

图书在版编目(CIP)数据

蓝调百年之旅/[美]古拉尔尼克等编著;李佳纯等译.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-06517-1

I. 蓝…

II. ①古…②李…

III. 爵士乐—音乐史—研究—世界

IV. J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 053731 号



朗朗书房·音乐坊

蓝调百年之旅

[美] P. 古拉尔尼克 R. 圣堤利 H. 乔治-沃伦 C.J. 法利 编著

李佳纯 等 译

苏重 审订

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 中煤涿州制图印刷厂

开 本 880×1230 毫米 1/24

版 次 2005 年 6 月第 1 版

印 张 12 插页 2

印 次 2005 年 6 月第 1 次印刷

字 数 306 000

定 价 49.80 元

蓝调百年之旅

[美] P. 古拉尔尼克 / R. 圣堤利 / H. 乔治-沃伦 /
C.J. 法利 编著

李佳纯 卢慈颖 陈佳伶 译
苏重 审订

*The Blues:
A Musical Journey*



目录

- 4 序 马丁·斯科塞斯
- 6 前言 亚历克斯·吉布尼
- 7 书写蓝调：过程 克里斯多佛·约翰·法利
- 8 简介 彼得·格罗尼克
- 10 蓝调一世纪 罗伯特·圣堤利
- 13 《圣路易斯蓝调》 W.C. 汉迪
- 16 《我们戴着面具》 保罗·劳伦斯·邓巴
- 26 《在我路经之处的石头》 罗伯特·约翰逊
- 28 《梦中布吉》 兰斯顿·休斯
- 36 《你知道我爱你》 路·威利·特纳
- 45 《囚犯谈论蓝调》 罗伯特·皮特·威廉斯
- 58 宛若归乡路 马丁·斯科塞斯
- 65 桑·豪斯：星期六的夜晚和星期天的早晨
克里斯多佛·约翰·法利
- 69 《地狱恶犬穷追不舍》 罗伯特·约翰逊
- 72 蓝调先锋 卢克·桑提
- 74 筑堤营呐喊歌 艾伦·洛马克斯
- 77 穆蒂·沃特斯：1941年8月31日 罗伯特·戈登
- 79 阅读史特林·普朗波诗作的即兴反复
约翰·埃德加·维德曼
- 82 感谢老天爷给了罗伯特·约翰逊 艾尔摩·伦纳德
- 84 霍林的狼 格雷格·泰特
- 85 吉姆·迪金森与其子卢瑟
谈论于北密西西比州山地乡村成长之历程
- 89 我为何带着我的魔法袋 罗伯特·帕尔默
- 90 阿里·法可·杜尔：乐音飘扬
克里斯多佛·约翰·法利
- 94 法国人谈蓝调 凯瑟琳·南道切爾
- 97 在恶魔的火旁取暖 查尔斯·伯内特
- 102 贝西·史密斯：是谁杀了女皇？
克里斯多佛·约翰·法利
- 104 雷尼老妈 史特林·布朗
- 110 与贝西·史密斯共度一晚 卡尔·凡·维克腾
- 112 比莉·荷莉黛 希尔顿·艾尔斯
- 114 早期南方乡村蓝调唱片 杰夫·陶德·提顿
- 117 怀念罗伯特·约翰逊 约翰尼·夏恩
- 120 恶魔的女婿 拉尔夫·埃利森
- 123 和“大个子”乔一起流浪 “蜜糖男孩”大卫·爱德华兹
兹口述（珍妮丝·马丁松和迈克尔·罗伯特·弗兰克撰文）
- 126 小教堂 威廉·福克纳
- 127 十字架下 詹姆斯·鲍德温
- 129 《我（也）听到美国在唱歌》 朱利安·邦德
- 129 《救赎之歌》 W.E.B. 杜博斯
- 131 孟菲斯之路 理查德·皮尔斯
- 134 “毛毛”的蓝调 斯坦利·布斯
- 138 重温毕尔街的光辉年代 威尔·谢德口述
（保罗·奥利弗撰文）
- 140 “忧郁”博比·布兰德：蓝调的爱之喉 罗伯特·戈登
- 142 《河流的邀请》 珀西·梅菲尔德
- 144 与路易斯·阿姆斯特朗一起上路 大卫·赫伯斯坦
- 147 六五年之狼 罗伯特·帕尔默
- 149 一个人的灵魂 维姆·文德斯
- 159 有远见的盲：瞎子莱蒙·杰斐逊以及其他视力受损的
蓝调乐手 克里斯多佛·约翰·法利
- 161 《盲眼威利·迈克特儿》 鲍勃·迪伦
- 165 “闪电”的下落 塞缪尔·查特斯
- 166 亨利·托马斯：我们对根源最深刻的一瞥

