

Andrzej Mądro

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

ORCID: 0000-0002-8107-3652

Wszystkie odcienie błękitu, czyli wczesne wydawnictwa (nie)bluesowe

Ain't no first blues, the blues always been.

„Big Eye” Nelson

Celem artykułu jest krytyczny przegląd pierwszych bluesowych wydawnictw nutowych oraz nagrań w perspektywie historycznej, stylistyczno-muzycznej, medialnej oraz rasowo-klasowej. Przegląd ten ma jednocześnie na celu odróżnienie ragtime'owych i wodewilowych adaptacji i stylizacji bluesa od jego pierwotnej, ludowej postaci, jako że właśnie ta wydaje się istotniejsza w kontekście kształtowania się okołorockowych gatunków muzyki popularnej lat 60. i 70. (Gioia 2008: 6), np. gitarowych technik wykonawczych. Potrzeba tego oddzielenia i uporządkowania wynika ponadto z przeświadczenia o celowym, merkantylnym nadużywaniu słowa „blues” w tytułach utworów różnych gatunków muzyki popularnej aż do lat 20. XX wieku¹.

Artykuł na również na celu ukazanie niemiarodajnej, wręcz mylącej nieraz roli wydawnictw w popularyzowaniu i dokumentowaniu wczesnego bluesa, zarówno w zakresie krystalizacji jego stylu, historycznej ewolucji, jak i samego brzmienia. Zwłaszcza fonografia wymaga gatunkowej klasyfikacji i periodyzacji czy nawet swojej „re-chronologii”, z uwagi na fakt, że nagrania bluesa wiejskiego – najprawdopodobniej pierwotnego – realizowano dopiero w drugiej połowie lat 20. XX wieku, po zastosowania w recordingu mikrofonów i wzmacniaczy sygnału akustycznego. Wcześniej nagrywane odmiany „miejskie” były już muzyką popularną, zmieszaną z jazzem, ragtime'em, muzyką marszową, taneczną, piosenkami Tin Pan Alley i wieloma innymi. Problematyka ta w ostatnich dekadach została ponownie zrewidowana w licznych naukowych i popularnonaukowych publikacjach anglojęzycznych (Brooks 2004; Springer 2006; Gioia 2008; Hamilton 2009; Muir 2010; Gussow 2020; Mack 2020;

¹ Podobnie jak miało to miejsce w przypadku nazw wczesnych zespołów „jazzowych”.

Stolle 2020). Prześledzenie ich daje możliwość aktualnego i wnikliwszego spojrzenia na problematykę niż np. miało to miejsce w dotychczasowej literaturze polskojęzycznej (Schmidt 1988; Niedziela 2009).

Blues z papieru – adaptacje i utwory białych kompozytorów

Początki bluesa i „bluesowości” to przede wszystkim afroamerykańskie świeckie solowe pieśniarstwo ludowe. To zrazu dość prymitywne, choć nowe i arcyważne w kontekście rozwoju kultury popularnej zjawisko muzyczne wykrystalizowało się na południu Stanów Zjednoczonych po zniesieniu niewolnictwa, czyli w drugiej połowie XIX wieku (Southern 1997: 332). Niemniej do międzywojnia nie powstały nagrania ilustrujące autentyczne brzmienie tego fenomenu. Trudno nawet wskazać tego „pierwszego” bluesa, „pierwszych” bluesmanów itp. Przez kilka dekad blues rozwijał się bowiem jako lokalny folklor, przekazywany ustnie, praktykowany przez czarnoskórych mężczyzn z Południa, z których większość pochodziła ze środowiska pracowników rolnych.

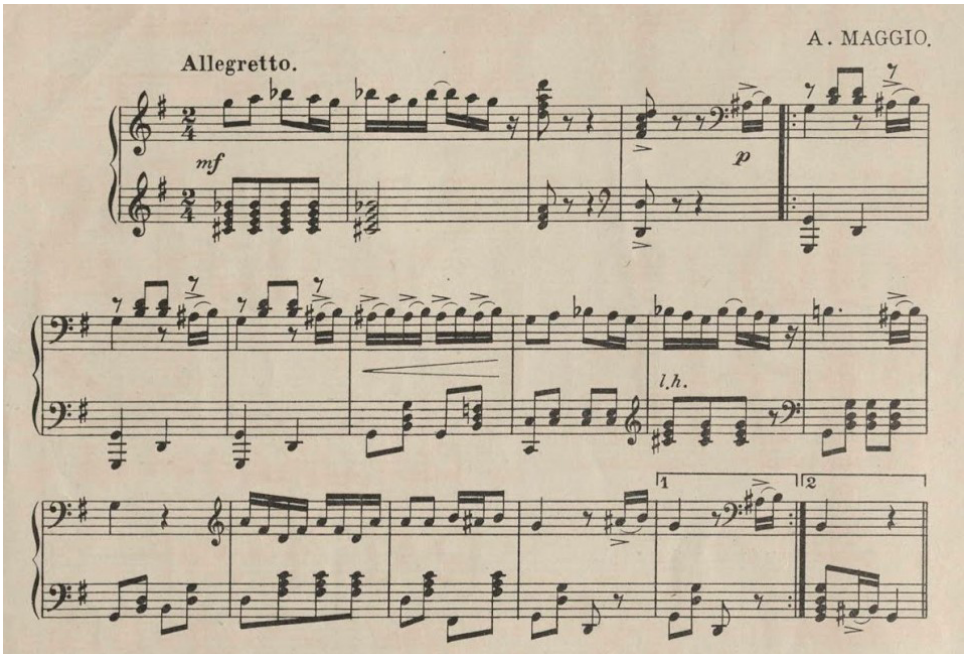
Najwcześniejsze wzmianki o bluesie pochodzą z końca XIX wieku (Pearley 2018). Już wtedy fascynował i inspirował, także białych kompozytorów muzyki rozrywkowej. Najprawdopodobniej pierwszym publikowanym w nutach utworem zawierającym słowo „blues”, jest instrumentalna kompozycja *I Got the Blues* Anthony’ego Maggio, opublikowana w 1908 roku w Nowym Orleanie. Co nieco zaskakujące, autor był klasycznie wykształconym kompozytorem i skrzypkiem pochodzącym z Sycylii (Saffle 2000: 74). Wiodąca melodia rzekomo zapożyczona została z folkloru Deltę Missisipi (Hobson 2016: 79). Zachowano tu charakterystyczną, 12-taktową formę², przy czym rzadko spotykanym zabiegiem jest powtórzenie tematu w zmienionym trybie (z G-dur na g-moll). O ile od samego początku uporczywie i ostentacyjnie przeplatają się tu wielkie i małe tercje, naśladujące tzw. *blue notes*³, o tyle rysunek linii melodycznej nie przypomina bluesowych, zstępujących po skali wokaliz. Sporo tu bowiem skoków interwałowych, ragtime’owych akordowych figuracji i synkopowanych motywów, a wszystko to na tle konwencjonalnego marszowego akompaniamentu⁴. Trudno zatem nazwać utwór Maggio bluesem w pełnym tego słowa znaczeniu, prędzej tanecznym ragtime’em czy two stepem, co zresztą sugeruje podtytuł wydania (Przykład 1).

