

“COMO COMPRENDER A LED ZEPHELLIN”

(Historia de la música a través de la historia)

EL COUNTRY

Para 1776, más de 250.000 personas habían llegado a Estados Unidos desde las Islas Británicas, de las cuales más del 50 % eran de ascendencia escocesa, trayendo consigo sus historias, sus baladas y tonadas y sus instrumentos, más específicamente, el violín. Hasta entonces el acompañamiento musical se realizaba con gaitas o arpas.

No existe una línea divisoria entre el early country y el old-time country (tradicional), que pueda delimitar el instante en que éste género pasara de ser una música indefinida a una forma de cultura que arrastraba a las masas.

A partir de los años veinte, gracias al auge de la radio y de las industrias discográficas, los géneros musicales más arraigados de la variada sociedad americana-tanto regional como étnica-se expandieron fuera del ámbito local de donde habían surgido. No obstante, durante los cuarenta, una vez las emisoras y las discográficas funcionaban a pleno rendimiento, los lazos de la música para con sus inicios se difuminarían y los estilos originarios tocarían fondo.

El **hillbilly** (música de catetos) es el nombre del tipo de música que a partir de los años 40 recibió el nombre de Country. Este estilo musical tuvo su origen en los años 20 en las regiones rurales del sur de Estados Unidos. Combinó en sus orígenes la música folclórica de algunos países europeos, principalmente Irlanda con otras formas ya arraigadas en Norteamérica como el blues, espirituales, el Góspel, la balada española y el folk mejicano. El hillbilly se tocaba esencialmente con instrumentos de cuerda como la guitarra, el banjo, el violín y el contrabajo, aunque también intervenían el acordeón o la armónica.

Apenas los músicos comenzaron a combinar los sonidos de la guitarra, el violín y el banjo, se dio el surgimiento de las llamadas orquestas de cuerda o “string bands”, que posteriormente derivaron en el blues, pero que en la corriente “blanca” derivó en el Hillbilly y luego en la música montañesa (mountain music). Los músicos dejaron de repetir las viejas tonadas traídas del continente, para comenzar a crear nueva música.

Las bandas de hillbilly comenzaron a tocar en bailes que se celebraban en los graneros, que con el paso del tiempo comenzaron a ser retransmitidos por las radios locales. Pero un día hubo un show que se constituyó en el verdadero promotor del **country**.

El Grand Ole Opry, de la estación WSM en Nashville, presentado por el legendario George D. Hay, fue y sigue siendo el show de country por excelencia. Entre las estrellas de la primera época podemos citar a Vernon Dalhart, DeFord Bailey, Uncle Dave Macon o el grupo The Skillet Lickers.

Gracias al uso de micrófonos comenzaron a utilizarse las armonías vocales, con grupos de gran éxito como Monroe Brothers ([23](#)), The Delmore Brothers y los Blue Sky Boys.

The Carter Family, junto a Jimmie Rodgers fueron los primeros en grabar este estilo de música. The Carter Family tuvieron su primera oportunidad cuando un Alvin convenció a Sara y Maybelle (que se encontraba embarazada), de que viajaran desde Virginia a Bristol para una audición con el productor Ralph Peer, recibieron 50 dólares

por cada canción que grabaron. Para finales de 1930 habían vendido 300.000 discos en los USA. Antes de las grabaciones de The Carter Family, la guitarra raramente era utilizada como instrumento líder o se realizaban “solos” con ella.

A pesar de que muchos y muy buenos artistas le precedieron, Jimmie Rodgers, es comúnmente conocido como “The father of modern country music”.

