

Robert Johnson: een religieuze zoektocht in zijn muziek

Elaine F. H. Verhagen

3649628

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap

MU3V14004

2020/2021

Cursusblok 2

Universiteit Utrecht

Begeleider: Prof. Annelies H. E. Andries

Abstract

In dit onderzoek staat de weergave van religie in de muziek van Robert Johnson centraal. Daarmee wordt uitgezocht of hij zijn muziek met religieuze intentie maakte. Het onderzoek omvat een analyse van de nummers 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my Trail'. De muziek van Robert Johnson wordt meestal onderzocht in relatie met de duivel, zoals Bruce Confort en Gayle Deand Wardlow in het boek *Up Jumped the Devil: the Real Life of Robert Johnson*. De muziek die Johnson speelt, wordt gezien als duivelsmuziek en valt onder de noemer seculier, terwijl de herkomst te vinden is in de religieuze setting van de Islamitische Soefi en de Afrikaanse traditionele volkeren. Het vertellen van verhalen door middel van zang en dans was de belangrijkste manier om hun religie te belijden. De intonatie die zij daarbij toepasten wordt *nommo* genoemd, letterlijk betekent dit 'de kracht van het woord'. In 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)' maakt Johnson veel gebruik van dynamische veranderingen, waarmee hij de luisteraar meekrijgt in zijn verhaal. In de liedtekst zijn geen religieuze verwijzingen te vinden. Van de twee versies van 'Cross Road Blues', bevat de eerste versie zowel *nommo* in de muziek, als in de zang. Door het gebruik van symboliek refereert Johnson naar het kruispunt van de Voodoo geest, Legba. In 'Hellhound on my trail' maakt hij gebruik van de symbolische woorden; hellehond en *hot foot powder*. Met behulp van deze symbolen vertelt hij het verhaal van zijn liefde voor een vrouw, die hem echter alleen maar kwaad wil doen. Daarmee kan gezegd worden dat het nummer 'Cross Road Blues' het enige nummer is waarin Robert Johnson met intentie religieuze elementen heeft verwerkt.

Inhoudsopgave

Abstract	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1	5
Blues en Religie: oorsprong van Afrikaanse religies in de blues	
Hoofdstuk 2	11
Robert Johnson: zoektocht naar religie in zijn muziekopnames.	
Conclusie	18
Literatuurlijst	19
Appendices	23

Inleiding

Robert Johnson (1911-1938) wordt gezien als een van de grootste namen uit de geschiedenis van de bluesmuziek.¹ Zijn grote succes kwam echter pas in de jaren '60, toen zijn muziek opnieuw werd uitgebracht.² Vooral zijn gitaarspel heeft veel indruk gemaakt op blanke artiesten zoals Keith Richards.³ Hoe hij aan zijn talent komt, is een veel besproken onderwerp. Het verhaal gaat dat Johnson op een kruispunt zijn ziel heeft verkocht aan de duivel.⁴ Deze legende krijgt extra lading doordat Johnson op 27-jarige leeftijd op mysterieuze wijze overleed.

In het wetenschappelijke discours over Robert Johnson wordt veel gerefereerd aan zijn zogenaamde pact met de duivel. Diverse academici hebben geprobeerd deze legende te ontcrachten, zoals vrij recent nog door Bruce Conforth en Gayle Dean Wardlow.⁵ In hun boek *Up Jumped the Devil* schrijven zij de virtuositeit van Johnson toe aan de gitaarlessen die hij van Ike Zimmerman kreeg.⁶ De focus in onderzoeken over Johnson op het veronderstelde duivelspact is opmerkelijk, er wordt bijvoorbeeld geen onderzoek gedaan naar andere religieuze verwijzingen in zijn muziek. Zelfs de meest besproken nummers werden *devil songs* genoemd.⁷ Dit zijn liederen die gerelateerd worden aan de duivel. Doordat blues bekend staat als seculiere muziek wordt de religieuze kant van de muziek niet voldoende onderzocht.

De theoloog Kelly Brown Douglas heeft weliswaar geprobeerd om aan te tonen dat de muziek van Robert Johnson ook bekeken kan worden vanuit een breder kader dan alleen de duivel, maar in de musicologie wordt toch vooral nog gekeken naar het duivels aspect in het leven van Robert Johnson.⁸ Dit eindwerkstuk zal zich daarom richten op het gebruik van

¹ In dit artikel zal met het woord 'blues' gerefereerd worden naar het genre 'bluesmuziek', indien dit niet het geval is zal dit worden aangegeven.

² Ted Gioia, *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music* (New York: Norton, 2008), 347.

³ Keith Richards, *Life* (London: Weidefeld & Nicolson, 2010), 94. "Robert Johnson was like an orchestra all by himself", aldus Keith Richards over Robert Johnson zijn muziek.

⁴ Ted Gioia, *Delta Blues*, 159-160.

⁵ Bruce Conforth and Gayle Dean Wardlow, *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson* (Chicago: Chicago Review Press, 2019).

⁶ *Ibid*, 95-114.

⁷ Paul Oliver, *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 255.

⁸ Kelly Brown Douglas, *Black Bodies and the Black Church: a Blues Slant*, (New York: Palgrave Macmillan US, 2012).

religieuze elementen in Robert Johnsons meest besproken 'duivelse' nummers, te weten 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my Trail'.⁹

In het eerste hoofdstuk wordt duidelijk wat verstaan wordt onder religie en welke religieuze elementen belangrijk zijn voor de analyse van Robert Johnsons muziek. Als eerst is beschreven hoe de muzikale elementen van de Afrikaanse traditionele religies en het Soefisme haar weergave heeft gevonden in de bluesmuziek. Vervolgens is de relatie tussen blues en de kerk uitgelegd. Het tweede hoofdstuk bevat de analyse, waardoor het duidelijk wordt of Robert Johnson met religieuze intentie zijn muziek heeft opgenomen. Als eerst is een profiel geschetst van de opnamedagen. Daaruit komt naar voren waarom Robert Johnson zijn muziek heeft opgenomen. Daarna vindt de analyse plaats van 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my Trail'. 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)' wordt door vele geprezen vanwege de intensiteit waarmee Johnson zijn verhaal vertelt. Deze intensiteit wordt veroorzaakt door zijn gitaarspel in combinatie met zijn stem. Daarom worden de muzikale elementen in relatie tot religie onderzocht van dit nummer.¹⁰ Bij de nummers 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my Trail' is vooral gekeken naar het gebruik van symboliek in de liedteksten. Door deze analyse wordt duidelijk of de muziek van Robert Johnson niet alleen in relatie met de duivel onderzocht kan worden.

⁹ Gioia, *Delta Blues*, 161.

¹⁰ David Bracket, "Preaching Blues," *Black Music Research Journal* 32, nr.1 (lente 2012): 121-122.

