηχογράφησε μια σειρά από επιτυχημένους δίσκους. Το 1969 μετακόμισε στην Καλιφόρνια και συνέχισε την καριέρα του ηχογραφώντας δίσκους και δίνοντας συναυλίες σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα της μπλουζ σκηνής.

Μακ Νίλι, Μπιγκ Τζέι (Big Jay MacNeely, 1927)

Τενόρος σαξοφωνίστας, γεννημένος στο Λος Άντζελες. Ο χαρακτηριστικός του ήχος τον έκανε έναν από τους πρωτοπόρους της R&B και της πρώιμης ροκ εν ρολ σκηνής της δεκαετίας του 1950 και του 1960. Είναι γνωστός για την εντυπωσιακή παρουσία του στις συναυλίες, όπου έπαιζε σόλο ξαπλωμένος ή γονατιστός, περιφερόταν ανάμεσα στο ακροατήριο και έπαιζε με σαξόφωνο που φωσφόριζε στο σκοτάδι. Έκανε το δισκογραφικό του ντεμπούτο το 1948 και συνέχισε την καριέρα του μέχρι τη δεκαετία του 1960, όταν και αποσύρθηκε από τη μουσική σκηνή για περίπου είκοσι χρόνια. Τη δεκαετία του 1980 ο Μακ Νίλι επανήλθε στο προσκήνιο χάρη στον ενθουσιασμό της Ευρώπης για την πρώιμη R&B. Μέχρι σήμερα μετακινείται στην Ευρώπη και στις Η.Π.Α. συνεχίζοντας τις ηχογραφήσεις και τις ζωντανές εμφανίσεις.

Μπάστιν, Μπρους (Bruce Bastin, 1938)

Βρετανός ερευνητής και ιδιοκτήτης δισκογραφικής εταιρείας. Πραγματοποίησε τακτική έρευνα και ηχογραφήσεις ταξιδεύοντας στην νοτιοανατολική Αμερική στα τέλη της δεκαετίας του 1960,

δημοσιεύοντας τα ευρήματά του σε μουσικά περιοδικά. Παράλληλα διοργάνωσε φεστιβάλ μπλουζ μουσικής και ανέδειξε παλιότερους αλλά και νέους καλλιτέχνες. Η έρευνα του Μπάστιν πάνω στην εξέλιξη της μπλουζ οδήγησε σε μια σειρά προπολεμικών και μεταπολεμικών μπλουζ ηχογραφήσεων και στην δημοσιοποίηση μεγάλου όγκου ακυκλοφόρητου μέχρι τότε υλικού.

Μπέισι, Κάουντ (Count Basie, 1904-1984)

Πιανίστας, γεννημένος στο Νιού Τζέρσεϊ. Το συγκρότημά του *Band That Plays the Blues* έμεινε στην ιστορία σαν μία από τις διασημότερες μεγάλες ορχήστρες. Ο Μπέισι ξεκίνησε την καριέρα του παίζοντας ως συνοδεία σε τραγουδιστές του βοντεβίλ και σε πλανόδια σόου. Από το 1936 ασχολήθηκε με τη διεύθυνση ορχήστρας και η φήμη του εξαπλώθηκε χάρη στο ραδιόφωνο. Δημιούργησε έναν χαρακτηριστικό ήχο ενώνοντας τα στίλ της μπλουζ, του σουίνγκ και της τζαζ. Ο Μπέισι παρέμεινε ενεργός μέχρι τη δεκαετία του 1970 με μια σειρά από επιτυχημένες ηχογραφήσεις σε συνεργασία με πολλά μεγάλα ονόματα της μπλουζ και της τζαζ.

Μπεκ, Τζεφ (Jeff Beck, 1944)

Βρετανός κιθαρίστας της ροκ σκηνής και ιδρυτής των συγκροτημάτων *The Jeff Beck Group* και *Beck, Bogert & Appice*. Μεγάλο μέρος της δισκογραφικής του δουλειάς είναι ορχηστρικό και περιλαμβάνει επιρροές από μπλουζ-ροκ, μέταλ, τζαζ, αλλά και πειραματισμούς με ηλεκτρονική μουσική. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ηλεκτρικούς κιθαρίστες όλων των εποχών και έχει αναγνωριστεί τόσο για την σόλο καριέρα του, όσο και για τη συμμετοχή του στο συγκρότημα *Yardbirds*.

Μπέρι, Τσακ (Chuck Berry, 1926)

Κιθαρίστας και τραγουδιστής, γεννημένος στο Μισούρι. Μεγάλωσε ακούγοντας μπλουζ, R&B, κάντρι και εκκλησιαστική μουσική. Σχημάτισε το πρώτο του συγκρότημα το 1952 σε συνεργασία με δύο ακόμα μουσικούς και απέκτησε φήμη στα νυχτερινά κέντρα του Σεντ Λούις. Ο Μάντι Γουότερς όταν συνάντησε τον Μπέρι του πρότεινε να κάνει οντισιόν στην δισκογραφική εταιρεία *Chess Records*, στην οποία το 1955 ηχογράφησε την πρώτη του δισκογραφική δουλειά. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας συνέχισε την καριέρα του με μια σειρά επιτυχημένων ηχογραφήσεων οι οποίες αποτέλεσαν μια ένωση της μπλουζ και του ροκ εν ρολ. Το 1959 αντιμετώπισε νομικά προβλήματα και έπειτα από δύο δίκες φυλακίστηκε με ποινή δύο ετών. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960 η δημοτικότητα του Μπέρι είχε αρχίσει να φθίνει, αλλά το 1972 επανήλθε στο προσκήνιο. Ο ήχος της κιθάρας του ενέπνευσε σε μεγάλο βαθμό τον ήχο του ροκ εν ρολ και η μουσική του διασκευάστηκε και επανεκτελέστηκε από πολλούς μεγάλους μουσικούς της μπλουζ και της ροκ σκηνής.

Μπλέικ, Μπλάιντ (Blind Blake, 1896-1934)

Γεννημένος με το όνομα Άρθουρ Μπλέικ (Artur Blake) στη Φλόριντα, ηχογράφησε για την δισκογραφική εταιρεία *Paramount* την περίοδο 1926-1932. Παράλληλα συνεργάστηκε με πολλά μεγάλα ονόματα της εποχής τόσο σε δισκογραφικές δουλειές, όσο και σε ζωντανές παραστάσεις. Ηχογράφησε ένα ευρύ φάσμα μουσικών ειδών όπως παραδοσιακά μπλουζ, χορευτικά ράγκαϊμ, βοντεβίλ, υλικό για μίνστρελ σόου και εκκλησιαστική μουσική. Ο Μπλέικ ήταν ταλαντούχος κιθαρίστας με ευφάνταστο παίξιμο και πρωτοποριακή τεχνική και ο ήχος του αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους μετέπειτα κιθαρίστες της μπλουζ αλλά και άλλων μουσικών ειδών.

Μπλοκ, Ρόρι (Rory Block, 1949)

Τραγουδίστρια και κιθαρίστρια, γεννημένη στην Νέα Υόρκη. Ξεκίνησε στα δεκατέσσερά της χρόνια να διασκευάζει τα μπλουζ που άκουγε στο ραδιόφωνο και σύντομα εγκατέλειψε το σπίτι της ακολουθώντας καλλιτέχνες των επαρχιακών μπλουζ από τους οποίους και διδάχτηκε τα μπλουζ. Ξεκίνησε την καριέρα της με ζωντανές εμφανίσεις και μια σειρά από επιτυχημένες ηχογραφήσεις, οι οποίες οδήγησαν την Μπλοκ να γίνει μία από τις πιο διάσημες γυναίκες μουσικούς της μπλουζ.

Μπράντφορντ, Πέρι (Perry Bradford, 1893-1970)

Γεννήθηκε στην Αλαμπάμα και ξεκίνησε την καριέρα του παίζοντας πιάνο σε μίνστρελ σόου και αργότερα εργαζόμενος στο Σικάγο ως πιανίστας. Το 1920 ο Μπράντφορντ έπεισε την δισκογραφική εταιρεία *OKeh* να ηχογραφήσει την σύνθεσή του με τίτλο «*Crazy Blues*» με την αφροαμερικανή τραγουδίστρια Μάμι Σμιθ (Mamie Smith). Το τραγούδι αυτό έμεινε στην ιστορία ως η πρώτη μπλουζ ηχογράφηση.