O wiele bliższym afroamerykańskim wzorcom był *Dallas Blues*, skomponowany przez białego skrzypka i bandlidera z Oklahomy, Harta Wanda (1887–1960). Utwór (na fortepian) opublikowano w marcu 1912 roku, ale istnieją przesłanki, by sądzić,

² Jednym z pierwszych znanych przykładów nawiązań do 12-taktowej formy bluesa była *Oh, You Beautiful Doll*, ragtime’owa piosenka miłosna rodem z Tin Pan Alley, do słów Seymoura Browna i z muzyką Nata D. Ayera, opublikowana i nagrana w 1911 przez popularnego wówczas wokalistę Billy’ego Murraya wraz z American Quartet. Tu jednak jakichkolwiek – poza formą – elementów bluesa doszukać się o wiele trudniej.

³ Charakterystyczne dla bluesa zaniżanie tercji, septymy, a nawet kwinty w kontekście tonacji durowej.

⁴ Progresja akordów zresztą nie była oryginalna – podobne 12-taktowe sekwencje harmoniczne zostały użyte wcześniej w kompozycjach Hughiego Cannona, przede wszystkim w przeboju z 1900 roku *Just Without She Made Them Goo-Goo Eyes*.



Przykład 1: *I Got the Blues*, początek utworu, w drugiej linijce widoczne liczne *blue notes* zapisywane raz jako *ais*, raz jako *b*

Źródło: <https://digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A18692/datastream/PDF/view> [dostęp: 5.05.2024].

że powstał przed rokiem 1909 (Charters 1991: 35) i że oparty jest na afroamerykańskiej melodii ludowej. Forma składa się z dwóch odcinków: pierwszego, 12-taktowego (ale nie według bluesowego schematu *aab*) oraz drugiego, 20-taktowego⁵ (Przykład 2).

Co istotne, *Dallas Blues* został zaakceptowany w środowisku jazzowym i stał się popularny w wielu położonych wzdłuż rzeki Missisipi miast i miasteczek, przez co jego wpływ na późniejszą muzykę bluesową jest przemożny (Muir 2010: 146). Pierwszego nagrania *Dallas Bluesa* dokonała w 1917 roku biała wokalistka – znana i ceniona broadwayowska aktorka Marie Cahill⁶. Niedługo potem, w 1918 roku, wydano wersję zespołu czarnoskórego bandlidera i wszechstronnego kompozytora Wilbura Sweatmana⁷. Utwór przybiera tu typowo ragtime’owo-jazzową stylistykę, wówczas najpopularniejszą. Zaanektowanie przez świat jazzu dowodzi fakt nagrywania *Dallas Bluesa* przez takie postaci jak Louis Armstrong czy Woody Herman.

⁵ W 1918 roku ukazała się trzecia wersja na głos i fortepian, do słów Lloyd’a Garretta, o nieco skorygowanej formie refrenu.

⁶ Zob. https://archive.org/details/78_the-dallas-blues_marie-cahill-leighton-bros_gbia-0115077b/The+Dallas+Blues+-+Marie+Cahill+-+Leighton+Bros..flac [dostęp: 5.05.2024].

⁷ Zob. https://www.youtube.com/watch?v=ivru-BuPWao&ab_channel=WilburSweatman-Topic [dostęp: 5.05.2024].

Very Slow
Tempo di Blues

HART A. WAND
Composer of "TANGOITIS" & "READY MONEY"

Przykład 2: *Dallas Blues*, pierwsza część utworu

Źródło: [https://imslp.org/wiki/Dallas_Blues_\(Wand%2C_Hart_A\)](https://imslp.org/wiki/Dallas_Blues_(Wand%2C_Hart_A)) [dostęp: 5.05.2024].

Pierwszą popularną piosenką bluesową skomponowaną przez czarnoskórego muzyka była *Baby Seal Blues* Franklina „Baby” Sealsa, wykonawcy wodewilowego i autora ragtime’owych „coon songów”⁸. Utwór zaaranżowany został przez Artiego Matthews’a i wydany drukiem w sierpniu 1912 roku⁹. Dobrze się sprzedawał i wszedł do repertuaru wykonawców wodewilowych, ale i pionierów jazzu, takich jak Ferdinand „Jelly Roll” Morton (Wondrich 2003: 138). Seals szybko stał się „znanym bluesmanem”; był intensywnie reklamowany w pierwszej ilustrowanej gazecie afroamerykańskiej „Indianapolis Freeman”, z którą regularnie korespondował, zyskując tym samym pozycję swoistego rzecznika wykonawców z Południa (Bosman 2012; Abbott i Seroff 2017: 132). Forma *Baby Seal Blues* nie przypomina tradycyjnych bluesów, niemniej jest dość oryginalna, co można odzwierciedlić schematem: *Intro A B A C B C*, przy czym

⁸ *Coon song* to pochodzący z *minstrel shows*, popularny w latach 1880–1920 gatunek piosenki, w stereotypowy sposób przedstawiający kulturę Czarnych. Zob. Ammen 2016.

⁹ Pod koniec 1912 roku melodię zaaranżowano również na zespół.

12-taktowa jest tylko cząstka *B*. Harmonika opiera się na triadzie, bez żadnych zmian tonacji, natomiast w melodyce kilka razy można usłyszeć *blue notes* i quasi-bluesowe ozdobniki. Styl utworu nie wykracza jednak poza ramy ragtime'owej piosenki.

„Ojciec” czy „ojciec chrzestny” bluesa? – William Christopher Handy

Bestsellerem okazał się wydany drukiem we wrześniu 1912 roku, a nagrany w lipcu 1914 (przez Victor Military Band) *Memphis Blues* Williama Christophera Handy'ego – czarnoskórego kornecisty, bandlidera i kompozytora. Handy (1873–1958) był szczególnie postacią w kontekście adaptacji, aranżacji i upowszechnienia bluesa. Dzięki komercyjnemu sukcesowi jego pionierskich i niezwykle popularnych kompozycji w oczach wielu ówczesnych był „pierwszym bluesmanem” i „ojcem bluesa”. Jak pisano wówczas w gazetach: „z pewnością stanie się klasykiem w swoim rodzaju [...] obecnie uważany za jedyny prawdziwy wyraz Murzynów w muzyce i jedyną autentyczną muzykę amerykańską”¹⁰.



Ilustracja 1: Victor Military Band, autorzy pierwszego nagrania *Memphis Blues*

Źródło: <https://www.discogs.com/artist/732773-Victor-Military-Band/image/SW1hZ2U6ODMyMTc2NzQ=> [dostęp: 5.05.2024].

¹⁰ „[...] rapid increase in popularity everywhere makes it a psychological study and it is bound to become a classic of its kind [...] now considered to be the only real expression of the Negro in music and the only genuine American music” (Whitney, S.H., W.C. Handy, *Composer of the Memphis Blues, the Man Who is Making Memphis Famous*, „Freeman”, 26.09.1914, s. 6 za: Jarmulowicz 2023).

