



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Les dones afroamericanes en els inicis
del blues i el jazz:
cantants i instrumentistes.**



Miriam Aparicio Rodríguez

Treball Fi de Grau
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas

Grau en Història de l'Art

Juny 2025

Curs 2024-25

Resum:

Les figures femenines del blues i del jazz han ocupat fonamentalment l'espai de cantants en la història tradicional d'aquests estils, essent escassament representades com a instrumentistes, amb alguna pianista com a excepció. Les músiques afroamericanes han de confrontar no només la discriminació de gènere sinó també la ferida generacional de l'esclavatge i el racisme que es dona al Estats Units d'Amèrica del segle XIX i principis del XX. Investigacions i estudis d'orientació feminista demostren com les dones van estar activament implicades des dels inicis del blues i el jazz en tots els seus àmbits. El biaix de gènere i la discriminació racial ha marcat una historiografia òrfena de referents per a generacions posteriors, tot i que un considerable gruix d'investigacions tenen ja els seus cinquanta anys. Aquest treball presenta i identifica figures representatives, no tan conegudes, recopila i analitza idees, i planteja arguments de cara a crear una narració completa, no excloent, de la història dels inicis del blues i el jazz.

Paraules clau: blues, jazz, feminisme, dones i jazz, música i dones, estudis de gènere, dones afroamericanes.

Resumen:

Las figuras femeninas del blues y el jazz han ocupado fundamentalmente el espacio de cantantes en la historia tradicional de estos estilos, siendo escasamente representadas como instrumentistas, con alguna pianista como excepción. Las músicas afroamericanas tienen que confrontar no sólo la discriminación de género sino también la herida generacional de la esclavitud y el racismo que se da en los Estados Unidos de América del siglo XIX y principios del XX. Investigaciones y estudios de orientación feminista demuestran cómo las mujeres estuvieron activamente implicadas desde los inicios del blues y el jazz en todos sus ámbitos. El sesgo de género y la discriminación racial han marcado una historiografía huérfana de referentes para generaciones posteriores, aunque un considerable número de investigaciones tienen ya sus cincuenta años. Este trabajo presenta e identifica figuras representativas, no tan conocidas, recopila y analiza ideas y plantea argumentos de cara a crear una narración completa, no excluyente, de la historia de los inicios del blues y el jazz.

Palabras clave: blues, jazz, feminismo, mujeres y jazz, música y mujeres, estudios de género, mujeres afroamericanas.

Abstract:

The female figures of blues and jazz have traditionally occupied the role of singers in the history of these genres, with few being represented as instrumentalists, apart from a few pianists as exceptions. African American women in music have had to confront not only gender discrimination but also the generational wound of slavery and racism present in 19th- and early 20th-century United States of America. Feminist-oriented research and studies show that women were actively involved from the very beginnings of blues and jazz in all areas. Gender bias and racial discrimination have shaped a historiography lacking in role models for future generations, even though a significant body of research has already existed for fifty years. This work presents and identifies lesser-known representative figures, gathers and analyzes ideas, and puts forth arguments aimed at creating a complete and inclusive narrative of the early history of blues and jazz.

Keywords: blues, jazz, feminism, women and jazz, music and women, gender studies, African American women.

Objectius ODS:

El present treball aporta arguments i reflexions per a l'assoliment dels Objectius de Desenvolupament Sostenible relacionats amb l'accés a una educació de qualitat (4), la igualtat de gènere (5), la reducció de les desigualtats (10) i la pau, justícia i institucions sòlides (16).

En primer lloc, la recerca, en aquest cas bibliogràfica, i l'estudi de temes sobre música i dones aporta continguts, accessibles en xarxa a futurs estudiants i docents, que no sempre es troben en la bibliografia tradicional, ampliant coneixements en aquest àmbit.

En segon lloc, el present treball aporta reflexions i arguments en direcció a la consecució de la igualtat de gènere, amb consideracions sobre els estereotips de gènere, significant les representants femenines afroamericanes en els inicis del blues i el jazz per tal d'establir nous referents, procurant un llenguatge no sexista, especificant els noms de pila d'autores i autors en les referències bibliogràfiques, i subratllant les investigadores i acadèmiques, els treballs de les quals han estat consultats.

A més, la reflexió sobre temes de discriminació racial i de classe contribueix a conscienciar sobre l'existència de les desigualtats i sobre la importància de treballar en favor de la inclusió i de la justícia per a tots i totes.

Agraïments:

Agraeixo a la meva tutora, la Dra. Magda Polo Pujadas, per la seva ajuda, així com als meus pares, Júlia i Mauricio, i a la meva germana, Júlia, per la seva confiança. I molt especialment a la Dra. Nekane García Amezaga pel seu suport indispensable i els seus consells, a Montserrat Pratdesaba Ribas 'Big Mama Montse', per la seva amistat i per compartir els seus coneixements sobre el blues i el jazz, i a Salvador Suau Comas per les seves reflexions i a la seva paciència.

Índex de continguts

1. Introducció	7
2. Objectius	9
3. Metodologia:	9
4. Estat de la qüestió	10
5. Context històric i social	16
5.1 Perspectiva cronològica	17
5.2 Situació de les dones afroamericanes a finals del XIX i inicis del XX	19
5.3 Educació i formació musical	22
6. Principals representants del cant en els inicis del blues i el jazz	23
6.1 El cant i la veu: les dones afroamericanes com a transmissores de la tradició vocal	23
6.2 Les cantants del blues clàssic dels anys 20	25
6.2.1 Els temes del blues clàssic	28
6.2.2 Influència i repercussió del blues clàssic	29
6.2.3 Final de l'era del blues clàssic	32
6.3 Estudi de cas: Memphis Minnie	32
7. Les instrumentistes	34
7.1 Les pianistes	39
7.1.1 Consideracions de gènere referents al piano	41
7.2 Altres instrumentistes	42
7.2.1 Les trompetistes	43
7.2.2 Les saxofonistes	45
7.2.3 All-Woman Bands	46
7.3 Estudi de cas: Lovie Austin	50
7.4 Estudi de cas: Lil Hardin	53
8. Conclusions	58
9. Bibliografia	62
10. Fonts de les imatges	65

1. Introducció

Aquesta recerca i aquest treball són fruit de la voluntat d'entendre algunes vivències personals. Als meus vint anys assistia assíduament com a pianista a les *jam sessions* de blues que se celebraven a la ciutat, i ho vaig continuar fent durant un seguit d'anys. D'aquesta època, a la dècada dels noranta, no recordo cap instrumentista dona, i sí un seguit de cantants femenines. Asseguda al piano, compartia escenari amb guitarristes, baixistes, bateries, saxofonistes, harmonicistes, sempre homes. Va ser un espai molt important d'aprenentatge que em va ajudar a arribar a escenaris professionals de blues.

Durant un llarg temps, sentint-me integrada en aquell món predominantment masculí, pensava com era de curiós que a les dones només els agradés cantar. Amb totes les meves inseguretats, em sentia diferent, especial, per compartir espais que no eren oberts a altres dones. Espais als que em vaig haver d'adaptar, més del que podia ser-ne conscient.

Un cop vaig entreveure, als meus quaranta ja, algunes raons per les quals allò era així vaig voler comentar-ho al meu voltant. Aquest treball, d'alguna manera, també és una reacció a la reticència que vaig trobar en plantejar la qüestió de la falta d'instrumentistes femenines als escenaris, entre altres temes de debat al voltant de les dones i el feminisme, principalment, però no sempre, en fòrums masculins.

El coneixement de la història ens fa entendre el present, i encara alguns conserven la innocència en pensar que potser aquest coneixement és l'antídot per no tornar a caure en errors del passat. El coneixement de la història i el raonament crític ens fa ampliar les mires més enllà de la nostra bombolla. Aquesta història, però, ha d'estar a l'abast de tothom. I si la història que ens ha arribat és només una part del relat de moltes altres històries?

Sabem que no som capaces de creure allò que els nostres ulls no veuen, però penso sobretot: no som capaces de veure allò que preferim no haver de veure, per comoditat o per conveniència. Les altres històries venen a gratar els privilegis dels que han explicat la història dominant. En la perpetuació d'aquest relat, sense reflexió, sense anàlisi, sense crítica, reproduïrem algunes actituds i idees que no ajuden a la igualtat d'oportunitats. Aquelles que ens van privar de referents, aquelles que ens van dir que les dones no podien.

A dia d'avui, poc a poc, aquest coneixement es va difonent i lentament assimilant, i potser aviat desapareixeran les imatges estereotipades del que ha de ser un *jazzman* o una *jazzwoman*, un *bluesman* o una *blueswoman*. En aquest sentit remeto, com a simple exemple, a la majoria de cartells de festivals actuals de música jazz o blues en els quals o bé apareix un home, normalment negre, tocant un saxo o una guitarra, o, en contrapartida, una dona, normalment negra, al davant d'un micròfon en posició sensual. Val a dir que festivals amb declarada voluntat de fer un pas endavant en tenir

programacions paritàries han fet servir, paradoxalment, aquests tipus de cartell amb la imatge estereotipada de la dona. De fet, aquests cartells encara són reflex de les programacions dels festivals que anuncien, ja que les dones contractades, sempre en minoria, són majoritàriament cantants, i molt poques instrumentistes. L'actualitat, però, no serà objecte del nostre anàlisi.

Al llarg de la recerca i l'elaboració d'aquest treball he anat descobrint temes que m'han interessat. Tot i que el meu objectiu de recerca i anàlisi radicava sobretot vers les instrumentistes, diferents lectures em van portar a la reflexió d'alguns temes sobre les cantants que he considerat imprescindible incloure, pel que tenen a veure amb els temes de gènere al voltant del jazz i el blues.

Així, després d'un capítol que repassa molt breument el context històric i social de l'època que pretenc tractar, des de finals del segle XIX fins a les primeres dècades del XX, amb especial èmfasi a la situació de les dones afroamericanes, el treball s'estructura en dos capítols principals: un sobre cantants i un sobre instrumentistes. En ambdós ressenyo algunes artistes que he considerat significatives, lligant transversalment les consideracions històrico-socials de gènere i raça per tal d'entendre-les en context.

En el capítol de cantants, apareixen les que són considerades grans protagonistes femenines en els inicis compartits del jazz i el blues: les dones de l'anomenat *blues clàssic*, les cantants dels anys vint. La reflexió gira al voltant de diferents eixos: quins esdeveniments o circumstàncies porten a la fama a aquestes dones, com se les considerava dintre del món professional de la música, i, fonamentalment, les raons de la manca de consideració, en termes generals, de les cantants com a professionals per bé que el cant i la veu van ser un pilar importantíssim en el desenvolupament del blues i el jazz. S'ha de tenir en compte que aquesta, com totes les històries, és complexa i té múltiples arestes i matisos, molts dels quals no es podran abastar en aquest treball.

En el capítol d'instrumentistes no trobem noms propers al que entenem com a fama (a ulls d'ara) entre les figures ressenyades. Aquí intentem trobar els motius de per què els noms de músiques afroamericanes amb importants carreres en el jazz no estan inscrits en la gran majoria de llibres. Repassem els estereotips de gènere i el racisme que van afectar profundament les vides de les dones afroamericanes en el món del blues i el jazz.

Durant l'elaboració del treball he estat pensant que el tema era massa ampli. Progressivament m'he anat convencent de que era bo proposar aquesta visió sumària que, tot i sent superficial, enceta altres temes d'investigació, estudi i reflexió. La majoria d'articles i llibres consultats estan en llengua anglesa, i ho estan absolutament tots els textos acadèmics propers a les teories feministes que tracten aquests temes. Per això també m'ha semblat interessant deixar oberts alguns fils que no s'han tractat tant ni traduït en català o castellà.

Em trobo en una cafeteria d'una coneguda cadena amb el nom afrancesat i falsejat d'un comte anglès del segle XVIII on el fil musical reproduïx jazz instrumental. Escolto les improvisacions dels diferents instruments, que dificulten la concentració, amb la convicció de que aquells que les van interpretar i enregistrar no eren dones: vull dir que eren homes. D'aquí uns anys potser aquesta mateixa frase tindrà una altra interpretació. *No eren dones...ni homes*: era una intel·ligència artificial. Els temps canvien, diuen, i això sí és una constant.

2. Objectius

- Identificar quines figures femenines afroamericanes han estat representatives com a músiques en els inicis del blues i el jazz.
- Estudiar el context social en que les músiques afroamericanes havien de desenvolupar la seva feina i la seva carrera.
- Analitzar la importància i la repercussió de la veu i el cant en els inicis del blues i el jazz.
- Reflexionar sobre les raons que han portat a la poca consideració de les cantants com a professionals de la música.
- Indagar quines instrumentistes afroamericanes van destacar i intentar explicar per què aquestes gairebé han quedat a l'ombra en les històries del jazz.
- Analitzar raons per les quals les dones afroamericanes han estat menys valorades que els seus col·legues masculins en la història del jazz.
- Examinar com les condicions de gènere, classe i raça van afectar a les vides professionals de les músiques afroamericanes dels inicis del blues i el jazz.

3. Metodologia:

La metodologia per a la realització del present treball s'ha basat en la lectura i anàlisi d'articles, capítols i llibres relacionats amb els temes a tractar, tant de caràcter més ampli i general, com estudis específics dins la historiografia feminista. En menor volum, també s'ha dut a terme la lectura de fonts primàries, incloses en articles, amb testimonis directes així com articles de premsa de l'època.

Sense intenció d'aprofundir, i només a títol il·lustratiu, s'ha fet escolta d'enregistraments d'algunes de les músiques esmentades.

4. Estat de la qüestió

El jazz és un dels més importants patrimonis de la cultura nord-americana i s'ha estès àmpliament per bona part del món entreteixint-se amb les diferents expressions musicals i artístiques de cada regió o país i desenvolupant-se orgànicament com a forma viva, com a llenguatge. Les seves arrels beuen de la tradició africana que, portada a la força a uns Estats Units encara en formació, es barreja amb altres formes i experiències musicals en confluïr en un mateix territori. El blues, un dels elements constitutius d'aquesta amalgama, anirà prenent un camí propi mantenint-se fidel al seu particular origen, allunyant-se de l'estilització formal. Els inicis del jazz i el blues requereixen d'una anàlisi complexa per entendre com des de l'origen han estat imbricats amb la comunitat i el moment històric que els propicia, entrelaçant música i vida, lluny de l'abstracció que caracteritzen altres formes artístiques o la mateixa "música culta" (Schuller, 2023).

La història del jazz ha estat àmpliament documentada, descrita i analitzada en monogràfics, manuals, biografies i autobiografies d'artistes, i els seus inicis fascina a estudiosos, aficionats, músics i melòmans. L'alquímia del seu naixement es qualla amb el patiment d'un poble que un cop aconseguida l'abolició de l'esclavitud continua lluitant per aconseguir maneres dignes de viure, i això no es pot perdre de vista. I si aquesta comunitat estava formada per homes i dones es troba a faltar la presència d'aquestes en la majoria de textos que tradicionalment han explicat la història. La variable gènere i com actua aquesta en les diferents esferes de la societat ajudaria a explicar de manera més profunda i completa el relat. Com diu Tucker, "gender complexity is a part of that cultural complexity" (2004, 10).

La proposta d'aquest treball es identificar figures femenines afroamericanes i les seves obres en aquests inicis de la història del blues i el jazz, els seus condicionants socials, el tractament que han rebut i les possibles raons per les quals la seva presència (o absència) ha estat insuficient o erròniament explicada.

Com assenyala Tucker (2004), la història del jazz ha posat més atenció als homes que a les dones i això ha provocat grans llacunes de coneixement. A la majoria d'històries del jazz apareixen ressenyades poques figures femenines en comparació amb el nombre de figures masculines, actors majoritaris de les grans fites del relat. No sorprèn gaire, ja que el mateix passa en les històries de la música en general, així com en moltes altres disciplines professionals, artístiques o acadèmiques. A més d'aquesta mancança trobem alguns llibres on s'expressen idees que, obviant ja no el talent sinó les obres de les dones que efectivament participaren en la història del jazz, posen focus en les seves "imperfeccions" o mancances com a intèrprets, se les menysté com a professionals de la música o no van gaire més enllà d'explicar aspectes de la seva vida personal, valorant els seus interessos o ambicions particulars.

En les històries del jazz clàssic generals les dones encarnen quasi exclusivament el paper de cantant o vocalista, rarament considerades al mateix nivell qualitatiu que el de músic

instrumentista. Les trobem sobretot separades en el capítol de l'anomenat *blues clàssic*, sent protagonistes de les primeres gravacions a partir dels anys vint que inicien els designats com a *race records*¹. Com a instrumentistes, llevat del capítol dedicat a les *all-woman bands*, sembla que la única dona afroamericana (o blanca) mereixedora d'ocupar algunes pàgines hagi estat la pianista, compositora i arranjadora Mary Lou Williams. També se sol fer referència a la pianista i líder de banda Lil Hardin Armstrong, de qui tant Gioia (2002, 74) com Schuller (2023, 128) recorden bàsicament les confusions amb els canvis d'acords, i, òbviament, que va ser esposa de Louis Armstrong. Trobem noms femenins en àmbits com el de la pedagogia musical així com en el de la música d'església, espais considerats més apropiats per a les dones, sense arribar a ocupar cap llista de personalitats destacades. Més referències es troben a l'obra de Eileen Southern, *Historia de la Música Negra Norteamericana*, en una edició revisada: "entre otras características destacables de esta revisión figura el tratamiento dado a las mujeres en la música, no sólo como colaboradoras profesionales de sus parejas masculinas, sino también como compositoras e intérpretes por derecho propio" (2001, 9). Frank Tirro reconeix que, tot i haver tingut un paper important en el jazz des de l'inici, la contribució de les dones sembla haver estat restringida a l'àmbit vocal i poc reconeguda en l'àmbit instrumental per diversos motius que explica de manera sumària (2001, 201). Aquest autor tracta el tema durant vuit pàgines, fotos incloses, de les més de tres-centes que té la seva *Historia del Jazz*.

Hem d'anar a buscar textos dins de la historiografia d'orientació feminista per trobar l'altre part del relat. La historiadora Sherrie Tucker, entre altres especialistes, apunta com a text de referència el de Susan Cavin, amb el títol *Missing Women: On the Voodoo Trail to Jazz*, publicat el 1975 (Tucker, 2004; Rustin, Tucker, 2020). Linda Dahl també cita Cavin, sense anomenar-la directament, a *Stormy Weather* (1989, 6). Cavin es remunta a les danses de Congo Square, a Nova Orleans, i els rituals relacionats amb pràctiques de vudú per fer veure que les dones també hi eren i hi participaven activament. Tucker planteja que fou Cavin la primera en apuntar que les dones van fer més que cantar a la història del jazz (2004, 3). Malauradament no m'ha estat possible la consulta d'aquest article.

