

Aya Al Azab-Ruszowska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0003-4451-2641

Poczuć czy zrozumieć bluesa? O duchowości, emocjonalności bluesa i jego społeczno-kulturowej funkcji

Muzyka bluesowa ściśle związana jest z emocjonalnością. Nie bez powodu ukuto powiedzenie „czuć bluesa”. Od etymologii słowa, po historię powstania tego gatunku znajdujemy potwierdzenie jego związku z duchowością i emocjami. Blues koncentruje się na trudnościach życiowych, wprowadza odbiorcę w świat uczuć, czarnego cierpienia i radości. Dokonania współczesnych badaczy *Black Studies* podkreślają warunek: by móc odpowiednio zanalizować muzykę bluesową, trzeba „poczuć ducha” (Cone 1992; Asante, Mazama 2005; Floyd 2008; Steinberg, Fairweather 2012), to znaczy, interpretator musi wczuć się w moc czarnej muzyki, reagując zarówno na jej rytm, jak i na wiarę w doświadczenie, które ona potwierdza (Cone 1992: 7). Czy zatem emocjonalna płaszczyzna bluesa wyklucza potrzebę rozumienia go w szerszym kontekście? A może wręcz przeciwnie – by w pełni poczuć bluesa, najpierw należy poznać jego dzieje i znaczenie?

W swym artykule wskażę metafizyczne i emocjonalne aspekty bluesa, opierając się na historii rozwoju gatunku, a także wyjaśnię, dlaczego wykonawcy i słuchacze muzyki bluesowej spoza afroamerykańskiego kręgu kulturowego powinni poznać historię, tropy i funkcje bluesa.

Etymologia i definicja bluesa

Słowo *blues* pochodzi od skrótu angielskiego sformułowania *blue devil* (błękitny diabeł), oznaczającego melancholię, utrapienie. Początkowo *blues* dotyczył stanu emocjonalnego, bycia zawładniętym przez smutne, wręcz depresyjne demony (Schmidt 2009: 127). Dodatkowo utrwalenie określenia było wzmocnione skojarzeniem z kolorem niebieskim, który w różnych kulturach symbolizuje smutek. Nieoddalona zatem od etymologii słowa jest definicja sformułowana w *Małej encyklopedii muzyki*: „blues [ang.= błękitne], smutne pieśni o nastroju marzycielsko-sentymentalnym [...]”

(Reiss 1960: 73), a także przez Jesse'a Steinberga i Abrola Fairweathera: „Blues to sposób odczuwania, sposób odczuwania życia, świata i samego siebie”¹. Teoria Philipa Jenkinsa zakłada, że istnieją dwa bluesy – blues jako forma muzyczna i ten autentyczny, będący ekspresją kulturową, a w konsekwencji wznoszący go ponad styl muzyczny, poza muzyczne ramy (Jenkins 2012)². Natomiast Alan M. Steinberg, Robert S. Pynoos i Robert Abramovitz wskazują, że struktura i funkcja bluesa odzwierciedla strukturę i funkcję psychoterapii, zwłaszcza w radzeniu sobie z traumą i stratą (Steinberg, Pynoos, Abramovitz 2012). Traktowanie bluesa jako stanu emocjonalnego było bliskie afroamerykańskim artystom bluesowym z XX w. Gitarzysta i śpiewak Chester Arthur Burnett, znany jako Howlin', Wolf powiedział kiedyś, że wszędzie tam, gdzie jest smutek, przygnębienie, jest blues³, a Son House określał bluesa nie tylko jako gatunek muzyczny, ale także „stan umysłu pochodzący bezpośrednio z serca, czyli z jednego z miejsc, w których według wierzeń znajduje się dusza”⁴.

Związek etymologii słowa *blues* z jego późniejszą przynależnością do gatunku muzycznego nie jest przypadkowy. Historia kultury muzycznej Afroamerykanów pokazuje, że ze stanu emocjonalnego, potrzeby wyartykułowania żalu czy tęsknoty ewoluowała forma muzyczna, której istotą jest nie tylko smutek, ale przede wszystkim sposób radzenia sobie z nim. Jeśli założymy, że afroamerykańskiej tradycji ludowej od zawsze towarzyszyły potrzeba wyśpiewywania emocji i odczuwany smutek (*have the blues*⁵), to z pozoru odważne i patetyczne stwierdzenie, że: „Nie ma pierwszego bluesa, blues zawsze istniał”⁶ Louisa „Big Eye” Nelsona⁷, staje się uzasadnione i logicznie poprawne.

