

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**



**BLUES SLIDE GUITAR: ΕΝΑΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ**

Πτυχιακή Εργασία  
Μισοκέφαλος Σπυρίδων  
Α.Μ. 41/14

Επιβλέπων Καθηγητής: Αθανάσιος Ζέρβας

Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Πατρώνας

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2020

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

## Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με θέμα Blues Slide guitar αφορά στην έρευνα και καταγραφή των ιστορικών στοιχείων που υπάρχουν γύρω από αυτό το είδος, αλλά και παράλληλα στην ανάλυση κάποιων τεχνικών ζητημάτων που αφορούν στην εκτέλεση και στον αυτοσχεδιασμό γύρω από το slide. Η έρευνα είναι χωρισμένη σε δύο μέρη με το πρώτο να αφορά τα ιστορικά ζητήματα και το δεύτερο τα ζητήματα τεχνικής και εκτέλεσης.

Αρχικά, στο πρώτο μέρος που αφορά στις ιστορικές καταγραφές, αποτυπώνεται ο ορισμός του είδους της μπλουζ μουσικής αναλύοντας εννοιολογικά τον όρο, και ταυτόχρονα παρουσιάζονται μουσικολογικά στοιχεία που αφορούν στην ανάλυση της φόρμας και γενικότερα του μουσικού και στιχουργικού περιεχομένου των μπλουζ κομματιών. Στην συνέχεια, καταγράφονται οι ιστορικές εξελίξεις που οδήγησαν στην δημιουργία αυτού του είδους μουσικής, όπως οι κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις στις Ηνωμένες πολιτείες της Αμερικής την χρονική περίοδο από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ακόμη, αναλύονται προγενέστερα είδη κομματιών, όπως τα spirituals και τα worksongs, και άλλα στοιχεία της αφροαμερικανικής κληρονομιάς και κουλτούρας που αποτελούν τις ρίζες των μπλουζ.

Έπειτα, δίνεται ο ορισμός του slide καταγράφοντας τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και την προέλευση αυτής της τεχνικής. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται τα είδη του slide και μερικοί από τους πρώτους και πρωτοπόρους παίκτες των νοτίων Ηνωμένων πολιτειών αλλά και της Χαβάης καταγράφοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές της slide κιθάρας αυτών των δυο περιοχών. Σε επόμενο στάδιο γίνεται μια σύντομη ανάλυση των στοιχείων που υπάρχουν για την εξέλιξη των μπλουζ και της slide κιθάρας από την εμφάνιση της στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τις πιο σύγχρονες περιόδους. Ειδικότερα, αναλύονται τα είδη των μπλουζ, όπως τα Delta Blues, τα Chicago blues και άλλα είδη, και γίνεται αναφορά σε σημαντικούς μουσικούς του είδους, όπως ο Muddy Waters, ο B.B. King κ.α. Ακόμη, καταγράφεται η ζωή και το έργο σημαντικών κιθαριστών που έπαιζαν με slide, όπως ο Robert Johnson, ο Charley

Patton, ο Son House, αλλά και άλλοι σύγχρονοι, όπως για παράδειγμα ο Derek Trucks.

Στο δεύτερο μέρος που αφορά στην καταγραφή των τεχνικών και εκτελεστικών ζητημάτων παρουσιάζονται σε αρχικό στάδιο τα ανοιχτά κουρδίσματα που αποτελούσαν βασικό συστατικό του slide, ήδη από την εμφάνισή του. Έτσι, καταγράφονται τα βασικά ανοιχτά κουρδίσματα, όπως το ανοιχτό Σολ, το ανοιχτό Ρε και το ανοιχτό Μι, και παρουσιάζονται και κάποιες χρήσιμες συγχορδίες αντίστοιχα στο καθένα από αυτά. Έπειτα, γίνεται ανάλυση και απεικόνιση των δύο βασικών ειδών της πεντατονικής κλίμακας με την χρήση σχημάτων που αναπαριστούν την ταστιέρα της κιθάρας. Αυτή η διαδικασία γίνεται για το κανονικό κούρδισμα, αλλά και για τα ανοιχτά κουρδίσματα. Παράλληλα, σε αυτά τα σχήματα γίνεται και η απεικόνιση των βαθμίδων της ελάσσονας και μείζονας πεντατονικής. Αυτές οι δύο μέθοδοι απεικόνισης και αναπαράστασης των νοτών στην ταστιέρα αποτελούν το πρωτοποριακό στοιχείο της εργασίας. Τέλος, αναφέρονται και οι τεχνικές του αριστερού και δεξιού χεριού που παίζουν σημαντικό ρόλο στην ποιότητα του ήχου του οργανοπαίκτη.

*Λέξεις Κλειδιά:* Είδη των Μπλουζ, Μπλουζ κιθάρα, Slide κιθάρα, Κιθαρίστες των Μπλουζ, Πεντατονική κλίμακα, Τεχνική slide, Αυτοσχεδιασμός, Ανοιχτά κουρδίσματα

## **Summary**

The purpose of this thesis is to register a combination between historical, technical and improvisational aspects of blues slide guitar. So, this research is separated in two main chapters. The first part contains historical facts about the blues and slide guitar and the second one contains methods of improvisation among other slide guitar elements.

In the first place, is given the definition of the word blues and the historical facts that are connected with this musical style before the 20<sup>th</sup> century. Moreover, the social and economic conditions in the United States that led to the birth of the blues by African Americans are also analyzed. With this in mind, the songs called spirituals, worksongs, field hollers etc. are studied because they had a big impact on the formation at the later style that called blues. Furthermore, this chapter also contains a brief definition of the word slide and the first objects that guitar players have used to slide on the fret board of the guitar.

At the next stage, the styles and subgenres of blues are also analyzed from the early years of the 20<sup>th</sup> century until today. Additionally, blues musical subgenres such as Delta blues, Classic blues and Texas blues are studied and some of the greatest guitar players of the blues era are also mentioned. The life and the career of guitarists like Charley Patton, Son House, Robert Johnson and many more are included in this thesis.

The second part aims to give an overview of the open tunings that are used in slide guitar until this day. In addition to that, basic open tunings like open D, open G, open E etc. are analyzed and some examples of chords at each tuning that mentioned before are given, too. Some of the basic tools of blues improvisation like pentatonic scales are also presented on a form, similar to the shape of the guitar fret board. Finally, the left and right hand damping techniques are presented at the conclusion of the second chapter.

*Keywords:* Blues genre, Blues guitar, Slide guitar, Blues guitar players, Slide guitar players, Pentatonic Scales, Open tunings, Improvisation

*Στη μητέρα μου*

## **Ευχαριστίες**

*Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή της πτυχιακής εργασίας μου, κύριο Αθανάσιο Ζέρβα, ο οποίος ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος που μπορούσε να με βοηθήσει με το θέμα της έρευνας που ανέλαβα να εκπονήσω. Οι συμβουλές και η καθοδήγησή του κύριου Ζέρβα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην ομαλή περάτωση αυτής της εργασίας. Ακόμη, οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες και στον συνεπιβλέποντα καθηγητή, κύριο Γεώργιο Πατρώνα που μου παρείχε πολύτιμες συμβουλές και μου έδειξε εμπιστοσύνη. Χωρίς την καθοδήγησή του κύριου Πατρώνα θα ήταν αδύνατο η εργασία μου να πάρει αυτήν την τελική μορφή.*

*Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στον καταξιωμένο Έλληνα μουσικό της ελληνικής μπλουζ σκηνής, κύριο Ηλία Ζάικο, ο οποίος με βοήθησε να κατατοπιστώ όσο το δυνατόν καλύτερα στο αρχικό στάδιο της έρευνάς μου με τις πολύτιμες γνώσεις που μου παρείχε.*

*Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για την οικονομική και ψυχολογική στήριξη που μου παρείχαν κατά την διάρκεια της εκπόνησης αυτής της έρευνας και γενικότερα κατά την διάρκεια των σπουδών μου.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	11
<b>ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ</b>	
<b>1. Η εμφάνιση της blues μουσικής και τα αρχικά της στάδια.....</b>	<b>13</b>
1.1 Ορισμός του είδους της Μπλουζ μουσικής.....	13
1.2 Ιστορική εξέλιξη και Επιρροές .....	14
1.2.1 Spirituals.....	17
1.2.2 Worksongs.....	18
1.2.3 Field hollers.....	19
1.2.4 Ring shouts.....	19
1.2.5 Τα πρώτα μπλουζ.....	20
1.3 Τι είναι το Slide;.....	22
<b>2. Η ιστορική εξέλιξη των blues και του slide κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.....</b>	<b>24</b>
2.1 Η εξέλιξη του slide στις αρχές του 20 <sup>ου</sup> αιώνα.....	24
2.1.1 Το slide στην Χαβάη.....	24
2.1.2 Το slide στις ευρύτερες Ηνωμένες πολιτείες της Αμερικής.....	25
2.1.3 Πίνακας με τα ανοιχτά κουρδίσματα.....	28
2.1.3.1 Χαβάης – Hawaiian.....	28
2.1.3.2 Μπλουζ – Blues.....	28
2.2 Η εξέλιξη των μπλουζ κατά τον 20ο αιώνα.....	29
2.2.1 Το Δέλτα του Μισισσιπή (αγγλ. Mississippi Delta) .....	29
2.2.1.1 Χάρτης του Δέλτα του Μισισσιπή.....	30
2.2.2 Τα είδη των μπλουζ.....	31
2.2.2.1 Classic blues.....	31
2.2.2.2 Delta blues.....	32
2.2.2.3 Piedmont blues.....	33
2.2.2.4 Texas blues.....	33
2.2.2.5 Chicago blues.....	35



2.2.3 Μερικοί σημαντικοί κιθαρίστες των μπλουζ.....	37
2.2.4 Κοινωνικές συνθήκες στις αρχές του 20ου αιώνα.....	38
2.3 Οι εκτελεστές-οργανοπαίκτες της μπλουζ slide κιθάρας (αγγλ.The blues slide guitar players).....	39
2.3.1 Charley Patton.....	39
2.3.2 Son House.....	40
2.3.3 Robert Johnson.....	42
2.3.4 Elmore James.....	45
2.3.5 Duane Allman.....	46
2.3.6 Derek Trucks.....	47
2.3.7 Άλλοι σημαντικοί κιθαρίστες.....	48

## **ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ**

<b>1.Κουρδίσματα.....</b>	<b>49</b>
1.1 Ανοιχτό Σολ Κούρδισμα(Open G).....	49
1.1.1 Συγχορδίες.....	50
1.2 Ανοιχτό Ρε Κούρδισμα (Open D).....	53
1.2.1 Συγχορδίες.....	54
1.3 Ανοιχτό Μι Κούρδισμα(Open E).....	55
1.3.1 Συγχορδίες.....	56
1.4 Άλλα κουρδίσματα.....	57
<b>2.Εισαγωγή στον αυτοσχεδιασμό.....</b>	<b>58</b>
2.1 Η Πεντατονική Κλίμακα.....	58
2.1.1 Οι πέντε θέσεις της πεντατονικής κλίμακας στο κανονικό κούρδισμα.....	60
2.1.2 Ανοιχτό Σολ - Open G κούρδισμα.....	61
2.1.2.1 Απεικόνιση των βαθμίδων της ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα.....	61
2.1.2.2 Παράδειγμα 1 <sup>ο</sup> .....	61
2.1.2.3 Απεικόνιση των βαθμίδων της μείζονας πεντατονικής κλίμακα στην ταστιέρα.....	62

2.1.2.4 Παράδειγμα 2 <sup>ο</sup> .....	62
2.1.2.5 Συμπέρασμα.....	62
2.1.3 Ανοιχτό Ρε - Open D κούρδισμα.....	63
2.1.3.1 Απεικόνιση των βαθμίδων της ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα.....	63
2.1.3.2 Παράδειγμα 1 <sup>ο</sup> .....	63
2.1.3.3 Απεικόνιση των βαθμίδων της μείζονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα.....	64
2.1.3.4 Παράδειγμα 2 <sup>ο</sup> .....	64
2.1.3.5 Συμπέρασμα.....	65
2.2 Η τεχνική του δεξιού και αριστερού χεριού.....	65
<b>Επίλογος - Συμπεράσματα.....</b>	<b>66</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>68</b>

## Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό την εισαγωγή ενός καθαριστή στον κόσμο του Slide. Η συγκεκριμένη ιδέα προέκυψε από το γεγονός ότι δεν υπάρχει μέχρι στιγμής κάποιο βιβλίο στα ελληνικά που να αφορά αυτό το θέμα. Επίσης δεν υπάρχει κάποιος οδηγός που να καταγράφει ιστορικά στοιχεία επί του θέματος, αλλά ταυτόχρονα να περιέχει και τεχνικά ζητήματα που αφορούν στην εκμάθηση και εξέλιξη του οργανοπαίκτη στον αυτοσχεδιαστικό τομέα. Επιπλέον κίνητρο για την εκπόνηση της συγκεκριμένης έρευνας αποτέλεσε και το προσωπικό μου ενδιαφέρον για συλλογή, ανάλυση και επεξεργασία πληροφοριών σχετικά με το ζήτημα της τεχνικής του Slide. Με άλλα λόγια, η επιθυμία να μάθω να αυτοσχεδιάζω και να αποκτήσω μια σφαιρική γνώση των πραγμάτων σε αυτό το είδος με οδήγησε στην βιβλιογραφική έρευνα όπου και διαπίστωσα ότι δεν υπάρχει κάποιος οδηγός που να συνδυάζει τα ιστορικά και τα τεχνικά ζητήματα αυτού του είδους.

Με την ολοκλήρωση της έρευνας και της συλλογής βιβλιογραφικών στοιχείων παρατηρήθηκε η έλλειψη καταγεγραμμένου υλικού που να αφορά στα βασικά εργαλεία του αυτοσχεδιασμού, όπως για παράδειγμα οι πεντατονικές κλίμακες στα ανοιχτά κουρδίσματα με την μορφή απεικόνισης των βαθμίδων της αντίστοιχης κλίμακας χρησιμοποιώντας το σχήμα της ταστιέρας. Στον κόσμο της ηλεκτρικής μπλουζ κιθάρας και του αυτοσχεδιασμού, η εκμάθηση τρόπων αλλά και συγχορδιών γίνεται συχνά με την χρήση απεικόνισης των νοτών της συγχορδίας ή, της κλίμακας στην ταστιέρα σαν μια μορφή ταμπλατούρας και όχι στο πεντάγραμμο όπως γίνεται σε άλλα είδη μουσικής. Ο λόγος είναι ότι με αυτήν την μέθοδο μπορεί κάποιος να μάθει πιο γρήγορα και αποτελεσματικά τα μοτίβα που σχηματίζουν οι κλίμακες πάνω στην ταστιέρα και να τα απομνημονεύσει ευκολότερα. Έτσι, μου γεννήθηκε η ανάγκη να χαρτογραφήσω τις βασικές κλίμακες που χρησιμοποιούνται στα ανοιχτά κουρδίσματα και αποτελούν εργαλεία του αυτοσχεδιασμού σε αυτό το είδος χρησιμοποιώντας την παραπάνω μέθοδο. Καταληκτικό, λοιπόν, στάδιο της εργασίας ήταν η σύσταση πρωτότυπων πινάκων πάνω στους οποίους απεικονίζονται οι δύο βασικές πεντατονικές κλίμακες που χρησιμοποιούνται στα μπλουζ.

Εν τέλει, σκοπός της εργασίας είναι να δοθεί η δυνατότητα στον οποιοδήποτε ενδιαφερόμενο να ενταχθεί στον κόσμο της slide τεχνικής με όσο το δυνατόν, γρηγορότερο και αποτελεσματικότερο τρόπο.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

### 1. Η εμφάνιση της blues μουσικής και τα αρχικά της στάδια

#### 1.1 Ορισμός του είδους της Μπλουζ μουσικής

Το Μπλουζ (αγγλ. Blues) είναι ένα είδος «κοσμικής μουσικής» που απέκτησε διεθνή φήμη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ. Έχει αφροαμερικάνικη προέλευση και εμφανίστηκε γεωγραφικά στην περιοχή των νοτίων Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Η λέξη blues, πριν αποκτήσει μουσική έννοια σηματοδοτώντας ένα είδος μουσικής, συσχετιζόταν με την διάθεση και πιο συγκεκριμένα με μια «κατάσταση θλίψης ή μελαγχολίας» (Wald 2012). Δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια τον τόπο ή την χρονολογική συσχέτιση της λέξης με τα αντίστοιχα είδη τραγουδιών, ωστόσο τα πρώτα 12-bar-blues<sup>1</sup> κομμάτια εμφανίστηκαν στην Νέα Ορλεάνη περίπου το 1908 και αφορούσαν την σύνδεση της μουσικής με την συναισθηματική κατάσταση για αυτό και χρησιμοποιούσαν τον τίτλο «I Got the Blues» (Wald 2012). Πολλά κομμάτια Μπλουζ περιγράφουν θετικά συναισθήματα και έχουν αρκετά χαρούμενα στοιχεία ωστόσο τα ρυθμικώς αργά και μελαγχολικά κομμάτια αποτελούν μέχρι και σήμερα την πιο αντιπροσωπευτική μορφή των Μπλουζ. (Wald 2012).

Η μουσική κατασκευή των μπλουζ βασίζεται σε μια επαναλαμβανόμενη δομή έκτασης δώδεκα ή και πιο σπάνια δεκαέξι μέτρων. Βασικό γνώρισμα της μουσικής αποτελεί η χρήση των blue notes<sup>2</sup>. Τα κείμενα των μπλουζ τραγουδιών, αποτελούνται συνήθως από τρεις στροφές εκ των οποίων οι δύο πρώτες γραμμές

<sup>1</sup> 12-bar blues: Μια 12-μετρη φόρμα στην οποία χρησιμοποιούνται η I, IV και V βαθμίδα. Αν έχουμε ως ρυθμό τα 4/4 τότε η βασική 12-μετρη φόρμα θα έχει την εξής αρμονική διαδοχή: I βαθμίδα στα 4 πρώτα μετρα, IV στο 5<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> μέτρο, I βαθμίδα στο 7<sup>ο</sup> και 8<sup>ο</sup> μέτρο, V βαθμίδα στο 9<sup>ο</sup> και 10<sup>ο</sup> μέτρο και I βαθμίδα στο 11<sup>ο</sup> και 12<sup>ο</sup> μέτρο. Αυτή η δομή επαναλαμβάνεται κατά την διάρκεια ενός μπλουζ κομματιού γι' αυτό ονομάζεται και «κυκλική». Επίσης, επιδέχεται πολλές παραλλαγές στην αρμονική της «κατασκευή». (Kernfeld 2003)

\*Ο παρακάτω πίνακας προέρχεται από την συλλογή δεδομένων από το βιβλίο με τίτλο “Urban Blues” του συγγραφέα Charles Keil. (Keil 1966)

Βαθμίδες	I (Τονική)				IV (Υποδεσπόζουσα)		I (Τονική)		V (δεσπόζουσα)	V ή IV	I (Τονική)	
Μέτρα	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

<sup>2</sup> Blue Note (μπλε νότα): 1. «Τονικό ύψος κάπου ανάμεσα σε μεγάλη και μικρή τρίτη ή ανάμεσα σε μεγάλη και μικρή έβδομη βαθμίδα της κλίμακας» 2. Ελαττωμένη βαθμίδα 5<sup>ης</sup> (Gridley 2015)

είναι όμοιες. Η τζαζ, όπως και πολλά άλλα είδη μουσικής, έχουν θεμελιωθεί πάνω στην μπλουζ (Machlis και Forney 2011).

## 1.2 Ιστορική εξέλιξη και Επιρροές

Πιθανολογείται ότι τα μπλουζ εμφανίστηκαν γύρω στο 1890 στην περιοχή της πολιτείας του Μισισσιπή. Για να αποκτήσουμε όμως μια πιο σαφή εικόνα για τις ρίζες και τις επιρροές των μπλουζ είναι σημαντικό να ανατρέξουμε σε παλαιότερες εποχές από αυτή του 20<sup>ου</sup> αι. και να εξετάσουμε τα ιστορικά στοιχεία που υπάρχουν τόσο για την οικονομική και πολιτική κατάσταση, όσο και για την μουσική παράδοση που οδήγησε στην δημιουργία αυτού του στυλ.

Ο Weissman στο βιβλίο του “the basics” αναφέρει ότι, «τα μπλουζ είναι αφρο-αμερικάνικες φόρμες, γι’ αυτό, λοιπόν, είναι φυσικό να αναζητήσουμε απαντήσεις στην ιστορία των Αφρικανών» (Weissman 2005: 6) δηλαδή, στον τρόπο με τον οποίο ήρθαν στα αμερικάνικα εδάφη, καθώς και στις μουσικές παραδόσεις που μετέφεραν. Έτσι, αξίζει να αναφέρουμε ότι οι περισσότεροι Αφρικανοί ήταν σκλάβοι που κατάγονταν από τις δυτικές περιοχές της αφρικανικής ηπείρου, οι οποίοι οδηγήθηκαν στις Ηνωμένες πολιτείες το 1619. Το δουλεμπόριο αυτό γινόταν μέχρι το 1809, αλλά δεν σταμάτησε εκεί και συνέχισε να υπάρχει παρανόμως μέχρι την αρχή του εμφυλίου πολέμου το 1861, παρά τη θεσμοθέτηση του κογκρέσου που το κήρυξε παράνομο το 1808. Συνοπτικά, το εμπόριο σκλάβων διήρκεσε περίπου 250 χρόνια. Αν και δεν υπάρχει ακριβής αριθμός, ή έγκυρες πηγές για την ποσότητα των σκλάβων που έφτασαν στις Ηνωμένες Πολιτείες, φημολογείται ότι 54.000 σκλάβοι εισήχθησαν παράνομα μετά την απαγόρευση του εμπορίου σκλάβων το 1808, καθώς και ότι πολλοί δεν μπόρεσαν καν να φτάσουν εκεί εξαιτίας των δυσμενών και απάνθρωπων συνθηκών που επικρατούσαν στα καράβια που τους μετέφεραν (Weissman 2005). Σε άλλες πηγές αναφέρεται ότι, συνολικά 8 εκ. σκλάβοι έφτασαν στις Ηνωμένες Πολιτείες μεταξύ του 1600 και του 1820 (Steinfeld 2016). Πολλοί σκλάβοι αυτοκτόνησαν πηδώντας στην θάλασσα εξαιτίας αυτών των άθλιων συνθηκών που επικρατούσαν στα καράβια. Από την άλλη πλευρά, οι καπετάνιοι των πλοίων συχνά προέτρεπαν τους σκλάβους να τραγουδούν ή και να χορεύουν, πιστεύοντας ότι έτσι θα νιώσουν καλύτερα ψυχολογικά και θα

παραμείνουν σωματικά υγιείς. Σε πολλές τέτοιες περιπτώσεις η χρήση της βίας έκανε την εμφάνιση της, αφού μαστίγωναν όσους αρνούνταν να συμμετέχουν στο χορό και το τραγούδι (Weissman 2005).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, το πρώτο μέρος στο οποίο εισήχθησαν οι πρώτοι σκλάβοι το 1619 ήταν η αγγλική αποικία ονόματι Jamestown, η οποία ιδρύθηκε το 1607 (Kubik 1999). Σύμφωνα με την Steinfeld, στο Jamestown έφτασαν οι πρώτοι 250 σκλάβοι ωστόσο «μόνο το 9% των σκλάβων κατέληξαν στην βόρεια βρετανική Αμερική ή στις Ηνωμένες πολιτείες» (Steinfeld 2016: 5). Ο λόγος για τον οποίο έφεραν τους σκλάβους από την Αφρική στην Αμερική ήταν η ανάγκη σε εργατικά χέρια για τις φυτείες καπνού του νότου, αφού όντας σκλάβοι μπορούσαν να δουλεύουν σκληρότερα από ότι οι Ευρωπαίοι εργάτες, καθώς επίσης η εισαγωγή των Αφρικανών σκλάβων ήταν φθηνότερη σε σχέση με των Ευρωπαίων εργατών (Steinfeld 2016). Οι περισσότεροι σκλάβοι κατάγονταν από τις δυτικές περιοχές της Αφρικής, όπως η Γκάμπια και η Σενεγάλη και αργότερα από όλη την ακτή της Γουινέας, και εγκαταστάθηκαν στην συνέχεια σε αγροτικές περιοχές της Βιρτζίνιας, της βόρειας και νότιας Καρολίνας και της Τζόρτζια (Kubik 1999).