Durant la dècada dels vuitanta i en endavant, amb l'impuls de la segona onada feminista, apareixen publicacions que investiguen el tema de les dones i el jazz i és gràcies a aquests estudis que es comença a apreciar el paper d'aquestes en tots els aspectes i moments de la història de l'estil (Tucker, 2004) donant les primeres passes cap a la reflexió i l'anàlisi amb perspectiva de gènere. Diverses autores en aquesta línia defensen que les dones afroamericanes van participar activament en els diferents àmbits del jazz i el blues des dels inicis, tot i ser un món molt masculinitzat (Dahl, 1989; Tucker, 2017; Duval Harrison, 2017; Porter, 1984). Tucker és categòrica en aquest aspecte i proclama que la

¹ Els *race records* o discos racials és com es designen a les gravacions de música afroamericana per a públic afroamericà (en inici). Es considera que l'èxit de vendes de *Crazy Blues* interpretat per Mamie Smith (1920) va donar inici a aquest important mercat discogràfic.

comprensió de la història del jazz sense dones és culturalment incompleta, inspirada per l'entrevista entre la trombonista Melba Liston i Linda Dahl on llegeix "'If it wasn't for the women, jazz, as we know it, would not exist'" (2017, 257).

Com a resposta al que Tucker anomena *invisibilització* o el *mantell de silenci* al que al·ludeix Dahl per part de la historiografia tradicional es produeixen destacats estudis per treure de la foscor les dones que van contribuir a la història del jazz dels inicis. A la introducció de l'antologia *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies* (Taylor, J., Kun, J., Tucker, S., Rustin, N. T., & Radano, R., 2020) s'assenyalen obres considerades referències clàssiques i imprescindibles, en la línia d'una història contributiva: *Black Women in American Bands and Orchestras*, de D. Antoniette Handy (1981), *American Women in Jazz, 1900 to the Present*, de Sally Placksin (1982) i *Stormy Weather: the Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Linda Dahl (1989). Podem afegir el *Black Pearls: Blues Queens of the 1920'*, de Daphne Duval Harrison (1988). Al seu llibre, Dahl s'endinsa a la història del jazz a través de les seves representants femenines (no només afroamericanes). Estructurat en cinc parts que abracen des de la darrera dècada del segle XIX fins els anys vuitanta del XX, tracta analíticament amb perspectiva de gènere les dones instrumentistes i les vocalistes, tancant l'obra amb una desena de perfils biogràfics.

Com insisteix Tucker, les investigacions de D. Antoniette Handy, Sally Placksin i Linda Dahl són obres de referència per completar una història compensatòria (1999, 73), entre altres exemples. Algunes autores, com Nichole Rustin, expressen la necessitat de treballar en una història col·laborativa que expliqui com funcionen les dinàmiques de gènere, classe i raça en les comunitats que van generar el jazz (Rustin i Tucker, 2020). Sense la contextualització històrica, social, cultural i la visió de com funciona el gènere en cadascuna de les àrees no es pot arribar a la comprensió de la història completa (Tucker, 2004).

It behooves us then not only to "write women into jazz," but to conduct historically and culturally specific research that explores how people use music in their lives, and how these uses participate in the social construction of gender (Tucker, 2004, 9).

Les estudioses del tema que ens ocupa, com relata Tucker, no acostumen a ser convidades a ocupar espais acadèmics de prestigi relacionats amb el jazz (Rustin i Tucker, 2020, 6-7), de la mateixa manera que no ho havien estat les músiques que investigaven. Amb l'entrada al segle XXI l'enfocament es va ampliant en una visió transversal que inclou altres camps d'investigació i estudi com les teories feministes i de gènere, la musicologia, la sociologia, l'etnomusicologia, etc, en els *New Jazz Studies*.

Entre els textos consultats que analitzen el tema amb perspectiva de gènere trobem el de Michael J. Budds (2001), qui planteja els diferents espais on es poden trobar actuant les dones, tot i que els àmbits del jazz eren predominantment masculins. També tracta els estereotips de gènere en diferents aspectes. Hazel Carby (1991) reflexiona al voltant

dels conceptes de “diversitat” i “cànon” als anys vuitanta, i opina que en un context complex que no dona prioritat a la “diferència” l’ús d’aquests conceptes pot acabar representant una marcada divisió cultural, política i social. Creu que parlar de dones afroamericanes és un tema amb múltiples facetes que no es pot reduir a un únic subjecte o perfil de dona, com sovint passa des del punt de vista hegemònic. Per fer els seus plantejaments pren com a objecte d’anàlisi els següents documentals: *Wild women Don't have the blues*, de Christine Dall (1989); *Cissy Houston: Sweet inspiration*, de Dave Davidson (1987); *Say Amen, Somebody*, de George Neirenberg (1983); *Alberta Hunter: My Castle's Rockin'*, de Stuart Goldman (1988); *Tiny and Ruby: Hell Divin' Women*, de Greta Schiller i Andrea Weiss (1988). Carby ressalta com a font indispensable les gravacions produïdes per Rossetta Reitz per estudiar la música de les dones del blues. Amb aquests exemples tracta les diferents vides i perspectives d’artistes molt diferents entre elles.

Lewis Porter (1984) se centra en les instrumentistes i compositores, en base a les gravacions dins del context musical i social. Ens fa veure com aquestes han estat ignorades en les històries del jazz:

Although women instrumentalists were actively involved in jazz from the start, only Mary Lou Williams received more than a mention in the jazz histories by Frank Tirro (*Jazz: A History*), James Lincoln Collier (*The Making of Jazz: A Comprehensive History*), Mark Gridley (*Jazz Styles*), and Marshall Stearns (*The Story of Jazz*). To date, writings on women in jazz have performed a limited service in that most of them failed to relate women's music to the mainstream of jazz history. They contain valuable biographical data but will not win any converts to the music (1984, 43)

Comenta també sobre estereotips de gènere i fa un repàs per figures femenines especialistes en diferents instruments, des de la Nova Orleans dels 1910 fins el jazz modern.

Sherrie Tucker, que en aquesta recerca se’m revela com una de les principals especialistes en la matèria, es pregunta a les primeres pàgines de la seva investigació *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen* (2004) on són les dones. Tucker aporta un elaborat context històric i social per explicar posteriorment com les dones van participar en tots els instruments, gèneres i períodes de la història del jazz, centrant-se en l’escena de Nova Orleans i la connexió amb Chicago, amb una trentena d’exemples biogràfics. En un altre article, i centrant-se més en el món de la música vocal, Tucker relata com malgrat la significació del cant i la veu des dels inicis del jazz i el blues la importància i la contribució de les cantants ha estat minimitzada (2017). També refereix aquí la qüestió de *l’exceptioalitat*:

Of the instrumentalists, the impact of pianists is most widely acknowledged, although it is important to note that this typically occurs when a pianist or two,

usually Mary Lou Williams and/or Lil Hardin Armstrong, inherits a place in the story as an “exceptional woman.” The “exceptional woman” narrative, or stories of isolated women so remarkable that they enter a “man’s world,” ironically functions as one more way of “invisibilizing” women as constituents of jazz culture. In fact, women’s careers as pianists in early jazz were hardly “exceptional.” Piano was one of the few roles and one of the best jobs available to black women in the early days of jazz (2017, 260).

En un altre article, Tucker fa una interessantíssima anàlisi comparativa de dues de les bandes femenines més representatives de les dècades dels trenta i quaranta, les *International Sweethearts of Rhythm* i les *Darlings of Rhythm*, abordant aspectes estilístics i socials, i fent servir testimonis d’antigues components o músiques de l’època per a la seva investigació (1999). Les històries orals són una important eina metodològica per a Tucker, tal com planteja a un altre text (1999) al que al·ludirem posteriorment.

Jayne Caudwell va més enllà i introdueix la producció del so com a objecte d’anàlisi, repassant també altres temes que ja s’han tractat com la visió estereotipada dels instruments, la subordinació del cant i la manca d’anàlisi feminista o de gènere, posant de manifest l’exclusió de les dones en diferents camps del jazz: “The exclusions women face are spatial (the venue), temporal (the time), and sonic (the production of sound)” (2012, 396). Nichole Rustin-Paschal (2018) compara les diferents experiències de quatre artistes, dues dones i dos homes, un d’ells blanc, en relació a l’emoció com a llenguatge i als prejudicis racials i de gènere. Qualifica el jazz com un espai preeminentment masculí i aborda la relació *jazz-masculinitat*, en contrast amb els prejudicis estètics que han de superar les dones negres (detallant fins i tot els diferents tons de pell negra, més o menys clar) per portar endavant les seves carreres musicals.

Com ja havia tractat Tucker, altres investigadores, com Lara Pellegrinelli (2020), escriuen sobre la manca de reconeixement envers les cantants per part de la historiografia, tot i estar admesa la importància i abast del cant i les formes vocals en el blues i el jazz. En aquest sentit, Phillip McGuire (1986) analitza ressenyes d’actuacions i gravacions de les cantants dels anys 20 publicades a la premsa negra on s’aprecia la consideració que els crítics contemporanis tenien per aquestes artistes. McGuire destaca el paper de la premsa negra en el desenvolupament del blues clàssic com a forma d’art i com a indústria i eleva aquest tipus de publicacions a remarcable font primària, no sempre tinguda en compte. Daphne Duval Harrison (2017) torna a recordar com les dones afroamericanes han estat presents des dels orígens del blues, tant com a vocalistes com a instrumentistes, i escriu sobre les barreres que les cantants han trobat en les seves carreres professionals al llarg de dècades. K.T. Ewing (2015), a partir del cas de la cantant i compositora Alberta Hunter, fa una interessant anàlisi sobre l’expressió de la sexualitat en el blues i com es relaciona amb la heterosexualitat normativa, així com sobre les diferents concepcions al voltant de l’expressió de gènere entre el moviment dels clubs de dones negres de classe mitjana i les cantants de blues. Ewing se centra en com Hunter

juga aquests rols de gènere i classe (de manera diferent a les seves predecessores Gertrude 'Ma' Rainey i Bessie Smith) per enfrontar el racisme, i defensa la cultura del blues com a espai de resistència:

The significance of blues music extends beyond the realm of leisure and amusement. Blues culture formed a site of resistance to assaults on the humanity of African Americans. As Michelle R. Scott notes, "Blues music became more than entertainment but a music of self- definition and personal liberation." According to Patricia Hill Collins, blues music provided a means of solidifying aspects of the black community while providing a commentary on the lives of its working-class members. Implicit in this commentary was a challenge to "externally defined controlling images used to justify Black women's objectification as the Other." The blues constituted a site of antiracist discourse, and its singers were participants in a movement to reclaim images of black people and remake them in their own image (2015, 102).

En el capítol de Pellegrinelli dins l'antologia *Big Ears* (2020), es tracten altres consideracions al voltant del cant i les cantants en clau de classe i gènere. Pellegrinelli identifica simbòlicament el blues com a femení, més lligat a l'emoció, la sexualitat i la veu, en contrast amb el *ragtime*² que qualifica de masculí (2020, 34). També es fa ressò de la inferioritat social a la que són relegades les cantants, relacionant-ho, entre altres factors, amb els llocs de feina que podien ocupar les dones negres a Storyville, el barri associat amb la prostitució a Nova Orleans; i es proposa explicar per què les dones han estat majoritàriament esborrades d'una història del jazz fortament masculinitzada.

Els treballs d'Angela Davis són lectura de referència per entendre històrica, política i socialment les realitats de les dones afroamericanes. En la seva obra *Blues Legacies and Black Feminism* (1998) reflecteix les vivències i les lluites de les afroamericanes i analitza temes com l'amor, la sexualitat, la violència contra les dones, els temes i la cultura del blues, a través de les lletres de les cançons de Gertrude 'Ma' Rainey, Bessie Smith i Billie Holiday, destacant el seu talent i significació i atorgant-los-hi la condició de precursors del feminisme negre.

(...) Angela Y. Davis's study of Bessie Smith, Ma Rainey, and Billie Holiday focuses on how these particular women singers embodied and vocalized their communities' understanding and experience of modern life: articulations of sexuality, violence, urban life, and love characterized the public dialogue found in black music (Rustin i Tucker, 2008, 18).

² Estil pianístic desenvolupat a finals del segle XIX i caracteritzat per una melodia sincopada sobre base d'acompanyament rítmic regular i accentuat, feta per músics afroamericans i inspirada en elements europeus. És considerat com un dels elements constitutius del jazz primigeni (Schuller, 2023, 530).

(...) feminist interpretations of blues and jazz women's legacies can contribute to an understanding of feminist consciousness that crosses racial and class borders (Davis, 1999, xviii).

Entrant en el terreny més estrictament musical, a l'article de Porter ja citat *She whipped all the men out*, l'autor fa un ràpid repàs per instrumentistes i compositores significatives que van ser gravades des del jazz primerenc fins el jazz modern i analitza peces d'algunes d'elles, dins del seu context històric i social (1984). Per la seva banda, Jeffrey Taylor en el capítol que dedica a Lovie Austin i a Lil Hardin a *Big Ears* es basa en els enregistraments d'aquestes dues pianistes fent anàlisi amb perspectiva de gènere i fent palesa la injustícia del seu oblit per part de la historiografia del jazz (2020). Així mateix, Tucker apunta la importància d'escoltar, recopilar i analitzar les històries orals explicades per les mateixes professionals. Considera que poden servir com a "estratègies narratives útils" per als estudiosos del jazz (1999). Aquesta investigadora considera aquestes històries fonts imprescindibles per complementar la història del jazz de la que van formar part homes i dones (Rustin i Tucker, 2008).

5. Context històric i social

(...) el jazz fue la música norteamericana de principios de nuestro siglo, el producto de una democracia, la obra de un grupo de músicos estadounidenses oscuros, pero de enorme talento, negros en su mayoría. Del mismo modo que la improvisación colectiva fue su rasgo más destacado, el jazz constituyó un esfuerzo colectivo.

Frank Tirro

El 1987 el Congrés dels Estats Units d'Amèrica va reconèixer el jazz com a excepcional tresor nacional americà i destacat model d'expressió. Aquesta música neix de les vivències i els conflictes dels homes i les dones als Estats Units de finals del XIX i inicis del XX i són aquestes vides les que s'expressen a través del jazz. Profundament imbricada amb la música feta per dones i homes afroamericans, la història del país relacionada amb l'esclavitud i la segregació racial s'ha de posar en connexió per entendre aspectes significatius del blues i el jazz.

5.1 Perspectiva cronològica

En el marc de la declaració d'independència de les tretze colònies el 1776 es dona la que es considera primera Declaració de Drets de l'era moderna a l'estat de Virgínia. En aquest document la paraula 'home' era textual i exclouent: era home -no dona- i era blanc. L'esclavitud era pràctica legal a cadascuna de les tretze colònies. A mitjans del segle XVIII es donen els primers intents abolicionistes en diferents associacions i en la comunitat de l'església negra. Ja encetant el segle XIX, el 1808 el congrés dels EEUU prohibeix el comerç d'esclaus. Tot i això, no serà fins 1860 que arribarà a Alabama el darrer vaixell amb un centenar de persones esclavitzades des d'Àfrica. El 1831 neix el moviment abolicionista organitzat. Segons la sentència *Dred Scott* del Tribunal Suprem de 1857 un esclau no pot ser reconegut ciutadà i per tant no gaudeix de drets. Aquesta sentència només posa sobre paper la idea de que l'esclau o l'esclava africana no eren considerats éssers humans per gran part de la població blanca. La qüestió de l'esclavatge va ser un dels motius de la Guerra de Secessió (1861-1865), juntament amb les diferències econòmiques i ideològiques entre els estats del nord i del sud. El 1864 es va proposar al Congrés la 13a esmena a la Constitució plantejant la prohibició de l'esclavatge. Aquesta proposta va ser ratificada el 1865 amb la prohibició a tots els estats de la federació. Aquell mateix any Abraham Lincoln serà assassinat i naixerà el *Ku Klux Klan*³. Amb la fi de l'esclavitud legal té lloc el primer gran moviment migratori, quan les persones alliberades o en situacions desfavorides marxen cap a altres llocs buscant maneres de viure i allunyant-se dels focus racistes més durs. Es dona així una forta mobilitat de població, portant amb ella tradicions i nova música que s'estava coent. El període conegut com a la Reconstrucció abasta de 1865 fins a 1877. El 1866 s'aprova la Llei de Drets Civils que atorga la ciutadania als negres i tracte en igualtat davant la Llei. El 1870 els *Fisk Jubilee Singers*, grup de música espiritual de la *Fisk University*, farà la seva primera gira. El mateix any es legalitza el vot per als homes negres. Els homes i dones africans o afrodescendents eren suposadament persones lliures. El 1867 es publica la primera edició de *Slave Songs of the United States*.

A la darrera dècada del XIX els Estats Units pateix una important crisi econòmica. Són els anys també de la promulgació de les primeres lleis conegudes com a '*Jim Crow*', lleis segregacionistes en diferents àmbits com l'educació, el transport, la vivenda i l'oci. El 1896 amb la sentència *Plessy contra Ferguson*⁴ es legalitza oficialment la segregació

³ Fundat el 1865, el *Ku Klux Klan* era una organització secreta de caràcter racista i xenòfob que rebutjava l'esperit de la Reconstrucció mitjançant accions sarcàstiques, mítings i actes violents i terroristes. El primer Klan va ser prohibit el 1871 (ca.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan).

⁴ Homer Plessy, un crioll de color de Nova Orleans que no s'identificava com a blanc ni com a negre, va desafiar la llei seient al costat "incorrecte" mentre viatjava en tren, motiu pel qual va ser arrestat i empresonat. El tribunal va donar la raó a l'estat de Louisiana, confirmant les lleis segregacionistes que s'aplicaven en sentit dual de blanc o negre, seguint les consideracions de cada estat (Tucker, 2004).

racial, sota el lema '*separate but equal*' per la qual s'elimina el dret a la igual protecció de la població negra. Aquesta llei seguirà vigent fins 1950. El 1894 s'havia creat el districte d'Storyville⁵ a Nova Orleans el qual, malgrat algun intent, mai es va aconseguir segregar.

A les portes del segle XX, sorgeixen a Broadway els primers musicals escrits i dirigits per afroamericans (1898) i Scott Joplin, qui serà el pianista i compositor més representatiu de *ragtime*, publica *Maple Leaf Rag* (1899). A Nova York el 1909 es funda la NAACP, *National Association for the Advancement of Colored People*. En aquests anys W.C. Handy, músic afroamericà conegut com a 'pare del blues', publica les seves peces més famoses, *Memphis Blues* (1912) i *Saint Louis Blues* (1914). Els primers anys del XX és moment d'un important desenvolupament industrial i tecnològic, amb les xarxes ferroviàries, fluvials i marítimes, i amb nous mitjans com la ràdio, el cinema o el disc, que contribuiran a la mobilitat de població i a la difusió de noves formes artístiques i musicals. El desenvolupament del ferrocarril afavoreix el segon gran moviment migratori de població afroamericana del sud del país cap al nord i l'oest, com anys abans ho havien fet els vaixells de vapor. Al voltant de mig milió d'afroamericans abandonen el sud entre 1916 i 1919; quasi un milió més ho farà durant els vint. EEUU entra a la Primera Guerra Mundial l'any 1917, coincidint en el temps amb el tancament del districte d'Storyville a Nova Orleans, i també amb el que es considera el primer enregistrament d'una banda de jazz, *l'Original Dixieland Jazz Band*, un grup de músics blancs.