Pionierski, uważany za „pierwszy” (Busch 2017) *Memphis Blues* trzeba, za jednym wydawców, określić mianem „southern rag”; wykazuje jednocześnie cechy orkiestrowego cakewalka i tańca one step¹¹. Utwór nie jest utrzymany w 12-taktowej formie, a rozplanowanie harmonii także wydaje się niestandardowe i wykracza poza ówczesne konwencje folkowo-bluesowe. Podobnie rzecz się ma w najśłynniejszej kompozycji Handy’ego pt. *Saint Louis Blues*, wydanej drukiem w roku 1914, a nagranej wprawdzie przez biały zespół Prince’s Band w 1915. Pierwsze takty nie przypominają bluesa – wstęp oparty jest na rytmie tanga lub habanery, cała zaś forma składa się z kilka uzupełniających się i kontrastujących odcinków, co jest typowe dla ragtime’u (Hamm 1995: 329). Sam zresztą kompozytor przyznawał się do odwołania do tego właśnie gatunku („to combine ragtime syncopation with a real melody in the spiritual tradition” [Handy 1941: 120]). Jeśli przyjrzeć się bliżej muzycznej stronie jego kompozycji, ale też ich pierwszym nagraniom, okazuje się, że to zręczne i pomyślane stylizacje.

Handy był nie tylko muzykiem, lecz również biznesmenem, dobrze radzącym sobie z autopromocją, co umocniło jego pozycję w roli bluesmana. W roku 1926 Handy wydał pionierską pracę *Blues: An Anthology*, a w 1941 swoją autobiografię pt. *Father of the Blues* („The New York Times” nazwał go wówczas „akuszerem bluesa”¹², z kolei Ian Whitcomb w historii amerykańskiej muzyki popularnej: „stenografem bluesa” [Whitcomb 1974: 30]). „Ojcostwo” to jest jednak dyskusyjne, czemu uwag nie szczędzili przez dekady historycy, ale i sami muzycy, wysuwając zarzuty braku oryginalności i autentyczności oraz nadmiernego zysku. Sam Handy natomiast bardzo cenił białych piosenkarzy bluesowych, zaliczając ich do swoich pierwszych zwolenników. Pisał nawet, że białe zespoły są często bardziej otwarte na jego twórczość (Wald 2004: 34). Jeśli by zaś prześledzić dalszą karierę utworu, znamienne wydaje się, że *St. Louis Blues* coverowano niezliczoną ilość razy, ale przez zespoły jazzowe, raczej nie przez bluesmanów. Znana i często przywoływana jest wypowiedź „Jelly Roll” Mortona: „In 1908 Handy didn’t know anything about the blues and he doesn’t know anything about jazz and stomps to this day” (Morton 1938). W 1946 roku Rudi Blesh w swojej historii jazzu niepochwlebnie pisał, że Handy wydaje się „wywodzić się z tradycji niemurzyńskiej... tradycji, która zawsze miała na celu »wyleczenie« muzyki afroamerykańskiej poprzez jej europeizację”¹³; samo określenie „ojciec bluesa” uważał Blesh za równie absurdalne, co aroganckie. Podobnego zdania był Samuel Charters pisząc, że „bluesy” Handy’ego wywodzą się z popularnych standardów w stylu zabarwionych rasistowsko *coon songs* i minstrelowego cakewalka (Charters 1975: 34). Z kolei Adam Gussow podkreśla, że „mitotwórstwo Handy’ego zdradza wyraźne uprzedzenia

¹¹ W autobiografii Handy pisze, że jego *Memphis Blues* zainspirował do stworzenia nowego tańca, fokstrota (Handy 1941: 226).

¹² Zob. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,790227,00.html> [dostęp: 5.05.2024].

¹³ „From the time of his youth [seems] to have been in the un-Negroid tradition [...] a tradition that has always aimed to »disinfect« Afro-American music by Europeanizing it” (Blesh 1946: 146).

klasowe – mieszanekę protekcjonalności, ekonomii rasowej i sentymentalizmu Tin Pan Alley – które przesłaniają jego własne głębokie zaangażowanie emocjonalne”¹⁴. Rzadziej zdarzały się opinie inne, jak Elijaha Walda, który uważał, że Handy’ego należy pamiętać oraz chwalić za popularyzację bluesa i włączenie go do mainstreamu muzycznej rozrywki, nawet jeśli niektóre jego utwory wydają się nieautentyczne: „twierdzenie, że artyści, którzy nadali tej muzyce nazwę i uznali ją za znany gatunek, nie są »prawdziwymi« artystami bluesowymi, ponieważ nie pasują do późniejszych standardów folklorystycznych lub muzykologicznych, jest sprzeczne z historią i zdrowym rozsądkiem”¹⁵.

W cieniu młodszego „muzycznego brata” – blues w fonografii jazzowej

Fonografia – zarówno jej możliwości, ograniczenia techniczne, jak i kwestie rynkowe – silnie współkształtowała bluesa. Stylistyczno-estetyczne przemiany tego gatunku niekiedy zbiegają się z ekspansją i ewolucją technologii dźwiękowej reprodukcji. Warto jednak pamiętać, że do połowy lat 20. nagrywano wyłącznie akustycznie, bez mikrofonów i wzmacniaczy, bez montażu i jakiegokolwiek ingerencji w zapisany ślad. „Ułomność” mechanizmu znacznie zmieniała barwę, powodowała zniekształcenia tempa, trzaski itp. Tuba akustyczna, do której kierowano dźwięki ustawionych blisko muzyków, miała własną częstotliwość rezonansową i wąskie pasmo przenoszenia, przez co nie nagrywano perkusji czy kontrabas. Utwory modyfikowano: zmieniano aranżację, skracano lub przyspieszano. Kwestie estetyczne ulegały aspektom praktycznym. O swobodnym improwizowaniu w studio nie mogło jeszcze być mowy (Gracyk, Hoffmann 2000: 16).

Pierwszym w historii gatunkiem spopularyzowanym i wypromowanym przez nagrania był jazz. W przeciwieństwie do wiejskiego bluesa świetnie się do tego nadawał. Był głośny, energiczny i grany na instrumentach dętych, takich jak korner czy klarnet, których dźwięki dobrze się rejestrowały. Już w lutym 1917 roku dowiódł tego biały nowoorleański zespół Original Dixieland Jass Band swoim niekwestionowanym hitem *Livery Stable Blues*. Pod względem muzycznym utwór jest dwunastotaktowym, ragtime’owym bluesem, przy czym rozpoczyna się czterotaktowym wprowadzeniem, po którym następują trzy odrębne tematy grane kolejno, każdy powtórzony dwukrotnie. Sposób gry jest tu zaprawdę nowatorski, nie przypomina żadnych, marszowo-wojskowych nagrań pre-jazzowych. Trudno je także nazwać bluesem. Nie zmienia to faktu, że właśnie to nagranie odniosło tak duży sukces komercyjny, że dało symboliczny początek tzw. Erze Jazzu.

¹⁴ „Handy’s mythmaking betrays an unmistakable class bias – a mixture of condescension, racial husbandry, and Tin Pan Alley schmaltz-that obscures his own profound emotional investment” (Gussow 2001: 7).

¹⁵ „To say that the artists who gave the music its name and established it as a familiar genre are not »real« blues artists because they do not fit later folkloric or musicological standards is flying in the face of history and common sense” (Wald 2004: 22).