Entre Agosto de 1927 y Mayo de 1933, **Jimmie Rodgers** grabó 21 títulos que lo convirtieron en el verdadero creador de lo que hoy se considera la música Country. Rodgers era hijo de un jefe de mantenimiento de la compañía ferroviaria que se ausentaba del domicilio familiar muy a menudo. El joven no estaba muy vigilado y frecuentaba locales de mala reputación de Meridian, sobre todo las tabernas del barrio negro. Aprendió a tocar la guitarra y el banjo en un “medicine show” y trabajó como guardafrenos. Los “medicine shows eran grupos de carros tirados por caballos que predicaban las propiedades milagrosas de los productos que comercializaban. Su origen es desconocido, pero se popularizaron en Estados Unidos en el siglo XIX. Se asociaban comúnmente con elixires milagrosos que servían para curar todo tipo de males, dolores de estomago, de dientes, prolongaban la vida, y un sin fin de dolencias. En esencia los “medicine shows” fueron una adelanto de la publicidad de la ardió y televisión. El joven Jimmie contrajo una tuberculosis, mortal para la época, y decidió dedicarse de lleno a la música como salida para mantener a la familia. En Agosto grabó dos títulos para un “cazatalentos” que fueron el principio de un enorme éxito. Rodgers continuó grabando y actuando sin cesar hasta su muerte. No sólo fue el pionero del Country, sino que fue el primero en publicar un disco de blues interpretado solo con la guitarra, siendo referente para numerosos bluesman negros. [\(24\)](#)

Los J.E. Mainer’s Mountaineers de Carolina del Norte fueron unos de los numerosos grupos de guitarra-violín-banjo de los Apalaches muy populares en los años treinta. Wade, el hermano de J.E., se separó de los Mountaineers en 1936 y formó los Sons of the Mountaineers, que con su estilo de banjo a dos dedos anticipó el **bluegrass** [\(25\)](#) subgénero que se extendería durante la década siguiente.

También destacaría el grupo de Gid Tanner, los Skiller Lickers, con un estilo extravertido y a menudo con un repertorio humorístico, que incluía desde baladas tradicionales hasta temas de Tin Pan Alley.

EL CRASH

El sueño comenzó a hacerse pedazos con el hundimiento del mercado bursátil del 29 de Octubre de 1929, a lo que siguió una oleada de quiebras de bancos durante el año siguiente. Las depresiones económicas no eran nada nuevo en la historias del país, pues todas las generaciones desde finales de la década de 1830 habían conocido recesiones, con ciclos de aproximadamente veinte años. Pronto quedó claro que la escala de la miseria sería completamente nueva. El desempleo creció hasta el 24 por ciento. La depresión se intensificó aún más en 1932. La influencia comunista crecía entre los desempleados y en la mayoría de las ciudades las manifestaciones y protestas por el hambre se convertían en algo habitual. La gente sin hogar formaba pueblos en tiendas de campaña. El colapso de la asistencia sanitaria significaría muertos de hambre y disturbios para conseguir comida. La ruina era general, las escenas de violencia tenían lugar por todas partes. La situación de la agricultura llegó a ser completamente

desesperada, cuando la sequía y los fuertes vientos agravaron los efectos de décadas de erosión del suelo, hasta convertir las grandes llanuras meridionales en una cuenca de polvo.

Así lo describió John Steinbeck en “Las uvas de la ira”:

“Un viento suave, un viento que batía dulcemente el trigo, siguió a las nubes cargadas de lluvia, llevándolas hacia el norte. Pasó un día, y aumentó el viento, firme, sin soplos violentos. El polvo de los caminos se elevó poco denso, y se extendió y cayó en las malezas al borde de los campos, y en pequeña cantidad, en los campos mismos. El viento se hizo más fuerte y atacó la costra dejada por la lluvia en los trigales. Poco a poco, el cielo se oscureció con el polvo y el viento cayó sobre la tierra, soltó el polvo y volvió a llevárselo. El viento creció en fuerza. Se deshizo la costra formada por las lluvias y el polvo se levantó por encima de los campos y formó en la atmósfera nubes grises, como una especie de humo flojo. El trigo se opuso al viento y produjo un ruido seco, impetuoso. El polvo más fino no volvió a asentarse sobre la tierra, sino que desapareció en el cielo, cada vez más oscuro.