En el terreny cultural, comença el període que es coneix com a *Harlem Renaissance*, moment expansiu de creativitat d'escriptors i intel·lectuals afroamericans units per reforçar la dignitat que reclamen per a les seves obres i formes d'expressió, per a la seva cultura. El *renaixement*, que es perllongarà fins els trenta, sorgirà de membres de la classe mitjana afroamericana. El 1914 s'havia format l'ASCAP, *American Society of Composers, Authors and Publishers*, amb 170 escriptors i 22 editors en les seves files, només dos d'ells afroamericans (homes); el 1920 el nombre de socis afroamericans arribaria a vuit. I el 1919 es funda la NANM, *National Association of Negro Musicians*, amb una dona al capdavant: Nora Holt, redactora musical al diari *Chicago Defender*. Aquesta associació, tot i que amb important nucli relacionat amb la música clàssica, alberga altres estils de música, i entre els seus membres es troben destacades intèrprets i compositores afroamericanes (Southern, 2001, 329).

⁵ Tucker al·ludeix a la relació entre la crisi econòmica, les lleis segregacionistes i la creació d'Storyville, que va confinar les cases de prostitució a un districte delimitat de New Orleans. La zona escollida era un barri de classe treballadora de persones afroamericanes. Storyville està lligat a la història dels inicis del jazz per haver donat feina a molt músics, homes i dones, entre ells alguns de renom com Jelly Roll Morton (Tucker, 2004).

Durant les primeres dècades del segle es forma la TOBA, *Theatral Owner's Booking Association*. Oficialment fundada el 1920, es tractava d'un circuit de programació, gestionat per blancs, que portava espectacles a teatres sota direcció afroamericana amb artistes també afroamericans. El 1924 hi havia 85 teatres adherits a la TOBA. En ella van treballar les principals figures del blues i jazz dels anys 20, com les cantants del blues clàssic (Southern, 2001, 316). Entre els artistes la TOBA era coneguda com a '*Tough On Black Artists*', per la duresa de les condicions de treball en les gires que recorrien les grans ciutats del sud i el mig oest (Baraka, 1999, 95).

Els anys vint portaran la que es coneix com *era del blues clàssic* on les protagonistes van ser les cantants afroamericanes. El 1920, any en que s'aconsegueix el sufragi femení (blanc), surt a la llum *Crazy Blues*, el primer blues que s'enregistra i serà en veu d'una dona negra. Amb aquest disc, que tindrà un èxit de vendes importantíssim, s'iniciaran els *race records*, un nou mercat adreçat principalment als afroamericans, encetant el camí que desembocarà en el *rhythm & blues* dels anys cinquanta. Són també els anys de la *lleï seca*, vigent entre 1920 i 1933, que portarà l'aparició de diferents tipus de mercats i locals clandestins, espais on sovint s'escoltava jazz, com el *Cotton Club* de Nova York. La prohibició alcohòlica es donava anys abans en molts estats, tanmateix. El *crack del 29* portarà a la Gran Depressió que repercutirà de ple en tota la societat nord-americana. La nova dècada donarà pas a la gran època del *swing* dels anys trenta i quaranta, arribant així a la Segona Guerra Mundial.

No serà fins 1965 que s'aconseguirà el sufragi per a les dones afroamericanes i un any després arriba la llei dels Drets Civils que atorgava millores en la condició de ciutadania i tracte d'igualtat davant la llei a la població negra.

5.2 Situació de les dones afroamericanes a finals del XIX i inicis del XX

La discriminació per motiu de gènere i el biaix de classe traspassen, malauradament, fronteres territorials i períodes cronològics, estils musicals i èpoques històriques. Els estereotips que comentarem relatius a instruments no es plasmen exclusivament en el món del blues i el jazz, sinó també en la música europea de segles anteriors. L'imaginari del que ha de ser i com s'ha de comportar una dona és una construcció social que ha afectat a tots els aspectes de la vida i la societat des de temps remots, i el món musical no se'n deslliura.

D'ençà de la revolució industrial i l'inici del capitalisme, la divisió sexual del treball va situar les dones a l'espai privat de la llar, concedint la total ocupació i ús de l'espai públic als homes. Elles havien de fer-se càrrec de la cura de la casa i la família, de portar una vida decorosa portes endintre i enfora, i estar a disposició dels desitjos i necessitats de l'espòs, si és que en tenien, o de la figura masculina d'autoritat, fos pare o germà. Totes les seves activitats eren estrictament observades per la societat androcèntrica.

En el cas dels Estats Units i de la població africana esclavitzada i de la seva descendència ja americana de fet, a més, és necessari observar i conèixer la situació particular que es va viure durant l'esclavitud i les conseqüències que aquesta va tenir, produint uns efectes devastadors per a homes i dones i per a les estructures familiars. Les dones esclaves feien les mateixes feines als camps i a les plantacions que els homes, a més d'atendre i tenir cura de la família.

Dona es convertí en sinònim de *mare* i *ama de casa* en la propaganda dominant, i aquests dos mots estaven carregats amb una marca d'inferioritat letal. Entre les esclaves negres, però, no es trobava aquest vocabulari. Els acords econòmics de l'esclavitud contradeien els rols sexuals jeràrquics incorporats en la nova ideologia. Per tant, les relacions home-dona dins de la comunitat esclava no es podien ajustar al model de la ideologia dominant (Davis, 2022, 17-18).

Davis explica que la violència rebuda per les dones era especialment dura i cruel, ja que a més de les agressions físiques i morals de tot tipus que patien homes i dones, elles, a més, patien violacions per part dels amos: "La violació era una arma de dominació i repressió amb l'objectiu encobert d'extingir la voluntat de l'esclava per resistir i, durant el procés, desmoralitzar els marits" (Davis, 2022, 30). L'opressió no va finalitzar després de l'emancipació ja que si bé l'esclavatge va tenir un final legal amb la ratificació de la tretzena esmena a la constitució el 1865, tot seguit va començar una llarga època de servitud i segregació racial, legalitzada a partir de la primera promulgació de les lleis *Jim Crow* al voltant de 1890. El 1896 aquestes lleis queden reforçades amb el cas ja citat *Plessy contra Ferguson* d'on sorgeix la capciosa idea '*separate but equals*'. I, si com a esclaves era l'amo qui cometia les violacions impunement, a l'emancipació podia ser el *senyor de la casa* qui ho fes. Després de l'emancipació la gran majoria de dones continuava treballant al camp, o bé a les cuines, a la neteja o al servei domèstic, feines que les dones blanques rebutjaven fer. La música lligada amb l'oci i l'entreteniment va ser, doncs, una alternativa per guanyar-se la vida. Per a algunes dones afroamericanes aquest món, ja sigui cantant, tocant o ballant, suposava una opció de feina que les podia ajudar a sortir del treball domèstic, del camp o de la pobresa, conquerint certa autonomia i impulsant-les també a moure's cap a altres indrets i ciutats. Altres encaraven aquestes oportunitats com a actes de rebel·lia contra les condicions socials, familiar o religioses que les constrenyien. I encara a altres les seduïa la idea de tenir una vida més moderna i cosmopolita, relacionant-se amb noves experiències vitals i musicals, com la ràdio, els estudis de gravació o els viatges en vehicles de motor. Algunes dones amb formació musical acadèmica van intentar fer-se un lloc en el món de la música clàssica, un espai que els permetria mantenir estalviada una condició social respectable, però el racisme imperant no concedia aquesta possibilitat tan fàcilment; així també algunes

d'elles van arribar al món del jazz (Tucker, 2004, 16). Dahl es fa ressò d'una anècdota explicada per la pianista de Nova Orleans, Olivia Charlot Cook:

After I grew up and found out what was happening, I changed my mind [about jazz]. There wasn't much opportunity for me as a black person to be a concert pianist. Then I really began to go back to jazz. The first time I went out to play with a jazz band, my grandmother put up a big fuss. She said, "I think it's terrible. Those men are gonna disrespect you..." But I was married and I felt I could take care of myself" (1989, 15)

L'any 1909 la llei *Gay-Shattuck*, a Louisiana, prohibeix a les dones comprar i servir licors, així com anar a llocs on es venen si no eren restaurants o hotels on també es vengui menjar (Tucker, 2004). Una llei és suficientment coactiva però no era necessària per allunyar a les dones d'aquests establiments, si més no a aquelles que volguessin mantenir incòlume la seva reputació. Tocar blues o jazz significava involucrar-se en espais i ambients on es consumia alcohol (clandestinament, potser, segons el moment, degut a la *lleï seca*), bars i clubs de vida nocturna, escoltant o interpretant música que de per sí es considerava perniciosa (el blues era conegut com la "música del diable" i el jazz no gaudia pas de millor reputació), que animava a comportaments dissoluts. No és que fossin situacions encomiables per als homes però a ells no se'ls condemnava per participar d'aquest tipus de vida. En canvi, per a les dones era una barrera imposada que les podia marcar socialment (fins i tot legalment) per sempre.

El fet que a les dones els fos vetat l'accés als espais on es feia música, pel fet de ser dones, era un impediment per accedir també a l'aprenentatge. Aquesta música es transmetia fonamentalment per tradició oral, tocant junts, escoltant i copiant als "mestres" o a altres músics durant les sessions d'improvisació o els concerts.

Les dones s'arriscaven a ser assenyalades per involucrar-se en ambients poc decorosos, on l'alcohol, les drogues, el joc i les relacions llicencioses les envoltaven. I no només havien de lidiar amb això, sinó també afrontar la camaraderia masculina que difícilment els donava la benvinguda. No cal dir que la dona afroamericana havia d'estar doblement vigilant a aquestes situacions.

Under such circumstances a woman musician attempting to break into jazz needed more than musical talent; she needed great self-confidence, a tough, no-nonsense attitude and the skills of a diplomat. For, to put it bluntly, she was outside the fraternity (Dahl, 1989, 16)

La discriminació ha afectat també a les fonts d'estudi ja que les obres de les dones també van ser menys gravades, dificultant o impedit la investigació i anàlisi de la seva música.

5.3 Educació i formació musical

A mitjans del XIX, el 1856, es funda la primera facultat negra a la Universitat de Wilberforce, a Ohio. Poc abans, l'*Oberlin College*, que havia estat un centre abolicionista amb activitat lligada al *ferrocarril subterrani*⁶, creat el 1833, va ser la primera universitat en admetre dones negres. La primera graduada va sorgir l'any 1850 i fins al 1861 va haver-hi deu més, que van fer-se professores. El 1865 es funda l'*Oberlin Conservatory of Music* (Walker-Hill, 2002). Després de la Guerra de Secessió es van fundar escoles i universitats per a persones afroamericanes al sud, com la *Fisk University* o l'institut de Hampton. "Malgrat que el període posterior a la Reconstrucció i el consegüent auge de l'educació de Jim Crow van disminuir dràsticament les oportunitats educatives per a les persones negres, no van poder anul·lar del tot l'impacte de l'experiència de la Reconstrucció" (Davis, 2022, 117).

A Nova Orleans, l'educació musical per a infants, nens i nenes, era considerada un aspecte molt important per a les famílies criolles⁷, en tant que consolidació d'identitat i classe. Aprendre piano i cant es considerava especialment important per a les nenes i joves (Tucker, 2004, 41). Així, comptar amb formació musical constituïa un indicador de classe social i de respectabilitat molt valorat per les famílies burgeses, fossin blanques, negres o criolles. I mantenir aquests indicadors de classe mitjana per als criolls era una manera de reivindicar o defensar els seus drets civils com a afrodescendents, així com ho eren les estratègies dutes a terme per les dones del moviment de clubs⁸ (Tucker, 2004, 50).

⁶ El *ferrocarril subterrani* (*underground railroad*) era una xarxa de suport que, amb l'ajuda d'abolicionistes i persones afins a aquesta causa (blancs i negres), dissenyava rutes secretes amb parades a llocs segurs per a ajudar a fugir als esclaus cap a altres estats i Canadà.

⁷ A Nova Orleans una important part de la població era criolla, és a dir, nascuda al continent americà però d'ascendència europea o colonial. És un terme que pot encabir matisos i barreges ètniques. Es diferenciava entre criolls de color, criolls blancs i negres, i fins i tot, s'apreciava els diferents graus de tons de pell. Els criolls de color, majoritàriament d'ascendència i llengua francesa i catòlics, es consideraven classe mitjana, separant-se dels descendents d'esclaus negres. Amb les lleis Jim Crow seran assimilats legalment a la població afrodescendent angloparlant. Alguns especialistes han estudiat les aportacions específiques dels músics criolls de color al jazz. Al voltant dels criolls de color, sobretot de les dones, hi havia tot un imaginari i fascinació com a quelcom exòtic sovint amb connotacions sexuals, que es feia servir com a atracció en sentit comercial tant als escenaris com als bordells (Tucker, 2004).

⁸ A finals del XIX les dones afroamericanes comencen a organitzar-se en diferents associacions que acabaran desenvolupant-se en el moviment de clubs, arribant a convertir-lo en influent grup polític. "La constitució del primer club de dones negres no va ser res més que la resposta a l'onada incontrolada de linxaments i abusos sexuals indiscriminats que aquestes patien" (Davis, 2022, 139).

Musical training was an important indicator of such identities. In turn-of-the-century New Orleans, it was customary, and considered to be a sign of respectability, for middle-class white, black, and Creole families to have their daughters learn to play piano. According to Charles Chamberlain, the piano was seen as the “primary vehicle for genteel musical education” for girls. This will become an important factor at the stage in early jazz history when the piano comes aboard, and bands need experienced players with knowledge of correct chords from which improvisers could collectively take off (Tucker, 2004, 50)

L'educació va ser un factor clau en la presa de confiança de la població afroamericana mitjançant la formació acadèmica, i, sobretot, un signe distintiu de classe i dignitat social.

6. Principals representants del cant en els inicis del blues i el jazz

The man sitting in front of me in Ronnie Scott's jazz club got me thinking. I was there to hear the Portico Quartet, but had instead spent the first half listening to the sound of his voice as he chatted to his companion - so I had asked him to be quiet. At the end of the gig he apologised a little too contritely for spoiling my enjoyment. Then he added "Why are you here, anyway? Is your boyfriend in the band?" (..) The short answer, of course, is at the microphone.

Laura Barnett, periodista a The Guardian

6.1 El cant i la veu: les dones afroamericanes com a transmissores de la tradició vocal

El blues i els antecedents del jazz, com a músiques populars, s'aprenien i es difonien bàsicament per transmissió oral de generació en generació, tal com ho feia tota la tradició africana precedent. La veu i el cant tenen paper predominant en aquest llegat. Tant en música secular, en l'àmbit domèstic amb les cançons de bressol i de jocs, com en àmbit religiós a l'església les dones són importants transmissores (Budds, 2001, 461). Les dones són socialment acceptades en aquests espais, sense perjudici de la seva reputació i la seva dignitat, en un segon pla decorós segons la mentalitat de l'època. Però cal no oblidar que les dones ja havien ocupat espais de poder i representació en els cercles

vudú de Congo Square, certament d'una manera clandestina: "While men served "aboveground" as preachers in the Afro-American churches, women held sway as "underground" priestesses" (Dahl, 1989, 6).

El cant, la veu i la parla han tingut una importància cabdal en la transmissió i primers estadis del blues i el jazz, com a herència de la comunicació tribal africana. Si bé els orígens del jazz es basen en aquestes manifestacions vocals, com podien ser les cançons de treball, el blues i els espirituals així com els cants de Congo Square⁹, veiem que la historiografia del jazz ha subordinat el cant a la música instrumental, considerant aquesta un art més elevat, practicada de manera predominant per homes. Fins i tot els nous estudis sobre jazz i gènere han prioritzat la investigació sobre les instrumentistes, deixant enrere les cantants (Rustin Tucker, 2008, 21; Pellegrinelli, 2020). Com analitza Pellegrinelli, el fet que les cantants tinguessin una àmplia fama lligada a espais populars d'entreteniment, així com la seva relació amb l'àrea d'Storyville a Nova Orleans (de les que no queda cap testimoni enregistrat), les ha posicionat en un segon pla en els estudis seriosos de la història del jazz. Les hagiografies de grans artistes -homes instrumentistes- creadors i *pares* de la història del jazz tampoc ha deixat espai de reconeixement per a les dones que, com en altres disciplines, les ha fet muses e inspiradores de les seves creacions, exceptuant alguns espais molt delimitats.

Gran part de la sonoritat del jazz beu directament d'aquest llegat de la parla i el cant africans, que plasmava en l'ús de la instrumentació característiques de l'expressió oral i vocal (Schuller 2023, 88-89). És significatiu destacar que als esclaus no se'ls permetia tocar instruments; així doncs, van haver de desenvolupar una forma de d'expressió i comunicació útil i integradora per a la comunitat a la vegada que passés desapercebuda pel amos. Aquestes formes d'expressar-se en plantacions i espais d'esclavitud es basaven en la veu i el cant (Tucker, 2017, 258-59). També el blues trasllada a l'execució instrumental efectes i tècniques que imiten la veu, donant preeminència a l'expressió individual fent a l'interpret compositor. El blues i el jazz s'aprenen fonamentalment, en aquests estadis, per transmissió oral (Southern, 2001, 385-86). Les interpretacions vocals i els diferents estils de les cantants clàssiques dels anys 20 van ser alhora influència directa per als músics instrumentistes que les acompanyaven en les seves bandes, tant pel que fa al fraseig, la pulsació i la improvisació rítmica i melòdica (Duval Harrison, 2017, 244).

Tot i que les dones han tingut un paper important en tota la història del blues i del jazz des dels orígens la seva contribució se sol restringir estereotipadament a la música vocal,

⁹ Zona de Nova Orleans on es podien reunir esclaus, afrodescendents i altres habitants de Nova Orleans per tocar, cantar i ballar, produint-se un important intercanvi cultural. Eren les úniques ocasions que els esclaus negres podien estar junts durant estona, sota vigilància de les autoritats locals i en dies determinats (Baraka, 2011, 77).

bàsicament a les cantants de l'era del blues clàssic i a les vocalistes de l'era del *swing*, a les que podem afegir alguna pianista de renom (Tirro, 2001, 201). No obstant això, les cantants que van excel·lir en l'època de l'anomenat *blues clàssic* no obtindran sempre la mateixa valoració i reconeixement que els instrumentistes, majoritàriament masculins. No seran considerades pròpiament com a músiques professionals, sinó més aviat i sovint com un element decoratiu que permet embellir l'escena, posant focus en l'aspecte, la roba, buscant que tinguin una actitud estereotipadament femenina o bé destacant la seva actitud extravagant a l'escenari. Aquesta manca de reconeixement professional de les vocalistes arriba en bona mesura fins als nostres dies, amb uns escenaris fortament masculinitzats. Es podria reflexionar en aquest punt si les cantants van ser menystingudes en tant que vocalistes o en tant que dones, és a dir, si el cant com a expressió musical va ser menys considerat perquè la majoria de les intèrprets eren femenines.

Així doncs, com dèiem, un dels pocs moments de glòria per a les dones dins la història del jazz són els anys 20, coincidint amb un destacat moment creatiu de la cultura afroamericana. En aquesta època esdevenen protagonistes absolutes de l'era del *blues clàssic*. El blues, l'origen del qual és encara envoltat de cert misteri, es troba a les àrees rurals del sud dels Estats Units ja als segles XVIII i XIX. Aquesta música folklòrica es difon mitjançant els espectacles de joglars o *minstrels*¹⁰ arreu del sud i el mig oest dels estats, així com amb els espectacles de vodevil i el circuit de la TOBA (*Theatre Owners Booking Association*). La primera en incorporar una cançó amb estructura formal de blues a un espectacle *minstrel* va ser Gertrude 'Ma' Rainey (1886-1939), coneguda ja en la seva època com a 'mare del blues', una de les grans figures en la història del blues i el jazz.