Kobiety w błękie – klasyczny blues wodewilowy

Od początku XX wieku bluesowe adaptacje zaczęły włączać do swoich występów estradowych czarnoskóra śpiewaczki wodewilowe, spośród których pierwszą znaną była Gertruda „Ma” Rainey (1886–1939), nazywana „matką bluesa” (Stewart-Baxter 1970; Lieb 1981). Za przykładem koncertującej dla czarnej publiczności Rainey poszły inne kobiety, dzięki czemu nowy gatunek spopularyzował się w niemal całym kraju. Co ciekawe, włączały one do repertuaru nie tylko zasłyszane ludowe bluesy wiejskie, ale i popularne utwory skomponowane przez Handy’ego, w tym oczywiście *The Memphis Blues* i *St. Louis Blues*, które stały się swego rodzaju standardami gatunku.

Rok otwierający „ryczące lata 20.” był dla fonografii bluesa – nie tylko zresztą kobiecego¹⁶ – przełomowy, głównie za sprawą *Crazy Blues* w wykonaniu Mamie Smith. O ile brzmieniowy rezultat faktycznie kojarzy się z bluesem, o tyle warto wspomnieć, że nagrania dokonała artystka wodewilowa, tancerka i artystka kabaretowa z Cincinnati wraz grupą The Jazz Hounds, piosenkę zaś napisał czarnoskóry kompozytor Perry „Mule” Bradford. Notabene to właśnie on przekonywał wytwórnie płytowe do zainicjowania rynku tzw. *race records*, jako że czarni konsumenci chętniej kupowali nagrania czarnych wykonawców. *Crazy Blues* utrzymany jest w konwencji bluesa miejskiego, czyli już skomercjalizowanego, z typowo jazzowym akompaniamentem w stylu nowoorleańskim. Słuchacze docenili ekspresję nagrania i stosunkowo wernie utrwaloną potęgę głosu Smith, bo już w pierwszym miesiącu sprzedano ponad 70 tysięcy płyt, a w pierwszym roku – niemal milion. To jeden z największych i najważniejszych, nie tylko dla bluesa, sukcesów komercyjnych w całej historii fonografii (Oakley 1997: 83–84). Nie dziwi fakt, że Mamie Smith z miejsca zyskała miano „Pierwszej Damy Bluesa”. W ciągu następnych trzech lat nagrała jeszcze około 60 utworów, choć większość materiału była bliższa wodewilowi.

W listopadzie 1920 roku czarnoskóra piosenkarka wodewilowa Lucille Hegamin nagrała piosenkę *Jazz Me Blues*. Z kolei Ethel Waters i Alberta Hunter dokonały swoich pierwszych nagrań w roku 1921, otwierając tym samym drzwi kolejnym piosenkarkom, takim jak Lucille Bogan¹⁷ (autorce wielu tzw. dirty bluesów) czy wreszcie „Cesarzowej Bluesa” – Bessie Smith.

Komercyjny sukces bluesa miejskiego można uznać za punkt zwrotny, bo zarówno odbiorcy, jak i wykonawcy zaczęli postrzegać bluesowe nagrania jako ważny, wartościowy element muzycznej kultury, a nie tylko stylistyczną nowinkę. To właśnie śpiewaczki zmieniły „mówiącą maszynę”, za jaką uważano wynalazek fonografu, w medium godne nowej kultury popularnej. Przy czym nie chodziło wówczas tylko o repertuar, ale i możliwości wokalne – o barwę i siłę głosu, odpowiadającą możliwościom technicznym ówczesnej fonografii.

¹⁶ W kwietniu 1920 roku czarnoskóry Egbert (Bert) Williams nagrał piosenkę pt. *Unlucky Blues*. I choć stylistycznie nie odbiegała ona od konwencji Tin Pan Alley, chwilowo zyskała sporą popularność, jako że Williams był jednym z największych czarnoskórych artystów początku XX wieku i doświadczoną gwiazdą rewiową (zob. Havers 2023).

¹⁷ Była pierwszą czarną wokalistką bluesową nagrywaną poza Nowym Jorkiem i Chicago.

VOICE

I can't sleep at
I am feel-in'

Piano

night
sad

I can't eat a bite
Noth-ing makes me glad

'Cause the one I love
Since my babe went a-way

He don't treat me right
Near-ly drives me mad

It makes me feel so blue
It makes me feel so bad

I don't know what to do
And I'm so ver-y sore

Some-times I sit and sigh
Some-time I cry and moan

And then be-gan to cry
He left me all a-lone

Przykład 3: *Crazy Blues*, uwagę zwraca brak *blues notes* w partii wokalne

Źródło: <https://www.thehenryford.org/collections-and-research/digital-collections/artifact/292325/#slide=gs-181527> [dostęp: 5.05.2024].

Magia Delty – powrót do bluesa wiejskiego

W latach 20. nadawanie nagrywanym utworom etykiety „blues” stało się bardzo modne, nawet jeśli ich stylistyka nie wykraczała poza idiom eklektycznej muzyki popularnej mieszającej jazz, tango, foxtrota bądź charlestona z odrobiną ragtime’ych synkopacji. Trudno jednak stwierdzić, na ile ówczesni słuchacze zdawali sobie sprawę z tego, że „pop blues” dość mocno odbiega od swego pierwowzoru z delty Missisipi. Czarnoskórych wiejskich gitarzystów i wokalistów bluesowych nie nagrywano bowiem przed erą nagrań elektrycznych. Wpływ na to miały kwestie rasowe i klasowe, przez co wytwórnice płytowe bardzo późno zdały sobie sprawę z potencjalnego rynku afroamerykańskiego. Co więcej, gitara akustyczna pozostawała jednym z najcichszych instrumentów, jej dźwięki były mniej słyszalne niż szумы, trzaski i inne zakłócenia. Autentyczną twórczość bluesmanów z tzw. Delty zaczęto wydawać dopiero w drugiej połowie lat 20. Ale to właśnie ci muzycy dali wzór kolejnej generacji bluesa elektrycznego, rhythm’n’bluesa, a w dalszej perspektywie odmianom muzyki rockowej.

Za swoistą antycypację fonografii bluesa wiejskiego uznać można dokonania czarnoskórego Sylvestra Weavera, który w październiku 1923 roku wraz z wokalistką Sarą Martin nagrał *Longing for Daddy Blues* (Gibbs 2012: 175). Przy czym określenie „wiejski” jest tu wątpliwe, jako że Weaver wychowywał się w Louisville. Niemniej to właśnie on pozostaje autorem pierwszych historycznych nagrań gitarowej techniki *slide* – charakterystycznego dla bluesmanów z Delty „ślizgania się” po gitarowych strunach. Mowa o instrumentalnych *Guitar Blues* i wykonanym na guitjo *Guitar Rag* (1923). Ten ostatni stał się klasykiem, choć nie tyle bluesa, co muzyki country, jako że popularna stała się wersja nagrana przez Boba Willisa i Texas Playboys (*Steel Guitar Rag*, 1936).