1. Blues en Religie: oorsprong van Afrikaanse religies in de blues

Bluesmuziek is ontstaan in de Afro-Amerikaanse gemeenschap van de zuidelijke Verenigde Staten (VS). Waar en wanneer precies is moeilijk te achterhalen, omdat er in de Afro-Amerikaanse cultuur vooral sprake was van een orale overdracht van kennis en muziek.¹¹ De eerste wetenschappelijke observaties van dit genre zijn rond 1900 beschreven door Charles Peabody in de Mississippi Delta-regio en door Thomas Gates in Texas.¹² De socioloog Howard W. Odum is de eerste die bluesmuziek gedetailleerd omschreef.¹³ Uit zijn empirisch onderzoek komt naar voren dat bluesmuziek voornamelijk werd uitgevoerd door (semi)professionele muzikanten tijdens sociale gelegenheden na het werk en na de zondagse kerkdienst.

In het zuiden van de VS bevindt zich de grootste christelijke gemeenschap van het land, de Southern Baptist Convention.¹⁴ Deze religieuze stroming was vroeger groot voorstander van de slavernij.¹⁵ De slaven die de leden van deze gemeenschap hielden, zijn de voorouders van de bluesmuzikanten, zoals Robert Johnson. Deze slaven brachten eigen religieuze stromingen en muzikale rituelen met zich mee naar de VS. In het kader van dit onderzoek is het relevant om te kijken welke religieuze en muzikale elementen uit deze stromingen mogelijk in verband kunnen worden gebracht met de bluesmuziek.

¹¹ Charles H. Long, "Perspectives for a Study of African-American Religion in the United State," in *African-American Religion: Interpretive Essays in History and Culture*, ed. by Timothy E. Fulop en Albert J. Raboteau (New York: Routledge, 1997), 29.

¹² David Evans, "Goin' Up the Country: Blues in Texas and the Deep South," in *Nothing But the Blues*, ed. Lawrence Cohn (New York: Abbeville Press, 1993), 34-35.

¹³ Ibid.

¹⁴ Paul Harvey, *Redeem the South: Religious Cultures and Racial Identities Among Southern Baptists 1965-1925* (Chapel Hill: University of North Carolina Press), 17.

¹⁵ Jan Richard Heier, "Evolution of Reporting and Control for Churches and Charities in the United States: A Study of the Southern Baptist Convention Annuals, 1845–2010," *Accounting History* 21, no. 2–3 (May 2016): 208, <https://doi.org/10.1177/1032373216639692>.

1.1 West-Afrikaanse religies en de muzikale elementen in hun tradities

Eeuwenlang werden slaven uit Afrika gehaald. Op dit continent leefden duizenden volksstammen, zoals de Wolof, de Fon en de Yoruba.¹⁶ Religie was voor deze volkeren het fundament van het leven, zij het dat de interpretatie ervan nogal kon verschillen.¹⁷ De Wolof bekeerden zich tot de islam, de Fon zijn aanhangers van Vodun en de Yoruba hebben de Orisha.¹⁸ Zowel Vodun als Orisha zijn de namen die gegeven zijn aan de geesten die de volkeren vereren. Bij iedere vorm van religieuze uiting stond het vertellen van een verhaal door middel van zang, muziek en dans centraal.¹⁹ Daarbij was het belangrijk dat de boodschap met de juiste intonatie werd verkondigd. In West-Afrika wordt dit *nommo* genoemd; dit betekent letterlijk de kracht van het gesproken woord.²⁰ Dit betreft niet alleen de zang, maar ook alle verbale kunsten zoals de instrumentatie van de muziek en de voordracht van poëzie.²¹ Jeffrey Lynn Woodyard spreekt van negen kenmerkende nommo elementen die gebruikt worden om een verhaal tot leven te brengen.²² Janice D. Hamlet onderschrijft dit onderscheid en voegt daar het *historisch perspectief* bij.²³ Deze verschillende elementen zijn te vinden in de religieuze muziek van zowel de Islamieten als de traditionele stammen.

Het gebruik van *ritme* benoemt Woodyard als eerste. Bij de traditionele volkeren werd hiervoor een percussie instrument gebruikt.²⁴ In de religieuze rituelen werden verschillende geesten en één oppergod vereerd. Elke geest had een eigen drumritme dat

¹⁶ Albert J. Raboteau, *Slave Religion: The Invisible Institution in the Antebellum South*, updated ed. (Oxford: Oxford University Press, 2004), 5-18.

¹⁷ Samuel A. Floyd, *The Power Of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 15.

¹⁸ James Searing, "The Greater Jihad and Convention: The Sereer Interpretation of Sufi Islam in Senegal," in *New Perspectives on Islam in Senegal: Conversion, Migration, Wealth, Power, and Femininity*, ed. Mamadou Diouf en Mara Leichtman (New York: Palgrave Mcmillan, 2009), 91-110; Raboteu, *Slave Religion*, 10.

¹⁹ Albert J. Raboteau, *African-American Religion*, (New York: Oxford University Press, 1999), 15.

²⁰ Adisa A. Alkebulan, *Encyclopedia of Black Studies*, ed. Molefi Kete Asante en Ama Mazama (Thousand Oaks: Sage Publications, 2005), s.v. "Nommo".

²¹ Adisa A. Alkebulan, "The Spiritual Essence of African American Rhetoric." In *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, ed. Ronald L. Jackson II en Elaine B. Richardson (New York: Routledge, 2003), 33.

²² Jeffrey Lynn Woodyard, "Africological Theory and Criticism." In *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, ed. Ronald L. Jackson II en Elaine B. Richardson (New York: Routledge, 2003), 131-154.

²³ Janice D. Hamlet, "Understanding African American Oratory: Manifestations of Nommo," in *Africentric Visions: Studies in Culture and Communication*, ed. Janice D. Hamlet. (Thousand Oaks: Sage Publications, 1998), 93-104.

²⁴ Sylviane A. Diouf, *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas* (New York: NYU Press, 2013), 195-197.

gebruikt werd om deze op te roepen.²⁵ De Islamiëten gebruikten een snaarinstrument als muzikale begeleiding.²⁶ Voor alle volkeren bestond muziek uit drie lagen, waarbij twee instrumentale lagen, elk in een andere maatvoering met veel afwisseling, zorgden voor het ritme.²⁷ Samen met de zang vormden zij een polyritmische melodie. De traditionele volkeren maakte veel gebruik van *call and response* tussen zowel de zang en de instrumentatie als tussen de zangers onderling. Op deze manier leerden de mensen de rituelen kennen, waarna zij deze doorontwikkelde met hun eigen improvisaties.²⁸ Het gebruik van *call and response* en *improvisatie* zijn twee andere kenmerkende elementen van nommo.