Τα επόμενα χρόνια η ζήτηση στην παραγωγή βαμβακιού είχε αυξηθεί στις νότιες πολιτείες, όπως η νότια Καρολίνα, το Μισισίπη, η Φλόριντα, η Αλαμπάμα, η Τζόρτζια, η Λουιζιάνα και το Τέξας. Ήταν η περίοδος της βιομηχανικής επανάστασης και το ύφασμα αποτελούσε ένα από βασικά τα προϊόντα της βιομηχανίας. Πιο συγκεκριμένα, «η διαδικασία της μετατροπής του ακατέργαστου βαμβακιού σε ρούχα αυξήθηκε δεκατέσσερις φορές από το 1760 ως το 1860» (Steinfeld 2016: 8). Το βαμβάκι εξαγόταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες στην Ευρώπη και ειδικότερα στην Αγγλία, όπου γίνονταν η παραγωγή υφάσματος. Οι νότιες πολιτείες ήταν οι καταλληλότερες για την καλλιέργεια βαμβακιού εξαιτίας του κλίματός τους. Έτσι, η αυξανόμενη ζήτηση εργασίας στις φυτείες βαμβακιού του νότου οδήγησε στην εξάπλωση του εγχώριου δουλεμπορίου με την πώληση και μετακίνηση πάνω από ένα εκατομμύριο δούλων από τις βόρειες στις νότιες περιοχές των Η.Π.Α. Το δουλεμπόριο και η εξαναγκαστική μετακίνηση στοίχησε τον αποχωρισμό πολλών σκλάβων από τις οικογένειές τους. Επίσης, οι ιδιοκτήτες σκλάβων είχαν κάθε δικαίωμα άσκησης

εξουσίας σε αυτούς που διέθεταν, βάση νομοθεσίας της εποχής. Με απλά λόγια, τους αντιμετώπιζαν σαν να ήταν μέρη της περιουσίας τους και όχι ανθρώπινα όντα (Steinfeld 2016).

Το τραγούδι, ο χορός και η μουσική αποτελούσε ακίνδυνη πηγή διασκέδασης για τα αφεντικά των σκλάβων γι' αυτό και πολύ συχνά τους προέτρεπαν να τραγουδήσουν να χορέψουν ή και να παίξουν μουσική γι' αυτούς (Weissman 2005). Παρόμοια κατάσταση επικρατούσε και στις φυτείες όπου εργάζονταν οι σκλάβοι, καθώς η εργασία παράλληλα με την συνοδεία τραγουδιού αποτελούσε παλιά αφρικανική παράδοση. Τα αφεντικά των χωραφιών ανακάλυψαν ότι αυτή η διαδικασία έφερνε καλύτερα αποτελέσματα στην παραγωγή εξαιτίας του συντονισμού και της καλύτερης διάθεσης των δούλων και συχνά τους ενθάρρυναν να τραγουδούν καθώς δούλευαν (Steinfeld 2016). Ακόμη, σε πολλούς μαύρους σκλάβους δινόταν το δικαίωμα να παραβρίσκονται στην εκκλησία έχοντας έτσι την ψευδαίσθηση της ελευθερίας. Ο λόγος ήταν ότι οι εκκλησιαστικοί ύμνοι δεν αποτελούσαν απειλή προς τους λευκούς ιδιοκτήτες των σκλάβων, σε αντίθεση με τα παραδοσιακά κομμάτια, ή χορούς των Αφρικανών που τα θεωρούσαν απειλητικά γιατί δεν καταλάβαιναν το περιεχόμενό τους λόγω της γλώσσας και άλλων παραγόντων (Weissman 2005).

Η μουσική των σκλάβων στις νότιες πολιτείες είχε αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με την μουσική της Αφρικής. Ο λόγος είναι ότι οι πρώτοι σκλάβοι που έφτασαν στην Αμερική κατάγονταν από την Αφρική και είχαν άμεση επαφή με την αφρικανική τους παράδοση, όπως και το ότι οι επόμενες γενιές κληρονόμησαν πολλά μουσικά χαρακτηριστικά των προγόνων τους. (Kernodle, Maxile και Price 2011). Κάποια από τα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής αποτελούν: το «call and response singing<sup>3</sup>» (Weissman 2005:9), το «handclapping», η «αίσθηση του μετρονόμου», το «χαμήλωμα της τρίτης, της πέμπτης και της έβδομης νότας μιας κλίμακας», η χρήση μελισμάτων καθώς και άλλων τεχνικών της φωνής (Weissman 2005: 9). Ακόμη, σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτής της μουσικής έπαιξε η ψυχολογική και συναισθηματική

---

<sup>3</sup> Call and response singing: Όταν μια κύρια φωνή τραγουδάει ένα μέρος και στην συνέχεια πολλές άλλες απαντούν τραγουδώντας το ίδιο (Weissman 2005).



κατάσταση των σκλάβων και ο σωματικός πόνος που έπρεπε να υποστούν (Kernodle, Maxile και Price 2011). Έτσι, όλοι αυτοί οι παράγοντες συντέλεσαν στην δημιουργία νέων ειδών τραγουδιών όπως τα spirituals<sup>4</sup>, τα worksongs<sup>5</sup>, τα field hollers<sup>6</sup> κλπ.

### 1.2.1 Spirituals

Τα αφροαμερικάνικα Spirituals, ή αλλιώς «Negro spirituals» (Weissman 2005: 11), αποτελούσαν την πρώτη μορφή αφροαμερικάνικης μουσικής που έγινε ευρέως αναγνωρίσιμη. Τα Spirituals ήταν κομμάτια θρησκευτικού περιεχομένου που συχνά μιλούσαν για την μετά-θάνατον ζωή στον παράδεισο, αλλά και πολλές φορές περιείχαν κρυφά μηνύματα, όπως σχέδια απόδρασης από τις φυτείες κλπ. Ένα κοινό γνώρισμα που συνδέει τα μπλουζ με τα Spirituals είναι η blues κλίμακα<sup>7</sup>. Αν και αυτές οι δύο κατηγορίες έχουν κι άλλα κοινά χαρακτηριστικά, μια βασική θεμελιώδης διαφορά είναι ότι το περιεχόμενο των στίχων των μπλουζ κομματιών αναφέρεται σε καταστάσεις του παρόντος, ενώ αντίθετα τα spirituals, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, αναφέρονται στην ζωή μετά τον θάνατο (Weissman 2005). Τα Spirituals αποτελούν το πιο ζωντανό παράδειγμα της δουλείας στο νότο λόγω το ότι «λειτούργουσαν ως τραγούδια λατρείας, τραγούδια διαφυγής» (Kernodle, Maxile and Price 2011: 882) και γενικά στο περιεχόμενό τους αφορούσαν την καταγραφή της καθημερινότητας και της ζωής των σκλάβων. Για τον ίδιο λόγο αποτελούσαν την πιο δημιουργική και ζωντανή αναπαράσταση της αντίστασης των δούλων προς τους καταπιεστές τους επιδεικνύοντας παράλληλα την εφευρετικότητά τους μέσω του

---

<sup>4</sup> Spirituals: Θρησκευτικού περιεχομένου κομμάτια που τραγουδούσαν ομάδες σκλάβων κατά την διάρκεια θρησκευτικών τελετών (Weissman 2005).

<sup>5</sup> worksongs: «Παραδοσιακά τραγούδια που τραγουδούσαν οι σκλάβοι κατά την διάρκεια της εργασίας τους για να περάσει πιο ευχάριστα η ώρα» (Cohen 2014).

<sup>6</sup> field hollers: Μορφή αφρο-αμερικάνικου τραγουδιού που τραγουδούσαν οι εργάτες στον νότο κατά την διάρκεια της εργασίας τους. Η βασική διαφορά από τα worksongs είναι ότι τα hollers (ή αλλιώς cries) τραγουδιόνταν σόλο από έναν εργάτη και όχι από μια ομάδα εργατών. (Oliver 2014)

<sup>7</sup> Κλίμακα Μπλουζ (Blues scale): Είναι μια κλίμακα που αποτελείται από έξι νότες. Βασίζεται στην ελάσσονα πεντατονική κλίμακα με την προσθήκη της ελαττωμένης 5<sup>ης</sup> βαθμίδας σ' αυτήν(η 5<sup>η</sup> ελαττωμένη αποτελεί blue note). Για παράδειγμα η Ντο μπλουζ κλίμακα αποτελείται από τις 6 νότες:

1 3 4 b5 5 7 1(8)

Ντο, Μιb, Φα, Σολb, Σολ, Σιb, Ντο (Gilbert και Marlis 1997).

περιεχομένου των στίχων. Το περιεχόμενο των στίχων είχε θρησκευτικό χαρακτήρα με την άμεση σύνδεση του με τις γραφές από την παλαιά διαθήκη και την καινή διαθήκη. Εκτός αυτών όμως, αναφερόταν και στην ελπίδα της απελευθέρωσης από την σκλαβιά. Σε γενικές γραμμές οι στίχοι συγκροτούσαν ένα μέσο αντίστασης και το θρησκευτικό περιεχόμενο των στίχων συνδεόταν πολλές φορές με την ελπίδα της απελευθέρωσης. Μάλιστα, σε πολλά spirituals γίνεται αναφορά στον ποταμό Ιορδάνη ως «ο ποταμός διαφυγής» (Kernodle, Maxile and Price 2011: 883). Ο ποταμός Ιορδάνης εκτός από σύμβολο ελπίδας για τους δούλους στην Βίβλο, αποτελούσε σύμβολο απελευθέρωσης αφού πολλές φορές το όνομά του παρέπεμπε σε πραγματικούς ποταμούς στις νότιες περιοχές με πιθανές διαδρομές προς την ελευθερία. Τέλος, τα spirituals κατατάσσονται σε κατηγορίες όπως τα αργά και θλιβερά κομμάτια και σε κομμάτια εορταστικά με το φαινόμενο του call and response να είναι χαρακτηριστικό όλων αυτών το κατηγοριών (Kernodle, Maxile και Price 2011).

### 1.2.2 Worksongs

Παρόλο που δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν την σύνδεση της λέξης μπλουζ με ένα μουσικό στυλ πριν τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στις Νότιες Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής παίζονταν τραγούδια, τα οποία πολλοί σύγχρονοι ιστορικοί θα τα θεωρούσαν ως προγενέστερα-συγγενικά είδη των μπλουζ. Τα συγκεκριμένα κομμάτια ήταν παραλλαγμένα από προηγούμενα αφροαμερικάνικα στυλ τραγουδιών και πολλές φορές προσδιορίζονταν ως «pre-blues» ή «proto-blues» (Wald 2012). Σ' αυτά τα κομμάτια συμπεριέχονται τα «worksongs» και τα «field hollers» (Wald 2012).

Τα worksongs ήταν τραγούδια που τραγουδούσαν ομάδες σκλάβων κατά την διάρκεια της εργασίας τους και λειτουργούσαν ως διέξοδοι από την καταπίεση που βίωναν. Μέσω της έκφρασης συναισθημάτων και της συμπεριφοράς των σκλάβων κατά την διάρκεια του τραγουδιού, τα worksongs αποτελούσαν μια μορφή αντίστασης προς τις επίπονες συνθήκες της δουλείας (Kernodle, Maxile και Price 2011). Στα worksongs παρατηρούνταν αρκετά συχνά το φαινόμενο του «call-and-response» (Kernodle, Maxile and Price 2011:880) δηλαδή της ερώτησης-απάντησης όπου σύμφωνα με τον Wald «ένας τραγουδάει μια γραμμή

στίχων και έπειτα μια ομάδα τραγουδιστών την επαναλαμβάνει» ή απλώς τραγουδάει ένα επαναλαμβανόμενο ρεφρέν (Wald 2012). Επίσης ήταν σε μεγάλο βαθμό ρυθμικά κομμάτια με πολλές συγκοπές και το περιεχόμενο τους αφορούσε στις ιστορίες από την σκλαβιά, στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και γενικότερα στην αντίσταση και στην επιβίωση (Kernodle, Maxile και Price 2011).

### **1.2.3 Field hollers**

Ίδια περίπτωση με τα worksongs αποτελούσαν και τα field hollers με βασική διαφορά το γεγονός ότι σ' αυτά τραγουδούσε ένας εργάτης μόνος του. Σε αρχικό στάδιο είχε παρατηρηθεί το φαινόμενο της διάδοσης ενός holler από τον ένα εργάτη στον άλλο. Τα field hollers τα συναντούσε κανείς σε μεγάλο βαθμό σε καλλιέργειες βαμβακιού ωστόσο τραγουδιώνταν συχνά και από εργάτες σε καλλιέργειες ρυζιού και ζάχαρης. Το περιεχόμενό τους αρκετές φορές δεν περιείχε λέξεις ενώ σε άλλες περιπτώσεις περιείχε έναν συνδυασμό αυτοσχεδιαστικών στίχων και σκέψεων που απασχολούσαν τον τραγουδιστή (Oliver 2014).

### **1.2.4 Ring shouts**

Τα ring shouts αποτελούσαν μια τροποποιημένη εκδοχή ενός αφρικανικού θρησκευτικού χορού, ήταν ο πρώτος τύπος θρησκευτικής έκφρασης και είχαν γίνει ιδιαίτερα γνωστά σε περιοχές της νότιας Καρολίνας και της Τζόρτζια. Βασικό συστατικό των ring shouts, ήταν ο χορός, θεμελιωμένο σε μια call and response φόρμα με τους βασικούς τραγουδιστές να σχηματίζουν μια ομάδα, ενώ οι υπόλοιποι να χορεύουν σε μορφή περιστρεφόμενου κύκλου, χτυπώντας παλαμάκια, περιστρεφόμενοι σε αντίθετη φορά από αυτήν των δεικτών του ρολογιού. Οι στίχοι των ring shouts, εξαιτίας της φύσης του χορού που τους συνόδευε, είχαν μια επαναλαμβανόμενη μορφή και πολλά διαφορετικά στοιχεία στο περιεχόμενό τους. Για παράδειγμα, μερικά έκαναν αναφορές στην ελευθερία, στις μαρτυρίες και την σωτηρία, ενώ επίκεντρο μερικών άλλων αποτελούσαν οι μεταφορές σχετικά με τους ιδιοκτήτες τους (Kernodle, Maxile και Price 2011).

Όσον αφορά το μουσικό επίπεδο, τα worksongs, τα ring shouts και τα field hollers δεν περιλάμβαναν την χρήση οργάνων κατά την διάρκεια της εκτέλεσης τους, σε αντίθεση με μεταγενέστερα είδη και παράλληλα περιείχαν πολλά χαρακτηριστικά από την αφρικανική μουσική παράδοση (Weissman 2005).

Τέλος, είναι γνωστό ότι υπάρχουν αναφορές για αυτά τα τραγούδια από τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αι. όχι μόνο από ιστορικούς αλλά και από δημοσιογράφους και ταξιδιώτες της εποχής, χωρίς όμως να υπάρχουν συλλογές ή απτά στοιχεία αυτών των κομματιών πριν τα τέλη της δεκαετίας του 1890. Μάλιστα οι πρώτες ηχογραφήσεις αυτού του είδους τραγουδιών έγιναν στην δεκαετία του 1920 από ηχογραφήσεις που έγιναν σε φυλακές (Weissman 2005). Με αυτά τα δεδομένα, δεν μπορούμε να έχουμε μια αντιπροσωπευτική εικόνα των παλαιότερων worksongs, field hollers κλπ. Το μόνο σίγουρο συμπέρασμα είναι ότι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην δημιουργία των μπλουζ, καθώς και άλλων μεταγενέστερων μουσικών στυλ (Kernodle, Maxile και Price 2011).

### **1.2.5 Τα πρώτα μπλουζ**

Μετά την λήξη του Εμφύλιου πολέμου το 1865, υπήρξαν σημαντικές αλλαγές στα έως τότε κοινωνικά δεδομένα που δημιούργησαν ένα κλίμα ελπίδας για τους σκλάβους των νοτίων πολιτειών της Αμερικής. Ειδικότερα, την περίοδο από το 1865 ως το 1880, η δουλεία καταργήθηκε και οι πρώην μαύροι σκλάβοι απέκτησαν το δικαίωμα ψήφου σε τοπικές και εθνικές εκλογές καθώς και το δικαίωμα την ιδιοκτησίας γης. Μάλιστα κάποιοι είχαν εκλεχθεί και ανέλαβαν θέσεις σε κρατικούς φορείς όπως γραφεία πολιτειών κλπ. Τα βόρεια στρατεύματα είχαν κατακτήσει τον νότο, ωστόσο αυτό δεν κράτησε για πολύ καιρό, αφού το 1877 αποσύρθηκαν και η κατάσταση χειροτέρευσε με γρήγορους ρυθμούς (Weissman 2005). Το μεγαλύτερο ποσοστό των Αφροαμερικανών έγιναν μισθωτοί αγρότες, ενώ άλλοι κατάφεραν να αγοράσουν κάποια γεωργική έκταση (Kernodle, Maxile και Price 2011). Η εκμετάλλευση των μαύρων από τους λευκούς ιδιοκτήτες της γης στον νότο έκανε πάλι την εμφάνισή της. Η ελευθερία των Αφροαμερικανών περιορίστηκε κατά ένα βαθμό με τους μαύρους εργάτες να πληρώνουν μεγάλα ποσά σε φόρους, ή ενοίκια στις καλλιέργειες και με την στέρηση του δικαιώματος της ψήφου σε πολλές περιπτώσεις (Weissman 2005).

Αυτές οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της καταστολής συνέβαλαν στην δημιουργία των αρχικών μπλουζ κομματιών ωστόσο δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν το πότε και το πού εμφανίστηκαν τα πρώτα κομμάτια, αφού το ενδιαφέρον γύρω από την μελέτη και καταγραφή αυτού του είδους ήταν ελάχιστο. Ωστόσο, στο βιβλίο του Wilbert Jones αναφέρεται ότι «τα μπλουζ γεννήθηκαν στα χωράφια των νοτίων πολιτειών στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα» (Jones 2014: 11). Ακόμα, ο Allan Lomax αναφέρει ότι η περιοχή του Μισισσιπή αποτελεί την γενέτειρα των μπλουζ, αν και αυτό δεν αποτελεί ένα απόλυτα εξακριβωμένο στοιχείο. Επίσης, σημαντικό ρόλο στην έλλειψη στοιχείων έπαιξαν και τα τεχνολογικά μέσα εκείνης της εποχής, αφού δεν υπήρχαν μέσα καταγραφής, όπως για παράδειγμα μαγνητόφωνα (Weissman 2005). Έτσι, τα περισσότερα στοιχεία τα συναντάμε από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα.

### 1.3 Τι είναι το Slide;

Το slide είναι ένα αντικείμενο το οποίο κρατάει ένας παίκτης στο χέρι, το οποίο παίζει στο μέρος της ταστιέρας. Σε αντίθεση με το κανονικό παίξιμο, όπου ο οργανοπαίκτης πατάει τις νότες στην ταστιέρα με τα δάχτυλά του για να παραχθεί το επιθυμητό τονικό ύψος των νοτών, στο slide το τονικό ύψος της νότας και ο ήχος παράγεται με την επαφή του αντικειμένου πάνω στις χορδές. Τις περισσότερες φορές χρησιμοποιούνται γλιστρήματα από την μία νότα στην άλλη εξαιτίας της φύσης του αντικειμένου καθώς και άλλες τεχνικές όπως το βιμπράτο. Το slide το συναντάμε κυρίως σε μουσικά είδη όπως τα μπλουζ, η κάντρι και η ροκ. Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται πιο συχνά ως slides ποικίλουν, ωστόσο τα πιο γνωστά είναι τα γυάλινα *bottlenecks*, τα *steel bars*, μεταλλικές χτένες και μαχαίρια (Bacon 2001).

