

La indústria discogràfica del *country blues* abans de la Gran Depressió

Sabin Ondarra Capdevila

Treball Final de Grau d'Història de l'Art

Convocatòria Juny 2014

Tutora: Dra. Magda Polo

Agraïments

Voldria donar les gràcies en primer lloc a la meva tutora, la Dra. Magda Polo, per la seva ajuda i consell en la redacció d'aquest treball. També voldria agrair al servei de biblioteca de l'ESMUC, i a la Societat de Blues de Barcelona pel seu fons especial de blues a la biblioteca Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, sense el qual no hagués estat possible accedir a les fonts consultades per a la realització d'aquest treball.

ÍNDIX

1. Introducció	2
2. Els precedents del blues	3
2.1. Les <i>worksongs</i> i els <i>field hollers</i>	3
2.2. Els <i>songsters</i> i les balades	4
2.3. L'espiritual	5
2.4. Les companyies de <i>minstrel</i> i <i>medicine shows</i>	6
2.5. El <i>ragtime</i>	7
3. El blues al sud dels Estats Units	9
4. L'ascens del blues com a música comercial	13
4.1. El blues de W.C. Handy: compositors, editors i partitures	13
4.2. Primeres gravacions de músics negres	14
4.3. El blues clàssic i el rerefons rural de la primera generació de cantants	15
4.4. La TOBA: Theatre Owner's Booking Association	16
4.5. <i>Race records</i> i el gir cap el <i>country blues</i>	17
5. El <i>country blues</i> i la indústria discogràfica	21
5.1. Blind Lemon Jefferson: el primer èxit del blues rural	21
5.2. El mercat discogràfic del <i>country blues</i> : les principals discogràfiques	25
5.3. L'èxit i el model de Paramount Records	33
5.4. H.C. Speir i Charley Patton	39
6. Conclusions	47
7. Bibliografia	49

Introducció

L'objectiu d'aquest treball serà realitzar un anàlisi de la indústria discogràfica nord-americana dels anys vint en relació amb el *country blues*, un dels estils de música negra més influents i que més interès i passió ha despertat entre estudiosos i melòmans degut a la seva "biografia" esquiva, i al món d'on va sortir, tant allunyat dels centres discogràfics de la època com Nova York i Chicago.

Es tracta d'un èxit que a priori podríem veure com improbable: com la música tradicional de les comunitats negres rurals dels empobrits estats del sud arriba als fonògrafs dels negres de bona part del país? Una música que ja era antiquada en el moment de les seves primeres gravacions, que havia existit fora de l'ull del mercat discogràfic probablement durant dècades, es posa a l'epicentre d'una indústria incipient a mitjans de la dècada de 1920.

I el que em sembla potser el més interessant d'aquesta relació, com veu i tracta la pròpia indústria aquesta música que, de sobte, el seu públic comença a demanar?

Intentaré explicar doncs en primer lloc en que consisteix el blues i quin es el camí que segueix dins la indústria fins assolir el seu èxit comercial, per continuar veient quin era l'estat de la indústria discogràfica a l'arribada del *country blues* i com es desenvolupa la seva relació fins la Gran Depressió, que tindria conseqüències devastadores per al mercat discogràfic i suposarà un punt i apart en l'enregistrament i edició de discs. Per fer-ho repassarem alguns dels fets i actors més importants d'aquesta història i ens detindrem en determinats casos, alguns de paradigmàtics i altres d'extraordinaris, per comprendre amb més profunditat quin era el funcionament de la indústria i com vivien els qui hi participaven la relació entre el seus dos principals actius, les discogràfiques i la música.

Hi ha moltes altres històries que em semblen interessants en la vida del *country blues*, com la seva recuperació als anys quaranta per part de folkloristes com John i Alan Lomax; la revifalla i èxit que tindrà entre els joves blancs a la dècada de 1960; la seva supervivència als anys trenta i posterior reconversió a mans de músics com Muddy Waters, Howlin' Wolf o Lightnin' Hopkins que seria capital en el desenvolupament del *rhythm and blues* i el *rock and roll*; la pràctica desaparició dels enregistraments comercials quan aquests deixen d'interessar al públic i la seva recuperació a mans dels col·leccionistes; la possibilitat que hi hagi tot un llegat discogràfic que no coneixem... La llista seria interminable, però em decidit centrar-nos aquí en la història que ens ocupa perquè trobem en la relació entre la indústria discogràfica i el *country blues* un punt de confluència entre molts dels aspectes que definiran la història tant de l'un com de l'altre.

Els precedents del blues

Podem entendre el *country blues* com un estil eclèctic que cristal·litza a partir d'una varietat de tradicions que conformen els hàbits socials i la cultura de la societat afroamericana al sud dels Estats Units des de l'esclavitud fins a la societat segregada del segle XX. És una música de contrastos i juxtaposicions, és espiritual i sòrdida, entreteniment i expiació, tràgica i còmica. Aquestes són les seves principals influències o elements formatius, que ens ajudaran a entendre els seus orígens i influències més directes així com els seus temes i estils.

Les *worksongs* i els *field hollers*

Les *worksongs* (cançons de treball) suposen una continuïtat amb les tradicions africanes (Oliver, 1969: 18), no obstant el desenvolupament del blues uniria la tradició cultural heretada generacionalment dels vestigis africans, amb el procés d'aculturació a les formes musicals provinents d'Europa. (Oliver, 1969: 19).

Podem entendre la pervivència de la tradició de la música de treball africana en les *worksongs* pel fet que l'única activitat que l'esclau realitzava al nou món era treballar. Qualsevol altra activitat sorgida del seu propi interès o del seu bagatge cultural africà era vetada i castigada, amb l'excepció de les *worksongs*, que incentivava la producció i la uniformitat en les dinàmiques de treball i per aquest motiu, purament econòmic, era tolerada i fins i tot encoratjada per part dels propietaris de les plantacions (Gioia, 2005: 27).

Al final de la guerra de secessió i amb l'abolició de l'esclavitud, el funcionament de les plantacions passa a ser a través del sistema de parcers. La organització independent del temps de treball no ofereix unes millors condicions laborals als treballadors, que segueixen vivint en la mateixa situació i fent la mateixa feina amb els mateixos mètodes que quan eren esclaus. La emancipació no comporta doncs un canvi en la vida dels negres al sud, que segueixen treballant de forma massiva a les plantacions (Oliver, 1969: 16-17).

La independència respecte al treball en grup implica un canvi en la tradició del cant de treball: ara els treballadors no s'han de coordinar, amb el que s'alcen veus independents que poden arrossegar a la resta del grup. D'aquí surten els *field hollers*, crits melòdics sostinguts que es modulen cap al falset. El *holler* va substituir la *worksong* i suposa una de les pedres de toc del blues ja que és d'on s'adoptarien les seves tècniques característiques com el *glissando* o el *vibrato* (Oliver, 1969: 17).

Aquests *field hollers* relacionen de forma molt directa els orígens del blues amb les diverses tradicions culturals i musicals africanes. La comparació per part d'Alan Lomax

d'una gravació de camp realitzada a la dècada de 1960 d'una *worksong* amb la d'una cançó gravada a la mateixa època a Senegal el porta a afirmar que les dues interpretacions sonaven "*como una conversación entre primos por encima de la valla de un jardín*" (Gioia, 2005: 26).

Els temes d'aquestes cançons eren també controlats pels capatassos, que podrien haver prohibit els temes més melancòlics a favor de les lletres sense sentit o de temàtica espiritual, reconvertides de les provinents dels *spirituals* (Gioia, 2005: 28).

Aquesta música coexisteix a les plantacions amb la música destinada a l'oci, probablement permesa pels beneficis que reporta la *worksong*. En la música destinada a l'oci entren en joc els instruments musicals, amb preeminència del banjo i el violí com a instruments més assequibles (Gioia, 2005: 29).

Els songsters i les balades

La figura del *songster* és la del músic, cantant i instrumentista, no estrictament professional però que gaudia d'un reconeixement local com artista i estava en possessió d'una certa perícia instrumental. Amenitzaven reunions socials de tot tipus, de balls nocturns a celebracions o sopars. El seu repertori es basa en l'eclecticisme, recollint cançons de tots els estils i tradicions dins la música tradicional (Oliver, 1969: 22), però especialitzant-se en la balada pel seu caràcter narratiu.

Al seu costat trobem la figura del *musicianer*, músic exclusivament instrumentista que sovint servia d'acompanyament al *songster*.

La balada és un gènere de procedència europea, amb el que el contingut del seu repertori no té gaire sentit per als negres. A partir de la reconstrucció comencen a aparèixer les primeres balades dedicades a herois i personatges pròpiament negres. Un bon exemple n'és la balada de John Henry, que hauria començat a circular poc després de que succeís la història que relata, entorn 1872. Aquestes noves balades permetien als negres identificar-se amb els herois que tractaven, personatges amb afany de superar les adversitats en un món canviant on tot juga a la seva contra. (Oliver, 1969: 23).

Cap a finals de segle existia ja una forta tradició de balada basada en la progressió harmònica simple de la balada anglosaxona però amb una aproximació pròpiament afroamericana en la forma de cantar (Oliver, 1969: 24).

Les comunitats rurals blanques creen també un nou repertori de balades basades en personatges i fets propis que accepten un cert grau de permeabilitat amb les dels negres, com es el cas d'un dels temes més populars de l'època, Stack O'Lee (o Staggerlee).

La unió de les balades i els *hollers* conformen les dues influències primordials en la formació del blues: els *hollers* per la seva llibertat estructural i el seu caràcter modal, i les balades per les seves estructures rígides de 8 i 12 compassos i les progressions harmòniques convencionals (Oliver, 1969: 25).

L'espiritual

A principis del segle XVIII es popularitzen els cants religiosos fora de l'àmbit litúrgic com a conseqüència de l'anomenat Gran Despertar, moviment de ressorgiment religiós que comportaria l'auge de les esglésies metodistes i baptistes (Oliver, 1980: 17) on el cant gaudiria d'un paper molt rellevant en els oficis.

La importància de la música en la litúrgia al sud dels Estats Units complia una doble funció en relació a la comunitat negra en tant que servia per ensenyar anglès als esclaus a l'hora que se'ls cristianitzava.

Això es veu afavorit per l'estructura simple i força invariable del espiritual i la seva similitud a la dels *worksongs*. Generalment consta d'una línia alternant cantada per la veu principal i una tornada que permet la repetició il·limitada per part de l'acompanyament o el cor, o bé d'una veu principal que canta la primera part d'un vers que completa el conjunt del cor.

Isaac Wats, el compositor d'himnes espirituals més popular al segle XIX (Oliver, 1980: 18), d'origen anglès, basa les seves composicions en la tradició escocesa del *lining-out* (responsoris) on el predicador canta una línia que el cor repeteix. La similitud d'aquesta forma amb la de les cançons de treball provinents d'Àfrica va ajudar a la popularitat de l'estil entre la comunitat afroamericana (Oliver, 1980: 23). La permeabilitat entre els dos gèneres porta a que moltes de les *worksongs* tinguin un caràcter religiós (Oliver, 1980: 23).

La temàtica general de l'espiritual busca la identificació de la duresa de la vida del esclau amb el sofriment de Jesús, categoria coneguda com a *sorrow songs*. Altres espirituals, entorn al tema del jubileu (per als esclaus, el dia que aconseguirien la llibertat), es poden considerar temes de protesta com afirma Frederick Douglass, esclau fugitiu i líder negre (Oliver, 1980: 25), cants sobre la fugida cap a la llibertat velats sota imatge del assolir la salvació religiosa.

L'espiritual negre diferia del blanc en elements com la desafinació micròtonal en el cant de les síl·labes esteses, la sincopació, els contrarritmes marcats amb les mans i els estats de transit induïts, similar als provinents dels espirituals més ràpids i de les danses africanes i els *ring shouts* (celebracions que combinaven la percussió i la dansa amb crits i que es realitzaven en rotllana) (Oliver, 1980: 21, 27).

El 1871 el gran èxit comercial dels Fisk Jubilee Singers portarà per primer cop la música negra de la mà d'interprets negres arreu del continent i cap Europa, demostrant la viabilitat comercial de la música negra (Gioia, 2005: 36).

Les companyies de *minstrel* i *medicine shows*

Els espectacles musicals associats als *minstrel shows* van ser clau a l'hora d'obrir la música negra al gran públic com a mitjà d'entreteniment massiu (Gioia, 2005: 29).

A mitjans del s XIX el *minstrel* s'inscriu dins la tradició dels *medicine shows*, espectacles destinats a atraure curiosos per a la posterior venda de remeis medicinals, normalment en una carpa amb escenari situada en patis i descampats dels pobles i ciutats (Bastin, 1984: 31), una pràctica que es pot traçar fins a Europa i que ja era present a Nord Amèrica a les colònies de principis del segle XVIII (Gioia, 2005: 31). Es tractava de companyies de varietats itinerants que incloïen còmics, actors, músics y en general qualsevol espectacle relacionat amb les varietats entorn la figura del remeier xarlatà (Gioia, 2005: 32), sempre amb un gust per l'exòtic que relacionava la medicina amb la màgia i el folklore d'altres comunitats com la nativa americana o mexicana (Gioia, 2005: 33).

Els primers *minstrels* apareixen com a interludis en espectacles de varietats fins que el 1843 es representa el primer *minstrel* autònom a la ciutat de Nova York.

Els *minstrel shows* consistien durant el s. XIX en la parodia de la música i danses negres per part de músics i còmics blancs que es pintaven la cara de negre per interpretar el personatge del *coon*, terme amb fortes implicacions racistes que representava al negre com a un personatge maldestre, viciós i gandul, conegut normalment com a Sambo o Jake, que actuava com a presentador de l'espectacle, còmic i músic (Gioia, 2005: 33). Aquestes interpretacions incloïen generalment a intèrprets de banjo, animadors i cançons de les plantacions.

Malgrat aquesta mala imatge que oferien, el seu repertori es basava en l'observat directament dels negres que treballaven a les plantacions, especialment en la vitalitat de la seva música i dansa. Això suposa un dels primers exemples de transferència cultural entre blancs i negres en la música popular nord-americana, si bé amb les particularitats que, per una banda, el material original es veia modificat i ridiculitzat (el que no vol dir que no fos del gust del públic, ben al contrari), i per altra que els seus creadors negres no en treien cap mena de rendiment, ja que el seu talent no es veia ni reconegut ni remunerat (Gioia, 2005: 30). També resulta destacable el fet que quan els músics negres es troben en posició de representar el seu propi material davant el públic, després de la emancipació, ho fan sovint dins el marc dels *minstrel shows*, inclús en alguns casos optant per aprofitar la popularitat del *minstrel* interpretant ells

mateixos el paper de *coon*. Aquest fet afecta a la primera generació de músics negres que, limitats a actuar dins els *minstrel shows*, perden la possibilitat de convertir-los en una autèntica mostra de la cultura afroamericana, optant per aprofitar l'èxit del que gaudeixen satiritzant-la (Gioia, 2005: 30-31).

Les primeres companyies de *minstrel* pròpiament negres sorgides després de la guerra de secessió parteixen en un considerable desavantatge respecte a les companyies blanques a l'hora de negociar contractes pels seus espectacles, el que les porta sovint a la necessitat de ser administrades per blancs (Gioia, 2005: 35).

Aquests espectacles van determinar la imatge que la societat blanca tenia dels afroamericans, la seva cultura i els seus costums gairebé tant com el propi contacte amb ells, especialment al nord i a les zones on la presència d'esclaus era menor (Gioia, 2005: 33-34).

El *ragtime*

Oliver defineix el *ragtime* com: “*el efecto producido por el contraste de una línea melódica sincopada con una línea de bajo de ritmo simple*” (1980: 35).

Els primers *ragtimes* documentats es remunten a dates tan antigues com 1847 amb *La Bamboula* de Louis Moureu Gottshalck, d'un estil més proper a la música de marxa (Oliver, 1980: 35), el que porta a Oliver a afirmar que el *ragtime* podria deure els seus orígens a l'època en que els esclaus comencen a fusionar harmonies europees amb ritmes africans.

Malgrat la influència que tindrà en el desenvolupament del jazz, el *ragtime* és música estrictament escrita enfront l'estil improvisat del jazz. A aquest medi escrit es deu la seva gran difusió a finals del segle XIX, amb exemples notables com el *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin, la partitura del qual va vendre un milió de còpies al poc de la seva publicació (Oliver, 1980: 35).

Aquest medi anotat i la preeminència del piano fan del *ragtime* l'estil més popular entre els aficionats amb un mínim d'educació musical en l'àmbit domèstic, i als salons i bordells en l'àmbit públic, únics llocs on podien treballar els seus intèrprets negres.

El fenomen del *rag* suposa un interessant punt d'inflexió en la influència de la música negra sobre el conjunt de la societat segregada americana: una música d'origen negre, popularitzada en ambients sòrdids i per això menystinguda pels crítics musicals de l'època, acabaria convertint-se en l'estil musical més popular a principis del segle XX tant entre blancs com negres, després d'haver estat ja adoptat per compositors blancs, qui van ser els primers en publicar partitures (Oliver, 1980: 36). Aquest fet només pot explicar-se per la gran demanda popular.

La primera publicació d'un rag per a piano data de 1897 amb els *Mississippi Rags* de William H. Krell, director de banda blanc (Oliver, 1980: 35), iniciant la seva ràpida difusió mundial.