In de liedteksten wordt gebruik gemaakt van *mythevorming* en *indirect taalgebruik*. Daarmee wordt respectievelijk het thema en gebruik van symboliek bedoeld. De islamitische slaven waren voornamelijk aanhangers van het soefisme, een mystiek geloof.²⁹ Tot God bidden, uit de Koran reciteren en klaagliederen zingen waren belangrijke thema's binnen hun rituelen.³⁰ Bij het bidden en reciteren werd zowel in groepsverband als solo gezongen en de klaagliederen voornamelijk solo. Voor de traditionele volkeren stond het bestaan van de mens centraal.³¹ Daarom was er geen verschil tussen religie en secularisme.³² De thematiek van de rituelen bevatte alles wat van belang was in het leven, zoals voedsel, scholing en seksualiteit, en hierover werd in verhaalvorm gezongen.³³ De teksten van de liederen bestonden uit korte zinnen, die vol stonden met symbolische woorden.³⁴ De verhalen werden gezongen vanuit de ik-persoon of vanuit een gezamenlijk perspectief.

Het *klinken als verbale kunstobject*, is het minst duidelijk gedefinieerde element van nommo dat Woodyard benoemt.³⁵ Zowel hij als Hamlet lijken te spreken over het gebruik van versieringen en dynamiek in de stem en de muziek om het verhaal tot een kunstvorm te brengen, zoals het gebruik van vibrato in de zang en de onvoorspelbare ritmewisselingen in de muziek, waarmee de Afrikaanse volkeren hun emoties uitdrukten om in extase te

²⁵ Maureen Warner Lewis, *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, ed. Jay Kinsbruner en Erick D. Langer, 2nd ed., Vol. 6. (Detroit: Charles Scribner's Sons, 2008), s.v. "Yoruba".

²⁶ Diouf, *Servants of Allah*, 195-197.

²⁷ Floyd, *The Power Of Black Music*, 56.

²⁸ Maggie Sale, "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and Beloved," *African American Review* 26, no. 1 (1992): 41-50.

²⁹ Diouf, *Servants of Allah*, 5.

³⁰ Ibid, 195.

³¹ Floyd, *The Power Of Black Music*, 22.

³² Raboteau, *African Religion*, 15.

³³ Floyd, *The Power Of Black Music*, 27.

³⁴ Diouf, *Servants of Allah*, 195.

³⁵ Woodyard, "Africological Theory and Criticism," 141.

komen.³⁶ Het gebruik van emoties en gevoelens wordt door Woodyard *lyrische benadering van de taal* genoemd.³⁷ Om de extase meer kracht bij te zetten, wordt de *herhaling van intensivering* toegepast. Daarbij worden zinnen herhaald met een regelmatige afwisseling van de intensiteit van de woordkeuze en de intensiteit van de zang.³⁸ Het laatste kenmerkende nommo element is de *dans* waarmee het ritueel wordt verrijkt.

Al deze elementen zijn door de slavenhandel meegebracht naar Amerika, waar zij in aanraking kwamen met het Christendom.³⁹ De Afrikaanse volkeren werden uit elkaar gehaald en verspreid over het continent. De uitbundigheid van de dans en het basale van de drums werd door de slavenhouders gezien als duivels.⁴⁰ Vanwege deze connotatie verboden sommige eigenaren religieuze uitingen onder de slaven en deden andere een poging om hun slaven te bekeren tot het christendom.⁴¹ Hierdoor ontstond een samensmelting van de spirituele en mystieke rituelen uit Afrika met de christelijke gewoontes uit het westen. Op Haïti was er sprake van rooms-katholieke invloeden op de Afrikaanse rituelen en in de zuidelijke staten van de VS was het de invloed van de protestantse baptistengemeenschap. Het katholicisme en Vodun wist zich op Haïti tot een nieuwe religie te vormen: voodoo.⁴² Hierin worden katholieke heiligen geëerd met behulp van de symboliek en drumritmes van de Vodun. Door invloed van het protestantisme ontstonden in de VS nieuwe muzikale stromingen, zoals de klaagzang van de *field hollers*, en het religieuze gezang van de spirituals. Vanwege het verbod op de trommels werden de drumritmes nagebootst door handgeklap of door imitatie op snaarinstrumenten.⁴³ Na de opheffing van de slavernij bleef muziek een belangrijke uitlaatklep en een relevant communicatiemiddel voor de Afro-Amerikanen. Door de steeds grotere invloed vanuit het westen ontstond een tweedeling in de muziek: seculiere en religieuze muziek.⁴⁴ De *field hollers* evolueerden in de seculiere *worksongs* en de spirituals in de religieuze gospels. Volgens vele bronnen is bluesmuziek vanuit deze genres ontstaan.⁴⁵

³⁶ Floyd, *The Power Of Black Music*, 15.

³⁷ Woodyard, "Africological Theory and Criticism," 140-141.

³⁸ Ibid.

³⁹ Raboteau, *African-American Religion*, 19; Ibid, 49.

⁴⁰ Raboteau, *Slave Religion*, 6.

⁴¹ Raboteau, *African-American Religion*, 49.

⁴² Ibid, 19.

⁴³ Gerhard Kubik, *Afrika and the Blues* (Jackson: University Press of Mississippi, 2008), 103.

⁴⁴ Floyd, *The Power of Black Music*, 45-46.

⁴⁵ David Evans, "Blues," in *African American Music*, ed. Mellonee V. Burnim en Portia K. Maultsby (New York: Routledge, 2006), 79.

1.2 Blues en de kerk

In de Mississippi Delta-regio was de kerk de belangrijkste ontmoetingsplek en de grootste steunpilaar voor de Afro-Amerikanen.⁴⁶ Tussen bluesmuzikanten en de kerk ontstond echter een haat-liefdeverhouding. Bluesmuziek werd gezien als des duivels, onder andere vanwege de thema's die niet christelijk werden bevonden en de artiesten die een zedeloos leven leidden.⁴⁷ Andersom werd de kerk hypocriet gevonden, omdat de predikanten zich met dezelfde zedeloze activiteiten bezighielden.⁴⁸ Elke zaterdagavond was menigeen te vinden in *juke joints*. Zij kwamen hier om de dagelijkse zorgen te vergeten door te luisteren naar blues, te drinken en te flirten met vrouwen.⁴⁹

Onder anderen James H. Cone stelt dat bluesmuziek gezien kan worden als seculaire spirituals, omdat bluesmuziek ook gaat over de ervaringen in het leven van de Afro-Amerikaan.⁵⁰ Het vertellen van de waarheid vanuit het eigen gevoel is de manier om zichzelf uit te drukken in de muziek.⁵¹ Dit heeft gelijkenissen met klaagliederen en het West-Afrikaans gebruik van nommo.⁵² Ook de gezamenlijke bijeenkomst, een plek om verhalen te delen over ieders dagelijkse ellende, toont een gelijkenis met de kerk. Misschien is de juke joint, het podium voor de bluesartiest, de kerk voor de Afro-Amerikaanse man en is bluesmuziek zijn manier om in extase te komen, om zodoende dichter tot God te komen.