- Φωτογραφία από slides που χρησιμοποιούνται στην σημερινή εποχή:



Σύμφωνα με τον Mark Hanson, «πολλοί κιθαρίστες θα ήθελαν να εμπεριέχουν στο παίξιμο τους την συναισθηματική δύναμη που παράγουν οι τραγουδιστές» (Hanson 1991:4). Ο λόγος είναι ότι η φωνή αποτελεί το πιο σπουδαίο και αποτελεσματικό μουσικό όργανο. Με το slide παίξιμο μπορεί κανείς να μιμηθεί την ανθρώπινη φωνή, γι' αυτό και ο ήχος είναι τόσο

ξεχωριστός. Φυσικά αυτό επιτυγχάνεται λόγω του ότι με το slide η κιθάρα μετατρέπεται από ένα συγκερασμένο όργανο χωρισμένο σε ημιτόνια, σε ένα ασυγκέραστο όργανο, μεγαλύτερου εύρους νοτών, αφού παίζοντας με το slide δεν χρησιμοποιούνται τα τάστα. Έτσι, μπορούν να παραχθούν όλες οι ενδιάμεσες νότες και συχνότητες που στην περίπτωση των τάστων δεν είναι εφικτό, αφού αυτά είναι που περιορίζουν και τακτοποιούν την κιθάρα σε ημιτόνια. Με το slide αυτά τα όρια δεν υπάρχουν και σαν αποτέλεσμα μπορεί κάποιος να μιμηθεί την ευελιξία της ανθρώπινης φωνής. Για παράδειγμα, το γλίστρημα πάνω στην ταστιέρα πολλές φορές παρομοιάζεται με το «κλάμα» (Hanson 1991: 4) της ανθρώπινης φωνής.

## **2. Η ιστορική εξέλιξη των blues και του slide κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.**

### **2.1 Η εξέλιξη του slide στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα**

Ο Pete Madsen αναφέρει ότι, «είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε με ακρίβεια την καταγωγή της slide κιθάρας» (Madsen 2005: 9). Ο λόγος είναι ότι πολλοί παράγοντες έπαιξαν ρόλο στην διαμόρφωσή της και ότι προέρχεται από διαφορετικές περιοχές, όπως της Χαβάης, αλλά και της δυτικής Αφρικής (Madsen 2005). Αντίστοιχη άποψη διατυπώνει και ο Rick Payne λέγοντας ότι «υπάρχουν πολλοί ισχυρισμοί για την καταγωγή της slide κιθάρας» (Payne 2016: 6) και ότι ο ήχος του slide συναντιέται σε πολλά διαφορετικά είδη μουσικής από τα blues, την rock και την country έως την Χαβανέζικη μουσική (Payne 2016).

Η κιθάρα κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών μουσικών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα λόγω του ότι αποτελούσε μια πιο φθηνή λύση έναντι άλλων οργάνων και γενικά ήταν πιο εύκολα προσιτή στους μουσικούς της εποχής. Ένας άλλος σημαντικός λόγος που οδήγησε στην αναγνωσιμότητα της κιθάρας ήταν ότι σε αντίθεση με άλλα όργανα, όπως για παράδειγμα το πιάνο, η κιθάρα αποτελούσε ένα φορητό όργανο που ο μουσικός μπορούσε να μεταφέρει μαζί του όπου επιθυμούσε. Υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν την χρήση αντικειμένων, όπως μαχαίρια, γυαλιά, ακόμη και κόκκαλα, ως slides πάνω στην κιθάρα εκείνη την εποχή (Madsen 2005).

#### **2.1.1 Το slide στην Χαβάη**

Δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει την επιρροή της Χαβανέζικης slide κιθάρας στην διαμόρφωση του είδους μιας και σύμφωνα με τον Payne «η κιθάρα άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως με το slide μετά την ηχογράφηση που έκανε ένας νεαρός κιθαρίστας, ο Joseph Kekeku, με καταγωγή από την Χαβάη» (Payne 2016: 7). Ο ίδιος φέρει τον τίτλο του δημιουργού της Χαβανέζικης slide κιθάρας από τις αρχές του 1880 (Madsen 2005). Αρχικά, φημολογείται ότι ο Kekeku χρησιμοποιούσε ως slide μία χτένα και στην συνέχεια ένα μαχαίρι, το οποίο γλιστρούσε πάνω στις χορδές παράγοντας ήχους από glissandi, ενώ η κιθάρα ήταν τοποθετημένη στα γόνατά του. Αυτή η τεχνική παιξίματος ονομάζεται lap steel guitar εξαιτίας του ότι ο μουσικός τοποθετεί την κιθάρα στα γόνατά του.



Ακόμη, μια πηγή αναφέρει ότι ο Kekeku έμαθε να παίζει αυτήν την τεχνική βλέποντας έναν Ινδό μουσικό, χωρίς αυτό να αποτελεί εξακριβωμένο στοιχείο (Davies 2001). Παράλληλα με τον Kekeku, στην περίοδο του 1920 - 1930, οι ηχογραφήσεις και άλλων παικτών από την Χαβάη, όπως του Sol Hoopii, του Frank Hepera κ.α. έγιναν αρκετά δημοφιλείς. Ο Hoopii είχε γεννηθεί το 1902 στην Χονολουλού και ήταν ένας από τους πρώτους παίκτες που διέδωσε την «steel κιθάρα<sup>8</sup>» (Madsen 2005). Σημαντικό στοιχείο αποτελεί και το κούρδισμα της κιθάρας που σαν όρος αναφερόταν ως slack key<sup>9</sup>. Αξίζει να αναφέρουμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1930 στην Χαβάη, σύμφωνα με τον Davies «πολλοί μουσικοί άρχισαν να παίζουν με τις resonator κιθάρες, ενώ παράλληλα άλλοι άρχισαν να παίζουν με τις πρώτες ηλεκτρικές κιθάρες που κατασκευάστηκαν τότε» (Davies 2001) από την Rickenbacker, την Gibson και άλλες εταιρίες κατασκευής κιθάρων (Davies 2001). Σε αντίθεση, με τους Χαβανέζους κιθαρίστες οι αφροαμερικανικής καταγωγής κιθαρίστες, όπως ο Charley Patton, ο Son House και ο Tampa Red, χρησιμοποιούσαν ξύλινες κιθάρες εκείνη την εποχή (Madsen 2005).

Τέλος, πολλοί ισχυρισμοί λένε ότι η Χαβάη αποτελούσε το μέρος της εφεύρεσης της slide κιθάρας, ωστόσο είναι πιο ορθό να ισχυριστούμε ότι οι Χαβανέζοι εξέλιξαν αυτήν την τεχνική παρά ότι την εφηύραν. Παρά τους οποιουδήποτε ισχυρισμούς, η slide κιθάρα είναι ευρέως γνωστή και άμεσα συνδεδεμένη με τα μπλουζ μέσω κιθαριστών όπως: ο Charley Patton, ο Son House, ο Robert Johnson, ο Bukka White και άλλοι πολλοί (Payne 2016).

### 2.1.2 Το slide στις ευρύτερες Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής

Ο W.C. Handy στην αυτοβιογραφία του κάνει μια σημαντική αναφορά για την χρήση του slide στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με

---

<sup>8</sup> Steel Guitar: Το όνομα της steel κιθάρας προέκυψε όταν οι εταιρίες που κατασκεύαζαν κιθάρες εκείνη την περίοδο, άρχισαν να φτιάχνουν κιθάρες με υψηλό κόκκαλο(αγγλ. nut) το οποίο βοηθούσε στο να είναι ψηλά οι χορδές και παράλληλα μαζί με την κιθάρα περιλαμβανόταν ένα ατσάλινο αντικείμενο για slide παίξιμο (Davies 2001)

<sup>9</sup> Slack key: «Ένα στυλ παιχνιδιού και κούρδισματος που κατάγεται από την Χαβάη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Χρησιμοποιείται μια πληθώρα ανοιχτών κούρδισμάτων όπου οι χορδές χαλαρώνονται από ένα κανονικό κούρδισμα σε ένα τύπο κούρδισματος μιας ‘ανοιχτής’ μείζονας συγχορδίας» (Grove Music Online 2001). Με τον όρο ‘ανοιχτή’ εννοούμε τον ήχο που παράγουν οι χορδές της κιθάρας χωρίς να πατάει ο μουσικός κάποια χορδή σε κάποιο τάστο.

τον Weissman, «ο Handy θυμάται να βλέπει έναν μαύρο μουσικό που καθόταν δίπλα από έναν σιδηροδρομικό σταθμό το 1903, να παίζει κιθάρα με ένα μαχαίρι στο αριστερό του χέρι του και να τραγουδάει “I’m going where the Southern cross the Yellow Dog”» (Weissman 2005: 19). Αυτό το κομμάτι αποτελούσε αναφορά σε μία σιδηροδρομική διασταύρωση στην πόλη Moorhead στην πολιτεία του Μισισσιπή σύμφωνα με τα λεγόμενα του Handy (Weissman 2005). Αντίστοιχα, υπάρχουν και πιο παλιές αναφορές, όπως του Robert Palmer στο βιβλίο του Deep Blues που γράφει ότι «ο Gus Cannon, ο οποίος γεννήθηκε στο Βόρειο Μισισίπη το 1883 και εγκαταστάθηκε στην περιοχή του Δέλτα κοντά στην πόλη Clarksdale το 1895, άκουσε πρώτη φορά slide κιθάρα γύρω στο 1900, ίσως και λίγο νωρίτερα» (Palmer 1981: 46). Ο κιθαρίστας που έπαιζε καταγόταν από την περιοχή της Κομητείας της Coahoma, είχε γεννηθεί γύρω στο 1970 και ονομαζόταν Alec ή Alex Lee. Τα κομμάτια που έπαιζε ο Lee όπως το “John Henry” και το “Poor Boy Long Ways from Home” αποτελούν ίσως τα πρώτα κομμάτια slide κιθάρας. Η φόρμα του δεύτερου κομματιού ήταν μορφής AAA αφού περιλάμβανε ένα μονό κουπλέ, με την κάθε γραμμή των στίχων να επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Το slide λειτουργούσε ως απάντηση στο τέλος κάθε φράσης, στην συγκεκριμένη περίπτωση κομματιών (Palmer 1981).

Το slide θύμιζε πολύ τον ήχο της φωνής. Αν εξετάσουμε παλιότερα στοιχεία θα ανακαλύψουμε ότι η τεχνική του ήταν άμεσα συνδεδεμένη με ένα αφρικάνικο μονόχορδο όργανο το οποίο ονομαζόταν «musical bow» (Palmer 1981: 46) για το οποίο υπάρχουν αναφορές ότι είχε φτάσει από την Αφρική στον αμερικανικό νότο (Palmer 1981). Αντίστοιχα, ο Madsen γράφει ότι «στην δυτική Αφρική χρησιμοποιούσαν ένα τοξωτού τύπου όργανο, που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα, το οποίο παιζόταν με τη χρήση ενός αντικειμένου, όπως ένα κόκκαλο που το τοποθετούσαν πάνω στην χορδή και γλιστρώντας το, μετέβαλαν το τονικό ύψος της χορδής» (Madsen 2005: 13). Οι Αφρικανοί σκλάβοι που έφτασαν στις Ηνωμένες Πολιτείες, δεν μπόρεσαν να φέρουν μαζί τους αυτό το όργανο, ωστόσο κατασκεύασαν καινούρια όργανα ίδιου τύπου μέσω της μνήμης. Το πρώτο όργανο αυτού του τύπου στην Αμερική ονομαζόταν “Jitterbug”. Υπάρχει ακόμα μια εκδοχή αυτού του οργάνου που διασώζεται μέχρι σήμερα και ονομάζεται «diddley bow» (Madsen 2005: 13).

Το μπλουζ slide παίξιμο των μαύρων στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αρκετά συχνά συσχετίζεται με την παρόμοια τεχνική του Χαβανέζικου slide παιξίματος το οποίο έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές την ίδια εποχή. Ωστόσο, αυτού του είδους το παίξιμο έφτασε από την Χαβάη στις ηπειρωτικές Ηνωμένες Πολιτείες γύρω στις αρχές του 1900, όπου σύμφωνα με τον Palmer «οι μαύροι κιθαρίστες στον Μισισσιπή χρησιμοποιούσαν ήδη στα όργανά τους μαχαίρια ή λαιμούς από σπασμένα μπουκάλια»(αγγλ.bottlenecks) (Palmer 1981: 46). Έτσι, οι κιθαρίστες της περιοχής του Δέλτα του Μισισσιπή -η οποία δεν πρέπει να συγχέεται με τις εκβολές του ποταμού Μισισσιπή- είχαν επίγνωση του Χαβανέζικου παιξίματος, ωστόσο ανέπτυξαν την δική τους τεχνική παιξίματος. Βασική διαφορά αποτελεί η τοποθέτηση της κιθάρας: στην Χαβάη την τοποθετούσαν πάνω στα πόδια τους ενώ οι μπλουζ κιθαρίστες την κρατούσαν σε κανονική στάση. Ακόμα μια βασική διαφορά ήταν τα κουρδίσματα: στην Χαβάη χρησιμοποιούσαν ανοιχτά κουρδίσματα, όπως το ανοιχτό Λα, το ανοιχτό Μι<sup>7<sup>η</sup></sup>, το ανοιχτό ντο δίσση μινόρε, ενώ στα μπλουζ χρησιμοποιούσαν αντίστοιχα το ανοιχτό Ρε, το ανοιχτό Μι και το ανοιχτό Σολ (Madsen 2005).

### 2.1.3 Πίνακας με τα ανοιχτά κουρδίσματα

\*Πίνακας με τα ανοιχτά κουρδίσματα που προκύπτει από την συλλογή δεδομένων από το βιβλίο slide guitar του Pete Madsen (Madsen 2005):

#### 2.1.3.1 Χαβάης - Hawaiian

	6 <sup>η</sup> χορδή	5 <sup>η</sup> χορδή	4 <sup>η</sup> χορδή	3 <sup>η</sup> χορδή	2 <sup>η</sup> χορδή	1 <sup>η</sup> χορδή
Ανοιχτό Λα (Open A)	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>C#</b>	<b>E</b>
Ανοιχτό Μι7 <sup>ης</sup> (Open E7)	<b>E</b>	<b>B</b>	<b>G#</b>	<b>D</b>	<b>B</b>	<b>E</b>
Ανοιχτό Ντο# ελάσσονας (Open C# minor)	<b>B</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>G#</b>	<b>C#</b>	<b>E</b>

#### 2.1.3.2 Μπλουζ - Blues

	6 <sup>η</sup> χορδή	5 <sup>η</sup> χορδή	4 <sup>η</sup> χορδή	3 <sup>η</sup> χορδή	2 <sup>η</sup> χορδή	1 <sup>η</sup> χορδή
Ανοιχτό Ρε (Open D)	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>D</b>	<b>F#</b>	<b>A</b>	<b>D</b>
Ανοιχτό Μι (Open E)	<b>E</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>G#</b>	<b>B</b>	<b>E</b>
Ανοιχτό Σολ (Open G)	<b>D</b>	<b>G</b>	<b>D</b>	<b>G</b>	<b>B</b>	<b>D</b>

## **2.2 Η εξέλιξη των μπλουζ κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα**

Σύμφωνα με τον Charles Keil «οι γεωγραφικές περιοχές που κατείχαν από την αρχή σημαντικό ρόλο ήταν το Δέλτα, οι γύρω περιοχές από αυτό και η νοτιοανατολική ακτή» (Keil 1966: 77). Οι περισσότεροι μουσικοί της μπλουζ προήλθαν από το Δέλτα του Μισισσιπή, καθώς επίσης και από κάποιες αγροτικές περιοχές της Αλαμπάμα, οι οποίοι αργότερα μετανάστευσαν στην πόλη του Σικάγου. Σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του στυλ κατείχαν και οι γύρω περιοχές, όπως το Τέξας, η Λουιζιάνα, το Αρκάνσας, η Οκλαχόμα κ.α. Ωστόσο, οι περιοχές της Νοτιοανατολικής ακτής, όπως η Τζόρτζια και η Φλόριντα δεν κατείχαν την ίδια θέση, παρόλο που υπήρχαν μουσικοί που παίζανε αυτό το είδος (Keil 1966).

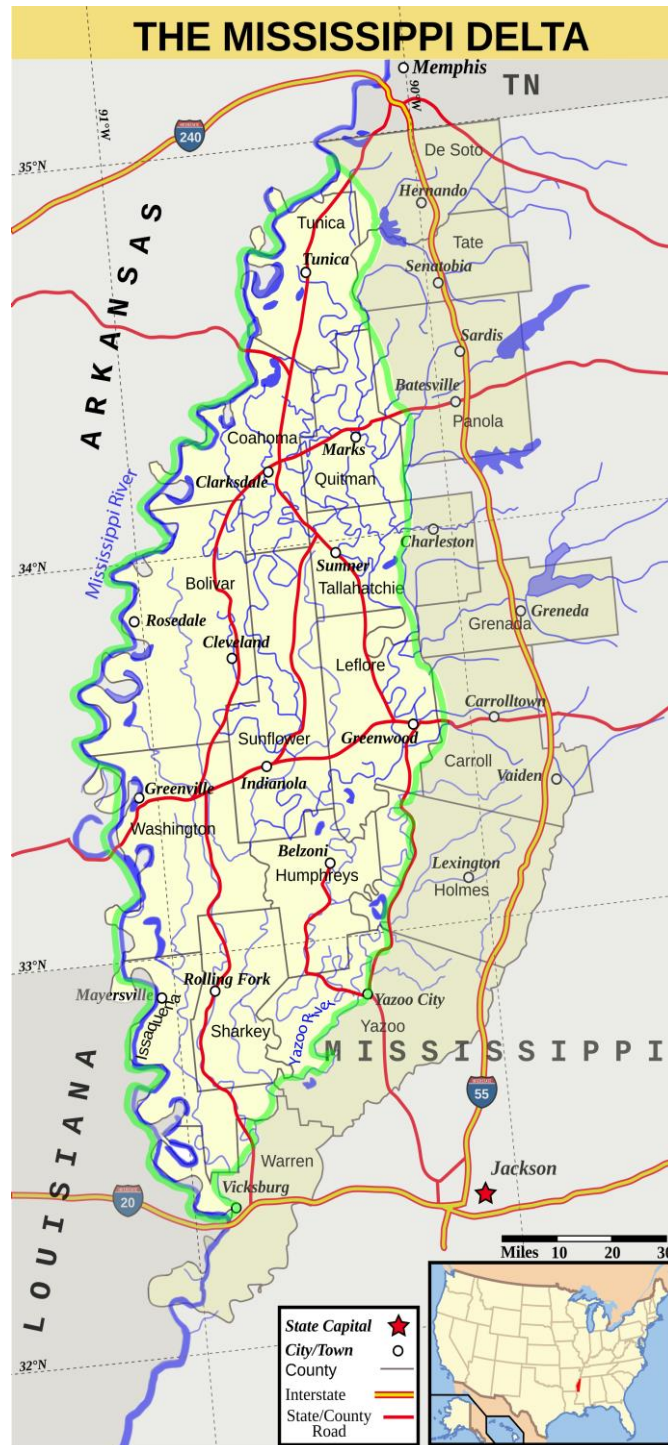
### **2.2.1 Το Δέλτα του Μισισσιπή (αγγλ. Mississippi Delta)**

Το Δέλτα του Μισισσιπή σαν όρος δεν πρέπει να συγχέεται με τις εκβολές του ποταμού Μισισσιπή που βρίσκονται στην Νέα Ορλεάνη. Το Δέλτα, ή αλλιώς Yazoo-Mississippi Delta αναφέρεται στην πεδιάδα που σχηματίζεται μεταξύ των πόλεων του Μέμφις (αγγλ. Memphis, Tennessee) και του Βίκσμπεργκ (αγγλ. Vicksburg, Mississippi). Έχει έκταση 60 μίλια και μήκος 220 μίλια. Αποτελεί μία από τις περιοχές όπου υπήρχαν οι καλλιέργειες βαμβακιού γνωστές στα αγγλικά ως cotton plantations. Εκεί γεννήθηκαν και εργάστηκαν πολλοί σκλάβοι. Επίσης, το Δέλτα αποτελεί την γενέτειρα πολλών μπλουζ μουσικών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από την εποχή του 1910 τα μπλουζ του Δέλτα γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία. Πολλοί γνωστοί μουσικοί, όπως ο Charley Patton, ο Son House και ο Robert Johnson έζησαν και εργάστηκαν εκεί. Μάλιστα μερικοί από αυτούς χαρακτηρίστηκαν ως οι πατέρες των Μπλουζ. Άλλοι μεταγενέστεροι κιθαρίστες που γεννήθηκαν στην περιοχή του Δέλτα και έπαιζαν σημαντικό ρόλο στα πιο σύγχρονα ηλεκτρικά μπλουζ ήταν ο BB King, ο Elmore James, ο Hubert Sumlin, ο Jimmy Reed και ο John Lee Hooker. Οι περισσότεροι από τους μουσικούς αυτούς ήταν άμεσα επηρεασμένοι από τα προγενέστερα μπλουζ του Δέλτα. Πολλοί μουσικοί με καταγωγή από το Δέλτα, όπως θα αναλύσουμε και παρακάτω, μετανάστευσαν στην πόλη του Σικάγου στο Βορρά την περίοδο πριν

και μετά του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου που τα ηλεκτρικά μπλουζ άρχισαν να ανθίζουν (Barretta 2016).

### 2.2.1.1 Χάρτης του Δέλτα του Μισσισιπή

\*Εικόνα του Δέλτα. πηγή: (Map of the en:Mississippi Delta region 2014)



### 2.2.2 Τα είδη των μπλουζ

Τα μπλουζ μπορούν να κατατεθούν σε πολλές υποκατηγορίες ήδη από την εμφάνιση τους μέχρι και την σημερινή εποχή. Ο λόγος δεν είναι μόνο ότι παίζονταν σε αρκετές διαφορετικές περιοχές, όπως αναφέραμε και παραπάνω, αλλά και ότι παίζονταν με διαφορετικά όργανα υπό διαφορετικές συνθήκες. Για παράδειγμα, τα λεγόμενα «classic blues» (Weissman 2005: 45) που χρονολογούνται περίπου στις αρχές του 1902 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930 έχουν αρκετές διαφορές από τα «Delta blues» (Kernodle, Maxile και Price 2011:127) που άνθισαν την ίδια περίοδο. Μια βασική διαφορά ανάμεσα σε αυτές τις υποκατηγορίες είναι ότι τα classic blues αποτελούνταν συνήθως από ένα μικρό σύνολο μουσικών «συνήθως jazz μπάντα ή και μερικές φορές jug<sup>10</sup> μπάντα» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 127) με μία γυναίκα τραγουδίστρια, ενώ στα Delta blues υπήρχε ένας μουσικός που τραγουδούσε και συνόδευε τον εαυτό του ταυτόχρονα με ένα όργανο, όπως η κιθάρα (Kernodle, Maxile και Price 2011). Μια άλλη διαφορά αποτελεί το γεγονός ότι οι μουσικοί των Delta blues συνέθεταν τα κομμάτια μόνοι τους, ενώ τα classic blues γράφονταν από «επαγγελματίες συνθέτες» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 127).