El blues al sud dels Estats Units¹

El blues com a estil musical popular estava àmpliament estès per tot el sud del país almenys des dels primers anys del XX, i amb tota seguretat a la dècada de 1910 (Evans, 1993: 33), com ho testimonien les recopilacions de cançons realitzades a l'època arreu de les Carolines, Florida, Georgia, Texas i Mississippi. A jutjar pels reculls realitzats per Howard Odum entre 1905 i 1908 a Georgia i Mississippi (Evans, 1993: 35) podem considerar que els principals temes populars de la tradició blues ja havien arrelat a principis de segle, amb moltes de les estrofes recollides pel folklorista apareixent als primers enregistraments dels anys vint.

El blues del sud té totes les característiques habituals de la música folk (Oliver, 1980: 61): interpretat per músics sense educació o analfabets pertany a la tradició oral, desenvolupant frases i estrofes juntament amb les formes musicals que esdevenen canòniques sense relacionar-se amb cap autor en particular ni amb els músics professionals i que són difoses pels *songsters*. Musicalment (Carbonell, 2011: 39) es caracteritza per la “escala del blues”, que bemollitza la tercera i setena notes de la escala diatònica europea, donant-li el seu característic so melancòlic, trist o despreocupat. El seu patró esquemàtic, de forma molt general, es podria resumir (Carbonell, 2011: 41) en estructures de dotze compassos que líricament s'articulen en estrofes de tres versos consistents en una frase o enunciat que es repeteix al segon vers, sovint amb alguna variació que no n'altera el significat, i un tercer vers conclusiu. Generalment és interpretat en solitari, per un músic acompanyat a la guitarra a la que s'evoluciona des del banjo (Carbonell, 2011: 43).

Com a forma cantada es considera la expressió de motlles de les complexes pressions socials i emocionals d'una gran minoria discriminada (Oliver, 1980: 47). Simbòlicament representa la lluita del poble negre per recuperar el seu orgull i la seva identitat en la societat post esclavista. Entre els seus temes hi trobem (Carbonell, 2011: 53) el desencís de l'amor, la duresa de la vida dels negres, la prostitució, el joc, l'alcohol, el crim, la presó, el sexe... temes sòrdids, propis d'una societat violenta, als que sovint es fa referència recurrent a un llenguatge codificat (Eastman, 1988: 162) que la societat afroamericana havia utilitzat des dels temps de l'esclavitud per tal d'amagar l'autèntica naturalesa de la seva comunicació. Sense ser una música de temàtica social o de protesta, descriu les situacions pròpies de l'entorn en que es desenvolupa i es lamenta de la experiència viscuda o per la vida enyorada, el que fa de la crítica social un fet més implícit que no pas explícit en el blues. Així, potser el tema més recurrent del blues és la fugida (Evans, 1993: 46), a la ciutat, a la pròpia terra o inclús d'aquesta vida; fugida

¹ Paul Oliver (1980: 61) discuteix la terminologia emprada per refer-se a la música negra rural del sud. Sense voler entrar a valorar la idoneïtat dels termes proposats, els més comunament utilitzats són *country blues*, *rural blues*, *downhome blues*, *Deep blues*, *southern folk* o *folk blues*. He decidit aquí no utilitzar el terme *country blues* ja que l'entenc com una etiqueta de caràcter comercial que no defineix sinó el blues original.

en definitiva de la duresa de la vida del treballador negre en una societat que el rebutja. El contingut de les lletres és sovint més metafòric que no específic (Eastman, 1988: 164), buscant articular el sentiment de la comunitat, preexistent, basant-se en la tradició però fent-ho de forma autobiogràfica per donar-li una candidesa amb la que el públic es pugui identificar.

De forma extra-musical es considera el blues un estat d'ànim (Oliver, 1980: 46): els *bluesmen* toquen per lliurar-se de la tristesa, fent del blues un art interpretatiu, on el principal objectiu del músic és expressar el seu sentir.

Aquest caràcter interpretatiu atorga al blues la seva funció dins la societat (Eastman, 1988: 162). Malgrat el seu contingut aparentment tràgic, el blues és una música orientada a l'entreteniment i la diversió, que incita el ball amb una expressivitat contrària a la resignació i la derrota. Així, la funció del músic dins la societat (Eastman, 1988: 165) és la d'acompanyar balls i entretenir l'audiència, el que es també la seva principal font d'ingressos per sobre de les gravacions.

La pena del músic té una propietat expiatòria en l'audiència que comparteix el seu sentiment. La interpretació del blues genera una il·lusió d'autenticitat (Eastman, 1988: 162): és transmès pel *bluesman* com una experiència autèntica i autobiogràfica quan es tracta més acuradament d'un domini de la tradició i la convenció que no pas d'un impuls del propi músic. Això, per descomptat, no vol dir que els músics no adaptin i composin les seves lletres en relació al seu temps i les seves vivències. Les claus del repertori del blues, sobretot als anys vint, seran la imitació, variació i resposta a altres productes precedents més que no pas la originalitat.

La interpretació del blues sembla que hauria consistit (Eastman, 1988: 164) en la concatenació d'estrofes formulàiques de forma improvisada, que donaven la possibilitat al músic d'allargar una peça indefinidament i oferir una interpretació diferent a cada concert. El caràcter de les actuacions dels *bluesmen* és un punt que només podem imaginar, o reconstruir amb els testimonis molt parcials dels qui ho van viure i han sobreviscut per explicar-ho, però podem afirmar per la evidència dels enregistraments (Carbonell, 2011: 40) que la expressivitat es potenciava amb recursos sonors i elements interpretatius com inflexions de veu, ornamentacions, sons guturals i arrossegaments de les síl·labes per encabir-hi diverses notes tal com es feia en els *hollers*. Els músics acompanyaven les interpretacions amb anècdotes sobre les situacions que havien inspirat la cançó, acudits i trucs espectaculars que bevien de la tradició de l'entreteniment dels *medicine shows* i el *minstrel*.

La figura del *bluesman* també es pot definir en alguns trets generals (Evans, 1993: 36, 40). Es tractava normalment d'homes d'origen rural, sense educació, molts d'ells analfabets, que havien après la música per contacte amb altres músics o perquè els venia de família. Tocaven la guitarra o el banjo, l'harmònica, el violí i el piano, i el seu

repertori es basava en temes tradicionals d'herència *songster*. Incapaços de viure únicament de la música, molts d'ells eren treballadors transhumants, que intenten no lligar-se a la terra com a parcers sinó que viatgen realitzant feines de temporada com la sembra i la collita, la construcció d'infraestructures (carreteres, vies ferroviàries o preses), o feines on es requeria mà d'obra barata com la talla de fusta o el transport fluvial de materials i mercaderies. Eren homes joves que es movien constantment per tot el territori tocant als carrers, sales de ball, bars, festes, plantacions i prostíbuls a canvi de propines. Si tenien èxit podien recórrer lliurement el sud com a músics ambulants; d'altres es limitaven a ser músics per a la seva comunitat, normalment com a complement a un treball d'entre setmana a les plantacions; altres s'establien a les ciutats on tenien la possibilitat d'aconseguir suficients contractes com per mantenir-se només amb la música .

Per fer un breu repàs, molt general, dels diferents estils regionals, podem citar-ne alguns dels més rellevants. Tanmateix val a dir que en un territori tan extens com és el sud dels Estats Units els localismes eren la norma i els músics intentaven destacar amb els seus trets particulars, l'amplíssim ventall d'estils que hi hauria hagut al primer terç de segle arreu del territori seria pràcticament impossible de copsar.

A Mississipi l'estil es defineix per les característiques de la música del Delta, zona al nord de l'estat entre els rius Mississipi i Yazoo (Carbonell, 2011: 61-62). Es tracta del blues més aspre i rude, de registres greus i veus intenses i guturals. L'estil musical es defineix per les guitarres rítmiques, percutives i molt simples, sense ornamentacions puntejades, el que el lliga a les cançons de treball. N'és especialment característica la tècnica del *slide* o *bottleneck*, cilindre que es col·loca entorn el dit per fer-lo lliscar pel masteler de la guitarra. És potser el blues més primari, però també és el més expressiu, compensant la seva simplicitat; en qualsevol cas, aquesta no era necessàriament una limitació o insuficiència (Gioia, 2005: 87), sinó una forma de realçar la expressivitat.

L'estil de Texas representa potser el cas contrari (Carbonell, 2011: 55): estructuralment més rígid que el blues del delta, s'adapta de forma més consistent al patró de dotze compassos repartits en estrofes de tres frases, cadascuna de les quals va seguida d'un fraseig de guitarra que actua com a interlocutor del cantant enlloc de com a acompanyament, imitant el model d'enunciat i resposta. Les veus acostumen a ser més agudes, netes i melodioses, lligades als *hollers*, de caràcter molt lliure.

A les ciutats s'estilaven més els conjunts que els solistes (Evans, 1993: 61). El millor exemple és sens dubte la ciutat de Memphis. Creuament de camins entre Mississipi, Tennessee i Arkansas, era parada obligada per a tot tipus d'espectacles itinerants que atreien públic tant blanc com negre. El centre de l'entreteniment era Beale Street, zona d'oci amb teatres, *music halls* i bars de tot tipus. Allà el paradigma era el blues de W.C. Handy, barreja urbana entre jazz i blues del que parlarem aviat. La gran

concentració de músics propiciava la competència que afavoria l'associació entre ells i la creació de grups.

D'entre els conjunts populars a les ciutats del sud era habitual trobar duets formats per dos guitarristes, on els frasejos s'entremesclaven, o un guitarrista i un altre instrument d'acompanyament que podia anar de la mandolina al violí, piano o harmònica. L'altra fórmula d'èxit era la de les *jug bands* (Evans, 1993: 63-65), centrades en el *jug*, una gerra dins la qual es bufava per aconseguir un so de baix. Aquestes bandes tocaven a virtualment qualsevol tipus de reunió social ja fos privada o pública, des de pícnic i bodes a mítings polítics, *juke joints* o festes de dissabte a la nit. El seu repertori i estil es basaven en el blues, popularitzant el gènere *hokum*, blues festiu de lletres sexuals, grolleres i humorístiques desproveïdes de sentiment *blue*, encara que també interpretaven *rags* i *breakdowns*, rondes de solos entorn una peça principal que cada músic podia anar repetint amb variacions. Els seus instruments característics, a més del *jug*, són la guitarra, el kazoo, la harmònica i a vegades també el *washboard* (taula de fregar la roba que s'utilitzava com a instrument de percussió), bateria, piano o violí. La música de les ciutats també destacaria per una major pervivència del *ragtime* per la major disponibilitat de pianos, i que acabaria donant lloc als estils de blues pianístic del gust urbà als anys trenta.

L'ascens del blues com a música comercial

Abans del èxit comercial del *country blues*, va ser el blues urbà o clàssic que va obrir les portes del mercat discogràfic als músics negres independentment del seu estil. Sense el trencament d'aquesta barrera que allunyava als nombrosíssims músics negres dels estudis de gravació fins l'any 1920 s'hauria fet impossible que el *country blues*, una música ja tradicional als anys vint, hagués arribat a les cases del públic del sud dels Estats Units i molt menys hagués sobreviscut fins l'actualitat.

Serveixi doncs aquest apartat per establir la relació de la indústria discogràfica i l'entreteniment musical dins la societat afroamericana a principis de la dècada de 1920, marcats per l'èxit del blues urbà, el naixement dels *race records* i l'apertura progressiva al mol ampli i divers mercat afroamericà.

El blues de W.C. Handy: compositors, editors i partitures

Durant les dues primeres dècades del segle XX el terme *blues* comença a aparèixer en la música popular de la mà de diversos compositors tant negres com blancs entre els que destaca, per la seva fama, la figura de W.C. Handy.

L'any 1912 diverses composicions amb la paraula *blues* al títol són publicades com a partitures i es popularitzen ràpidament al llarg del país, creant un interès primerenc entre els blancs en el blues. Aquestes peces no eren veritablement blues, sinó composicions derivades de les *coon songs* (Charters, 1959: 34). Malgrat això aquestes composicions tenen alguns dels trets característics del blues urbà, com l'estructura en dotze compassos (Gioia, 2005: 42) i són peces adequades per a la improvisació jazzística (Oliver, 1980: 55), el que les converteix en peces habituals dels repertoris de les bandes de blues (Charters, 1959: 40).

La primera d'aquestes composicions en ser publicada al març de 1912 és *Dallas Blues* de Hart Wand (Charters, 1959: 34), compositor blanc d'Oklahoma, on la partitura té un gran èxit que es difon ràpidament per tot el país amb successives reedicions (Charters, 1959: 35). A l'agost es publica *Baby Seals' Blues*, composició del còmic negre Arthur Baby Seals (Charters, 1959: 36).

La última d'aquestes tres composicions serà la que tindrà més rellevància en la història del blues: *Memphis Blues* de W.C. Handy es publica al Setembre (Charters, 1959: 34), si bé estava basada en una peça de 1909 escrita per a la campanya per a l'alcaldia de E.H. Crump a Memphis (Gioia, 2005: 42), *Mr. Crump*, una peça d'autoria disputada però generalment atribuïda a l'entorn de la banda de Handy (Charters, 1959: 40-41). Samuel Charters (1959: 38) argumenta que, malgrat no ser un blues, Handy probablement la

titula així com a conseqüència de l'èxit de *Dallas Blues* a Memphis a partir del mes de maig, fet negat pel propi Handy que insistia en argumentar que desconeixia la peça.

Memphis Blues no és de sortida un èxit comercial (Charters, 1959: 40-41): portada a Broadway el 1913 amb lletra de Honeyboy Evans, guanyarà popularitat durant 1915-1916 per contagi de la popularitat d'altres peces amb el nom de blues, especialment de *St. Louis Blues* del propi Handy, editada el 1913. La gran popularitat d'aquesta peça, la segona més gravada durant la primera meitat del segle XX després de *Stille Nacht, heilige Nachts* (Santa Nit) (Gioia, 2005: 44), portarà Handy a traslladar-se a Nova York entre 1917 i 1918² donant el tret de sortida a l'èxit comercial que seguirà el blues durant la dècada següent.

En el moment de la seva arribada es troba amb un gran nombre de compositors tant blancs com negres intentant escriure blues d'èxit a l'entorn del grup de compositors i editors musicals conegut com Tin Pan Alley, que escrivien majoritàriament per a espectacles de Broadway on la seva música era interpretada per cantants blanques acompanyades de *jazz bands* (Charters, 1959: 45). Entre aquest grup s'hi troben compositors com Perry Bradford, Clarence Williams o Irving Berlin per citar-ne alguns dels més rellevants, facturant temes de blues sovint amb un enfocament humorístic (Charters, 1959: 44).

Primeres gravacions de músics negres

Encara que algunes d'aquestes partitures fossin composicions de músics negres, els seus primers enregistraments corren a càrrec de bandes blanques (Harrison, 1988: 44).

Les úniques gravacions realitzades per conjunts negres abans de 1920 eren les de espirituals orientades a un públic blanc juntament amb un grapat d'excepcions: un disc del còmic Bert Williams, un de l'artista *coon* George W. Johnson i un de l'orquestra de Jim Europe i Fort Dabney (Spottswood, 1993: 88). Simultàniament, els principals segells nord-americans, Victor, Columbia i Edison, no tenien problema a gravar músics negres al carib o Sud Amèrica, mentre que als Estats Units la música negra era usurpada pels artistes de varietats blancs com Eddie Cantor, Marie Cahill o Al Jolson, alterant-la per donar-li un enfocament còmic degradant (Spottswood, 1993: 89).

El 1920 es produeix a Nova York la sessió de gravació que trencarà definitivament aquest estigma. Mamie Smith, de trenta set anys, era una veterana de les gires de varietats com a ballarina, cantant i corista (Spottswood, 1993: 89) a qui el compositor Perry Bradford pressionarà per a realitzar una audició per a Ralph Peer, director de gravacions del segell Okeh (Charters, 1959: 45). Una primera sessió al mes de febrer de

² Charters (1959:42) aposta per 1917; Gioia (2005:45) per 1918.

1920 resultarà en la edició de *That Thing Called Love* (Oliver, 1969: 95). Les bones vendes del seu primer disc encoratjaren Okeh a realitzar una segona sessió el 10 d'agost d'on sortirà *Crazy Blues*, que obtindrà unes vendes de setanta-cinc mil còpies en el seu primer mes al mercat (Gioia, 2005: 45) i més d'un milió en el primer any (Schuller, 1986: 226). *Crazy Blues* serà el tema que dongui el tret de sortida al fenomen comercial del blues clàssic (Gioia, 2005: 46).

Un mes després de la publicació de *Crazy Blues* la revista *Metronome* escrivia: "*Una de las compañías discográficas (Okeh) ganó más de cuatro millones de dólares con el blues. Ahora todas las compañías han puesto a una chica de color a grabar. El blues va a perdurar*" (Gioia, 2005: 46). El mateix 1920 el segell Arto editava a Lucille Hegamin, i el 1921 Emerson, Black Swan i Columbia editaven a Alberta Hunter, Ethel Waters o Esther Bigeou entre d'altres (Oliver, 1969: 95).

El blues clàssic i el rerefons rural de la primera generació de cantants

Com veiem, l'èxit de *Crazy Blues* impulsarà les carreres de tota una generació de cantants negres que fins al moment gaudien d'èxit als espectacles itinerants del sud i als circuits de vodevil i *music halls* de Chicago (Oliver, 1969: 69), obrint-los les portes dels estudis de gravació i amb elles les d'un públic massiu (Spottswood, 1993: 95).