Μπράουν, Ρουθ (Ruth Brown, 1928)

Τραγουδίστρια, γεννημένη στη Βιρτζίνια. Η Μπράουν, γνωστή και με το παρατσούκλι «*Miss Rhythm*» (*Miss Rhythm*), αποτέλεσε την πιο σημαντική γυναίκα μουσικό για την εξέλιξη της μοντέρνας R&B. Ξεκίνησε τη συνεργασία της με την δισκογραφική εταιρεία *Atlantic Records* το 1949, με την οποία και ηχογράφησε δεκάδες επιτυχίες. Οι πωλήσεις των δίσκων της απέφεραν μεγάλα έσοδα στην δισκογραφική εταιρεία και σύντομα η *Atlantic Records* έγινε η βασική παραγωγός του νέου R&B ήχου. Η Μπράουν έκανε περιοδείες, ανάμεσά τους και μια ιστορική συνεργασία με τον Ρέι Τσαρλς (Ray Charles) το 1954 και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τις μετέπειτα τραγουδίστριες της R&B. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η *Atlantic Records* διέκοψε τη συνεργασία τους και η Μπράουν εγκατέλειψε την καριέρα της. Το 1976 επανήλθε στο προσκήνιο και από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 ασχολήθηκε με το θέατρο και το μιούζικαλ.

Ντέιβις, Γκάι (Guy Davis, 1952)

Τραγουδιστής, κιθαρίστας και ηθοποιός, γεννημένος στη Νέα Υόρκη. Έμαθε να παίζει μουσική μόνος του, παρατηρώντας άλλους μουσικούς. Η δισκογραφική του καριέρα ξεκίνησε το 1978, με την πρώτη του μεγάλη εμπορική επιτυχία το 1995 και άλλες ακόμα να ακολουθούν μέσα στα επόμενα χρόνια. Ο Γκάι Ντέιβις έχει γράψει επίσης μουσική για τηλεοπτικές σειρές, έχει ερμηνεύσει ρόλους σε κινηματογραφικές ταινίες και θεατρικές παραστάσεις και έχει κάνει εμφανίσεις σε τηλεοπτικές εκπομπές.

Ντίλαν, Μπομπ (Bob Dylan, 1941)

Τραγουδιστής, μουσικός και συνθέτης, γεννημένος στη Μινεσότα των Η.Π.Α. Ο Μπομπ Ντίλαν έχει επηρεάσει και εμπνεύσει αμέτρητους μουσικούς για πάνω από πέντε δεκαετίες, με τις μεγαλύτερες επιτυχίες του να χρονολογούνται ήδη από τη δεκαετία του 1960. Πολλά από τα τραγούδια του συνδέθηκαν με κοινωνικά και αντιπολεμικά αμερικανικά κινήματα, καθώς οι στίχοι του έχουν πολιτικές, κοινωνικές και φιλοσοφικές επιρροές. Κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης δισκογραφικής του καριέρας έχει εξερευνήσει πολλά παραδοσιακά μουσικά είδη της αμερικανικής κουλτούρας, όπως η λαϊκή μουσική, τα μπλουζ, η κάντρι, η γκόσπελ, το ροκ εν ρολ, ακόμα και η τζαζ και το σουίνγκ. Ο Ντίλαν δίνει παραστάσεις παίζοντας κιθάρα, πλήκτρα και φουσαρμόνικα, συνοδευόμενος από ένα σύνολο μουσικών που κατά καιρούς αλλάζει μέλη. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 βρίσκεται σε συνεχή περιοδεία, η οποία έχει ονομαστεί «Περιοδεία χωρίς τέλος» και μέχρι σήμερα περιλαμβάνει πάνω από 2.000 συναυλίες. Πέρα από τη μουσική του καριέρα, από το 1994 ο Ντίλαν έχει κυκλοφορήσει τρία βιβλία με ζωγραφίες και πίνακες και τα έργα του έχουν παρουσιαστεί σε μεγάλες καλλιτεχνικές εκθέσεις.

Ντίξον, Γουίλι (Willie Dixon, 1915-1992)

Συνθέτης, ενορχηστρωτής, παραγωγός, τραγουδιστής και μπασίστας γεννημένος στον Μισισσιπή. Ο Ντίξον είναι υπεύθυνος για πολλές από τις μεταπολεμικές μπλουζ ηχογραφήσεις και η καριέρα του διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την ανάπτυξη των αστικών μπλουζ στο Σικάγο. Τα τραγούδια του έχουν ερμηνευτεί και ηχογραφηθεί από πολλούς μεγάλους καλλιτέχνες, ανάμεσά τους ο Μάντι Γουότερς (Muddy Waters), ο Χόουλιν Γουόλφ (Howlin Wolf) και το Λιτλ Γουόλτερ (Little Walter), καθώς και από μουσικά σύνολα στα οποία συμμετείχε και ο ίδιος. Ο Ντίξον ήταν επίσης ένας σημαντικός σύνδεσμος ανάμεσα στη μπλουζ και το ροκ εν ρολ, καθώς συνεργάστηκε με τον Τσακ Μπέρρι (Chuck Berry) και τον Μπο Ντίντλεϊ (Bo Diddley) στα τέλη της δεκαετίας του 1950.

Ουάσινγκτον, Ντάνα (Dinah Washington, 1924-1963)

Τραγουδίστρια, γεννημένη στην Αλαμπάμα. Η Ουάσινγκτον συνδύασε την εκφραστική προσέγγιση του γκόσπελ με την πρώιμη R&B και σόουλ. Από μικρή ηλικία ξεκίνησε να τραγουδάει και να παίζει πιάνο σε συναυλίες και θρησκευτικές εκδηλώσεις στο Σικάγο. Μεγαλώνοντας έγινε

επαγγελματίας μουσικός και εργάστηκε σε μεγάλα θέατρα και νυχτερινά κέντρα. Όταν συναντήθηκε με τον Λάιονελ Χάμπτον (Lionel Hampton), αυτός της προσέφερε δουλειά στην δημοφιλή του ορχήστρα στην οποία και τραγούδησε από το 1943 μέχρι το 1946 αποκτώντας το παρατσούκλι «*Μις Μπλουζ*». Αργότερα ακολούθησε σόλο καριέρα ηχογραφώντας πολλές μεγάλες R&B επιτυχίες τις δεκαετίες 1940 και 1950. Η καριέρα της παρουσίασε μεγάλο άλμα όταν ηχογράφησε τη μπαλάντα «*What a Difference a Day Makes*» η οποία παρέμεινε για μήνες στην κορυφή των επιτυχιών, συνδέοντας το όνομα της Ντάινα Ουάσιγκτον με την μπλουζ μπαλάντα. Η Ουάσιγκτον ανέφερε τη Μπίλι Χόλιντεϊ (Billy Holiday) ως βασική της επιρροή και εξέφρασε το ενδιαφέρον της για το μουσικό είδος της Χόλιντεϊ ηχογραφώντας αρκετούς επιτυχημένους δίσκους τζαζ. Στην προσωπική της ζωή πέρασε από πολλά διαζύγια και αντιμετώπισε προβλήματα με κατάχρηση ουσιών, κάτι που οδήγησε και στον ξαφνικό θάνατό της σε ηλικία τριάντα εννέα χρόνων. Η καριέρα της διακόπηκε απότομα, όμως η φωνητική της προσέγγιση στις μπαλάντες και στα μπλουζ συνεχίζει να επηρεάζει μέχρι σήμερα τις γυναίκες τραγουδίστριες.

Πέρκινς, Καρλ (Carl Perkins, 1932-1998)

Αμερικανός τραγουδιστής του ροκ εν ρολ, περισσότερο γνωστός για τις ηχογραφήσεις του από το 1954 και μετά στην δισκογραφική εταιρεία *Sun Records*. Τα τραγούδια του Πέρκινς ηχογραφήθηκαν από πολλά μεγάλα ονόματα όπως ο Έλβις Πρίσλεϊ (Elvis Presley), οι Μπητλς (The Beatles), ο Τζίμι Χέντριξ (Jimmy Hendrix) και ο Τζόνι Κας (Johnny Cash). Η καριέρα του διακόπηκε για σύντομο χρονικό διάστημα λόγω τροχαίου ατυχήματος το 1956, όμως σύντομα επέστρεψε στις ζωντανές εμφανίσεις. το 1958 συνεργάστηκε με την *Columbia Records* όπου συνέχισε την δισκογραφική του καριέρα.

Πρίσλεϊ, Έλβις (Elvis Presley, 1935-1977)

Ο Έλβις Πρίσλεϊ, γεννημένος στον Μισισσιπή, ήταν μια από τις χαρακτηριστικότερες φιγούρες του 20^{ου} αιώνα στον χώρο της μουσικής και ο πρώτος μουσικός που έγινε είδωλο του ροκ εν ρολ, επηρεάζοντας και διαμορφώνοντας το είδος όσο κανένας άλλος καλλιτέχνης. Το πρώιμο ρεπερτόριο του Πρίσλεϊ περιλαμβάνει, ανάμεσα σε διάφορα είδη, κάποια μπλουζ, ρυθμ εν μπλουζ και γκόσπελ τραγούδια, παρ' όλο που τον συνόδευαν κάντρι μουσικοί, όπως ο κιθαρίστας Σκότι Μουρ (Scottie Moore) και ο μπασίστας Μπιλ Μπλακ (Bill Black), σύνθεση που συνέβαλλε στη δημιουργία του ροκ εν ρολ. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του κυκλοφόρησε 75 άλμπουμ και εμφανίστηκε σε 33 κινηματογραφικές ταινίες, καθώς επίσης και σε τηλεοπτικές εκπομπές. Πέθανε πρόωρα το 1977 σε ηλικία 42 ετών από καρδιακή αρρυθμία.