¹ „The blues is a way of feeling, a way of feeling life, the world, and yourself” (Steinberg, Fairweather 2012: 23; przekł. własny).

² Dokładnie „ekspresję kulturową” definiuje następująco: „Ekspresja kulturowa w muzyce jest ekspresją uczuć poprzez formę muzyczną, gdzie te uczucia są dostępne tylko dla tego, kto miał doświadczenia z racji bycia członkiem grupy społecznej odpowiedzialnej za stworzenie tej formy muzycznej”.

³ „A lot of people's wonderin' 'what is the blues?' I hear a lot of people sayin' 'the blues – the blues.' But I'm gonna tell ya what the blues is. When you ain't got no money, you got the blues. When you ain't got no money to pay yo house rent, ya still got the blues. A lot of peoples holler about 'I don't like no blues.' But when you ain't got no money, and can't pay yo house rent, and can't buy you no food, you damn sure got the blues [...] cause you're thinkin' evil [...] Anytime you thinkin' evil, you thinkin' about the blues” (Jenkins 2012: 38).

⁴ „Blues as the musical genre and the state of mind directly coming from the heart, that is, from one of the places wherethe soul was believed to be situated” (Monge 2008: 230; przekł. własny).

⁵ Według *Cambridge Dictionary* „to have the blues” (z ang. mieć bluesa) oznacza „to feel sad” (z ang. czuć smutek). Zob. <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/have-the-blues> [dostęp: 15.11.2023].

⁶ „[...] Ain't no first blues, the blues always been” (Kostelanetz, Reiswig, Leonard 2005: 18; przekł. własny).

⁷ Louis „Big Eye” Nelson (1885–1949) – afroamerykański muzyk, kłarnecista z Nowego Orleanu.

Perspektywa historyczna

Historia bluesa wskazuje na jego ścisły związek z emocjonalną i duchową sferą życia człowieka. Choć „duch i nastrój bluesa mają korzenie sięgające niewolnictwa, a nawet Afryki” (Cone 1992: 59), to przyjmuje się dla porządku chronologicznego, że blues rozwinął się pod koniec XIX w. z grupowych wokalnych pieśni niewolników (przede wszystkim *work songs, field hollers*) i modlitw (*spirituals*), będących formą zbiorowej tożsamości, integracji, przestrzeni do wypowiedzi nadziei o wolność. Śpiewając na plantacjach, Afroamerykanie komunikowali się ze sobą, a także wspierali. Wspólne wykonywanie pieśni dawało ukojenie, pomagało w pracy – śpiewanie nadawało także tempa pracy i utrzymywało synchronizację ruchów, tak kluczową przy ścinaniu drzew czy pracy więźniów, którzy złączeni byli jednym łańcuchem (Lomax 1993; Burnim, Maultsby 2015). Po zniesieniu niewolnictwa Afroamerykanie byli zmuszeni zmierzyć się z nową sytuacją społeczną, samotnością, segregacją, a także dalszym ubóstwem, rasizmem i migracją. Blues naturalnie ewoluował ze wspomnianych *work songs* i *spirituals*, stając się narzędziem przekazywania emocji, przeżywania i radzenia sobie z nimi.

Funkcje muzyki afroamerykańskiej

W poszukiwaniu początków bluesa, jego istoty, celu powstania, a także – kluczowe dla tych rozważań – emocjonalnego kontekstu pomocne może być zrozumienie ról, jakie pełniła muzyka w życiu Afroamerykanów. Jak zaznacza James H. Cone:

Afrykańskość bluesa związana jest z funkcjonalnym charakterem muzyki zachodnioafrykańskiej. Jest to jeden z podstawowych składników czarnej muzyki, który odróżnia ją od muzyki zachodniej i łączy z afrykańskim dziedzictwem. Fakt, że amerykańska muzyka murzyńska⁸, podobnie jak afrykańska, znajduje się w centrum życia codziennego, wyjaśnia nieprzemijającą afrykańską jakość całej murzyńskiej muzyki ludowej w tym kraju, jeśli nie wszędzie na emigracji (Cone 1992: 59).