#### 2.2.2.1 Classic blues

Τα classic blues χρονολογούνται περίπου από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι την δεκαετία του 1930 (Kernodle, Maxile και Price 2011). Αξίζει να αναφέρουμε τις τραγουδίστριες Ma Rainey, Ida Cox, Lucille Hegamin και πολλές άλλες ακόμη ως γυναίκες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση των classic blues (Kernodle, Maxile και Price 2011). Μια από τις πιο σημαντικότερες τραγουδίστριες της classic blues περιόδου αποτελεί η Bessie Smith, η οποία χαρακτηριζόταν ως «η αυτοκράτειρα των μπλουζ» (Jones 2014: 35 και Weissman 2005: 33). Η Bessie Smith γεννήθηκε το 1892 στην Τσαττανούγκα, στο Τενεσί

---

<sup>10</sup> Jug Bands: Ήταν μπάντες από μουσικούς που έπαιζαν με όργανα φτιαγμένα από υλικά που διέθεταν στο σπίτι, όπως χτένες, κανάτες, καζού παράλληλα με όργανα όπως μπάντζο, φουσαρμόνικα, μαντολίνο και κιθάρες. Η πόλη του Μέμφις στο Δέλτα του Μισισιππή ήταν μια από τις σημαντικότερες πόλεις όπου υπήρχαν αυτές οι μπάντες. Αυτές οι μπάντες ήταν στιλιστικά πιο κοντά στο είδος των Piedmont Blues, παρά των Delta, εξαιτίας του ρυθμικού «up-tempo» (Weissman 2005:51) χαρακτήρα τους (Weissman 2005).

και γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία την περίοδο του 1920 με 1930, χάριν της συνεργασίας της με την δισκογραφική εταιρία Columbia Records (Jones 2014).

### 2.2.2.2 Delta blues

Τα Delta blues ανήκουν στην κατηγορία των παραδοσιακών(αγγλ. folk) μπλουζ μαζί με τα «Piedmont blues» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 131). Ο Weissman αναφέρει χαρακτηριστικά «όταν οι περισσότεροι άνθρωποι σκέφτονται τα παραδοσιακά μπλουζ σήμερα, σκέφτονται το Delta blues στυλ» (Weissman 2005: 52) και πράγματι τα Delta blues είναι από τα πρώτα πιο σημαντικά είδη των μπλουζ αν σκεφτεί κανείς ότι μεταγενέστεροι κιθαρίστες, όπως ο Eric Clapton και ο Keith Richards των Rolling Stones έχουν επιηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από αυτά. Τα Delta blues που συχνά αναφέρονται και ως «down-home blues» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 124) περιείχαν το στοιχείο του call and response, επηρεασμένα από τα παλαιότερα worksongs, καθώς και κιθαριστικούς αυτοσχεδιασμούς χρησιμοποιώντας αρκετά συχνά κάποιο αντικείμενο για slide. Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό τους ήταν η αρμονική διαδοχή των συγχορδίων που περιείχε την χρήση της I, της IV και της V βαθμίδας. Οι συγχορδίες εξαιτίας των ανοιχτών κουρδισμάτων, όπως στο ανοιχτό Re για παράδειγμα, μπορούσαν να παιχτούν με ένα μόνο δάχτυλο με την τεχνική του μπαρέ εξαιτίας της φύσης του κουρδίσματος.

Ωστόσο, οι κιθαρίστες του Δέλτα σπάνια έπαιζαν ολόκληρες τις συγχορδίες γιατί ο ρόλος της κιθάρας συχνά ήταν να «αντιγράφει την μελωδία της φωνής» (Weissman 2005: 78), ή απλα να παίζει μια συνοδευτική αρμονική διαδοχή. Ο αντίχειρας του δεξιού χεριού έπαιξε μεγάλο ρόλο στο Δέλτα στυλ μιας και οι παίκτες χτυπούσαν με δύναμη τις χορδές χρησιμοποιώντας το συγκεκριμένο δάχτυλο, δίνοντας έτσι ένα δυναμικό ίσως και επιθετικό ύφος στα κομμάτια τους. Πολλοί κιθαρίστες επίσης, όπως για παράδειγμα ο Bukka White προσπαθούσαν να μιμηθούν με το παιξιμό τους ήχους από το περιβάλλον όπου ζούσαν, όπως τους ήχους των τραίνων για παράδειγμα (Weissman 2005). Υπάρχει βέβαια και μια φήμη ότι ο shuffle ρυθμός βγήκε κατά την προσπάθεια της μίμησης των τραίνων. Όσον αφορά στο περιεχόμενο των στίχων των μπλουζ του Δέλτα, αυτό θεματικά αφορούσε στις δυσκολίες που βίωνε ο συνθέτης-εκτελεστής στις



προσωπικές του ρομαντικές σχέσεις, σε οράματα για τον θάνατο και πολλές φορές στην αδικία της κοινωνίας απέναντι στον αφροαμερικανικό πλυθησμό λόγω της περιθωριοποίησης και του ρατσισμού που βίωναν από τους λευκούς (Kernodle, Maxile και Price 2011). Οι περισσότεροι μαύροι μουσικοί αρχικά δούλευαν σε φυτείες βαμβακιού στο Δέλτα του Μισισιπή, όπως η περίφημη «Dockery Plantation» (Weissman 2005: 52) που αποτελούσε το σπίτι του σημαντικού μουσικού του Δέλτα, ονόματι Charley Patton καθώς και μια δεκαετία αργότερα του περίφημου μπλουζ μουσικού Muddy Waters (Weissman 2005). Γενικότερα, οι περισσότεροι μαύροι εργάτες δούλευαν στις φυτείες από τη Δευτέρα έως το Σάββατο και η μόνη διέξοδος τους για χαλάρωση ήταν το Σαββατοκύριακο, όταν διέφευγαν στην μουσική και στο χορό (Kernodle, Maxile and Price 2011). Αυτές οι δραστηριότητες λάμβαναν μέρος είτε σε σπίτια, είτε στον δρόμο, είτε αργότερα στα λεγόμενα «juke joints» (Jones 2014: 45). Τα juke joints, αποτελούσαν μέρη διασκέδασης περίπου σαν μπαρ ή κλαμπ και ήταν κατασκευασμένα με υλικά από μέρη κατεδαφισμένων σπιτιών που κατοικούσαν παλιά οι εργάτες των φυτειών. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Jones, «αν και απείχαν πολύ από την κομψότητα» (Jones 2014: 46) πολλοί γνωστοί μπλουζ μουσικοί έπαιζαν σ' αυτά, όπως για παράδειγμα ο Muddy Waters, ο B.B. King, ο Elmore James κ.α. Τα Juke Joints εκτός από μέρη που μπορούσε κανείς να απολάυσει ζωντανά τα μπλουζ και να χορέψει στους ρυθμούς τους, προσέφεραν στους πελάτες τους φαγητό και ποτά. Ο τζόγος φυσικά δεν έλειπε σε αυτές τις περιπτώσεις (Jones 2014). Πολλοί μπλουζ μουσικοί ήταν πλανόδιοι και έπαιζαν ανά καιρούς σε πολλά διαφορετικά juke joints σε διαφορετικές τοποθεσίες του Δέλτα.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλύσουμε λεπτομερώς την ζωή και το έργο των σημαντικότερων μουσικών του Δέλτα, όπως ο Charlie Patton, ο Son House, ο Muddy Waters, ο Robert Johnson κ.α. Εκτός όμως από τους μουσικούς αρσενικού φύλου, σημαντικό ρόλο επίσης στην διαμόρφωση της μουσικής των Δέλτα μπλουζ κατείχαν και πολλές γυναίκες. Η πιο εξέχουσα από όλες έφερε το όνομα «Memphis Minnie» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 126) και ήταν μια χαρισματική μουσικός που γεννήθηκε το 1897 και πέθανε το 1973.

### 2.2.2.3 Piedmont blues

Τα Piedmont μπλουζ είχαν στυλ ragtime και κατάγονταν από την Ανατολική πλευρά των Ηνωμένων Πολιτειών και ειδικότερα από την περιοχή της Τζόρτζια και της Νότιας και Βόρειας Καρολίνας (Weissman 2005: 49).

### 2.2.2.4 Texas blues

Μία άλλη υποκατηγορία των μπλουζ είναι τα λεγόμενα «Texas blues» (Weissman 2005: 81) που προέρχονταν φυσικά από την πολιτεία του Τέξας. Ένας από τους πρωτοπόρους των Τέξας μπλουζ ήταν ο Blind Lemon Jefferson, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον Weissman ως «ο πρώτος folk blues αστέρας» (Weissman 2005: 47). Αν και η ζωή του Jefferson αποτελεί ένα μυστήριο λόγω των λιγοστών πληροφοριών που διαθέτουμε γι αυτόν, φημολογείται ότι γεννήθηκε κοντά στο Ντάλας του Τέξας και έζησε τα νεανικά του χρόνια ως πλανώδιος μουσικός βγάζοντας λεφτά παίζοντας στον δρόμο (Weissman 2005). Σε αντίθεση με τα μπλουζ του Δέλτα, τα Τέξας μπλουζ είχαν ένα πιο ήπιο ύφος χωρίς πολλές συγχορδίες δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε μελωδίες που παίζονταν σε μία μόνο χορδή και παράλληλα οι φωνές είχαν ένα πιο χαλαρό και καθαρότερο ύφος (Keil 1966).

Όσον αφορά τα μεταγενέστερα χρόνια, από το 1980 και μετά, ένας από τους πιο σημαντικούς κιθαρίστες που χάραξε την δική του γραμμή στην εξέλιξη των μπλουζ είναι ο Stevie Ray Vaughan. Ο Stevie γεννήθηκε στο Ντάλας του Τέξας, όπου αυτός και ο αδερφός του Jimmie Vaughan έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην σκηνή του Όστιν παίζοντας σε ένα από τα πιο φημισμένα πλέον μπλουζ κλαμπ ονόματι «Antone's blues club» (Weissman 2005: 132), καθώς και σε όλο τον κόσμο με διεθνείς περιοδείες. Το 1983 έκανε την ηχογράφιση του Texas Flood σε συνεργασία με την Columbia Records. Όπως συνέβαινε και με τον Jimi Hendrix, η μουσική του Stevie Ray Vaughan κυμαινόταν μεταξύ ροκ και μπλούζ. Ο Stevie πέθανε σε δυστύχημα με ελικόπτερο το 1990 σε ηλικία τριανταπέντε ετών (Weissman 2005). Αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν ένας από τους λευκούς κιθαρίστες της μπλουζ που άσκησε ίσως την μεγαλύτερη επιρροή σε όσους κιθαρίστες ασχολήθηκαν με αυτό το είδος από αυτόν και έπειτα, ακόμη και μετά τον θάνατό του μέχρι και σήμερα.

### 2.2.2.5 Chicago blues

Πολλοί μουσικοί από το Δέλτα του Μισισσιπή μετανάστευσαν αργότερα στην πόλη του Σικάγου και ένα νέο είδος μπλουζ μουσικής δημιουργήθηκε με βαθιές επιρροές από τα μπλουζ του Δέλτα. Ο λόγος που έκανε το Σικάγο έναν από τους πιο σημαντικούς προορισμούς ήταν ότι υπήρχε αρκετή ζήτηση στον εργασιακό τομέα. Ακόμα, μπορούσε κανείς να ζήσει πιο άνετα παίζοντας μπλουζ στο Σικάγο εξαιτίας της πληθώρας ταβερνών, νυχτερινών κλαμπ, μπαρ και άλλων χώρων εκδηλώσεων που αναζητούσαν ταλαντούχους μουσικούς (Jones 2014). Ωστόσο, όπως αναφέρει και ο Palmer «το Σικάγο ήταν κρύο, ακριβό, βρώμικο και επικίνδυνο» (Palmer 1981: 12) και αυτός ήταν ένας λόγος που έκανε πολλούς από τους μετανάστες να γυρίσουν πίσω. Οι περισσότεροι μετανάστες όμως έμειναν εκεί. Ακόμη ο Palmer γράφει ότι, «έως το 1930 η πόλη είχε περισσότερους κατοίκους με καταγωγή από τον Μισισσιπή από οποιαδήποτε άλλη κοινότητα έξω από αυτόν» (Palmer 1981: 12). Επίσης, 154.000 μαύροι μετανάστευσαν στο Σικάγο κατά την δεκαετία του 1940 με 1950 εκ των οποίων οι μισοί προέρχονταν από το Δέλτα του Μισισσιπή (Palmer 1981). Γενικότερα, από την περίοδο του 1900 έως τα μέσα της δεκαετίας του '70 λέγεται ότι συνολικά 6 εκατομμύρια αφροαμερικανικής καταγωγής άνθρωποι μετανάστευσαν στο Σικάγο από τις νότιες περιοχές των Ηνωμένων πολιτειών (Jones 2014). Ένα κομμάτι που γράφτηκε χάρη στην καλύτερα υποσχόμενη ζωή στο Σικάγο για τους μαύρους μετανάστες είναι το πολύ γνωστό «Sweet Home Chicago» του Robert Johnson (Jones 2014: 59). Παρόλο που ο ίδιος δεν πήγε ποτέ να κατοικήσει σε αυτήν την πόλη, συνέθεσε αυτό το κομμάτι λόγω του ότι συχνά κουβέντιαζε με άλλους μουσικούς για την καλύτερη ζωή που προσέφερε η πόλη του Σικάγου (Jones 2014).

Η ηλεκτρική κιθάρα αποτελούσε ένα από τα πρωτοπόρα στοιχεία της μπλουζ μουσικής σκηνής του Σικάγου μιας και οι πρώτες ηχογραφήσεις χρησιμοποιώντας αυτού του είδους κιθάρα έγιναν στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Η ηλεκτρική κιθάρα εξαιτίας της μεγαλύτερης έντασης που μπορούσε να παράγει από τον ενισχυτή αποτελούσε ιδανική επιλογή για τους μουσικούς που έπαιζαν στα θορυβώδη νυχτερινά μαγαζιά του Σικάγου, σε αντίθεση με την ακουστική που δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί εξαιτίας της μικρής έντασής

της. Αυτός ήταν και ο λόγος που ο γνωστός μουσικός των Σικάγο μπλουζ Muddy Waters αγόρασε μια ηλεκτρική κιθάρα το 1944 παρόλο που προτιμούσε τον ήχο της παραδοσιακής ακουστικής κιθάρας του Δέλτα (Palmer 1981). Το στυλ των «Chicago Blues» (Kernodle, Maxile και Price 2011:133) ήταν γεμάτο ενέργεια και συνήθως περιλάμβανε την χρήση «ηλεκτρικής κιθάρας, ηλεκτρικού μπάσου, σετ τυμπάνων(αγγλ. drums) και μερικές φορές πλήκτρα και φουσαρμόνικα ή σαξόφωνο» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 133). Οι πιο γνωστοί μουσικοί της περιόδου όπου άνθισαν τα μπλουζ του Σικάγου ήταν ο Elmore James, ο Big Bill Broonzy, ο Howlin Wolf, ο Muddy Waters , η Memphis Minnie, ο Little Walter, ο Willie Dixon κ.α. Η δισκογραφική εταιρία Chess records που μέχρι το 1948 έφερε το όνομα «Aristocrat Records»(Kernodle, Maxile και Price 2011: 134), έπαιξε σημαντικό ρόλο στα μπλουζ του Σικάγου μιας και οι πολλές ηχογραφήσεις και παραγωγές μπλουζ κομματιών έλαβαν χώρα στο στούντιό της. Ο ιδιοκτήτης αυτής της δισκογραφικής ονομαζόταν Leonard Chess. Κομμάτια όπως «το Hoochie Coochie Man, το I'm Ready» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 136) κυκλοφόρησαν από την Chess Records με συνθέτη των Willie Dixon και εκτελεστή τον Muddy Waters. Ο Willie Dixon ήταν μπασίστας και παραγωγός στην Chess Records και έγραφε κομμάτια για τον Waters, όπως και για τον Howlin' Wolf, ο οποίος ηχογραφούσε και αυτός στο στούντιο της Chess records (Kernodle, Maxile and Price 2011). Η μπάντα με την οποία ηχογραφούσε ο Muddy Waters από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 αποτελούνταν από τους μουσικούς: Jimmy Rodgers(κιθάρα), Ernest "Big" Crawford(μπάσο), Elgin Evans(τύμπανα), Otis Spann(πιάνο) και Little Walter(φουσαρμόνικα) (Kernodle, Maxile και Price 2011: 136). Ένα από τα χαρακτηριστικά του Muddy Waters που τον έκαναν ξεχωριστό ήταν ότι στο παίξιμό του διατήρησε πολλά στοιχεία από τα προγενέστερα μπλουζ του Δέλτα, όπως το slide παίξιμο, τις κλασικές μπλουζ φόρμες κ.α. Αναμφίβολα ο Muddy Waters ήταν από τους σημαντικότερους μπλουζ μουσικούς καθώς με την μουσική του που ήταν ιδιαίτερα χορευτική και πρωτοπόριακη επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την πορεία των μπλουζ (Weissman 2005). Τέλος, τα μπλουζ του Σικάγου ανήκουν στην κατηγορία των αστικών μπλουζ(αγγλ. urban blues), ή αλλιώς τα λεγόμενα «city blues» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 134).

### 2.2.3 Μερικοί σημαντικοί κιθαρίστες των μπλουζ

Ένας άλλος σημαντικός μουσικός των μπλουζ που αξίζει να αναφερθεί είναι ο T-bone Walker, ο οποίος είχε καταγωγή από το Τέξας και ήταν επίσης ένας από τους κιθαρίστες που ξεκίνησαν να χρησιμοποιούν την ηλεκτρική κιθάρα (Weissman 2005). Ο T-bone Walker έπαιζε και τραγουδούσε με big bands και η ηλεκτρική κιθάρα έμοιαζε να είναι η κατάλληλη επιλογή για αυτόν. Ένα από τα γνωστότερα μπλουζ κομμάτια που συνέθεσε ο Walker και έχει μείνει στην ιστορία ως «blues standard» (Weissman 2005: 87) είναι το γνωστό «Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)» (Weissman 2005: 87) το οποίο μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα από τα κομμάτια που θα συναντήσει κανείς περισσότερο σε blues jams μεταξύ μουσικών σε όλο τον πλανήτη.

Δύο άλλοι σημαντικοί μουσικοί των μπλουζ που δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να παραληφθούν είναι ο B.B. King και ο John Lee Hooker. Ο B.B. King γεννήθηκε το 1925 σε μία φυτεία βαμβακιού στο Beclair του Μισισιπή και μεγάλωσε στον Μισισιπή (Jones 2014). Ξεκίνησε να ασχολείται με την μουσική και την κιθάρα στην ηλικία των δώδεκα ετών, παίζοντας σε τοπικές εκκλησίες, ενώ στα δεκαεφτά του έτη έγινε οδηγός για να μπορεί να τα βγάλει πέρα οικονομικά (Jones 2014). Το 1948 πήγε στην πόλη του Μέμφις (Keil 1966). Το 1949 έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις (Jones 2014). Η πρώτη μεγαλύτερη δισκογραφική επιτυχία του B.B. King έγινε το 1951 με το άλμπουμ «Three O'Clock in the Morning» (Keil 1966: 86). Μερικές από τις πρώτες επιρροές του αποτελούσαν, ο T-bone Walker, ο Blind Lemon Jefferson, όπως και ο Django Reinhardt παρόλο που ο τελευταίος έπαιζε gypsy Jazz και όχι μπλουζ (Keil 1966). Ο B.B. King σύμφωνα με τον Weissman «χρησιμοποιεί κάποιες τεχνικές του αριστερού χεριού στην ηλεκτρική κιθάρα για να προσομιώσει το slide κιθαριστικό παίξιμο» (Weissman 2005: 90). Ο King χρησιμοποιούσε τα σηκώματα, μια τεχνική που εφαρμόζεται στην ηλεκτρική κιθάρα, για να αλλάξει το τονικό ύψος των χορδών παρομοιάζοντας αυτήν την τεχνική με το slide παίξιμο (Weissman 2005). Τα σηκώματα που έκανε (αγγλ, bends) με το αριστερό του χέρι, όπως γράφει ο Weissman «προσομοιώναν έναν ήχο κλάματος» (Weissman 2005: 124) θυμίζοντας όπως αναφέραμε και πριν τον ήχο του slide παιξίματος. Επίσης, σημαντικό χαρακτηριστικό της τεχνικής του που τον κάνει

ξεχωριστό στο άκουσμα ήταν το βιμπράτο που έκανε. Ο B.B. King το 2006 έλαβε το «Presidential Medal of Freedom» (Jones 2014: 53) από τον τότε πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών, Τζωρτζ Μπους. Ένα από τα πιο γνωστά του κομμάτια κυκλοφόρησε το 1970 και έφερε τον τίτλο «The Thrill is Gone» (Weissman 2005: 124). Πέθανε σε ηλικία ογδονταεννέα ετών, το 2015 στο Λας Βέγκας της Νεβάδα. Πολλοί συγχρόνοι κιθαρίστες όπως ο Eric Clapton, ο John Mayer, ο Derek Trucks και πολλοί άλλοι έχουν παίξει επί σκηνής με τον B.B. King, καθώς επίσης μερικοί από αυτούς έχουν ηχογραφήσει μουσικά άλμπουμ και κομμάτια χαρακτηρίζοντας τον ως μια από τις μεγαλύτερες επιρροές τους. Το άλμπουμ του Eric Clapton με τίτλο *Riding with the King* αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα.

Τέλος, ένα συμπεράσμα που προκύπτει είναι ότι τα μπλουζ έχουν πολλές υποκατηγορίες, μερικές εκ των οποίων αναφέρθηκαν προηγουμένως, και είναι δύσκολο κανείς να τις απαριθμήσει όλες χωρίς να παραλήψει κάποιον σημαντικό καλλιτέχνη. Αν θέλει κανείς να καταγράψει με ακρίβεια την ιστορική εξέλιξη των μπλουζ, καθώς και όλους αυτούς που έπαιξαν σημαντικό ρόλο από την εμφάνισή τους μέχρι σήμερα, θα χρειαστεί σίγουρα πολύ καιρό έρευνας, καθώς και μεγάλη ποσότητα μελανιού λόγω του ότι είναι ένα είδος, το οποίο εμφανίστηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εξακολουθεί να κρατιέται ζωντανό μέχρι και σήμερα έχοντας υποστεί πολλές αλλαγές στην μορφή και τον χαρακτήρα του.