Ρας, Μπόμπι (Bobby Rush, 1940)

Γεννήθηκε στη Λουιζιάνα με το όνομα Έμετ Έλις (Emmett Ellis) και ξεκίνησε την καριέρα του στο Σικάγο παίζοντας διασκευές δημοφιλών R&B επιτυχιών. Ο Ρας ανέπτυξε μια κωμική προσέγγιση

στις ζωντανές του εμφανίσεις, έχοντας έτσι πάνω στη σκηνή το ρόλο του κωμικού και του τραγουδιστή ταυτόχρονα. Η δισκογραφική του καριέρα ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1950 στην δισκογραφική εταιρεία *Chess Records*, από το 1982 συνεργάστηκε με την *LaJam Records* και έπειτα από κάποιες συνεργασίες ίδρυσε την δική του δισκογραφική εταιρεία *Deep Rush* το 2003 με την οποία συνέχισε την δισκογραφική του καριέρα.

Ράσινγκ, Τζίμι (Jimmy Rushing, 1903-1972)

Γεννημένος στην Οκλαχόμα, ο Ράσινγκ έκανε μαθήματα βιολιού και πιάνου από μικρή ηλικία. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 συμμετείχε ως τραγουδιστής στην ορχήστρα του Κάουντ Μπέισι (Count Basie) μέχρι το 1948. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, ο Ράσινγκ ξεκίνησε διεθνή περιοδεία στην Ευρώπη και την Αυστραλία, τόσο ως αυτόνομος μουσικός, όσο και σε συνεργασία με μεγάλες ορχήστρες όπως αυτή του Μπέισι, με τον οποίον συνέχισε να συνεργάζεται και να διατηρεί καλές σχέσεις μέχρι το τέλος της ζωής του.

Ρέινι, Γκερτρούντε «Μα» (Gertrude «Ma» Rainey, 1886-1939)

Μια από τις σημαντικότερες μπλουζ τραγουδίστριες της δεκαετίας του 1920, γεννημένη στο Κολόμπους του Οχάιο. Λόγω της αυθεντικότητάς της και της επιρροής που άσκησε στις μετέπειτα τραγουδίστριες της μπλουζ, συχνά αποκαλείται «η μητέρα των μπλουζ». Η Μα Ρέινι ξεκίνησε την καριέρα της σε καμπαρέ, αργότερα εργάστηκε ως τραγουδίστρια σε μίνιστρελ σόου και το 1923 έκανε την πρώτη της ηχογράφιση, συνεχίζοντας με περισσότερες από εκατό ηχογραφήσεις μέσα στα επόμενα πέντε χρόνια. Το 1935 αποσύρθηκε από το τραγούδι και επέστρεψε στην γενέτειρά της όπου ανέλαβε την ίδρυση και διεύθυνση δύο θεάτρων. Η Μα Ρέινι επηρέασε πολλές γυναίκες μουσικούς και τραγουδίστριες, έχοντας καθοριστική συμβολή στη διαμόρφωση των μπλουζ.

Ρίτσαρντ, Λιτλ (Little Richard, 1932)

Τραγουδιστής, συνθέτης και ηθοποιός, γεννημένος στην Τζόρτζια με το όνομα Ρίτσαρντ Γουέιν Πένιμαν (Richard Wayne Penniman). Θεωρείται καθοριστική φιγούρα ως προς τη μετάβαση από τη ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ στα μέσα της δεκαετίας του 1950, καθώς και στην πρώιμη εξέλιξη της σόουλ. Ξεκίνησε την καριέρα του με ζωντανές εμφανίσεις το 1945 και τη δισκογραφική του δουλειά το 1951. Το 1957 ο Λιτλ Ρίτσαρντ εγκατέλειψε τη μπλουζ και το ροκ εν ρολ για θρησκευτικούς λόγους και αφού σπούδασε για να γίνει ιερέας ξεκίνησε να ηχογραφεί και να παίζει μόνο γκόσπελ και θρησκευτική μουσική για αρκετά χρόνια, πριν επιστρέψει και πάλι στη ροκ εν ρολ σκηνή.

Σλακ, Φρέντι (Freddie Slack, 1910-1965)

Γεννημένος στο Γουινσκόνσιν των Η.Π.Α., έμαθε από μικρός να παίζει τύμπανα, αργότερα ξυλόφωνο και σε ηλικία δεκατριών ετών πιάνο. Συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς και

συγκροτήματα και το 1942 ίδρυσε την δική του ορχήστρα, με την οποία ηχογράφησε μέχρι το 1950. Ο Σλακ συνέχισε την δισκογραφική του καριέρα ως σόλο καλλιτέχνης, αλλά και συνεργαζόμενος με μεγάλους καλλιτέχνες της μπλουζ.

Σμιθ, Μάμι (Mamie Smith, 1883-1946)

Γεννημένη στο Οχάιο, πρόκειται για την πρώτη Αφροαμερικανή που ηχογράφησε μπλουζ και συγκεκριμένα το «*Crazy Blues*» του Πέρι Μπράντφορντ (Perry Bradford), τον Αύγουστο του 1920. Ξεκίνησε από μικρή την καριέρα της σαν χορεύτρια και τραγουδίστρια. Έπειτα από την ηχογράφιση του *Crazy Blues* ξεκίνησε περιοδείες στις Η.Π.Α. για την επόμενη δεκαετία, ενώ παράλληλα έκανε αρκετές ακόμα ηχογραφήσεις. Η οικονομική ύφεση έδωσε τέλος στην καριέρα της Σμιθ, η οποία προσπάθησε να έρθει και πάλι στο προσκήνιο στις αρχές του 1940 παίζοντας σε κινηματογραφικές ταινίες, χωρίς όμως μεγάλη επιτυχία.

Σμιθ, Μπέσι (Bessie Smith, 1894-1937)

Η Μπέσι Σμιθ ήταν η διασημότερη γυναίκα τραγουδίστρια των μπλουζ κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930. Θεωρείται μια από τις σημαντικότερες τραγουδίστριες της εποχής της και μία από τις σημαντικότερες επιρροές για τις μεταγενέστερες μπλουζ και τζαζ τραγουδίστριες. Εργάστηκε για πρώτη φορά ως επαγγελματίας χορεύτρια το 1912, όταν έγινε μέλος μιας ομάδας μίνστρελ, ενώ η δισκογραφική της δουλειά ξεκίνησε το 1923 στην *Columbia Records*. Ακολούθησε μια σειρά από επιτυχημένες ηχογραφήσεις και ζωντανές εμφανίσεις, συχνά σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα της μπλουζ, χάρη στις οποίες η Μπέσι Σμιθ έγινε η πιο ακριβοπληρωμένη Αφροαμερικανή τραγουδίστρια της εποχής της. Η οικονομική ύφεση είχε εμφανείς επιπτώσεις στην καριέρα της, όμως η Σμιθ συνέχισε τις ζωντανές εμφανίσεις μέχρι το 1937, όταν έχασε τη ζωή της σε τροχαίο δυστύχημα.

Σμιθ, Πάιν Τοπ (Pine Top Smith, 1904-1929)

Γεννήθηκε στην Αλαμπάμα και έμαθε πιάνο από μικρή ηλικία. Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 συνεργάστηκε με την *Vocalion Records* και το 1928 ηχογράφησε το τραγούδι «*Pine Top's Boogie Woogie*», μία από τις πρώτες μπουγκι-γούγκι επιτυχίες. Ο Σμιθ ετοιμαζόταν για δεύτερη ηχογράφιση το 1929, πέθανε όμως πριν προλάβει να την πραγματοποιήσει, όταν τραυματίστηκε από πυροβολισμό κατά τη διάρκεια επεισοδίων σε νυχτερινό κέντρο του Σικάγο.

Σπίβεϊ, Βικτόρια (Victoria Spivey, 1906-1976)

Τραγουδίστρια, πιανίστας και τραγουδοποιός, γεννημένη στο Τέξας των Η.Π.Α. Έκανε δεκάδες ηχογραφήσεις την περίοδο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο καθώς και τις δεκαετίες 1960 και 1970. Η Σπίβεϊ έμαθε να παίζει πιάνο και να τραγουδάει από μικρή και μέχρι την ηλικία των 12 ετών

εμφανιζόταν ζωντανά στο θέατρο *Lincoln*, μέχρι που ο διευθυντής έμαθε πως δεν ήξερε να διαβάξει μουσική. Συνέχισε να παίζει σε πάρτι και νυχτερινά κέντρα, μαθαίνοντας μουσική δίπλα σε άλλους καλλιτέχνες όπως ο Μπλάιντ Λέμον Τζέφερσον (Blind Lemon Jefferson). Μέχρι τα είκοσι χρόνια της είχε μετακομίσει στο Σεντ Λούις, όπου κυκλοφόρησε τον πρώτο της δίσκο με την δισκογραφική εταιρεία *OKeh*. Η θεματολογία της Σπίβεί ήταν αρκετά εκκεντρική και συνήθως αντλούσε έμπνευση από φόνους, καταστροφές, ναρκωτικά, εγκλήματα, μαύρη μαγεία και ασθένειες. Συνέχισε τις ηχογραφήσεις μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1930 και αργότερα αποσύρθηκε για να εργαστεί στην εκκλησία. Τη δεκαετία του 1960 επανήλθε στο προσκήνιο κάνοντας ζωντανές εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα και ίδρυσε τη δική της δισκογραφική εταιρεία, η οποία προώθησε πολλούς αξιόλογους νέους αλλά και μεγαλύτερους σε ηλικία καλλιτέχνες.