W muzyczno-ruchowych rytuałach Afrykanie wyrażali powiązanie między światem materialnym i duchowym. Poprzez taniec, grę na bębnach i śpiew łączyli się ze światem umarłych. Działalność muzyczna była ściśle związana z symboliką ich światopoglądu, współistnienia świata żywych i zmarłych. Muzyka afrykańska, a także afroamerykańska różniła się od zachodniej swoją funkcjonalnością. Była nierozzerwalną częścią wszystkich aspektów życia, których odbicie odnaleźć można w tekstach zarówno pieśni niewolników, jak i wczesnych utworów bluesowych. Funkcje afroamerykańskich pieśni pracy i *spirituals* można podzielić na praktyczną i emocjonalną. Pierwsza realizowała się przez wykorzystywanie konkretnych treści w celach komunikacyjnych, np. podczas ucieczek z niewoli lub porozumiewania się na plantacjach. Niektóre źródła podają (Burnim, Maultsby 2015; Stearns 2007), że pieśni (zwłaszcza

⁸ Zdecydowałam się zachować dokładne tłumaczenie z ang. *negro*.

spirituals), takie jak *Steal Away to Jesus* czy *Wade in the Water* (zbudowane z treści Starego i Nowego Testamentu), zawierały wyraźne instrukcje dla zbiegłych niewolników, jak uniknąć schwytania i jak skutecznie podążać drogą do wolności. Wykorzystywano je przede wszystkim podczas uciezek szlakiem *Underground Railroad*, czyli Podziemnej Kolei (Roberson 2005)⁹. Organizatorzy używali terminologii kolejowej jako kodu do porozumiewania się i informowania o drogach ewakuacyjnych. Bezpieczne domy były „stacjami”, a uciekający niewolnicy byli na przykład „pasażerami” lub „ładunkiem”; posługiwano się pieśnią, aby połączyć terminologię podróży ze starotestamentowymi tematami niebiańskiego zbawienia i wybawienia z ziemskiej niewoli: „Ziemia Obiecana” oznaczała Kanadę, a „Egipt” – stan niewolników. Śpiewano „Idź w dół Mojżesza”, aby ostrzec uciekinierów i aby pozostali w ukryciu, natomiast pieśń *Wade in Nuh Watuh Childun* mówiła niewolnikom, jak odwrócić uwagę psów gończych, by nie podążyły ich śladami (Lawrence-White 2011: 859). Metaforami wyśmiewano białych właścicieli, a także komunikowano się między sobą, powiadamiając się i ostrzegając, że nadchodzi plantator¹⁰. Drugą grupą są pieśni wykorzystujące te same treści, lecz pełniące funkcję emocjonalną i katartyczną (oczyszczenie duchowe). Poprzez fragmenty ze Starego Testamentu opisywano nadzieję na wyzwolenie, powrót do „ziemi obiecanej”. Afroamerykańscy niewolnicy utożsamiali się z Narodem Wybranym, wierząc, że Bóg, posyłając Mojżesza, wyzwoli ich i zaprowadzi do Ziemi Obiecanej. Pieśni te budowały poczucie tożsamości zbiorowej, jedności grupy, wzajemnego wsparcia i pocieszenia, odreagowania emocjonalnego, normalizowały i obiektywizowały trudne przeżycia, takie jak dehumanizacja, niewyobrażalnie ciężka praca czy wykluczenie społeczne.

Symbole i kody kulturowe

Blues nie był tylko muzyką, był przestrzenią zmysłów, duchowości i emocjonalności. Dlatego w tekstach piosenek bluesowych można odnaleźć nawiązania w postaci kodów kulturowych do najważniejszych sfer życia, nierzadko będących pozostałością po dawnych pieśniach. Dobrym przykładem jest motyw drogi, obecny w tekstach piosenek bluesowych jako archetyp niewolniczego pragnienia wolności. To właśnie słowa takie jak „droga”, „dom” czy „rzeka” (najczęściej rzeka Jordan) symbolizowały marzenie o ucieczce, wolności i powrocie do ojczyzny. Podróż jest silnie związana z kulturą

⁹ Kolej Podziemna była tajnym systemem ludzi, domów i strategicznych tras, utworzonych przez ciągłą sieć współpracowników, która prowadziła zbiegłych niewolników na północ, w kierunku Kanady.