“蓝调是根，其他都是果实。”——威利·狄克逊

- 梅克·麦科密克
- 168 珍妮与茶点 卓拉·尼尔·赫斯顿
- 170 摄影师彼得·严福特谈 J.B. 勒努瓦
- 172 接送詹姆斯先生 约翰·史威兹
- 174 克利福德·安东论蓝调之生与爱
- 176 吉米·沃恩：生于蓝调
- 177 回归到你生命中的东西
约翰·李·胡克口述（保罗·奥利弗撰文）
- 179 教父与教子 马克·李文
- 182 穆蒂·沃特斯与我：蓝调一行大冒险
彼得·沃夫
- 188 芝加哥活力 罗伯特·帕尔默
- 192 孟菲斯·蜜妮与切割战
克里斯多佛·约翰·法利
- 196 新年快乐！与孟菲斯·蜜妮共度
兰斯顿·休斯
- 198 “大个子”比尔与史塔兹：时代的友谊
史塔兹·特克／杰夫·谢夫托
- 200 芝加哥蓝调，60年代风 塞缪尔·查特斯
- 202 创造一张热门蓝调唱片
威利·狄克逊（与唐·斯诺登）
- 205 而且还很深呢 杜尔
- 207 穆蒂与霍林的狼之间：吉他手休伯特·宋林
保罗·特林卡
- 210 “大个子”乔与我
迈克·布卢姆菲尔德（与 S. 桑莫维尔）
- 214 摄影师彼得·严福特谈芝加哥蓝调乐手
- 216 巴迪·盖伊抵达芝加哥 保罗·特林卡
- 217 礼物 保罗·欧榭
- 220 我如何认识我丈夫 苏珊－罗莉·帕克丝
- 223 红，白，蓝调 迈克·费吉斯
- 228 与埃里克·克莱普顿对话 彼得·格罗尼克
- 233 “大个子”比尔·布伦齐：往公路的钥匙
克里斯多佛·约翰·法利
- 237 我与蓝调的初次邂逅 瓦尔·威马
- 239 滚石齐聚 斯坦利·布斯
- 241 我的蓝调乐队：滚石 理查德·黑尔
- 245 钢琴蓝调之外 克林特·伊斯特伍德
- 247 我们的音乐女伶：蓝调及已逝的过往
克里斯多佛·约翰·法利
- 251 谈学演奏蓝调 奥蒂斯·斯班口述
（保罗·奥利弗撰文）
- 252 发电厂 尤多拉·韦尔蒂
- 254 雷·查尔斯发现钢琴 迈克·莱顿
- 256 寻找“长发教授” 杰里·韦克斯勒
- 257 约翰博士和乔尔·东谈新奥尔良的钢琴表演风格
- 261 玛西娅·鲍尔谈伟大、轻松的蓝调
- 262 克里斯·托马斯·金的 21 世纪蓝调 约翰·史温生
- 264 契蜜基亚·科普兰谈她的大熔炉蓝调
- 265 我的蓝调之旅 安东尼·迪克提斯
- 270 蓝调是血 大卫·里茨
- 274 后记 蓝调：流行音乐的足迹 恰克·D
- 276 谢辞 霍莉·乔治－沃伦
- 277 资料来源及出处
- 280 撰稿人
- 281 图片来源
- 282 附录 译名对照表

序 马丁·斯科塞斯 (Martin Scorsese)

我永远不会忘记第一次听到铅肚皮(Lead Belly)唱《看那骑士》(See See Rider)的感觉。我完全入迷了。我和大多数同辈的人一样,是听摇滚乐长大的,但是突然之间,我听到摇滚乐的根源。我可以感受到音乐背后的精神,在人声和吉他之外,来自非常久远的过去。

我认识的人之中,有很多人都有同样当头棒喝的经验。摇滚乐好像自己上门似的,就从收音机或是唱片行里跑出来。它成了我们的音乐,一种让我们定义自己之所以和父母亲那一辈不同的方式。然而后来我们发现了另一个更深刻的层次,在摇滚乐和节奏蓝调(R&B)背后的历史,在我们的音乐背后的音乐。每一条路径都指向同一个源头,就是蓝调。

我们都喜欢想像艺术乃无中生有,以前所未见、前所未读、前所未听的形象震撼了我们。而事实是,一切的一切——每一幅画、每一部电影、每一部戏剧作品、每一首歌,都有前例可循。它是一连串的人性反应。艺术的美与力量,在于它永远不是统一化或机械化的。它必定是人类的交流,由前人传给后人,若非如此则不是艺术。它一方面亘古不变,同时日新月异,因为总会有年轻艺术家听到或看到前人的作品,受到启发从中吸收并创造出自己的作品。

当你听到“蹦蹦跳”詹姆斯(Skip James)唱《恶魔夺走我的女人》(Devil Got My Woman),或桑·豪斯(Son House)唱着《死亡书信蓝调》(Death Letter Blues),或约翰·李·胡克(John Lee Hooker)弹出曲折的吉他乐句,当你真的去听的时

候——相信我,这并不难,因为这种音乐从第一个音开始就会让你全神贯注——你所听到的,是被流传下来的非常珍贵的东西。一个珍贵的秘密,就在那些回音和承接的东西里,那些共通的语汇和吉他乐句里,那些歌手与歌手、乐手与乐手之间流传的歌曲里。那些一路时而演变、终成新曲的歌谣。

那个秘密是什么?最近我为此系列所执导的影片拍摄了一景。我和科里·哈里斯(Corey Harris)以及凯柏·莫(Keb' Mo')两位优秀的年轻乐手在摄影棚里谈到罗伯特·约翰逊(Robert Johnson)。科里提出一个重要的意见:在非裔美国乐手历史中,一直到最近,在歌手的情感和他或她所演唱的歌词之间,是有分别的。《地狱恶犬穷追不舍》(Hellhound on My Trail)这首歌,可能是在说一个嫉妒的女人到爱人的门口去撒“烫脚粉末”[烫脚粉末(hot foot powder)是传统南方草药配方,据信可以驱走不受欢迎之人];但罗伯特·约翰逊唱的是别的东西——一些神秘又有力量、意在言外的事物。歌词里并不包含这些情绪,它只是一个媒介。科里说这叫做“排除的语言”(language of exclusion),在兰斯顿·休斯(Langston Hughes)的诗里可以找到,在霍林的狼(Howlin' Wolf)或是“闪电”霍普金斯(Lightnin' Hopkins)的音乐里也随处可见。当时和现在亦然,这是一种借艺术来维持个人、集体的尊严和身份的方法;而我们也都知道(或说应该知道),最初这是对极端恶劣的压迫形式的反动——奴隶制度、佃农,还有从未脱离美国社会的种族歧视。这个珍贵的秘密就是永不能被蹂躏或夺走的,人类灵魂的一部分。

它让我们的文化充实了多少，是我们任何一个人都无法想像的。种族歧视仍在西方世界肆虐，这是一个悲剧，也是彻底荒谬的，因为没有人不从这赋予音乐生命的精神中受益。没有了它，我们丰富而多元的文化将是一个空壳。

我们在几年前展开这项计划——内容包括这些影片，以及随附的包含许多文章的这本书，用以颂扬一个伟大的美国艺术形式。这个计划后来涵盖多种样貌：这是一系列的调查，追踪音乐在情感上和地理上走过的不同历程；它也是对过世乐手的追念，一种对过去及过去如何萦绕现在并使之更丰富的反省。对于我们大家——维姆·文德斯(Wim Wenders)、查尔斯·伯内特(Charles Burnett)、理查德·皮尔斯(Richard Pearce)、马克·李文(Marc Levin)、迈克·费吉斯(Mike Figgis)、克林特·伊斯特伍德(Clint Eastwood)，还有我自己而言，这是一个极度私密的计划。在我的部分，它让我去思考自己在创作时经历的重要过程。