Aquesta generació cristal·litzarà l'any 1923 amb les gravacions de Bessie Smith per a Columbia (Spottswood, 1993: 91) i de Ida Cox i Ma Rainey per a Paramount (Spottswood, 1993: 93), representant un canvi en el gust del públic, especialment afroamericà, cap a un estil de veu més dur per sobre de l'estil refinat i suau de les artistes precedents provinents de Broadway (Spottswood, 1993: 95; Stewart-Baxter, 1970: 35).

Aquest estil vocal ve condicionat per el rerefons comú del grup que formen aquestes cantants: inicien les seves carreres en els anomenats *tent shows*, espectacles itinerants en el context del *minstrel*, els *medicine shows*, circs i fires en gira constant per tot el sud (Oliver, 1969: 60), acompanyades d'instrumentistes a la guitarra, banjo o piano, o per *jug* o *washboard bands* (Oliver, 1969: 63). Això posa de manifest l'estil de blues rural amb el que aquesta generació havia estat en contacte al llarg de tota la seva carrera i que havia practicat en aquests espectacles, l'herència del qual quedarà manifesta a la seva manera de cantar i en els temes de les seves cançons (Gioia, 2005: 49).

Un bon exemple del canvi d'estil vocal ens el dona el fet que Bessie Smith fos rebutjada per les discogràfiques Edison, Emerson, Okeh i Black Swan pel contrast que suposava amb les veus de les seves contemporànies, que dominaven el mercat en els primers anys de la dècada de 1920 (Spottswood, 1993: 91).

També veiem en els orígens d'aquesta generació una proximitat al repertori tradicional que desapareixeria a les gravacions de peces escrites per compositors a Nova York. Ma Rainey pertanyia a una tradició més propera al folk, actuant des de dates tant remotes com 1905 (Spottswood, 1993: 93) amb un repertori basat en el cançoner popular actualitzat al blues, interpretant temes tradicionals com *Stack O'Lee* (Spottswood, 1993: 93). Segons Spottswood (1993: 93), aquestes gires podrien haver estat instrumentals en la difusió del blues pel sud del país al llarg de la dècada de 1910.

Ida Cox i Ma Rainey no deixarien mai de girar pel sud, organitzant les seves pròpies companyies i espectacles que els hi donarien una gran popularitat si bé al nord no eren particularment conegudes, (Oliver, 1969: 60). Bessie Smith es traslladarà l'any 1919 a Atlanta, Georgia, on fundarà el seu propi espectacle, per traslladar-se a Nova York l'any 1923. Aquest trasllat marcarà també un canvi en el circuit acord amb la seva popularitat³ cap a actuacions en teatres de tot el país (Oliver, 1969: 63) establint el paradigma del blues clàssic com a música vinculada a l'espectacle suportada per bandes de jazz per sobre dels acompanyaments més simples ja esmentats (Oliver, 1969: 64).

La TOBA: Theatre Owners' Booking Association

El camí de Bessie Smith serà la tendència general entre les cantants de la seva generació que aniran gravitant cap als escenaris de les ciutats de l'est del país des de Kansas City fins a Nova York, amb especial presència a la costa est en ciutats com Atlantic City, Philadelphia i Washington, a més del centre establert a Nova York (Oliver, 1969: 69).

Les cantants abandonen doncs paulatinament els espectacles ambulants en favor del circuit de sales, primer cap a les sales de ball, on es realitzen actuacions esporàdiques que els ofereixen la possibilitat de guanyar diners de forma ràpida i finalment cap al circuit de teatres, on les funcions es mantenen durant setmanes i els promotors ofereixen millors contractes (Oliver, 1969: 69). Aquest salt estableix definitivament el blues clàssic com a música d'espectacle per escoltar i veure.

A la primera dècada del segle XX trobem que alguns dels teatres segregats permeten l'entrada de negres en les localitats del galliner. Malgrat això, la recrudescència de les tensions racials i les lleis Jim Crow a l'entorn de 1910 evidencien la necessitat de crear un circuit propi per al públic, programadors i artistes afroamericans (Oliver, 1969: 70).

L'any 1907 F.A. Barrasso, empresari de l'espectacle de Memphis, organitza un petit circuit de teatres per a negres, l'èxit dels quals portarà al seu germà A. Barrasso a crear

³ El seu primer disc per a Columbia, *Down Hearted Blues*, vendrà més de vuitanta mil còpies l'any 1923 (Spottswood, 1993: 91).

la Theatre Owners' Booking Association, a la qual seguirà la apertura de dos grans teatres segregats a Beale Avenue, el Beale Avenue Palace i el Pastime Theatre el mateix any (Oliver, 1969: 70). Aviat el circuit constarà de més de quaranta sales a l'est del país, des de Nova Orleans a Chicago i Detroit, passant per Dallas i Atlanta (Oliver, 1969: 71).

Malgrat les oportunitats que ofereix als músics i artistes negres, la TOBA és una associació tirànica, oferint males condicions de treball i salari excepcionalment baix, molt inferiors a les dels teatres dedicats al vodevil blanc. Un bon exemple és la interpretació que en feien els músics de les seves sigles, *Tough On Black Artists* (dur amb els artistes negres). Malgrat això, la TOBA oferia feina regular a tot tipus d'artistes negres que no en podien aconseguir de forma professional en els circuits dedicats al públic blanc (Oliver, 1969: 70).

Race Records i el gir cap al country blues

El blues urbà es promocionarà principalment al nord durant aquests primers anys de la dècada de 1920, on les companyies distribuïran per a un públic negre al que la Gran Migració havia portat cap als centres industrials de Chicago i Detroit, especialment amb l'augment de la necessitat de ma d'obra provocat per la Primera Guerra Mundial. Les primeres gravacions de músics negres suposen un gran augment en les vendes com a conseqüència de la apertura al públic afro-americà, el que portarà a les companyies discogràfiques, amb Okeh al capdavant, a iniciar sèries numerals separades per a artistes i públic negres (Charters, 1959: 46-47).

Okeh inicia la sèrie 8000 el 1921 de la mà del seu director de gravació, Ralph Peer, que serà l'encarregat de batejar-la amb el nom de *Race Records* (Charters, 1959: 47; Oliver, 1969: 95). Al llarg de la següent dècada, totes les principals discogràfiques del país iniciaran les seves pròpies sèries de *Race Records*. El primer segell en seguir Okeh serà Paramount, amb la sèrie 12000 inaugurada el 1922. El 1923 Columbia iniciarà la sèrie 14000, seguida finalment de Vocalion amb la sèrie 1000 el 1926 i Víctor el 1927, amb les sèries 21000 i 38000 (Oliver, 1990: 56). Okeh faria d'aquesta visió de mercat la seva bandera, especialitzant-se en els *race records* i anunciant-se en endavant com la discogràfica del blues genuí (Charters, 1959: 47).

Entorn 1922-1923 els *race records* començaran a avançar cap al sud del país com a resultat de la ampliació de les xarxes de distribució dels primers diaris per al públic afro-americà. Entre aquests destaquen el *Chicago Defender*, fundat el 1905, i el *Pittsburgh Courier*, fundat el 1910, amb corresponents a tots els estats del sud que proveïen notícies per a les edicions locals. Serà en aquests diaris on les discogràfiques comencin a anunciar les seves *race series* i sobretot els seus serveis de venda per

correu, pràctica mol estesa fora de les zones estrictament urbanes, aconseguint grans vendes des dels primers mesos gràcies a aquesta publicitat (Charters, 1959: 47-48).

A mida que les companyies guanyen accés al públic del sud s'adonen de la necessitat de satisfer els gustos locals, representats pel blues rural practicat pels músics de la zona i sense representació a les discogràfiques (Charters, 1959: 48). Amb aquest motiu es començaran a realitzar viatges fora de Nova York, fins el moment l'únic centre de gravació (a excepció de les unitats mòbils navals que Victor, Columbia i Edison enviaven al carib i Sud-Amèrica), a al recerca de talent local (Spottswood, 1993: 96).

El 1923 Okeh es posarà al capdavant en l'ampliació del mercat realitzant viatges a Atlanta i Chicago, impulsant el descobriment de nous talents i la apertura a nous estils locals (Spottswood, 1993: 97). Chicago esdevindrà també un important centre de gravació per companyies com Paramount, que veuran la ciutat com el millor aparador de talent d'arreu del país gràcies a la seva posició com a parada imprescindible dels circuits de la TOBA i principal destí de les migracions des del sud (Spottswood, 1993: 95).

La gran conseqüència d'aquesta apertura serà el progressiu desplaçament que sofriran les dives del blues urbà a partir de 1926 en favor dels cantants de *country blues*, generalment homes que actuen com a solistes amb acompanyament de guitarra (Spottswood, 1993: 95). El blues rural trigarà en fer-se un lloc als estudis de gravació, però la seva entrada gradual s'iniciarà el novembre de 1923 amb la gravació d'un tema instrumental de guitarra de Sylvester Weaver per a Okeh, que serà seguit l'abril de 1924 per *Barrel House Blues* de Ed Andrews també per a Okeh. El veritable tret de sortida el donarà però Papa Charlie Jackson, un artista de *minstrel* i músic de *ragtime* al banjo amb la gravació de *Papas Lawdy Lawdy Blues* i *Airy Man Blues*, gravats l'agost de 1924 a Chicago per a Paramount (Oliver, 1969: 96).

Des de 1926 es tornarà habitual la contractació de *scouts*, caçadors de talents a la recerca de nous artistes amb l'objectiu de realitzar gravacions de camp com a proves per a les discogràfiques, o en unitats mòbils de gravació en gira constant pel sud realitzant parades de fins a una setmana a les principals ciutats del sud almenys un cop a l'any (Oliver, 1969: 97). Aquests viatges portaran als brokers de talent local a organitzar petites gires o *showcases*, mostres de talent, cap a les principals ciutats amb l'objectiu d'aconseguir contractes discogràfics per als músics als que representen (Spottswood, 1993: 96).

El gir cap al Country Blues també resultarà econòmicament avantatjós per a les discogràfiques en tant que empitjoraran les condicions contractuals i salarials dels músics. Escassament relacionats la majoria d'ells amb el món de l'espectacle i el seu funcionament, acceptaran pagaments en efectiu per gravació sense contractes o accés a *royalties* i estalviaran amés a les companyies la necessitat de pagar a bandes

d'acompanyament. Per altra banda aquest fet afavorirà el volum de gravacions al abaratir costos a les discogràfiques que, al ser gravacions més barates de produir, començaran a afavorir-les en el mercat a través de millor distribució i publicitat (Spottswood, 1993: 100).

Val la pena fer aquí algunes consideracions sobre el confús paper del copyright a la indústria discogràfica dels anys vint.

La llei de Copyright de 1909 (Springer, 2007: 33) establia que una obra enregistrada en cilindre, i posteriorment en vinil o qualsevol altre mitjà, retornaria *royalties* al seu propietari per valor de dos centaus la còpia venuda. Per explotar aquesta situació i aprofitant-se del desconeixement dels músics era pràctica habitual de les discogràfiques utilitzar companyies de publicació de música per registrar el copyright de tot el material que editaven a nom del propi segell i no dels artistes, estipulant que les cançons havien estat escrites per encàrrec sota contracte amb la discogràfica (Springer, 2007: 37 via Meade 1971, 208). No obstant, la majoria de blues i *country* que s'editava entre 1920 i 1940 quedava sense registrar (Springer, 2007: 28, via Meade 1981: 213).

En general, fins a final dels anys trenta en que el registre de copyright va esdevenir la pràctica estàndard, els grans segells es mostraven dubitatius entre pagar al comptat als músics o oferir-los-hi *royalties*, optant per la segona opció en poques ocasions (Springer, 2007: 37, via Meade, 1971: 214). Una pràctica estesa a la època era registrar el copyright de composicions que diferien només lleugerament de l'original, així com composicions construïdes a partir de fragments de temes tradicionals com a forma d'explotació del mercat (Springer 2007: 37).

Els músics, forçats a acceptar sumes de diners en efectiu que oscil·laven entre els vint i els cinquanta⁴ dòlars per cadascun dels seus enregistraments (Springer, 2007: 39), recorrien a realitzar sessions de gravació amb altres discogràfiques quan se sentien estafats. Oferint els mateixos temes que ja havien gravat prèviament fent servir pseudònims, intentaven augmentar el rendiment econòmic que podien treure de cada cançó que componien evitant trencar els contractes que sovint els segells els obligaven a signar i els lligaven a una discogràfica en particular durant un temps determinat (Springer, 2007: 42).

Mayo Williams, productor de Paramount, seria summament influent en la elecció de registres de copyright, dipositant entorn un centenar de composicions l'any al seu nom d'artistes als que servia d'agent (Springer, 2007: 37, via Meade, 1970: 210). L'altre model d'èxit seria l'impulsat pel productor Ralph Peer a Victor amb la institució de la Southern Music Company, a través de la qual va registrar tres mil cinc-centes cançons,

⁴ Bessie Smith, a la cima de la seva popularitat, cobraria no més de dos-cents dòlars per tema sense dret a *royalties* (Eastman, 1988: 165).

ja fos com a originals o arranjaments de temes amb copyright anterior entre 1927 i 1935, més de tres quarts del catàleg *hillbilly*⁵ i blues de Victor (Springer, 2007: 37). Entre les companyies menors el registre de copyright era encara més infreqüent; Gennett, per exemple, no registrava el copyright de cap dels seus enregistraments (Springer, 2007: 37).

⁵ Música blanca rural, el que posteriorment es popularitzaria com a música *country*.

El *country blues* i la indústria discogràfica

L'èxit de Papa Charlie Jackson el 1924 confirma la tendència del mercat cap el *country blues*. La primera companyia en reaccionar al seu èxit serà Paramount, amb una forta aposta pel músic texà Blind Lemon Jefferson, qui en els anys següents esdevindrà el primer i més important èxit del blues rural.

Blind Lemon Jefferson: el primer èxit del blues rural

Nascut a Texas a mitjans de la dècada de 1890⁶ serà el primer gran èxit de la indústria del blues rural i el principal representant de l'estil texà de blues, caracteritzat pel cant agut i llaster, proper al *holler*, reflex de la soledat, l'aspra i la pobresa de les terres de Texas (Charters, 1959: 61), amb la guitarra donant resposta a la veu de forma subtil després de cada frase, que s'allarga de forma melòdica amb una llibertat rítmica impròpia d'altres zones del sud com Mississippi. A diferència d'aquests cantants, Lemon canvia la pulsació insistent per la suspensió del ritme, posant èmfasi en determinades frases o paraules. L'acompanyament musical és simple, fent arpegis a la guitarra amb la tècnica del *fingerpicking* i creant frases ràpides que imiten la melodia vocal, utilitzant la guitarra gairebé com una segona veu en un estil responsori que remet al espiritual (Oliver, 1969: 37-38).

Com indica el seu sobrenom,⁷ la seva ceguesa condicionaria la seva vida en un món on un jove invident sense educació tenia poques alternatives per guanyar-se la vida a pidolar. Els instrumentistes cecs juguen un paper important en el blues (Oliver, 1969: 37): privats de realitzar cap feina de ma d'obra, molts recorren a la música ajudats per la seva bona oïda, el temps per practicar i la necessitat de recórrer a la mendicitat. Passa la seva adolescència tocant en pícnic, festes congregacionals, plantacions i carrers dels pobles de Texas fins que es trasllada a Dallas el 1917 després d'haver estat associat des de 1912 amb un dels *songsters* amb major repertori dels que es coneixen, Leadbelly (Governar, 2000: 9).

A Dallas hi vivien uns deu mil negres al tombant de segle, una població que va créixer ràpidament a causa de la devastació dels cultius de cotó provocada per l'insecte conegut com *boll weevil*, que obliga als parcers a traslladar-se a la ciutat a la recerca de feina i que portarà a les famílies a viure a expenses de les dones, les úniques amb possibilitats reals d'aconseguir feina al servei domèstic dels blancs rics (Oliver, 1969: 38-39).

A Dallas (Governar, 2000: 9) es dedicarà a la lluita lliure com a mitjà de supervivència gràcies a la seva gran envergadura, i passarà les nits tocant el bordells de Deep Ellum,

⁶ Segons Gioia (2005: 50) i Governar (2000: 7) el 24 de Setembre de 1893; segons Charters (1959: 58) el 1897.

⁷ *Blind*, cec en anglès.

centre comercial negre amb teatres i *music halls* on absorbirà tots els estils dels músics de la zona, adquirint un ampli registre que va de les *worksongs* i himnes religiosos a temes derivatius del blues urbà i cançons de vodevil. Al setembre, època de collita, passava els caps de setmana viatjant pels pobles i plantacions guanyant i gastant a parts iguals a les festes dels recollidors de cotó, sempre benvingut arreu del sud per la seva fama, ja considerable abans de realitzar cap gravació, i propiciant la seva vida caòtica dedicada a l'alcohol i les dones (Charters, 1959: 62).

En algun moment de 1924, després de l'èxit de Papa Charlie Jackson, les companyies discogràfiques comencen a interessar-se per ell, potser instigats per Sam Price, dependent de la botiga de discs de R.T. Ashford a Dallas, qui instarà al seu cap a que l'hi aconsegueixi una sessió amb Paramount a Chicago (Governar, 2000: 12). La primavera de 1925 grava *Beggin Black* i *Old Rounder's Blues* que no seran publicats ja que Mayo Williams, productor i director de gravacions a Paramount, no està conforme amb els temes. S'editaran finalment l'estiu de 1926 després d'una segona sessió de gravació aquell febrer. Paramount anunciarà la edició del seu primer disc de la següent manera: "*Here's a real old-fashioned blues by a real old-fashioned blues singer – Blind Lemon Jefferson from Dallas. This "Booster Blues" and "Dry Southern Blues" on the reverse side are two of Blind Lemon's old-time tunes. With his singing he plays the guitar in real Southern style*" (Charters, 1959: 63). Val la pena destacar com la companyia etiquetava el músic com antiquat, si bé sense connotacions negatives, i com destacava que el seu era l'autèntic blues. En els mesos següents se succeïren els èxits de la mà de Paramount (Charters, 1959: 62-63).