6.2 Les cantants del blues clàssic dels anys 20

Amb les migracions d'inicis del segle XX la població afroamericana porta el blues a les ciutats on es traslladen cercant ocupació i millors condicions de vida. Aquí la seva música pren un caire més urbà i rep influències comercials. És a les ciutats on es desenvoluparà

¹⁰ Espectacles itinerants i eclèctics de base teatral que sorgeixen a la dècada de 1830, inicialment fets per artistes blancs. En els primers *minstrels* els actors, que duïen màscara o bé es pintaven la cara de negre, parodiaven caricaturitzant els afroamericans en les seves actuacions. Fins després de la Guerra de Secessió no apareixeran els primers *minstrels* fets per artistes negres.

"Las primera compañías de juglares negros, como las de los Georgia Minstrels, Pringle Minstrels o McCabe and Young Minstrels, fueron las que por primera vez ofrecieron verdadero trabajo profesional a los artistas negros. Los cantantes de blues, los músicos, los bailarines, los cómicos, todos encontraron empleo fijo en estas grandes agrupaciones teatrales que se trasladaban constantemente de un punto a otro del país. Por vez primera, se escuchó la música negra en todos los Estados Unidos, y esta música comenzó a ejercer una tremenda influencia en el mundo del espectáculo. Fueron muchas las compañías que realizaron giras por Inglaterra y la Europa continental, difundiendo mundialmente no solamente las viejas modalidades del blues, sino también el blues clásico y el primer jazz" (Baraka, 2011, 92)

el *blues clàssic*, que transita aquest camí diferenciant-se del blues rural. Els actors del blues rural o *country blues* són més aviat intèrprets solistes masculins que s'acompanyen amb guitarra, banjo o harmònica, i que canten les seves penes, anhels i experiències vitals, també relaten les relacions amoroses sent sovint les dones objectes de les seves composicions. Dalt de l'escenari, les protagonistes del blues urbà seran fonamentalment les dones, cantants acompanyades per pianistes com Clarence Williams, Fletcher Henderson, James P. Johnson o Lovie Austin o bé grups instrumentals de cinc o sis membres més propers al jazz de Nova Orleans, com els *Blues Serenaders* de Lovie Austin, per exemple (McGuire, 1986, 104-05). Aquestes formacions, estilísticament eclèctiques, són un exemple important que il·lustra l'estreta relació entre blues i jazz, no sempre estrictament delimitats. Bessie Smith (1894–1937), coneguda com l'«emperadriu del blues», és en opinió de molts especialistes la primera de les grans cantants de jazz (Dahl, 1989, 116) i una de les dues grans influències reconegudes per Billie Holiday, juntament amb Louis Armstrong. El seu estil interpretatiu representa en sí mateix, alhora, un exemple de la connexió entre el blues rural i l'urbà més sofisticat: “If Ma Rainey took the blues from the back room and put them on stage, Bessie Smith raised the blues to an art form and pointed the way forward for jazz singing” (Dahl, 1989, 117).

Serà Mamie Smith (1883-1946) la protagonista del primer enregistrament d'un blues amb gran èxit i repercussió. La seva versió de *Crazy Blues*, de Perry Bradford, esdevindrà el primer enregistrament documentat d'un tema blues, en títol i, pràcticament, en forma; serà amb el segell *Okeh* de la *General Phonograph Corporation* l'any 1920. Aquest disc obtindrà un èxit espectacular per a l'època aconseguint 75.000 còpies venudes només en el primer mes i obrint portes per a multitud d'artistes afroamericans, entre ells un llarg seguit de vocalistes femenines. Davant d'aquest èxit la companyia discogràfica surt en recerca de més veus entre les que es comptaran les de Sara Martin (1884-1995), Beulah 'Sippie' Wallace (1898–1986), Victoria Spivey (1906–1976), així com Louis Armstrong, King Oliver i Lonnie Johnson. Posteriorment amb *Columbia* gravaran Bessie Smith, Ethel Waters, Clara Smith (1894–1935), i amb la *Paramount* ho faran Ida Cox (1896–1967) i Alberta Hunter (Southern, 2001). Algunes d'elles, com Alberta Hunter (1895-1984) o Ethel Waters (1896-1977), haurien gravat abans amb *Black Swan Records*, la primera companyia discogràfica on propietat i direcció estaven en mans afroamericanes. Fundada el 1921, el director de gravacions era el pianista i arranjador Fletcher Henderson.



Imatge 1. *Crazy Blues* (portada de la partitura)

Degut al gran èxit d'aquestes gravacions les companyies blanques van començar a gravar a músics negres i la competència va fer que la *Black Swan Records* es vengués a la *Paramount* (Southern, 2001). S'inaugura així el que la indústria discogràfica va batejar com a *race records* obrint un nou mercat a diferents ciutats com Chicago, Nova York, Philadelphia, Atlanta, entre d'altres (Duval Harrison, 2017, 241). Els *race records* o *race music*, arrelats fortament a la tradició afroamericana, estaven publicitats i dirigits bàsicament al públic negre, tot i que eren també accessibles a població blanca. No obstant això, la situació segregacionista feia que els estatunidencs blancs de classe mitjana no fossin consumidors directes d'aquestes gravacions, en un principi (Tirro, 2001).

Les dones del blues clàssic eren artistes carismàtiques que buscaven interpretacions amb dosis de glamur però també mostrar la seva força i autenticitat sense complexos i van crear un repertori extens i popular que arribarà fins els nostres dies, tot i que poques d'elles seran recordades. El 1923 Bessie Smith, 'emperadriu del blues', gravarà *Down Hearted Blues*, composta per Lovie Austin i Alberta Hunter (que ja l'havien enregistrat anteriorment), de la qual es vendran un milió de còpies en el primer any. El mateix any grava per primer cop Ma Rainey per a la *Paramount*. Val a dir que inicialment la indústria discogràfica va mostrar-se reticent pel que fa a enregistrar i comercialitzar discos de Rainey i Smith, tot i la seva gran popularitat, a causa dels seus estils i timbres més toscos i la seva dicció vinculada al sud (Duval Harrison, 2017, 241). Sara Martin, per la seva banda, esdevindrà una de les artistes més prolífiques d'aquesta època clàssica del blues

amb els seus seixanta enregistraments realitzats entre 1922 i 1927 amb la *OKeh* (Duval Harrison, 2017, 243). Algunes d'aquestes cantants son també autores de les cançons que interpreten i enregistren, com Ida Cox, Ma Rainey, Victoria Spivey, Bessie Smith o Alberta Hunter (Southern, 2001). Segons Walker Hill, res no il·lustra tan clarament la relació entre raça, gènere, classe i música com el fenomen de les gran cantants dels blues clàssic, les reines del blues dels anys 20 i 30 (2007, 31).



Imatge 2. Gertrude 'Ma' Rainey



Imatge 3. Bessie Smith

6.2.1 Els temes del blues clàssic

Com a bona part de la música popular i del blues en general, els temes del blues clàssic giren al voltant de l'amor i el desamor, en termes molt generals. Davis observa que, tant en el blues masculí com en el femení, l'amor i el viatge són temes omnipresents i remarca com s'expressa la idea de llibertat a través de la narrativa de la sexualitat (Davis 1999, 8; Caudwell, 2012, 398). Ambdós temes reflecteixen i simbolitzen fites aconseguides per la població afroamericana (la igualtat no va ser una d'elles) després de l'emancipació, envers l'autonomia personal i col·lectiva, i una nova realitat social: la mobilitat i possibilitat de viatjar i les relacions sexo-afectives més lliures. En els blues de les dones s'emfatitza el tema de l'amor i la sexualitat, expressant-se d'una manera lliure, provocadora i desafiant sovint, trencant les normes del que s'entenia i s'esperava com a actituds femenines i contradient les idees dominants sobre les seves vides sexo-afectives (Davis, 1998, 11; Caudwell, 2012, 394). Les lletres de les cançons expressen els neguits

que, sent íntims, personals i subjectius, representen alhora el sentir d'una comunitat, de la gran majoria de dones negres, que han patit el trauma generacional de l'esclavitud per passar a ser víctimes d'un racisme brutal en els seus dies de "persones lliures" sota les lleis *Jim Crow*. Altres temes circumdants són la violència domèstica, la prostitució, la pobresa, l'abandonament, la infidelitat, o altres qüestions socials. Davis relata i analitza en les lletres de 'Ma' Rainey i Bessie Smith la misogínia i la violència contra les dones i fa veure que aquestes cantants s'allunyen de la resignació i de l'estereotip de l'amor romàntic en les seves interpretacions, transmetent patiment però també lluita i resiliència. Tot sovint es fa servir el to humorístic, la ironia i el doble sentit, que Davis relaciona amb les arrels històriques del blues i els cants de treball, on aquest tipus d'estratègia indirecta era la única manera amb la que es podia expressar i denunciar l'opressió de l'esclavitud (Davis, 1999, 25-26; Duval Harrison, 2017, 246).

A més d'en les seves lletres, les cantants també fan servir els efectes vocals i el so de la seva veu, allunyats de l'ideal estètic europeu, per representar allò que volen comunicar: "Women singing the blues produced a sound, which, to borrow from Burns (2002), reflects 'musical embodiment' and represents gendered and sexualized daily experience" (Caudwell, 2012, 393). Com explica Caudwell, tant la narrativa com el discurs es generen mitjançant la combinació de les lletres de les cançons, les tècniques vocals i l'estructura musical. Mitjançant les seves interpretacions expressen allò social, polític i sexual, fent servir recursos pròpiament narratius així com mitjans musicals i sonors. Aquesta producció innovadora i trencadora de la sonoritat, tot i haver estat molt valorada en instrumentistes de vent, ha passat desapercebuda en el cas de les cantants del blues havent aportat aquestes exemples anteriors en la història del jazz (2012, 393).

6.2.2 Influència i repercussió del blues clàssic

Aquestes artistes van esdevenir referents i models per a les dones i homes de la seva època i la seva influència encara és vigent en els nostres dies per la seva llibertat expressiva i la seva independència. Les seves obres mostren postures rupturistes amb la feminitat normativa socialment acceptada i amb l'hegemonia heterosexual en les relacions i en la cultura dominant, i amb aquest discurs esdevenen precursors de moviments socials que es desenvoluparan posteriorment, com el feminisme negre, la protesta política i la consciència feminista dels anys 60 i 70 (Caudwell, 2012, 394; Ewing, 2015; Davis, 1999; Rustin-Tucker, 2008, 15).

The contemporary urge to break the silence surrounding misogynist violence and the organized political movement challenging violence against women has an aesthetic precursor in the work of the classic blues singers (Davis, 1999, 25)

Because the oppression of sexual minorities is based partly on the high value placed on normative femininity in relation to masculinity, understanding the

history of how blues women resisted the dominant narrative of gender expression may help to construct new methods of resisting restrictive gender roles for both women and men (Ewing, 2015, 10)

L'era del blues clàssic dels anys 20 i 30 coincideix en el temps amb el moviment conegut com a *Harlem Renaissance*. Aquest moviment literari i artístic lligat a la cultura afroamericana de les classes més elevades i instruïdes no apreciarà el blues i el jazz com a formes culturals acceptables i considerarà les seves maneres rudes i primitives qualificant-los com a *low culture* (baixa cultura). Els integrants de la *Harlem Renaissance*, en l'esforç d'atorgar una elevada dignitat social a la cultura negra, que els havia estat negada, deixen enrere aquestes expressions musicals més properes a la classe desfavorida, privada de la intel·lectualitat i l'educació que ells exhibien. Tenint en compte, a més, la masculinitat dominant, no és d'estranyar que no acceptessin el blues de les dones com un art de qualitat. Cal remarcar, però, una excepció declarada i significativa, i és la del poeta i novel·lista Langston Hughes, un dels principals impulsors de la *Renaissance*, qui defensarà les formes del blues com a metàfora de la nova consciència afroamericana (Davis, 1999) i obrirà la porta al jazz en entorns socials elevats (Walker-Hill, 2007, 30). En opinió de l'escriptor, les millors cantants de blues van ser dones: Mamie Smith, Clara Smith i Bessie Smith (Davis, 1999, 145). Per a Hughes, el jazz era "una de les expressions inherents de la vida dels negres a Amèrica" (Davis, 1999, 151).

The lives of the great majority of Afro-Americans, who were mostly poor and uneducated, were barely touched by this artistic expression. More often than not, it was the music of the classic blues singers that made an impact on their lives and furnished the basis for their musical culture (McGuire, 1986, 103)

Les protagonistes del blues clàssic van ser també subestimades per les dones afroamericanes vinculades als clubs de dones. Les dones negres de classes benestants havien començat a coordinar-se just abans del tombant de segle en el si d'associacions literàries i organitzacions benèfiques. Aquestes agrupacions es van sumar a la lluita per la causa esclavista, com a punt d'origen, i van pronunciar-se i actuar en contra dels linxaments i els abusos sexuals indiscriminats que rebien, enfocant-se en temes que les afectaven directament a elles. Gràcies a la feina i l'afany de líders com Mary Church Terrell o Ida B. Wells van arribar a tenir influència política. Malgrat aquesta lluita per combatre la injustícia i la desigualtat van caure en comportaments elitistes distanciant-se de la classe majoritària més desfavorida (Davis, 2022, 144). Els clubs de dones es preocupaven per mostrar una imatge moral i sexualment pura de la dona afroamericana (Ewing, 2015) i les interpretacions realistes, crues i sovint provocadores de les cantants

de blues no ajudaven als seus propòsits. Ewing explica aquestes tensions entre unes i altres:

Clubwomen sought to affirm the inherent worth of all black women by engaging in racial uplift programs so that the dominant society could not deny their human dignity. Blues singers, on the other hand, sought to affirm the value of black life by celebrating it as it was, with all of its diversity intact. Implicit in both characterizations were protests against racism and also competing ideas about gender expression (Ewing, 2015, 101)

És interessant destacar el paper de la premsa negra en la divulgació del blues clàssic. McGuire defensa la seva importància com a font primària i apunta que, tot i que la premsa negra va ser en bona part responsable de l'èxit de vendes dels *race records* fent promoció i ressenyes de les actuacions d'artistes i vodevils, l'estudi d'aquestes publicacions i el seu significat no ha rebut prou atenció per part de la investigació (McGuire, 1986, 103). Aquest autor identifica la premsa negra com a principal vehicle de difusió per fer arribar aquesta música a la població afroamericana, i en ella trobem informació d'artistes ressenyades regularment com Mamie Smith, Bessie Smith, Gertrude "Ma" Rainey, Ethel Waters, Maggie Jones, Sara Martin, Clara Smith, Ada Brown, Lucille Hegamin i Trixie Smith. Una part dels crítics contemporanis van ser indiferents a aquest fenomen, d'altres van destacar el talent d'aquestes artistes en les seves ressenyes contribuint a crear un llegat que ha quedat imprès en la història. Els crítics afroamericans, que van publicar en els principals diaris de la dècada com el *Chicago Defender*, *Cleveland Gazette*, *New York Age*, *New York Amsterdam News*, *Norfolk Journal and Guide*, *Pittsburgh Courier* i *Washington Bee*, aporten una informació de gran valor per al coneixement d'aquest estil i el seu abast però no fan pròpiament crítica musical, en la gran majoria de casos, sinó més aviat escrits promocionals amb referències a aspectes generals i anecdòtics de les produccions (McGuire, 1986, 122).

Nonetheless, we owe these critics a debt that can never be repaid, for thanks to them, scholars were left a record, no matter how sketchy, of the growth and development of the vaudeville-blues shows and the blues queens that reigned over them (McGuire, 1986, 122)

6.2.3 Final de l'era del blues clàssic

Al final dels vint i al llarg de la següent dècada es produirà gradualment la davallada de l'era del blues clàssic. La crisi econòmica que començarà amb la fallida de la borsa al 1929, la mort de Bessie Smith a mitjans dels 30, juntament amb el desenvolupament de la tecnologia i altres formes d'entreteniment, així com l'adveniment i puixança del *swing* i les *big bands* van donar un gir als escenaris, deixant de banda les propostes més properes al blues (Caudwell, 2012, 394).

La localització de les dones en un nínxol determinat, com és el cas del blues clàssic, pot tenir l'efecte no desitjat de silenciar l'anàlisi, en clau de raça i gènere, de la presència i actuacions de dones afroamericanes en altres àmbits com l'òpera, el gòspel, el rock, el country o el jazz (Rustin-Tucker, 2008, 15).

Certament, el blues clàssic de les cantants dels anys 20 va ser un corpus important per a la indústria negra de l'entreteniment als anys 20 i 30. Aquestes dones, però, van ser infravalorades pels literats de la *Harlem Renaissance*, per les dones dels clubs de classe mitjana, pels estudiosos i seguidors puristes de la història del blues per fer un blues menys *autèntic* (Carby, 1991, 180), per part de la premsa negra, i, fins i tot, per part de la historiografia. Tot i així, la seva rellevància arriba molt més enllà de l'entreteniment: conformant un lloc comú de resistència, un espai de cures per a les dones que compartien experiències vitals, un mitjà per a desenvolupar consciència social i política, i, per suposat, una forma d'expressió artística significativa i de valor històrico-musical. Potser el seu vincle amb el camp de l'oci, no sent considerades com a cultura elevada, va ser un dels factors per a aquesta baixa consideració.

Davis, com Tucker i altres autores citades, reconeix l'enorme importància del llenguatge i els discursos d'aquestes cantants i atorga a la música vocal un dels grans poders expressius del jazz (Davis, 1998, 167).

Indeed, many of the musical precursors to jazz were vocal music forms, including blues, spirituals, work songs, and the vodun (voodoo) chants from Congo Square. In her book on Bessie Smith, Ma Rainey, and Billie Holiday, Angela Davis argues that part of the power of jazz to express what Sidney Finkelstein has called "the hope and struggle for freedom" stems from "its roots in the vocal music that stands at the beginning of the African American music tradition (Tucker, 2017, 259)

6.3 Estudi de cas: Memphis Minnie

L'etiqueta de *blues clàssic* referida a les cantants que van fer aquesta música en els anys vint sembla inadequada per a alguns, com per a Hazel B. Carby, ja que no engloba altres artistes representatives en actiu del moment. El cas més paradigmàtic és el de Memphis Minnie McCoy, de nom real Lizzie Douglas (1897-1973). Memphis Minnie, cantant,

compositora i guitarrista de blues rural, sembla no tenir un lloc entre les anomenades *cantants de blues clàssic*, tot i ser coetània. I, pel fet de ser dona i trencar amb l'estereotip de *bluesman* solitari que s'acompanya amb la guitarra típic del *country blues*, paradoxalment també ha quedat sovint oblidada en la història del blues (Carby, 1991, 180). Per a Duval Harrison, Memphis Minnie podria ser considerada la pedra angular del blues de Chicago (2017, 245). Paul Oliver, un dels més reconeguts especialistes en el tema, en un article sobre la figura de Leadbelly¹¹ i el folk, apunta algun nom més i diu:

I have mentioned no women in the foregoing observations. Received opinion has it that men were attracted to the shows and travelled, while women stayed at home and put their musical energies into the church. Recordings seem to bear this out, but there are several guitarists among the women evangelists on Race records, suggesting that some had the opportunity to learn to play a stringed instrument. Secular women singers among the songsters are few, but there were some: Memphis Minnie might be so classified by her early work, Elvie Thomas and Geechie Wiley were a female guitar-playing duet, and Elizabeth Cotten stanhighly accomplished, if idiosyncratic, guitar player and singer. It is known that blues guitarists Curley Weaver and Barbecue Bob were taught by Curley Weaver's mother, and there are other, admittedly rare, references to women songsters. Here, too, is an area for research which could obviously be extended to a study of the women instrumentalists in the Church of God in Christ and other Sanctified churches (Oliver, 1985, 27)

Memphis Minnie podria servir-nos de modulació per a passar a parlar de les instrumentistes en el següent capítol. És coneguda l'anècdota sobre la seva victòria en un concurs en el que va quedar per davant del mateix Big Bill Broonzy, important referent del blues rural. El premi, una ampolla de whiskey i una de ginebra. *Columbia Records* descobreix a Memphis Minnie i l'enregistra el 1929, i, a partir d'aquí, va seguir una carrera, principalment en format de duets, amb els seus marits Joe McCoy i Ernest Lawlars. Memphis Minnie va ser de les poques figures que va realitzar amb èxit la transició de l'estil guitarrístic del blues rural a les tendències urbanes dels anys trenta a Chicago.