El viento se hizo mas fuerte, se metió bajo las piedras y arrastró briznas de paja y hojas secas, dejando una estela al atravesar los campos. Se oscurecieron el cielo y la atmósfera, y el sol brilló a través de ella con resplandor rojizo, y se sintió un picor en el aire. Durante una noche el viento sopló con mas fuerza, rompió la tierra que cubría las raíces de la plantas de trigo, y el trigo, con sus hojas debilitadas, luchó contra el viento hasta que el viento intruso libertó sus raíces, y entonces cada tallo se inclinó, cansado, hacia la tierra, señalando la dirección del viento.

Llegó el alba, pero no el día. Un sol rojizo apareció en el cielo gris, un círculo opaco que daba poca luz; y al avanzar el día el polvo volvió a la oscuridad, y el viento silbó y lloró sobre el trigo caído”.

Los hombres y las mujeres se acurrucaron en sus casas, y cuando tuvieron que salir se ataron pañuelos alrededor de la nariz y se pusieron gafas para protegerse los ojos.

Cuando volvió la noche fue una noche negra, pues las estrellas no podían taladrar el polvo para asomarse a la tierra, y las luces de las ventanas no lograban iluminar ni siquiera unos pocos metros de distancia. Ahora el polvo se mezclaba a medias con el aire, formando una emulsión de polvo y aire. Las casas estaban herméticamente cerradas, y en las puertas y en las ventanas se colgaron gruesas mantas, pero el polvo que entraba era tan fino, que no podía verse en el aire, y se aposentaba como polen sobre las sillas y las mesas, sobre los platos. La gente se lo sacudía de los hombros. Junto a los umbrales de las puertas se formaban pequeños montoncitos de polvo.

A mitad de aquella noche pasó el viento y dejó tranquila a la tierra. El aire lleno de polvo, era más denso que una niebla. La gente acostada en sus lechos, oyó como paraba el viento. Despertaron cuando el viento rugiente se hubo ido. Yacían silenciosos, escuchado atentamente en el silencio. Luego comenzaron a cacarear los gallos, y su canto llegó hasta ellos como amortiguado, y la gente se movía inquieta en sus lechos esperando que llegase la mañana. Sabían que el polvo tardaría mucho en separarse de la atmósfera. Por la mañana el polvo colgaba como una espesa neblina, y el sol era tan rojo como la sangre fresca. Todo el día estuvo el polvo cayendo desde el cielo; y al día siguiente ya no flotaba en el aire. Una sábana polvorienta cubría enteramente la tierra. Yacía sobre el trigo, se apilaba en las cimas de las cercas, en los alambres; se asentaba en los techos de las casas, cubría las malezas y los árboles.

La gente salió de sus casas y aspiró el aire calido y picante y procuró resguardarse de él. Y los niños salieron de sus casas, pero no corrieron ni gritaron como lo habrían

hecho después de una lluvia. Los hombres se erguían junto a las cercas de sus campos y miraban al trigo destruido que se iba secando rápidamente, y del que apenas se veía algo verde a través de la película de polvo. Los hombres permanecían silenciosos y apenas se movían. Y las mujeres salieron de sus casas para ir junto a sus hombres..., para saber si se consideraban vencidos. Las mujeres estudiaron secretamente el rostro de sus hombres, pues el trigo bien podía perderse en tanto quedara algo de esperanza. Los pequeños estaban cerca de ellos, dibujando en el polvo con los pies desnudos, y apelando a sus sentidos de adivinación para saber si los hombres y las mujeres estaban vencidos. Los niños escudriñaban el rostro de los hombres y las mujeres, y luego, pensativos, dibujaban en el polvo con los pies desnudos. Los caballos se acercaban a los abrevaderos y hundían sus narices en el agua para romper la superficie de polvo. Después de un instante, los rostros de los hombres perdieron su expresión de incrédulo desconcierto y se torcieron en un rictus de amargura, ira y resistencia. Entonces las mujeres comprendieron que estaban a salvo y que el desastre no los había vencido. Luego preguntaron: ¿Qué haremos? Y cada hombre respondía: “no se”. Pero bien estaba. Las mujeres sabían que no tenían nada que temer, y los niños supieron que todo marchaba bien. Muy en su interior, las mujeres y los niños sabían que ninguna desgracia era demasiado grande mientras los hombres no perdieran el valor. Las mujeres entraron en las casas para atender a sus quehaceres y los niños comenzaron a jugar, aunque muy recelosos en un comienzo. Al avanzar el día el sol fue perdiendo su color rojo. Resplandecía sobre la tierra cubierta de polvo. Los hombres se sentaron en sus porches, sus manos removían tallos secos y terrones. Los hombres permanecían inmóviles pensando..., tratando de encontrar una solución”.