Els seus primers discs probablement van aconseguir quantitats de vendes mesurades en números de sis xifres (Gioia, 2005: 51), malgrat no conservar dades fiables, convertint-lo en el músic afro-americà que més venia de Paramount. La reacció de la companyia passa no només per editar més discs de Lemon, sinó que comença la recerca de talent similar, posant per primera vegada la mirada al sud del país per trobar-lo. Potencialment el blues rural podria vendre allí quantitats molt superiors al blues urbà.

Les condicions a Paramount disten de ser ideals per al músic: la paga es escassa i Mayo Williams juga amb el dret a *royalties* per aprofitar-se del músic. Anys més tard, el productor afirmaria que Lemon havia acumulat fins a mil cinc-cents dòlars en *royalties* (Governar, 2000: 13), però sembla que aquests només haurien arribat a Lemon en forma de pagars que podria no haver cobrat mai. La relació entre el músic i la productora es va anar deteriorant al llarg de la seva carrera, i si es va seguir treballant amb Paramount es possible que fos perquè Williams sabia com tractar-lo; conscient que a Lemon el preocupava poc més que les dones i la beguda, tenia sempre preparada una ampolla i una prostituta pel músic després de cada sessió. El segell Okeh intentarà apropiat-se el seu talent el 1927, realitzant una gravació de la que

sortirà el que seria el seu tema més popular, *Black Snake Moan*,⁸ un tema de doble sentit sexual en el que troba a faltar una dona. Malgrat l'èxit del disc⁹ no tornaria a gravar amb Okeh (Charters, 1959: 64).

A la cima del seu èxit, entre 1926 i 1928, Lemon tenia cotxe propi amb xofer que el portava per tot el país actuant. Les nombroses gravacions a Chicago el porten a actuar també a la ciutat, malgrat que el seu principal circuit segueix sent al sud, estenent-se de Texas fins a Georgia, on es trobaven els estudis de Okeh (Governar, 2000: 12).

Entre 1928 i 1929 Paramount comença a perdre pes a les llistes de *Race Records* degut a la manca de lideratge que deixa Mayo Williams quan el 1927 abandona l'empresa per fundar The Chicago Record Company, a través de la qual trauria discs sota el segell Black Patty. Amb aquesta davallada el públic comença a perdre interès en Lemon (Governar, 2000: 13), a qui el repertori se li esgota i comença a publicar temes derivatius d'altres ja publicats anteriorment per ell mateix i a apropar-se un estil més urbà, de contingut desenfadat i descaradament sexual. Per adaptar-se a l'estil urbà arribarà a intentar gravar peces acompanyat al piano, però la seva forma de cantar sense un sentit estricte del ritme dificultarà la tasca del pianista (Charters, 1959: 64-65).

La seva mort a Chicago l'any 1929 dona bona mostra de la fama que havia assolit en els anys anteriors: Paramount posposa el seu anunci per tal d'enllestir sis discs d'homenatge al músic, un d'ells una elegia recitada per un predicador (Governar, 2000: 15). En quatre anys havia gravat setanta nou temes per a Paramount i dos per a Okeh, la majoria d'ells originals, versions pròpies de cançons tradicionals de l'est de Texas, moltes d'elles inspirades *worksongs* i *hollers* (Charters, 1959: 67).

Els temes de la seva música són un bon exemple dels temes que caracteritzaran el *country blues* comercial durant els seus anys d'èxit, posant així la base per a públic, discogràfiques i músics del que vindria en els anys següents (Governar, 2000: 15). Les seves lletres són sovint autobiogràfiques, apropiant-se també d'una primera persona poètica quan canta amb la veu de diferents personatges, com en el cas de *Hangman's Blues*, on ho fa des del punt de vista d'un condemnat a mort. Alguns dels seus temes més recurrents són el viatge com a mitjà per a la llibertat, fugida de les dures condicions del dia a dia però que provoca també nostàlgia i soledat per ser lluny de la seva terra i dels seus éssers estimats; el sexe, tractat en argot amb ironia, omplint les seves lletres de dobles sentits i demostrant una actitud ambivalent vers les dones, a les que reverencia per la seva sexualitat i critica per la seva capacitat de manipular els homes; els llocs concrets, la geografia i la flora, que utilitza com a eina per situar la

⁸ Acompanyat de *Matchbox Blues* a l'altra cara (Charters, 1959: 64)

⁹ H.C. Speir, propietari d'una botiga de discs a Jackson, Mississippi, afirmava haver venut centenars de còpies del disc en un sol dia, arribant a llogar una gran serp mecànica per promocionar-lo (Gioia, 2005: 62)

seva música en un temps i un espai concrets; i el sistema judicial, la crueltat de la presó i les injustícies que s'hi cometien contra els negres. A això cal sumar-li les cançons tradicionals i els espirituals que també dominava.

L'àmplia diversitat dels seus temes i la versatilitat per tocar per a qualsevol públic mostren la seva comprensió de la societat les seves tradicions culturals, identificant-se amb les experiències de la seva audiència, centrades en el patiment i l'esperança davant la situació social de la comunitat afro-americana al sud, l'angoixa econòmica provocada per les pèssimes condicions laborals, la família i la necessitat de fugir dels lligams mitjançant el vici i el sexe i el dolor que això porta als éssers estimats.

El mercat discogràfic del *Country Blues*: les principals discogràfiques

En els anys de la màxima explotació comercial del *country blues*, entre 1925 i 1930, sis discogràfiques dominaven el mercat: Victor, Columbia, Okeh, Paramount, Brunswick-Vocalion i Gennet. Repassarem aquí breument les seves trajectòries i intentarem remarcar els trets que definien la indústria discogràfica de l'època, posant més detall en alguns dels seus casos més destacats, bé per paradigmàtics o per excepcionals, però que ens ajudaran a copsar el conjunt de pràctiques que van ser pròpies d'aquest excitant període en la història de la música i la indústria musical nord-americanes.

En els anys 1924 i 1925, com ja hem vist, Okeh era el principal segell discogràfic en el camp dels *race records*, però encara no s'havia apropiat al gènere del *country blues*. No va ser fins que Paramount va llançar les primeres gravacions de Blind Lemon Jefferson que Okeh es va començar a interessar pels músics del sud rural després d'haver liderat el mercat en els anys del blues clàssic.

El primer d'aquests *bluesmen* va ser Sylvester Weaver, que no va arribar a assolir un èxit destacable. Seria la seva segona aposta, un músic de St. Louis anomenat Lonnie Johnson, el seu veritable primer èxit en el terreny del *country blues*, aconseguint en un any una fama equiparable a la de Lemon Jefferson (Charters, 1959: 73-74).

Nascut a Nova Orleans el 1889, tocava a teatres de la ciutat a la dècada de 1910 juntament amb el seu germà, tots dos multi-instrumentistes educats des de petits. Entre 1917 i 1919 el trobem tocant a Londres fins el seu retorn als Estats Units, assentant-se a St. Louis on juntament amb el seu germà entren a la orquestra del cornetista Charlie Creath, amb qui tocaran fins 1922. El punt d'inflexió de la seva carrera arriba el 1925 quan guanya un concurs de blues organitzat al Booker T. Washington Theatre de St. Louis captant l'atenció del representant local de Okeh, Jessie Stone, propietari d'una botiga de discs al sud de la ciutat, qui li firmarà un contracte per set anys (Oliver, 1969: 99). Pocs dies després ja grava el seu primer disc amb els temes *Mr. Johnson's Blues* i *Falling Rain Blues*. Okeh desconfiava encara dels acompanyaments de guitarra, així que contracta a De Louise Searcy al violí i a John Arnold al piano com a acompanyament (Charters, 1959: 75).

Okeh dubtava de l'estil rural dels músics que desitjava pel seu recent èxit, però Lonnie Johnson era una elecció encertada per a la seva direcció artística ja que, malgrat adoptar l'estil del *country blues* amb facilitat i naturalitat, no era la tradició musical en la que s'havia educat, més propera al jazz pels seus orígens a Nova Orleans. Això es veu clarament al apreciar que a la seva segona gravació els tres músics s'alternarien instruments en cada tema, demostrant la seva versatilitat i capacitat d'adaptació (Charters, 1959: 76). En els anys següents faria fortuna com a guitarrista de jazz a St. Louis i a Nova York, tocant amb Duke Ellington o els Hot Five de Louis Armstrong,

assegurant-se una bona reputació als estudis de gravació com instrumentista d'acompanyament (Charters, 1959: 77).

El 1928 fa una sèrie de gravacions per a Okeh que defineixen el seu estil, notablement proper al blues urbà de Nova York, però interpretat amb una profunditat que remetia als *bluesmen* del sud. La seva música està marcada per aquest punt intermedi entre el blues urbà i el rural: les estructures, els temes i els acompanyaments del primer; els instruments i estil vocal del segon. Aquestes gravacions, notablement més *blue* que la seva producció posterior, no tindrien l'èxit esperat, portant el músic cada cop més en la direcció del blues urbà (Charters, 1959: 79). L'estil resultava particularment atractiu per l'ampli mercat d'emigrants recents cap al nord industrial, que buscaven en la música un sentiment nostàlgic de la seva terra, a la vegada que aspiraven a la sofisticació urbana del blues clàssic, que aportava seguretat en l'ascens social en un nou medi que encara no els resultava familiar (Oliver, 1969: 99).

El segell Okeh havia estat absorbit per Columbia l'any 1926, incapaç d'aconseguir drets de gravació electrònica, i el 1931 ja es dirigia irremissiblement cap a la fallida veient-se obligat a treure els seus últims discs a través de la companyia mare fins el seu tancament el 1935 (Charters, 1959: 83). Una de les conseqüències directes de la fusió de les dues discogràfiques va ser la marxa d'Okeh de Ralph Peer, l'home que havia gravat el *Crazy Blues* de Mamie Smith i inaugurat així la indústria dels *race records*. Peer va passar a treballar per a una altra de les principals companyies del moment, la Victor Talking Machine Company, per a la que s'encarregaria de supervisar les gravacions de camp (Charters, 1959: 89).

La gran conquesta de Victor havia estat la pràctica monopolització del mercat del fonògraf gràcies al seu model Victrola, comercialitzada des de 1905, amb la idea de fer del fonògraf un element més estètic per a la llar. Consistia en un alt cabinet on s'amagava el con amplificador, podent obrir-ne les portes per aconseguir major volum, i una tapa superior que amagava el giradiscs. La Victrola, amb el seu aspecte sumptuós, va esdevenir un símbol d'estatus social entre la empobrida societat del sud convertint-se, en els anys encara anteriors a la ràdio, en l'element central de les sales d'estar arreu d'Estats Units. Gràcies a la seva col·laboració amb els laboratoris Bell, a mitjans de la dècada de 1920 va posar-se per davant de la competència amb la comercialització de gravacions electròniques i la línia de fonògrafs *Ortophonic*¹⁰ (Gioia, 2005: 75).

L'any 1927, els èxits de Lemon Jefferson i Lonnie Johnson comencen a interessar les dues grans companyies discogràfiques del moment, Victor i Columbia, en el blues rural. Al seu èxit s'hi sumen diverses publicacions que despertaran l'interès del públic i dels

¹⁰ La mateixa situació s'havia donat el 1902 quan les dues companyies veren adquirir la patent per produir fonògrafs plans que substituïen els cilíndrics, aconseguint el monopoli del mercat fonogràfic (Filzen, 1998: 108)

acadèmics pel que ara comença a considerar-se el blues “original” provinent del sud: el sociòleg Howard Odum publica el 1925 *The Negro and His Songs*, recull de cançons que Odum havia recopilat extensament en viatges per Mississipi durant la dècada de 1910, gravades en cilindres Edison amb determinada voluntat de conservar-les, els enregistraments de les quals malauradament s’havien perdut (Hamilton, 2007: 37); el llibre de 1926 *Blues* de W.C. Handy, on explicava la seva relació amb aquesta música des del dia que la va descobrir a la estació de tren de Tutwiler; i la col·lecció de blues *The American Songbook* del poeta Carl Sandburg, publicada el 1927, que recollia peces recopilades arreu dels estats sudistes tant al camp com a la ciutat (Charters, 1959: 91).

Però la tasca de trobar músics al sud no resulta senzilla des de Nova Jersey i Nova York, on estaven situats respectivament els dos segells. Les petites companyies com Paramount i Okeh ja havien signat els millors músics, o almenys els més reconeguts, el que porta a les dues grans empreses a haver-se de conformar en un primer moment amb talent de segona fila. Finalment, opten per anar a buscar el talent al seu lloc d’origen: enviaren unitats de gravació mòbil als estats del sud, on enregistraran centenars de músics i bandes (Charters, 1959: 86).

Russell ens dona dades que posen en perspectiva el volum de viatges realitzats a la recerca d’enregistraments de camp: “*Between the summer of 1923 and the summer of 1927, the five major companies, Victor, Columbia, Okeh, Brunswick and Gennett, conducted forty-four recording trips, visiting thirteen cities in eleven states: from Atlanta, New Orleans and Dallas to St. Louis, Salt Lake City and Buffalo. These forty-four trips produced a total of 2.067 recordings*” (2007: 25). Un vint-i-cinc per cent d’aquests enregistraments eren de música negra, principalment blues, gospel i jazz. Les estades a les ciutats podien oscil·lar entre un dia, com faria Okeh a Dallas el 1924, a dues o tres setmanes com va fer Victor l’estiu de 1927. El cas més extrem és el de Gennett, que va arribar a mantenir un estudi portàtil durant dos mesos a la ciutat de Birmingham, Alabama (Russell, 2007: 25).

A Victor seran els primers en realitzar enregistraments de camp de forma seriosa i persistent, amb equip suficient per muntar estudis de gravació improvisats a qualsevol lloc disponible de les localitats on se’ls presentava l’oportunitat de gravar, o optant preferiblement per llogar estudis allà on n’hi hagués de disponibles. El terme gravacions de camp però pot no ser l’adequat per expressar com es realitzaven els enregistraments de les unitats mòbils al sud (Russell, 2007: 24-25). En realitat, els productors intentaven reproduir, de la forma més acurada possible atenent al desenvolupament tecnològic de l’època, les condicions d’un estudi professional. L’equip era portàtil només en el sentit que es podia transportar en cotxe, i quan arribaven a les destinacions on gravarien els músics, muntaven un petit estudi en el lloc més adequat del que disposessin, normalment magatzems, oficines o habitacions d’hotel. No es poden doncs considerar gravacions de camp en l’ús que s’acostuma a

donar al terme, ja que eren tècnicament complexes i es realitzaven en estudis, encara que aquests fossin de caràcter improvisat.

Malgrat això, Charters (1959: 88) recull anècdotes dels equips de gravació que mostren la complicada tasca que havien de realitzar. Els enregistraments s'havien de fer en algunes ocasions allà on es trobessin els músics, en llocs poc adequats i sorollosos on les bandes estaven tocant o en altres llocs públics que posessin a la seva disposició com esglésies o sales d'actes.

Si bé les condicions no eren sempre adequades, els estàndards de qualitat tècnica de Victor eren alts, utilitzant dos micròfons de condensador per a realitzar les modernes gravacions electròniques, un més que la competència, tècnica avançada i poc habitual per als estudis de la època (Charters, 1959: 87).

La idea darrera les gravacions de camp era aconseguir la major quantitat de material possible de tants solistes i bandes com es poguessin trobar, amb la consigna que la feina de les discogràfiques no era jutjar el talent que es gravava sinó editar-lo perquè fos el mercat qui decidís el que tindria èxit comercial (Gioia, 2005: 77). Segons aquesta mentalitat, els productors gravaran proves per a qualsevol que s'acosti amb intenció de tocar uns temes per a ells, amb l'única condició que tinguin més de tres minuts de material, el que cap en la cara d'un disc de 78 rpm. Per aquestes audicions, els músics cobraven deu dòlars, i si al director li agradava mínimament el que sentia, es signava un contracte amb el músic per a un any amb opció a renovar-lo i la garantia d'enregistrar quatre discs, vuit temes. Un cop realitzades les proves, els enginyers les enviaven a Nova York on deixaven que la discogràfica decidís si eren publicables (Charters, 1959: 88-89). Un bon exemple de la productivitat de les unitats mòbils és la estada a Memphis, d'on treia la major part del seu talent *race*, que Victor realitza durant el més de setembre de 1928, en la que s'enregistren cent vuitanta títols, tres quarts del total a mans de músics negres, gravant fins a dotze temes en un sol dia a dues preses de cadascun d'ells (Dixon, Godrich, 1970: 50).

Ralph Peer dirigia les expedicions amb veritable interès per la música rural, el que el fa responsable directe de la exhaustivitat amb la que es gravava a qualsevol músic, i si bé les consignes de quantitat sobre qualitat eren clares des de les companyies, Peer aplicava el seu expert criteri adquirit en els seus llargs anys treballant a la indústria. Estava especialment interessat en músics que posseïssin individualitat estilística i fugissin dels clixés sexuals populars entre l'audiència del nord, apostant per material que tingués una qualitat literària més personal (Charters, 1959: 95). Si bé aplicant el seu propi criteri no va aconseguir cap gran èxit, la sèrie *race* de Victor va tenir un volum de vendes alt i regular durant tota la dècada (Charters, 1959: 149).