Conclusie

In de spirituele en mystieke religies van Afrika, werd door middel van muziek en dans het verhaal van een ritueel verteld, waarbij nommo gebruikt werd om het verhaal over te brengen. De religieuze rituelen en de bijbehorende muziek zijn gaandeweg aangepast aan en afgestemd op de situatie waarin de Afro-Amerikaan zich bevond. Onder invloed van de westerse religies zijn twee stromingen ontstaan in de Afro-Amerikaanse muziek: seculiere en religieuze muziek. Bluesmuziek valt onder de noemer seculier, maar kan ook gezien worden

⁴⁶ Giles Oakley, *The Devil's Music: a History of the Blues* (New York: Da Capo Press, 1997), 160.

⁴⁷ Oliver, *Blues Fell This Morning*, 117.

⁴⁸ Jon Micheal Spencer, *Blues and Evil*, (Tennessee: University of Tennessee Press, 1993), 51.

⁴⁹ "Juke Joint," geraadpleegd op 8 januari, 2021. https://www.lexico.com/definition/juke_joint.

⁵⁰ James H. Cone, *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*, Maryknoll, (New York: Orbis Books, 1991), 99.

⁵¹ Oakley, *The Devil's Music*, 46.

⁵² Brown Douglas, *Black Bodies and the Black Church*, 19.

als religieus. Vanwege de thematiek van de muzikale nummers en het gebruik van het Afrikaanse nommo is het mogelijk te veronderstellen dat bluesmuziek een vorm is van spirituele religie.

2. Robert Johnson: een zoektocht naar religie in zijn muziekopnames

In het voorgaande deel is aangetoond dat bluesmuziek wel degelijk verbonden is met religie, vooral op spiritueel en mystiek vlak, mede door het gebruik van nommo. Om te ontdekken of Robert Johnson vanuit dit perspectief zijn muziek heeft opgenomen, is gekeken naar de nummers 'Preaching Blues (Up Jumped The Devil)', 'Hellhound On My Trail' en 'Cross Road Blues'.

In *Lost and Found* schrijven Barry Lee Pearson en Bill McCulloch dat veel westerse academici de muziek van Robert Johnson vooral vanuit een geromantiseerd beeld analyseren.⁵³ Dit wordt voorkomen door de muziek in de juiste tijd te plaatsen en bij de liedteksten nadruk te leggen op de taal en niet uit te gaan van aannames.⁵⁴ Als eerste is gekeken naar de opnamedagen, om te achterhalen waarom Johnson de studio is ingegaan. Daarna zijn de drie nummers geanalyseerd met de focus op het element dat het sterkst wordt vertegenwoordigd in elk nummer. De analyse focust bijvoorbeeld op het gebruik van symboliek door te kijken naar de herkomst, de betekenis en de toepassing van de woorden die veel academici relateren aan religie. Ook is gekeken hoe Johnson nommo gebruikt om nadruk te leggen op het verhaal dat hij vertelt.

2.1 Robert Johnson en de studio-opnames

Vanaf de jaren twintig was het populair om *race-records* uit te brengen voor de Afro-Amerikanen.⁵⁵ Race-records zijn 78" toeren platen waar populaire Afro-Amerikaanse muziek op werd gedrukt, om zodoende geld te verdienen aan de Afro-Amerikaanse markt. Ondanks de Depressie ontstond in de jaren dertig een nieuwe opleving van deze platen. Robert Johnson was vastberaden om hieraan mee te doen. In 1936 kreeg hij de kans om zijn muziek op te nemen voor Vocalion Records.⁵⁶ Hij zat in november 1936 drie dagen en in juni 1937

⁵³ Barry Lee Pearson en Bill McCulloch, *Robert Johnson: Lost and Found* (Urbana: University of Illinois Press, 2003), 29-30.

⁵⁴ Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 70-71.

⁵⁵ Paul Oliver, "Race Record," Grove Music Online, ed. Deane Root, geraadpleegd op 9 januari 2021, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1093/gmo/9781561592630.article.22778>.

⁵⁶ Conforth en Wardlow, *Up Jumped the Devil*, 146.

twee dagen in de studio om zijn muziek op te nemen.⁵⁷ Van deze sessies zijn 41 opnames bewaard gebleven, met in totaal 29 unieke nummers.⁵⁸ Volgens Pearson en McCulloch komen de muziekopnames van november het dichtst bij het podiumrepertoire van Robert Johnson, doordat zijn supervisor, Don Law, steeds meer invloed uitoefende op de muziek. Law deed dit om de afzetmarkt van de muziek te vergroten.⁵⁹ Tijdens de opnames lag de focus op winst maken en het verkrijgen van naamsbekendheid, daarom kan aangenomen worden dat Johnson niet primair met religieuze intentie de studio is ingegaan.

Als Johnson zijn religie heeft gevonden in de blues, is de kans het grootst dat zijn spiritualiteit het meest te vinden is in de muziek van de opnamedagen in november, omdat deze nummers het minst beïnvloed zijn door Don Law. De nummers 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)' en 'Cross Road Blues' zijn in november 1936 opgenomen en het nummer 'Hellhound on my Trail' in juni 1937.⁶⁰ In deze volgorde zullen de nummers besproken worden.

2.2 Analyse 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my Trail'

'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)'

Naast de titel zit in het nummer 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)' maar één verwijzing naar een religieuze traditie. In het derde couplet spreekt Johnson "yes, preach 'm now".⁶¹ Daarmee bedoelt hij de blues prediken, ofwel uiting geven aan zijn gemoedstoestand. Zijn verdriet om het verlies van de moeder van zijn kind of zijn kind zelf. Doordat hij de zin uitspreekt en niet zingt is dit een duidelijk voorbeeld van wat Woodyard aanduidt als verbaal kunstobject. De twee religieuze verwijzingen in de titel hebben ieder een andere oorsprong.

⁵⁷ Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 8-9.

⁵⁸ In dit eindwerkstuk wordt een verschil gemaakt tussen de woorden opnames en nummers. Met opnames worden alle 41 bewaarde opnames bedoeld. Met nummers gaat het over de 29 unieke titels van deze opnames.

⁵⁹ Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 73.

⁶⁰ Scott Ainslie en Dave Whitehill, ed., *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, (Milwaukee: Hal Leonard, 1992), 6-8.

⁶¹ Appendix A bevat de liedtekst van het nummer 'Preaching Blues (Up Jumped The Devil)'. Overgenomen uit het boek: Robert Johnson, "Preaching Blues (Up Jumped the Devil)," *In Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 64-66, (Milwaukee: Hal Leonard, 1992). De besproken woorden zijn in kleur aangeduid.