En ésta década, si bien la Gran Depresión había golpeado los bolsillos de los norteamericanos, estos seguían disfrutando de las estrellas de la radio, y además el cine trajo a los vaqueros cantantes, quienes introducían abundante música country en sus aventuras semanales. Recordemos que por esa época, al no existir la televisión, la gente podía ir semana a semana a ver a sus héroes favoritos al cine, con el surgimiento de las primeras series o seriales. Gene Autry, Tex Ritter o Roy Rogers eran algunos de estos ídolos. El cine popularizó el sub estilo **country**, llamado Western Music, que con suaves armonías y rítmicas guitarras, imitaba el cabalgar de los caballos, con letras que narraban la vida de éstos héroes.

Uno de los grandes músicos **country** de ésta década fue **Roy Acuff**, nació en el estado de Tennessee en 1903, a punto de comenzar a jugar al béisbol para los New York Yankees, una terrible insolación lo mantuvo en cama por un buen tiempo y cortó su carrera, pero le sirvió para aprender a tocar el violín. Apareció por primera vez en el Grand Ole Olry en 1938. Escribió clásicos como “Great Speckled Bird” y “Wasbash Cannonball”, “Wreck on the highway”(26), “Fireball Mail” y “Night Train To Memphis”. En 1962 fue el primer artista vivo en ser incluido en el Hall de la Fama de la música country.

Las elecciones presidenciales de 1932 tuvieron lugar en uno de los momentos más peligrosos de la historia del país, y sus resultados iban a ser tan revolucionarios como la tumultuosa contienda electoral de 1860. Franklin Delano Roosevelt obtuvo el poder con una convincente mayoría popular y comenzó a tomar las medidas políticas y económicas que eran tan desesperadamente necesarias para reparar la sociedad y hasta es posible que salvar la democracia misma.

Sin embargo todo esto no parecía afectar a la industria cinematográfica, que vivía un momento de despegue. Diecinueve de los veinticinco ejecutivos mejor pagados en Norteamérica eran ejecutivos de estudios cinematográficos, lo que provocó que Roosevelt criticara los sueldos de Hollywood tildándolos de “inadmisibles”, al tiempo que presionaba para que **derogaran la ley seca**, argumentando que los impuestos derivados del alcohol generarían una recaudación de 300 millones de dólares con los que poder combatir la depresión económica. El Congreso por fin aprobó la enmienda 21, anulando la enmienda 18, por lo que la prohibición sobre el alcohol fue derogada el 5 de Diciembre de 1933.

El desempleo se mantuvo obstinadamente en un preocupante 16-20 por ciento durante la mayor parte de los años treinta, y sólo descendió por debajo del 15 % una vez que Estados Unidos comenzó su programa de rearme militar en 1940.

Desde 1938 los asuntos exteriores volvieron a convertirse una vez más en el centro de la vida política del país.

EL SWING

Fue en éste momento posterior a la crisis cuando tuvo lugar la aparición del swing. El mainstream se comercializa recibiendo influencias muy fuertes de tradición europea y del music hall.

La crítica blanca comienza a valorar los aspectos asimilables del jazz, buscando producir una imagen conforme a la normalidad musical occidental. Estaba en juego el proceso de dominación económica del jazz por los intereses comerciales blancos. Se trataba en definitiva de una “colonización” del jazz, llevando a la burguesía blanca estadounidense a su aceptación en sus versiones más comerciales, vendidos a la prensa incluso con la concesión de títulos tan ficticios como el Rey del Jazz que le otorgaron a Benny Goodman.