La repercussió en els mitjans de comunicació d'aquests enregistraments és però mínima més enllà dels anuncis pagats per la discogràfica, apareixent poques ressenyes

dels nous llançaments *race*. El fenomen del blues seguia creixent i es traslladava ara a la esfera intel·lectual amb un renovat interès per les fonts del folklore nacional, però als acadèmics com Howard Odum difícilment els arribaven notícies de la minuciosa tasca que estava realitzant Peer (Charters, 1959: 90-91). Malgrat l'interès pel blues dels folkloristes i els seus esforços per a la seva preservació, Charters afirma: *"The finest body of ethnic music collected in the South was that collected by the commercial recording directors in the South in the late 1920's, and Ralph Peer was one of the best of them"* (1959: 92).

El 1928 l'associació de Victor amb Ralph Peer donarà lloc al naixement de la Southern Music Recording Company, empresa creada per gestionar els drets d'autor de la música publicada per la companyia. Malgrat la gran quantitat de material que s'enregistra, el percentatge d'aquest que s'arriba a editar és molt baix. El cost del copyright del manuscrit d'un tema sense publicar costava només un dòlar, però si bé entre el públic blanc aquests llibres de partitures gaudien de gran popularitat, ajudant a la fama de molts talents blancs contractats per Peer com Jimmie Rodgers i la Carter Family, en el mercat de la societat afro-americana del sud no semblava tenir cap viabilitat econòmica (Charters, 1959: 89-92). A canvi, per exposar els músics al públic i fer-los destacar entre l'amplia producció que sortia de les discogràfiques, Peer es veia forçat a sumar a la seva tasca de caçador de talent la de comercial per a Víctor, emportant-se els seus músics en petites gires locals on els feia tocar a les portes de les botigues de discs encoratjant al públic a comprar els seus enregistraments i partitures allà mateix.

A mida que s'estenien els rumors de les gravacions de Peer els músics començaren a desplaçar-se des d'arreu del sud per aprofitar la seva oportunitat de ser enregistrats. Tenim multitud d'exemples de músics que viatgen per trobar-se amb Peer, com els de Ishman Bracey, del delta del Mississipi, Sleepy John Estes de Brownsville, Tennessee, o Blind Willie McTell, de Georgia, tots tres gravats a Memphis, pedrera que Victor va explotar de forma exhaustiva i gairebé en solitari durant 1928 (Dixon, Godrich, 1970: 50). Alguns músics que Peer va registrar en els seus viatges inclouen entre molts d'altres a Frank Stokes, en solitari i amb els Beale Street Sheiks, la Memphis Jug Band, Rabbit Brown o Luke Jordan (Charters, 1959: 93).

Les companyies però no arriscaven fins al punt d'organitzar els viatges sense tenir la certesa que tindrien algun músic a qui registrar (Russell, 2007: 28), sinó que concertaven sessions amb músics als que havien gravat en anteriors visites i els proposaven portar amb ells nou talent que encara no hagués estat publicat. Si no ho feien, la notícia de la presència dels equips de la discogràfica s'estenia ràpidament per la ciutat. Hi ha també constància de referències a les unitats de gravació aparegudes en diverses ocasions a diaris locals durant les estades dels equips a la ciutat, com és el cas del diari *News Sentinel* de Knoxville, Tennessee del 13 d'abril de 1930 que dedicava

la primera pàgina del seu dominical a la presència de l'equip de Brunswick Records a la ciutat.

A diferència de Victor, Columbia partia d'una posició avantatjosa en el mercat dels *race records* gràcies a l'èxit que havia tingut els anys anteriors amb cantants de blues urbà com Bessie Smith i Ethel Waters, establint la seva sèrie 14000 com la més venuda per sobre de qualsevol competència (Charters, 1959: 148-149). Com a conseqüència no va veure la necessitat d'obrir-se al nou mercat de *country blues* fins que els músics rurals estaven igualant en vendes als del nord. Amb algun cas aïllat el 1926, no serà fins 1927 que enregistren un catàleg destacable de blues rural, que editaran a la mateixa sèrie 14000 que s'havia iniciat el 1924 amb un disc de Bessie Smith. El volum i diversitat d'aquestes primers gravacions de Columbia, que van dels artistes de vodevil als cors d'església passant per *bluesmen* i bandes de corda *hillbilly*, són un bon exemple del caràcter temptatiu de les discogràfiques que, incapaces de predir quin seria el nou èxit entre el públic negre, deixen la tasca en mans dels seus agents, com faria Victor amb Ralph Peer, o eviten arriscar-se a fracassar editant absolutament tot el que poguessin, com faria Columbia, òbviament amb resultats desiguals.

Entre els músics més exitosos que la discogràfica aconsegueix editar trobem dos *bluesmen* d'Atlanta, Georgia, descoberts pel caçador de talents Dan Hornsby, Peg Leg Howell i Robert Hicks, conegut amb el sobrenom de Barbecue Bob. Bob va gaudir d'una llarga carrera, amb cinquanta-sis títols editats, només superat per Blind Willie Johnson, un dels pocs músics de blues dels anys vint de Columbia que seguiria venent discos després de l'arribada de la Gran Depressió per les seves temàtiques religioses. Columbia no obstant va aconseguir un èxit relativament superior, si bé moderat, amb la edició de bandes de jazz de Nova Orleans com la de Sam Morgan (Charters, 1959: 155).

Potser degut a la baixa qualitat de la seva matèria primera, els discs de blues de Columbia seran un fracàs comercial malgrat la persistència de la companyia en seguir produint-los i les àmplies campanyes de promoció que posa en marxa per revertir la situació, publicant notes de premsa als diaris a més dels habituals anuncis amb cada nova remesa de referències que editava (Charters, 1959: 149-150).

Vocalion i Brunswick pertanyien al conglomerat Brunswick-Balke-Collender Company of Chicago (B.B.C), sense molta activitat en el camp dels *race records* entre 1925 i 1926, fins que al març de 1926 posen en marxa la seva divisió *race*, que serà editada per Vocalion com a la sèrie 1000, amb la intenció de fer gravacions de cançons "netes", sense contingut sexual per distanciar-se de la competència. Aquesta distinció es va mantenir fins 1928, demostrant la seva poca popularitat i la falta de comprensió de que agradava a l'audiència (Dixon, Godrich, 1970: 33).

B.B.C. (Burnwick/Vocalion) mantenia les seves vendes gràcies als gèneres religiosos, ja fossin sermons de predicadors o discs de *gospel*, però amb l'arribada de Mayo Williams el 1928 procedent de Paramount arribaran també els primers èxits de blues (Dixon, Godrich, 1970: 46). Williams portarà al cantant Jim Jackson, que farà del seu *Jim Jackson's Kansas City Blues* un èxit immediat, permetent a la companyia competir amb els èxits de Blind Lemon a Paramount i la Memphis Jug Band a Victor.

Fins 1929 B.B.C. no realitzarà gravacions significatives al sud. Aquell any es presentaran a Memphis un mes abans de la visita anual de Victor al setembre, potser per atzar o potser de forma deliberada. Allà, malgrat no poder gravar artistes d'èxit amb contractes signats amb Victor com els Cannon's Jug Stompers o la Memphis Jug Band, si es van poder fer amb els serveis de músics locals sense signar i d'altres que s'havien apropiat a la ciutat a la espera de l'arribada de les unitats mòbils comandades per Ralph Peer. Alguns d'aquests noms van ser Robert Wilkins i Speckled Red, que amb el tema pianístic *The Dirty Dozens* va aconseguir un dels majors èxits de Vocalion (Dixon, Godrich, 1970: 51).

Beneficiats per l'experiència de Mayo Williams, B.B.C. estava expandint ràpidament la seva importància en el mercat, passant d'editar tres referències mensuals el 1926 a cinc el 1928, arribant a un total de noranta referències a Vocalion i cinquanta a Brunswick l'any 1929. Aquesta àmplia expansió es deu principalment a la apertura a les gravacions de camp al sud i a l'èxit del seu artista estrella des de 1928, Leroy Carr (Dixon, Godrich, 1970: 51). Gravats per primer cop a Indianapolis, era un cantant i pianista d'estil urbà que ofería un estil diferent al *country blues* de guitarres que saturava el mercat. El seu primer èxit *How Long How Long Blues* va permetre a Vocalion repetir l'èxit de *Kansas City Blues* de Jim Jackson l'any anterior, i el va portar a gravar i editar vint títols en els dos anys següents.

L'estil de Leroy Carr suposaria la ràpida desaparició del *country blues* com a fenomen comercial, amb artistes urbans sumant èxits a gran velocitat des de Vocalion, com seria el cas de Tampa Red amb disset enregistraments l'any 1929. Aquesta tendència va ser ràpidament captada per Paramount, amb el llançament de diversos títols dels Hokum Boys, i Okeh, amb els Mississippi Sheiks. El nou estil consistia en un tempo accelerat i lletres eròtiques carregades d'humor maliciós i desproveïdes de la melancolia *blue* que ràpidament van causar sensació a les ciutats del nord (Dixon, Godrich, 1970: 62-63).

Gennett començarà a competir seriosament en el mercat dels *race records* a partir del gener de 1927 malgrat no iniciar una sèrie numeral específica per a ells, però les vendes mai van arrancar el vol tot i tenir alguns artistes amb reconeixement com el *bluesman* de Mississippi Sam Collins o el pianista Cow Cow Davenport. Per mantenir-se en el negoci es veien obligats a pagar als artistes sous especialment baixos, arribant a mínims de trenta dòlars per l'enregistrament de nou peces pagats a John Henry Howard (Dixon, Godrich, 1970: 54).

Malgrat recórrer habitualment a caçadors de talents, Gennett només va realitzar un viatge per fer gravacions de camp, a Birmingham, Alabama, organitzant un estudi temporal a la botiga de música Starr Music Store que van mantenir durant els mesos de juliol i agost de 1927 (Dixon, Godrich, 1970: 54). Allà hi van gravar entre d'altres fins a divuit temes de l'harmonista Jaybird Coleman y dos de William Harris, de qui només se'n va editar un. L'original tractament de material tradicional a mans de Harris va reportar un bon volum de vendes, que es traduiria l'any següent en la visita del *bluesmen* a la central de Gennett a Richmond, Indiana, per a la gravació de catorze temes més.

La crisi de 1929 serà particularment dura amb la indústria dels *race records*. A la banda del públic, la depressió va afectar especialment a la comunitat afroamericana (Charters, 1959: 167), el que va provocar en un període mol curt de temps la pràctica desaparició del sistema de vendes per correu.

L'any 1930 les vendes cauen un quaranta per cent (Gioia, 2005: 89). Molts dels segells es veuen obligats a tancar i els restants es replantegen la seva política d'enregistraments, posant fi a aquest període tan prolífic en quan a gravacions i edició. El 1931, les vendes de *race records* es situaven al nivell d'una desena part del que havien estat quatre anys abans el 1927 (Dixon, Godrich, 1970: 64).

Vocalion i Brunswick són comprats aquell mateix any per Warner Borthers Motion Picture Studios, i venuts el 1931 a Consolidated Film Industries, qui el 1932 posseïen també Okeh i Columbia, havent reduït la producció de discs *race* a nivells de 1922, abans de la explosió comercial del blues (Filzen, 1988: 123). Paramount serà la primera discogràfica en tancar les seves portes de forma definitiva el 1932 (Dixon, Godrich, 1970: 64).

La Starr Piano Company, propietària de Gennett, deixa de produir per al segell (Dixon, Godrich, 1970: 64), limitant-se a editar a través dels seus segells subsidiaris de discs de descompte, Champion i Superior.

Un altre factor que precipitarà la caiguda de les vendes i la producció serà l'adveniment de la ràdio, que començarà a generalitzar-se (Charters, 1959: 167). Les vendes de transistors superaran aviat les de fonògrafs i discs per culpa de la popularitat de les ràdios musicals, que emetien els últims èxits i oferien també actuacions en directe. Això, sumat a la davallada dels recursos dels clients potencials de *race records* convertiran el disc en un article de luxe, deixant la indústria discogràfica pràcticament obsoleta durant anys, oferint fins i tot pitjor qualitat de so que la ràdio.

L'èxit i el model de Paramount Records

Paramount Records, una companyia menor en el mercat discogràfic a principis de la dècada, representa millor que cap altra les característiques de la indústria discogràfica als anys vint i la seva relació amb el mercat *race*. En deu anys, entre 1922 i 1932, produiria un dels llegats més importants de la història del blues des de les condicions industrials més adverses i el pitjor tracte a tots aquells que feien possible l'èxit de Paramount en el mercat amb la seva música.

Basada a Port Washington, Wisconsin, es funda a partir de The Wisconsin Chair Company, manufacturera de cadires creada amb la intenció de diversificar, ja que des de 1891 posseïa una fàbrica de teixit i una d'enllaunat, a més d'altres empreses de producció de mobiliari. A principis de segle manufacturen gabinets per a fonògraf per a la Edison Company, fins que el 1915 Thomas Edison patenta el seu propi gabinet, forçant Paramount a produir fonògrafs per mantenir-se en el mercat. Aviat començarà a produir discs, un fet molt habitual en la emergent indústria del fonògraf per tal de capitalitzar en la nova direcció de la companyia (Filzen, 1998: 107).

Aquests orígens poden semblar sorprenents, però eren perfectament normals entre les empreses de la incipient indústria discogràfica: Gennet es crea el 1915 com a unitat comercial de la Starr Piano Company, al considerar que aquest nou mercat posava en perill la seva indústria principal; Burnswick entra al mercat el 1916 a partir d'una empresa de producció de pistes de bitlles i billars (Charters, 1959: 167); Columbia comença a produir les seves pròpies gravacions després dels seus inicis com a distribuïdora de Edison... En definitiva, es tracta d'una sèrie d'empreses que veuen una bona oportunitat comercial en un mercat nou d'àmplies possibilitats (Gioia, 2005: 76).

El 1917 neix sota la supervisió de Otto E. Moester el segell Paramount, especialitzant-se en música ètnica de països centreeuropeus i escandinaus per a immigrants, després d'incorporar els New York Recording Studio Laboratories de Chicago. En el seu naixement es tracta d'una companyia amateur, sense cap experiència en la indústria discogràfica, i sense possibilitats d'aconseguir accés a artistes de primera fila ni a una xarxa de distribuïdors sòlida degut al monopoli de Victor i Columbia. Per tirar endavant, hauria de trobar un mercat sense explotar en el que especialitzar-se, i ho farà el 1922 amb els recent inaugurats *race records* seguint la estela d'Okeh i encoratjats per l'èxit de Black Swan, companyia de curta vida per a qui Paramount manufacturava discs (Filzen, 1998: 109-110).

El 1922 llença la seva sèrie *race*, la sèrie 12000, i el 1923 contracta a Mayo Williams, l'únic executiu afroamericà que tindria mai la companyia. Williams escrivia articles esportius en un diari setmanal orientat al públic negre, el *Chicago Whip*, dirigit pel tesorero de Black Swan, qui contracta a Williams per recollir liquidacions de deute de clients abans del tancament de la empresa. Black Swan serà comprada per

Paramount el 1924 al mostrar-se incapaç d'assumir els costos del premsat de discs que Paramount realitza per ells, ampliant notablement la nòmina d'artistes de la companyia i el catàleg de *masters* per a reeditar èxits passats, més notablement de blues clàssic (Dixon, Godrich, 1970: 26).

Mayo Williams serà l'encarregat de supervisar les sessions de gravació a Chicago, administrar el copyright del seu catàleg *race* i reclutar nou talent, fent-lo de forma efectiva el supervisor de la divisió *race* de Paramount malgrat mantenint-lo com a treballador independent cobrant a comissió, un 2% dels *royalties* generats per les vendes dels enregistraments d'artistes que hagués signat, produït i publicat (Filzen, 1998: 111-112). Gràcies a la seva condició com a un dels pocs representants afroamericans dins la indústria gaudirà de major confiança per part dels músics i, des de la seva oficina a la zona sud de Chicago, prop de la zona de teatres centre del blues urbà arreu del país, li resultarà fàcil cercar i signar talent sense necessitat de recórrer als costosos viatges al sud que des de la feble posició de Paramount no eren econòmicament viables. Pel que fa als músics del sud, Paramount confia plenament en agents independents per a les tasques de recerca de nou talent, recorrent a distribuïdors i comercials així com propietaris de botigues, sempre disposats a adquirir grans tirades de gravacions de músics locals que tendrien bona acollida al seu entorn immediat.

Com veiem, aquests procediments diferencien Paramount de la resta de discogràfiques, però el seu veritable tret distintiu com a companyia es la seva economia de recursos, o per dir-ho d'una forma més clara, el seu caràcter garrepa, capgirant la manera de fer habitual a la indústria en part per estalviar, però en part també per pura desconexió del funcionament del negoci.