音乐在我的生活和作品里一直扮演着重要角色。只有在我脑海里听到音乐的时候，整部电影才会完整，我才能真正看到电影。我只有在听到欧萨·特纳(Otha Turner)催眠般的音乐以后，才知道《纽约黑帮》(*Gangs of New York*)的开场要怎么拍。虽然最后音乐没有出现在成品里，但它是无所不在的。当我看了这个系列中其他导演所拍摄的佳片，我知道他们和我有一样的感觉。蓝调对我而言一直有特殊地位。这是就我所知最身体的音乐，其中情感下的逆流，绝没有任何东西可以相比拟。当你听到罗伯特·约翰逊超脱世俗的声音唱着“蓝调像冰雹一样下着”(blues fallin' down like hail)，或是当时享有盛名的“闪电”霍普金斯，轻松弹着《一汤

匙》(Spoonful)的节奏，或是“蹦蹦跳”詹姆斯在《恶魔夺走我的女人》里哀悼爱情这个人类最大的苦恼，或是桑·豪斯在《死亡书信蓝调》这首兜圈子的歌曲里怀念死去的恋人，你所听到的是很久很久以前的音乐——永恒、基本、挑战理性思维，最伟大的艺术皆是如此。你必须让它掌握你。你不得选择。当我拍《最后的华尔兹》(*The Last Waltz*)时，我有幸能够拍摄穆蒂·沃特斯(Muddy Waters)。只要一想到他演奏《大男孩》(Mannish Boy)的精彩表现，他在演唱每个字句时得到的愉悦感，他传达出来的威势，我仍然像被电到一样。在那个晚上之前，他已经唱过那首歌几次了？但他就在那边，再度唱着，好像那是第一次，或最后一次。我了解到那就是蓝调给我的感觉，对你或对我们而言皆然。蓝调就是精髓。

我希望你们会喜爱观赏这些影片，就像我们享受拍摄过程一样。读了这些由优秀的艺术家、历史学家、作家所写的文章之后，你会感受到这种音乐可以引发的热情。我们找来了我们所能想到的最好的几位作家——艾尔摩·伦纳德(Elmore Leonard)、史塔兹·特克(Studs Terkel)、大卫·赫伯斯坦(David Halberstam)，以及传记作家和评论家克里斯多佛·约翰·法利(Christopher John Farley)，还有历史学者彼得·格罗尼克(Peter Guralnick)，他们都因为对这音乐的纯然热爱而共襄盛举。

更重要的，我们希望大家来听蓝调音乐。如果你已经知道什么是蓝调，也许这是个回溯的好机会。如果你从未听过蓝调，而这你的第一次体验，我可以向你保证——你的生命将从此变得更为美好。

前言

蓝调只有一种，而且说的就是恋爱中的男人和
女人…… ————桑·豪斯

要解释、描述或书写蓝调，很难。但就好像在汽车旅馆里，隔着薄薄的一堵墙听到隔壁的人做爱的声音，你一听到它就知道是蓝调，即使你得把耳朵紧贴在墙上，才能知道隔壁到底在干什么。你只知道那声音拨动你的心弦，让你无法成眠。

自从玛格丽特·布迪 (Margaret Bodde) (马汀·斯科塞斯在卡帕制作公司 [Cappa Productions] 的制作人) 邀请我参加这个计划，我就开始构思这一系列电影可以出什么样的书。就某方面来说，我们面对的难题和詹姆斯·艾吉 (James Agee) 创作《让我们来歌颂那些著名的人》(Let Us Now Praise Famous Men) 时所面临的一样。他以为，要捕捉乡下贫穷生活的挣扎，一篇文章绝对比不上有破败的屋顶、弯曲的铅制汤匙和破烂百叶窗的照片来得有力。同时还有更根本的问题：蓝调歌手和他们所唱的歌曲，为何如此密不可分？也许因为许多歌手都必须克服艰苦的生活——也许，追溯到更早以前，因为蓝调的根源来自非洲，并且因为可怕的奴隶制度而诞生。蓝调的地理学既是回到特定时空的途径，亦是一探人类灵魂版图之路。这种音乐能够联结起人类共通的欲望、爱、失落和苦涩的失望，因此对优秀的作家而言，蓝调成为丰饶的沃土。

对这种情感真相的追寻，带我们回到汽车旅馆房间那个比喻。既身在当下情境同时也是抽离的，这就是文学的独特领域。本书将会推崇蓝调的文学性

力量。这些影片，以及影片所颂赞的音乐当中那些个人风格和印象主义式的特质，通过作家的追寻，最能够清楚揭示。

传统是这么的丰富。蓝调乐手——不管是马里 (Mali) 帝国的史官歌手 (griot) [由曼丁哥人 (Mandingo) 所创的马里帝国，是13世纪初到15世纪末西非最大的政治势力。在曼丁哥文化盛行的制度中，除了贵族与奴隶阶级外，还产生了很多专业阶级，其中一种就是“史官”——专为王宫贵族吟唱、口述历史的演唱者。史官是社会特殊阶层，他们是口述历史的记录者，也是赞美歌的演唱者、评论者、宫廷的谏官、仪式主持者。史官为世袭制，受国王与贵族供养。他们也是整个文化最重要的音乐传承者] 还是密西西比三角洲的游吟诗人，都不仅仅是音乐家，他们是说故事的人。蓝调歌词还未被当做诗来看待。去听一整首歌，歌里是有咒语的，瞬间迸发情感的力量。但印在纸上之后，罗伯特·约翰逊的《地狱恶犬穷追不舍》有着诗一般不灭的文学力量，仿佛它不只是在周末夜，为了在一家有点唱机的小酒吧玩乐而写；而是，在某些方面来说，为了表达永恒，一种个人对于渴望和恐惧的认知，还有对于活着的存在主义压力的深刻观察——被夹困在不安定的灵魂和渴望平静的心情之间。

因此，蓝调的书写，是有着丰富文学传统的。在这方面，彼得·格罗尼克挑选出许多故事和回忆录，分别来自乐手 (从约翰·李·胡克到埃里克·克莱普顿 [Eric Clapton]) 和作家 (包括拉尔夫·埃利森 [Ralph Ellison]、尤多拉·韦尔蒂 [Eudora Welty]、詹姆斯·鲍德温 [James Baldwin]、斯坦利·布斯 [Stanley Booth]、杜博斯 [W.E.B. Du Bois]、