¹⁰ W związku z tą funkcją *spirituals* uznaje się za jedną z pierwszych afroamerykańskich form muzyki protestu, jak tłumaczy Anand Prahlad: „Wreszcie, pieśni duchowe były formą protestu, ponieważ miały na celu podniesienie na duchu zniewolonych, potwierdzenie ich poczucia człowieczeństwa i zainspirowanie ich do dalszego poszukiwania wolności. Jak pisze Lawrence Levine: »Przy całym swoim nieuniknionym smutku, pieśni niewolników charakteryzowały się bardziej poczuciem pewności siebie niż rozpacz. Istniała pewność, że współczesne zależności władzy nie są niezmiennie« (Levine 1977: 40). Stąd *spirituals* można uznać za jeden z pierwszych głównych gatunków afroamerykańskich pieśni protestacyjnych”.

afroamerykańską – towarzyszyła Afroamerykanom od początku powstania tej grupy etnicznej¹¹. Począwszy od handlu atlantyckiego, kiedy to transportowano Afrykańczyków – przodków Afroamerykanów do obu Ameryk, kolejnym wydarzeniem w historii Afroamerykanów był wewnętrzny (wewnątrzkontynentalny) handel niewolnikami, który niósł za sobą masowe przesiedlenia ludności afroamerykańskiej w XIX w. między odległymi od siebie regionami, rozdzielając tym samym całe rodziny i wspólnoty; a kończąc na Wielkiej Migracji, czyli wędrówce milionów wolnych już Afroamerykanów, którzy zdecydowali się opuścić Południe w poszukiwaniu pracy w północnych miastach Stanów Zjednoczonych w XX w. Dlatego motyw wędrówki jest jednym z najważniejszych toposów w tekstach bluesowych utworów. Afroamerykańska twórczość ludowa, w tym ewolucja muzyki bluesowej, odzwierciedla zmiany społeczne Czarnych Amerykanów¹², zatem w zależności od konkretnego okresu dziejów czy sytuacji dany trop był przekształcany i dopasowywany do potrzeb i opisywanych doświadczeń.

Zgodnie z tezą Samuela A. Floyda Jr. można przyjąć, że obecność słowa *train* (z ang. pociąg) w twórczości bluesowej jest efektem przekształcenia wcześniej używanego starotestamentalnego słowa *chariot* (z ang. rydwan) w pieśniach *spirituals* (Floyd 1995), ponieważ pełni podobną funkcję: tak jak rydwan, pociąg staje się nie tylko środkiem komunikacji, ale szansą na odzyskanie wolności lub rozpoczęcie lepszego życia. To przeobrażenie ma swoje uzasadnienie w historii – od końca wojny secesyjnej do roku 1873 w Stanach Zjednoczonych położono trzydzieści tysięcy mil torów kolejowych. Obserwowanie pociągów było dla bluesmanów źródłem inspiracji i fascynacji.

Fragment *Swing Low, Sweet Chariot*:

Swing low, sweet chariot,
 Coming for to carry me home;
 Swing low, sweet chariot,
 Coming for to carry me home.
 If you get there before I do,
 Coming for to carry me home;
 Tell all my friends I'm a-coming too,
 Coming for to carry me home.

Jak tłumaczy S.A. Floyd Jr.: w pieśni *spirituals Swing Low, Sweet Chariot* rydwan „kołysze się nisko”, aby unieść i przenieść niewolników do domu, aby przewieźć ich „nad Jordan”. Przynosi pokój, odpoczynek i uwolnienie. Jest to „dobra nowina”, że „rydwan nadjeżdża” (*the chariot's coming*), aby pozwolić niewolnikom „powłóczyć się” do nieba (Floyd 1995: 213). Podobną rolę spełnia pociąg w piosence *This Train*:

¹¹ Afroamerykanie – to afrykańska grupa etniczna, której członkowie są obywatelami Stanów Zjednoczonych Ameryki. Termin ten jest używany do określenia osób pochodzenia afrykańskiego, które zamieszkują w Stanach Zjednoczonych od 1865 roku (Asante, Mazama 2005: 8–13).

¹² Więcej w tym kontekście pisałam w pracy magisterskiej. Zob. Al Azab 2019.

Fragment *This Train*:

This train is a clean train, everybody ride it in Jesus' name

[...]