En primer lloc Paramount no tindrà mai caçadors de talent especialitzats en nòmina ni unitats de gravació mòbil, sinó que confiarà en el criteri de la seva xarxa de distribuïdors i punts de venda per que enviïn músics al nord a gravar. Això comprometrà la fidelitat d'aquests *scouts*, que cobraran comissions per artistes enregistrats i, al no tenir cap contracte amb Paramount, seran lliures de portar els seus músics a gravar també per a altres companyies i així multiplicar els seus guanys a costa d'una sola troballa (Filzen, 1998: 114). Un bon exemple d'aquests casos és l'agent d'Alabama Harry Charles, de qui Paramount no va poder prescindir malgrat haver portat diversos músics a realitzar proves per a altres companyies un cop ja els havien enregistrat a Wisconsin, que va conservar els seus tractes amb la discogràfica només per la excessiva dependència dels agents externs que tenia la companyia. Molts d'aquests agents contracten amés els músics sota el seu nom enlloc del de Paramount, quedant a les seves mans la gestió de sous i *royalties* dels artistes, amb els conseqüents abusos que això comporta. El mateix Harry Charles, veritable expert a l'hora d'abusar de Paramount, contractaria el músic Bo Weevil Jackson i altres artistes

sota la seva nòmina al portar-los a gravar per a la companyia; dels dubtosos *royalties* d'un centau per disc venut que donava Paramount, la pròpia companyia se'n quedava ja una part amb diverses excuses en forma de registres de comptabilitat i altres intangibles, i com que els sous es pagaven a Charles, ell s'atribuïa automàticament la meitat en concepte d'honoraris. Si aquestes condicions no fossin suficientment dolentes pels artistes, val a dir que en la majoria d'ocasions no van arribar a cobrar mai aquests *royalties*, limitant-se al sou en efectiu que obtenien per gravació.

Una altra pràctica habitual de Paramount era el registre de drets d'autor a nom de la companyia enlloc del músic, de manera que si un tema tenia èxit i un segon artista desitjava enregistrar-ne una versió, els guanys per drets d'autoria es pagaven a Paramount, que no tenia cap responsabilitat de retribuir l'autor. En la mateixa línia, aquesta tàctica era sovint empleada pels agents quan contractaven els músics al seu nom, i especialment per Mayo Williams, qui tenia també per costum comprar cançons que considerés potencialment exitoses per deu o quinze dòlars a músics desconeguts per així enregistrar-les sota el nom dels seus artistes més populars, maximitzant els possibles guanys al posar l'èxit darrera una cara coneguda (Filzen, 1998: 114).

Les característiques tècniques dels discs de Paramount segueixen evidenciant la seva voluntat d'abaratir costos sense preocupar-se de la qualitat del seu producte. Els seus discs eren, simplement, els de pitjor qualitat material del mercat, molt per darrera de Victor, que s'enorgullia i feia bandera de la seva goma laca. Els discs de Paramount produïen interferències sonores a gran volum, el que es coneix com a soroll de superfície, i que es poden apreciar encara avui a totes les reedicions de les seves gravacions. Això era una conseqüència directa del seu intent de rebaixar el cost d'un dòlar amb cinquanta cents per centenar de còpies que la indústria considerava en aquell moment el mínim absolut (Hamilton, 2007: 10). Es negaven també a invertir en la seva planta de premsat, que, situada a la localització de la seva antiga fàbrica de teixit, funcionava de forma mecànica gràcies a un molí d'aigua enlloc dels ja més que habituals motors elèctrics. La ineficàcia d'aquestes instal·lacions s'evidenciava en la seva producció, que distava molt de les set-centes unitats diàries que produïen la resta de companyies.

Una altra de les seves pràctiques habituals era la reutilització del metall en que estaven realitzats els *masters* dels enregistraments, destruint la matèria primera de la seva indústria i eliminant així qualsevol possibilitat de futures reedicions de les referències en el seu catàleg i contribuint a la desaparició de la seva música, el seu llegat¹¹. No tots els *masters* van córrer aquesta sort: alguns d'ells es van conservar i van ser reeditats en els anys immediatament posteriors a través de segells subsidiaris

¹¹ La conservació dels *masters* hagués permès que en els anys posteriors la seva música es pogués haver reeditat sense les deficiències materials dels originals, contribuint al llegat de tots els músics que varen gravar per a Paramount.

dedicats a publicar discs en oferta, a preus de tres unitats per un dòlar, premsats en un material encara pitjor al que utilitzava la companyia mare (Filzen, 1998: 116).

El 1925 Paramount es troba amb la necessitat de competir amb els nous enregistraments electrònics que comencen a ser distribuïts per Victor i Columbia i el nou segell especialitzat en *race records* Gennett. Deixarà passar aquesta situació fins 1927, quan la pressió pel canvi, ja adoptat per tots els demés segells, serà insostenible. La seva solució es troba en la mateixa línia que la resta de les seves decisions: imprimirà el lema "*Electrically Recorded*", enregistrat electrònicament, en els seus discs malgrat no ser cert, almenys fins 1928 quan en alguns casos comença a dependre de Gennett per a les sessions de gravació, deixant els seus estudis obsolets i convertint-los en un centre de distribució tant de discs i fonògrafs com de mobiliari (Filzen, 1998: 119).

La distribució era un dels aspectes més importants de l'organigrama de la empresa ja que el seu sistema predilecte de venda era directament al públic a través del correu per tal d'estalviar-se intermediaris, podent vendre els discs a un preu inferior que a les botigues i acaparant tots els beneficis. A través dels anuncis als diaris i la publicació del *Book of the Blues*, un llibret que contenia el catàleg del segell amb fotografies, biografies i lletres de cançons dels artistes prominents, s'oferia la possibilitat d'enviar comandes personals directament a Paramount. Aquest sistema, particularment popular a les comunitats negres rurals del sud del país, facilitava molt la difusió de la música cap al seu públic potencial que no sempre podia comprar *race records* a les botigues de música locals. Molts propietaris es negaven a vendre discs *race* per evitar atraure a la clientela negra; d'altres obrien botigues específicament per ella, veient les possibilitats econòmiques que aquest amplíssim sector de la població oferia (Filzen, 1998: 117-119).

Per facilitar aquestes vendes, Paramount contracta comercials que recorren porta a porta el país al llarg de les línies ferroviàries per tal de vendre discs a clientela particular o per ampliar la seva xarxa de punts de venda. Seria gràcies a aquests comercials que molts botiguers del sud veurien el benefici econòmic que el mercat *race* els podia oferir i començarien a distribuir discs de Paramount. Per tal d'atraure l'atenció no només de propietaris de botigues de discs sinó també de centres comercials, els venedors utilitzaven tot tipus d'estratègies per fingir gran interès entre la societat afroamericana pels seus discs, arribant a contractar grans grups de gent que fingissin entusiasme al sentir un disc de Paramount o portant els músics a tocar davant de les botigues per que els propietaris veiessin l'interès que suscitaven entre el públic (Filzen, 1998: 117). Altres tàctiques de màrqueting s'utilitzaven també a nivell nacional a través dels anuncis als diaris, com un concurs per posar títol a l'últim disc que havia editat Ma Rainey o un altre per identificar l'autor d'una cançó que s'havia publicat sota

l'alias de *Masked Marvel*, la Meravella Enmascarada, que era en realitat Charley Patton en un intent de no saturar el mercat amb els seus discs a finals de la dècada.

A les zones on la venda per correu tenia millor acollida, com a St. Louis, Paramount intenta evitar la competència amb les botigues editant els discs que se'ls hi distribueixen amb el segell de les botigues imprès, com si es tractés de la seva pròpia discogràfica, quan en realitat és exactament el mateix producte que distribueix arreu del país (Filzen, 1998: 119).

Els comercials es dedicaven també a oferir a aquests nous clients la possibilitat d'esdevenir caçadors de talents per al segell amb la finalitat de retroalimentar el mercat local, adquirint grans remeses de discs d'artistes de la seva ciutat que interessarien al públic local (Filzen, 1998: 117).

Només el 1927, s'editen cinc-cents discs de blues i *gospel*, dos-cents més que 1926 (Filzen, 1998: 111), amb una mitja de deu novetats setmanals, ritme que es mantindria fins 1930. Aquest nivell només es podia sostenir gràcies a la incansable recerca col·lectiva de talent, realitzant-se en aquests tres anys disset visites a Atlanta, onze visites a Memphis, set a Nova Orleans... (Dixon, Godrich, 1970: 41). Va ésser un any gloriós per a la indústria, amb vendes conjuntes excedint els cent milions de dòlars per primera vegada des de 1921, si bé el volum de vendes de *race records* representaria aproximadament només un cinc per cent d'aquestes figures (Dixon, Godrich, 1970: 59).

Per a Paramount l'any 1927 estarà marcat per la marxa de Mayo Williams quan decideixen posar-lo en nòmina enlloc de seguir pagant-li a comissió, l'acord que durant els últims cinc anys havia resultat tant lucratiu per al productor gràcies a la gestió de *royalties* que retenia sobre les cançons i el poder que tenia sobre els músics. El mateix any intenta llençar el seu propi segell, Black Patti, però fracassarà en menys d'un any i el 1928 passa a treballar per Brunswick, que havia iniciat una nova sèrie *race* després de l'adquisició de Vocalion el 1925 (Dixon, Godrich, 1970: 46).

El seu lloc l'ocuparà Arthur Laibly, cap de vendes i director de gravacions des de l'any 1924. Des del seu absolut desconeixement del públic afroamericà i del blues com estil musical, el seu criteri es basarà en les qualitats vocals dels cantants i no en les seves lletres, criteri principal de Williams. En qualsevol cas, la qualitat material dels discs era tan baixa que resultava difícil apreciar-hi un bon cantant. Tampoc va ocupar la oficina de Williams a Chicago, distanciant-se així de la possibilitat d'aconseguir nou talent i perdent en definitiva la posició avantatjosa en el mercat *race* gràcies a la seva connexió amb l'escena del blues de Chicago. Poc després, la companyia abandonaria les oficines de Chicago de forma definitiva, fent el distanciament ja insalvable. (Filzen, 1998: 121).

L'altre gran cop que Paramount rep a finals dels anys 20 és la fi del contracte amb el seu principal distribuïdor, Artophone, que decideix abandonar la indústria discogràfica el 1929 en favor de la radio.

Traslladats definitivament a la planta de Grafton, Wisconsin, realitzaran gravacions electròniques amb equipament propi, però l'estudi de gravació, poc professional, no estarà mai a l'alçada dels de les demés companyies, especialment pels seus problemes d'adequació acústica.

La gran suma de tots aquests fets (Filzen, 1998: 122), la competència de les gravacions electròniques, la marxa de Mayo Williams i la falta de lideratge, la pèrdua d'Artophone, la excessiva dependència d'agents externs i els efectes de la crisi de 1929 donaran el cop final a Paramount.

Les pràctiques fraudulentas amb els seus músics, distribuïdors i agents també van contribuir a la seva davallada, perdent la confiança de qui treballava amb ells i guanyant-se una mala reputació especialment entre els músics, que evitarien gravar a Wisconsin (Filzen, 1998: 123).

El cas de les pràctiques de Paramount és potser extrem, però no exemplifica sinó el caràcter de la indústria en aquests primers anys de la seva existència, voraç, expansionista i no necessàriament interessada en la música, sinó veient el negoci discogràfic com una bona àrea en puixança cap a la qual diversificar i allargar la submissió de la societat afroamericana a la economia de la Amèrica blanca.

Paramount s'havia establert com a líder en el mercat *race* amb el major nombre de gravacions i artistes editats en els anys de l'apogeu del blues tot i no haver fet ni un sol viatge a la recerca de talent. Entre 1927 i 1930 va editar més de cent discs anuals entre blues i *gospel*, a més de gravacions de jazz, doblant la seva producció de 1926 a 1927. Comparativament, Gennett n'editava entorn dels quaranta anuals; Columbia, amb dues sèries *race* (la pròpia i la de Okeh), n'editava no més de cent cinquanta; Victor no va passar mai dels seixanta per any. El ritme d'edició de Paramount es veu reflectit en la explotació que feia dels seus artistes, amb la edició mensual d'enregistraments de Blind Lemon Jefferson i Blind Blake (Dixon, Godrich, 1970: 55-56).

A partir de 1930 ja havia perdut qualsevol lideratge en el mercat i s'havia convertit en un segell de segona amb un catàleg mediocre, abandonant progressivament els discs *race* en favor del *hillbilly*, però sense massa èxit, amb tres-cents discs orientats a aquest públic en sis anys. L'única gran estrella que els quedava era el músic del Delta del Mississipí Charley Patton, de qui editen quaranta-un temes en dos anys, entre 1929 i 1931, evidenciant la seva excessiva dependència del músic. El 1932 Paramount editarà el seu últim disc *She's Crazy 'Bout Her Lovin'* amb *Tell Her To Do Right* dels Mississipí Sheiks, esdevenint l'única companyia important dels anys vint que desapareix sense ser absorbida.

H.C. Speir i Charley Patton

Henry Speir, probablement l'home a qui devem el llegat més important del *country blues*, no tenia paradoxalment particular interès en la música ni els artistes (Gioia, 2005: 62). Com a caçador de talents per a Paramount, seria l'encarregat de descobrir al músic més rellevant d'aquests últims anys del primer èxit comercial del blues rural, Charley Patton, i definir així el so que avui en dia s'associa al blues del Delta del Mississippi.

Speir obre la seva botiga de discs, Speir's Music Store, el 1925 al barri negre de Jackson, Mississippi, amb la intenció expressa de vendre *race records* a la comunitat afroamericana de la ciutat. Ràpidament la seva intenció es va veure retribuïda, doncs afirmava que el noranta per cent de la seva clientela era negra (Howse i Phillips, 1995), i que els dissabtes podia arribar a vendre entre tres-cents i sis-cents discs, el vuitanta per cent d'aquests a clients negres, arribant a considerar que per cada blanc que entrava a la seva botiga n'entraven cinquanta negres, molts dels quals eren rebutjats a altres botigues de la ciutat (Gioia, 2005: 62). D'aquest públic negre, l'investigador del blues Gayle Dean Wardlow estima que l'amplíssima majoria eren dones (Howse i Phillips, 1995): donat que el preu d'un disc era prohibitiu per a un treballador del camp de l'agricultura només se'ls podien permetre les dones que treballaven al servei de les cases dels blancs, guanyant considerablement més que en qualsevol treball que realitzessin els homes. La tardor era la millor època per a la venda de discs, quan els cotoners rebien la seva paga després de la collita. També a la primavera, quan els treballadors de temporada cobraven per sembrar els camps. Les dones controlaven, al cap i a la fi, el fonògraf com a forma d'entreteniment.

Gioia ens dona dades per entendre els guanys en el negoci de Speir: "*De los setenta y cinco céntimos que Speir cobrava por un disco, treinta eran para él*" (2005: 62). A centenars de còpies diàries, es tractava d'un negoci mol lucratiu; per exemple, les vendes de *Black Snake Moan* de Blind Lemon Jefferson es comptarien per centenars diaris en els primers dies de la seva publicació (Gioia, 2005: 63).

A partir de 1926 comença a treballar de caçador de talents per iniciativa pròpia al veure l'èxit que el blues rural tenia entre la població negra de Mississippi i considerar que era un producte exportable, així que intenta interessar les companyies en els músics als quals anava coneixent. Entorn l'abril de 1927 inicia la seva activitat amb William Harris, a qui troba a les afores de Jackson i envia a Birmingham, Alabama a enregistrar per a Gennett. Aquell mateix any descobriria a Tommy Johnson i Ishmon Bracey, i a partir de 1929 faria els seus grans descobriments: Charley Patton aquell mateix any, seguit de Son House el 1930 i Skip James el 1931 (Howse i Phillips, 1995).

El seu procediment habitual l'estableix el mateix 1927 quan enregistra proves per a Bracey i Johnson al pis superior de la seva botiga, on tenia un rudimentari equip de

gravació, i les envia a Ralph Peer a Victor, que acabava d'aconseguir un gran èxit en el mercat *hillbilly* amb el descobriment de la Carter Family i Jimmie Rodgers a Bristol, Tennessee, les figures més emblemàtiques de la música *country*. La resposta de Peer no va ser immediata, però eventualment va escriure a Speir convocant els dos músics a Memphis.

Per a Wardlow (Howse i Phillips, 1995) Speir devia ser un dels pocs particulars que posseís maquinària per a realitzar enregistraments durant els anys vint. Si bé el seu estudi era rudimentari, el seu equip era de qualitat, amb un aparell d'enregistrament electrònic, en el que gravava sobre discs de metall o acetat amb una punta de diamant. Aquest equip l'havia adquirit amb la finalitat de realitzar el que es coneixen com a *vanity records*, enregistraments de vanitat, gravacions casolanes per a particulars que desitjaven tenir un disc gravat per ells mateixos pel record. Speir els cobrava cinc dòlars per una sessió i els deixava enregistrar el que desitgessin en un disc.

Victor mai no va confiar de forma inqüestionable en el talent de Speir, fent que Ralph Peer validés qualsevol descobriment de l'agent per mitjà dels seus discs de prova, però Paramount, amb la seva manca de cura característica, confiava plenament en ell, permetent-li organitzar sessions de gravació per al segell via telegrama, sense necessitat de realitzar cap prova. El seu principal talent era conèixer els gustos i desitjos del mercat local de Jackson, malgrat no demanar mai la opinió als seus clients, actitud que anava en la línia del seu interès purament comercial en la música (Gioia, 2005: 62).

Aquesta visió mercantil de la música el porta a cuidar especialment tots els detalls de la producció dels discs dels artistes als que descobreix, ja que es considera, com a venedor, el principal beneficiat de la bona qualitat d'un enregistrament. Així, viatjant amb els seus músics als estudis del nord, li agrada supervisar la qualitat de l'equip de gravació, dels instruments que es toquen i fins i tot la col·locació del cantant per que el resultat de l'enregistrament sigui òptim. Tot i que podia organitzar sessions de gravació a Jackson o als voltants, preferia treballar amb els estudis que les discogràfiques tenien al nord, més professionalitzats, encara que això li suposés fer viatges al llarg de tot el país, de Chicago fins a Nova Orleans, passant per Grafton, seu dels estudis de Paramount (Gioia, 2005: 63).