Τέρνερ, Μπικ Τζο (Big Joe Turner, 1911-1985)

Τραγουδιστής των αστικών μπλουζ, της R&B και της τζαζ, με το απόγειο της καριέρας του κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950. Ξεκίνησε την καριέρα του το 1926 όταν συνεργάστηκε με τον πιανίστα Πιτ Τζόνσον (Pete Johnson), με τον οποίο κυκλοφόρησαν τις πρώτες τους επιτυχίες το 1938 με την δισκογραφική εταιρεία *Vocalion*. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 ο Τέρνερ εξέλιξε τη μουσική του επηρεασμένος από τη τζαζ και το σουίνγκ και το στίλ που διαμόρφωσε επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τη δημιουργία του ροκ εν ρολ. Τις δεκαετίες 1950 και 1960 ο Μπικ Τζο Τέρνερ έκανε περιοδείες στην Ευρώπη και έπειτα επέστρεψε στα νυχτερινά κέντρα της Αμερικής όπου συνέχισε τις ζωντανές εμφανίσεις μέχρι το τέλος της ζωής του.

Τζάκετ, Ιλινόις (Illinoise Jaquet, 1922-2004)

Τενόρος τζαζ σαξοφωνίστας, διάσημος για το σόλο του στο τραγούδι «*Flying Home*» που θεωρείται το πρώτο R&B σόλο σαξοφώνου. Ο Τζάκετ δημιούργησε ένα δικό του ιδιαίτερο στίλ στο σαξόφωνο, το οποίο επηρέασε τους μετέπειτα σαξοφωνίστες, έγινε χαρακτηριστικό της τζαζ και διαμόρφωσε εν μέρει το πρώιμο ροκ εν ρολ. Η δισκογραφική καριέρα του ξεκίνησε το 1942, όταν ήταν σε ηλικία δεκαεννέα ετών. Συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα της τζαζ, εργάστηκε σε μεγάλες ορχήστρες και το 1981 δημιούργησε την ορχήστρα *Illinois Jaquet Big Band* με την οποία συνέχισε την καριέρα του μέχρι το τέλος της ζωής του το 2004.

Τζάκσον, Γουίλις Γκέιτορ Τέιλ (Willis «Gator Tail» Jackson, 1928-1987)

Τενόρος σαξοφωνίστας της τζαζ, γεννημένος στο Μαϊάμι. Το 1949, ως έφηβος, συνεργάστηκε με την ορχήστρα του Ντιούκ Έλινγκτον (Duke Ellington) και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 συμμετείχε σε πολλές R&B και τζαζ ηχογραφήσεις, κυρίως ως συνοδευτικός μουσικός. Το 1959 συνεργάστηκε με την δισκογραφική εταιρεία *Prestige Records*, στην οποία ηχογράφησε μια σειρά δίσκων που ενέπνευσαν τη δημιουργία της σόουλ τζαζ.

Τζέιμς, Έλμορ (Elmore James, 1918-1963)

Κιθαρίστας, τραγουδιστής και συνθέτης, γεννημένος στον Μισισιπή. Μεγάλωσε μαθαίνοντας μουσική με αυτοσχέδια όργανα και αργότερα άρχισε να εργάζεται σε νυχτερινά κέντρα του Μισισιπή. Από νεαρή ηλικία αντιμετώπισε καρδιακό πρόβλημα που θα δυσκόλευε την καριέρα του και θα τον ταλαιπωρούσε για την υπόλοιπη ζωή του. Το 1951 ηχογράφησε τον πρώτο του δίσκο με τίτλο «*Dust My Broom*», ο οποίος περιείχε μόνο ένα τραγούδι. Στις αρχές του 1952 ο Έλμορ Τζέιμς συνεργάστηκε με την δισκογραφική εταιρεία *Meteor*, με την οποία ηχογράφησε περισσότερα τραγούδια R&B που αμέσως έγιναν επιτυχίες. Στα επόμενα χρόνια συνέχισε τις ηχογραφήσεις συνεργαζόμενος με διάφορες δισκογραφικές εταιρείες και μεγάλα ονόματα της R&B σκηνής, μέχρι το 1965 που έχασε τη ζωή του εξαιτίας της καρδιακής του πάθησης. Το κιθαριστικό του στιλ και ο χαρακτηριστικός του ήχος ενέπνευσαν πολλούς μεταγενέστερους κιθαρίστες της μπλουζ παγκοσμίως.

Τζέιμς, Στιβ (Steve James, 1950)

Μουσικός, τραγουδιστής και συνθέτης λαϊκών μπλουζ, γεννημένος στη Νέα Υόρκη. Ο Στιβ Τζέιμς παίζει κιθάρα, μαντολίνο και μπάντζο. Οι πρώτες του ηχογραφήσεις κυκλοφόρησαν το 1993, ενώ μέχρι τότε είχε συνεργαστεί με μεγάλα ονόματα της μπλουζ όπως ο Μπο Ντίντλεϊ (Bo Diddley), ο Τζον Χάμοντ (John Hammond) και ο Ντέιβ Βαν Ρονκ (Dave Van Ronk). Μέχρι σήμερα συνεχίζει τις παγκόσμιες περιοδείες, ενώ ταυτόχρονα διδάσκει τις τεχνικές του στην ακουστική κιθάρα μέσα από εκπαιδευτικά άρθρα, βιβλία και βίντεο.

Τζόνσον, Τζέιμς Πράις (James Price Johnson, 1849-1955)

Ένας από τους σημαντικότερους πιανίστες της πρώιμης τζαζ. Ο Τζόνσον συνόδευε μουσικά πολλές γυναίκες τραγουδίστριες του βοντεβίλ, ανάμεσά τους και η Μπέσι Σμιθ (Bessie Smith), αλλά και ενέπνευσε μεγάλους μουσικούς της τζαζ όπως ο Κάουντ Μπέσι (Count Basie), ο Ντιούκ Έλινγκτον (Duke Ellington) και ο Φατς Γουέλερ (Fats Waller). Ο Τζόνσον έκανε αρκετές μπλουζ ηχογραφήσεις ως σόλο καλλιτέχνης αλλά και ως μέλος ορχηστρών. Η καριέρα του παρουσίασε πτώση την εποχή της οικονομικής ύφεσης και το 1940 ο Τζόνσον υπέστη εγκεφαλικό επεισόδιο που επηρέασε την απόδοσή του και τις μουσικές του ικανότητες. Παρ' όλα αυτά συνέχισε τις συχνές ζωντανές εμφανίσεις και τις ηχογραφήσεις, συνεργαζόμενος με πολλούς μεγάλους καλλιτέχνες της μπλουζ και της τζαζ. Το 1951 αποσύρθηκε μόνιμα από τη μουσική του καριέρα, εξαιτίας εγκεφαλικού επεισοδίου που του προκάλεσε παράλυση.

Τζόπλιν, Τζάνις (Janis Joplin, 1943-1970)

Τραγουδίστρια, γεννημένη στο Τέξας. Η καριέρα της διήρκεσε μετά βίας πέντε χρόνια και τα τραγούδια της σημείωσαν μεγαλύτερη επιτυχία μετά τον θάνατό της, όμως η Τζόπλιν κατάφερε να γίνει πρότυπο και επιρροή για τις μεταγενέστερες γυναίκες τραγουδίστριες της μπλουζ και της

ροκ. Ξεκίνησε από μικρή ηλικία να παίζει λαϊκά μπλουζ σε μπαρ και καφετέριες του Τέξας και το 1966 μετακόμισε στο Σαν Φρανσίσκο για να γίνει μέλος του ροκ συγκροτήματος *Big Brother & the Holding Company* με το οποίο ηχογράφησε δύο δίσκους. Συνέχισε την καριέρα της ως σόλο μουσικός, ηχογράφησε άλλον έναν δίσκο και ξεκίνησε περιοδείες. Η Τζόπλιν σχημάτισε ένα σύνολο από κορυφαίους μουσικούς με τους οποίους ηχογράφησε τον δεύτερο προσωπικό της δίσκο με τίτλο *Pearl*, όμως πέθανε πριν την κυκλοφορία του από υπερβολική δόση ηρωίνης, σε ηλικία είκοσι εφτά χρονών.