#### **2.2.4 Κοινωνικές συνθήκες στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα**

Αξίζει να αναφερθεί ένα μελανό ιστορικό στοιχείο εκείνης της εποχής που ήταν ο ρατσισμός, η περιθωριοποίηση, καθώς και άλλες ακραίες μορφές βίας που βίωναν οι μαυροί του Νότου εξαιτίας των νόμων της εποχής που διαχώριζε τον λευκό πληθυσμό από τον πληθυσμό των Αφροαμερικανών. Αυτοί οι νόμοι ονομάζονταν «Jim Crow laws» (Bartlett 2008: 24) και περιθωριοποιούσαν τους μαύρους απαγορεύοντας τους να ταξιδεύουν, να τρώνε, ή ακόμα και να ψηφίζουν μαζί με λευκούς (Weissman 2005). Όλοι αυτοί οι ρατσιστικοί νόμοι είχαν ως συνέπεια την δημιουργία ομάδων από λευκούς κατά των μαύρων που είχαν ως επακόλουθο αποτέλεσμα της αύξηση του αριθμού των λιντσαρισμάτων (Weissman 2005). Αυτοί οι ρατσιστικοί νόμοι που διαχώριζαν τους μαύρους από

τους λευκούς κράτησαν έως την δεκαετία του 1960 (Bartlett 2008). Υπάρχουν αρκετά τραγούδια μπλουζ που γράφτηκαν από μαύρους μουσικούς που εξέφραζαν αυτήν την αδικία όπως το «Jim Crow Blues» (Kernodle, Maxile and Price 2011: 143) που οι στίχοι του ήταν οι εξής: «I'm tired of this Jim Crow, gonna leave this Jim Crow town, Doggone my black soul I'm sweet Chicago bound» (Kernodle, Maxile και Price 2011: 143)

### **2.3 Οι εκτελεστές-οργανοπαίκτες της μπλουζ slide κιθάρας (αγγλ. The blues slide guitar players)**

Σ' αυτό το τμήμα θα αναλυθεί η ζωή και το έργο των πρώτων κιθαριστών της μπλουζ μουσικής που χρησιμοποιούσαν το slide στο παίξιμό τους, για τους οποίους υπάρχουν αρκετά στοιχεία και καταγραφές σήμερα. Εκτός όμως από αυτούς, θα παρουσιαστούν στοιχεία και για πιο σύγχρονους κιθαρίστες που συνέβαλαν στην εξέλιξη και διάδοση αυτής της τεχνικής από τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και σήμερα. Η παράθεση των ονομάτων των κιθαριστών παρακάτω γίνεται χρονολογικά από τους παλαιότερους μουσικούς μέχρι τους πιο σύγχρονους.

#### **2.3.1 Charley Patton**

Ο Charley Patton γεννήθηκε κάπου ανάμεσα στο 1885 με το 1891-πιθανόν το 1887- κοντά στην πόλη Μπόλτον(αγγλ. Bolton) στην πολιτεία του Μισισιπή και απεβίωσε το 1934 στο Holly Ridge κοντά στην Indianola στην πολιτεία του Μισισιπή (Sacre 2018). Το όνομα του Patton γράφεται με δύο τρόπους Charley, ή Charlie εξαιτίας των πρώτων ηχογραφήσεων που είχε κάνει, στις οποίες χρησιμοποιήθηκε και ο ένας και ο άλλος τρόπος γραφής (Scorsese 2010). Ο πατέρας του Patton ήταν ιεροκύρηκας και είχε δώδεκα παιδιά (Weissman 2005). Ο Patton δούλεψε ως εργάτης στις φυτείες κατά την παιδική του ηλικία και πέρασε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του τριγυρνώντας στις πόλεις του Δέλτα του Μισισιπή (Weissman 2005). Παρ'όλα αυτά οι ηχογραφήσεις του έγιναν μεταξύ 1930 και 1934 στην Νέα Υόρκη (Weissman 2005).

Ο Patton χαρακτηρίζεται ως ο πατέρας των μπλουζ για τον λόγο ότι αποτελεί ίσως έναν από τους πρώτους μουσικούς που κατείχαν σημαντική θέση στην

εξέλιξη των μπλουζ του Δέλτα του Μισισιπή (Weissman 2005) και γενικότερα κατείχε τον τίτλο του «bluesman» (Scorsese 2010: 42) εξαιτίας του τρόπου ζωής που ακολουθούσε. Ο Patton φημολογείται ότι έπινε αρκετά, είχε πολλές διαφορετικές ερωτικές συντρόφους και γενικά ακολουθούσε το στυλ ενός παράτολμου τρόπου ζωής. Το επίκεντρο της ζωής του Patton όμως αποτελούσε η μουσική. Ο Patton έπαιζε κιθάρα και ταυτόχρονα τραγουδούσε μόνος του χωρίς να ανήκει σε κάποιο σύνολο και ήταν ο χαρακτηριστικός τύπος σολίστα μουσικού που θα συναντούσε κανείς στο Δέλτα του Μισισιπή. Ο Patton ως πρωτοπόρος της μουσικής των Δέλτα μπλουζ αποτελούσε την βασική επιρροή πολλών γνωστών κιθαριστών του Δέλτα, όπως ο Willie Brown, ο Tommy Johnson, ο Son House, ο Bukka White (Sacre 2018) κ.α. Μάλιστα ο Bukka White είχε πει σε νεαρή ηλικία ότι ήθελε να μοιάσει στον Charlie Patton και να γίνει και αυτός σπουδαίος όταν μεγαλώσει (Sacre 2018).

Ο Patton ήταν ένας από τους μπλουζ μουσικούς που χρησιμοποιούσε το slide. Πολλές φορές σαν slide χρησιμοποιούσε ένα μαχαίρι για να παράγει αυτούς τους ήχους που έμοιαζαν με κλάμα(αγγλ. «crying moan») (Weissman 2005: 54). Εκτός όμως από το μαχαίρι χρησιμοποιούσε και γυαλινο λαιμό μπουκαλιού(αγγλ. bottleneck) ως αντικείμενο slide (Madsen 2005). Η αναγνωρισιμότητα του Patton στην μουσική ξεκίνησε ήδη από το 1910, ωστόσο γνώρισε μεγαλύτερη επιτυχία όταν ξεκίνησε τις ηχογραφήσεις το 1929 με 1930 (Madsen 2005). Μερικά από τα κομμάτια του Patton που μπορεί να συναντήσει κανείς την slide τεχνική είναι το Bainty Rooster και το Spoonful Blues (Madsen 2005). Σε μερικά από τα κομμάτια του Patton μορφολογικά μπορούμε να πούμε ότι δεν περιείχαν την δωδεκάμετρη μπλουζ δομή σε όλα τα verses αφού πολλές φορές αφαιρούσε, ή προσέθετε μέτρα ανάλογα με την έκταση των στίχων, ή και της διάθεσης στην οποία βρισκόταν εκείνη την στιγμή (Weissman 2005).

### **2.3.2 Son House**

Ο Son House γεννήθηκε το 1902 κοντά στην πόλη Lyon του Μισισιπή και πέθανε το 1988. Ήταν ένας από τους κιθαρίστες των μπλουζ του Δέλτα που έμαθαν και επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από το Charley Patton. Μάλιστα ο Son House ήταν μαθητής του Patton. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον



Weissman «ανάμεσα στο Cleveland και στο Ruleville υπάρχει η φυτεία Dockery, το σπίτι του πρωτοπόρου των Delta blues, Charley Patton. Εδώ οι μαθητές του Patton, ο Son House και ο Howlin' Wolf μελετούσαν με αυτόν» (Weissman 2006: 138). Παρ'όλα αυτά ο Son House είχε αναπτύξει έναν άλλο τρόπο παιξίματος πιο δυναμικό και έντονο σε σχέση με τον Patton. Χαρακτηριστικό του παιξίματος του Son House αποτελεί ο τρόπος που χτυπούσε τις χορδές (αγγλ. strumming) με το δεξί του χέρι που ήταν αρκετά δυναμικός περίπου σαν αυτή την τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι banjo παίκτες (Weissman 2005). Ο Madsen επίσης αναφέρει ότι, «το παίξιμο του ήταν πρωτόγονο, και όχι επιδεικτικό» (Madsen 2005: 33) παράλληλα με την μοναδικά παθιασμένη φωνή του.

Ο Son House στα νεανικά του χρόνια εργάστηκε σε φυτείες βαμβακιού, ενώ αργότερα έγινε ιεροκύρηκας χωρίς όμως να κρατήσει για πολύ αυτό εξαιτίας του δεσμού που είχε αναπτύξει με μία γυναίκα αρκετά μεγαλύτερη του. Η ενασχόληση του με την κιθάρα ξεκίνησε το 1926 και είχε ως καθηγητή έναν μουσικό της περιοχής που ονομαζόταν James McCoy. Ωστόσο, τα δεδομένα άλλαξαν όταν το 1928, όταν ο House πυροβόλησε και σκότωσε έναν άνδρα σε ένα πάρτυ κοντά στην Lyon (Madsen 2005). Η ποινή που του δόθηκε ήταν να εργάζεται σε μια φυλακή που το όνομα της ήταν Parchman Farm. Δύο άλλοι γνωστοί μουσικοί του Δέλτα που εξέτισαν τις ποινές τους στο κρατικό σωφρονιστικό ίδρυμα Parchman ήταν ο Bukka White και ο Sonny Boy Williamson (Weissman 2006). Ωστόσο, ο House αφέθηκε ελεύθερος μετά από δεκαοχτώ μήνες ύστερα από μια επανεξέταση της υπόθεσης του από έναν δικαστή. Ο House έπειτα έφυγε από εκείνη την περιοχή και πήγε στο Clarksdale, όπου αυτός και ο Patton γνωρίστηκαν και έγιναν φίλοι (Madsen 2005).

Οι πρώτες ηχογραφήσεις του House έγιναν το 1930 όταν αυτός και ο Patton ταξίδεψαν στο Wisconsin και πιο ειδικά στο χωριό Grafton. Παρόλο που δεν γνώρισε ιδιαίτερη εμπορική επιτυχία με αυτές τις ηχογραφήσεις, κατάφερε να καθιερωθεί στον κόσμο των μπλουζ εξαιτίας της δυναμικής και παθιασμένης φωνής του. Ο House δεν ηχογράφησε κανένα άλλο κομμάτι ή κάποια συλλογή μέχρι το 1941, όπου βρέθηκε στον δρόμο του ο Alan Lomax. Ο Lomax ηχογράφησε τον House για την Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου. Ωστόσο, μετά από την ηχογράφιση του Lomax ο House δεν ξαναέκανε κάποια άλλη ηχογράφιση

μέχρι τις αρχές του 1960. Στην περίοδο της δεκαετίας του 1960 μπορούσε κανείς να δει ζωντανά τον Son House σε πολλά φεστιβάλ. Εκείνη την εποχή χρησιμοποιούσε, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Madsen «την National resonator κιθάρα του και χτυπώντας το πόδι του ξέφρενα» (Madsen 2005: 36)

Τέλος, το παίξιμο του, όπως προαναφέρθηκε ήταν αρκετά δυναμικό περιέχοντας έναν «percussive» (Madsen 2005: 36) χαρακτήρα τραβώντας παράλληλα με δύναμη τις χορδές. Επίσης, χαρακτηριστικό του slide παιξίματος του ήταν οι κατιούσες μασογραμμές στην κιθάρα που συνήθως εναλάσσονταν με ένα γλίστρημα σε μία νότα με το slide (Madsen 2005). Ένα γνωστό κομμάτι του Son House, στο οποίο διακρίνονται εύκολα αυτές οι τεχνικές είναι το Death Letter Blues, το οποίο υπάρχει σε μορφή βίντεο.

### **2.3.3 Robert Johnson**

Ο Robert Johnson αποτελεί έναν από τους πιο δημοφιλείς και αναγνωρισμένους καλλιτέχνες των μπλουζ του Δέλτα εξαιτίας της δυνατής επιρροής που άσκησε σε πολλούς μεταγενέστερους μουσικούς των μπλουζ και όχι μόνο. Φημολογείται ότι γεννήθηκε το 1911 και απεβίωσε το 1938 σε ηλικία 27 ετών (Weissman 2005). Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Wald «ο Robert Johnson, πιθανόν γεννήθηκε στις 8 Μαΐου του 1911, και ήταν το ενδέκατο παιδί της Julia Major Dodds» (Wald 2004: 159). Τα χρόνια της ζωής του αποτελούν από τις πιο ενδιαφέρουσες ιστορίες των μπλουζ εξαιτίας του θρύλου και της μυθοπλασίας που σχηματίστηκε γύρω από το όνομά του. Η καριέρα του Johnson στον τομέα των ηχογραφήσεων διήρκεσε 2 χρόνια όπου σύμφωνα με τον Weissman, «ηχογράφησε 29 συλλογές εκ των οποίων 24 κυκλοφόρησαν σε 78rpm» (Weissman 2005: 54) δίσκους βινυλίου.

Η ζωή του ήδη από νεαρή ηλικία ήταν αρκετά ιδιαίτερη έως ασυνήθιστη με αυτό το χαρακτηριστικό να τον ακολουθεί μέχρι τον θάνατο του (Weissman 2005). Το όνομα του πατέρα του ήταν Noah Johnson. Η μητέρα του είχε άλλα δέκα παιδιά με τον Charles Dodds πριν γεννήσει τον Johnson (Madsen 2005). Ο Charles Dodds ήταν ένας επιτυχημένος άνδρας στον τομέα της επιπλοποιίας, καθώς επίσης διέθετε και έκταση γης στην πολιτεία του Μισισσιπή. Ωστόσο, τα δεδομένα άλλαξαν όταν ο Dodds μάλωσε με κάποιους λευκούς κτηματίες και

αναγκάστηκε να εγκαταλήψει την περιοχή του για να αποφύγει το λιντσάρισμα. Σύμφωνα με τον Weissman ο Dodds «μετακόμισε στο Μέμφις, όπου και άλλαξε το όνομά του από Dodds σε Spencer» (Weissman 2005: 55). Οι δύο κόρες του Dodds και της μητέρας του Johnson έμειναν πίσω, ενώ τα υπολοιπα οχτώ παιδιά ακολούθησαν τον πατέρα τους στο Μέμφις. Εκείνη την περίοδο η Julia γνώρισε ένα εργάτη σε κάποια φυτεία που ονομαζόταν Noah Johnson και μαζί έκαναν τον Robert. Ο Dodds χώρισε με την μητέρα του Johnson, ωστόσο αποδέχτηκε τον Robert. Το 1914 ο Johnson πήγε στο Μέμφις, όπου και έζησε με τον πατριό του σε ηλικία τριών ετών. Για αυτό τον λόγο ο Johnson στην αρχή είχε διαφορετικά ονόματα και χαϊδευτικά, όπως Robert Dodds, Robert Spencer, Little Robert Dusty κλπ. Κατά την περίοδο του 1918-1920 όταν ο Johnson ήταν αναμεσα στα επτά με εννέα έτη της ζωής του, γύρισε πίσω στο Δέλτα όταν η μητέρα του παντρεύτηκε έναν άνδρα ονόματι Dusty Willis (Weissman 2005).

Το μορφωτικό επίπεδο του Johnson ήταν αρκετά χαμηλό έως μηδαμινό, ωστόσο από ευρήματα φαίνεται ότι ο Johnson ήξερε να γράφει κάποια βασικά πράγματα. Ο Robert παντρεύτηκε το 1929 την πρώτη του σύζυγο που ονομαζόταν Virginia Travis. Ωστόσο, η γυναίκα αυτή πέθανε τον Απρίλιο του 1930 πάνω στην γέννα του παιδιού τους. Παρόμοια τύχη είχε δυστυχώς και το παιδί που θα γεννούσε η Travis. Αργότερα, ο Johnson κρατούσε στενή επαφή με μία γυναίκα που ονομαζόταν Vergie Mae Smith, με την οποία έκανε ένα αγόρι, αλλά ο γάμος αργότερα διαλύθηκε και ο Johnson παντρεύτηκε μια άλλη γυναίκα, την Caletta Craft. Ωστόσο, ο Johnson εξαιτίας της ζωής που έκανε ως περιπλανώμενος μουσικός είχε και μία άλλη σχέση με μια γυναίκα που ονομαζόταν Estella Coleman στο Αρκάνσας. Ο γιός της Coleman ονομαζόταν Robert Lockwood Jr. και είναι ένας από τους ανθρώπους μαζί με τον Johnny Shines που γνώρισαν αρκετά καλά τον Robert Johnson. Μάλιστα, οι ίδιοι λένε πως ο Johnson ήταν ένας «μανιώδης περιπλανώμενος, ο οποίος γυρνούσε από πόλη σε πόλη, με ωτοστόπ, με λεωφορείο, ή στο πίσω μέρος μιάς καρότσας» (Weissman 2005: 56). Επίσης, αναφέρουν ότι η αναζήτηση μιας γυναίκας για συντροφιά στα μέρη, όπου περιπλανόταν ο Johnson αποτελούσε μία από τις βασικές του συνήθειες. Συχνά έμπλεκε και σε καβγάδες εξαιτίας του χαρακτήρα του (Weissman 2005).

Αυτές οι συνθήκες ζωής και οι κακές συνήθειες οδήγησαν τον Johnson στον θάνατο του το 1938. Σύμφωνα με το ντοκιμαντέρ ReMastered, το πιστοποιητικό θανάτου του Johnson ήρθε στην επιφάνεια το 1967 (Zimbalist και Zimbalist 2019). Η ημερομηνία που ανέγραφε το πιστοποιητικό θανάτου του Johnson ήταν η 16<sup>η</sup> Αυγούστου του 1938 (Weissman 2005). Ο Johnson πέθανε από το δηλητήριο που του έβαλε στο ποτό ο σύζυγος μιάς από τις γυναίκες που είχε ερωτική επαφή. Η περιοχή που συνέβη ήταν ένα juke joint έξω από το Greenwood στο Δέλτα του Μισισιπή (Zimbalist και Zimbalist 2019).

Ακόμη, υπάρχει και ένας θρύλος που σχετίζεται με το όνομα του Johnson και αποτελεί αμφιλεγόμενο στοιχείο για πολλούς μουσικούς έως σήμερα. Ο Johnson είχε ως στόχο να ζήσει από τα μπλουζ και δεν ήθελε να εργαστεί στα χωράφια. Το καλοκαίρι του 1930 ο Son House πήγε στο Robinsonville και ο Johnson τότε τα έβγαζε πέρα παίζοντας κιθάρα στους δρόμους. Ο Johnson ήθελε να μοιάσει στον House, να εξελιχθεί σαν αυτόν και από τους δρόμους να αρχίσει να παίζει στα juke joints, όπου υπήρχαν καλύτερες χρηματικές αμοιβές από αυτές του δρόμου. Ο Son House και ο Willie Brown έπαιζαν παρέα σε κάποια juke joints και ο Johnson πήγαινε να τους ακούσει και στα διαλλείματα έπαιρνε την κιθάρα τους και έπαιζε. Όμως σύμφωνα με τον House, ο Johnson ήταν αρκετά κακός παίκτης και σε αρχάριο επίπεδο και πολλές φορές ο κόσμος του ζητούσε να του πάρει την κιθάρα από τα χέρια εξαιτίας του κακού παιξίματος. Μάλιστα ο House αναφέρει ότι ο Robert Johnson ήταν συνέχεια μέσα στα πόδια τους. Μετά από τις αρνητικές κριτικές ο Johnson εξαφανίστηκε για έναν χρόνο και στις αρχές της δεκαετίας του 1930 πήγε στο Μπανκς του Μισισιπή, όπου έπαιζε ο Willie Brown παρέα με τον Son House. Ο Johnson κρατούσε μια κιθάρα και ο House τον αποδοκίμασε με τα λόγια του. Ο Johnson είχε προσθέσει μια επιπλέον χορδή στην κιθάρα που αποτελούσε καινοτομία για εκείνη την εποχή και η κιθάρα από εξάχορδη είχε γίνει εφτάχορδη. Ο Johnson ξεκίνησε να παίζει και έμειναν όλοι άφωνοι με τις δεξιότητες που είχε αποκτήσει στο όργανο. Μάλιστα, υπάρχει η παραδοχή που λέει ότι έπαιζε καλύτερα από τους μέντορές του. Για τον λόγο αυτό γεννήθηκε ένας θρύλος γύρω από το όνομα του Johnson (Zimbalist και Zimbalist 2019).

Ο μύθος έλεγε ότι ο Johnson πήγε στο σταυροδρόμι(αγγλ. crossroads) και γονάτισε και εκεί πούλησε την ψυχή του στον διάβολο για να γίνει ο καλύτερος κιθαρίστας της εποχής (Zimbalist και Zimbalist 2019). Σε πολλά τραγούδια του Johnson, στο περιοχόμενο των στίχων γίνεται αναφορά στον διάβολο και αυτό αποτελεί ένα από τα στοιχεία για την ύπαρξη αυτού του μύθου. Τα μπλουζ επίσης τα αποκαλούσαν ως την μουσική του διαβόλου για διάφορους λόγους εκείνη την εποχή. Ωστόσο, όλα αυτά αποτελούν προϊόντα μυθοπλασίας, αφού ήδη από τα παλαιότερα χρόνια υπάρχουν παρόμοιοι μύθοι και τελετουργικά που περιέχουν ίδια στοιχεία από αφρικανικής καταγωγής ανθρώπους (Zimbalist και Zimbalist 2019).

Τέλος, μέχρι πρότινος το μόνο που διαθέταμε ήταν δυο φωτογραφίες του Robert Johnson, ωστόσο το Μάιο του 2020 ήρθε στο φως μια τρίτη φωτογραφία που τον απεικονίζει με την κιθάρα του να χαμογελάει. Ένα κομμάτι του Johnson που μπορεί να ακούσει κανείς το slide είναι το Come on in my Kitchen και το Dust my Broom (Madsen 2005).