Het nummer 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)' is een variant op het 'Preaching the Blues' van Son House, die het nummer maakte als afscheid van zijn bestaan als predikant.⁶² Johnson heeft geen religieuze functie bekleed, daarom is de liedtekst niet van toepassing op zijn leven. Hij heeft ervoor gekozen een ander verhaal te vertellen, maar de titel te behouden. Een duidelijke verklaring voor waarom 'Up Jumped the Devil' achter de titel is geplakt, is er niet.⁶³ Het is de naam van een bekend vedeldeuntje, maar deze is niet terug te vinden in Johnsons nummer. In de liedtekst is verder geen symboliek te vinden die verwijst naar spiritualiteit.

In zijn muziek zijn veel elementen van nommo aan te wijzen. Van al zijn opnames is dit nummer muzikaal gezien het meest waardevol, want hierin speelt Johnson het meest met dynamische veranderingen, onregelmatige maatvoering, tempowisselingen, ostinato, vibrato en polyritmische elementen die ook in de muziek van de traditionele volkeren en de Soefi te vinden zijn. De ritmische ostinato voegt hij toe door met zijn rechterduim op de bassnaren te slaan.⁶⁴ Met de rest van zijn hand tokkelt hij een melodie lijn, terwijl zijn linkerhand over de snaren van de hals glijdt. Als laatste voegt hij met zijn stem een derde melodische laag toe. Op klagende wijze zingt hij het nummer, waarbij hij met veel vibrato een accent legt op het woord 'blues'. Ook zingt hij het woord in de hoogst gezongen noot, de gis'.⁶⁵ Na de brug in het eerste couplet begint hij harder op de snaren te slaan, waardoor een gevoel van onrust wordt gecreëerd. Pas in de allerlaatste zin keert de rust terug. Hierdoor lijkt het alsof hij pas rust heeft kunnen vinden als hij in de drankstokerij is, waarschijnlijk om zich te bezatten.

Door zijn gebruik van nommo in dit nummer weet Johnson zijn gevoel goed over te brengen op de luisteraar. Door de manier waarop Johnson met deze elementen speelt en zijn emoties in de muziek weet te stoppen, legt hij nadruk op de ernst van zijn verhaal, namelijk het verlies van een kind en, volgens Elija Wald, het verlies van zijn vrouw tijdens de bevalling.⁶⁶ Doordat de liedtekst geen religieus thema heeft, kan alleen gespeculeerd

⁶² Conforth en Wardlow, *Up Jumped the Devil*, 181; Giles Oakley, *The Devil's Music*, 161.

⁶³ Elija Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, (New York: Amistad, 2004), 161-163.

⁶⁴ Robert Johnson, *The Complete Collection*. Not Now Music NOT2CS270, 2008, CD1, nummer 20, opgenomen in 1935-1937. Bij het luisteren van het nummer is dit duidelijk te horen.

⁶⁵ Robert Johnson, "Preaching Blues (Up Jumped the Devil)," In *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill (Milwaukee: Hal Leonard, 1992), 64-66.

⁶⁶ Wald, *Escaping the Delta*, 162.

worden dat Johnson met opzet gebruikmaakte van nommo om zijn spirituele kant te ontdekken. Het is aannemelijker dat hij deze gebruiken toepaste, omdat hem dit geleerd was en om meer kracht te zetten achter het deprimerende thema van het nummer. Daarom wordt niet dieper ingegaan op zijn muzikale gebruik van nommo.

'Cross Road Blues'

Het nummer 'Cross Road Blues' wordt gezien als het nummer waarmee Johnson wil aantonen dat hij daadwerkelijk zijn ziel heeft verkocht aan de duivel.⁶⁷ Muziek liefhebbers en academici zien het kruispunt als de symboliek van deze legende. Brown Douglas legt in haar werk uit dat het kruispunt een plek is waar wegen elkaar kruisen en waar keuzes gemaakt moeten worden.⁶⁸ Dit kan ook gezien worden als de locatie waar bluesmuziek staat, een genre dat doorkruist wordt door religieuze en seculiere muziek. Aangenomen dat Johnson zijn ziel niet aan de duivel verkocht heeft, is het zinvol te kijken naar de daadwerkelijke symboliek en de thematiek van het nummer.

In de Afro-Amerikaanse samenleving wordt het kruispunt geassocieerd met de geest Legba.⁶⁹ Dit is een van de belangrijkste geesten die is overgebleven van de Afrikaanse tradities. In Afrika werd hij gezien als een wellustige geest die voor vruchtbaarheid en seksualiteit stond. Volgens de voodoo traditie is Papa Legba een lieve oude man die met een stok loopt en begeleid wordt door twee honden. Hij is de spreker van alle talen en de bewaker van het kruispunt, de plek waar de mensenwereld en de spirituele wereld elkaar kruisen. De geest fungeert als tolk voor beide werelden, waardoor het kruispunt de belangrijkste plek is om te communiceren met de geestenwereld. In afbeeldingen worden Legba en Papa Legba weergegeven met een grote fallus en horens op hun hoofd, waardoor westerse christenen hem associëren met de duivel.⁷⁰ Zij hebben daardoor een verkeerd beeld geschetst van deze geest.

⁶⁷ Conforth en Wardlow, *Up Jumped the Devil*, 177-179.

⁶⁸ Brown Douglas, *Black Bodies and the Black Church*, 124; *Ibid*, 131.

⁶⁹ Patricia Scheu (Mambo Vye Zo Komande LaMenfo), *The Voodoo Encyclopedio: magic, ritual, and religion*, ed. Jeffrey E. Anderson (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2015), s.v. "Legba".

⁷⁰ Tony Pressley-Sanon, *Istwa across the water: Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination* (Gainesville: University Press of Florida, 2017), 94.

Van dit nummer zijn twee opnames overgebleven, waarvan de eerste versie uit vijf coupletten bestaat en de tweede versie uit vier.⁷¹ In versie één wordt het kruispunt in elk couplet benoemd, terwijl Johnson dit in versie twee alleen in de eerste en tweede couplet doet. Het gevolg hiervan is een verandering in thema en ook een discussiepunt over de interpretaties van de liedteksten. Versie één wordt door Pearson en McCulloch gezien als een smeekbede om gezelschap, aangezien hij zijn verhaal vertelt aan een vrouw.⁷² Door te kijken naar Johnsons toepassing van nommo kan dit weerlegd worden. In de laatste zin van elk couplet trekt hij aan een snaar, waardoor hij nadruk legt op de zin die volgt. Deze zinnen schetsen een beeld van Johnson die in de moeilijkheden zit en om hulp vraagt. Volgens Charles Ford is deze snaar juist het moment waarin Johnson twijfelt aan zijn muziek.⁷³ Ford ziet dit als een wanhoopskreet vanwege de rassenscheiding in die tijd. Andere academici zien vooral in versie twee een weergave van de sociale onrust waar de Afro-Amerikaan mee te maken had.⁷⁴ In couplet drie van versie twee zingt Johnson "The sun goin' down, boy. Dark gon' catch me here", wat gezien wordt als symbool voor de angst die de Afro-Amerikanen in die tijd hadden voor de politie. Deze zin is niet terug te vinden in versie één. In het derde couplet van versie één zingt hij "rising sun goes down". Julia Simon ziet dit als een onderliggende paradox van ons bestaan, waaruit blijkt dat bluesmuziek afhankelijk is van het geloof en de twijfel hierin.⁷⁵ Het is nogal vergezocht om te suggereren dat Johnson de zon op deze manier portretteert. Wel staat hij stil en lijkt de rest om hem heen door te gaan.