威廉·福克纳〔William Faulkner〕、卓拉·尼尔·赫斯顿〔Zora Neale Hurston〕等许多人。我们另外也向许多知名作家邀稿，如大卫·赫伯斯坦、苏珊·罗莉·帕克丝（Suzan-Lori Parks）、艾尔摩·伦纳德、杜尔（Touré）、卢克·桑提（Luc Sante）、约翰·埃德加·维德曼（John Edgar Wideman）、史塔兹·特克、格雷格·泰特（Greg Tate）。范围并未限于乐界人士，我们要的是对蓝调有热情，且有故事愿意分享的人。我们要私人印象。在追寻的过程中，我们反映出马丁整个影片系列的目的：它是随性的电影情节，但整体地看，可以看到蓝调生命的美妙全景。每一部影片的角度都从个人出发，非常有个性，完全跟着个别导演的情趣在走。

要了解这些影片和这本书，必得记住这一点，书和影片都不是为了替蓝调盖棺论定。它们反而是开先河者，一个媒介或诱导者，刺激听众和读者自行去发掘蓝调的情感版图。在这方面，本书收录了克里斯多佛·约翰·法利所写的基本且具启发性的蓝调人物侧写（包括深度聆赏推荐），以及罗伯特·圣

堤利（Bob Santelli）有组织的文章。用拍片词汇来说，鲍勃提供了一个优雅的宽镜头，撷取了情感丰富的特写。而资深编辑霍莉·乔治-沃伦（Holly George-Warren）和哈波柯林斯出版社（Harper Collins）的丹·康纳威（Dan Conaway）两位了不起的执行者，则是不辞辛苦、费尽心思将堂吉诃德式的期望打造成现实。

我们都曾孤独地待在那有一堵薄墙的汽车旅馆房间里。听着隔壁欢愉的呻吟是种折磨，有人这么的开心，教人如何能成眠。然而那些声音也带来想像的欢愉。本书就像一个陈列柜，让我们看到蓝调如何唤醒一群乐手和作家文学想像上的欢愉，他们尝试探索听蓝调的感觉——一种无可抗拒的渴望，套句穆蒂·沃特斯的话，就是没法被满足。这当然和待在隔壁的房间有所不同。但通过书中优秀作家的技巧，这是最好的替代品了。

亚历克斯·吉布尼（Alex Gibney）

《蓝调百年之旅》系列制作人

纽约市，2003年5月

书写蓝调：过程

整件事的开端发生在概念产生之前、在受孕之前、在诞生之前。它持续出现在课堂里（历史课很少教）、在临检的时候（请拿出驾照和护照），和面试时（我们现在不缺人）。它在投票所、最高法院会议和理发店里继续下去。当然，音乐是存在的——贝西·史密斯（Bessie Smith）、桑·豪斯、罗伯特·约翰逊。还有前人留下的文字——兰斯顿·休斯、拉尔夫·埃利森、卓拉·尼尔·赫斯顿。灵感挂在博物

馆墙上——雅各布·劳伦斯（Jacob Lawrence）、威廉·H·约翰逊（William H. Johnson）；也被放在盘子里端出来，一旁佐以黑眼豇豆，地点是汤匙面包或是鲨鱼酒吧。还有，陶冶的训练——认识乐手、歌曲和背景，然而没有过程。有的只是生命，活过的生命，以音乐为准，转化为文字。

克里斯多佛·约翰·法利

纽约，2003年5月

简介 彼得·格罗尼克

为本书选辑部分选择曲目是一种爱的劳役，这不是一件容易的事。而且空间也不够！我不得不舍弃许多喜爱的音乐，最后只有说服自己，毕竟这只是一本入门书。（然而此等借口如何能让我心安？）这本书的目的是给大家介绍一个如此丰富而又生动的世界，充满了詹姆斯·鲍德温所谓“一种热情，一种喜悦，一种面对苦难并存活下来的能耐”，这如何能以一本书的篇幅来涵盖？

好吧，总算是试过了——对我而言重点是找出一些作品，足以描绘这个世界的规模，能够反映并折射出蓝调精神。不管是威廉·福克纳从外人角度忠实描述黑人教会的鼓舞力量，或曾为少年教士的詹姆斯·鲍德温身在其中的热情援引；不管是拉尔夫·埃利森以隐喻手法表现蓝调歌手比提·威史卓（Peetie Wheatstraw）充满神话的现实生活，或尤多拉·韦尔蒂看过钢琴手胖子沃勒（Fats Waller）在密西西比州杰克森镇街边酒吧表演之后的写作（“我试着把自己脑海中有走唱艺人和表演者的生命写下来——不只是胖子沃勒，也是任何身处异地的艺人”）。读者得到比单纯的事实更为深刻且具灵性的东西。斯坦利·布斯精彩地描述孟菲斯蓝调乐

手“毛毛”刘易斯（Furry Lewis）每天凌晨三点钟到清洁大队报到去扫街，还有约翰尼·夏恩（Johnny Shine）为罗伯特·约翰逊所做的诗意描述，他们两人曾于30年代一同旅行；兰斯顿·休斯在《梦中布吉》（Dream Boogie）诗作中以启发性的手法结合约翰逊的歌词、音乐及动作；卓拉·尼尔·赫斯顿不可遏制地拥抱她自己在《他们的眼睛仰望上帝》（*Their Eyes Were Watching God*）一书中称之为“粪土”的蓝调生活。（“身为有色人种并非不幸，”她在1927年的一篇文章写道，“我不属于那些认为上天对他们不公的悲苦黑人。”）我希望以上提到的，可以稍微展现出一种不肯妥协的态度和多样化，一个自主且不可被统领的文化，拒绝以其所匮乏而被下定义，或是由压迫者来做道德上的评判。

今日这个文化一样充满活力，如果蓝调十二个小节的形式已经发展完成，蓝调精神肯定还在形塑之中。我想这个精神在这里可以看出来，但更重要的，我希望读者能够找到对蓝调音乐和非裔美国文化传统都极具重要性的独特核心元素，那种对人类经验的丰富面向未经掩饰、坦然、坚定的无悔信仰。

重要的一刻，也是美国音乐史上重要的一刻。三十八年后汉迪在他的自传里写到这个事件，是史上第一次有黑人以文字详细叙述蓝调音乐。

汉迪把书名叫做《蓝调之父》(*Father of the Blues*)。这是个很好的书名，但严格来说，不是非常正确。一百年前汉迪在密西西比的铁路月台上看到了蓝调，而不是创造了蓝调。但是毋庸置疑地，他从此彻底改变。“那个效应让人难以忘怀。”他写道。虽然如此，他发现要把蓝调放进他自己的音乐语汇不是件易事。汉迪写道：“我身为许多个优秀传统乐队的团长，很难去承认光靠一套缓慢、拖曳、重复的拍子就可以自成节奏。当时我也不敢相信大众想听的就是这个。”