#### **2.3.4 Elmore James**

Ο Elmore James γεννήθηκε το 1918 στην πόλη Richland του Μισισιπή και αρχικά ονομαζόταν Elmore Brooks. Η αναζήτηση δουλειάς σε φυτείες του Νότου έκανε συχνά την οικογένεια του να μετακινείται και να αλλάζει μέρη. Ο James αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς κιθαρίστες των μπλουζ μαζί με τον Muddy Waters. Μάλιστα, οι δυο τους αποτελούσαν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα νεότερα μπλουζ με τα προγενέστερα μπλουζ του Δέλτα, μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Οι πρώτες ηχογραφήσεις του James έγιναν το 1951, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν ήταν αρκετά ενεργός στο μουσικό στερέωμα εκείνης της περιοχής τα προηγούμενα χρόνια. Αντιθέτως, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι ο James έπαιζε αρκετά μουσική μεταξύ του 1929 με 1950 πολλές φορές πλάι σε μουσικούς όπως ο Robert Johnson. Ο James είχε έναν αδερφό, ο οποίος είχε υιοθετηθεί από τους γονείς του το 1937, και μαζί έπαιζαν συχνά μουσική. Ο James ήδη από την ηλικία των δέκα ετών ξεκίνησε να παίζει με μια αυτοσχέδια κιθάρα. Εκτός όμως από κιθάρα έπαιζε και με ένα όργανο, το οποίο ονομαζόταν diddley bow (Madsen 2005).

Σε ηλικία 19 ετών παντρεύτηκε μια γυναίκα και επίσης την ίδια χρονιά γνώρισε τον Robert Johnson και τον Alec Rice Miller. Ο James επηρεάστηκε βαθιά από το slide παίξιμο του Johnson και το υιοθέτησε. Ο James στρατολογήθηκε το 1943 στο Αμερικανικό ναυτικό, ωστόσο το 1945 γύρισε στο Belzoni εγκαταλείποντας το στρατιωτικό σώμα. Το 1940 ξεκίνησε να χρησιμοποιεί την ηλεκτρική κιθάρα και μαζί με την μπάντα του έφερε την καινοτομία στα μοντέρνα μπλουζ, όμως με το στοιχείο των Delta μπλουζ να είναι βασικό χαρακτηριστικό τους. Η βαθιά επιρροή από παίκτες, όπως ο Charley Patton και ο Robert Johnson ήταν εμφανής στο παίξιμο του James. Τέλος, ο Elmore James μετακινήθηκε στο Σικάγο, όπου είχε την τύχη να συνεργαστεί με μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες, όπως η Chess, η Fury, η Modern κ.α. Ένα από τα πρώτα κομμάτια που μπορεί να τον ακούσει κανείς να παίζει slide είναι η διασκευή του Dust My Broom που αποτελεί κομμάτι του Robert Johnson (Madsen 2005).

### **2.3.5 Duane Allman**

Ο Duane Allman γεννήθηκε το 1946 στο Τενεσί και αποτελεί έναν από τους μουσικούς που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του Ροκ είδους του νότου. Παρόλο που η καριέρα του ήταν μικρή σε διάρκεια, το slide παίξιμο του θαυμάστηκε από πολλούς κιθαρίστες, οι οποίοι ακόμα και σήμερα προσπαθούν να το αντιγράψουν (Madsen 2005).

Ο Allman ήρθε σε επαφή με την κιθάρα όταν η οικογένεια του μετακόμισε στην Φλόριντα το 1957 και ο μικρότερος του αδερφός πήρε μία και ξεκίνησε να παίζει. Αρχικά ο Duane έμαθε από τον αδερφό του και στην συνέχεια ξεκίνησε να ασχολείται παραπάνω με την κιθάρα. Έτσι, ο μικρότερος του αδερφός Greg ξεκίνησε να παίζει πλήκτρα. Οι δυο τους έκαναν σχήμα το οποίο ονομαζόταν The House Rockers, ενώ στην συνέχεια έκαναν μια άλλη μπάντα που ονομαζόταν The Allman Joys. Με την δεύτερη μπάντα ηχογράφησαν ένα κομμάτι και ξεκίνησαν να περιοδεύουν σε μικρές μουσικές σκηνές του νότου. Η μπάντα αυτή δεν κράτησε και στην συνέχεια έφτιαξαν μια καινούργια που έφερε την ονομασία Hour Glass. Παρά το γεγονός ότι η μπάντα αυτή άνοιγε συναυλίες για δημοφιλή ονόματα, όπως οι Doors στην Καλιφόρνια, δεν έκανε ιδιαίτερη εμπορική επιτυχία

και στην συνέχεια διαλύθηκε και αυτή. Ο Duane γύρισε πίσω και έκανε την γνωστή μπάντα The Allman Brothers, με μουσικούς από την περιοχή του νότου, ενώ ο Greg έμεινε στην Καλιφόρνια και πιο συγκεκριμένα στο Los Angeles (Madsen 2005).

Ο Duane είχε συνεργαστεί και με μουσικούς, όπως η Aretha Franklin, ο Boz Scaggs και ο Eric Clapton. Το 1971 οι Allman Brothers ξεκίνησαν τις ηχογραφήσεις στο στούντιο ηχογραφώντας κομμάτια, όπως το Stand Back, Blues Sky κ.α. Ωστόσο, εκείνη την χρονιά ο Duane σκοτώθηκε σε τροχαίο δυστύχημα με την μηχανή του. Το slide παίξιμο του Duane και η μουσική κληρονομιά του έχει ασκήσει σημαντική επιρροή σε πάρα πολλούς παίκτες, όπως ο Sonny Landreth, ο Warren Haynes, ο Derek Trucks κ.α. Ένα κομμάτι στο οποίο παίζει slide είναι το Statesboro Blues (Madsen 2005).

### **2.3.6 Derek Trucks**

Ο Derek Trucks είναι ένας από τους πιο αξισημείωτους slide παίκτες της σύγχρονης εποχής, γεννημένος στις 8 Ιουνίου του 1979. Πολλοί κιθαρίστες έχουν χαρακτηρίσει το παίξιμό του εξωπραγματικό εξαιτίας της αψεγάδιαστης τεχνικής του και της μουσικότητας του. Είναι ανιψιός του Butch Trucks που ήταν μέλος και ντράμερ των Allman Brothers Band. Ο ίδιος ο Derek έχει παίξει με τους Allman Brother καθώς και με πολλά άλλα συγκροτήματα ήδη από νεαρή ηλικία. Ωστόσο, είχε διαμορφώσει και αυτός το δικό του συγκρότημα με όνομα Derek Trucks Band, στο οποίο θα τον άκουγε κανείς να παίζει slide και όχι μόνο. Το σχήμα αυτό εκτός από τις πρωτότυπες δικές τους μπλουζ συνθέσεις έχουν κάνει και διασκευές σε τζαζ κομμάτια, όπως το So What του Miles Davis, το Mr. PC του John Coltrane κ.α. Το άλμπουμ της μπάντας βγήκε το 1997 (Budnick 1998). Ο Derek Trucks παντρεύτηκε το 1999 μια μουσικό που ονομάζεται Susan Tedeschi. Από το 2008 και μετά οι δύο τους έχουν ένα σχήμα που ονομάζεται Tedeschi Trucks Band. Το σχήμα αυτό αποτελείται από δώδεκα άτομα συνολικά (tedeschitrucksband 2018).

Ένας λόγος που ο Trucks φημίζεται για το δεξιοτεχνικό slide παίξιμό του, είναι το γεγονός ότι με την φρασεολογία(αγγλ. phrasing) που έχει αναπτύξει πάνω στον αυτοσχεδιασμό στην κιθάρα πετυχαίνει να μιμηθεί σε μεγάλο βαθμό

την ανθρώπινη φωνή. Ειδικότερα, αν παρατηρήσουμε τις φράσεις που παίζει θα δούμε ότι οι μελωδικές γραμμές που ακολουθεί είναι παρόμοιες με αυτές των τραγουδιστών. Αξίζει να αναφερθεί ακόμη ότι ο Trucks έχει επηρεαστεί και από τους Ινδούς μουσικούς Ali Akbar Khan και Nusrat Fateh Ali Khan, όπου σύμφωνα με τα λόγια του δεν τους έχει μελετήσει, αλλά έχει ακούσει πολύ από αυτήν την μουσική.

### **2.3.7 Άλλοι σημαντικοί κιθαρίστες**

Άλλοι σημαντικοί slide κιθαρίστες που αξίζει να αναζητήσει κανείς πληροφορίες για την ζωή και το έργο τους αποτελούν οι: Ry Cooder, Sonny Landreth, Skip James και Arlen Roth.



## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ

### 1. Κουρδίσματα

#### 1.1 Ανοιχτό Σολ – Open G

Το ανοιχτό Σολ κούρδισμα αποτελεί ένα από τα κουρδίσματα που είναι ευρέως διαδεδομένο και χρησιμοποιημένο από του κιθαρίστες του Δέλτα, όπως ο Son House και ο Robert Johnson. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Rick Payne, «ένα κομμάτι που γράφτηκε για να παίζεται σε ανοιχτό Σολ κούρδισμα είναι το Spanish Fandango» (Payne 2016: 17) και γι' αυτό το λόγο αυτό το κούρδισμα συχνά αποκαλείται και Spanish tuning (Payne 2016). Ένα χαρακτηριστικό που έχουν τα ανοιχτά κουρδίσματα είναι το γεγονός ότι μπορεί κανείς με το slide, ή παίζοντας μπαρέ με ένα δάχτυλο, να παίζει ολόκληρες συγχορδίες πράγμα που είναι αδύνατο στο κανονικό κουρδισμα (Payne 2016). Έτσι το ανοιχτό Σολ κούρδισμα είναι ως εξής:

Open G  
Tuning

6η	5η	4η	3η	2η	1η
D	G	D	G	B	D

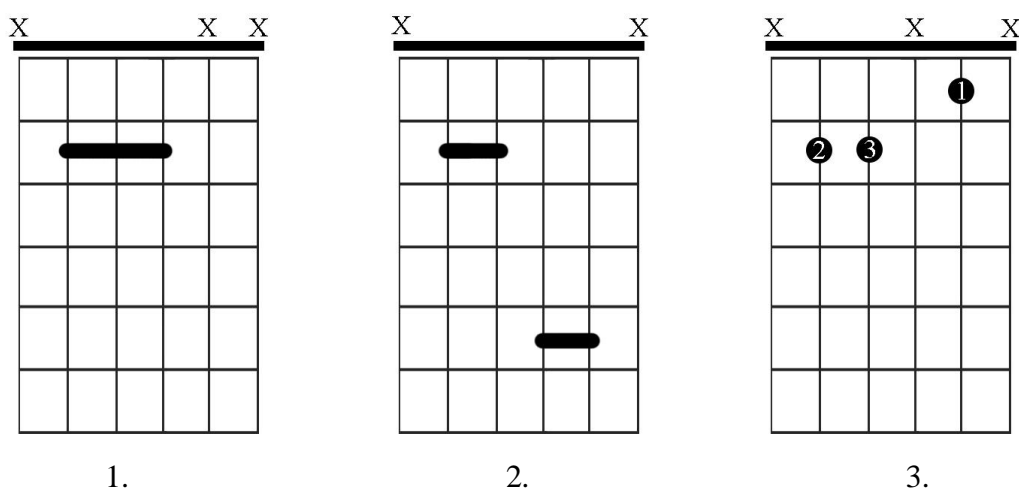
Αν χτυπίσει κανείς όλες τις χορδές στην κιθάρα χωρίς να πατάει σε κάποιο τάστο τότε θα διαπιστώσει ότι η συγχορδία που ακούγεται είναι η Σολ Μείζονα.

Η Ρε είναι η 5<sup>η</sup> της Σολ που την συναντάμε στην 6<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup> και 1<sup>η</sup> χορδή και η Σι είναι η 3<sup>η</sup> μεγάλη της Σολ που την συναντάμε μόνο στην 2<sup>η</sup> χορδή.

### 1.1.1 Συγχορδίες

Παρακάτω θα παρατεθούν μερικές συγχορδίες που μπορούμε να παίζουμε σε αυτό το κούρδισμα με ή χωρίς Slide.

Aminor



\*Οι συγχορδίες αυτές προέρχονται από το βιβλίο του Mark Hanson (Hanson 1991).

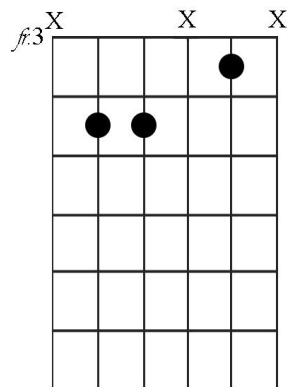
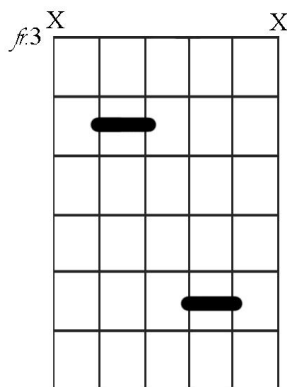
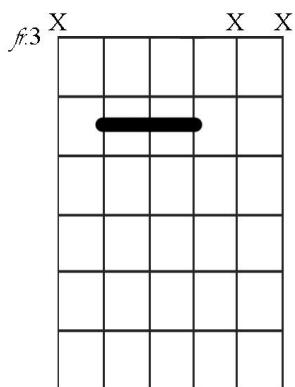
Η πρώτη απεικόνιση αποτελεί μια συγχορδία που δεν αποτελεί κάποια ελάσσονα ή μείζονα συγχορδία γιατί περιέχει μόνο την 1<sup>η</sup>, την 5<sup>η</sup> και 8<sup>η</sup> βαθμίδα της Λα, δηλαδή τις νότες Λα, Μι, Λα. Άρα κατατάσεται στην κατηγορία των συγχορδιών που στο κόσμο της ηλεκτρικής κιθάρας ονομάζουμε πέμπτες ή power chords. Το X συμβολίζει τις χορδές που δεν παίζουμε και δεν πρέπει να ηχούν, έτσι ώστε να μην αλλοιωθεί η ποιότητα της συγχορδίας.

Η δεύτερη απεικόνιση αποτελεί μια ελάσσονα συγχορδία και πιο συγκεκριμένα την Λα μινόρε. Για να παιχτεί αυτή η συγχορδία απαιτείται η χρήση μικρών μπαρέ με το πρώτο και 4<sup>ο</sup> δάχτυλο ταυτόχρονα. Η συγχορδία περιέχει την 1<sup>η</sup> βαθμίδα της Λα στην 5<sup>η</sup> χορδή, την 5<sup>η</sup> βαθμίδα(Μι) στην 4<sup>η</sup>, την 3<sup>η</sup> μικρή(Ντο) στην 3<sup>η</sup> χορδή και την 5<sup>η</sup> βαθμίδα(Μι) πάλι στην 2<sup>η</sup> χορδή.

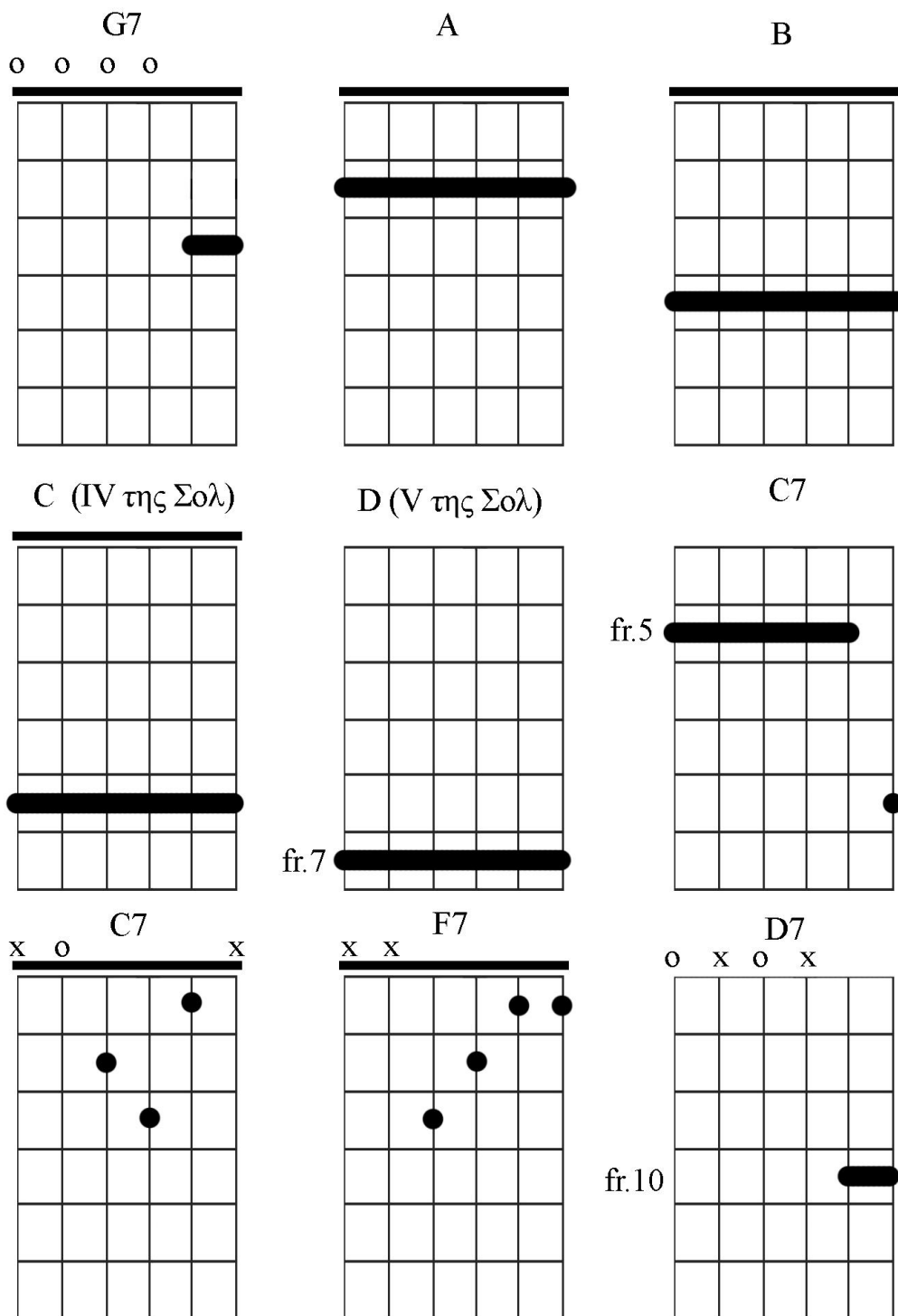
Η τρίτη απεικόνιση αποτελεί πάλι μια συγχορδία της Λα ελάσσονας, με την 1<sup>η</sup> βαθμίδα στην 5<sup>η</sup> χορδή, την 5<sup>η</sup> βαθμίδα στη 4<sup>η</sup> χορδή και την 3<sup>η</sup> μικρή που κάνει την συγχορδία ελάσσονα στην 2<sup>η</sup> χορδή. Ένα συμπέρασμα που προκύπτει

είναι ότι αυτές οι συγχορδίες είναι κινητές και μπορούν να μεταφερθούν εξαιτίας της φύσης του ανοιχτού κουρδίσματος. Δηλαδή με απλά λόγια, αν μετακινήσουμε οποιοδήποτε από τα παραπάνω σχήματα συγχορδιών ένα τόνο πάνω όλες τις νότες, θα βγει η Σι ελάσσονα συγχορδία.

Bminor



\*Οι παρακάτω συγχορδίες προκύπτουν από την συλλογή δεδομένων από το βιβλίο του Mark Hanson (Hanson 1991):



## 1.2 Ανοιχτό Ρε-Open D

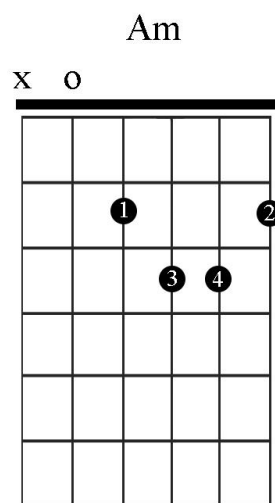
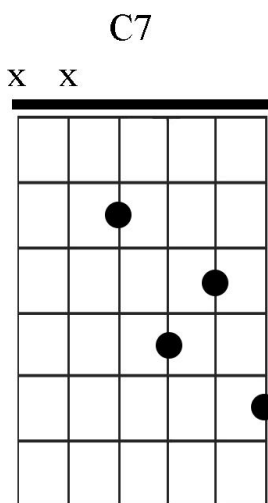
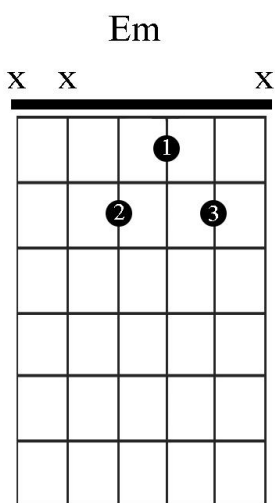
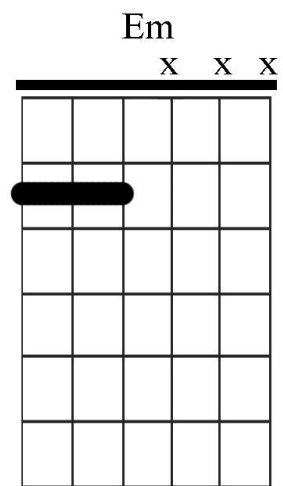
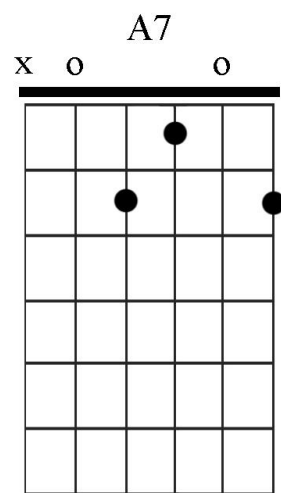
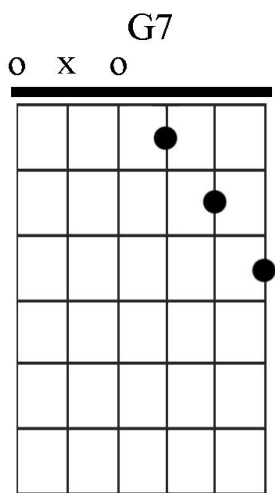
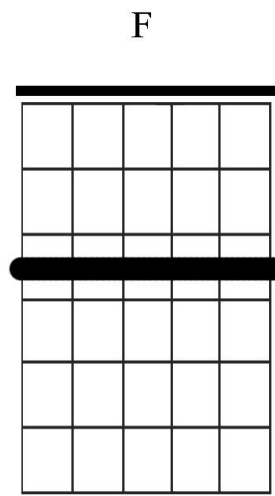
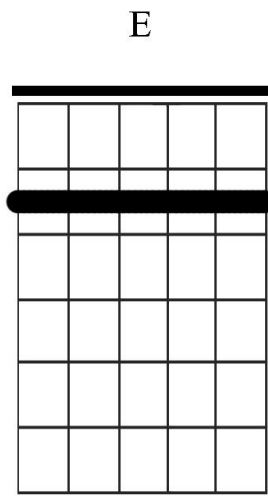
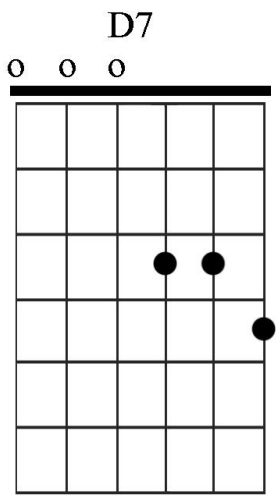
Το ανοιχτό Ρε κούρδισμα ήταν ένα από τα αγαπημένα κούρδισματα του μουσικού Tampa Red, όπως και το ανοιχτό Μι (Payne 2016). Ο Red ήταν ο πρώτος μαύρος μουσικός που χρησιμοποίησε μια National steel κιθάρα. Ο Son House επηρεάστηκε αρκετά από το στυλ του red και χρησιμοποιούσε και αυτός μια αντίστοιχου τύπου κιθάρα (Payne 2016). Ο Tampa Red ήταν από τους μουσικούς που έφυγαν στο Σικάγο και στο παίξιμό του κανείς μπορούσε να διακρίνει στοιχεία, όπως το γλίστρημα με μονές νότες και φράσεις επηρεασμένες από την jazz (Payne 2016). Το ανοιχτό Ρε κούρδισμα αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή και διαδεδομένα κούρδισματα στον κόσμο της slide κιθάρας (Hanson 1991). Ένα γνωστός κιθαρίστας που έχει χρησιμοποιήσει αυτό το κούρδισμα είναι ο Ry Cooder, στο κομμάτι Paris Texas (Payne 2015).