Las primeras bandas que se reconocen como swing, a comienzos de los años 30, provienen de Nueva York, sobre todo la orquesta de Duke Ellington o la cantante Ella Fitzgerald.

El proceso de comercialización comienza a dominar la escena de la Costa Este, a final de la década de 1930. Las orquestas, compuestas ya por un número de instrumentistas que raramente bajaba de 15 (por ello recibieron el nombre de Big Bands), se caracterizan por dos puntos de referencia: El arreglista y el solista líder.

El primero llega a ser un auténtico profesional que trabaja para diferentes bandas y que mantiene un ojo puesto en las taquillas de las obras de Broadway.

Las Big Bands, fueron una evolución de las Dance Bands (Bandas bailables) de mediados de los años 20. En esos años las Dance Bands se ganaron un merecido reconocimiento sobre todo en Nueva York, pues le daba al público lo que deseaba, es decir “swing” junto con elegancia y sofisticación instrumental que llenaba de colorido y glamour los salones de baile. En 1924 surgió el pianista negro Fletcher Henderson, contrató a Louis Amstrong como solista en 1924 y 1925 y al saxofonista Coleman Hawkins, poniendo las bases de lo que serían las Big Bands de los años 30.

Henderson tuvo problemas económicos y tuvo que vender varios de sus arreglos para poder soportar la crisis. Estos fueron adquiridos por un joven clarinetista judío llamado **Benny Goodman**.

Durante los años treinta las prosperas bandas comerciales integradas por músicos blancos no consiguieron enmascarar el hecho de que la mejor música swing había sido y era aún producida por músicos negros. Aparte de Duke Ellington, Count Basie o Chick

Webb que contrató como solista a la entonces jovencita Ella Fitzgerald o Teddy Wilson que había dejado la Orquesta de Benny Goodman para formar su propia orquesta con Lester Young y Billie Halliday.

Entre los músicos blancos que mas éxitos obtuvieron se encuentran Glenn Miller con canciones como “In the Mood” (27), “Tuxedo Junction”, “Chattanooga Choo Choo” o “Moonlight Serenade” y Artie Shaw con “Begin the Beguine” como su mas conocida composición. Pero la más famosa banda comercial durante la guerra fue la de Glenn Miller, quien se presentó como voluntario sirviendo como Capitán para entretener a las tropas en Europa. Sin embargo a finales de 1944 el avión en el que viajaba Miller entre Londres y Paris desapareció y levantó una gran cantidad de conjeturas sobre la causa del accidente durante mucho tiempo.

A partir de 1945 las Big Bands comenzaron a declinar, en parte porque la gente deseaba olvidar los años de guerra y en parte por falta de composiciones nuevas que mantuvieran vigente el verdadero swing de los años 30. El propio Glenn Miller había distorsionado el ritmo con “Moonlight serenade” y “In the Mood”, que fueron grandes éxitos económicos, pero que iniciaron el cambio que ocurriría a partir de 1946 y sobre todo a principios de los cincuenta con el estilo Be-Bop. Las Bandas existentes cambiaron el estilo acompañando a solistas como Frank Sinatra (28) Doris Day, Sammy Davis Jr., o Dean Martin

EL JAZZ

Posiblemente fue el **jazz** el estilo musical que recibió mayor impulso en los años treinta. Entró como un desvencijado Ford A de dos cilindros y acabó dejando tras de sí un brillante halo mágico. Tres factores clave determinaron esta espectacular transformación: un compromiso con el virtuosismo, el poder de reconocimiento de las masas y un espíritu consciente de modernización.

La evolución del jazz en los años treinta se puede explicar como un progreso del virtuosismo instrumental. En la década anterior, los intérpretes de jazz se dieron cuenta de las posibilidades que la técnica ofrecía a la música. El instinto comenzó a inspirarse en la habilidad, lo que abrió nuevos horizontes. Armstrong abandonó el blues para medirse con el más desafiante mundo de la música popular. Los mejores intérpretes jóvenes, temerosos antes por la habilidad de Armstrong la dominaron rápidamente y la extendieron.