¹¹ Huddie William Ledbetter 'Leadbelly' o 'Lead Belly' (1888-1949) fou guitarrista, cantant i *songster* de Louisiana, pràcticament de la primera generació de *bluesmen*. Va treballar pel musicòleg i folklorista John Lomax, acompanyat-lo a cercar músics i cançons *folk* i actuant a universitats. Lomax va descobrir quan Leadbelly estava a la presó i va intervenir per a que pogués ser alliberat (Cohn, 1994, 53-54).



Imatge 4. Memphis Minnie

Els seus grans èxits van arribar a partir de 1941, quan es va passar a la guitarra elèctrica, amb temes com *Me and My Chauffeur* o *Black Rat Swing*. Aquest darrer, editat a *OKeh Records*, va ser acreditat a *Mr. Memphis Minnie* (Cohn, 1994, 101). Curiosa errada.

7. Les instrumentistes

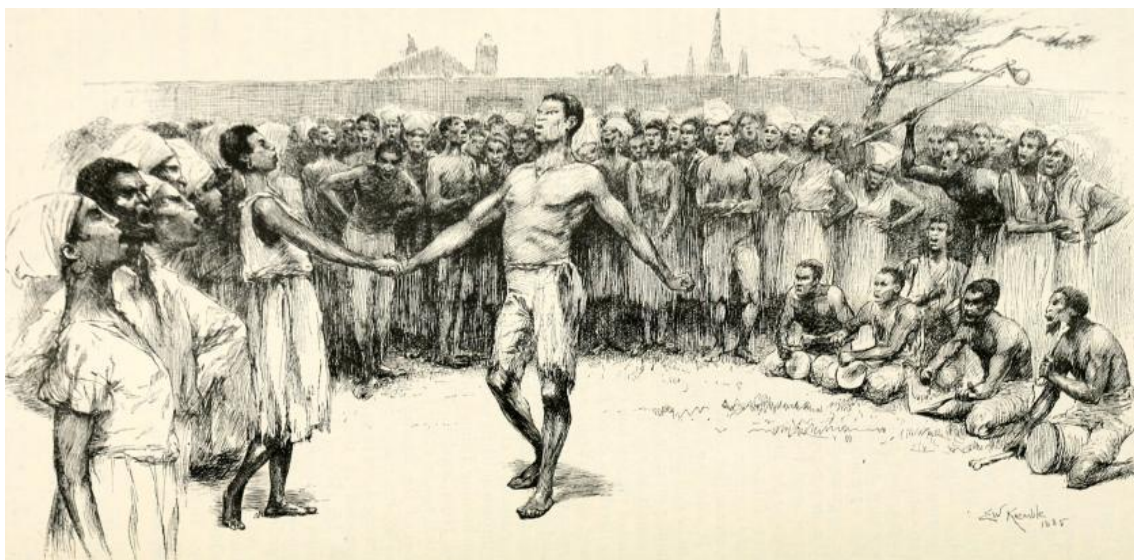
Some think because you play with any strength or solid feeling, you play like a man. There are a lot of men who play with a light, delicate touch, and I think they'd be upset if you said they played like a woman. You play the way you are.

Marian McPartland, pianista

Les dones van participar en tots els àmbits del blues i el jazz des dels seus inicis, tot i que si ens remetem a la historiografia sembla no haver estat així. En un món molt masculinitzat és necessària la recerca per conèixer, per una banda, la participació de les dones i, per altra, per entendre per què han estat excloses del relat.

Un punt de sortida, al que ens remetem en més d'una ocasió, és la investigació de Susan Cavin publicada a l'article *Missing Women. On the Voodoo Trail to Jazz* (1975), on analitza la relació entre el vudú i els inicis del jazz, i en la que es refereix a la falta del que anomena "sex variable" en recerques i estudis anteriors. Com apunta Tucker, "her article, entitled, *Missing Women: On the Voodoo Trail to Jazz, is perhaps the first to argue that women played roles in jazz history other than that of classic blues singers*" (Tucker, 2004, p. 3). Cavin, segons citen altres investigadores, en la seva recerca de la pràctica de la bateria, estudia les trobades i rituals que se celebren a Congo Square, l'històric emplaçament de Nova Orleans on els era permès reunir-se a persones esclavitzades, la seva descendència i criolls lliures, sigui africans, afrodescendents així com indígenes americans i europeus des de finals del segle XVIII. En aquest espai d'intens intercanvi cultural se sap que hi havia dones que participaven activament dels cants, de les vocalitzacions, de tocar els tambors i també com a espectadores (Rustin i Tucker, 2008, 11; Tucker, 2004, 37). El raonament de Cavin, explicat per Tucker, és que si bé les danses, cànctics i tocadetes de tambors que es donaven a Congo Square durant el XVIII i el XIX van ser fonamentals en els inicis del jazz, i els estudiosos defensen la presència de les dones en els rols de poder dels cercles vudús afroamericans així com en els que es trobaven a regions occidentals d'Àfrica o en Haití, els historiadors del jazz potser no haurien d'haver donat per fet (van ser negligents en pensar) que els participants eren exclusivament masculins, eludint la inclusió del *segon sexe* en els seus estudis. Només un historiador fa referència a la variable de sexe, reconeixent la seva omissió: "The only historian she found who addressed "the sex variable" was Christopher White, who observed that "no research had been done analyzing the sex of drummers of Congo Square"" (2004, 4).

Partint d'aquesta tesi, o similars, i desfilant aquest plantejament es va iniciar una línia d'estudi a partir dels anys vuitanta, propera a les teories feministes, on diverses especialistes van anar descobrint-nos a les dones que fins aleshores havien restat a l'ombra tocant instruments.



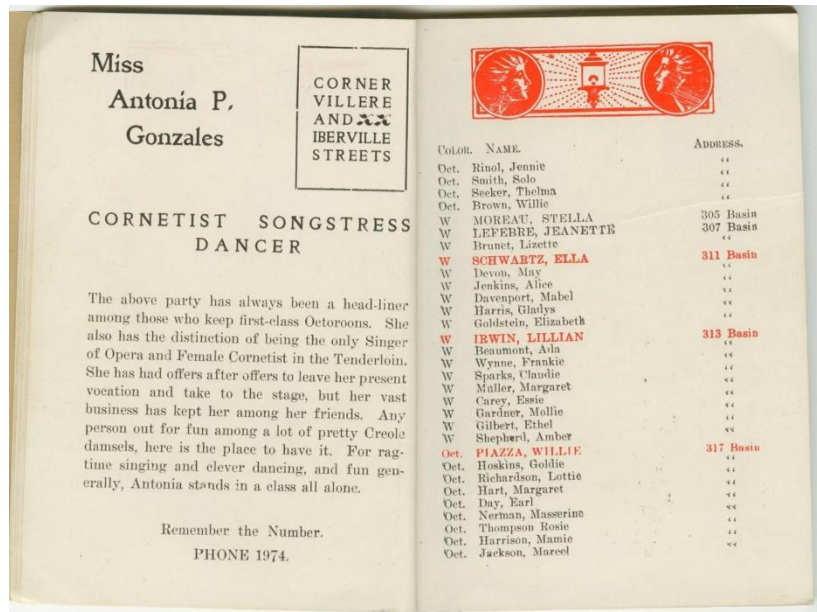
Imatge 5. Ball a Congo Square. Edward Wilson Kemble, 1886.

Cercant la pista a les instrumentistes en els inicis del jazz ens fixarem ara en un dels seus focus més importants. Nova Orleans, assenyalat com un dels principals bressols del jazz i el blues, a finals del segle XIX i principis del XX era una mixtura de cultures i procedències per raó, principalment, de la seva història colonial. Músiques i danses provinents de França, Espanya o altres indrets europeus es barrejaven amb sonoritats africanes i americanes en els balls, funerals, celebracions, carnestoltes i teatres.

El 1897 les autoritats van crear el barri que seria conegut com Storyville per delimitar i concentrar tots els negocis de prostitució de la ciutat, que fins a 1917 van considerar-se legals dintre dels límits del districte. Nova Orleans ja tenia tota una història anterior coneguda lligada a l'oci i a les formes de vida llicencioses. Aquest districte va donar moltes oportunitats de feina als professionals de la música i va tenir una important repercussió en l'incipient estil anomenat jazz. Als establiments d'Storyville es podien trobar pianistes, trios de corda i petites bandes de vent, i en l'àmbit musical hi treballaven criolls i afroamericans. Si bé algunes prostitutes o mestresses eren músiques, no totes les dones que tocaven o cantaven a Storyville exercien la prostitució, altres també eren propietàries de negocis o treballaven en el servei, com a ballarines, tocant o cantant. A Storyville trobem, com a exemple documentat, a Antonia Gonzales, que s'anunciava com *"the only cornet playing madam in Storyville"* (Tucker, 2004, 60). Gonzales regentava un dels bordells de classe alta més populars de Nova Orleans, a la porta del qual es podia llegir *"Gonzales, Female Cornetist"* (Tucker, 2004, 274) i així també s'anunciava a les guies de prostíbuls de la ciutat.

The duets of the "female cornetist" and ragtime "professor" are noted by other historians and musicians as well. Composer and pianist Spencer Williams recalled,

"My old friend, Tony Jackson, who composed 'Pretty Baby' and 'Some Sweet Day,' used to play piano at a house run by Miss Antonia Gonzales, who sang and played the cornet." It is notable that her cornet playing was only one aspect of her musical importance to the Storyville scene. The fact that she procured the talents of pianist Tony Jackson are also much hailed in accounts of her House (Tucker, 2004, 278)



Imatge 6. Anunci de madam Antonia P. Gonzales al Blue Book New Orleans, 1905.

Al districte també hi viu i hi treballa Mamie Desdunes, pianista i cantant, de qui Jelly Roll Morton recorda va ser la seva principal influència i la primera persona que el va impressionar tocant blues. Tot i que no se sap exactament, és probable que Desdunes tingués un paper destacable en la fusió del blues i el ritme d'havanera que després desenvoluparà i donarà a conèixer Jelly Roll (Tucker, 2004, 42). Morton atribuirà, anys després de la seva gravació, l'autoria del tema 'Mamie's blues' a Desdunes (Tucker, 2004, 236-241).

While we may not know exactly what Desdunes's role was in jazz history, we may speculate that she is one of the musicians involved in fusing blues and Latin rhythms in a distinct Creole of color approach to piano jazz (Tucker, 2004, 238).

Entre les pianistes que es troben a Nova Orleans destaquen les longeves Jeanette Kimball Salvant (1908-2001) i Emma Barrett (1898-1983). Ambdues van mantenir-se en actiu fins gairebé el final de les seves vides i ambdues van treballar amb Oscar 'Papa' Celestin.

Barrett, de formació autodidacta i una excel·lent oïda musical, va ser una de les primeres dones instrumentistes en ser gravades, acompanyant el 1923 a Celestin.

D'aquesta última Tucker diu:

Her style has been described as strong, rhythmic, and as delivering the powerful and accurate foundation of chords, even when transposing to keep in tune with tonically-wandering bands—important skills in early New Orleans band styles that featured collective improvisation (2004, 175)

Porter (1984) també situa a Nova Orleans a les pianistes Margaret DeVerne, Edna Mitchell, Camille Todd, Wilhelmina Bart; i Dahl (1989), a Olivia Charlot, Billie Pierce (Goodson), Sadie Goodson, Dolly Adams (Douroux).

Dolly Adams (1904-1981) va néixer en una família de músics i va rebre formació pianística, amb el suport del seu oncle Manuel Manetta, un reconegut multi-instrumentista i líder de banda que havia tocat amb Buddy Bolden, Kid Ory o 'Papa' Celestin i el primer en contractar-la com a música. Sent membre de la banda de Manetta va coincidir als escenaris amb Ory, Joe 'King' Oliver o el jove Louis Armstrong; més endavant va ser líder de la seva pròpia banda integrada pels seus fills, que van seguir la carrera musical. Adams, a més del piano, també tocava la bateria i el contrabaix.

En referència als instruments socialment acceptats per a les dones, Tucker apunta:

According to Karl Koenig, while boys—Creole, black, and white—might grow up in late nineteenth century New Orleans hoping to play in a brass band, girls were not encouraged to play brass instruments in public, or to march in bands. The only acceptable instruments for girls to play in public were piano and violin. Yet, as the piano became important to early twentieth century jazz bands, women with piano training--especially those who had acquired the knowledge of chords that was invaluable to these early collectively improvising ensembles--began to be hired as regular members of otherwise all-male professional bands. Olivia's daughter Dolly would be a key participant in this historical shift (2004, 116)

La mateixa mare de Dolly Adams, Olivia Manetta, criolla de color i germana de Manuel, va ser una excel·lent música, pianista i violinista, a més de tocar la corneta i la trompeta, que, segons opinió de Tucker, si hagués estat un home podria haver rebut un reconeixement similar en la història del jazz de Nova Orleans al del seu elogiat germà, sobrenomenat '*professor*' o '*fess*'.

7.1 Les pianistes

Dahl, citant a D. Antoniette Handy, apunta que en els espectacles de *minstrel* i vodevil es podien trobar dones, algunes pianistes. Als *minstrel*, tot i que en els seu origen eren interpretats per blancs, després de la guerra de secessió també van començar a participar persones negres com a forma de guanyar-se la vida, enfosquant les seves cares a l'inici (Tucker, 2004, 53). També tocant *ragtime* sorgeixen noms de dones, no només a Nova Orleans, també a Kansas City i a altres ciutats (Dahl, 1984, 10-11). Per bé que hi va haver nombroses compositores blanques de *ragtime* amb peces publicades, Walker-Hill afirma que no hi va haver dones negres compositores de *ragtime* (2007, 23-24). Assenyala Southern que el millor pianista a la ciutat de Pittsburgh era una dona coneguda com a *Ragtime Mame* (2001, 347).

A les bandes de jazz no era excepcional trobar-hi dones pianistes, ja sigui blanques o de color. Moltes de les dones que arribaven a les bandes provenien de tocar a l'església; per aquesta raó, i perquè era més habitual (i fins i tot ben vist) entre elles que entre ells el fet de rebre lliçons de piano, les dones tenien més habilitat i coneixement per llegir i escriure música (Tucker, 2004, 64). La pianista Sadie Goodson (1901-2002) respon al musicòleg Karl Koenig, referent a les pianistes que hi havia a les bandes de jazz:

Well, I think it was because they needed pianists. At that time there weren't as many men playing piano; they wanted to play a trumpet or another wind instrument. It was considered more masculine to play a wind instrument. A lot of women, to be socially accepted, learned the piano as part of their upbringing. The men in the band liked the chords I played. Many of them depended on the chords to be able to play their part (Tucker, 2004, 63).

Goodson fa al·lusió a la importància de la part pianística a la banda, que ja s'ha comentat, i com la formació musical de les dones era útil en aquest sentit. Olivia 'Lady Charlot' Cook també declara: "*They liked that I could read it, but they hated that it was a woman.*" (Tucker, 2004, 65)

A les primeres bandes de jazz el piano feia una funció d'acompanyament basada en sostenir l'harmonia mitjançant els acords; no s'esperava del pianista que interpretés parts solistes. Això no s'hauria d'interpretar com una funció menor, ans al contrari. Com apunta Taylor, aquesta tasca requereix una gran sensibilitat musical i talent especialitzat, rarament apreciats (2020, 56). Potser per aquesta qualitat associada al piano en aquesta època, sent benpensants, no van ser del tot valorades les aportacions musicals de les pianistes, com Lilian Hardin o Lovie Austin. O bé a la inversa: va ser el fet que aquest rol pianístic fos ocupat principalment per dones que aquest estil fos menystingut. És significativa l'anècdota que relata Lil Hardin Armstrong: "*En la época de King Oliver, el*

pianista no acostumbraba a tocar muchos solos [...] Alguna vez que se me ocurrió pegarle un pequeño repaso al teclado, Joe [Oliver] volvió su rostro hacia mí y apuntó con sarcasmo: ¡Vaya! Parece que tenemos un nuevo clarinete en la banda" (Tirro, 2001, 203). Aquest tipus de valoració condescendent i despectiva, però, la trobem també en historiografia moderna, com quan llegim a Schuller qualificant que en algun enregistrament "*aparece el desvaído piano de Lil Hardin Armstrong*" (2023, 150) o, comparant-la amb Earl Hines, "*el blanduzco piano de Lil Armstrong*" (2023, 159), i en més ocasions titllant de vergonyós o fora de context algun dels solos de la pianista, i també Gioia al·ludint a la confusió de la pianista en els canvis d'acords (2002, 74). Els casos de Lilian Hardin i Lovie Austin es troben entre els més flagrants de com han estat subestimades algunes músiques en la història del jazz. Davant del fet que, com a Nova Orleans, al Chicago de l'època no resulta estrany trobar dones com a pianistes ocupant espais respectats en bandes de jazz, la desconsideració que han rebut Hardin i Austin, en concret, per part de la historiografia resulta inquietant (i, a voltes, indignant), ja que ambdues van realitzar les feines pianístiques de més gran prestigi en el Chicago dels 20 (Tucker, 2004, 86).

Moltes de les pianistes també cantaven. Dahl diu que cantar era pràcticament obligatori per a les pianistes dels trenta i els quaranta (1984, 68). El fet de cantar i acompanyar-se al piano era un actiu que les podia afavorir en el moment de trobar feines en els clubs on es programava música. Així ho feien Nelly Lutcher, Alice Moore, Billie Pierce, Sippie Wallace, Victoria Spivey, Lovie Austin, Lil Hardin, per exemple. De fet, algunes dones que han passat a la història bàsicament com a cantants també eren excepcionals pianistes (podem pensar en exemples posteriors com Sarah Vaughn i Nina Simone). Una confirmació més de que el rol de cantant era el que estava reservat per al lluïment de les dones.