Les seves rutines de recerca de talent eren també oportunistes: normalment aprofitava viatges que es veia obligat a realitzar per altres motius laborals com per exemple tractar amb la seva distribuïdora de St. Louis, la St. Louis Music Company, que li va ajudar a arranjar sessions amb Gennet (Howse i Phillips, 1995). Allà s'interessava per qualsevol músic de carrer o *juke joint* d'on sentís sortir música. La seva preferència eren els músics de l'entorn del Delta, que per les seves característiques musicals i dialectals encaixaven millor que cap altre amb el públic de la seva botiga de Jackson. Qüestions tan trivials com el dialecte tenien gran importància en un mercat on el millor

valor per a un venedor de discs era tenir a la seva botiga enregistraments de músics locals amb els que el públic s'identificava a la perfecció (Gioia, 2005: 64).

En altres casos intentava omplir forats que detectava entre la oferta discogràfica local, com una ocasió en la que viatja a Mèxic per portar tants músics mexicans com pogués a gravar als Estats Units, o petites bandes de corda blanques, conegudes coma a conjunts de *fiddle* als que enviava a gravar per Okeh, intentant diversificar sempre el seu producte per atraure el màxim de clientela possible. En altres ocasions rebia la visita de Arthur Laibly, cap de vendes de Paramount, per a recerques més específiques que els portaven a ciutats com Birmingham, Mobile, Nova Orleans o Memphis, les dues últimes considerades els millors aparadors de músics negres del sud. Allà era fàcil trobar-hi músics de carrer a pràcticament cada cantonada, als qui oferien contractes si els consideraven aptes sempre que tinguessin, almenys, quatre cançons pròpies que donessin per a dos discs, el mínim que desitjava editar Paramount per artista.

A jutjar pel que va cobrar pel descobriment de Patton, Speir cobrava entorn a cent cinquanta dòlars per cada sessió d'un músic que enviés. Si el propi Speir no viatjava amb el músic, cosa que acostumava a fer com em comentat, s'encarregava de les despeses del viatge per endavant, pagant el bitllet de tren i una petita assignació al músic, i el segell l'hi reemborsava aquestes despeses posteriorment al enviar-li els seus honoraris (Howse i Phillips, 1995). Altres agents com Ralph Peer intentaven aconseguir contractes a canvi de *royalties*, però Speir sempre va preferir cobrar diners al contat i oblidar-se del músic i el negoci un cop havia cobrat la seva comissió (Gioia, 2005: 62-63).

El principal criteri de Speir a l'hora d'apostar per un músic era que pogués tenir un ampli catàleg propi, un bon repertori original, més que no pas que el seu registre fos versàtil o que fos particularment bon instrumentista o cantant. Per la seva experiència la lletra era l'element clau, com també pensava Mayo Williams, però sabia que determinats discs es vendrien bé fins i tot quan no s'entenia el cantant, com passaria amb algun dels enregistraments de Patton. En força ocasions s'havia trobat amb bons músics que només tenien un parell de cançons que poguessin considerar pròpies, es a dir, que encara que fossin peces tradicionals o còpies, tinguessin les suficients variacions com per considerar-les originals. Malgrat que molts músics podien tocar peces populars que ja havien estat enregistrades anteriorment, segons el criteri de Speir molt pocs podien aportar una versió prou personal com per ser editada. Per aconseguir el contracte ideal un bon *bluesman* hauria de tenir aquest repertori sumat a una forma expressiva de cantar i una certa originalitat en la interpretació. Molts bons músics es van quedar a les portes del petit estudi de Speir per manca de repertori, notablement Tommy Johnson en una primera instància quan es va presentar a la botiga de Jackson amb només dues cançons; Speir el va instar a compondre nous temes i tornar a la seva botiga (Gioia, 2005: 69). Quan va retornar el 1928 va aconseguir-li una

sessió per a Victor a Memphis on va anar a gravar juntament amb Ishmon Bracey. D'aquesta sessió sortiria el primer disc de Bracey, *Saturday Blues*, que ja obtindria un èxit considerable amb sis mil còpies venudes. Tant Bracey com Johnson van ser convocats a una segona sessió, el que indicava bons resultats al mercat, i d'aquesta segona sessió sortiria el gran èxit de Johnson i un dels temes més emblemàtics del blues dels anys vint, *Canned Heat Blues*, tema sobre l'autodestrucció de l'alcoholisme que s'editaria l'any 1929 (Howse i Phillips, 1995).

L'únic competidor seriós de Speir era Ralph Lembo, propietari d'una botiga de mobles que centrava els seus esforços en obrir uns grans magatzems, i que havia entrat a la indústria discogràfica per augmentar els seus guanys amb la venda de *victrolas*. Se'l recorda sobretot per haver organitzat la primera sessió de Bukkah White per a Victor el 1930. També va intentar fer negoci amb Blind Lemon Jefferson, a qui va portar a Mississippi organitzant un concert a la seva pròpia botiga, però pràcticament ningú estava disposat a pagar l'alt preu que demanava per una entrada. Tampoc va poder gravar a Charley Patton ja que corria el rumor entre els músics que els seus tractes eren sempre dubtosos. Se l'acusava de pagar excepcionalment poc, del que Lembo es defensava acusant les discogràfiques de fer el mateix amb ell. Finalment deixaria el negoci discogràfic sense haver aconseguit cap gran èxit (Gioia, 2005: 77).

La descoberta de Charley Patton el 1929 seria el major èxit de Speir. Nascut el 1891 en una família acomodada pels estàndards de la societat afroamericana del sud, el seu pare tenia terres que arrendava a parcers a canvi de part de la collita i regentava també una botiga (Gioia, 2005: 59). Tocant probablement des de 1910, és el perfecte exemple de com si no fos pels interessos comercials de personatges com Speir, els grans músics del *country blues* no haguessin estat mai enregistrats, quedant relegats a noms lligats a la música local enlloc d'haver influït generació rere generació de músics arreu del món fins l'actualitat (Howse i Phillips, 1995).

Les circumstàncies que van portar el músic i l'agent a trobar-se son disputades: Gioia (2005: 61) afirma que el propi Patton es va posar en contacte mitjançant una carta amb Speir amb la voluntat de concertar una audició, i que aquest contacte hauria portat l'agent a la plantació Dockery¹² on Patton li hauria demostrat el seu talent mostrant-se mol segur de les seves habilitats i declarant no ser inferior a cap altre *bluesman* de la zona. La segona opció, sostinguda per Wardlow (Howse i Phillips, 1995), consistiria en que el músic Bo Carter li hauria suggerit escoltar a Patton, provocant així la visita a la plantació.

¹² La presència de qualsevol blanc a les plantacions era motiu immediat de suspicàcia entre els capatassos, acostumats a que l'únic motiu pel qual un blanc preguntava per un treballador negre fossin problemes amb la llei. Una segona opció igual d'indesitjable era la presència d'agents laborals, que s'intentaven emportar els parcers a altres plantacions veïnes (Gioia, 2005: 69).

Impressionat pel talent del músic, Speir el porta a Jackson i d'allà a Richmond, Indiana, on Gennet tenia els seus estudis amb equipament preparat per realitzar enregistraments electrònics i que Paramount subcontractava per a la gravació de *masters* de millor qualitat de la que podien aconseguir a les seves instal·lacions de Winsconsin. De Richmond els *masters* s'enviaven a la planta de premsat de Paramount a Grafton, on la deficient producció del segell malbaratava pràcticament els beneficis de la gravació electrònica (Howse i Phillips, 1995). Aquesta primera sessió de Patton tindrà lloc el 14 de juny de 1929 (Gioia, 2005: 79).

En aquell moment, com ja em vist, l'enregistrament electrònic era l'estàndard de qualitat a la indústria, però això no vol dir que la tecnologia estigués suficientment desenvolupada com per que el seu funcionament fos òptim. Un dels principals inconvenients dels nous sistemes era la necessitat que el músic es situés particularment a prop del micròfon i en perfecta quietud per aconseguir un so regular, sense variacions de volum, al llarg de tota la presa. Qualsevol moviment podia arruïnar un tema, i les sessions s'allargaven com a conseqüència de la inexperiència dels músics. Aquestes incomoditats, juntament amb el fred ambient dels estudis, inhibien uns músics acostumats a tocar la seva música per a públics sorollosos i engrescats, restant vitalitat a les gravacions respecte al que potencialment podia ser la interpretació dels *bluesmen* en les condicions que els feien sentir còmodes (Gioia, 2005: 79-80).

Patton enregistra catorze temes en aquesta primera sessió, tots ells d'una qualitat excepcional i una força sense precedent, posant Paramount en la incòmoda situació per al seu sistema de vendes d'haver d'emparellar dos temes de qualitat a cada disc, quan normalment es reservava la cara B per a material de segona, en algunes ocasions per a temes que haurien d'haver estat directament descartats. Les companyies evitaven a tota costa posar dos temes que poguessin ser un èxit en un mateix disc per intentar doblar el volum de les seves vendes (Gioia, 2005: 80-81).

Per cada tema enregistrat Patton hauria cobrat entorn a setanta-cinc dòlars emportant-se al seu retorn de Richmond uns mil dòlars per un sol dia de feina, una fortuna impensable per a qualsevol dels residents de la plantació Dockery. Això, sumat a la ràpida difusió dels seus discs en els mesos següents, li va reportar una gran reputació local, enaltint la seva fama al assegurar-se personalment que els seus discos se sentien a tota la zona fins al punt de vendre'ls ell mateix a la plantació. Al Delta va assolir ràpidament estatus de celebritat, atorgant-li una sèrie de privilegis (dones, diners i un cert grau de llibertat) difícils d'aconseguir per a cap dels seus contemporanis (Gioia, 2005: 85).

Paramount vol editar ràpidament tot el seu nou i excitant material, però tement saturar el mercat publicant tots els seus enregistraments en un lapse massa breu de temps, decideixen utilitzar pseudònims per editar alguns dels discs de Patton: el tema

en dos parts *Prayer of Death* s'edita sota el nom de Elder J.J. Hadley, i *Screamin' and Hollerin' the Blues* acompanyat de *Mississippi Bo Weavill* sota l'alias de Masked Marvel, posant en marxa un concurs per endevinar l'autèntic autor del tema i així generar publicitat pels futurs llançaments sota el nom de Patton (Gioia, 2005: 81). L'ús de sinònims era una pràctica mol habitual als anys vint, tant per part dels músics que volien violar els seus contractes amb determinats segells per enregistrar amb d'altres, com per part de les discogràfiques per reeditar material ja publicat a través dels seus segells subsidiaris, que venien els discs a menor preu. Un bon exemple d'aquesta pràctica es el cas del músic de Georgia Blind Willie McTell qui, amb una de les carreres discogràfiques més llargues d'entre la seva generació de *bluesmen*, va enregistrar per Victor, Columbia, Okeh, Vocalion i tota una sèrie de segells menors amb un total de deu pseudònims¹³ (Gray, 2009).

L'estil de Patton desatén convencions com marcar un nombre establert de pulsacions per compàs, canviar el tempo a mida que es va agafant el ritme de la cançó o introduir compassos o mitjos compassos extra entre les diferents seccions aconseguint que no interrompin el ritme del tema. Es tracta doncs d'un estil amb gran llibertat que només podem imaginar a quins nivells podia arribar quan tocava en públic. Al tema *High Water Everywhere* el sentim marcar el tempo amb el peu a la vegada que encaixa un contratemps picant amb el polze a la guitarra, una tècnica coneguda amb el nom de *slap*, i la seva veu hi sona especialment potent i furiosa, sent un dels temes que millor capturen la seva visceralitat (Gioia, 2005: 82-88).

Les seves lletres també son tan provocadores com la seva música, parlant de sexe i adulteri de forma molt directa, tal com era del gust de Paramount en aquests anys en que es dedicava a enregistrar les *jug bands* de Memphis com els Hokum Boys, bandes festives amb lletres humorístiques (Governar, 2000: 13). Molts dels compradors buscaven en els discs aquestes parts especialment grolleres, de les quals el repertori de Patton n'estava replet. Gioia recull el testimoni d'un dels seus companys: "*Son House recordaría más adelante a Patton actuando en bailes, los sábados por la noche, e interpretando canciones lascivas una tras otra, canciones que nunca llegó a grabar*" (2005: 84). Altres peces editades del seu repertori com *Spoonful Blues* tracten temes tabú com l'addicció a la cocaïna, i en d'altres Patton es posa al punt de mira de les autoritats com a partícp en activitats il·legals, com en *Tom Rushen Blues*, anomenada així pel Sheriff Tom Rushing (Gioia, 2005: 83-84). *High Water Everywhere* o *Bo Weevil Blues* tracten en canvi temes d'actualitat, sobre el desbordament del Mississipi l'any 1927 i la pèrdua de les collites produïda per la plaga del *boll weevil* respectivament.

L'estil d'actuació de Patton, que estava replet de trucs amb la guitarra, com tocar amb ella sobre el cap o entre les cames, anècdotes i acudits, és un bon exemple de l'entorn

¹³ Blind Sammie, Georgia Bill, Hot Shot Willie, Blind Willie, Barrelhouse Sammy, Pig & Whistle Red, Blind Doogie, Red Hot Willie Glaze, Red Hot Willie, Eddie McTier.

musical en que el blues es desenvolupa al sud. Malgrat la seva, de vegades, aparent serietat en el to i els temes, el blues no deixa de ser una música per a ambients festius, alegre, informal, que rebutja els bons modals als quals la societat negra seguia esclavitzada. La actuació transgredeix les normes socials i les convencions establertes en públic, donant una sensació d'alliberament, de llibertat personal, tant al músic com al seu públic (Gioia, 2005: 61).

El desembre de 1929 els discs de Patton s'estaven venent a tant bon ritme que Paramount contacta Speir per que enviï el músic a Grafton per realitzar nous enregistraments, aquest cop al seu propi estudi (Howse i Phillips, 1995).

Per a aquesta segona gravació l'acompanyarà el violinista Henry Son Sims. Vist l'estil caòtic de Patton, amb Sims s'haurà d'adaptar a un estil més regular per que el violinista pugui acompanyar-lo adequadament, adoptant un fraseig simètric mol impropï dels seus enregistraments en solitari. En aquesta sessió demostrarà la seva versatilitat estilística tocant temes de caràcter més tradicional i ballable com *Going to move to Alabama*, i blues tradicional de dotze compassos i fraseig simètric a *Devil sent the rain blues*. Patton va comprendre encertadament, igual que Blind Lemon Jefferson abans que ell, que havia de tocar amb un ritme més estricte si no volia que els seus acompanyants es perdessin, malgrat que el resultat final sigui menys intens i convincent que quan toca sol amb absoluta llibertat (Gioia, 2005: 87).

Speir havia valorat en diverses ocasions la possibilitat de realitzar gravacions comercials a Mississippi, però la seva idea mai es va demostrar prou profitosa per a les companyies. La gran oportunitat per a aquesta idea es va escapar quan l'abril de 1930, Otto Moeser, propietari de Paramount, convoca Speir a Grafton i li ofereix la discogràfica per vint-i-cinc mil dòlars amb llibertat per traslladar-la al sud. Malauradament, Speir havia invertit l'any anterior trenta mil dòlars en fracassades perforacions petrolíferes a Mississippi, limitant les seves possibilitats econòmiques malgrat els seus èxits com a agent i botiguer. Speir intentarà recórrer a la cambra de comerç de Jackson, però no trobarà aval per a la seva nova empresa (Howse i Phillips, 1995). Gioia valora el fracàs de la operació: *"Este intento de establecer un sello discográfico importante y unas instalaciones para grabar música de primer orden en el centro de Mississippi durante la edad de oro del blues del Delta debe considerarse una de las mayores oportunidades perdidas de la historia de la música norteamericana."* (2005: 78).

Després de la seva visita l'abril de 1930, Paramount sol·licita a Speir que concertï una tercera sessió per a Patton a Grafton. Speir, no volent creuar de nou el país, organitza la visita de Arthur Laibly a Jackson per emportar-se a Patton i altres músics a gravar al nord. La presència del director del segell a Mississippi evidencia la mala situació que es

vivia a Paramount. Amb Patton viatjaren i gravaran Son House¹⁴, Willie Brown i el pianista Louise Johnson. Aquests prometedors nous discs, amb músics recent arribats del Delta, seguidors de Charley Patton, seran un desastre comercial, anunciant la caiguda de la indústria discogràfica en el context de la Gran Depressió que donaria lloc a la pràctica aturada de la producció discogràfica de blues fins 1934.

¹⁴ Seran les úniques gravacions comercials de Son House, qui a principis de la dècada de 1940 enregistrarà per als folkloristes de la Library of Congress i esdevindrà un dels músics més influents de la seva generació (Howse i Phillips, 1995).

Conclusions

Originàriament la meua idea per a aquest treball era potser més àmplia del que ha acabat resultant. Si bé la meua intenció sempre havia estat explorar la relació entre la indústria discogràfica i la música que produeix, també m'hagués agradat parlar de forma més extensa sobre els músics i els seus estils. Em sembla estrany estar parlant de determinats músics i no poder-me estendre una mica més sobre la seva música i vida, que s'influencien de forma recíproca, com tampoc m'he sentit còmode havent de deixar de banda músics menys rellevants pel conjunt de la història; i igualment des de l'altra cara del relat, des del punt de vista de les discogràfiques, on no he pogut parlar tant com m'hagués agradat de la existència de segells menors i del volum real d'edició d'enregistraments de l'època en el conjunt de la indústria, molt superior del que pot semblar al lector d'aquest treball si es jutja només pels grans noms que he tractat.