This train is bound for glory, this train

This train, brothers train, is bound for glory, you know, this train

This train is bound for glory, everybody ridin' her got to be holy

Because this train is a clean train, this train.

This Train jest utworem gospel, o tematyce religijnej, ale już tutaj zamiast „rydwanem” posłużono się słowem „pociąg”. Dodatkowo utwór grany był przez bluesową gitarzystkę Sister Rosette Tharpe i wielu innych artystów, a więc dla tych rozważań piosenkę tę traktuję jako utwór przejściowy – w procesie ewolucji – między *spirituals* a bluesem, między znaczeniem pociągu jako rydwanu a pociągu jako środka komunikacji dla bluesmanów-wędrowców. Natomiast wspomniany topos bluesmana-wędrowca, z wykorzystaniem pociągu jako środka komunikacji do realizowania przeznaczenia bycia w drodze, obrazuje utwór *C And A Blues* Peetie’ego Wheatstrawa:

Fragment *C And A Blues*:

Mmm hate to hear: C and A whistle blow

Mama now it blows so lonesome baby: honey because I want to go

Mmm few more days: few more nights alone

Baby then I'm going to pack my suitcase: honey now I will be gone

Well now when a woman takes the blues: she will hang her head and cry

Well now when a man takes the blues: please now he will catch him
a train and ride.

Gdy w amerykańskim krajobrazie kulturowym pojawił się inny, odmienny rydwan – pociąg – zaczęto pisać nowe piosenki, które obrazowały fantazje wojaży do północnych miast¹³. Zatem pociąg jest symbolem zakorzenionym głęboko w kulturze afroamerykańskiej, reprezentował niezależność przemieszczania się dla nowo uwolnionych niewolników, pewną dozę autonomii i wyzwolenia, pozwalał na szybką ucieczkę z zagrożenia. Pojawia się w tekstach jako część opowieści o wolności, ale i wędrowce, nieodzownej części życia bluesmana-włóczęgi. Realizowanie toposu bluesmana jako wędrowca – którego przeznaczeniem jest życie w drodze, który nie może osiąść, założyć rodziny, posiadać domu – w tekstach objawia się pożegnaniem ukochanej, opowieścią o drodze, łapaniem pociągu. Poniżej przedstawione zostały fragmenty tekstów piosenek bluesowych, przykładów tego motywu:

Fragment *Bring It on Home* (autor Willie Dixon, wyk. Sonny Boy Williamson):

Baby, baby,

I'm gonna bring it on home to you

¹³ Północna część Stanów Zjednoczonych, zwłaszcza duże miasta – jak Chicago czy Detroit, były częstą destynacją Afroamerykanów podczas Wielkiej Migracji.

I done bought my ticket, I got my load
 Conductor done hollered, "All, aboard"
 Take my seat and ride way back,
 and watch this train move down the track
 Baby, baby,
 I'm gonna bring it on home to you.

Fragment *Play it for me Johnny*:

Well now when a woman takes the blues, she will hang her head and cry
 Well now when a woman takes the blues, she will hang her head and cry
 Well now when a man takes the blues
 please now he will catch him a train and ride.

Fragment *How Long Blues* (Leroy Carr, wykonawca i autor):

How long, baby how long,
 Has that evenin' train been gone?
 How long, how how long, baby how long?
 Went and asked at the station,
 "Why's my baby leavin' town?
 [...]
 And it's deep down in my heart,
 Baby, there's lies an aching pain.
 For how long, how, how long,
 baby how long?
 Sometimes I feel so disgusted and I feel so blue
 [...]
 How long, how how long, baby how long?

Przywołane fragmenty tekstów piosenek bluesowych stanowią zaledwie ułamek afroamerykańskiego bogactwa literackiego. Do dziś są one wykonywane przez współczesnych muzyków i stanowią źródło inspiracji artystycznej. Warto podkreślić, co w sobie kryją tak z pozoru prostackie słowa i sposób ich artykulacji: niosą historię Wielkich Migracji, tęsknoty za wolnością, śpiewu samotnej jednostki w świecie segregacji, a także krzyku na plantacji, będącego zawołaniem o wsparcie i tymże wsparciem od grupy. Należą do konkretnego dziedzictwa i powinny być rozpatrywane jako kontynuacja tradycji, nie zaś w oderwaniu od niej.