Zachęcone sukcesami nagrań kobiecego bluesa wytwórnice płytowe od początku lat 20. odbywały eskapady na Południe, aby odkrywać nieznaną wcześniej muzyków. Dzięki temu w kwietniu 1924 roku w Atlancie zarejestrowano Eda Andrewsa. Były to co prawda tylko dwa utwory: *Barrel House Blues* i *Time Ain’t Gonna Make Me Stay*, niemniej stanowią one pierwsze komercyjnie wydane nagrania country bluesa w męskim wykonaniu (Oakley 1997: 112). Godne wymienienia są także pionierskie nagrania Charliego Jacksona, m.in. *Papa’s Lawdy Lawdy Blues* oraz *Airy Man Blues* z sierpnia 1924. Co prawda piosenkom tym – z akompaniamentem banjo – zdecydowanie bliżej do muzyki country, niemniej sukces komercyjny Jacksona oraz fakt, że pochodził z Luizjany, zachęciły firmy fonograficzne do poszukiwania męskich talentów poza Chicago i Nowym Jorkiem (Russell 1997: 12). W ciągu następnych kilku lat wielu artystów solowych i małych zespołów wydało komercyjne płyty tego typu muzyki (Cohn 1993: 37).

Próby nagrań śpiewu z akompaniamentem gitary podjęła także biała wokalistka Lee Morse w końcu roku 1924 (Nyback 2019). Niemniej zapis jej wykonania skomponowanego przez nią *Mail Man Blues* ukazuje, że gitara jest tam ledwie słyszalna¹⁸.

¹⁸ Zob. https://www.youtube.com/watch?v=0rvUMnHDBJg&ab_channel=78rpm%27s-NightBarnOwl [dostęp: 5.05.2024].

Mikrofonowa rewolucja – bluesowe nagranie „elektryczne”

Konwertowanie sygnału akustycznego odbieranego przez mikrofon na sygnał elektryczny stało się niekwestionowanym przełomem technologicznym w zakresie recordingu. Mimo że technologia istniała i była używana już wcześniej w branży telefonicznej i radiowej, pierwsze eksperymenty z nagrywaniem elektrycznym przeprowadzono dopiero w 1924 roku. W sukurs przyszły także lampowe wzmacniacze dużej mocy, o szerokim zakresie częstotliwości i małych zniekształceniach (Maxfield, Harrisons 1926: 493). Gdy w roku 1925 zastosowano je w dźwiękowej reprodukcji, nagrań akustycznych zaniechano niemal z dnia na dzień, a gramofon mógł wreszcie konkurować z radiem.

Zamiana sygnału akustycznego na elektryczny pozwoliła na jego wzmocnienie, czyli amplifikację. Dzięki temu rejestratory z czasem stały się czulsze niż ludzkie ucho. Można było nagrywać dźwięki ciche i odległe bez użycia akustycznej tuby, a wykonawcy mogli być ustawieni w wygodnej i naturalnej odległości od mikrofonu. Przewagę, jaką dawała elektroakustyka, było też wyeliminowanie większości wymuszonych wibracji mechanicznych. Radykalna, zauważona przez odbiorców poprawa dźwięku pomogła rynkowi płytowemu, bo już pod koniec lat 20., po raz pierwszy w historii, sprzedaż nagrań muzycznych przerosła sprzedaż wydań nutowych. Zastosowanie mikrofonów, przetworników piezoelektrycznych, zwiększona czułość i zakres częstotliwości rejestracji dźwiękowej (ok. 30–8000 Hz), ale też głośność odtworzenia nagrania spowodowały, że przemysł fonograficzny wszedł w drugi, „wielki” okres ekspansji. Fonografia nadal dawała fory twórczości jazzowej, bo coraz lepiej brzmiały z nagrań perkusja, kontrabas, fortepian i gitara – instrumenty, które w kolejnych dekadach zdominowały muzykę rhythm’n’bluesową.

Najpewniej pierwszym nagrywanym bluesmanem pochodzącym z Delt Mississippi (choć mieszkającym w Chicago) był Freddie Spruell. W czerwcu 1926 roku firma Okeh Phonograph utrwaliła jego *Milk Cow Blues* oraz *Muddy Water Blues*. Nie doczekały się jednak szerszego rozgłosu. Najważniejszym wykonawcą bluesa wiejskiego końca lat 20. był natomiast Henry „Blind Lemon” Jefferson (1893–1929), uważany za ojca Texas bluesa (Dicaire 1999: 140). Wpierw działał jako muzyk uliczny, by w latach 1926–1929 dokonać około setki profesjonalnych nagrań dla firmy Paramount, która w tym czasie stała się wiodącą wytwórnią bluesową (Oliver i in. 2001: 288). Już pierwsze wydawnictwa Jeffersona, m.in. *Got the Blues* i *Long Lonesome Blues*, okazały się hitami, których sprzedaż sięgnęła sześciocyfrowych liczb kopii. W rodzącym się środowisku komercyjnego bluesa wiejskiego rezonowały dziesiątkami coverów. Dobrą jakością dźwięku zachwycają kultowe *Matchbox Blues*¹⁹ oraz jego płytowy rewers: *Black Snake Moan*.

Co ciekawe, to właśnie surowe, „staromodne” już wówczas, ale autentyczne brzmienie Jeffersona ułatwiło jego promocję. Muzyk zachwycał wysokim, silnym głosem oraz wyrafinowanym, wielopłaszczyznowym, wirtuozowskim stylem gry na

¹⁹ *Matchbox Blues* został nagrany trzy dekady później w wersji rockabilly przez Carla Perkinsa, a w ślad za nim przez Beatlesów.

gitarze. Jego nagrania najlepiej ilustrują kluczowe muzyczne cechy bluesa: 12-taktową formę, skalę z ekspresywnymi *blue notes*, zstępujący kierunek fraz melodycznych z kulminacją (zawołaniem) na ich początkach oraz akompaniament z elementami *call and response*. Przysłuchując się jego gitarowej grze, można wychwycić bogactwo pomysłów melodycznych i rytmicznych – wiele z tych riffów odbije się echem w nagraniach najpopularniejszych muzyków lat 50. i 60. Najsilniejszy wpływ wywarł na wokalistów i gitarzystów bluesowych, od współczesnych mu Leada Belly'ego i Sona House'a, aż po B.B. Kinga.

Szczególnie oryginalnym i cennym nagraniem w kontekście gospel bluesa jest *Dark Was The Night* (1927) Blind Willie Johnsona (1897–1945). Nagranie ilustruje rodzaj prymitywnych, proto-bluesowych *cries*, *moanings* i *groanings*, realizowanych niemal bez słów, solilokwijnie, mimo że wywodzą się ze stylu śpiewania hymnów powszechnego w afroamerykańskich chórach kościelnych Południa. Nagranie *Dark Was the Night* przyniosło duży sukces komercyjny, liczony kilkunastoma tysiącami sprzedanych kopii. Zresztą jeszcze przed sesjami nagraniowymi Johnson był dobrze znanym ewangelistą – ceniono jego oryginalne interpretacje *negro spirituals* i *slave songs*. Co ciekawe, w większości tytułów jego nagrań nie figuruje słowo „blues”, niemniej dobrze ilustruje nowatorskie techniki używane przez bluesmanów z Deltę – otwarty strój D, glissanda (*slide*) z wykorzystaniem szczyryków, szklanych buteleczek lub plektronów na kciuk.