In versie één zingt Johnson over zichzelf. Hij staat bij het kruispunt en vraagt de Heer om hulp, want het lukt hem niet om daar weg te komen. Door zijn gebruik van nommo in versie één, het veelvuldig spreken tot de Heer en zijn constante verwijzing naar het kruispunt, een belangrijke spirituele plek voor de Afro-Amerikaan, kan worden geconcludeerd dat versie één met intentie vanuit een spiritueel oogpunt is gemaakt. Deze

⁷¹ Appendix B bevat een eigen transcriptie van de eerste versie van 'Cross Road Blues'. Appendix C bevat de liedtekst van de tweede versie van het nummer 'Cross Road Blues'. Overgenomen uit het boek: Robert Johnson, "Cross Road Blues," *In Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 52-57, (Milwaukee: Hal Leonard, 1992). De besproken tekstuele elementen zijn in kleur aangeduid.

⁷² Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 77. Het woord 'Babe' is een koosnaam voor geliefde.

⁷³ Charles Ford, "Robert Johnson's Rhythms," *Popular Music* 17, no. 1 (1998): 80.

⁷⁴ David Bracket, "Preaching Blues," 119.

⁷⁵ Julia Simon, *Time in the Blues*, (New York: Oxford University Press, 2007), 168-169.

elementen zijn niet zo sterk aanwezig in versie twee, waardoor het inderdaad lijkt dat deze versie vooral gaat over de strijd van de Afro-Amerikaan in de jaren 30.

'Hellhound on my trail'

Op zondag 29 juni 1937 nam Robert Johnson eerst het nummer van de dag op, 'Hellhound on my Trail', terwijl hij ook in de kerkbank had kunnen zitten.⁷⁶ Dit gegeven en de vele symbolische verwijzingen zijn voor veel academici belangrijke aanknopingspunten geweest om het leven van Johnson met dit nummer te vergelijken.⁷⁷ Blijkbaar ging Johnson liever muziek maken dan de kerk bezoeken en de keuze van dit nummer kan puur toeval zijn.

Op het eerste gezicht gaat 'Hellhound on my Trail' over afgewezen liefde en niet iets spiritueels.⁷⁸ Toch bevat de liedtekst van 'Hellhound on my Trail' verwijzingen die religieuze kenmerken hebben. In het eerste couplet vertelt Johnson dat hij wordt achtervolgd door een hellehond, die vaak wordt gezien als de duivel.⁷⁹ Om erachter te komen of dit dier de duivel vertegenwoordigt en hoe deze een plek heeft kunnen krijgen in de muziek van Johnson, is gekeken hoe de hellehond wordt vertolkt in diverse religieuze stromingen. De hellehond kwam al in de Griekse mythologie voor als Cerberus, de driekoppige hond die de poort van de hel bewaakte.⁸⁰ In de Koran komt een hond voor in het verhaal van de Zevenslapers van Efeze, waarbij de hond de ingang van een grot bewaakt.⁸¹ Als de slapers wakker worden en een van hen de stad ingaat om eten te halen, wordt dit moment gezien als de dag des oordeels. Archer stelt dat deze hond gezien kan worden als bewaker van de onderwereld en een dier dat Moslims waarschuwt om doden niet te eren.⁸² Echter, het gaat hier om een interpretatie en de hond wordt maar één keer genoemd, zonder een duidelijk doel te noemen. In de voodootraditie komen, zoals eerder besproken, twee honden voor als begeleider van Papa Legba. In de westerse cultuur komt de zwarte hond voor in

⁷⁶ Ainslie en Whitehill, *Robert Johnson*, 8.

⁷⁷ Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 29-39.

⁷⁸ Appendix D bevat de liedtekst van het nummer 'Hellhound on my Trail'. Overgenomen uit het boek: Robert Johnson, "Hellhound on my Trail," *In Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 83-88, (Milwaukee: Hal Leonard, 1992). De betekenis van de blauw gekleurde woorden zijn onderzocht. Samen met de groen gekleurde woorden is in dit onderzoek het thema van het nummer achterhaald.

⁷⁹ Bracket, "Preaching Blues," 116.

⁸⁰ Van Dale Woordenboek, "Helhond," geraadpleegd op 8 januari, 2021. <http://www.vandale.nl>.

⁸¹ George Archer, "Hellhound of the Qur'an: A Dog At the gate of the underworld," *Journal of Qur'anic Studies* 18, nr. 3 (oktober 2016): 1-33, <https://doi.org/10.3366/jqs.2016.0248>.

⁸² Ibid.

volksverhalen en wordt daarin gezien als de hellehond, de verkondiger van de dood. Een voorbeeld hiervan is de *'Black Shuck'* die op wegen gezien wordt in Norfolk en Suffolk.⁸³ Daarom kan gezegd worden dat Robert Johnson in dit nummer achtervolgd wordt door de dood en deze symbolische verwijzing vanuit de westerse cultuur heeft overgenomen.

Het vieren van Kerstmis wordt bezongen in het tweede couplet. Dit Christelijk feest is de jaren '30 een groot commercieel succes geworden door de kerstcampagne van Coca Cola.⁸⁴ Een connotatie met de religieuze viering is niet te vinden in het nummer. Volgens Pearson en McCulloch zingt Johnson over kerst om een huiselijke sfeer te creëren in het nummer.⁸⁵ Het is mogelijk dat Johnson zingt over Kerstmis voor de commercie, omdat iedereen zich kan verplaatsen in de kerstgedachte.

In het derde couplet zingt Johnson over "hot foot powder". Volgens de voodoo-traditie werd *hot foot powder* gebruikt om het kwaad buiten de deur te houden.⁸⁶ Het poeder bestond uit de grond waarop de persoon die behekst moest worden had gelopen. In de tijd van Johnson was het geloof in hot foot powder sterk afgenomen, maar er werd nog wel over gezongen in bluesmuziek.⁸⁷ In *'Hellhound on my Trail'* zingt Johnson dat zijn geliefde dit poeder voor zijn deur heeft gelegd, om hem kwaad te doen.

Johnson zingt dat hij in beweging moet blijven, omdat hij achterna wordt gezeten door de dood. Dit wijst erop dat hij in aanraking is gekomen met hot foot powder. Op symbolische wijze vertelt hij over de pijn die zijn vriendin hem heeft aangedaan door de dood achter hem aan te sturen, maar alsnog wil hij haar geliefde zijn met Kerstmis. Zijn gebruik van symboliek dient vooral om dit aan te tonen en niet om een spirituele lading te geven aan het nummer. Om deze reden is niet verder gekeken naar het gebruik van nommo.