Τσαρλς, Ρέι (Ray Charles, 1930-2004)

Τραγουδιστής και πιανίστας, γεννημένος στη Τζόρτζια. Μεγάλωσε στη Φλόριντα και τυφλώθηκε σε ηλικία εφτά χρονών από γλαύκωμα. Από μικρή ηλικία απορρόφησε ένα ευρύ φάσμα μουσικής που περιλάμβανε μπλουζ, τζαζ, κάντρι, γουέστερν και γκόσπελ, το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του μουσικού του στίλ. Ο Τσαρλς ξεκίνησε να παίζει πιάνο και κλαρινέτο σε ηλικία τριών ετών και αργότερα έμαθε να διαβάζει και να γράφει μουσική σε σύστημα Μπράιγ. Σχημάτισε την πρώτη του ορχήστρα το 1945 και έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Το 1957 προσέλαβε το φωνητικό τρίο *Raelettes* το οποίο αποτέλεσε τον χαρακτηριστικό ήχο που οδήγησε στην μετάβαση από τη ρυθμ εν μπλουζ στη σόουλ. Ξεκίνησε περιοδείες στην Ευρώπη το 1960 και απέκτησε παγκόσμια αναγνώριση, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του 1960 κατάφερε να απεξαρτηθεί από τον εθισμό του σε ναρκωτικά, ο οποίος απειλούσε την καριέρα και τη ζωή του. Η βασικότερη συνεισφορά του στη μουσική είναι η δημιουργία της σόουλ, την οποία ο Ρέι Τσαρλς αντιλαμβανόταν ως έναν συνδυασμό γκόσπελ και μπλουζ, όμως ηχογράφησε πολλούς δίσκους σε διάφορα μουσικά είδη, όπως μπλουζ, τζαζ, κάντρι και ποπ.

Χάλεϊ, Μπιλ (Bill Haley, 1925-1981)

Ένας από τους πρώτους μουσικούς του ροκ εν ρολ, βοήθησε στην εξάπλωση του είδους στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και σημείωσε πάνω από εκατό εκατομμύρια πωλήσεις δίσκων παγκοσμίως. Εργάστηκε για πρώτη φορά ως μουσικός σε ηλικία δεκατριών ετών και σύντομα δημιούργησε το δικό του συγκρότημα. Σε ηλικία δεκαπέντε χρονών εγκατέλειψε το σπίτι του για να ακολουθήσει καριέρα ως μουσικός. Το 1952 σχημάτισε το συγκρότημα *Bill Haley & His Comets*, με το οποίο ηχογράφησαν τις πρώτες ροκ εν ρολ επιτυχίες αποκτώντας παγκόσμια φήμη μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Ο Χάλεϊ άρχισε να αντιμετωπίζει πρόβλημα αλκοολισμού από τη δεκαετία του 1970, αν και συνέχισε την καριέρα του έχοντας ώθηση από την αναβίωση του ροκ εν ρολ στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Στις αρχές του 1980 διαγνώστηκε με όγκο στον εγκέφαλο και αναγκάστηκε να σταματήσει τις ζωντανές εμφανίσεις. Ο αλκοολισμός και η κατάσταση της υγείας του επιδεινώθηκαν με αποτέλεσμα το 1981 να χάσει τη ζωή του.

Χάμοντ, Τζον Πολ (John Paul Hammond, 1942)

Τραγουδιστής και κιθαρίστας της μπλουζ, γεννημένος στη Νέα Υόρκη. Έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις το 1962, συνεργάστηκε με μεγάλους μουσικούς όπως ο Τζίμι Χέντριξ (Jimmy Hendrix) και ο Έρικ Κλάπτον (Eric Clapton). Συνεχίζει την δισκογραφική του καριέρα μέχρι σήμερα έχοντας κυκλοφορήσει δεκάδες δίσκους, ενώ συνέθεσε το σάουντρακ της ταινίας *Little Big Man* το 1970 και παρουσίασε το ντοκιμαντέρ «*The Search for Robert Johnson*» το 1991 στο οποίο παρουσιάζεται η ζωή του θρύλου της μπλουζ Ρόμπερτ Τζόνσον (Robert Johnson).

Χάμπτον, Λάιονελ (Lionel Hampton, 1908-2002)

Μουσικός της τζαζ γεννημένος στο Κεντάκι, έπαιζε βιμπράφονο, τύμπανα και πιάνο. Ξεκίνησε παίζοντας κρουστά στην εκκλησία και στη συνέχεια σε ορχήστρες στο Σικάγο και στο Λος Άντζελες. Τη δεκαετία του 1930 έγινε ένας από τους πιο γνωστούς δεξιότεχνες εκτελεστές της τζαζ, ενώ η μεγαλύτερη επιτυχία του ήταν το τραγούδι «*Flying Home*» το 1942, σε συνεργασία με τον σαξοφωνίστα Ιλινόις Τζάκετ (Illinois Jacquet). Ο Χάμπτον συνδύασε τη δεξιοτεχνία με την έντονη σκηνική παρουσία κατά τη διάρκεια της καριέρας του και διηύθυνε μικρές και μεγάλες ορχήστρες αποτελούμενες από πολλούς αξιόλογους μουσικούς. Η μπλουζ παρέμεινε βασικός παράγοντας στη διαμόρφωση του μουσικού του στυλ.

Χάντερ, Αλμπέρτα (Alberta Hunter, 1895-1984)

Γεννήθηκε στο Μέμφις, ξεκίνησε να τραγουδάει το 1912 στο Σικάγο και ακολούθησε μια καριέρα που διήρκεσε οχτώ δεκαετίες και της απέφερε διεθνή φήμη και αναγνώριση. Έγινε διάσημη για το ιδιαίτερο φωνητικό της στυλ, για την επιμονή και τη μακροβιότητά της. Το ρεπερτόριό της περιλάμβανε κλασικά μπλουζ, δημοφιλή λαϊκά τραγούδια και τραγούδια γαλλικού καμπαρέ. Η πρώτη της δισκογραφική δουλειά πραγματοποιήθηκε το 1921 στην δισκογραφική εταιρεία *Black Swan* και ακολούθησε συμβόλαιο με την *Paramount* στην οποία έκανε πολλές ηχογραφήσεις σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα της μπλουζ και της τζαζ, όπως ο Φλέτσερ Χέντερσον (Fletcher Henderson) και ο Λούις Άρμστρονγκ (Louis Armstrong). Η Αλμπέρτα Χάντερ ηχογράφησε χρησιμοποιώντας διάφορα ψευδώνυμα κατά τη διάρκεια της καριέρας της, όπως Τζοζεφίν Μπέτι (Josephine Beatty), Μέι Άλιξ (May Alix) και Χέλεν Ρόμπερτς (Helen Roberts). Η Χάντερ δεν έμαθε ποτέ να διαβάζει νότες, παρ' όλα αυτά συνέθεσε πολλά τραγούδια, πολλά εκ των οποίων έγιναν γνωστές επιτυχίες και ηχογραφήθηκαν από μεγάλους καλλιτέχνες. Το 1956, μετά τον θάνατο της μητέρας της, διέκοψε τη μουσική της καριέρα και εργάστηκε ως νοσοκόμα. Το 1977 αναγκάστηκε να αποσυρθεί από τη νοσηλευτική σε ηλικία ογδόντα δύο χρονών και επέστρεψε στη μουσική της καριέρα με ηχογραφήσεις και περιοδείες μέχρι το τέλος της ζωής της λίγα χρόνια μετά.

Χάρης, Κόρεϊ (Corey Harris, 1969)

Γεννημένος στο Ντένβερ των Η.Π.Α., ο Κόρεϊ Χάρης είναι ένας από τους σημαντικότερους ακουστικούς κιθαρίστες των μπλουζ της δεκαετίας του 1990. Η δισκογραφία του περιλαμβάνει μουσική από πολλά είδη, όπως μπλουζ, φανκ, ρέγκε, σόουλ, ροκ, κάντρι και ποπ. Ο Χάρης έχει ζήσει και έχει ταξιδέψει για αρκετά χρόνια στη δυτική Αφρική και οι επιρροές από αφρικανικά μουσικά στοιχεία είναι εμφανείς στη μουσική του. Συνεχίζει μέχρι σήμερα την δισκογραφική του καριέρα και τις ζωντανές εμφανίσεις, τόσο ως σόλο καλλιτέχνης, όσο και με το συγκρότημά του «*Rasta Blues Experience*».