Roy Eldridge y Harry James mostraron que se podía conseguir una voz original y moderna siguiendo el modelo de Armstrong y llevándolo a nuevas fronteras. Eldridge y Charlie Shavers ofrecían una fría y refrescante precisión en su interpretación, que se convirtió en un referente del virtuosismo en los cuarenta.

Al piano, Art Tatum, tenía un nivel técnico tan colosal que hubo de transcurrir una generación antes de que cualquiera pudiese alcanzarlo. Teddy Wilson, ofrecía una alternativa más asequible para algunos.

Pero fue cuando Benny Goodman combinó su virtuoso clarinete con la habilidad de Fletcher Henderson como arreglista cuando el jazz de Big Band pasó a tener un papel principal en la música popular de finales de los años treinta.

Las Big Bands eran importantes desde el final de la Primera Guerra Mundial pero, excepto las que lideraban Duke Ellington, Henderson, Earl Hines y algún otro, la mayoría eran bandas de blancos dirigidas por animadores que si tocaban algún instrumento era de forma anecdótica.

Goodman cambió eso entre 1935 y 1936. En 1939, Goodman había allanado el camino para una procesión incesante de líderes de banda virtuosos. Entre ellos Artie Shaw, Count Basie, Tommy Dorsey, Chick Webb, Woody Herman, Teddy Wilson, Glenn Miller y otros brillantes intérpretes cuyos nombres se grabarían con letras de oro en los anales de la década.

Benny Goodman fue el primero de los grandes directores de orquesta de los años treinta que consiguió el éxito internacional. [\(29\)](#)

Nació en 1909 en Chicago, y empezó a tocar el clarinete a los diez años. Su progreso fue tan rápido que a los trece ya tenía carné del sindicato, y pronto comenzaría a ganar 58 dólares la semana tocando en la orquesta de Jules Herbeveaux.

A principios de los años treinta, ganaba tanto dinero que no le incentivaba luchar contra la creciente indiferencia del público ante el jazz.

Durante 1934 y 1935, Benny Goodman fue el primer director de orquesta blanco que llevó el espíritu del swing de las grandes orquestas negras (Chick Webb; Benny Carter, Duke Ellington, Y Fletcher Henderson), a la audiencia mayoritaria.

De repente el jazz sonaba como algo nuevo para millones de jóvenes bailarines que empezaron a escucharlo. Para cuando Goodman llegó a Chicago, en diciembre, todo el país estaba hablando del swing.

Fletcher Henderson se unió como pianista a la base de Goodman, convirtiéndose en el primer músico negro en tocar en una orquesta blanca de forma regular. Aunque políticamente Goodman era liberal, sus instintos eran musicales, no ideológicos.

Activo musicalmente hasta el final, Benny Goodman murió en Nueva York en 1986.

Mientras las grandes formaciones de swing llegaban a las masas, la autoproclamada élite del jazz se mantenía aparte. Rechazaban las Big Bands como una distorsión comercial, y afirmaban que el auténtico **jazz** era improvisado y en pequeños grupos, cuyas raíces se remontaban a los años veinte. Commodore Records fue el mecenas de ésta alternativa, y el primer sello discográfico en grabar exclusivamente jazz. Se especializó en sesiones con espíritu dixieland y contaba con músicos como Eddie Condon, Pee Wee Russell, Will Bill Davison y Bud Freeman. Un año después Blue Note Records se convirtió en el segundo sello del país especializado en jazz, haciendo hincapié en artistas negros como Sydney Bechet y Meade Lux Lewis.

Hacia 1939 el jazz tenía una gran conciencia de sí mismo como una forma seria de arte. Así se merecía un lugar entre las artes más elevadas, petición que se basaba parcialmente en que los mejores músicos de jazz tenían ahora un nivel de virtuosismo equivalente al de los músicos clásicos más excelentes.