⁸³ Jacqueline Simpson and Steve Roud, "Shuck," in *A Dictionary of English Folklore*, (Oxford University Press, 2003), geraadpleegd op 8 januari, 2021, <http://www.oxfordreference.com>.

⁸⁴ Karal Ann Marling, *Merry Christmas!: Celebrating America's Greatest Holiday* (Cambridge: Harvard University Press, 2001), 213.

⁸⁵ Pearson en McCulloch, *Robert Johnson*, 83.

⁸⁶ Katrina Hazzard-Donald, *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System* (Baltimore: University of Illinois Press, 2012), 99-100.

⁸⁷ Ibid.

Conclusie

De Afro-Amerikaan heeft veel elementen van het mystieke geloof van de Soefi en van het spirituele geloof van de traditionele volkeren meegenomen naar Amerika. Een van de belangrijkste kenmerken is het gebruik van nommo. Elk ritueel heeft een eigen verhaal, waarbij de intonatie zorgt dat het verhaal goed wordt overgebracht. De muzikale elementen van de rituelen werden door westerse invloeden opgesplitst in religieuze en seculiere muziek. Blues is ontstaan vanuit beide stromingen, en wordt gezien als een spirituele religie. Vanuit die gedachte is het onderzoek voortgezet en is er gekeken naar de muziekopnames van Robert Johnson. Geld verdienen en bekendheid krijgen waren de voornaamste redenen dat hij de studio in is gegaan. De drie nummers 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', 'Cross Road Blues' en 'Hellhound on my trail' zijn geanalyseerd op het gebruik van nommo en religieuze symboliek. In het nummer 'Preaching Blues (Up Jumped The Devil)' maakt Johnson gebruik van nommo door zijn emoties over te brengen met behulp van zijn gitaar en zang. Religieuze symboliek in de liedtekst is niet te vinden. Van de twee 'Cross Road Blues' versies, heeft de eerste versie de meeste raakvlakken met spiritualiteit. Met zijn gitaar legt hij nadruk op zijn smeekbede en tekstueel maakt hij gebruik van de heer en het kruispunt, waar de geest Papa Legba te vinden is. Door het wegvallen van één couplet en de mindering van religieuze verwijzingen is de thematiek van versie twee dusdanig veranderd dat het religieus thema is komen te vervallen. Daardoor wordt gesuggereerd dat dit nummer een weergave is van de sociale onrust waarin Robert Johnson leefde. De symboliek in het nummer 'Hellhound on my Trail' wordt gebruikt om aan te tonen dat zijn liefde voor zijn vriendin groots is, terwijl zij hem liever ziet sterven. Uiteindelijk is versie één van 'Cross Road Blues' het enig nummer uit dit onderzoek waarin Robert Johnson zich religieus uit.

Het gebruik van nommo is een nieuwe invalshoek voor de musicologie om de religieuze kant van bluesmuziek aan te tonen. Robert Johnson maakt veel gebruik van nommo in het nummer 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)', maar tekstueel zijn geen religieuze verwijzingen te vinden. Het nummer is gebaseerd op de muziek van 'Preaching the Blues' van Son House, dat tekstueel wel religieuze verwijzingen bevat. Voor een vervolgonderzoek kan gekeken worden hoe nommo wordt toegepast in dit nummer, om een breder beeld te kunnen scheppen van blues als vorm van religie.

Literatuurlijst

- Ainslie, Scott en Dave Whitehill, ed. *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*. Milwaukee: Hal Leonard, 1992.
- Alkebulan, Adisa A. "The Spiritual Essence of African American Rhetoric." In *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, edited by Ronald L. Jackson II en Elaine B. Richardson, 23-42. New York: Routledge, 2003.
- Alkebulan, Adisa A. *Encyclopedia of Black Studies*. Edited by Molefi Kete Asante en Ama Mazama. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.
- Archer, George. "Hellhound of the Qurán: A Dog At the gate of the underworld." *Journal of Qur'anic Studies* 18, nr. 3 (oktober 2016): 1-33.
<https://doi.org/10.3366/jqs.2016.0248>.
- Bracket, David. "Preaching Blues." *Black Music Research Journal* 32, nr.1 (Lente 2012): 113- 136.
- Brown Douglas, Kelly. *Black Bodies and the Black Church: a Blues Slant*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Cone, James H. *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*. Maryknoll, New York: Orbis Books, 1991.
- Conforth, Bruce and Gayle Dean Wardlow. *Up Jumped the Devil: the Real Life of Robert Johnson*. Chicago: Chicago Review Press, 2019.
- Diouf, Sylviane A. *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*. New York: NYU Press, 2013.
- Evans, David. "Goin' Up the Country: Blues in Texas and the Deep South." In *Nothing But the Blues*, edited by Lawrence Cohn, 33-86. New York: Abbeville Press, 1993.
- Evans, David. "Blues." In *African American Music: an Introduction*, edited by Mellonee V. Burnim en Portia K. Maultsby, 79-126. New York: Routledge, 2006.
- Floyd, Samuel A. *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Ford, Charles. "Robert Johnson's Rhythms." *Popular Music* 17, no. 1 (1998): 71-93.
- Gioia, Ted. *Delta Blues: the Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionizes*

- American Music*. New York: Norton, 2008
- Hamlet, Janice D. ed. "Understanding African American Oratory: Manifestations of Nommo."
In *Africentric Visions: Studies in Culture and Communication*, edited by Janice D. Hamlet, 89-106. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.
- Harvey, Paul. *Redeem the South: Religious Cultures and Racial Identities Among Southern Baptists 1965-1925*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
- Hazzard-Donald, Katrina. *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System*. Baltimore: University of Illinois Press, 2012.
- Heier, Jan Richard. "Evolution of Reporting and Control for Churches and Charities in the United States: A Study of the Southern Baptist Convention Annuals, 1845–2010." *Accounting History* 21, no. 2–3 (May 2016): 208.
<https://doi.org/10.1177/1032373216639692>.
- Johnson, Robert *The Complete Collection*. Not Now Music NOT2CS270, 2008, 2 compact discs. Opgenomen in 1935-1937.
- Johnson, Robert. "Cross Road Blues." In *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 52-57. Milwaukee: Hal Leonard, 1992.
- Johnson, Robert. "Hellhound on my Trail." In *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 83-88. Milwaukee: Hal Leonard, 1992.
- Johnson, Robert. "Preaching Blues (Up Jumped the Devil)." In *Robert Johnson: At The Crossroads – The Authoritative Guitar Transcriptions*, edited by Scott Ainslie and Dave Whitehill, 64-66. Milwaukee: Hal Leonard, 1992.
- "Juke Joint." Geraadpleegd op 8 januari, 2021. https://www.lexico.com/definicion/juke_joint
- Kubik, Gerhard. *Afrika and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- Long, Charles H. "Perspectives for a Study of African-American Religion in the United States." In *African-American Religion: Interpretive Essays in History and Culture*, edited by Timothy E. Fulop en Albert J. Raboteau, 21-36. New York: Routledge, 1997.
- Marling, Karal Ann. *Merry Christmas!: Celebrating America's Greatest Holiday*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Oakley, Giles. *The Devil's Music: a History of the Blues*. New York: Da Capo Press, 1997.