Χαρτ, Άλβιν Γιάνγκμπλαντ (Alvin Youngblood Hart, 1963)

Τραγουδιστής και ακουστικός κιθαρίστας της μπλουζ, γεννημένος στην Καλιφόρνια. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της αναβίωσης των μπλουζ κατά τη δεκαετία του 1990. Οι επιρροές του προέρχονται από τον χώρο της μπλουζ, της κάντρι και της ροκ, ενώ στη μουσική του χρησιμοποιεί κιθάρα, μπάντζο και κάποιες φορές μαντολίνο. Συνεχίζει μέχρι σήμερα την καριέρα του έχοντας κυκλοφορήσει πέντε δίσκους και έχοντας συμμετάσχει σε ντοκιμαντέρ που αφορούν τη μπλουζ.

Χέντριξ, Τζίμι (Jimmy Hendrix, 1942-1970)

Κιθαρίστας, τραγουδιστής και συνθέτης της ροκ, γεννημένος στην Ουάσινγκτον. Θεωρείται ευρέως ο σημαντικότερος ηλεκτρικός κιθαρίστας στην ιστορία της μουσικής και ένας από τους πρωτοπόρους μουσικούς της εποχής του, παρόλο που η καριέρα του διήρκεσε μόλις τέσσερα χρόνια. Εισηγάγε νέες τεχνικές στην ηλεκτρική κιθάρα και χρησιμοποίησε με πρωτοποριακό τρόπο τον ηλεκτρικό εξοπλισμό του, τους ενισχυτές και τα πετάλια, αλλά και ειδικά εφέ στις ηχογραφήσεις του. Ένα από τα σημαντικότερα στιγμιότυπα της καριέρας του αποτελεί και η συμμετοχή του στο φεστιβάλ του Γούντστοκ (Woodstock) το 1969. Έχασε τη ζωή του το 1970 λόγω υπερβολικής κατανάλωσης αλκοόλ και υπνωτικών χαπιών. Ο Χέντριξ κέρδισε πολλά σημαντικά βραβεία ροκ μουσικής κατά τη διάρκεια της καριέρας του, αλλά και πολλά ακόμα μετά τον θάνατό του. Η συνεισφορά του στην ηλεκτρική κιθάρα καθόρισε τον μετέπειτα ήχο της ροκ, έδωσε νέες δυνατότητες στην χρήση του ηλεκτρικού εξοπλισμού και των ειδικών εφέ και ενέπνευσε τους μετέπειτα κιθαρίστες και μουσικούς σε όλον τον κόσμο.

Χιούστον, Τζο (Joe Houston, 1927)

Τενόρος σαξοφωνίστας της τζαζ και του ρυθμ εν μπλουζ, γεννημένος στο Τέξας. Ξεκίνησε παίζοντας άλτο σαξόφωνο σε ηλικία δεκαπέντε χρονών σε κολεγιακή μπάντα και αργότερα στην εφηβεία του δούλεψε με τον Ρέι Τσαρλς (Ray Charles) στη Φλόριντα. Συνέχισε την καριέρα του ταξιδεύοντας και παίζοντας σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα της μουσικής όπως οι Μπιγκ Τζο Τέρνερ (Big Joe Turner), Άμος Μίλμπερν (Amos Milburn), Κινγκ Κόλαξ (King Kolax) κ.ά. Στα τέλη

της δεκαετίας του 1950 δημιούργησε το δικό του R&B συγκρότημα «*The Rockets*» με το οποίο ηχογράφησε για αρκετά χρόνια. Από τη δεκαετία του 1980 επέστρεψε και πάλι στη σόλο καριέρα του, παίζοντας σε φεστιβάλ στην Αμερική και την Ευρώπη. Αναγκάστηκε να αποσυρθεί από τη μουσική του καριέρα, έπειτα από εγκεφαλικό επεισόδιο που υπέστη το 2005.

Χόλι, Μπάντι (Buddy Holly, 1936-1959)

Γεννήθηκε στο Τέξας με το όνομα Τσαρλς Χάρντιν Χόλεϊ (Charles Hardin Holley) και θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους τραγουδιστές και συνθέτες του ροκ εν ρολ. Παρόλο που η καριέρα του διήρκεσε μόλις ενάμιση χρόνο, αποτέλεσε μια σημαντική επιρροή για τη διαμόρφωση του πρώιμου ροκ εν ρολ και το έργο του ενέπνευσε σύγχρονους και μεταγενέστερους μουσικούς όπως τους Μπητλς (The Beatles), τον Έλβις Κοστέλο (Elvis Costello), τους Ρόλινγκ Στόουνς (Rolling Stones), τον Μπομπ Ντίλαν (Bob Dylan), τον Έρικ Κλάπτον (Eric Clapton) κ.ά. Έχασε τη ζωή του σε αεροπορικό δυστύχημα σε ηλικία είκοσι δύο χρονών.

Χόπκινς, Λάιτνιν (Lightnin' Hopkins, 1912-1982)

Τραγουδιστής, κιθαρίστας, πιανίστας και συνθέτης των κάντρι μπλουζ, γεννημένος στο Τέξας. Από ηλικία οχτώ ετών έπαιζε μουσική με τον Μπλάιντ Λέμον Τζέφερσον (Blind Lemon Jefferson) και στην εφηβεία του εγκατέλειψε το σπίτι του για να παίζει μουσική στο ανατολικό Τέξας. Το 1946 ηχογράφησε το πρώτο του άλμπουμ και από τότε ακολούθησαν πάνω από ογδόντα πέντε δίσκοι ηχογραφημένοι σε περισσότερες από είκοσι διαφορετικές δισκογραφικές εταιρείες, δισκογραφία που θεωρείται από τις πιο περίπλοκες στην ιστορία της μουσικής. Συχνά ηχογραφούσε σε δύο δισκογραφικές εταιρείες ταυτόχρονα, παίζοντας στην κάθε μία ελάχιστα διαφορετικές εκδοχές των ίδιων τραγουδιών. Η προσωπικότητά του ήταν αρκετά ιδιαίτερη. Είχε πάθος για το αλκοόλ, τις γυναίκες και τον τζόγο και προτιμούσε να δίνει συναυλίες σε μικρά νυχτερινά κέντρα για λίγα δολάρια αντί να κάνει μεγάλες περιοδείες. Το στιλ του ήταν πολύ αυθόρμητο και ασταθές, γι' αυτό δυσκολευόταν να συγχρονίζεται με συνοδεία άλλων μουσικών και προτιμούσε να παίζει μόνος του. Έπειτα από ένα τροχαίο δυστύχημα το 1970, επέλεξε να μένει στο σπίτι του τον περισσότερο καιρό παίζοντας ζωντανά σε ένα τοπικό μπαρ. Λίγα χρόνια αργότερα διαγνώστηκε με καρκίνο και το 1982 έχασε τη ζωή του έπειτα από επιπλοκές που προέκυψαν λόγω πνευμονίας. Η ζωή και η μουσική του Χόπκινς καταγράφεται στο βραβευμένο ντοκιμαντέρ του Λε Μπλανκ (Les Blank) που γυρίστηκε το 1968 με τίτλο «*The Blues According to Lightnin' Hopkins*».

Χούκερ, Τζον Λι (John Lee Hooker, 1917-2001)

Τραγουδιστής, κιθαρίστας και συνθέτης της μπλουζ, γνωστός και με τα ψευδώνυμα «Βασιλιάς του Μπούγκι» και «Νονός των Μπλουζ». Ανέπτυξε το δικό του στιλ επαρχιακού μπλουζ βασιζόμενος στον ήχο που είχε διαμορφωθεί στο Δέλτα του Μισισιπή, καθώς επίσης και στο πιανιστικό στιλ του μπούγκι-γούγκι. Ηχογράφησε για πρώτη φορά το 1948 και σημείωσε αμέσως επιτυχία, με

αποτέλεσμα να παρατήρει τη δουλειά του για να ασχοληθεί εξ' ολοκλήρου με τη μουσική του καριέρα. Ακολούθησαν πολλές επιτυχημένες ηχογραφήσεις σε πολλές διαφορετικές δισκογραφικές εταιρείες. Ο Χούκερ χρησιμοποίησε πολλά ψευδώνυμα κατά τη διάρκεια της καριέρας του, χωρίς όμως να μεταβάλλει τον ήχο και το στιλ του. Μαζί με τον Λάιτιν Χόπκινς, αποτελούν τους δύο μουσικούς με τις περισσότερες ηχογραφήσεις στην ιστορία της μπλουζ. Το κιθαριστικό του στιλ βασιζόταν σε ρυθμικά στοιχεία και δεν ακολουθούσε τις συνηθισμένες φόρμες του Μισισιπή και του Τέξας, ενώ το φωνητικό του στιλ ήταν αρκετά αυτοσχεδιαστικό και πολλές φορές περιείχε ασυνάρτητους στίχους, μουγκρητά και ουρλιαχτά. Παρ' όλο που ο ήχος του επηρέασε τους κιθαρίστες της μπλουζ, κανείς δεν μπόρεσε να μιμηθεί το ιδιαίτερο στιλ του Χούκερ.