Pierwszych nagrań dokonał Johnson w grudniu 1927 roku, dzięki łowcom talentów firmy Columbia i tymczasowemu studio w Dallas. Wśród piosenek gospelowych i spiritualsów znalazł się *Jesus Make Up My Dying Bed*, który stał się jednym z najczęściej coverowanych utworów wczesnego bluesa wiejskiego, dość wymienić wersje Charliego Pattona (*Jesus Is A-Dying Bed Maker*, 1929), dwie wersje Josha White'a (*Jesus Gonna Make Up My Dying Bed*, 1933; *In My Time of Dying*, 1946), a później Boba Dylana (*In My Time of Dying*, 1962) i Led Zeppelin (*In My Time of Dying*, 1975). Zatem mimo że Johnson nie był bluesmanem w dosłownym znaczeniu tego słowa, to jednak nie do przecenienia pozostaje jego wpływ na kilka pokoleń gitarzystów bluesowych, od Roberta Johnsona, poprzez Howlin' Wolfa, aż do Erica Claptona, Jimmiego Page'a i Toma Waitsa.

Za kolebkę bluesa uważa się Dockery Farms Plantation na południe od Clarksdale (Palmer 1982: 48). Najważniejszym nagrywanym muzykiem tego regionu – i podobnie jak Jefferson – niezwykle wpływowym w kontekście muzyki bluesowo-rockowej XX wieku, był Charley Patton (1891–1934), nazywany – w pełni zasłużenie – ojcem bluesa z Deltę. Jego twórczość doczekała się rejestracji bardzo późno, dopiero w roku 1929. Wtedy to nagrał kultowe *Mississippi Boveavil Blues* czy *Pony Blues*, które pozwalają go widzieć jako najbardziej utalentowanego i wszechstronnego artystę bluesowego oraz najwybitniejszego, obok Jeffersona, nagrywanego gitarzystę tamtych lat. Z powodzeniem i wirtuozerią wykorzystywał rozmaite efekty gitarowe: slide'owanie (nożem, szyjką butelki), podciąganie strun (*bending*), rytmiczne, perkusyjne niemal riffy, niekiedy grane uderzaniem w struny. Nie sposób też nie docenić jego szorstkiego i potężnego głosu, eksponującego różne techniki wokalne, od groaningu po jodłowanie. Patton był ponadto typem entertainera, znanym ze swoich dwuznacznych

tekstów i ekscentrycznych scenicznych performansów²⁰. Tańczył, grając i machając gitarą, przekładając ją za plecy lub między nogi (Palmer 1982: 66–67). Pod wieloma względami uosabiał zatem najoryginalniejsze wzorce muzyczne, sceniczne i społeczne, które ukształtowały bluesa z Deltą, i jako jeden z pionierów tej tradycji był mentorem, wzorem do naśladowania.



Ilustracja 2: Charley Patton

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Charley_Patton_%281929_photo_portrait%29.jpg [dostęp: 5.05.2024].

Podsumowanie – bluesowe symulakry?

Przemiany w zakresie technologii utrwalania i rozpowszechniania muzyki popularnej miały przemożny wpływ na nią samą. Fonografia szybko zyskała wręcz moc powoływania nowych gatunków i nurtów, ale też uśmiercania starych²¹. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że masowa reprodukcja muzyczna zadecydowała o kształcie

²⁰ Już same jego rysy były oryginalne – jednym sugerowały geny indiańskie, inni uważali go za Meksykanina.

²¹ Przyczyniła się np. do wyparcia pianin i pianol, dotychczas podstawowych narzędzi muzykowania domowego. Ale skonstruowanie pierwszych przenośnych urządzeń nagrywających na płyty gramofonowe, a później na taśmy magnetofonowe pozwoliło zaistnieć dziedzinie nagrań terenowych (*field recording*). Najszybciej i najpełniej wykorzystał to Alan Lomax, etnograf i etnomuzykolog, który w latach 30. i 40. dokonał kilku tysięcy nagrań ludowej muzyki afro- i amerykańskiej. Jemu należy zawdzięczać chociażby pierwsze nagrania Muddy Watersa,

popkultury w XX wieku, a historia wczesnego bluesa jest tego doskonałym przykładem²². Nie należy jednak badać tej historii opierając się jedynie na wydawnictwach nutowych i fonografii, nawet jeśli odegrały ona kluczową rolę w popularyzacji i dalszym rozwoju gatunku. Z jednej strony akceptacja i praktykowanie tej muzyki były silnie uwarunkowane medialnie i rasowo²³, z drugiej zaś słowo „blues” (podobnie jak „jazz”) dalece nadużywano w tytułach ze względów komercyjnych, niejako weszło w powszechny obieg zbyt wcześnie. Przez to chronologia wczesnych wydawnictw bluesowych nie jest zgodna z naturalną chronologią jego rozwoju, wiodącą raczej od twórczości ludowej Południa, do popularnej i eklektycznej muzyki miejskiej. Rodzą się też pytania o brzmieniową i formalną autentyczność zachowanych nagrań – czym różniły się one od muzyki granej na żywo? Czy nagrania te nie stwarzały fałszywych stereotypów i skojarzeń?

Delta Missisipi miała dużą, ale mocno wyizolowaną populację Afroamerykanów. Była jednocześnie obszarem wszechobecnej biedy, co oznaczało, że ludzie byli zmuszeni do tworzenia własnej rozrywki, przez co blues wiejski tych rejonów długo zachowywał swą odrębność i oryginalność. Jedną z charakterystycznych muzycznych cech, odróżniającą go od stylizacji i bluesa miejskiego, jest kształtowanie harmoniki. Otóż utarło się, że bluesowy 12-takt przebiega w rytmie zmian akordów w schemacie kadencyjnym. Tymczasem bodaj w większości nagrań bluesów wiejskich zmiany akordów w ogóle nie występują. Narracje wiejskich bluesów oparte są raczej na melodyce czerpiącej ze skali bluesowej i *blue notes*, które stanowią kluczowy środek ekspresji. Inne jest poczucie temperacji, metrum (niekiedy trudne do zidentyfikowania), frazowanie (niesymetryczne, o zstępującej melodyce, jakby z kulminacją na początku) itp. Badań nad folklorem afroamerykańskim nie ułatwia fakt, że oficjalnie wydawanych zbiorów pieśni z materiałami nutowymi też nie można traktować jako tekstu źródłowego, w pełni odzwierciedlającego praktykę muzyczną. Labilnych *blue notes* w gruncie rzeczy nie da się ująć w nutach. Zapis jest w przypadku bluesa, podobnie jak w jazzie, często czymś wtórnym, a w przypadku wydawnictw komercyjnych – stylistycznym kompromisem. W centrum tradycji bluesa jest przekaz ustny i żywa praktyka wykonawcza, o „psychodynamice” – mówiąc słowami Waltera J. Onga (1992: 191) – bliższej kulturom oralnym.

jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych bluesmanów w historii, głównego inspirowatora rockowych zespołów Brytyjskiej Inwazji, przede wszystkim Rolling Stones.

²² Historia wszelkich urządzeń nagrywających i odtwarzających dźwięk oczekiwała się należytej dokumentacji, zwłaszcza w piśmiennictwie anglojęzycznym, niemniej rzadko akcentowany bywa wpływ ewoluujących i zmieniających się technologii na rozwój samej muzyki. Podobnie artystyczne i estetyczne aspekty reżyserii dźwiękowej, a przecież można tu mówić o odkryciu nowej dziedziny sztuki (zob. Kominek 1986). Jedną z pierwszych tego rodzaju publikacji był tekst z 1952 roku Canby’ego Edwarda Tatnalla *Saturday Review Home Book of Recorded Music and Sound Reproduction*, wydany w Nowym Jorku.