- Oliver, Paul. "Race Record." *Grove Music Online*. Edited by Deane Root. Geraadpleegd op 9 januari, 2021.
<https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1093/gmo/9781561592630.article.22778>
- Oliver, Paul. *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Pearson, Barry Lee, and Bill McCulloch. *Robert Johnson: Lost and Found*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- Pressley-Sanon, Tony. *Istwa across the water: Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2017
- Raboteau, Albert J. *African-American Religion*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Raboteau, Albert J. *Slave Religion: The Invisible Institution in the Antebellum South*. Updated edition. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Richard, Keith. *Life*. London: Weidefeld & Nicolson, 2010.
- Sale, Maggie . "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and Beloved." *African American Review* 26, no. 1 (1992): 41-50.
- Scheu, Patricia (Mambo Vye Zo Komande LaMenfo). *The Voodoo Encyclopedia: magic, ritual, and religion*. Edited by Jeffrey E. Anderson. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2015.
- Searing, James. "The Greater Jihad and Convention: The Sereer Interpretation of Sufi Islam in Senegal." *New Perspectives on Islam in Senegal: Conversion, Migration, Wealth, Power, and Feminity*, edited by Mamadou Diouf en Mara Leichtman, 91-110. New York: Palgrave Mcmillan, 2009.
- Simon, Julia. *Time in the Blues*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Simpson, Jacqueline, and Steve Roud. "Shuck." In *A Dictionary of English Folklore*. Oxford University Press, 2003. <http://www.oxfordreference.com>.
- Spencer, Jon Michael. *Blues and Evil*. Tennessee: University of Tennessee Press, 1993.
- Van Dale Woordenboek. "Helhond." Geraadpleegd op 8 januari, 2021.
<http://www.vandale.nl>.
- Wald, Elija. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad, 2004.
- Warner Lewis, Maureen. *Encyclopedia of Latin American History and Culture*. Edited by Jay Kinsbruner en Erick D. Langer, 2nd ed., Vol. 6. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2008.

Woodyard, Jeffrey Lynn. "Africological Theory and Criticism." In *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, edited by Ronald L. Jackson II and Elaine B. Richardson, 131-154. New York: Routledge, 2003.

Appendices

Appendix A: 'Preaching Blues (Up Jumped the Devil)'

1. Mmmmmm -mmmm

It's up this mornin' – ah, blues walkin' like a man

It's up this mornin' – ah, blues walkin' like a man

Worried blues – give me your right hand

2. And the blues fell mama's child – tore me all upside down

Blues fell mama's child – tore me all upside down

Travel on, poor Bob – just can't turn you 'round

3. The blu-(h)u-u-ues – is low-down shakin' chill

(spoken: 'yes, preach 'm now')

Mmmmmmmmm-mmmmmmmmm – is a low-down shakin' chill

You ain't neve' had 'em – I – hope you never will

4. Well, the blues – is an achin' old heart disease

(spoken: 'Do it now. You gonna do it? Tell me all about it?')

Let the blues – is a low-down achin' heart disease

Like consumption – killin' me by degrees

5. I did start 'er r-rain' – oh, oh, drive – oh, oh, drive my blues

I did start 'er-r-rainin' – I'm 'on 'drive my blues away

Goin' to the 'still'ry - stay out there all day

Appendix B: Versie 1 'Cross Road Blues'

De snaar word aangetrokken om de geel gearceerde zin te accentueren.

1. I went to the **cross road** - fell down on my knees
I went to the **cross road** – fell down on my knees
I asked the **Lord** above, “Have Mercy no— **Save poor bob, if you please”**
2. Yeeooo, standin’ at the **cross road** – tried to flag a ride
Ooo ooo eee – I tried to flag a ride
Didn’t nobody seem to know me babe - **Everybody pass me by**
3. Standin at the **cross road** babe – **risin sun going down**
Standin’ at the **cross road** babe - Eee eee eee, **risin’ sun goin down**
I Believe to my soul now – **Poor Bob is sinkin down**
4. You can run, You can run – Tell my friend Willie Brown
You can run, you can run – tell my friend Willie Brown
I got the **cross road** blues my **lord** - **Babe I’m sinkin down**
5. And I went to the **cross road** momma – I looked east and west
I went to the **cross road** baby – I looked east and west
Lord, I didn’t have no sweet woman – **ooh well baby, in my distress**

Appendix C: Versie 2 'Cross Road Blues'

1. I went to the **cross road** - fell down on my knees
I went to the **cross road** – fell down on my knees
I asked the **Lord** above, “Have Mercy – Save poor bob, if you please”
2. Mmmmmm – standin’ at the **cross road** – I tried to flag a ride
Standin’ at the **cross road** – I tried to flag a ride
Didn’t nobody seem to know me – everybody pass me by
3. Mmm, **the sun goin’ down, boy – dark gon’ catch me here**
Ooooo eeeeeeee – boy, **dark gon’ catch me here**
I haven’t got no lovin’ sweet woman that – love and feel my care
4. You can run you can run – tell my friend boy, Willie Brown
You can run – tell my friend boy, Willie Brown
Lord, that I’m standin’ at the **cross road**, babe – I believe I’m sinking down

Appendix D: 'Hellhound On My Trail'

1. I got to **keep movin'** – I got to **keep movin'**
Blues fallin' down like hail – blues fallin' down like hail
Ummm, mmm, – mmm, mmmm
Blues fallin' down like hail – blues fallin' down like hail
And the day keeps on my knee – it's a hellhound on my trail
Hellhound on my trail – **hellhound** on my trail
2. If today was **Christmas Eve** – if today was **Christmas Eve**
And tomorrow was **Christmas Day** – if tomorrow was **Christmas Day**
(*spoken: Aow, wouldn't we have a time, baby?*) - all I would need my little sweet
rider just
To pass the time away, uh uh, – to pass the time away
3. You sprinkle **hot foot powder**, mmmm – Mmmmm
around my door - all around my door
You sprinkle **hot foot powder**
All around your daddy's door - Hmmm, hmm, hmm
It keep me with a ramblin' mind, rider
Every old place I go - every old place I go
4. I can tell the wind is risin'
The leaves are tremblin' on the tree – tremblin' on the tree
I can tell the wind is risin'
Leaves tremblin' on the tree – Hmm, hmm, hmm, mmmm
All I need's my little sweet woman
And to keep my company
Hmmm, hmm, mmmm, mmmm
My company