Συγκροτήματα κατά αλφαβητική σειρά

Άνιμαλς (Animals)

Βρετανικό ρυθμ εν μπλουζ συγκρότημα. Σχηματίστηκε το 1962 με τον Έρικ Μπέρντον (Eric Burdon) στα φωνητικά, τον Άλαν Πράις (Alan Price) στα πλήκτρα, τον Χίλτον Βαλεντίν (Hilton Valentine) στην κιθάρα, στον Τζον Στιλ (John Steel) στα τύμπανα και τον Μπράιαν Τσάντλερ (Bryan Chandler) στο μπάσο. Οι Άνιμαλς γνώρισαν μεγάλη διεθνή επιτυχία με την ηχογράφιση του «*The House of the Rising Sun*» το 1964 και ακολούθησαν αρκετές ακόμα επιτυχίες. Το όνομα του συγκροτήματος άλλαξε σε «*Eric Burdon and the Animals*» την εποχή μεταξύ 1966-1968 και η μουσική κατεύθυνση άλλαξε προς το καθαρό ροκ. Το συγκρότημα διαλύθηκε και ενώθηκε και πάλι κατά καιρούς μέσα στα επόμενα χρόνια, ενώ ο Μπέρντον και ο Πράις ακολούθησαν σόλο καριέρες, συχνά με αναφορές στη μπλουζ.

Καντ Χιτ (Canned Heat)

Μπλουζ και μπούγκι συγκρότημα, σχηματίστηκε από τον Μπομπ Χάιτ (Bob Hite) και τον Αλ Γουίλσον (Al Wilson) στην Καλιφόρνια το 1965, με τον Χένρι Βεστάιν (Henry Vestine) στην κιθάρα. Η καριέρα του σχήματος έφτασε στο απόγειό της στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Το 1970 ο Γουίλσον πέθανε από υπερβολική δόση ναρκωτικών ουσιών, ενώ ο Χάιτ πέθανε από καρδιακή προσβολή το 1981. Το συγκρότημα συνέχισε την σταδιοδρομία του υπό την καθοδήγηση του ντράμερ Φίτο Ντε Λα Πάρα (Fito de la Parra), όμως ο χαρακτηριστικός ήχος των Καντ Χιτ είχε πλέον χαθεί. Ο Βεστάιν πέθανε το 1997, κατά τη διάρκεια περιοδείας με το συγκρότημα.

Κινκς (Kinks)

Βρετανικό ροκ συγκρότημα, σχηματίστηκε στο Λονδίνο το 1964 από τα αδέρφια Ρέι Ντέιβις (Ray Davies) και Ντέιβ Ντέιβις (Dave Davies). Θεωρείται μια από τις πιο σημαντικές μπάντες της εποχής της και ένα από τα συγκροτήματα που έφεραν τον αγγλικό ροκ ήχο στην Αμερική. Η μουσική τους είχε επιρροές από μπλουζ, ρυθμ εν μπλουζ, λαϊκή μουσική και κάντρι. Οι Ρέι Ντέιβις

και Ντέιβ Ντέιβις έπαιζαν και οι δύο κιθάρα και τραγουδούσαν. Παρέμειναν στο συγκρότημα στα 32 χρόνια κατά τα οποία ήταν ενεργό. Αρχικά μέλη ήταν ο Πιτ Κουάιφ (Pete Quaife) στο μπάσο και τα φωνητικά και ο Μικ Έιβορι (Mick Avory) στα τύμπανα, οι οποίοι αντικαταστάθηκαν αργότερα από τον Τζον Ντάλτον (John Dalton) το 1969 και τον Μπομπ Χένριτ (Bob Henrit) το 1984 αντιστοίχως. Ο Ντάλτον αντικαταστάθηκε με τη σειρά του το 1978 από τον Τζιμ Ρόντφορντ (Jim Rodford). Αργότερα έγιναν μέλη του συγκροτήματος διάφοροι μουσικοί στα πλήκτρα, όπως ο Τζον Γκόσλινγκ (John Gosling) και ο Ίαν Γκίμπονς (Ian Gibbons). Οι Κινκς διαλύθηκαν το 1996 λόγω εμπορικής αποτυχίας των τελευταίων τους δίσκων, αλλά και έντασης που δημιουργήθηκε ανάμεσα στους αδελφούς Ντέιβις.

Λεντ Ζέπελιν (Led Zeppelin)

Βρετανικό ροκ συγκρότημα, ενεργό κατά την περίοδο 1968-1980. Έπειτα από τη διάλυση του μπλουζ-ροκ συγκροτήματος *The Yardbirds*, ο κιθαρίστας Τζίμι Πέιτζ (Jimmy Page) συνεργάστηκε με τον μπασίστα Τζον Πολ Τζόουνς (John Paul Jones), τον ντράμερ Τζον Μπόναμ (John Bonham) και τον τραγουδιστή Ρόμπερτ Πλαντ (Robert Plant) με τους οποίους έκαναν περιοδείες ως *The New Yardbirds*, πριν αλλάξουν το όνομα του συγκροτήματος σε *Led Zeppelin*. Ο ομώνυμος, πρώτος δίσκος του συγκροτήματος κυκλοφόρησε το 1969 και ήταν βασισμένος στην μπλουζ, περιλαμβάνοντας διασκευές από γνωστά μπλουζ τραγούδια από καλλιτέχνες όπως ο Γουίλι Ντίξον (Willie Dixon) και ο Χόουλιν Γουλφ (Howlin' Wolf). Ο δεύτερος δίσκος τους σημείωσε αμέσως μεγάλη εμπορική επιτυχία, όπως και όλοι οι επόμενοι δίσκοι που κυκλοφόρησαν. Αν και οι Λεντ Ζέπελιν διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το βρετανικό μέταλ, ο ήχος τους ήταν βασισμένος στις πρώιμες μπλουζ παραδόσεις. Το συγκρότημα διαλύθηκε μετά τον θάνατο του Τζον Μπόναμ το 1980.

Μπητλς (The Beatles)

Βρετανικό ροκ συγκρότημα, σχηματίστηκε στο Λίβερπουλ το 1960 και έγινε ίσως το πιο εμπορικά επιτυχημένο συγκρότημα στην ιστορία της ποπ μουσικής. Η πιο γνωστή σύνθεση του συγκροτήματος περιλάμβανε τον κιθαρίστα και τραγουδιστή Τζον Λένον (John Lennon), τον μπασίστα Πωλ Μακάρτνεϊ (Paul McCartney), τον κιθαρίστα Τζορτζ Χάρισον (George Harrison) και τον ντράμερ Ρίνγκο Σταρ (Ringo Starr). Έχοντας τις ρίζες τους στο ροκ εν ρολ της δεκαετίας του 1950, οι Μπητλς επηρεάστηκαν από πολλά είδη μουσικής όπως οι ποπ μπαλάντες, η ψυχεδελική ροκ και η μπλουζ. Οι Μπητλς ταξίδεψαν στις Η.Π.Α. το 1964 όπου το αμερικανικό κοινό τους υποδέχτηκε με μεγάλο ενθουσιασμό. Ήταν η πρώτη βρετανική ροκ μπάντα που εμφανίστηκε ζωντανά στην Αμερική και η επιτυχία τους οδήγησε σε ένα κύμα επιτυχιών βρετανικών συγκροτημάτων στο αμερικανικό κοινό, το οποίο έμεινε γνωστό ως «Βρετανική Εισβολή». Από το 1966 και μετά, οι Μπητλς κυκλοφόρησαν τους πιο επιτυχημένους δίσκους τους οι οποίοι επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την ροκ και ποπ μουσική. Το 1970 το συγκρότημα διαλύθηκε και τα μέλη ακολούθησαν σόλο καριέρες. Ο Τζον Λένον δολοφονήθηκε το 1980 και ο

Τζορτζ Χάρισον πέθανε από καρκίνο το 2001. Οι Πωλ Μακάρτνεϋ και Ρίνγκο Σταρ παραμένουν ενεργοί.

Μπλακ Σάμπαθ (Black Sabbath)

Βρετανικό ροκ συγκρότημα, δημιουργήθηκε στο Μπέρμινγχαμ της Αγγλίας το 1969 από τον Όζι Όζμπορν (Ozzy Osbourne) στα φωνητικά, τον Τόμι Ιόμι (Tony Iommi) στην κιθάρα, τον Γκίζερ Μπάτλερ (Geezer Butler) στο μπάσο και τον Μπιλ Βαρντ (Bill Ward) στα τύμπανα. Από τότε έγιναν αρκετές φορές αλλαγές στη σύνθεση του συγκροτήματος, με τον Τόμι Ιόμι να παραμένει το μόνο σταθερό μέλος κατά τη διάρκεια της καριέρας τους. Αρχικά δημιουργήθηκαν το 1968 ως μπλουζ-ροκ συγκρότημα με την ονομασία *Earth*, αλλά το 1969 μετονομάστηκαν σε *Black Sabbath*. Άρχισαν να χρησιμοποιούν τον τρόμο και τον αποκρυφισμό στη θεματολογία τους και κυκλοφόρησαν δίσκους με μεγάλη επιτυχία τη δεκαετία του 1970. Ταυτόχρονα η θεματολογία τους περιλάμβανε πολιτική διαφθορά, κοινωνικά προβλήματα και αντιπολεμικά μηνύματα. Τον Απρίλιο του 1979 τα μέλη του συγκροτήματος αναγκάστηκαν να διώξουν τον Όζι Όζμπορν λόγω βαριάς χρήσης ναρκωτικών ουσιών και ο ίδιος ακολούθησε μια επιτυχημένη σόλο καριέρα. Τη θέση του στους Μπλακ Σάμπαθ κάλυψε ο πρώην τραγουδιστής των *Rainbow*, Ρόνι Τζέιμς Ντίο (Ronnie James Dio). Οι Μπλακ Σάμπαθ άλλαξαν αρκετές φορές σύνθεση, διαλύθηκαν και ξαναενώθηκαν μέσα στα επόμενα χρόνια, αλλά παραμένουν ενεργοί μέχρι σήμερα.