²³ Geeshie Wiley była piosenkarką bluesową i gitarzystką, która nagrała zaledwie dwa utwory, i to dopiero w kwietniu 1930 roku. Tymczasem według historyka bluesa Dona Kenta Wileya „mogła być największą piosenkarką bluesową na wiejskim południu USA (Sullivan 2015).

Subgatunki wczesnego bluesa

Eklektyczny blues miejski		Klasyczny blues kobiecy	Tradycyjny blues wiejski
ragtime	jazz	wodewil/jazz	Delta i Texas blues
<i>Memphis Blues</i> (1914)	<i>Livery Stable Blues</i> (1917)	<i>Crazy Blues</i> (1920)	<i>Matchbox Blues</i> (1926)
stylizacja i synteza			restytucja i restauracja
publ. nutowe	nagrania akustyczne		nagrania elektryczne
muzyka popularna			muzyka ludowa

Do 1926 roku „prawdziwy” blues wiejski urzeczywistniał się tylko poprzez wykonanie koncertowe. Do tego momentu w świadomości potocznej dominowały wszelkiego rodzaju stylizacje: upowszechniane drukiem, a później nagraniami bluesowe ragtime’y, marszowo-ragtime’owe bluesy Handy’ego, piosenki bluesowe czy wreszcie „kobiecy” bluesy wodewilowo-jazzowe. Można zatem postawić pytanie, czy pierwsze drukowane i utrwalone na płytach bluesy nie są jego swoistą projekcją czy nawet symulacją, „kopią bez oryginału” – jako że albo tego oryginału już nie ma, albo istnienie kopii uniemożliwia jego zlokalizowanie. Wczesne stylizacje należałoby wówczas określić, za Jeanem Baudrillardem, mianem symulaków, które maskują nieobecność rzeczywistości (Baudrillard 2005: 11).

Czy wobec tego bluesy utrwalane przed rokiem 1926 są przekłamaniem i manipulacją? Niekiedy opierano się przecież na afroamerykańskich melodiach ludowych, które faktycznie mogły stanowić autentyczne bluesy, aranżowane i mieszane z dobrze już obeznaną i sprawdzoną na rynku muzyką popularną. Wówczas pojawia się jeszcze inny problem, jako że historyczne nagrania akustyczne, te sprzed roku 1925, nie są miarodajne brzmieniowo i formalnie; kreują fałszywe wyobrażenia dźwiękowe. Faktem przecież jest, że stylizacje te odegrały istotną rolę nie tylko w kształtowaniu świadomości odbiorców, ale też w ewolucji samego gatunku. Są zatem reprezentacjami i imitacjami, które dają pozór, lecz także tworzą rzeczywistość własną, nie są wierną kopią rzeczywistości, lecz stają się hiperrealistyczną prawdą samą w sobie (Baudrillard 2005: 6–7). Baudrillard rozróżnia kilka typów reprezentacji: odbicie głębszej rzeczywistości, wypaczenie rzeczywistości, udawanie rzeczywistości (przesłanianie jej braku) oraz symulakry bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością (Baudrillard 2005: 11–12). Typ drugi i trzeci dobrze pasuje do (przed)wczesnych wydawnictw komercyjnych.

Na rozwój bluesa jednocześnie wpływały zatem świadomość – większa bądź mniejsza – twórczości ludowej oraz popularność komercyjnej muzyki bluesowej i inspirowanej bluesem, co spowodowało rodzaj kulturowego sprzężenia zwrotnego. To oddziaływanie „hiperrealistycznych” stereotypów na muzyką popularną, m.in. na jazz i środowisko Tin Pan Alley, są zresztą znacznie głębsze, niż można by sądzić²⁴.

²⁴ Por. album CD *Tin Pan Alley Blues (1916–1925)*, https://youtu.be/2ujgc_CuPXA?t=223 [dostęp: 5.05.2024].

Fenomenem ten wydaje się nie mieć odpowiednika na taką skalę. (To tak jakby stylizowane na folklor *Mazurki* Chopina inspirowały muzyków ludowych Mazowsza do komponowania bardziej wyrafinowanych mazurów.)

Do połowy lat 20. styl wiejski pozostawał pod tak silnym wpływem komercyjnych form bluesa, że bardzo trudno jest zdefiniować muzycznie jego początki (Cohn 1993: 20). Kwestie ewolucji bluesowych gatunków są również na tyle zawite, że nadal pozostają nierozstrzygnięte i otwarte. Jak twierdzi Elijah Wald, „byłoby niedorzecznością akceptować ewolucję utrwaloną na nagraniach – od białych wodewilów przez czarne wodewile, czarne bluesmanki z Południa po gitarzystów – ale tylko nieco mniej absurdalne jest sugerowanie, że ewolucja postępowała dokładnie w przeciwnym kierunku” (Wald 2004: 46). Co więcej, nie widać sprzeczności w późniejszym współistnieniu i nieposkromionym rozwoju gatunków bluesa. Jak zauważa Andrzej Schmidt (2009: 149):

W latach 40. i później [blues] rozwijał się i trwał we wszystkich swoich odmianach. John Lee Hooker śpiewał i grał zarówno archaiczne prymitywy, jak i wiejskie i klasyczne bluesy, tak jak gdyby nie były one kategorią historyczną zależną od spraw przemijania, lecz czymś, po co sięga się z najgłębszej potrzeby serca. W swej klasycznej formie blues stał się muzyką uniwersalną.

Bibliografia

- Abbott Lynn, Seroff Doug. 2017. *The Original Blues: The Emergence of the Blues in African American Vaudeville*. Jackson, MS.
- Ammen Sharon. 2017. “The Profoundly Troubling History of the Coon Song”. W: May Irwin. *Singing, Shouting, and the Shadow of Minstrelsy*. Champaign, IL. 69–89. DOI: 10.5406/illinois/9780252040658.003.0004.
- Baudrillard Jean. 2005. *Symulakry i symulacja*. Sławomir Królak (przeł.). Warszawa.
- Blesh Rudi. 1946. *Shining Trumpets. A History of Jazz*. New York.
- Bosman Erwin. 2012. “How criticism helped the vaudeville: The spotlight on Franklin ‘Baby’ Seals”. <https://www.myblues.eu/blog/wp-content/uploads/2012/10/pdf-version-of-baby-seals.pdf> [dostęp: 5.05.2024].
- Brooks Tim. 2004. *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry*. Champaign, IL.
- Busch Gilbert. 2017. *Remembering the Father of the Blues*. Library of Congress. NLS Music Notes [blog], 16th November. <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2017/11/remembering-the-father-of-the-blues/> [dostęp: 11.11.2023].
- Charters Samuel. 1991. *The Country Blues*. New York.
- Cohn Lawrence (ed.). 1993. *Nothing but the Blues: The Music and the Musicians*. New York.
- Davis Francis. 1995. *The History of the Blues*. New York.
- Dicaire David. 1999. *Blues Singers: Biographies of 50 Legendary Artists of the Early 20th Century*. Jefferson.
- Dunkel Mario. 2015. “W.C. Handy, Abbe Niles, and (Auto)biographical Positioning in the Whiteman Era”. *Popular Music and Society* 2(38). 122–139. DOI: 10.1080/03007766.2014.994320.