Això no ha estat possible òbviament per qüestions d'extensió. Per poder fer aquest treball el més entenedor possible, m'he vist obligat a introduir la música blues i els seus orígens, per no perdre al lector amb la terminologia. És clar que resulta incòmode parlar de música sense establir en què consisteix aquesta i m'hagués semblat en definitiva una solució qüestionable deixar aquest apartat de banda per poder estendre'm més en la indústria.

De la mateixa manera, m'he vist obligat a deixar de banda un altre aspecte que em semblava interessant i creia en principi que podia tenir el seu lloc en el tema de la recerca: la vida dels negres al sud dels Estats Units en la societat post esclavista i segregada. Com diu Amiri Baraka (LeRoy Jones) en el seu estudi seminal d'aquesta societat *Blues People* (1963: 71), la incorporació al "mercat laboral" dels negres els va generar la necessitat de guanyar diners, obligant-los a ser esclaus per necessitat enlloc de per obligació, sense oferir-los cap alternativa a la de treballar com a ma d'obra no qualificada, i fent perviure el model esclavista a la societat del treball. Aquest es un aspecte que crec que es manifesta també a la indústria discogràfica amb l'explotació que fan els agents i segells dels músics, amb trets tant característics com el d'aprofitar-se de la indefensió legal i l'analfabetisme. Si bé no he pogut estendre'm en qüestions com el sistema de parcers o les condicions a les plantacions i altres tipus de colònies de treballadors, espero haver pogut convergir la idea de una indústria discogràfica que explotava els negres tal com ho feia qualsevol altra que els oferís feina.

En l'apartat de la bibliografia també es fan presents aquestes mancances, amb llibres i articles que no han estat referenciats de forma directa al treball. Generalment es tracta de llibres massa específics o massa generals, monografies de temes que han acabat per no entrar en el relat, o que fan un repàs massa superficial del conjunt de aspectes que defineixen el *country blues* que resulten per tant poc útils més enllà d'ajudar-me a tenir una visió global del tema; altres títols han quedat també fora de les referències per participar del relat només de forma tangencial, com podria ser

bibliografia sobre alguns aspectes dels temes introductoris. La meua intenció no obstant ha estat que el conjunt de la bibliografia consultada formi part del treball en el seu esperit i en la visió que dono sobre el món del blues dins la indústria discogràfica.

Malgrat aquestes limitacions, crec que l'articulació del treball final de grau és adequada per narrar la història de la relació entre indústria i música i que la meua hipòtesi d'aquesta relació, que n'és una d'abusiva, desequilibrada i absolutament interessada, s'ha vist confirmada per les fonts.

Bibliografia

- Blesh, Rudi; Harriet, Janis; *They all played ragtime*; Nova York: Grove Press, 1959.
- Carbonell, Jaume; *El jazz clàssic I la seva historia: Dels orígens a la segona Guerra Mundial*; Sant Joan de les Fonts, Galerada, 2011.
- Charters, Samuel; *The Country Blues*; Nova York: Da Capo Press, 1975.
- Cohn, Lawrence (ed.); *Solamente Blues: la música y sus músicos*; Barcelona: Odín, 1994.
- Diversos Autors; *Allmusic Guide to the Blues*; San Francisco: Backbeat Books, 1999.
- Dixon, Robert, Godrich, John; *Recording the Blues*; Nova York: Stein and Day, 1970.
- Ferris, Will; *Blues from the Delta*; Nova York: Da Capo Press, 1988.
- Gioia, Ted; *Blues: la música del Delta del Mississippi*; Madrid: Turner, 2010.
- Gioia, Ted; *Historia del Jazz*; Madrid: Turner, 2002.
- Gray, Michael; *Hand Me My Travelin' Shoes: In Search of Blind Willie McTell*; Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- Hamilton, Marybeth; *In Search Of The Blues: Black Voices, White Visions*; Londres: Vintage, 2008.
- Harrison, Daphne Duval; *Black Pearls: Blues Queens of the '20s*; New Brunswick: Rutgers University Press, 1988.
- Herzhaft, Gerard; *La gran enciclopedia del blues*; Barcelona: Robinbook, 2003.
- Jones, LeRoy; *Blues People: Musica negra en la América Blanca*; Barcelona: Nortedur, 2011.

- Lopez Poy, Manuel; *Camino a la libertad : historia social del blues*; Hospitalet de Llobregat: Bad Music Blues, 2009.
- Kell, Charles; *Urban Blues*; Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Oliver, P; Harrison, M; Bolcom, W; *Gospel, blues & jazz*; Barcelona: Muchnick, 1990.
- Oliver, Pau; *Story of the Blues*; Londres: Penguin Books, 1972.
- Oliver, Paul; *Blues fell this morning : meaning in the blues*; Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Palmer, Robert; *Deep Blues*; Nova York: Penguin Books, 1982.
- Roberts, J.S; *La música negra afro-americana*; Buenos Aires: Lerú, 1978.
- Trulls, Alfonso; *Blues: Vieja música, nueva música*; Madrid: Cátedra, 2000.
- Schuller, Gunther; *Early jazz: its roots and musical development*; Oxford: Oxford University Press US, 1986.
- Stewart-Baxter, Derrick; *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*; Nova York: Stein & Day Publishers, 1970.
- Wardlow, Gayle Dean; *Chasin' that devil music*; San Francisco: Backbeat Books, 1998.

Hemerografia

- Abbot, Lyn, Seroff, Doug; ““They Cert'ly Sound Good to Me”: Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues”; *American Music*, Vol. 14, No. 4, New Perspectives on the Blues (Winter, 1996), pp. 402-454; University of Illinois Press.
- Baily, Joe; “Paul Oliver's Contribution to Ethnomusicology”; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 15-22; Cambridge University Press.
- Barnie, John; “Formulaic Lines and Stanzas in the Country Blues”; *Ethnomusicology*, Vol. 22, No. 3 (Sep., 1978), pp. 457-473; University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- Bastin, Bruce; “From the Medicine Show to the Stage: Some Influences upon the Development of a Blues Tradition in the Southeastern United States”; *American Music*, Vol. 2, No. 1 (Spring, 1984), pp. 29-42; University of Illinois Press.
- Cowley, John; “Really the 'Walking Blues': Son House, Muddy Waters, Robert Johnson and the Development of a Traditional Blues”; *Popular Music*, Vol. 1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities (1981), pp. 57-72; Cambridge University Press.
- Eastman, Ralph; “Country Blues Performance and the Oral Tradition”; *Black Music Research Journal*, Vol. 8, No. 2 (Autumn, 1988), pp. 161-176; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Evans, David; “Musical Innovation in the Blues of Blind Lemon Jefferson”; *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 1, Blind Lemon Jefferson (Spring, 2000), pp. 83-116; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Filene, Benjamin; ““Our Singing Country”: John and Alan Lomax, Leadbelly, and the Construction of an American Past”; *American Quarterly*, Vol. 43, No. 4 (Dec., 1991), pp. 602-624; The Johns Hopkins University Press.

- Georges, Robert A; "The Concept of "Repertoire" in Folkloristics"; *Western Folklore*, Vol. 53, No. 4 (Oct., 1994), pp. 313-323; Western States Folklore Society.
- Governar, Alan; "Blind Lemon Jefferson: The Myth and the Man"; *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 1, Blind Lemon Jefferson (Spring, 2000), pp. 7-21; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Hay, Fred; "Black Musicians in Appalachia: An Introduction to Affrilachian Music"; *Black Music Research Journal*, Vol. 23, No. 1/2 (Spring - Autumn, 2003), pp. 1-19; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Hickerson, Joseph; "Alan Lomax's "Southern Journey": A Review-Essay"; *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3 (Sep., 1965), pp. 313-322; University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- Horn, David; "Paul Oliver Interview"; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 5-13; Cambridge University Press.
- Komara, Edward; "Blues in the Round"; *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1997), pp. 3-36; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Lee Pearson, Barry; "Appalachian Blues"; *Black Music Research Journal*, Vol. 23, No. 1/2 (Spring - Autumn, 2003), pp. 23-51; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Lornell, Kip; "Blind Lemon Meets Leadbelly"; *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 1, Blind Lemon Jefferson (Spring, 2000), pp. 23-33; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Mahabir, Cynthia; "Wit and Popular Music: The Calypso and the Blues"; *Popular Music*, Vol. 15, No. 1 (Jan., 1996), pp. 55-81; Cambridge University Press.
- Middleton, Richard; "O Brother, Let's Go down Home: Loss, Nostalgia and the Blues"; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 47-64; Cambridge University Press.

- Monge, Luigi; "The Language of Blind Lemon Jefferson: The Covert Theme of Blindness"; *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 1, Blind Lemon Jefferson (Spring, 2000), pp. 35-81; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Murray, Albert; "The Blues as Dance Music"; *Black Music Research Journal*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1990), pp. 67-72; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Oliver, Paul; "Blues Research: Problems and Possibilities"; *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 4 (Autumn, 1983), pp. 377-390; University of California Press.
- Oliver, Paul; "Son House 1902-88"; *Popular Music*, Vol. 8, No. 2 (May, 1989), pp. 195-196; Cambridge University Press.
- Oliver, Paul; "That Certain Feeling: Blues and Jazz... in 1890?"; *Popular Music*, Vol. 10, No. 1, The 1890s (Jan., 1991), pp. 11-19; Cambridge University Press.
- Rothembuhler; Eric W; "For-the-Record Aesthetics and Robert Johnson's Blues Style as a Product of Recorded Culture"; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 65-81; Cambridge University Press.
- Russell, Tony; "Country Music on Location: 'Field Recording' before Bristol"; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 23-31; Cambridge University Press.
- Skinner, Katherine; "'Must Be Born Again': Resurrecting the 'Anthology of American Folk Music'"; *Popular Music*, Vol. 25, No. 1, Special Issue on Canonisation (Jan., 2006), pp. 57-75; Cambridge University Press.
- Springer, Robert; "Folklore, Commercialism and Exploitation: Copyright in the Blues"; *Popular Music*, Vol. 26, No. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver (Jan., 2007), pp. 33-45; Cambridge University Press.
- Thieme, Darius; "Afro-American Folksong Scholarship"; *Black Music Research Journal*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1990), pp. 9-13; Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.

- Yurchenco, Henrietta; "'Blues Fallin' Down Like Hail" Recorded Blues, 1920s-1940s"; *American Music*, Vol. 13, No. 4 (Winter, 1995), pp. 448-469; University of Illinois Press.

Webgrafia

- Barr, Steven; *Brunswick and Vocalion: History of Recorded Sound in Canada* - <http://capsnews.org/barrbru.htm> (última visita 6/5/2014).
- Crumb, Robert; Charley Patton; Edició online - <http://www.celticguitarmusic.com/patton1.htm> (última visita 18/4/20014).
- *Cultural Equity* - <http://www.culturalequity.org/> (última visita 14/4/2014).
- Evans, David; Charley Patton Biography; Edició online - http://www.paramountshome.org/index.php?view=article&catid=45:new-york-recording-laboratoriesartist&id=76:charley-patton-biography-part-1-dr-david-evans&option=com_content&Itemid=5 (última visita 20/5/2014).
- Filzen, Sarah; *The rise and fall of Paramount Records*; originalment a *Wisconsin Magazine of History*; Hivern 1998-1999, 104-128. Edició online - http://paramountshome.org/articles/Paramount_Filzen.pdf (última visita 15/5/2014).
- Folkstreams.net - <http://www.folkstreams.net/> (última visita 28/4/2014).
- Howse, Pat, Philips, Jimmy; H.C. Spier: Godfather of Delta Blues. An interview with Gayle Dean Wardlow; Edició original de Peavey Monitor, 1995. Edició online - <http://www.bluesworld.com/SpierOne.html>; <http://www.bluesworld.com/SpierTwo.html>; <http://www.bluesworld.com/SpierThree.html> (última visita 18/5/2013).
- <http://www.mainspringpress.com/articles.html> - *Information on 78-rpm Records, Cylinders, Phonographs, and the Early Recording Industry* (última visita 23/3/2014).
- <http://www.musicianguide.com/biographies/1608004726/Lonnie-Johnson.html> - *Lonnie Johnson Biography* (última visita 15/4/2014).

- Miller, James; *The Origins of the Mississippi Delta Blues*; Edició online - <http://www.historicaltextarchive.com/sections.php?action=read&artid=410> (última visita 5/5/2014).
- Mississippi Folklife and Folk Artists Directory - <http://www.arts.state.ms.us/folklife/index.php> (última visita 3/5/2014).
- *National Jukebox* - <http://www.loc.gov/jukebox/> (última visita 2/4/2014).
- Pearson, Barry Lee; *Appalachian Blues: Blues from the mountains*; Smithsonian Folkways Magazine; Estiu 2010; Edició online - http://www.folkways.si.edu/magazine/2010_summer/cover_story-appalachian.aspx (última visita 23/3/2014).
- *Recording History: The History of Recording Technology* - http://www.recording-history.org/HTML/impact_recorded_music4.php (última visita 3/5/2014).
- *The American Folklife Center* - <http://www.loc.gov/folklife/> (última visita 16/4/2014).
- *The Mississippi River of Song: A Smithsonian series on contemporary music along the Mississippi River* - <http://www.pbs.org/riverofsong/index.html> (última visita 10/5/2014).
- <http://www.youtube.com/user/RagtimeDorianHenry> (última visita 20/5/2014).

Filmografia

- Blank, Les; *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins*; 1970
- Burns, Ken; *Jazz*; 2001
- Diversos Autors; *The Blues*; 2003
- Ferris, Bill; *Give My Poor Heart Ease: Mississippi Delta Bluesmen*; 1975
- Ferris, Bill; *I Ain't Lying: Folktales from Mississippi*; 1975
- Ferris, Bill; Peiser, Judy; *Mississippi Delta Blues*; 1974
- Folk America; BBC4
- Gillan, Edward; *Desperate Man Blues*; 2003
- Lomax, Alan; *Appalachian Journey*; 1991
- Mandel, Ken; *Bluesland: A Portrait in American Music*; 1993
- *Masters of the Country Blues*; Seattle Folklore Society
- *The Devil's Music*; BBC4

Discografia seleccionada

D'entre la multitud de de discs que recopilen el material dels músics que hem anat comentat al llarg d'aquest treball crec que els més complets, documentats i organitzats són els editats per Document Records, per això centraré aquesta discografia principalment en referències monogràfiques del segell.

- Blind Lemon Jefferson Vol. 1 1925-1926 - Document Records DOCD-5017
- Blind Lemon Jefferson Vol. 2 1927 - Document Records DOCD-5018
- Blind Lemon Jefferson Vol. 3 1928 - Document Records DOCD-5019
- Blind Lemon Jefferson Vol. 4 1929 - Document Records DOCD-5020
- Blind Willie Johnson Vol. 1 1927-1929 - Document Records DOCD-5690
- Blind Willie McTell Vol. 1 1927-1931 - Document Records DOCD-5006
- Charley Patton Vol. 1 1929 - Document Records DOCD-5009
- Charley Patton Vol. 2 1929 - Document Records DOCD-5010
- Charley Patton Vol. 3 1929-1934 - Document Records DOCD-5011

- Clarence Williams & The Blues Singers Vol. 1 1923-1928 - Document Records DOCD-5375
- Fisk University Jubilee Singers Vol. 1909-1911 - Document Records DOCD-5533
- Gus Cannon Vol.1 1927-1928 - Document Records DOCD-5032
- Hokum Blues 1924-1929 - Document Records DOCD-5370
- Ida Cox Vol. 1 1923 - Document Records DOCD-5322
- Leadbelly Vol. 1 1939-1940 - Document Records DOCD5226
- Leroy Carr Vol. 1 1928-1929 - Document Records DOCD-5134
- Leroy Carr Vol. 2 1929-1930 - Document Records DOCD-5135
- Lonnie Johnson Vol. 1 1925-1926 – Document Recrds DOCD-5063
- Lonnie Johnson Vol. 2 1926-1927 - Document Records DOCD-5064
- Lonnie Johnson Vol. 3 1927-1928 – Document Records DOCD-5065
- Ma Rainey Vol. 1 1923-124 - Document Records DOCD-5581
- Mamie Smith Vol. 1 1920-1921 - Document Records DOCD-5357
- Memphis Blues Vol. 1 1928-1935 - Document Records DOCD-5014
- Memphis Jug Band Vol. 1 1927-1928 - Document Records DOCD-5021
- Memphis Jug Band Vol. 2 1928-1929 - Document Records DOCD-5022
- Memphis Jug Band Vol. 3 1930 – Document Records DOCD-5023
- Mississippi Sheiks Vol. 1 1930 - Document Records DOCD-5083
- Papa Charlie Jackson Vol. 1: August 1924 to February 1926 - Document Records DOCD-5087
- Perry Bradford & The Blues Singers 1923-1927 - Document Records DOCD-5353
- Ragtime Blues Guitar 1927-1930 – Document Records DOCD-5062
- Son House & The Great Delta Blues Singers 1928-1930 - Document Records DOCD-5002
- St. Louis 1927-1933 - Document Records DOCD-5181
- String Bands 1926-1929 - Document Records DOCD-5167
- Sylvester Weaver Vol. 1 1923-1927 - Document Records DOCD-5112
- The Beale Street Sheiks (Stokes & Sane) 1927-1929 DOCD-5012
- The Greatest Songsters 1927-1929 - Document Records DOCD-5003
- The Songster Tradition 1927-1935 - Document Records DOCD-5045
- Tommy Johnson 1928-1929 – Document Records DOCD-5001