Konkluzja

Blues przejął nastrojowość pieśni niewolników, dlatego rozpatrywany jest również jako stan emocjonalny, nastrój towarzyszący śpiewaniu, a nie tylko jako styl muzyczny. Wraz ze zmianą sytuacji społecznej Afroamerykanów muzyka bluesowa ewoluowała. Amiri Baraka powiedział, że klasyczny blues stanowił idealny balans pomiędzy

światem rozrywki, asymilacji rasowej i uniwersalności z jednej strony, a światem indywidualności i segregacji country bluesa z drugiej (Spencer 1992: 25–41)¹⁴. Ów „idealny balans” zaburzył się w procesie popularyzacji bluesa, który oddalił go od afroamerykańskiej tradycji. Wraz z zainteresowaniem białej amerykańskiej publiczności i brytyjskich zespołów młodzieżowych blues przekształcał się w muzykę popularną, dostosowując styl oraz aparat wykonawczy do preferencji słuchaczy spoza afroamerykańskiego kręgu kulturowego. Rodowód i pierwotne znaczenie muzyki bluesowej zatarły się w procesie popularyzacji tego gatunku na całym świecie. Kody kulturowe zawarte w tekstach afroamerykańskich wykonawców dziś powtarzane są w piosenkach bluesowych jako utarte frazy pozbawione swojej semantyczności. Dlatego tak ważna jest znajomość źródeł bluesa i znaczenia symboli zawartych w tekstach bluesowych. Dopiero pełna świadomość pochodzenia konkretnych fraz i pojedynczych słów podnosi bluesa z rozumienia wyłącznie muzyczno-rozrywkowego na poziom metafizyczny (duchowy), społeczny i psychiczny.

Bibliografia

- Abramovitz Robert, Pynoos Robert S., Steinberg Alan M. 2012. The Artistic Transformation of Trauma, Loss, and Adversity in the Blues. W: *Blues Philosophy for Everyone. Thinking Deep About Feeling Low*. Jesse R. Steinberg and Abrol Fairweather (red.). West Sussex. 51–65.
- Al Azab Aya Lidia. 2019. Ewolucja bluesa w latach 1920–1969 jako odzwierciedlenie przemian społeczności afroamerykańskiej. Praca pisana pod kierunkiem dr Kingi Krzymowskiej-Szacoń [maszynopis]. Lublin.
- Asante Molefi Kete. 2005. African Americans. W: *Encyclopedia of Black Studies*. Molefi Kete Asante. Ama Mazama (red.). California. 8–13.
- Burnim Mellonee V., Maultsby Portia K. (red.). 2015. *African American Music. An Introduction*. New York.
- Cone James H. 1992. *The Spirituals and the Blues. An Interpretation*. New York.
- Floyd Jr. Samuel A. 1995. *The Power of Black Music Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York.
- Floyd Jr. Samuel A. 2008. „Black Music and Writing Black Music History: American Music and Narrative Strategies”. *Black Music Research Journal* 28. 111–121.
- Kostelanetz Richard, Reiswig Jesse, Leonard Hal. (red.). 2005. *The B.B. King Reader: 6 Decades of Commentary*. Milwaukee.
- Jenkins Philip 2012. The Blues as Cultural Expression. W: *Blues Philosophy for Everyone. Thinking Deep About Feeling Low*. Jesse R. Steinberg, Abrol Fairweather (red.). West Sussex. 38–48.
- Jesse R. Steinberg, Abrol Fairweather. 2012. It Goes a Little Something Like This... An Introduction. W: *Blues Philosophy for Everyone. Thinking Deep About Feeling Low*, Jesse R. Steinberg and Abrol Fairweather (red.). West Sussex. 16–27.

¹⁴ „[...] classic blues was the perfect balance between the world of entertainment, racial assimilation, and universality on the one hand, and country blues’ world of individuality and segregation on the other” (przekł. własny).