后来，在密西西比克利夫兰的一场表演上，汉迪的乐队不只被抢了风头，连酬劳也不如一个地方上的三人蓝调团体。这个团体演奏的音乐和当年他在土威勒听到的很类似。不久之后，汉迪信服了。“那些克利夫兰乡下黑人男孩教了我一件事……当我看到那个密西西比乐队团员外八字脚边倾泻而下的铜板，我对音乐的想法改变了。”汉迪这么写道。

1909年，汉迪执笔为孟菲斯市长写了一首竞选

歌曲《克兰普先生》(Mr. Crump)。后来他把歌名改为《孟菲斯蓝调》(The Memphis Blues)，于1912年发行。这首歌成了畅销曲。汉迪很有商业头脑，他进一步钻研这类音乐，写了《圣路易斯蓝调》(The St. Louis Blues)、《乔·特纳蓝调》(Joe Turner Blues)、《黄狗蓝调》(Yellow Dog Blues)、《毕尔街》(Beale Street)等，以及其他蓝调或是以蓝调为基础的曲子。这些歌曲商业上的成功为汉迪带来许多进账，更重要的是确立了蓝调可以存在于主流音乐界，跨越了黑人民俗文化。感谢W.C.汉迪，蓝调出现了，美国音乐自此改头换面。



谁都无法断定蓝调到底诞生于何时何地。1912年汉迪成功地引进这种音乐时，可以确定的是，这种充满活力的黑人民间音乐，在南方已流传了至少二十年之久。除了少数例外，大部分民族音乐学者一开始对蓝调并不感兴趣，因此没有适时地记录下这种音乐的诞生和先驱者。不过还是有足够的证据显示，蓝调极有可能是于19世纪晚期从密西西比三

蓝调一世纪

罗伯特·圣堤利

1903年。地点：密西西比三角洲的一个小镇——土威勒（Tutwiler），介于格林伍德（Greenwood）和克拉克斯代尔（Clarksdale）之间。时间是傍晚，天空呈现浓艳的夏日颜色。微风吹拂的时候，既温暖又充满湿气。

威廉·克里斯多佛·汉迪（William Christopher Handy）——通常大家都依缩写叫他 W.C.，在木造月台上等待开往北方的火车。汉迪最近才从一个黑人管弦乐队“玛哈拉说唱团”（Mahaara's Minstrels）离开，这个乐队专门演奏舞曲和当时的流行乐曲。他原本是该团的团长，本身是个学养丰富的音乐家，不只懂理论，也明白何谓好音乐。汉迪二十二岁时以短号手的身份加入乐队，和乐队巡回了许多地方：美国、加拿大、墨西哥、古巴。后来成了乐队团长。七年之后，他允诺领导克拉克斯代尔镇的黑人乐队“皮提亚武士”（Knights of Pythia）而来到这里。

火车误点了。汉迪没别的办法，只能耐心等待，试着保持心平气和，靠胡思乱想打发时间。他东张西望，看看四周有没有任何有意思的东西。但最后终究斗不过无聊，打起了瞌睡。要不是旁边来了个

弹吉他的人，他还不会醒来。这个弹吉他的人衣衫槛褛，鞋子破烂不堪，尤其是和汉迪相较之下，显得颇为邋遢。他身上穿的衣服所透露出来的黑人气质在这一区并不常见。

那个人弹着吉他，汉迪听着，并且对这个非正式的表演越来越感兴趣。汉迪当然听过很多人弹吉他，黑人和白人都有，但没有人弹得像他一样。他不用手指来按弦，而是用一把小刀靠着，在弦上上下滑动，发出一种鬼魅的声响，类似夏威夷吉他用钢条按在弦上的声音。

然而不寻常的可不只是这个可怜的黑人弹吉他的手法。他唱的歌，还有他唱歌的方式，同样耐人寻味。“到南方穿过狗的地方”（Goin' where the Southern cross the Dog）——这里的人大多知道“南方”指的是一条铁路，而“狗”则是“黄狗”的简称，当地呢称亚祖三角洲铁路线（Yazoo Delta line）为黄狗。那个人唱到南方线和亚祖三角洲线交会之处，那里叫做穆尔黑德（Moorhead）。他一唱三叹，让汉迪印象十分深刻，滑音吉他加上悲叹语调，以及重复的歌词和演唱者真挚的情感，力量十分强大。但汉迪自己还不知道，此时是他生命中很

重要的一刻，也是美国音乐史上重要的一刻。三十八年后汉迪在他的自传里写到这个事件，是史上第一次有黑人以文字详细叙述蓝调音乐。

汉迪把书名叫做《蓝调之父》(*Father of the Blues*)。这是个很好的书名，但严格来说，不是非常正确。一百年前汉迪在密西西比的铁路月台上看到了蓝调，而不是创造了蓝调。但是毋庸置疑地，他从此彻底改变。“那个效应让人难以忘怀。”他写道。虽然如此，他发现要把蓝调放进他自己的音乐语汇不是件易事。汉迪写道：“我身为许多个优秀传统乐队的团长，很难去承认光靠一套缓慢、拖曳、重复的拍子就可以自成节奏。当时我也不敢相信大众想听的就是这个。”

后来，在密西西比克利夫兰的一场表演上，汉迪的乐队不只被抢了风头，连酬劳也不如一个地方上的三人蓝调团体。这个团体演奏的音乐和当年他在土威勒听到的很类似。不久之后，汉迪信服了。“那些克利夫兰乡下黑人男孩教了我一件事……当我看到那个密西西比乐队团员外八字脚边倾泻而下的铜板，我对音乐的想法改变了。”汉迪这么写道。