Στην εικόνα παρακάτω φαίνεται το ανοιχτό Ρε κούρδισμα. Όπως μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε το ανοιχτό Ρε κούρδισμα αποτελεί μια μείζονα συγχορδία με την τονική(Ρε) να βρίσκεται στην 6<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup> και 1<sup>η</sup> χορδή. Παράλληλα η 5<sup>η</sup> της Ρε(Λα) βρίσκεται στην 5<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> χορδή ενώ η 3<sup>η</sup> μεγάλη(Φα#) που δίνει την ιδιότητα στην συγχορδία να είναι μείζονα, βρίσκεται στην 3<sup>η</sup> χορδή.

Open D  
Tuning

6η	5η	4η	3η	2η	1η
D	A	D	F#	A	D

### 1.2.1 Συγχορδίες



### 1.3 Ανοιχτό Μι-Open E

Το ανοιχτό Μι κούρδισμα αποτελεί ένα από τα κούρδισματα που χρησιμοποιήθηκε αρκετά συχνά από τον Duane Allman. Ακόμη, ένας από τους σημαντικότερους slide κιθαρίστες της εποχής μας που χρησιμοποιεί αυτό το κούρδισμα είναι ο Derek Trucks (Aledort 2019). Το ανοιχτό Μι είναι ως εξής:

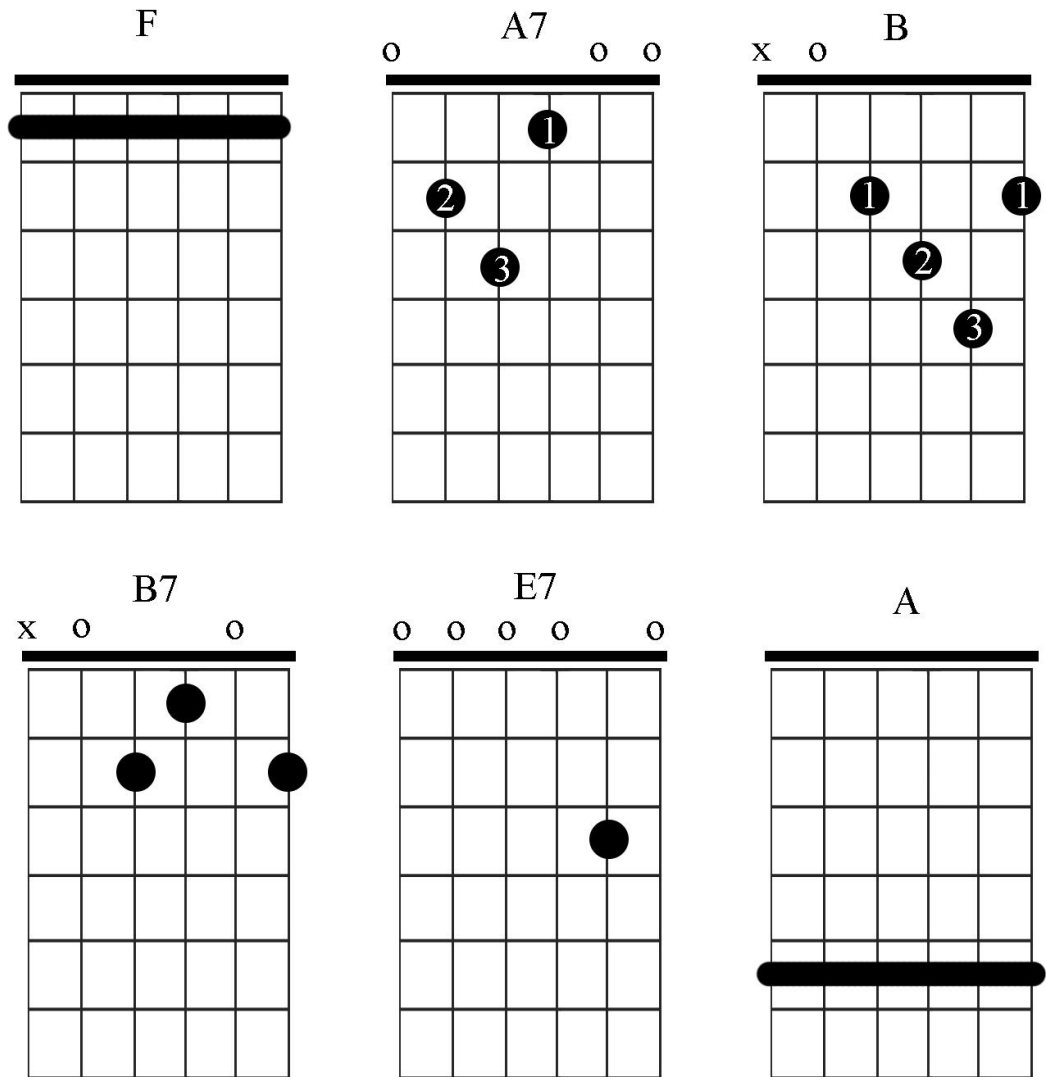
Open E  
Tuning

6η	5η	4η	3η	2η	1η
E	B	E	G#	B	E

Οι χορδές που πρέπει να αλλαχτούν από το κανονικό κούρδισμα για προκύψει το ανοιχτό Μι κούρδισμα είναι η 5<sup>η</sup> χορδή, η 4<sup>η</sup> χορδή και η 3<sup>η</sup> χορδή (Roth 1975). Παρατηρούμε ότι και αυτό το κούρδισμα αποτελεί μια μείζονα τρόπου συγχορδία με την τονική(Μι) στην 6<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup> και 1<sup>η</sup> χορδή, την 5<sup>η</sup> της Μι(Σι) στην 5<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> χορδή και την 3<sup>η</sup> μεγάλη τη Μι(Σολ#) στην 3<sup>η</sup> χορδή. Ένα συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι το ανοιχτό Μι κούρδισμα και το ανοιχτό Ρε περιέχουν ακριβώς τις ίδιες βαθμίδες της αντίστοιχης μείζονας κλίμακας τοποθετημένες στις ίδιες χορδές. Έτσι, με βάση το γεγονός ότι η νότα Μι απέχει από την Ρε έναν τόνο διαπιστώνουμε ότι μπορούμε να παίζουμε όλες τις συγχορδίες που αναφέραμε στο ανοιχτό Ρε κούρδισμα και στο ανοιχτό Μι απλά μετακινώντας

αυτές τις συγχορδίες δύο τάστα πίσω, δηλαδή έναν τόνο κάτω από την θέση που παρουσιάζονται στην προηγούμενη σελίδα. Ωστόσο, πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί με τις συγχορδίες που περιέχουν ανοιχτές χορδές.

### 1.3.1 Συγχορδίες





#### 1.4 Άλλα κούρδισματα

Ένα άλλο βασικό κούρδισμα που χρησιμοποιείται στην slide κιθάρα είναι το ανοιχτό Λα(αγγλ. Open A), το οποίο χαρακτηρίζεται και αυτό ως «Spanish» (Roth 1975: 14). Το ανοιχτό Λα είναι παρόμοιο με το ανοιχτό Σολ κούρδισμα αφού και αυτό περιέχει τις ίδιες βαθμίδες της μείζονας κλίμακας στις αντίστοιχες ανοιχτές χορδές απλά ένα τόνο πάνω από το Σολ. Έτσι το ανοιχτό Λα είναι ως εξής: (Από την μπάσα 6<sup>η</sup> χορδή έως την 1<sup>η</sup> καντίνι) E-A-E-A-C#-E (Roth 1975). Πιο σπάνια έχουμε και τα παρακάτω ανοιχτά κούρδισματα:

	Από την 6 <sup>η</sup> έως την 1 <sup>η</sup> χορδή
Ντο	C-G-C-E-G-C
Dropped Ρε	D-A-D-G-B-E
Σολ μινόρε	D-G-D-G-B $\flat$ -D
Ρε μινόρε	D-A-D-F-A-D
Σολ sus4	D-G-D-G-C-D
Ρε sus4	D-A-D-G-A-D
Μι6	E-B-E-G#-B-C#

## **2.Εισαγωγή στον αυτοσχεδιασμό**

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βασικό στοιχείο των μπλουζ. Τα περισσότερα κομμάτια έχουν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα σε αυτό το είδος και η φόρμα τους συνήθως είναι μια απλή κυκλική δωδεκάμετρη δομή (Kernfeld 2003), όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο. Για να μπορέσει κανείς να αυτοσχεδιάσει στα μπλουζ χρειάζεται σε αρχικό στάδιο να γνωρίζει τις δύο πεντατονικές κλίμακες. Παρακάτω παρουσιάζονται οι πεντατονικές κλίμακες και τα μοτίβα που σχηματίζουν στην κιθάρα σαν ένα είδος χαρτογράφησης των νοτών της κάθε πεντατονικής κλίμακας πάνω στην ταστιέρα στα αντίστοιχα κουρδίσματα. Το επόμενο βήμα στην εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού παιξίματος ενός κιθαριστή είναι να μάθει τους επτά τρόπους εφαρμόζοντας για αυτούς την ίδια διαδικασία. Ωστόσο, ο μουσικός θα πρέπει να δημιουργεί φράσεις με τις νότες της κλίμακας αρχικά μέσω της μίμησης και μελέτης του παιξίματος άλλων σημαντικών κιθαριστών και στην συνέχεια μέσω της προσωπικής του εξερεύνησης και δημιουργίας καινούριων φράσεων για να επιτύχει ένα ωραίο μουσικό αποτέλεσμα. Με απλά λόγια, δεν αρκεί η εκμάθηση μόνο των θέσεων και των νοτών της κλίμακας αλλά χρειάζεται η ακρόαση και η μίμηση φράσεων που έχουν παίξει προηγούμενοι καταξιωμένοι μουσικοί για να υπάρξει ένα ικανοποιητικό ακουστικό αποτέλεσμα.

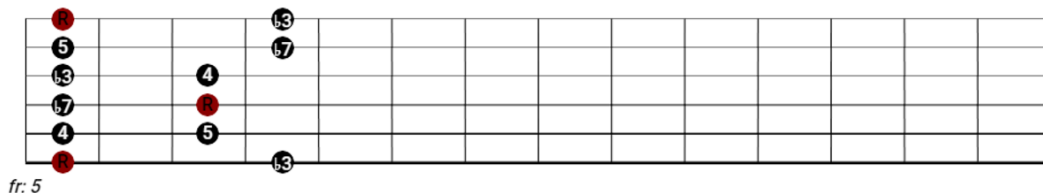
### **2.1 Η Πεντατονική κλίμακα**

Υπάρχουν δύο βασικά είδη πεντατονικής κλίμακας, η ελάσσονα πεντατονική και η μείζονα πεντατονική. Στην ελάσσονα πεντατονική κλίμακα περιέχονται πέντε από τις επτά νότες του Αιολικού τρόπου, ή αλλιώς της φυσικής ελάσσονας κλίμακας (Μαλάμης 2019). Έτσι, η ελάσσονα πεντατονική περιέχει την τονική (1<sup>η</sup>), την 3<sup>η</sup> βαθμίδα (3<sup>η</sup> μικρή), την 4<sup>η</sup> βαθμίδα (4<sup>η</sup> καθαρή), την 5<sup>η</sup> βαθμίδα (5<sup>η</sup> καθαρή) και την 7<sup>η</sup> βαθμίδα (7<sup>η</sup> μικρή) της ελάσσονας κλίμακας (Μαλάμης 2019). Αν προσθέσουμε και την 5<sup>η</sup> ελαττωμένη στην κλίμακα προκύπτει η μπλουζ κλίμακα(αγγλ. blues scale). Αντίστοιχα, η μείζονα πεντατονική αποτελείται και αυτή από πέντε νότες οι οποίες προέρχονται από τον Ιωνικό τρόπο ή αλλιώς την λεγόμενη μείζονα κλίμακα. Έτσι, η μείζονα πεντατονική περιλαμβάνει την τονική (1<sup>η</sup>), την 2<sup>η</sup> βαθμίδα (2<sup>η</sup> μεγάλη), την 3<sup>η</sup> βαθμίδα (3<sup>η</sup>

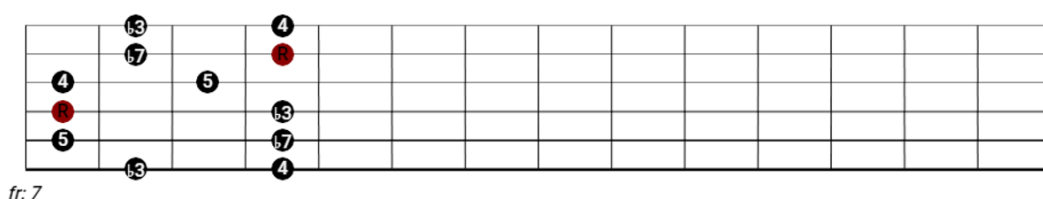
μεγάλη), την 5<sup>η</sup> βαθμίδα (5<sup>η</sup> καθαρή) και την 6<sup>η</sup> βαθμίδα (6<sup>η</sup> μεγάλη) του μείζονα τρόπου (Gilbert και Marlis 1997). Οι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες που απέχουν μια 3<sup>η</sup> μικρή μεταξύ τους και έχουν τον ίδιο οπλισμό ονομάζονται σχετικές. Για παράδειγμα η σχετική της Λα ελάσσονας είναι η Ντο μείζονα, όπως και η σχετική της Σολ μείζονας είναι η Μι ελάσσονα. Αντίστοιχα, το ίδιο ισχύει για τις πεντατονικές κλίμακες (Gilbert και Marlis 1997). Για παράδειγμα, η Σολ μείζονα πεντατονική περιέχει τις ίδιες νότες με την Μι ελάσσονα πεντατονική. Στην επόμενη σελίδα βλέπουμε τις πέντε θέσεις της Λα ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας και το μοτίβο που δημιουργούν στην κιθάρα στο κανονικό κούρδισμα(αγγλ..standard tuning).

## 2.1.1 Οι πέντε θέσεις της πεντατονικής κλίμακας στο κανονικό κούρδισμα

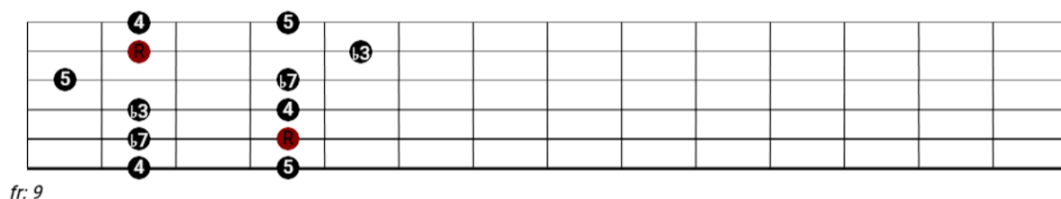
### 1<sup>η</sup> θέση (Λα Ελάσσονα Πεντατονική)



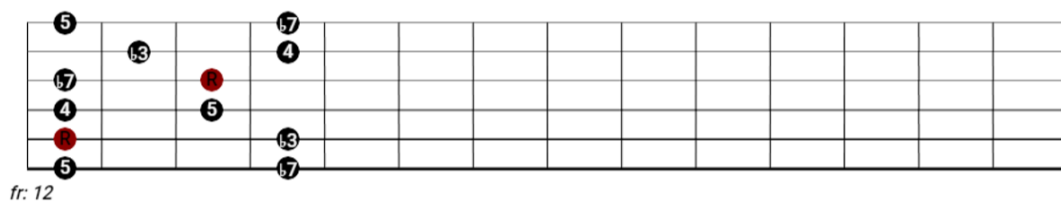
### 2<sup>η</sup> θέση (Ντο Μείζονα Πεντατονική)



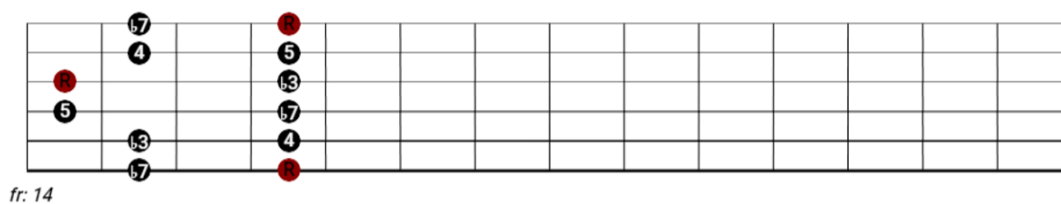
### 3<sup>η</sup> θέση



### 4<sup>η</sup> θέση



### 5<sup>η</sup> θέση

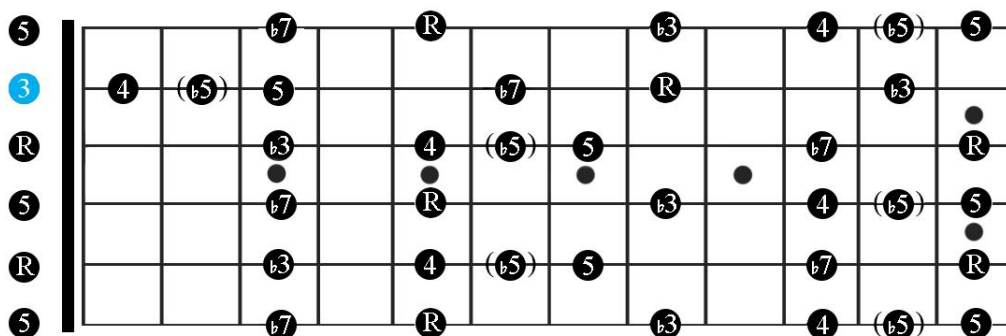


\*Τα παραπάνω σχήματα προέρχονται από την πτυχιακή εργασία του Μιχαήλ Μαλάμη και αναδημοσιεύονται με την άδεια του. (Μαλάμης 2019)

## 2.1.2 Ανοιχτό Σολ κούρδισμα- Open G

Παρακάτω παρουσιάζεται η μείζονα και η ελάσσονα πεντατονική στο ανοικτό Σολ κούρδισμα. Ταυτόχρονα σημειώνονται και οι βαθμίδες της κλίμακας. Από το δωδέκατο τάστο και μετά, οι νότες της κιθάρας επαναλαμβάνονται μία οκτάβα ψηλότερα με την ίδια αλληλουχία που έχουν από το πρώτο ως το δωδέκατο τάστο στην κάθε χορδή, γι' αυτό και επαναλαμβάνονται αντίστοιχα τα ίδια μοτίβα χωρίς καμία παραλλαγή με την ίδια σειρά. Ως R χαρακτηρίζουμε την τονική(αγγλ. root note).

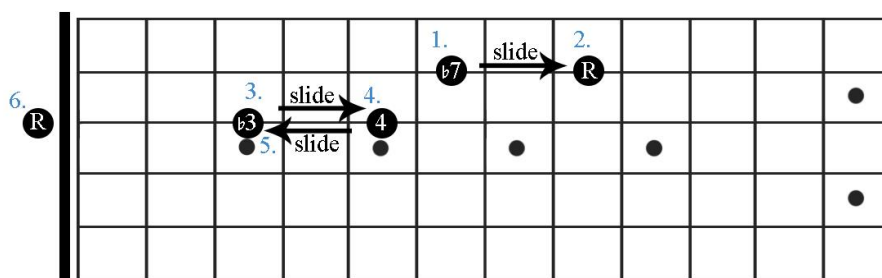
### 2.1.2.1 Απεικόνιση των βαθμίδων ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα



\*Η 3<sup>η</sup> μεγάλη που σημειώνεται με μπλε χρώμα δεν ανήκει στην ελάσσονα πεντατονική κλίμακα

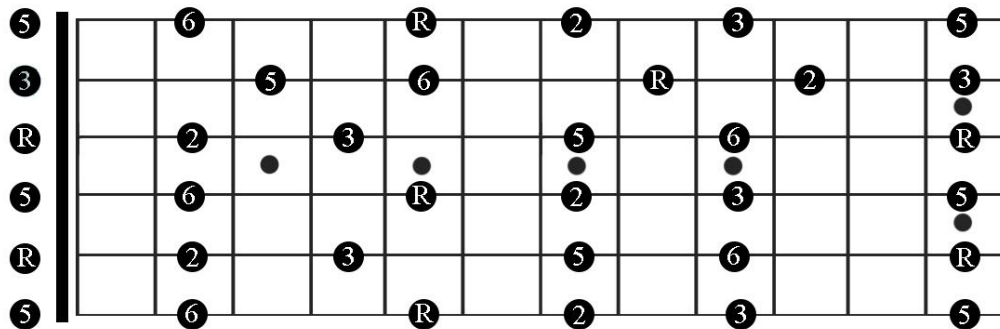
### 2.1.2.2 Παράδειγμα 1<sup>ο</sup>

Μία φράση που μπορεί να παίξει κανείς με το slide χρησιμοποιώντας το παραπάνω σχήμα αποτυπώνεται στην παρακάτω εικόνα ίδιας μορφής. Το βέλος συμβολίζει το γλίστρημα με το slide από νότα σε νότα και η αρίθμηση με μπλε χρώμα έχει να κάνει με την σειρά που πρέπει να παιχτούν οι νότες αντίστοιχα.