[...]singing has been one of the principal means for legitimizing a woman's presence on the bandstand. Thus, whether by choice or by necessity, many talented women pianists (as well as other instrumentalists) also made their mark as vocalists, "singing for their supper" in the harshly competitive jazz-as-entertainment business (Dahl, 1989, 68)

Altres pianistes com Ethel Minor, Ida Mae Maples, Lottie Hightower, Lil Hardaway Henderson, Garvinia Dickerson, Bertha Gonsoulin (que va substituir Lil Hardin a la banda de King Oliver), Irene Armstrong (o Kitchings), Mabel Horsey, Georgia Corham o Arizona Dranes també van formar part de la història del jazz a Chicago, malgrat algunes no han deixat cap enregistrament conegut (Taylor, 2020, 60; Dahl, 1984). A Washington i a Nova York també trobem destacades pianistes durant aquestes dècades. I entre les pianistes

de blues trobem a Emma Barrett, Sippie Wallace, Hociel Thomas, Una Mae Carlisle, Gladys Bentley, Victoria Spivey o Georgia White (Duval Harrison, 1997).



Imatge 7. Sweet Emma Barrett



Imatge 8. Hociel Thomas

7.1. 1 Consideracions de gènere referents al piano

Com ens recordava Tucker, els instruments que socialment es permetia tocar a les dones, sense perjudici de la seva imatge i dignitat, eren bàsicament el piano i els instruments de corda (violí). No només això sinó que era senyal d'educació i de classe que les noies tinguessin formació musical. Òbviament no era el mateix tocar el piano clàssic que el piano en el món del jazz. Però com ja hem dit el món clàssic era molt restrictiu per a les persones de color, i més per a les dones (amb alguna excepció). Els suposats orígens dels prejudicis en contra de la pràctica per part de les dones dels instruments de vent, per exemple, farien riure si no haguessin estat tan nocius i absurds. Tenen a veure, molt sovint, amb la posició en la que es toquen o les ganyotes que forcen la cara en fer-ho. El piano es pot tocar asseguda en una posició "respectable" per a una dona. En canvi, els instruments de vent fan forçar l'expressió facial i resten la bellesa suposada que han de tenir totes les dones, sent desagradables a ulls d'alguns. Altres raons esgrimides tenen a veure amb la força física o amb connotacions d'índole sexual. Aquests idees estereotipades, és clar, són bidireccionals: així com el piano era instrument adient per a les dones, es considerava un instrument "massa femení" pels homes.

Com s'ha comentat, el piano a les bandes de jazz dels anys 20 tenia la funció de sostenir els acords per tal de que altres instrumentistes fessin les seves improvisacions a sobre d'aquest acompanyament. Algunes autores suggereixen que es pugui interpretar aquest fet ja amb mirada de gènere, ja que el rol de pianista acompanyant en aquestes bandes

era lloc apropiat per a dones, i en aquests casos els solos no eren ben entesos o ben rebuts (Tucker, 2004, 67). El piano, per aquesta i altres raons exposades, era considerat doncs un instrument “femení”. Taylor apunta, a més, que la majoria de pianistes de ragtime i dels inicis del jazz eren homosexuals. Jelly Roll Morton va expressar els seus dubtes en el moment de decidir tocar el piano precisament per aquesta raó, ja que el qualificava com a un instrument *sissy* (afeminat).

One of the most influential of all Chicago pianists, Tony Jackson, was openly so. The drummer Harry Dial, one of the few musicians active in the 1920s to openly discuss homosexuality, noted in his autobiography that male band pianists of the time—even the straight ones—were called “mother” because of the stereotype of their sexuality. He even goes so far as to claim Earl Hines chose his nickname, “Fatha,” to make it expressly clear that he was straight. Morton himself expressed some reluctance about learning piano, as it was considered a “sissy” instrument, although he showed touching compassion for Jackson, one of his early idols (when Lomax asked him if Jackson was a “fairy,” Morton gracefully deflected the question by answering “well, I don’t know if he was a ferry or a steamboat.”)(Taylor, 2020, 55-56)

Taylor suggereix, en aquest sentit, que potser com a reacció a aquesta imatge estereotipada del piano va sorgir un perfil masculinitzat, més competitiu, on sí s’admirava la improvisació i les parts solistes que, fins i tot, es va caracteritzar per un estil de comportament i una manera de vestir, que buscava l’atenció de les dones. Eren coneguts com a *ticklers* o *professors* (de vegades abreuiat en *fess*). Així el piano va ser inclòs també en aquesta fraternitat masculina d’instrumentistes jazzístics i se li va atribuir característiques que van relacionar-se d’aquí en endavant amb la masculinitat com la improvisació i la competitivitat. “For jazz means improvisation, and the prevailing view, at least until recently, has been that instrumental improvisation means assertiveness means masculinity” (Dahl, 1984, 36).

7.2 Altres instrumentistes

Els exemples de dones instrumentistes més enllà del piano són efectivament escassos si comparem amb el nombre de noms masculins. Això no vol dir que no existissin músiques tocant instruments de vent, corda o percussió des dels inicis del jazz, i que cert nombre d’elles aconseguissin fer una carrera professional reconeguda. Les dones afroamericanes estaven involucrades en la música clàssica, el vodevil i el jazz primerenc, i es poden trobar alguns noms femenins entre les instrumentistes de vent en les bandes de metall i les primeres agrupacions (Dahl, 1984, 20). Aquestes *brass bands*, formades principalment per instrumentació de vent metall, eren hereves de les bandes militars i com a

conseqüència va mantenir-se una forta associació entre aquests instruments i la masculinitat (Tucker, 2004, 38). Dahl recull l'opinió d'especialistes en música de Nova Orleans, Curtis D. Jerde entre ells, que creuen que les dones afroamericanes, i sobretot les de classe baixa, van participar en les bandes de metall i similars més del que fins ara s'ha explicat, i que no va ser fins 1920 que els instrumentistes van passar a ser exclusivament homes, amb excepció de les pianistes (1984, 20).

Tant a la tradició europea com a l'africana i afroamericana els instruments que es consideraven apropiats per a les dones eren els de corda i els de tecla, mentre que els de vent i els de percussió eren considerats masculins. Així els instruments més àmpliament popularitzats i identificats amb el jazz, com el saxo, el trombó, la trompeta o la bateria era territori reservat per a intèrprets masculins, tenint en compte que alguns d'ells, com la trompeta i el saxo són els que assumeixen parts solistes.

7.2.1 Les trompetistes

Ja s'ha esmentat a Antonia Gonzales establerta al Storyville de Nova Orleans, on regentava un famós bordell. Gonzales, cornetista i cantant, devia comptar amb certa fama i notabilitat ja que consta que tocava amb altres músics de renom com el pianista Tony Jackson.

No es té gaire informació sobre la trompetista Ann (Annarette) Cooper però les dades que es tenen sobre ella són significatives. Nascuda a Indianapolis, a mitjans dels anys 30 abandona Chicago on ja tenia una carrera com a instrumentista, per anar a Nova Orleans. Aquest fet reforça la idea de que Nova Orleans mantenia una vida musical activa més enllà dels anys 20. Encara que la decisió de canvi de ciutat sembla ser originada per una oferta per part de Oscar Celestin, un cop a Nova Orleans Cooper entra als *Rhythm Boys* de Joe Robichaux, qui la recordava com a una trompetista fiable de notes agudes: "Robichaux remembered Ann Cooper as a "dependable high-note trumpeter" with a "style like that of Louis Armstrong." He added that she could "hold her own in jam sessions." (Tucker, 2004, 229). La seva estada a aquesta formació va ser breu i la raó de la marxa, significativa. Robichaux va voler realçar Cooper en un lloc destacat, fent-la sortir de la secció regular. Allò que Robichaux entenia com una promoció per a ella, la trompetista ho va interpretar com a una exclusió de la banda, per la qual cosa va abandonar el grup. Aquesta reacció manifesta que Cooper no va acceptar ser considerada com un ornament o una excepcionalitat, sinó que volia ser integrant de la banda com un músic més. No és l'únic testimoni que exemplifica com les dones instrumentistes no se sentien còmodes sent presentades com elements excepcionals o decoratius i preferien ser-ne part com un músic més, contribuint al so de la banda, demostrant dignitat professional, per bé que sovint eren acollides amb hostilitat per part dels seus col·legues masculins. Socialment era més acceptat, a més, la participació d'aquestes músiques com a *novelty* (en el sentit de quelcom nou o inusual, gairebé de

raresa) separades de la banda, tant per ser dones com per ser negres (això també es podria aplicar a músics negres homes en bandes blanques). Ann Cooper va anar a Detroit i després a Chicago per acabar finalment a Nova York. És destacable un article sobre dones trompetistes, aparegut al *New York Amsterdam News* el 1938 on es reconeix la carrera de Cooper, entre d'altres. Això demostra que la presència i el reconeixement d'aquestes dones era considerable i mereixedor de ser narrat. La trompetista d'Indianapolis va formar part d'altres bandes durant la dècada dels quaranta. Va crear una formació pròpia i també va ser part de les més conegudes *all-woman bands*, *International Sweethearts of Rhythm* i *Darlings of Rhythm*.



Imatge 9, Dolly Jones

En el citat article del *New York Amsterdam News* mencionat s'esmenta també a la trompetista i cornetista Dolly Jones (1902- 1975). Nascuda a Chicago i provinent d'una família de músics (la mare, Dyer Jones, era una destacada trompetista de l'època anterior a Louis Armstrong) va tocar a la banda de 'Ma' Rainey en gira durant 1925, i també en

Harlem Harlicans, l'*all-woman band* liderada per Lil Hardin a principis dels trenta. Al voltant de 1932 va formar la seva pròpia banda, *Twelve Spirits of Rhythm*, amb excel·lents crítiques (Dahl, 1984, 81). La trompeta de Dolly Jones (també Armenra o Hutchinson) estava influenciada per Louis Armstrong, com molts trompetistes del moment, i els dos únics enregistraments coneguts de Jones van estar en algun moment atribuïts a *Satchmo* (Porter, 1984, 44). Dolly Jones va ser la primera trompetista dona que va gravar un disc de jazz. També va fer una incursió al cinema participant al musical *Swing!* (1938) dirigit per Oscar Micheaux. Sembla que va estar en actiu fins els anys setanta.

Una altra trompetista, i també saxofonista, va ser Leora Meoux Henderson. Va néixer a Louisville (Kentucky) en algun moment de la dècada de 1890. De formació clàssica, comença a tocar professionalment en un famós espectacle de vodevil negre, els *Musical Spillers*, juntament amb una altra saxofonista i trompetista anomenada Isabella Spiller. A Nova York, on s'estableix, treballa en teatres i espectacles durant una dècada, amb les bandes de dones de Lil Hardin i de Hallie Anderson, amb la *Negro Women's Orchestra and Civic Association* i també amb la seva pròpia, *Vampires*. Un cop més, el fet pel qual serà sobretot recordada és el seu matrimoni amb Fletcher Henderson, amb qui es casa el 1924. Després del casament Leora Meoux es va dedicar a treballar amb el seu marit, com a música instrumentista, trompetista i saxofonista, inclús en alguna gravació, així com ajudant amb arranjaments, i també amb diversos temes de gestió de la carrera i la

banda de Henderson, a qui va cuidar fins a la mort d'ell, esdevinguda el 1952, després d'una llarga malaltia. Meoux el va sobreviure sis anys (Dahl, 1989, 80).

Nascuda al tombant de segle, serà Valaida Snow la trompetista més famosa abans de l'era del *swing*. Nascuda a Chattanooga (Tennessee) en el si d'una família d'artistes i músics, Snow va arribar a ser tota una estrella a Estats Units i a Europa. El seu èxit li ve més per les seves habilitats d'espectacle i entreteniment, també com a ballarina, cantant i líder de banda, que com a instrumentista. Va participar també en alguns films. Establerta entre Escandinàvia i París des de 1936, va ser capturada i arrestada durant l'ocupació nazi al voltant de 1940. Després del seu alliberament, un any després, va tornar als Estats Units per restablir-se i tornar als escenaris el 1943 i encara durant la dècada dels cinquanta fins el moment de la seva mort, esdevinguda el 1956.

7.2.2 Les saxofonistes

El saxo pot considerar-se un dels instruments més identificat amb l'imaginari jazzístic i un dels més associats amb l'interpret masculí. A aquest instrument se li han atorgat connotacions d'índole sexual que l'han allunyat d'allò socialment acceptat per a les dones. El seu so es considera agressiu, associat amb la masculinitat heterosexual i la virilitat, que a la vegada encarna la cultura del jazz. No obstant això, podem trobar alguns exemples de grans saxofonistes afroamericanes com Vi Burnside, Margaret Backstrom, Willene Barton, Ivy Benson, Josephine Boyd o Elsie Smith. Algunes d'elles van tocar en bandes masculines però la majoria va dur a terme la seva carrera en *all-woman bands* (Caudwell, 2012).

Trobem molt pocs exemples de dones saxofonistes anteriors a l'època de les *all-woman bands*, tot i que se sap que les bandes tradicionals de metall de Nova Orleans podien comptar amb components femenines. Tucker cita a Irma Young, germana del famós saxofonista Lester Young, i situa a ambdós en una banda familiar que completaven la mare i la tieta, *The Young Family Band*, que tocava amb freqüència a Nova Orleans.

Viola Burnside va ser una saxofonista tenor molt reconeguda de seguida que va començar la seva carrera professional. Feia de solista a les *Harlem Playgirls* a mitjans dels trenta i més tard va entrar a les *International Sweethearts of Rhythm* fins a mitjans dels quaranta. Se la considera una pionera entre les dones del jazz que va influir a altres saxofonistes, com Willene Barton (Dahl, 1989, 84). Burnside va compartir secció amb la també saxo tenor Margaret 'Padjo' Backstrom a les *Harlem Playgirls* de 1938 a 1940. Ambdues tenien estils diferents:

"Vi Burnside was show, but Padjo actually played", explained Thelma Lewis. "Padjo could play fifty choruses, all diferent". Burnside played "riffs", or patterns, according to Lewis, but Backstrom "played the changes", meaning the latter

saxophonist conceived her musical lines as negotiating the chord changes of the tune” (Tucker, 1998, 266).

La saxofonista alto Josephine Boyd és recordada com una de les integrants més brillants de les *Darlings of Rhythm*. Una excompanya seva de la banda opinava que Boyd va ajudar a Dizzy Gillespie amb la invenció del bebop.

She was a genius, murmured Sarah McLawler, who heard Boyd play in the Darlings at the Sunset Terrace Ballroom in Indianapolis. “I’ve seen her blow men off the stage”, said Lillian Carter (later Wilson), who played with Boyd in Baltimore with the International Sweethearts of Rhythm. Carter insisted that Boyd helped Dizzy Gillespie with the invention of bebop (Tucker, 1998, 267).



Imatge 10. Vi Burnside



Imatge 11. Margaret Backstrom

7.2.3 All-Woman Bands

A finals dels anys 20 van aparèixer formacions més grans integrades principalment per instruments de vent (metall o canya), que donarien pas a les *big bands*, protagonistes de l'era del *swing* al llarg de les dues dècades posteriors. En els anys 30 i 40 van assolir popularitat algunes bandes íntegrament formades per dones, les *all-girl* o *all-woman bands* on pràcticament, i sumàriament, queden emmarcades les instrumentistes en les històries tradicionals del jazz.

Al segle anterior, però, a partir del 1880, ja existia una tradició d'agrupacions formades només per dones afrodescendents (o també blanques) en orquestres, espectacles *minstrels*, bandes instrumentals o orquestres de ball. Als inicis del XX trobem les

conegudes com *Ladies' Orquestras* on algunes dones prenen la batuta, entre les quals trobem exemples destacats com Marie Lucas o Hallie Anderson, que també van dirigir formacions instrumentals masculines. Uns anys després, Leora Meoux Henderson i Lil Hardin Armstrong van dirigir les seves bandes femenines. Podríem trobar, doncs, en les *Ladies' Orquestras* un precedent directe per a les *all-woman bands*.

Diferents factors intervenen en la creació d'aquests tipus d'agrupacions. Per una banda, el fet de l'espectacle inusual de veure tocar un grup només format per dones va moure alguns empresaris o músics a muntar aquestes orquestres, amb la intenció de fer negoci i aconseguir diners, diferenciant-se de les bandes masculines. Així mateix, algunes dones que no aconseguien trobar feina en els grups masculins van trobar en les *all-woman bands* una manera de subsistir i treballar en l'àmbit professional de la música. Les dones afroamericanes tenien doble dificultat perquè estranyament serien admeses en bandes blanques, masculines o femenines, a causa del racisme i les lleis segregacionistes en els estats. Amb la Segona Guerra Mundial moltes dones van ocupar espais en el món laboral que els homes havien estat emplenant abans de ser allistats a files, també als escenaris del jazz. Va ser un moment especialment exitós per a les *all-woman bands*, que servien a més per a l'entreteniment de les tropes (Porter, 1984; Caudwell, 2012; Tirro, 2001, 282), sense arribar al reconeixement que tenien els seus col·legues masculins, en tot cas.

Va haver-hi multitud de bandes íntegrament femenines afrodescendents o racialitzades, i algunes també de dones blanques. Moltes d'elles van tenir una breu existència, creades per promotors amb interès comercial amb l'objectiu de treure'n rèdit com a *novelty* i dissolent-se abans de tenir prou temps per consolidar-se i polir els aspectes musicals (Porter, 1984, 47-48). Entre les bandes més importants es troben les *Harlem Playgirls*, les *International Sweethearts of Rhythm* o les *Darling of Rhythm*. Molts aspectes es podrien analitzar al voltant d'aquestes agrupacions, que no seran objectiu d'aquest treball. Com passa en la majoria de casos de dones a la música, l'anàlisi musical i estilístic és l'últim al que es posa atenció. Sovint manquen fonts primàries.

The Harlem Playgirls, fundada el 1935 per Sylvester Rice, va ser una de les primeres bandes de dones afroamericanes. Moltes de les seves integrants van passar a tocar amb els grups més reconeguts com *The International Sweethearts of Rhythm* o *The Darlings of Rhythm*. *The International Sweethearts of Rhythm* va ser originàriament formada al *Piney Woods Country Life School*, amb les òrfenes i pobres que hi vivien. Va ser una banda racialment integrada ja que tot i que majoritàriament les components eren afroamericanes, també en formaven part noies de diferents nacionalitats i orígens com Xina, Puerto Rico, Mèxic i natives americanes. Van començar a professionalitzar-se i consolidar-se com a formació acollint a les més destacades instrumentistes del moment, i fent gires i actuacions arreu fins aconseguir un importantíssim èxit i reconeixement. La seva composició multiracial va suposar un condicionant important i problemàtic, sobretot en els seus viatges al sud, degut a les lleis segregacionistes. Les *International*

Sweethearts van tocar als teatres més importants com l'*Apollo* o el *Savoy Ballroom* a Nova York i també a Europa després de la guerra (Dahl, 1989, 53). Van participar en programes de ràdio de l'exèrcit, en *soundies*¹² i van arribar a enregistrar un disc.



Imatge 12. *The International Sweethearts of Rhythm*

En les seves files van estar músiques reconegudes com les trompetistes Ernestine 'Tiny' Davis i Clara Bryant, les saxofonistes Vi Burnside i Lorraine Brown, la contrabaixista Lucille Dixon, la baterista Pauline Braddy o la pianista, cantant i líder Anna Mae Winburn.