- Evans David. 1992. *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. New York.
- Gibbs Craig Martin. 2012. *Black Recording Artists, 1877–1926: An Annotated Discography*. Jefferson.
- Gioia Ted. 2008. *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York.
- Gracyk Tim, Hoffmann Frank. 2000. *Popular American Recording Pioneers, 1895–1925*. Philadelphia.
- Gussow Adam. 2001. "‘Make My Getaway’: The Blues Lives of Black Minstrels in W.C. Handy’s Father of the Blues". *African American Review* 35(1). 5–28. DOI: 10.2307/2903331.
- Gussow Adam. 2020. *Whose Blues? Facing Up to Race and the Future of the Music*. Chapel Hill, NC.
- Hamilton Marybeth. 2009. *In Search of the Blues*. New York.
- Hamm Charles. 1995. *Putting Popular Music in Its Place*. Cambridge.
- Handy William Christopher. 1941. *Father of the Blues*. New York.
- Harris Sheldon. 1979. *Blues Who’s Who: A Biographical Dictionary of Blues Singers*. New Rochelle.
- Havers Richard. 2023. "Is Mamie Smith’s ‘Crazy Blues’ The First Blues Record?". *Udiscoveredmusic*, 10th August. <https://www.udiscovermusic.com/stories/the-first-blues-record/> [dostęp: 11.11.2023].
- Hobson Vic. 2016. *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. Jackson, MS.
- Jarmulowicz Katya. 2023. "W.C. Handy, Father of Blues". *Music 345: Race, Identity, and Representation in American Music* 6th November. <https://pages.stolaf.edu/american-music/tag/w-c-handy/> [dostęp: 11.11.2023].
- Kenney William Howland. 1999. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. New York.
- Kominek Mieczysław. 1986. *Zaczęło się od fonografu*. Kraków.
- Lieb Sandra R. 1981. *Mother of the Blues: a Study of Ma Rainey*. Amherst, MA.
- Lomax Alan. 1950. *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and ‘Inventor Of Jazz’*. New York.
- Lomax Alan. 1993. *The Land Where the Blues Began*. New York.
- Mack Kimberly R. 2020. *Fictional Blues*. Amherst, MA.
- Maxfield J.P., Harrison H.C. 1926. "Methods of High Quality Recording and Reproducing of Music and Speech Based on Telephone Research." *The Bell System Technical Journal* 5 (3). 493–523. DOI: 10.1002/j.1538-7305.1926.tb00118.x.
- Moore Allan F. 2002. *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Cambridge.
- Morton Ferdinand "Jelly Roll". 1938. "I Created Jazz In 1902, Not W.C. Handy". *Downbeat*. <https://downbeat.com/archives/detail/jelly-roll-morton-i-created-jazz-in-1902-not-w.c.-handy> [dostęp: 11.11.2023].
- Muir Peter C. 2010. *Long Lost Blues: Popular blues in American Culture, 1850–1920*. Champaign, IL.
- Niedziela Jacek. 2009. *Historia jazzu. 100 wykładów*. Katowice.
- Oakley Giles. 1997. *The Devil’s Music: A History of the Blues*. New York.
- Oliver Paul, Russell Tony, Dixon Robert, Godrich John, Rye Howard. 2001. *Yonder Come the Blues*. Cambridge.

- Oliver Paul. 1997. *The Story of the Blues*. New York
- Ong Walter J. 1992. *Oralność i piśmienność. Słowa poddane technologii*. Józef Japola (przeł.). Lublin.
- Palmer Robert. 1982. *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. New York.
- Pearley Lamont. 2018. "The Historical Roots of Blues Music". *Black Perspective* 9th May. <https://www.aaihs.org/the-historical-roots-of-blues-music/> [dostęp: 11.11.2023].
- Robertson David. 2009. *W.C. Handy: The Life and Times of the Man Who Made the Blues*. New York.
- Russell Tony. 1997. *The Blues: From Robert Johnson to Robert Cray*. Dubai.
- Saffle Michael. 2000. *Perspectives on American Music, 1900–1950*. New York.
- Schmidt Andrzej. 1988. *Historia jazzu – rodowód*. Warszawa.
- Schmidt Horning Susan. 2013. *Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore.
- Southern Eileen. 1997. *The Music of Black Americans*. New York.
- Springer Robert (ed.). 2006. *Nobody knows where the blues come from: lyrics and history*. Jackson, MS.
- Stewart-Baxter Derrick. 1970. *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*. New York.
- Stolle Roger. 2020. *Hidden History of Mississippi Blues*. Charleston.
- Sullivan John Jeremiah. 2015. "The Listener". *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/08/14/magazine/the-listener.html> [dostęp: 11.11.2023].
- Wald Elijah. 2004. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York.
- Whitburn Joel. 1986. *Pop Memories 1890–1954: The History of American Popular Music*. Menomonee Falls, WI.
- Whitcomb Ian. 1974. *After the Ball. Pop Music from Rag to Rock*. Pennsylvania, PA.
- Wondrich David. 2003. *Stomp and Sverve: American Music Gets Hot, 1843–1924*. Chicago.
- Wyman Bill. 2001. *Blues Odyssey: A Journey to Music's Heart and Soul*. New York.

Streszczenie

Celem artykułu jest krytyczny przegląd pierwszych bluesowych wydawnictw nutowych oraz nagrań w perspektywie historycznej, stylistyczno-muzycznej, medialnej oraz rasowo-klasowej. Przegląd ten ma jednocześnie na celu odróżnienie ragtime'owych i wodewilowych adaptacji i stylizacji bluesa od jego pierwotnej, ludowej postaci. Potrzeba tego oddzielenia i uporządkowania wynika z przeświadczenia o celowym, merkantylnym nadużywaniu słowa „blues” w tytułach utworów różnych gatunków muzyki popularnej aż do lat 20. XX wieku.

All shades of blue or early (non)blues releases

Abstract

This article presents a critical review of the first blues sheet music publications and recordings, drawing upon perspectives of history, musical style, media, race, and class. This review also aims to distinguish ragtime and vaudeville adaptations and stylizations of the blues from the original folk form. The need for this separation and ordering results from conclusions regarding the deliberate, mercantile abuse of the word "blues" in the titles of songs of various genres of popular music until the 1920s.

Słowa kluczowe: country blues, city blues, historia bluesa, fonografia bluesa

Keywords: country blues, city blues, history of blues, blues phonography

Andrzej Mądro – dr, teoretyk muzyki; adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie. W kręgu jego zainteresowań naukowych mieści się muzyka najnowsza, wyznaczająca gatunkowe i estetyczne pogranicza sztuki: progresywna (od rocka do djentu), jazzowa i elektroakustyczna. Autor wielokrotnie nagradzanej monografii *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku* (2017), a także licznych artykułów naukowych w języku polskim i angielskim (publikowanych m.in. w „Journal of World Popular Music”). Współorganizator cyklicznych konferencji naukowych, m.in. Biennial International Conference of the Project Network for Studies of Progressive Rock (Oksford 2022, Kraków 2024) oraz Metal Music Studies.