- Lawrence-White Stephanie. 2011. The Sea Islands of Georgia and South Carolina. W: Encyclopedia of African American Music. Emmett G. Price III. Tammy L. Kernodle. Horace J. Maxile Jr. (red.). Oxford. 857–860.
- Levine W. Lawrence. 1977. Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom. New York.
- Lomax Alan. 1993. The Land Where the Blues Began. New York.
- Monge Luigi. 2008. Preachin' the Blues. A Textual Linguistic Analysis of Son House's "Dry Spell Blues". W: Ramblin' on My Mind New Perspectives on the Blues. David Evans (red.). Chicago. 222–257.
- Prahlad Anand. 2015. Protest Songs. W: African American Music. An Introduction. Melonee V. Burnim, Portia K. Maultsby (red.). New York. 80–82.
- Reiss Józef Władysław. 1960. Blues. W: Mała encyklopedia muzyki. Stefan Śledziński (red.). Warszawa. 73.
- Roberson Gloria Grant. 2005. The Underground Railroad. W: Encyclopedia of Black Studies. Molefi Kete Asante, Ama Mazama (red.). California. 454–456.
- Schmidt Andrzej. 2009. Historia jazzu. Lublin.
- Spencer Jon Michael. 1992. „The Diminishing Rural Residue of Folklore in City and Urban Blues, Chicago 1915–1950”. Black Music Research Journal 12(1). 25–41.
- Stearns Dan. 2007. Harriet Tubman and the Underground Railroad. Milwaukee.

Streszczenie

Muzyka bluesowa ściśle związana jest z emocjonalnością. Nie bez powodu ukuto powiedzenie: „czuć bluesa”. Od etymologii słowa, po historię powstania tego gatunku znajdujemy potwierdzenie tego związku. Blues koncentruje się na trudnościach życiowych, wprowadza odbiorcę w świat uczuć, czarnego cierpienia i radości. Dokonania współczesnych badaczy *Black Studies* podkreślają: by móc odpowiednio zanalizować muzykę bluesową, trzeba „poczuć ducha”, to znaczy, interpretator musi wczuć się w moc czarnej muzyki, reagując zarówno na jej rytm, jak i na wiarę w doświadczenie, które ona potwierdza. Czy zatem emocjonalna płaszczyzna bluesa wyklucza warunek rozumienia go w szerszym kontekście? A może wręcz przeciwnie – by w pełni poczuć bluesa, najpierw należy poznać jego historię i znaczenie? Celami artykułu są wskazanie współzależności aspektów kognitywnego i metafizycznego muzyki bluesowej oraz wyjaśnienie, dlaczego wykonawcy i słuchacze muzyki bluesowej spoza afroamerykańskiego kręgu kulturowego powinni poznać historię, tropy i funkcje bluesa.

To feel or understand the blues? On the spirituality, emotionality of the blues, and its socio-cultural function

Abstract

Blues music is closely related to emotionality. There is a reason the saying “feel the blues” was coined. From the etymology of the word to the history of the origin of the genre, we find confirmation of this connection. Blues focuses on the difficulties of life and introduces the listener to the world of feelings, specifically black suffering and joy. Contemporary Black studies scholars emphasize in order to adequately analyze blues music, one must “feel the spirit,” that is, the interpreter must get into the power of Black music, reacting both to its rhythm and to the belief in the experience it confirms. Does the emotional nature of the blues, then, negate the condition of understanding it in a broader context? Or, on the contrary, in order to fully feel the blues, should one first know its history and meaning? In this paper, I will point out this interdependence

of cognitive and metaphysical aspects and explain why non-African American performers and listeners of blues music should learn about the history, tropes, and functions of the blues.

Słowa kluczowe: muzyka bluesowa, muzyka afroamerykańska, Afroamerykanie, *Black Studies*, gospel, muzyka popularna

Keywords: blues, African American music, African Americans, spirituals, gospel, work songs, Black Studies, popular music

Aya Al Azab-Ruszowska – doktorantka w Szkole Doktorskiej, w dyscyplinie Nauk o Sztuce, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, magistra muzykologii i licencjatka edytorstwa. Dziennikarka muzyczna specjalizująca się w tematyce bluesowej, jazzowej. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu historii bluesa i jego recepcji w kulturze polskiej. Jej zainteresowania naukowe i zawodowe koncentrują się na historii i kulturze Afroamerykanów, opierając się na *Black Studies*, muzyce bluesowej i jazzowej. Łączy aktywność naukową z zawodem dziennikarki. Ostatnio opublikowała rozdział *Jazz i blues – afroamerykańska złożona mozaika czy odrębne gatunki? Refleksja nad polską recepcją* w 5. tomie serii „Jazz w kulturze polskiej” wydawnictwa Musica Iagellonica.