The Darlings of Rhythm va sorgir el 1943 al Harlem novaiorquès de la ment de la saxofonista Lorraine Brown, tot i que poc després va passar a mans del líder de banda i arranjador Clarence Love, a partir d'un nucli d'instrumentistes que provenien de l'*Eddie Durham's All-Star Girls*. Aquesta banda, integrada exclusivament per dones afroamericanes, no va gaudir de tanta popularitat i difusió com les *Sweethearts* i, en conseqüència, es conserva molt poc material sobre elles. Músiques que van formar part de les *Darlings*, algunes d'elles provinents de les *International Sweethearts*, van ser les trompetistes Jean Ray Lee i Ann Cooper, les saxofonistes Josephine Boyd, Frann Gaddison i Margaret 'Padjo' Backstrom, la trombonista Jesse Turner, la contrabaixista Vi Wilson o la baterista Henrietta Fontaine.

¹² Els *soundies* eren films musicals de tres minuts produïts a Nova York, Chicago i Hollywood entre 1940 i 1946, que cobrien molts estils de música. El mateix terme es va fer servir posteriorment per a peces musicals fetes per a televisió (es.wikipedia.org/wiki/Soundies).

Es dona una interessant comparació entre aquestes dues *all-woman bands*, tant pel que fa al seu estil musical com per la forma en que es presentaven al públic, quant al vestuari i a l'actitud escènica. Mentre que a les *International Sweethearts* es posava molta atenció a la seva aparença, cuidant molt vestits i pentinats, per tal d'acostar-se al màxim a l'ideal de bellesa i a l'exotisme, les *Darlings* no estaven preocupades per aquests aspectes, oferint un estil de música més rude, com explicava Vi Wilson: "Our music was a little bit more down to earth. We had more jazz musicians, more rock and roll, and we could ad lib more" (Tucker, 1998, 269). Si bé el so i l'estil de les *Sweethearts* eren ben considerats, com a grup cohesionat interpretant bons arranjaments, les *Darlings* eren, a més, presentades i valorades com a solistes, cadascuna d'elles i aconseguint en conjunt un so més potent. La saxofonista Frann Gaddison, que havia pertangut a ambdues agrupacions, recordava sobre les *Darlings*:

"They'd come in there like they just got through washing dishes or something. Or washing clothes. But the Sweethearts were very lavish, you know, beautiful. They had hairdos and make-up... But they didn't swing" (Tucker, 1998, 256)

En les descripcions dels seus vestuaris i aspecte físic podríem trobar una apreciació significativa de classe, en el sentit de separar l'aparença de les dones treballadores de les feines que habitualment exercien les afroamericanes, com a serventes, rentaplats o dones de neteja, i considerant les dones músiques incloses dins d'aquesta condició proletària. És important ressaltar que a les *International Sweethearts* entraven dones afrodescendents de color més clar de pell, mentre que a les *Darlings* no es buscava aquest aspecte entre les seves integrants, resultant un grup de dones afroamericanes de color de pell visiblement més fosc. És probable que això també afectés a l'hora de la difusió i popularitat de les primeres, a diferència de les *Darlings* de les quals no es conserva cap tipus d'enregistrament. La idea, també estesa, de que les *Sweethearts* tenien menys qualitat musical per posar més atenció a la presència física i presentar-se de maneres que s'entenien (i encara s'entenien) com a més *femenines* entraria dins dels estereotips de gènere: la idea de que si una dona és guapa o té cura del seu aspecte no pot tenir altres habilitats, en aquest cas musicals. La dualitat masculí-femení pel que fa al so i estil jazzístic, sota el tòpic *plays like a man*, qualifica el so típicament femení com a suau o dolç i el masculí enèrgic i vibrant. L'adjectiu *femení* en aquest context és usat com a quelcom negatiu, fins i tot en opinió de dones, mentre que '*tocar com un home*' s'interpreta com un compliment o afalac (Tucker, 1998).

És interessant el testimoni de la contrabaixista Vi Wilson, recollit per Tucker, on comenta com les dues saxofonistes tenor Vi Burnside i Margaret Backstrom, quan coincidien a *jam sessions*, s'anomenaven entre elles amb sobrenoms de saxofonistes masculins famosos (Lester Young i Ben Webster) com a referències de qualitat.

Fellas in those days had a competition between the Sweethearts and the Darlings. But the Darlings could play. Boy, we would get in jam sessions with them like, whatever town we were in. The fellas, it was a novelty to them to come see these girls play. They said, "Those girls play like men." We'd have a big jam session. Boy, Vi Burnside would really play. And Padjo she would really play. And, see, the best players, tenor players were Padjo and Vi Burnside. And Vi Burnside would call Padjo, I think one was Lester Young and the other one called Ben Webster. And they'd come shake hands and get on the bandstand, "Let's blow these fellas down!" Oh, we'd have some good times (Tucker, 1998, 266).



Imatge 13. Darlings of Rhythm

7.3 Estudi de cas: Lovie Austin

Cora 'Lovie' Calhoun (Chattanooga, Tennessee, 1887- Chicago, 1972), tot i que nascuda a Tennessee i no havent viscut mai a NOLA, és una figura destacada de l'estil jazz de Nova Orleans. Aquest estil va arribar a Chicago amb els importants moviments migratoris de afroamericans i criolls que buscaven millorar les seves condicions de vida i fugir del racisme brutal del sud, entre 1910 i 1920. A Chicago aquests músics van participar en la indústria discogràfica dels *race records*, esdevenint una influència remarcable per a

altres intèrprets i escampant l'estil al nou públic. Austin, qui rep el sobrenom 'Lovie' per part de la seva àvia, tindrà el seu paper destacat en aquesta connexió Nova Orleans-Chicago, i ella mateixa va propiciar gravacions de molts músics provinents de Nova Orleans (Tucker, 2004, 86). Tucker recull com la pròpia Austin explica que va viure i créixer molt a prop de Bessie Smith, uns anys més jove que ella, i com juntes s'escapaven per anar a veure actuacions de la cantant 'Ma' Rainey. Les carreres d'Austin i Smith van estar connectades amb la "mare del Blues": Smith formant part de la seva companyia i Austin gravant els seus primers vuit discos, com a pianista i líder de banda. Lovie Austin va estudiar música formalment a *Roger Williams University* (Nashville) i a *Knoxville College*. Va treballar al circuit de vodevil de la TOBA com a pianista, acompanyant al seu segon marit de qui prendrà el cognom. Aquest circuit permetia la trobada i l'intercanvi entre els músics i el públic negre, i l'expansió de la música afroamericana i influència.

Austin va gestionar les seves pròpies formacions, entre les que destaca els seus *Blues Serenaders*, on n'és la pianista i directora, i per la qual passaran músics com Johnny Dodds, Kid Ory o Tommy Ladnier. Durant més de 20 anys va ser la pianista, directora musical i directora de l'orquestra del *Monogram Theater*, per on passaven els més destacats intèrprets afroamericans. Va ser al *Monogram* on coneix i fa amistat amb Jelly Roll Morton, qui hi va actuar com a pianista d'un espectacle d'èxit de Nova Orleans que girava en el circuit de la TOBA. Tucker es fa ressò de declaracions de la mateixa Austin qui diu que ajudava a Jelly Roll a transcriure la seva música: tot i que Morton sabia escriure música, demanava ajuda a Austin quan no estava satisfet amb les seves pròpies transcripcions (2004, 142). La pianista no va abandonar totalment les gires durant la seva estada a Chicago. En un teatre de Pittsburgh, Mary Lou Williams va tenir oportunitat de veure-la i ressalta l'impacte que va tenir en ella com a artista.

I remember seeing this great woman sitting in the pit and conducting a group of five or six men, her legs crossed, a cigarette in her mouth, playing the show with her left hand and writing music for the next act with her right. Wow!... My entire concept was based on the few times I was around Lovie Austin (Dahl, 1989, 26)

Austin no era només la líder i pianista de la banda del *Monogram* sinó que escrivia totes les orquestracions per als grups del teatre, i el mateix va fer com a pianista de la Paramount Records, acompanyant a cantants com 'Ma' Rainey, Ida Cox, Ethel Waters o tocant amb músics com Buster Bailey, Louis Armstrong, Kid Ory i Johnny Dodds. Tucker indica que Austin va ocupar el lloc de pianista, fent d'arranjadora i directora musical per a les sessions d'enregistraments de jazz de la *Paramount* entre 1923 i 1926 (2004, 86). Tirro sembla minvar una mica la seva labor a la *Paramount* dient que solia gravar per a aquesta companyia en "condició d'acompanyant". Destaca, això sí, com a fet significatiu

que fos líder d'una banda que comptava amb el trompetista Tommy Ladnier, de qui aquest autor diu ser un dels millors instrumentistes del moment.

Austin era, además, una instrumentista superdotada que tocaba el piano con notable énfasis en la mano izquierda, exhibía un excelente sentido de la armonía y sabía mantener un ritmo solido, tanto durante las piezas rápidas y sincopadas como durante los blues lentos y melancólicos (Tirro, 2001, 202)

Lovie Austin va escriure molts dels temes que van engrossir el repertori del blues clàssic en les veus de les més populars cantants de l'època. El 1922 compon i grava *Downhearted Blues* juntament amb Alberta Hunter, que, un any després, va ser un dels grans èxits enregistrat per la seva amiga de la infància Bessie Smith, i posteriorment versionada per molts altres artistes.

Com moltes altres artistes afroamericanes, Austin no va cobrar tots els drets que li corresponien pels seus enregistraments i composicions per part de la *Paramount*. Durant la Segona Guerra Mundial, Austin va treballar en un planta de la marina dels Estats Units. A finals dels 40 va tornar a fer de pianista en una escola de dansa. Entra a l'estudi per darrera vegada l'any 1961 de la mà de Chris Albertson, juntament amb la seva vella amiga Alberta Hunter (Tucker, 2004, 146).



Imatge 14. Lovie Austin i Alberta Hunter

7.4 Estudi de cas: Lil Hardin

Lilian Hardin (Memphis, 1902 – Chicago, 1971) és una altra de les figures destacades del jazz de Nova Orleans sense haver nascut ni viscut en aquesta ciutat. Nascuda a Memphis va ser una nena precoç amb el piano i l'orgue, i va rebre lliçons de piano des de la infància. El 1918, durant la gran migració, es trasllada a Chicago amb la seva mare, on hi viurà fins a la seva mort. Hardin va estudiar música a la *Fisk University* com era convenient per a una jove afroamericana com ella. Una de les seves primeres feines va ser a una botiga de música on feia demostració de partitures, a on la coneixien com a 'the Jazz Wonder Child'. Va ser en aquesta botiga on es va produir la trobada amb Jelly Roll Morton que donar impuls definitiu a la seva vocació. Hardin explica així l'influx que rep de Morton:

One day Jelly Roll Morton came in. So he sat down and he started playin' ooh, gee, he had such long fingers! And, oh, in no time at all he had the piano rockin' and he played so heavy and, oh, goose pimples were stickin' out all over me, I said, "Ooooh, gee, what piano playin'!" So I sat there and I listened and I stood up and I walked. (Laughs.) I was so thrilled! So when he got up from the piano he did something like this, as if to say, "Let that be a lesson to you." ... And it was a lesson, because after that, I played just as hard as I could (laughing) just like Jelly Roll did! Until this day, I am still a heavy piano player, and I attribute it to my hearing Jelly Roll play (Porter, 1984, 44)

A Chicago treballarà com a pianista als principals clubs de la ciutat com són el *Deluxe Cafe*, el *Dreamland* o al *Royal Gardens*. Tucker explica les reticències de la mare de Hardin en descobrir que tocava a un d'aquests clubs:

In any case, playing in jazz bands at venues such as the Deluxe Café in the South Side of Chicago, was an un lady-like activity that she knew would give her mother "a fit", and so she told her she was playing at a dance studio. As she told one reporter, "The way she looked at it, you either were or weren't, and playing in filthy cabarets or saloons, well, you weren't a lady". When her stepfather discovered her playing in the band, Lil's mother checked it out and selected Tubby Hall as her daughter's protector/chaperon (Tucker, 2004, 126)

Al *Dreamland* coincidirà amb Joe 'King' Oliver i poc després s'incorporarà a la seva *Creole Jazz Band* on més endavant coincidirà amb Louis Armstrong, qui hi ingressaria com a segona trompeta el 1922. Hardin i Armstrong es casen el 1924. L'admiració entre els dos músics era mútua. Hardin, que reconeixia clarament el talent d'Armstrong, va ser qui el

va convèncer a abandonar la banda d'Oliver per unir-se a la de Fletcher Henderson com a primera trompeta. Gioia diu:

Universitaria, sofisticada y ambiciosa, Hardin poseía muchas de las cualidades que le faltaban a Armstrong. La mayoría de las fuentes coinciden en que fueron sus ambiciones en relación con la carrera de Armstrong -y no las de éste- las responsables de que Armstrong rompiera con Oliver y se uniera a Fletcher Henderson (Gioia, 2002, 84-85)

Tots els autors consideren crucial l'impuls i els consells de Hardin en diferents moments de la carrera del seu marit. "Over the next few years, she continued to guide Armstrong through several decisions that proved to be crucial to bringing him greater fame and recognition" (Duval Harrison, 1997, 45). En alguns textos s'entreveu la insinuació de dominància per part de Hardin sobre Armstrong, però Tucker recorda que el trompetista va expressar en nombroses ocasions l'agraïment i admiració professional i personal que sentia per la seva esposa (2004, 128). Aquest seria un nou exemple de com el masclisme es manifesta i pot perillosament quedar gravat a la història. Com veurem, el suport moral no va ser la única manera en que Hardin va ajudar al seu espòs, i això, en canvi, no es troba tant referit quan s'explica la història.



Imatge 15. King Oliver's Jazz Band amb Lil Hardin al piano

Segons Tucker, mentre Armstrong estava amb Henderson a Nova York, Lil Hardin forma la seva pròpia banda, *Lil's Hot Shots*, juntament amb Kid Ory al trombó, Johnny Dodds al clarinet, Johnny St Cyr al banjo, a la qual se sumà Armstrong el 1925 un cop retorni a Chicago. Aquesta serà la banda que realitzarà les llegendàries gravacions sota el nom de *Hot Fives* i *Hot Sevens*, del 1925 al 1927.

Lil's Hot Shots is the band that made the legendary recordings as Louis Armstrong's Hot Fives and Hot Sevens in 1925 through 1927. She sang and played on many of the cuts, and wrote much of the repertoire for these historic sessions (2004, 128).

Altres fonts no esmenten aquests *Lil's Hot Shots* o bé addueixen que és un pseudònim de la banda d'Armstrong, els primers *Hot Fives*. Resulta curiós, si més no, que el nom de la pianista es trobi en el títol de la banda primerenca. Aquestes gravacions mítiques per a la història del jazz comptaran amb Lil Hardin no solament com a pianista sinó també com a compositora d'alguns dels temes. Com ja s'ha dit, Hardin tenia una sòlida formació musical i experiència com a intèrpret i va ajudar a Armstrong a aprendre a llegir música i amb arranjaments dels seus temes, en un moment en que encara es treballava molt de memòria. Dahl també ressalta com a primer exemple d'arranjaments escrits en el jazz els que va aportar Lil Hardin per a les gravacions d'Oliver el 1923 per a *Gennet Records* (Dahl, 1989, 23). A finals dels anys vint Hardin continua estudiant i obté el diploma de mestra de música de la *Chicago College of Music* i un postgrau del *New York College of Music*.

Lil Hardin i Louis Armstrong es divorcien a l'inici de la dècada dels 30. Durant els anys 30, Hardin continuarà amb la seva carrera artística tocant en programes de ràdio com a pianista de sessió i en diferents esdeveniments, també amb els seus nous grups, que forma tant amb homes com amb dones en dues *all-woman band* (Dahl, 1989, 25). Dels quaranta als seixanta seguirà escrivint música però les seves aparicions seran esporàdiques, enregistrant en alguna ocasió o tocant en algun club de Chicago. Segons ella mateixa diu, va compondre al voltant de cent cinquanta temes durant la seva vida. L'any 1971, poques setmanes després del decés de Louis Armstrong, li va sobrevenir la mort dalt de l'escenari mentre participava en un tribut que se li retia al seu famós exmarit.

Tirro, Porter i la majoria d'autors opinen que Lil Hardin Armstrong no ha rebut el reconeixement ni se li ha fet la justícia que mereix, com a pianista i com a compositora:

En su faceta de compositora, Lil Hardin muestra una maestría-poco reconocida-que la llevó a escribir algunos de los temas más interesantes de este período. El

análisis pormenorizado de sus obras acaso llegue a demostrar algún día que Hardin fue inventora de algunos de los rasgos definitorios del estilo de Chicago que alejaron al jazz de la tradición de New Orleans (Tirro, 2001, 203).

El seu matrimoni amb la llegenda del jazz de Nova Orleans l'ha situat, sense dret a rèplica, en el lloc de 'la dona de', un lloc conegut de sobres per moltes dones en tots els camps al llarg de la història. El tret més destacat de Hardin que trobem a la historiografia tradicional i a la cultura popular és haver recolzat la carrera del seu espòs, i els apunts personals al voltant de la parella.

De modo similar, Hardin fue al parecer la impulsora del regreso de Armstrong a Chicago, que tuvo lugar hacia finales de 1925. La etapa con Henderson en Nueva York y la subsiguiente gira con la banda habían significado una separación forzosa para la pareja. Varios motivos hacían que Hardin deseara el regreso de Armstrong: como cualquier recién casada, quería tener cerca a su marido; es posible que además sospechase ciertos debaneos extramaritales de Armstrong (éstos, de hecho, terminarían por dar al traste con su matrimonio). Asimismo pudo vislumbrar la oportunidad de potenciar la carrera de Armstrong en Chicago; por último, está claro que ella se vería beneficiada por la presencia de Armstrong en su propia banda, contratada ahora para actuar en el Dreamland Cafe de Chicago. No sin cierto recelo, Armstrong abandonó el conjunto de Henderson, aunque con el consuelo de que éste prometía volver a contratarlo si decidía regresar a Nueva York (Gioia, 2002, 85)

Altres autors que s'acosten a l'anàlisi de la figura i l'obra de Lilian Hardin remarquen aspectes d'importància. Com s'ha comentat, la col·laboració amb Armstrong va anar més enllà d'allò personal, ajudant-lo amb l'aprenentatge de la lectura musical i amb els arranjaments dels seus temes. No en va Hardin tenia una sòlida formació en un món en que la majoria de músics tocava d'oïda i de memòria:

Cuando se unió a la banda de éste (Oliver), se le ocurrió preguntar por el tono del primer tema. Como ella misma recuerda, " Me dijeron que no me preocupara por la tonalidad, que simplemente comenzara a tocar cuando oyera una señal de dos golpes [...] Apenas necesité unos segundos para darme cuenta de lo que estaban tocando, pues por entonces no creo que emplearan más de cuatro o cinco acordes. De hecho, estoy segura de que no los empleaban" (Tirro, 2001, 204)

En aquest sentit diu Tirro: “Acaso sea prematuro asignar a Lil Hardin un papel decisivo en la emergencia del estilo jazzístico de Chicago, pero sí hay que reconocer su papel como compositora de primera línea”(2001, 205). Tot i que algun autor, com s’ha vist ja, titlla l’estil pianístic de Hardin com a *tou* o *esvaït*, altres defensen i argumenten la seva adhesió a la manera de tocar particular de les bandes de Nova Orleans, on el pianista principalment havia d’omplir amb acords, “pianists who were primarily expected to “comp” and “fill” with the “correct chords” (Tucker, 2004, 144). Com ella mateixa recordava, se li coartava la llibertat creativa en el moment que gosava despuntar al piano. Curiosament, en l’època en que Oliver retreia a Hardin que se sortís de l’acompanyament pianístic tradicional, comencen a ser admirats els “*professors*” o “*piano man*”, com els casos de Morton o Earl Hines, que van redefinir la figura (masculina, és clar) del pianista com a solista en el jazz.