Μπλουζ Πρότζεκτ (Blues Project)

Αμερικανικό μπλουζ-ροκ συγκρότημα, ενεργό κατά την περίοδο 1965 - 1972. Δημιούργησαν μια ξεχωριστή υποκατηγορία της μπλουζ βασιζόμενοι στο στίλ της Νέας Υόρκης και στις ρίζες της τζαζ και διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το ψυχεδελικό ροκ. Το αρχικό σχήμα περιλάμβανε τους κιθαρίστες Ντάνι Καλμπ (Danny Kalb) και Στιβ Κατζ (Steve Katz), τον μπασίστα Άντι Κάλμπεργκ (Andy Kulberg) και τον ντράμερ Ρόι Μπλάμενφελντ (Roy Blumenfeld). Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι Μπλουζ Πρότζεκτ διαλύθηκαν, αλλά στις αρχές του 1970 επέστρεψαν με διαφορετική σύνθεση για να κυκλοφορήσουν τρεις δίσκους τις χρονολογίες 1971, 1972 και 1973 αντίστοιχα. Οι δίσκοι αυτοί δεν σημείωσαν σημαντική εμπορική επιτυχία, με αποτέλεσμα από τότε οι Μπλουζ Πρότζεκτ να παραμείνουν ανενεργοί και να περιοριστούν σε λίγες σποραδικές συναυλίες.

Όλμαν Μπράδερς (Allman Brothers)

Διάσημη μπλουζ-ροκ μπάντα της δεκαετίας του 1970. Ο κιθαρίστας Ντουέιν Όλμαν (Duane Allman) σχημάτισε το συγκρότημα στη Τζόρτζια το 1969, με τον Γκρεγκ Όλμαν (Gregg Allman) στα πλήκτρα και τα φωνητικά, τον Ντίκεϊ Μπετς (Dickey Betts) στη δεύτερη κιθάρα, τον Μπέρρι Όκλεϊ (Berry Oakley) στο μπάσο και δύο μέλη στα κρουστά, τους Τζάι Γιόχανσον (Jai Johansson) και Μπατς Τρακς (Butch Trucks). Αν και κυρίως επρόκειτο για συγκρότημα με νότιο ροκ στίλ, η

μπλουζ είχε μεγάλη επιρροή στη μουσική των Όλμαν Μπράδερς, όπως και η κάντρι, η σόουλ και η τζαζ. Ο θάνατος του Ντουέιν Όλμαν σε τροχαίο ατύχημα το 1971 οδήγησε τον ήχο του συγκροτήματος προς την κατεύθυνση του επαρχιακού ροκ. Το συγκρότημα διαλύθηκε και ενώθηκε και πάλι δύο φορές, το 1978 και το 1989.

Πολ Μπάτερφιλντ Μπλουζ Μπαντ (Paul Butterfield Blues Band)

Το συγκρότημα σχηματίστηκε από τον κιθαρίστα και τραγουδιστή Πολ Μπάτερφιλντ (Paul Butterfield) στις αρχές της δεκαετίας του 1960, σε συνεργασία με τον κιθαρίστα Έλβιν Μπίσοπ (Elvin Bishop). Αργότερα στη σύνθεση προστέθηκε ο κιθαρίστας Μάικ Μπλούμφιλντ (Mike Bloomfield) και ο πιανίστας Μαρκ Ναφτάλιν (Mark Naftalin) για να ηχογραφηθεί ο πρώτος δίσκος του συγκροτήματος στα τέλη του 1965 από την δισκογραφική εταιρεία *Elektra*. Ακολούθησε μια σειρά από επιτυχημένους δίσκους, οι οποίοι ηχογραφήθηκαν με περιστασιακές αλλαγές στη σύνθεση του συγκροτήματος. Στο σύνολο η δισκογραφική τους δουλειά βασίστηκε στα παραδοσιακά μπλουζ του Σικάγο, ανέμιξε όμως στοιχεία της ροκ, της ψυχεδελικής, ακόμα και της ινδικής μουσικής. Οι Πολ Μπάτερφιλντ Μπλουζ Μπαντ διαλύθηκαν έπειτα από την κυκλοφορία του τελευταίου τους δίσκου το 1971.

Ρόλινγκ Στόουνς (Rolling Stones)

Βρετανικό ροκ συγκρότημα, δημιουργήθηκε στο Λονδίνο το 1962 από τους Μικ Τζάγκερ (Mick Jagger), Κιθ Ρίτσαρντς (Keith Richards), Μπράιαν Τζόουνς (Brian Jones), Ντικ Τέιλορ (Dick Taylor) και Μικ Έιβορι (Mick Avory). Μέχρι το 1963, ο Τσάρλι Γουάτς (Charlie Watts) είχε αντικαταστήσει τον Έιβορι και ο Μπιλ Γουάιμαν (Bill Wyman) είχε αντικαταστήσει τον Τέιλορ. Ο πρώτος δίσκος των Ρόλινγκ Στόουνς κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1964 και ακολούθησαν περιοδείες που ανέδειξαν το συγκρότημα στην Αμερική. Η μουσική των Ρόλινγκ Στόουνς έχει ρίζες στα μπλουζ του Σικάγο και στις πρώτες τους ηχογραφήσεις συμπεριέλαβαν διασκευές γνωστών μπλουζ τραγουδιών. Ο δίσκος με τίτλο *Aftermath* που κυκλοφόρησε το 1966 ήταν ο πρώτος που περιλάμβανε μόνο νέο υλικό. Ακολούθησε μια σειρά από επιτυχημένες ηχογραφήσεις και μια πολυετής καριέρα που συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Κυκλοφόρησαν είκοσι τέσσερις δίσκους κατά τη διάρκεια της καριέρας τους, έντεκα ζωντανές ηχογραφήσεις και πολλές ακόμα συλλογές. Οι Ρόλινγκ Στόουνς βοήθησαν να αναδειχτούν προγενέστεροι καλλιτέχνες των αστικών μπλουζ, αλλά διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό και τα είδη του ροκ, του ρυθμ εν μπλουζ και του ροκ εν ρολ.

Βιβλιογραφία

- Μανθούλης Ροβήρος, *Μπλουζ με σφιγμένα δόντια*
Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 2005
- Davin Tom, «Conversations with James P. Johnson»
Jazz Review, Ιούλιος 1959, Τόμος 2, Τεύχος 6, σελ. 10
- Fitch Robert, *Solidarity for Sale: How Corruption Destroyed the Labor Movement and Undermined America's Promise*. Εκδόσεις Public Affairs, Νέα Υόρκη 2006
- Jaye Michael C. και Watts Ann Chalmers, *Literature & the Urban Experience: Essays on the City and Literature*. Εκδόσεις Manchester University Press, Μάντσεστερ 1981
- Jones LeRoi, *Blues people - Η μαύρη μουσική στη λευκή Αμερική*
Μετάφραση Χάρης Συμβουλίδης, Εκδόσεις Ισνάφι, Ιωάννινα 2007
- Komara Edward, *Encyclopedia of the Blues Vol. 1*
Εκδόσεις Taylor & Francis Group, Νέα Υόρκη 2006
- Krehbiel Henry Edward, *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*
Εκδόσεις G. Schirmer Inc., Νέα Υόρκη 1914
- Kutler Stanley I., *Dictionary of American history, Volume 1*
Εκδόσεις Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη 2003
- Oakley Giles, *The Devil's music - A history of the Blues*
Εκδόσεις Da Capo Press, Λονδίνο 1983
- Odum Howard W. και Johnson Guy B., *Negro Workaday Songs*
Εκδόσεις NC: University of North Carolina Press, Τσάπελ Χιλ 1926
- Oliver Paul, *Blues fell this morning*, Εκδόσεις Cassell, Λονδίνο 1960
- *Η ιστορία του Blues*, Μετάφραση Γιάννης Ανδρέου, Εκδόσεις Απόπειρα, Αθήνα 1995
- Wald Elijah, *The Blues - A very short introduction*
Εκδόσεις Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2010