1909年，汉迪执笔为孟菲斯市长写了一首竞选

歌曲《克兰普先生》(*Mr. Crump*)。后来他把歌名改为《孟菲斯蓝调》(*The Memphis Blues*)，于1912年发行。这首歌成了畅销曲。汉迪很有商业头脑，他进一步钻研这类音乐，写了《圣路易斯蓝调》(*The St. Louis Blues*)、《乔·特纳蓝调》(*Joe Turner Blues*)、《黄狗蓝调》(*Yellow Dog Blues*)、《毕尔街》(*Beale Street*)等，以及其他蓝调或是以蓝调为基础的曲子。这些歌曲商业上的成功为汉迪带来许多进账，更重要的是确立了蓝调可以存在于主流音乐界，跨越了黑人民俗文化。感谢W.C.汉迪，蓝调出现了，美国音乐自此改头换面。



谁都无法断定蓝调到底诞生于何时何地。1912年汉迪成功地引进这种音乐时，可以确定的是，这种充满活力的黑人民间音乐，在南方已流传了至少二十年之久。除了少数例外，大部分民族音乐学者一开始对蓝调并不感兴趣，因此没有适时地记录下这种音乐的诞生和先驱者。不过还是有足够的证据显示，蓝调极有可能是于19世纪晚期从密西西比三

角洲发展开来的。

就像民谣、流行或古典等所有的音乐类型一样，蓝调不停地演进，而不是突然间冒出来的。为了解蓝调的起源，我们得看看蓝调诞生以前的世界。时间回到17世纪，非洲奴隶最初被运到新大陆的时候。参与奴隶贩卖的欧洲人，在他们抵达新大陆前尽可能地要把一切文化影响消除，然而对于身陷这项可怕交易的非洲男女而言，音乐是如此地深入日常生活之中，因此要把歌曲从他们的灵魂里抽离是不可能的。西非是大部分奴隶的家乡，在那里，几乎每一件事都伴随着歌唱和舞蹈——出生、婚姻、战争、饥荒、宗教信仰、狩猎、死亡。把音乐从被奴役的西非人身上去除，无异于要了他们的命。

这些新大陆东海岸庄园的白人奴隶主，可不会轻易允许西非音乐仪式存在。有些人禁止奴隶演奏音乐，担心反叛的信息会被隐藏在节奏和吟唱之中。其他奴隶主则限制音乐，尤其是在田里。但是，到头来，这些主人终究会明白，奴隶边唱歌边工作时，工作效率要好得多。比较开明的主人让奴隶在休息的时候唱歌跳舞，但必须要有工头或是管理人在场。还有很少数的主人教奴隶西方音乐理论，好在白人社交场合和庄园活动时，让他们娱乐宾客。这些奴隶演奏弦乐器、木管和键盘乐器，组成演奏流行音乐和教堂音乐的乐队。

根据证据显示，除了受过音乐训练的奴隶之外，其他奴隶能够不顾其出身而参与音乐上的庆典，最早是在教堂里。18世纪初期，也就是众所周知宗教上的“大觉醒”时期（the Great Awakening），许多人倾向于把无宗教信仰的奴隶变成基督徒。美国殖民地掀起一阵传教狂热，奴隶被教导《圣经》的教诲，周日花许多时间在教堂里——尽管是个种族

隔离的教堂。当时白人信徒演唱圣诗的节奏僵化，教众的响应也流于形式。皈依基督教的奴隶虽然也唱圣诗，但是一要求他们唱出对神的赞美时，奴隶们就没有办法压抑心中的激情——延长音、摇摆的节奏、拍手、顿足，还有即兴的呐喊，使得黑人的宗教音乐就是和白人教堂中传出的声音大不相同。虽然是一样的赞美诗，但唱法绝对不同。

后来，黑人民谣圣歌里谈到救赎和解脱，以及希望战胜绝望的喜悦，构成了一种叫做黑人灵歌（Negro spiritual）的类型。《去吧，摩西》（Go Down, Moses）、《奔腾吧，约旦河》（Roll, Jordan, Roll）之类的歌曲在教堂里和农田间都听得到，因为奴隶很少把音乐分为圣乐与非圣乐。黑人灵歌到1870年以后才在黑人以外的团体受到瞩目。当时纳什维尔（Nashville）刚成立的费斯科黑人大学（Fisk University）为了募款，计划以自己的唱诗班来举办巡回表演筹钱。“费斯科喜庆诗班”（The Fisk Jubilee Singers）不只在美国白人观众面前表演，还前往欧洲，将黑人灵歌推广为遐迩闻名的圣乐形式。

蓝调从黑人灵歌和田野呐喊（field hollers）等最原始的黑人音乐形式中汲取养分。田野劳动者发出的呐喊，倒不一定比他们临时起意而且纯然即兴的吆喝、呻吟或者歌唱来得多。脑中突然浮现的节奏与旋律，加上临时编造的歌词，描述的或许是即将到来的暴风雨、星期六的聚会，也可能是一头驴子的顽固倔脾气。工作歌（work songs）则是形式更加严谨的音乐表现。事实上，一个工作者，不管是奴隶或者南北战后的佃农，只要是在干活的时候唱，他有办法把任何歌曲变成工作歌。不过很多工作歌是由一整群工作者所唱出的，特别是那些整体动作节奏化的人，像是采棉花、铺铁轨或者是修堤

圣路易斯蓝调

W.C. 汉迪

我讨厌看到太阳下山
我讨厌看到太阳下山
让我想到这是最后一次在外走动

明天就像今天一样
明天就像今天一样
我会收拾行李逃离这里

圣路易斯女人戴着她的钻石戒指
用围裙的带子拉来一个男人

不是因为我擦了粉，也不是因为在店里做的头发
我爱的男人哪儿也不去，哪儿也不去

我得了圣路易斯的忧郁
他的心像石头投入大海
否则他不会离开我身边

The St. Louis Blues

By W.C. Handy

I hate to see the evening sun go down
I hate to see the evening sun go down
It makes me think I'm on my last go 'round

Feelin' tomorrow like I feel today
Feelin' tomorrow like I feel today
I'll pack my grip and make my getaway

St. Louis woman wears her diamond ring
Pulls a man around by her apron string

Wasn't for powder and this store—bought hair
The man I love wouldn't go nowhere, nowhere

I got them St. Louis blues, just as blue as I can be
He's got a heart like a rock cast in the sea
Or else he would not go so far from me.