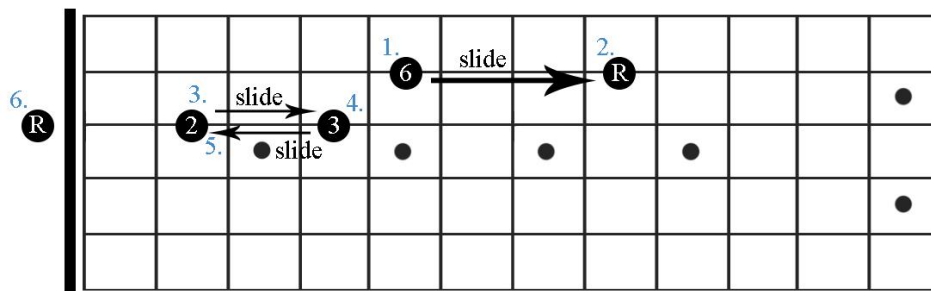
Αρα, ξεκινάμε από την b7, μετά γλιστράμε και παίζουμε την τονική, στην συνέχεια παίζουμε την b3, μετά την 4 κλπ.

### 2.1.2.3 Απεικόνιση των βαθμίδων της μείζονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα



### 2.1.2.4 Παράδειγμα 2<sup>ο</sup>

Μία φράση που μπορεί να παίζει κανείς με το slide χρησιμοποιώντας το παραπάνω σχήμα αποτυπώνεται στην εικόνα παρακάτω. Το βέλος συμβολίζει το γλίστρημα με το slide από νότα σε νότα και η μπλε χρώματος αρίθμηση έχει να κάνει με την σειρά που πρέπει να παιχτούν οι νότες αντίστοιχα.



### 2.1.2.5 Συμπέρασμα

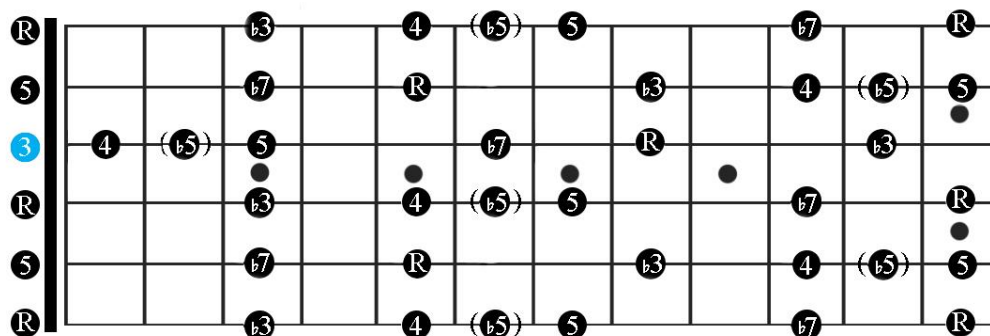
Τα σχήματα αυτά μπορούν να εφαρμοστούν και στο ανοιχτό Λα κούρδισμα γιατί στις αντίστοιχες χορδές της κιθάρας έχουμε τις αντίστοιχες βαθμίδες της Λα. Έτσι, παρατηρούμε ότι οι βαθμίδες της Λα ελάσσονας και μείζονας πεντατονικής κλίμακας θα εμφανίζονται στην ίδια ακριβώς θέση με τις βαθμίδες της Σολ, όπως φαίνεται παραπάνω στο πρώτο σχήμα, αν κουρδίσουμε την κιθάρα

σε Λα ανοιχτό κούρδισμα. Δεν ισχύει το ίδιο όμως για το ανοιχτό Μι και ανοιχτό Ρε κούρδισμα. Τέλος, μπορούμε να συνδυάσουμε και τις δύο κλίμακες για να βγάλουμε κι άλλες φράσεις αρκεί η τονικότητα του κομματιού να είναι μείζονα.

### 2.1.3 Ανοιχτό Ρε κούρδισμα- Open D

Παρακάτω παρουσιάζεται η Ρε μείζονα πεντατονική και η Ρε ελάσσονα πεντατονική στο ανοιχτό Ρε κούρδισμα. Παράλληλα, στα σχήματα εμφανίζονται όπως και προηγουμένως οι βαθμίδες της αντίστοιχης κλίμακας.

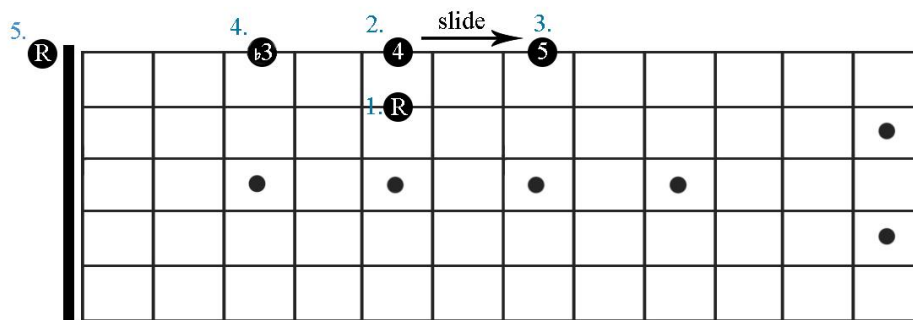
#### 2.1.3.1 Απαικόνιση των βαθμίδων της ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα



\*Η 3<sup>η</sup> μεγάλη είναι εκτός της κλίμακας και σημειώνεται με μπλε χρώμα.

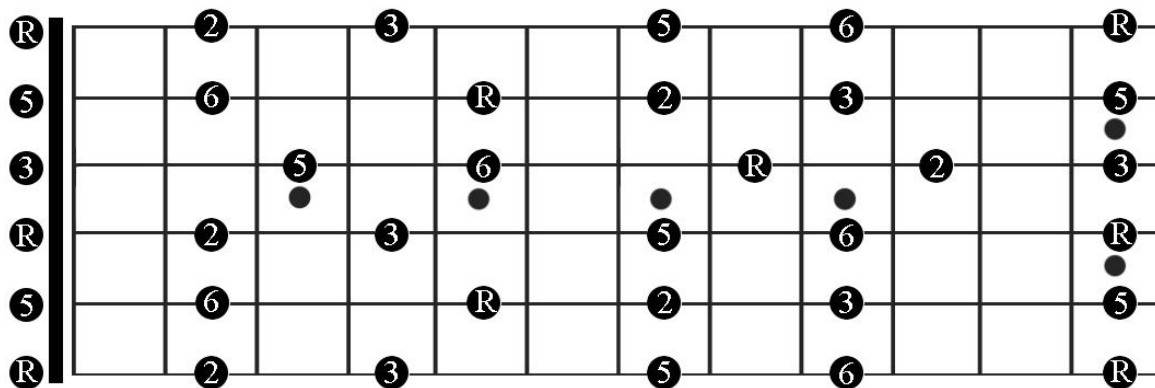
#### 2.1.3.2 Παράδειγμα 1<sup>ο</sup>

Μία φράση που μπορεί να παίξει κανείς με το slide χρησιμοποιώντας το παραπάνω σχήμα, αποτυπώνεται στην εικόνα παρακάτω. Το βέλος συμβολίζει το γλίστρημα με το slide από νότα σε νότα και η αρίθμηση με μπλε χρώμα έχει να κάνει με την σειρά που πρέπει να παιχτούν οι νότες αντίστοιχα. Άρα, ξεκινάμε από την τονική, αμέσως μετά παίζουμε την 4<sup>η</sup> βαθμίδα, μετά ακολουθεί με



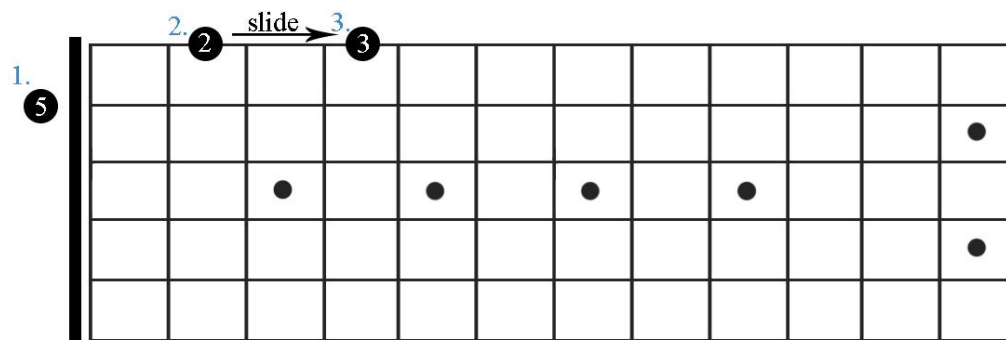
γλίστρημα η 5<sup>η</sup> βαθμίδα, στη συνέχεια η b3 και τέλος η τονική παίζοντας την 1<sup>η</sup> χορδή ανοιχτή.

### 2.1.3.3 Απεικόνιση των βαθμίδων της μείζονας πεντατονικής κλίμακας στην ταστιέρα



### 2.1.3.4 Παράδειγμα 2<sup>ο</sup>

Μία φράση που μπορεί να παίξει κανείς με το slide χρησιμοποιώντας το παραπάνω σχήμα, αποτυπώνεται στην εικόνα παρακάτω. Το βέλος συμβολίζει το γλίστρημα με το slide από νότα σε νότα και η αρίθμηση με μπλε χρώμα αφορά στη σειρά, με την οποία πρέπει να παιχτούν οι νότες αντίστοιχα.





### 2.1.3.5 Συμπέρασμα

Τα σχήματα αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στο ανοιχτό Μι κούρδισμα. Ο λόγος είναι ότι αυτά τα δύο κουρδίσματα έχουν τις ίδιες βαθμίδες στις ίδιες χορδές αντίστοιχα. Έτσι, η Μι ελάσσονα και μείζονα πεντατονική θα σχηματίζουν στην ταστιέρα τα ίδια μοτίβα που παρουσιάζονται παραπάνω. Το μόνο που αρκεί είναι να κουρδίσουμε την κιθάρα σε ανοιχτό Μι.

## 2.2 Η τεχνική του δεξιού και αριστερού χεριού

Το δεξί χέρι παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στον ήχο που παράγει ένας κιθαρίστας όταν παίζει slide. Ο λόγος είναι ότι με το δεξί χέρι ο κιθαρίστας μπορεί να εφαρμόσει την λεγόμενη «Right-Hand Damping» (Hanson 1991: 14) τεχνική. Η συγκεκριμένη τεχνική αφορά στο να αποτραπεί η συνήχηση λάθος νοτών κατά την διάρκεια που το slide αντικείμενο γλιστράει στην ταστιέρα. Για παράδειγμα αν κάποιος κιθαρίστας θέλει να παίζει κάποιες νότες με το slide γλιστρώντας στην 5<sup>η</sup> χορδή, είναι αναπόφευκτο να μην ακουμπήσει με αυτό και τις υπόλοιπες χορδές που βρίσκονται από κάτω από αυτήν(4<sup>η</sup>,3<sup>η</sup>,2<sup>η</sup>,1<sup>η</sup>). Σε αυτό δίνει την λύση η τεχνική damping του δεξιού χεριού, η οποία επιτυγχάνεται με την χρήση των άκρων των δαχτύλων του ίδιου χεριού, τα οποία ακουμπάνε στην χορδή, ή στις χορδές που δεν θέλει ο παίκτης να ηχήσουν. Το αποτέλεσμα είναι η σίγαση των λανθασμένων νοτών και γενικότερα ένας πιο καθαρός ήχος. Η ίδια τεχνική υπάρχει και για το χέρι το οποίο κρατάει το slide. Ωστόσο, εφαρμόζεται με διαφορετικό τρόπο σ'αυτήν την περίπτωση. Στο «Left-Hand Damping» (Hanson 1991: 9) ο παίκτης επιτυγχάνει έναν πιο καθαρό ήχο ακουμπώντας με ολόκληρο το μέρος των δαχτύλων πάνω στις χορδές, τα οποία βρίσκονται πίσω από το slide. Για παράδειγμα αν ένας κιθαρίστας εφαρμόζει το slide στο τρίτο του δάχτυλο τότε ο δείκτης και ο μέσος του αριστερού χεριού είναι υπεύθυνοι για εκτέλεση αυτής της τεχνικής. Ο λόγος ύπαρξης αυτής της τεχνικής είναι το γεγονός ότι οι χορδές όταν δονούνται παράγουν ένα είδος τριξίματος και θορύβου σε συνδιασμό με την επαφή του μεταλικού ή γυάλινου slide σε αυτές (Hanson 1991). Οι δυο παρόμοιες τεχνικές που αναφέρθηκαν παραπάνω δίνουν το ιδανικό ηχητικό αποτέλεσμα αν εφαρμοστούν συνδυαστικά.

## Επίλογος – Συμπεράσματα

Από τα ιστορικά δεδομένα που παρουσιάστηκαν παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει ακριβής χρονολογία και τοποθεσία που να προσδιορίζει το πότε και που εμφανίστηκαν τα πρώτα μπλουζ. Ακόμη, η καταγωγή της slide τεχνικής αποτελεί και αυτή στοιχείο αμφιλεγόμενο μιας και πολλοί θέτουν διαφορετικούς ισχυρισμούς για τις ρίζες της, με τις δυο βασικές τοποθεσίες να αποτελούν η Αφρική και η Χαβάη. Ένα ακόμα συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι οι οικονομικές και πολιτικές συνθήκες καταπίεσης του αφροαμερικάνικου πληθυσμού της Αμερικής έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην δημιουργία και την διαμόρφωση αυτού του στυλ. Επίσης, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι αυτό το είδος μουσικής υπάρχει ακόμα και σήμερα και συνεχώς εξελισσόταν και συνεχίζει να εξελίσσεται ανάλογα με τις καινοτομίες που επέφερε και επιφέρει η κάθε εποχή.

Βλέπουμε συνεχώς νέους και νέες μουσικούς να ασπάζονται αυτό το είδος μουσικής και πλέον μπορεί κανείς να το ακούσει σε πολλές γωνιές του πλανήτη με πολλά διαφορετικά στοιχεία που προέρχονται από την κουλτούρα του κάθε τόπου αντίστοιχα. Σημαντικό ρόλο έχει παίξει και η τεχνολογία βέβαια με την διάδοση μεγάλων όγκων πληροφοριών με ταχύτατους ρυθμούς. Όσον αφορά το slide και τα μπλουζ υπάρχουν αρκετοί παίκτες και κομμάτια που μπορεί κανείς να ακούσει από τους πρωτοπόρους του είδους μέχρι τα άτομα που ασχολούνται με το αντικείμενο στην σημερινή εποχή. Με βάση αυτό, στους σημερινούς κιθαρίστες θα διακρίνει με ευκολία σε ένα σύνολο από αυτούς ένα παλιομοδίτικο στυλ παίξιματος από προηγούμενες εποχές και σε άλλους ένα καινοτόμο και πρωτοποριακό παίξιμο. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν άφθονα σε διαδικτυακές πλατφόρμες, όπως το YouTube κ.α., όπου μπορεί κανείς να δει μουσικούς που να μιμούνται το παίξιμο του Robert Johnson με μεγάλη ακρίβεια. Αντίθετα υπάρχουν και άλλοι που έχουν το δικό τους προσωπικό ήχο, φυσικά επηρεασμένο εν μέρη από τους παλιούς μουσικούς, οι οποίοι γράφουν δικά τους κομμάτια ή κάνουν διασκευές δίνοντας την δική τους πινελιά, όπως για παράδειγμα η μπάντα Larkin Poe, ο Tyler Bryant κ.α.

Τέλος, ένα σημαντικό συμπέρασμα που προκύπτει σε σχέση με το τεχνικό ζήτημα είναι το ότι κάποιος πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός με το να κουρδίζει σωστά τις νότες όταν χρησιμοποιεί το slide. Αυτό θέλει ιδιαίτερη προσπάθεια για να επιτευχθεί. Βέβαια, το επίπεδο του παίκτη σε συνδυασμό με τις ακουστικές δεξιότητες που διαθέτει είναι αναμφίβολα σημαντικός παράγοντας στο χρονικό διάστημα που θα χρειαστεί ώστε να το επιτύχει. Με απλά λόγια θα πρέπει κανείς να κάνει εξάσκηση έτσι ώστε να κουρδίζει σωστά τις νότες όταν γλιστράει με το slide στην ταστιέρα για να μην φαλτσάρει, ώστε να πετύχει ένα ευχάριστο μουσικό αποτέλεσμα. Ταυτόχρονα θα πρέπει να ασκεί σχετικά μικρή πίεση κατά την επαφή του slide αντικειμένου στις χορδές για να μην υπάρχουν θόρυβοι από τα τάστα.

## Βιβλιογραφία

- Μαλάμης, Μιχαήλ. 2019. «Εισαγωγή στην κιθάρα της Τζαζ:Εναρμόνιση και Τροπικότητα». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Aledort, Andy. 2019. "Exploring Slide Guitar in Open E Tuning." *GuitarWorld*. Ιουλίου 19. Πρόσβαση Απριλίου 25, 2020. <https://www.guitarworld.com/lessons/exploring-slide-guitar-open-e-tuning>.
- Bacon, Tony. «Slide (guitar) (iv)». 2001. *Grove Music Online*. Πρόσβαση Απριλίου 23, 2020. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53951>.
- Barretta, Scott. 2016. "Mississippi Delta." *Grove Music Online*. Μαΐου 25. Πρόσβαση Μαΐου 4, 2020. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2292378>.
- Bartlett, Bruce. 2008. *Wrong on Race: The Democratic Party's Buried Past*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan.
- Budnick, Dean. 1998. *Jam bands: North America's hottest live groups plus how to tape and trade their shows*. Τορόντο: ECW PRESS.
- Cohen, Norm. 2014. *Grove Music Online*. Ιανουαρίου 31. Πρόσβαση Μαρτίου 21, 2020. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258732>.
- Davies , Hughes . 2001. *Grove Music Online*.. Ιανουαρίου 20. Πρόσβαση Απριλίου 30, 2020. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49165>.
- Gilbert, Daniel, and Beth Marlis. 1997. *Guitar Soloing*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Gridley , Mark C. 2015. *TZAZ PEYMATA KAI STYLA*. επιμ. Αντώνης Λαδόπουλος, μηφ.Βεατρίκη Κάντζολα-Σαμπατάκου. Tiffin, Οχάιο: Εκδόσεις Αρχιπέλαγος.
- Hanson, Mark. 1991. *Beginning Slide Guitar*. Edited by Peter Pickow and Don Giller. Νέα Υόρκη: Amsco Publications.
- Jones, Wilbert. 2014. *IMAGES of America CHICAGO BLUES*. Charleston, Νότια Καρολίνα: Arcadia Publishing.
- Keil, Charles. 1966. *Urban Blues*. London και Chicago: The University of Chicago Press.
- Kernfeld, Barry. 2003. *Grove Music Online*.. Πρόσβαση Ιανουαριου 25, 2020. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J049100>.
- Kernodle, Tammy L., Horace J. Maxile, and Emmett G. Price. 2011. *Encyclopedia of African American Music*. Σάντα Μπάρμπαρα, Καλιφόρνια: Greenwood.
- Kubik, Gehrard. 1999. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Machlis, Joseph, and Kristine Forney. 2011. *The Enjoyment of Music*. 11th. New York: W. W. NORTON & COMPANY.
- Madsen, Pete. 2005. *Slide Guitar*. επιμ. John Morrish. San Francisco: Outline Press Limited.

2014. "Map of the en:Mississippi Delta region." *en.wikipedia.org*. Ιανουαρίου 18. Πρόσβαση Μάιος 4, 2020.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mississippi\\_Delta\\_SVG\\_Map.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mississippi_Delta_SVG_Map.svg).
- Oliver, Paul. 2014. *Grove Music Online*. Ιανουαρίου 31. Πρόσβαση Μαρτίου 21, 2020.  
 doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256548>.
- Palmer, Robert. 1981. *Deep Blues*. Νέα Υόρκη: Penguin Books USA.
- Payne, Rick. 2015. *Bottle Neck Blues*. Vol. 2. Rick Payne. Scribd.  
[www.rickpayne.co.uk](http://www.rickpayne.co.uk).
- Payne, Rick. 2016. *Beyond The Delta*. Smashwords Edition. Scribd.  
[www.rickpayne.co.uk](http://www.rickpayne.co.uk).
- Roth, Arlen. 1975. *Traditional, Country and Electric Slide Guitar*. Νέα Υόρκη: Oak Publications.
- Sacre, Robert. 2018. *Charley Patton: voice of the Mississippi Delta*. Τζάκσον : University Press of Mississippi.
- Scorsese, Martin. 2010. *Martin Scorsese Presents The Blues: A Musical Journey*. επιμ. Peter Guralnick, Robert Santelli, George-Warren Holly and Christopher John Farley. HarperCollins e-books.
- «Slack-key guitar». *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση Απριλίου 30, 2020.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052604>  
 doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52604>.
- Steinfeld, Susanna. 2016. "The Social Significance of Blues Music." Thesis, LUISS Guido Carli.
2018. *tedeschitrucksband*. Πρόσβαση Μαΐου 31, 2020.  
<https://www.tedeschitrucksband.com/about>.
- Wald, Elijah. 2004. *Escaping the Delta*. HarperCollins e-books. Scribd.
- Wald, Elijah. «Blues». 2012. *Grove Music Online*.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223858?rsk=hcxPu&result=10>.
- Weissman, Dick. 2005. *the basics*. New York: Routledge.
- Weissman, Dick. 2006. *American Popular Music:Blues*. Νέα Υόρκη: Facts on File.
- Zimbalist, Jeff , and Michael Zimbalist. 2019. *ReMastered: Στο Σταυροδρόμι του Διαβόλου*. Σκηνοθεσία Brian Oakes. Netflix.  
<https://www.netflix.com/watch/80191049?trackId=13752289&tctx=0%2C3%2Cba8b1654008e9b5453f3d68b11d5b6bcb7462a1e%3A40417461479af5cdb1637657637c9037cdfb7448%2C%2C%2C>.