En el seu estil pianístic trobem la influència de Jelly Roll Morton. Com va reconèixer, des del moment que el va veure tocar a la botiga on treballava va voler tocar com ell.

In this solo on "Bull Fiddle Blues" from a 1929 Johnny Dodds Washboard Band release, she improvises raw, aggressive jazz. [...] Syncopated right-hand chords over octaves or tenths punctuate the chorus, and, with the exception of certain few accents, there is one volume level: forte. The early quality of her solo is encouraged by Hardin's literal, bar-by-bar adherence to the chord pattern and by the very full accompaniment. We cannot but acknowledge, however, bits of sophistication in Lil Hardin's playing which probably stem from Morton (Newberger, 1977, 47)

Lovie Austin i Lilian Hardin ocupen llocs prominents de ple dret en la història del jazz, tot i que els seus noms són gairebé desconeguts per al gran públic. Van patir un petit desavantatge: tenir nom de dona. Ambdues, sense haver nascut ni viscut a Nova Orleans, van ser dels màxims exponents de l’estil i van contribuir al seu desenvolupament en la connexió Nova Orleans-Chicago. Destacades intèrprets que van assumir papers d’autoritat com a líders, i treballs d’arranjaments, transcripció i composició per a les bandes en les que tocaven. Seria necessari més estudi i anàlisi de les seves obres.

8. Conclusions

El text fundacional de la crítica d'art d'orientació feminista, escrit per Linda Nochlin¹³, manté vigent la pregunta que inclou el seu títol i es pot transvasar a molts altres àmbits del coneixement. Provem de fer-ho ara: *Per què no hi ha hagut grans dones instrumentistes en el blues i el jazz?*

Aquest ha estat el punt de partida d'aquest treball que ens ha dut a camins en paral·lel, amb diverses qüestions en el marc de la perspectiva de gènere i el context social de les dones afroamericanes en els inicis del blues i el jazz.

Com hem vist, les dones han participat des dels inicis en tots els àmbits del jazz, i no només davant del micròfon. Si la consideració de la dona com a cantant ha estat sovint menystinguda, la importància de la veu en els orígens d'aquests estils, com a element primigeni en la creació d'estil i formes, així com la significació musical, discursiva i sociològica de les vocalistes del blues clàssic, atorga pes i força al paper d'aquestes intèrprets en la història del jazz i el blues, com a artistes i com a precursors del feminisme.

Les instrumentistes sembla que han hagut de lluitar per ocupar espais àmpliament ocupats pels seus col·legues masculins, suportar la condescendència i el paternalisme, tot sovint, o bé crear les seves pròpies sortides professionals amb la formació de bandes exclusivament femenines o adaptant els seus cossos al gust de la mirada dominant. Aquestes fronteres han estat dibuixades, en bona mesura, pels estereotips de gènere al voltant dels instruments, que abasta tots els estils de música, no només el jazz, constrenyent -si els límits socials no fossin suficients- els espais aptes per a les dones. Les dones afroamericanes, lligades generacionalment amb l'esclavitud i la segregació, sumaven la discriminació per ser dones a tota la violència rebuda per ser negres, sent elles també part activa, no visible, en l'origen del blues i el jazz. Aquestes circumstàncies han dificultat o impossibilitat, probablement, l'accés de moltes dones al món professional de la música.

Malgrat això existeixen importants figures que no han estat suficientment reconegudes ni estudiades per la historiografia tradicional i romanen a l'ombra. Considero important que s'ampliï aquest coneixement, que sigui divulgat i no resti com a quelcom exclusiu en mans d'especialistes.

Tot i que algunes músiques han expressat no haver sentit discriminació i haver-se sentit integrades, cal advertir l'excepcionalitat dels seus casos: dones que han arribat a excel·lir, a liderar les seves pròpies formacions i ostentar situacions de cert poder. La qüestió de l'excepcionalitat, com apunta Kernodle (2014, 29), s'ha fet servir com a argument implícit de suport a l'absència de noms femenins en la història del jazz, aïllant aquestes dones

¹³ Text original "Why Have There Been No Great Women Artists?". Art News, 69, gener 1971, p. 22-39.

destacades del context històric-musical, limitant-les a col·laboracions amb companys escollits o marits.

Altrament, que la historiografia hagi articulat el relat de la història del jazz i el blues al voltant d'un llistat de grans personalitats masculines, a la manera d'herois mitològics, no fa més que perpetuar la idea de que les dones no hi pertanyen, privant de referents femenins tant a la història de la música com a les futures generacions d'intèrprets i compositores d'aquests estils. Aquesta mena d'hagiografia lliga amb la idea de 'geni' de Nochlin, quan parla del 'mite del gran artista' com la "teoría de ese ingrediente mágico del genio y el concepto competitivo del éxito individual", que conclou afegint, no sense ironia, "las mujeres no cuentan con la pepita dorada del genio artístico"(2008, 288).

A partir d'aquí sorgeix algun discurs de descàrrec, que Nochlin localitza en l'anomenada 'qüestió de la dona': "De hecho, en estos tiempos de comunicación instantánea, los "problemas" se formulan apresuradamente para racionalizar la mala conciencia de quienes tienen el poder"(2008, 285). En el mateix sentit Carby comenta, centrant-se en el cas de les afroamericanes: "The black female subject in this sense becomes a text: a means by which many middle-class white students can cleanse their souls and a fictional substitute for their lack of any sustained social relationships with black people" (1991, 178).

Es podria aprofundir en l'anàlisi d'alguns temes suggerits, si l'extensió i el caire del treball permetessin; temes com la misogínia o la creença sobre la inferioritat de les dones, accentuada pel racisme, o l'existència d'un 'art femení'.

Altres vies d'investigació en el camp de la musicologia i de la sociologia de la música serien útils i necessàries; per exemple, l'aprofundiment en la recerca per tal d'articular una anàlisi transversal de les fonts i constatar les aportacions musicals de les músiques en totes les etapes de la història del jazz. Els articles apareguts en premsa són una font d'interès, així com els testimonis directes, com ja s'ha esmentat.

La manca d'enregistraments representa un impediment. L'anàlisi purament musical de les fonts conservades, siguin impreses o discogràfiques, podria conduir també a interessants conclusions. És important que apareguin indicats els noms de les intèrprets i compositores femenines en les fonts discogràfiques, ja que no sempre surten especificats. La inclusió d'aquestes artistes en les històries generals del jazz i el blues, fent-les sortir del nínxol de les 'curiositats' o de les 'dives', és assignatura pendent per fer que el relat sigui complet i autèntic.

Com hem vist, els estudis amb perspectiva de gènere al voltant dels temes aquí tractats no són precisament una novetat: fa ja uns cinquanta anys que es venen produint, potser no amb l'abast suficient per tal d'aconseguir una igualtat desitjada. Resulta desconcertant que, sent així, encara ens sorprenguin els seus continguts. Ens sorprenen de la mateixa manera que ho fa -sortosament, cada cop menys- veure una dona tocar la

bateria o dirigir una orquestra clàssica. Caldria pensar en estratègies efectives, tant acadèmiques com divulgatives, per incidir en la consciència social. En els nostres dies, al mateix temps que es treballa en polítiques d'igualtat, s'està apreciant com el masclisme s'expandeix perillosament entre els joves. Mentre posem els ulls en la joventut, no podem oblidar que moltes persones (adultes) encara rebutgen, més o menys obertament, el feminisme i qüestionen les seves passes, tement la pèrdua de costums caducs i privilegis.

L'any 1939 una cançó de jazz va plasmar els fets més cruents i vergonyosos en la veu d'una dona afrodescendent que va patir la discriminació racista i la violència en la seva pròpia pell. *Strange Fruit* esdevindrà un tema emblemàtic, no només en el repertori de Billie Holiday: serà símbol del patiment de milers de persones afroamericanes i un referent en l'inici del moviment dels drets civils.

Quan Frank Tirro anomena el jazz, la música nord-americana de principis del nostre segle, com a "producte d'una democràcia", com esmentàvem al lema del capítol sobre el context històric i social (Tirro, 2001, 152), no podem evitar preguntar-nos a quin tipus de democràcia es refereix. Ens declarem més propers a les idees de Sherrie Tucker quan defineix el jazz com el producte de la lluita de la gent per la supervivència cultural:

Jazz was not only the product of cultural exchange, but a product of people's struggles for cultural survival. Jazz was not only a set of exciting new musical forms, but a new set of musical expressions and practices that people would use in various ways as they attempted to develop identities, livelihoods, and desirable relationships to modernity for themselves and their loved ones (Tucker 2004, 48).

Per últim, estimem significatiu assenyalar que la gran majoria d'estudis amb perspectiva de gènere, sobre els temes que aquí s'han tractat, són escrits per dones, com bé observen Rustin i Tucker (2008, 27). Per aquest motiu, hem optat per indicar el nom de pila de les autores i autors en les referències bibliogràfiques. Tant de bo que, tot i ser dones les que investiguen i escriuen, no assumim que els estudis de gènere i música són *coses de dones*.

“(...) an understanding of jazz history without women is culturally incomplete”

Sherrie Tucker

9. Bibliografia

- Baraka, Amiri (2011). *Blues People. Música Negra en la América blanca*. Barcelona. Nortésur Musikeon.
- Barnett, Laura (2009, 6 de febrer). Lady plays the blues. *The Guardian*.
www.theguardian.com/music/2009/feb/06/jazz-women-singers-blues-ronnie-scott-billie-holiday-ella-fitzgerald
- Budds, Michael J. & Pendle, Karin (2001). American Women in Blues and Jazz. In *Women and Music* (2a ed., p. 460-). Indiana University Press.
- Carby, Hazel V. (1991). In Body and Spirit: Representing Black Women Musicians. *Black Music Research Journal*, 11(2), 177–192. <https://doi.org/10.2307/779265>
- Caudwell, Jayne (2012). Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality. *Annals of Leisure Research*, 15(4), 389–403. <https://doi.org/10.1080/11745398.2012.744275>
- Cohn, Lawrence (1994). *Solamente blues: la música y sus músicos*. Odín Ediciones.
- Dahl, Linda (1989). *Stormy weather: the music and lives of a century of jazzwomen* (1st Limelight ed.). Limelight Editions.
- Davis, Angela Y. (Davis, Angela & Seva González, Fran (2022). *Dones, raça i classe* (Primera edició de Tigre de Paper). Tigre de Paper Edicions.
- Davis, Angela Y. (1999). *Blues legacies and Black feminism : Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Vintage Books. Random House, Inc.
- Downbeat. Jazz and Gender during the War Years*. A: Walser, Robert Anton (2015). *Keeping time : readings in jazz history* (2a ed). Oxford University Press. 111-120.
- Duval Harrison, Daphne, Maultsby, Portia K., & Burnim, Mellonee (2017). *Women in Blues Transgressing Boundaries*. Routledge. 237–255.
<https://doi.org/10.4324/9781315472096>
- Ewing, K.T, Braxton, Joanne M. & Melancon, Trimiko (2015). What Kind of Woman?: Alberta Hunter and Expressions of Black Female Sexuality in the Twentieth Century. In *Black Female Sexualities*. Rutgers University Press (p. 100-).
- Gioia, Ted, & Silles, Paul (2015). *Historia del jazz*. Madrid. Turner Publicaciones.
- Kernodle, Tammy L. (2014). Black Women Working Together: Jazz, Gender, and the Politics of Validation. *Black Music Research Journal*, 34(1), 27–55.
<https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.34.1.0027>
- McGuire, Phillip (1986). Black Music Critics and the Classic Blues Singers. *Black Perspective in Music*, 14(2), 103–125. <https://doi.org/10.2307/1214982>

Newberger, Eli H. (1977). Development of New Orleans and stride piano styles. *Annual Review of Jazz Studies*, 4(2), 43–71.

Nochlin, Linda (2008) “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” A: Casmartina i Parassols, J.; Jiménez Burillo, P. (coms.) *Amazonas del arte nuevo*. (Exposició celebrada a Madrid, Fundació Mapfre, del 29 de gener 2008 a 30 de març 2008). Madrid: Fundació Mapfre, 2008, 283-289.

Oliver, Paul (1985). Mining “The True Folk Vein”: Some Directions for Research in Black Music. *Black Music Research Journal*, 5, 21–31. <https://doi.org/10.2307/779494>

Pellegrinelli, Lara, Kun, Josh, Tucker, Sherrie, Rustin, Nicole T., & Radano, Ronald (2020). Separated at “birth”: Singing and the History of Jazz. A: *Big Ears*, 31–47. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822389224-003>

Porter, Lewis (1984) “She Wiped All the Men Out”. *Music Educators Journal*, vol. 71(1), Sage Publications Inc., 43-52.

Rusak, Helen (2024). Women in blues, jazz, gospel and Motown. In *Women, Music and Leadership*, 1a ed., Vol. 1. Routledge, 121–148.
<https://doi.org/10.4324/9781003183631-6>

Rustin-Paschal, Nicole & Whyton, Tony, Gebhardt, Nicholas (2019) The Reason I Play the Way I Do Is: Jazzmen, Emotion, and Creating in Jazz. *The Routledge Companion to Jazz Studies*, 1a ed., Routledge, 401–409 <https://doi.org/10.4324/9781315315805-38>

Rustin, NicoleT., Tucker, Sherrie, Kun, Josh, & Radano, Ronald (2020). Introduction. A: *Big Ears*, 1–28. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822389224-002>

Schuller, Gunther & López Martín, Francisco, Minguet, Vicent (2023). Los comienzos del jazz. Sus raíces y desarrollo musical. Barcelona. Acantilado, Quaderns Crema.

Southern, Eileen. Biblioteca Luis Polanco, & Col·lecció de música de Manuel Romero-Fiol. (2001). Historia de la música negra norteamericana. Akal.

Taylor, Jeffrey, Kun, Josh, Tucker, Sherrie, Rustin, NicoleT., & Radano, Ronald (2020). With Lovie and Lil: Rediscovering two Chicago Pianists of 1920s. A: *Big Ears*, 48–63. Duke University Press <https://doi.org/10.1515/9780822389224-004>

Tirro, Frank, Padilla, Antonio, & Col·lecció de llibres d'art de Franz Suma. (2001). *Historia del jazz clásico*. Ma Non Troppo.

Tucker, Sherrie (1998). Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz, and the Darlings of Rhythm. *American Music (Champaign, Ill.)*, 16(3), 255–288.
<https://doi.org/10.2307/3052637>

Tucker, Sherrie (1999). Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band. *The Oral History Review*, 26(1), 67–84.

<https://doi.org/10.1093/ohr/26.1.67>

Tucker, Sherrie (2004). A Feminist Perspective on New Orleans Jazz Women. Center for Research University of Kansas. Submitted to New Orleans Jazz National Historical Park National Park Service.

Tucker, Sherrie (2008). Black Women and Music: More Than the Blues (African American Music in Global Perspective) editata per Eileen M. Hayes i Linda F. Williams. *Journal of Popular Music Studies*, 20(3), 336–340.

<https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2008.00164.x>

Tucker, Sherrie, Maultsby, Portia K., & Burnim, Mellonee (2017). *Jazz History Remix Black Women from “Enter” to “Center”*, 256–269. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781315472096>

Walker-Hill, Helen (2007). *From Spirituals to Symphonies: African-American women Composers and their music*. University of Illinois Press.

White, Matthew B. (1994). “The Blues Ain’t Nothin’ But a Woman Want to be a Man”: Male Control in Early Twentieth Century Blues Music. *Canadian Review of American Studies*, 24(1), 19–40.

<https://doi.org/10.3138/CRAS-024-01-02>

10. Fonts de les imatges

Imatge de portada: Kane, Art. A Great Day in Harlem (1958). Disponible a:
<https://www.theguardian.com/music/gallery/2018/dec/17/a-great-day-in-harlem-behind-art-kaness-classic-1958-jazz-photograph> (consultat 26 de maig, 2025)

Imatge 1. Portada de la partitura. Nova York: Perry Bradford Music Pub. Co. Disponible a: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Crazy_blues.jpg (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 2. Autoria: desconegut/da. Disponible a:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/MaRainey.jpg> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 3. Van Vechten, Carl. Portrait of Bessie Smith (1936). Disponible a:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Bessie_Smith_LCCN2004663576.tif?page=1 (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 4. Autoria: desconegut/da. Disponible a:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:American_blues_guitarist_Memphis_Minnie.png (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 5. Il·lustració d'Edward Winsor Kemble. Dancing in Congo Square (1886). Disponible a: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dancing_in_Congo_Square_-_Edward_Winsor_Kemble,_1886.jpg (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 6. Anunci al Blue Blook. Historic New Orleans Collection. Disponible a:
<https://hnoc.org/virtual-exhibitions/storyville/brothels-music> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 7. Autoria: desconegut/da. Disponible a:
<https://www.classicjazzstandards.com/2019/10/29/sweet-emma-barrett-1897-1983/> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 8. Autoria: desconegut/da. Disponible a:
<https://www.discogs.com/artist/1194999-Hociel-Thomas> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 9. Autoria: desconegut/da. Disponible a:
<https://www.classicjazzstandards.com/2019/12/14/dolly-jones-1902-1975/> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 10. Fotograma. Disponible a:
<https://artmusiclounge.wordpress.com/2019/12/30/the-international-sweethearts-of-rhythm/> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 11. Harris, Charles 'Teenie'. Margaret Backstrom performing saxophone solo with Darlings of Rhythm band, possibly including Hetty or Hettie Smith on drums, Josephine Boyd on saxophone on left, Toby Butler on trumpet second from left, Lula Roberts on saxophone on right, and Clarence Love conducting, possibly at Roosevelt Theatre (1945). Disponible a: <https://collection.carnegieart.org/objects/234a8b7e-6c0b-4a18-848f-eef95c3a744a> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 12. Fotograma. Disponible a: <https://www.vaildaily.com/entertainment/vail-jazz-the-sweethearts-of-jazz/> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 13. Harris, Charles 'Teenie'. Darlings of Rhythm band, possibly including Bumps Huff on piano, Vi Wilson on bass, Josephine Boyd on saxophone second from left, Grace Wilson on baritone saxophone, Myrtle Young on saxophone, Lula Roberts on saxophone on right, and Clarence Love conducting, possibly at Roosevelt Theatre (1945). Disponible a: <https://collection.carnegieart.org/objects/b67aa047-e842-4b86-aad8-9cfc439c9398> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 14. Autoria: desconegut/da. Foto de la portada del disc *Alberta Hunter With Lovie Austin's Blues Serenaders – Chicago - The Living Legends* (1961). Disponible a: <https://syncopatedtimes.com/lovie-austin-1897-1972/> (consultat 8 de juny, 2025)

Imatge 15. Petard, Gilles; JP Jazz Archives. King Oliver and his Creole Jazz Band (1923). Disponible a: <https://www.classicjazzstandards.com/2019/10/11/lillian-hardin-armstrong-1898-1971/> (consultat 8 de juny, 2025)