防的工人。唱工作歌不会让工作变得更轻松，但让工作变得多少不那么难以忍受。

部分黑人民谣如《约翰·亨利》(John Henry)可被视为工作歌曲，同样刺激蓝调的诞生。这首歌里的亨利是个高大魁梧的黑人，为了和一具机器电钻拼工作量，竟活生生地累死了。另一首歌《跛脚的李》(Stagolee 或 Stagger Lee) 说的一个黑人骗子的故事。这些音乐叙事创造出角色，描绘了情节，并通常包含了一些人生道理。

灵歌、工作歌和民谣——这些19世纪的黑人音乐形式，融合最后一项元素之后形成了蓝调，那就是滑稽说唱秀(minstrel)。再没有其他的美国音乐如滑稽说唱秀一样充满耻辱，却毋庸置疑地在19世纪大受欢迎——先是白人观众，后有黑人观众的支持。滑稽说唱秀诞生于南北战争之前，由以软木炭把脸涂黑的白人歌手和演员所组成，粗鄙地取笑黑人在南方农场上的生活，以娱乐大多在北方定居的白人观众。他们拿黑人俚语、迷信和身体特征来做讽刺，基本上南北战争前黑人的生活状态都被拿来取笑。滑稽说唱团的表演者取材自黑人民谣的舞蹈与歌唱，把黑人奴隶塑造造成丑角或无知之人的典型。在解放和南北战争结束以后，白人对于滑稽说唱团越来越不感兴趣。然而说唱团没有消失。(无可否认地，滑稽说唱秀也培养出如史蒂文·福斯特[Steven Forster]等白人作曲家所创作的具有黑人风味的音乐准则。)黑人歌手和舞者急切地抓住机会，借用了

音乐的确让我走到底层。它让我在密西西比河的堤防上和石子路上风餐露宿，穷困潦倒。如果你曾经睡过石子路，或是曾经没有地方可以睡觉，你就可以明白我怎么会会在《圣路易斯蓝调》里劈头就写下“我讨厌看到太阳下山”。

——W.C. 汉迪

此一形式从事演艺工作来讨生活。回头来看，黑人表演时以烧焦的软木把原来已是深色皮肤的脸涂黑，似乎是最终极的种族耻辱。这些表演者重新改良说唱秀，成为给黑人观众欣赏的有歌唱和舞蹈的音乐喜剧。黑人说唱秀在19世纪70年代达到最高峰，虽然表演者和观众都是黑人，剧团却为白人所拥有，包括玛哈拉说唱团。

令人意外的是，虽然有这么多的影响，蓝调竟然是如此“简单”的音乐形式，至少从表面看来是这样。就歌词而言，蓝调都在重复。第一句唱完以后，也许会稍有变化地再重复一次：“我的宝贝，她离开了我，这不是谎话/我说啊，我的宝贝，她离开了我，这可不是谎话。”(My baby, oh she left me, and that's no lie/Well, I said my baby, oh, she left me, and no way that's a lie.)第三行响应前两行：“但愿我的宝贝会回到我身边，在我死去以前。”(Wish my baby'd get back to me, before I lay down and die.)音乐理论家称之为“A-A-B”模式。最好的蓝调歌曲创作者在这种简单的歌词模式里放进许多叙事——蓝调就是想办法自己说故事。美好的爱情变质、邪恶的女人和糟糕的男人、酒精、贫穷、死亡、寻求更好的生活等题材都在蓝调歌曲里。伟大的密西西比蓝调歌手佛瑞德·迈克道威尔(Fred McDowell)曾经说过，“蓝调就一直继续下去，一直继续下去……知道为什么吗？因为蓝调就是生命的故事，生活的五味杂陈。”密西西比佛瑞德说的一点都没错。

就音乐上来说，蓝调引进了“蓝调”音符，这是黑人文化对美国音乐最大的贡献之一。这些音符通常是把大调音阶的第三、第五或第七个音符降半音。蓝调音符给蓝调一种特别的感觉，加上蓝调和弦进

行，产生的结果既丰富又充满人性，它让灵魂满足，这是别的音乐做不到的。它给乐手各种情绪表达的可能性。

到了1890年末期，蓝调已经吸收所有的影响元素，在农场上发展成自己的形式。这个时期，蓝调在密西西比三角洲大为盛行。因为蓝调来自黑人，三角洲提供了一种社群支持力，让这种音乐得以开花结果。夏天是南方最折磨人的天气，广大的密西西比三角洲既酷热又乏味。白天的时候，艳阳灼烧这片大部分位于海平面以下的大地，放眼所及连一个小山丘都没有。这望似无际的棉花田（三角洲的主要作物），以及有着如露拉(Lula)和勃勃(Bobo)之名的零星小村庄，皆因酷热和潮湿而瘫痪。

三角洲的蓝调文化遗产超越了这片土地。从北方的孟菲斯延伸到南方的维克斯堡(Vicksburg)，只有一百六十英里长，东西宽约五十英里，它甚至算不上是个真正的三角洲，只是河口附近的一片土地。然而这是一片异常肥沃的冲积土，土壤和那些被迫在其上劳动的工人肤色一样，是深色的。三角洲上有河，其中伟大的密西西比河是西边的边界。某一个感人的三角洲故事说的就是人类如何努力防止密西西比河泛滥。19世纪晚期和20世纪初，黑奴和他们的儿子们所筑起的又长又高的堤防，或多或少阻止河水泛滥到农庄里。这些农庄的前身是早期的三角洲农场，原本的森林被清除以后才建立起来的。

南北战争结束以后是重建时期，棉花得到商业上的成功，使得许多南方农家致富。大片的土地拿来种棉花，由黑人采收后送到孟菲斯去。有这么多的土地，确保了数以千计的黑人劳工都能有工作，使得三角洲上的黑人与白人比例几乎是十比一。虽然黑人劳工现在有了自由，但事实上还是被局限在农

场上,因为他们得到的工资仅够糊口,而且通常还积欠农场物价昂贵的杂货店金钱。种族隔离法案、种族歧视团体的崛起如“三K党”、私刑、歧视随处可见,黑人根本不可能享受一如白人的自由和尊严。生存是残酷的,蓝调比其他文化形式记录了更多黑人的悲哀。

最早可以听到蓝调的场合可能是联欢会、派对、炸鱼晚餐会、备有点唱机的小酒吧、农场旁边的小屋,周六晚上黑人在这些场合聚集,享受便宜的威士忌并且跳舞。最早的蓝调乐手大概是地方上拥有吉他或是斑鸠琴的农场工人,他们喜欢唱歌娱乐大众,也顺道赚些小钱。后来蓝调乐手逐渐成熟且日渐受欢迎,他们成了巡回表演的艺人,从一家酒吧到另一家酒吧,过着有威士忌、歌曲、女人和流浪的生活。

密西西比庞大的黑人人口,是最适合蓝调发展的地方,但这种音乐不只在南方发展茁壮。在20世纪之初,蓝调出现在得克萨斯州西部、密西西比河以西的阿肯色三角洲、路易斯安那州,甚至还有乔治亚州和南北卡罗来纳州。蓝调的传播非常自然,也没有一定的规律。19世纪晚期和20世纪初开先河的蓝调乐手所演奏的音乐,愈来愈举足轻重,这一点,乐手们毫无所悉。他们无从得知,也无法想像蓝调的影响力竟会远远超越点唱机小酒吧,成为几乎是新的世纪里所有流行音乐形式的基础——爵士、节奏蓝调、摇滚乐、灵魂乐、放克(funk)、嘻哈(hip-hop)。这些蓝调乐手只知道,当他们演奏的时候,人们会听,丢几个钱到他们的帽子里,也许还帮他们买威士忌。对他们来说,这样就够好的了。

早期蓝调历史上值得注意的一点,就是很少弹奏蓝调的乐手只演奏蓝调。他们演奏的歌曲经常夹杂了灵歌、民谣标准曲、流行歌曲,只要是会让群众注意到的都有。专注于单一音乐形式并且自称为蓝调乐手的情形,是逐渐形成的,就好像蓝调音乐本身也是随着时间演进一样。早期的蓝调乐手其实是歌手,他们以各种不同的风格演出各式各样的歌曲。目的是为了娱乐大众,同时也借此赚取收入。

20世纪初期,蓝调音乐会在南方流传开来,得感谢那些走唱各地、演出所学的巡回乐手。卖药团[美国19世纪晚期流行的一种江湖卖药的行业。这些卖药团通常会提供一些表演娱乐观众,内容包括音乐、喜剧、变戏法等,并以夸大的言辞保证和特技进行药品的推销和示范]和滑稽说唱秀经常起用演奏蓝调的乐手,提供给这种音乐一个较有组织的娱乐平台。当然,并非所有的黑人都会光顾有点唱机的酒吧,但是当卖药团来的时候,很多群众都会出现在城镇的广场,他们观赏表演,又笑又跳,有的人还会购买保证治愈任何病痛的万灵药或配方。

早期的蓝调乐手携带吉他,偶尔也有斑鸠琴或是曼陀林。较穷困的乐手可能使用口琴或只是清唱。大部分的时候蓝调乐手是独奏家,不过双人组也很常见。因为这种音乐形式越来越受欢迎,由W.C.汉迪领军的黑人弦乐队或小型管弦乐队也开始演奏蓝调。汉迪的曲子如《孟菲斯蓝调》、《圣路易斯蓝调》大受欢迎,使蓝调得以拓展到贫穷黑人社区以外的地区。在南方城市的酒吧和妓院工作的黑人钢琴师,也开始把蓝调加入表演曲目之中。而新奥尔良因为游行、军乐队和俱乐部十分盛行,因此当地的乐手使用短号和钢琴多于吉他和口琴,并将蓝调

我们戴着面具 (1895)

保罗·劳伦斯·邓巴 (Paul Laurence Dunbar)

我们戴着会笑会说谎的面具
遮住了我们的脸蒙蔽了我们的眼睛
人心险恶，这也是不得已
我们带着破裂和滴血的心微笑
嘴角显露出无数微妙

为何这个世界计算起我们的泪珠和叹息来
竟是如此聪明利落
算了，就让他们这样看我们吧
戴着面具的我们

我们微笑，但是，伟大的基督啊
我们从饱受折磨的灵魂深处向你哭喊
我们唱歌，但泥土污秽
就在我们脚下，延伸了数英里
就让这个世界做梦吧
我们戴着面具

We Wear the Mask [1895]

By Paul Laurence Dunbar

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes —
This debt we pay to human guile,
With torn and bleeding hearts we smile,
And mouth with myriad subtleties.

Why should the world be overwise,
In counting all our tears and sighs?
Nay, let them only see us, while
We wear the mask.

We smile, but, O Great Christ, our cries
To thee from tortured souls arise.
We sing, but oh, the clay is vile
Beneath our feet, and long the mile,
But let the world dream otherwise,
We wear the mask.

风格纳为爵士的基础之一。早在1890年，相较于“散拍手法”(ragging) [在爵士乐这个名词被正式称为Jazz以前，散拍乐(ragtime)是当时最为流行的音乐形态。“Ragtime”词意是“参差不齐的拍子”，故称为“散拍乐”(又称繁音拍子、复音旋律)。“散拍乐”是19世纪90年代及1900年初一种由黑人所创的美国音乐形式，它的特色在于左右手所弹奏的方法不同，左手所演奏的是正拍，而右手所演奏的多半为切分音，重音放在左手两个强拍之间，形成巧妙的对位关系。这种强调切分音，且风格略为呆板的音乐演奏，仍以写谱演奏为主，即兴演奏的成分很少]，才气纵横的短号手查尔斯·“巴迪”·博尔登(Charles “Buddy” Bolden)已经开始在新奥尔良以“爵士手法”(jazzing)来诠释歌曲，而不是采用演奏“散拍乐”(ragtime)的“散拍手法”。

博尔登影响了一个时代的喇叭手跟着这么做。以爵士手法来表现一首歌时，蓝调是一个很好的基础，那些跟随博尔登脚步的黑人音乐家——特别是年轻的路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)——他们不只是蓝调乐手，同时也在实验这种被称为“爵士”的新音乐。

20世纪开始的前二十年，蓝调逐渐成熟，在黑人社区里越来越受欢迎，不管是城里或乡村。虽然白人乐手——尤其是南方的白人乐手，熟悉蓝调也向蓝调取材，但蓝调音乐未能确实打入白人音乐文化，直到之后像吉米·罗杰斯(Jimmie Rodgers)这样的艺人将蓝调混入他们的乡村音乐中。

蓝调音乐的转折点发生在1920年。虽然早在19世纪70年代晚期留声机就出现了——1878年托马斯·爱迪生在纽约创立“爱迪生语音留声机公司”，同年埃米尔·伯林纳(Emile Berliner)为他的“碟式留声机”申请专利——然而一直到20世纪初，企业家才成功发展出录音音乐的行销方法。哥伦比亚