El espíritu de los años treinta estuvo dominado por las nuevas posibilidades tecnológicas. En 18 meses, entre 1934 y 1936, América contempló los primeros trenes y autobuses a gasóleo, el automóvil Chrysler Airflow, el avión DC-3 y el puente Golden Gate.

En medio de todo esto, el swing llegó a la perfección estilística en 1939 con la banda de **Count Basie**, mostrando que si el swing era una música apasionada e incitante, existía un lado más reflexivo y suave. Nacido en New Jersey en 1904, marchó a Nueva York en 1924 y conoció a los pianistas imperantes del Harlem de moda: James P. Johnson, Willie “The lion” Smith y Fats Waller, pero necesitaba escapar de las viejas influencias si quería tener un estilo propio, por lo que se desplazó a Kansas City, donde se unió a los Blue Devils.

En 1929 se unió a la orquesta de Bennie Moten, pero tras su muerte en 1935, Basie encontró trabajo en el Reno Club de Kansas City y contrató a intérpretes de la vieja

formación de Moten. En 1936 ya tenía contratados la mayoría de los hombres claves de su banda, entre los que se incluían Walter Page, Jo Jones y Lester Young. John Hammond escribió de ellos que “eran la mejor banda del país”.

El **jazz** pronto empezó a estar en la vida diaria gracias a la radio, las películas y la publicidad. En Hollywood, el swing pasó a la gran pantalla, Louis Armstrong apareció en “Pennies from heaven (1936)”. La música de Benny Goodman se mezclaba con “Big Boadcast of 1937” y “Hollywood hotel (1937)”, y en la MGM el enlace entre el jazz y la moda de baile acrobático fueron la base de la primera película de Artie Shaw, “Dancing Co-Ed (1939)”. En esta convergencia de expresiones reside quizá la mejor explicación sobre como el **jazz** logró, lenta pero imparablemente, convertirse en la música popular de América.

En esta década surgieron otros grandes interpretes como Charlie Christian, Roy Eldridge, Lester Young, Cab Calloway, Danny Barrer, Tommy y Jimmy Dorsey, Ella Fitzgerald, John Hammond, Lionel Hampton, Earl Hines, Spike Hughes, Jo Jones, Walter Page, Django Reinhardt, Art Tatum, Artie Shaw o Chick Webb.

Pero si hay que nombrar una gran estrella en éste período, esa es sin duda alguna **Louis Armstrong**. Transformó toda la pasión del jazz de conjunto a un estilo solista, creando escuela entre los trompetistas de todo el mundo.

Nacido en Nueva Orleáns el 4 de Agosto de 1901, Amstrong empezó a tocar la corneta tras ser enviado al orfanato Colores Wail’s en 1913. Lo apodaron “Dippermouth” o “Satchelmouth” (reducido después a Satchmo), debido a su sonrisa amplia y dentada. Amstrong terminó tocando en bandas improvisadas, en bares en Storyville y en excursiones fluviales con Fate Marable. A finales de 1918, reemplazó a su mentor King Oliver en la banda de Kid Ory, mejorando sus habilidades que le harían famoso en los años venideros. En 1922 Amstrong se unió a la King’s Creole Band de Chicago, realizando su primera grabación como solista, antes de irse a Nueva York en 1924 para unirse a la banda de Fletcher Henderson.

Tras volver a Chicago en 1925, Amstrong grabó la primera de sus históricas sesiones Hot Five para Okeh Records. A esta siguieron Hot seven en 1927, y una última segunda sesión. Denominadas la “piedra Rosetta del jazz”, las grabaciones Hot Five y Hot seven si no son las más influyentes del siglo XX, sin duda son las mas importantes de toda la década. [\(30\)](#)

Tras estas revolucionarias grabaciones, Amstrong empezó a centrarse gradualmente en el entretenimiento a expensas del arte. Ya había jugueteado con una actitud mas humorística y pícara en la introducción del “Tight like this”, y en su descarado dueto con el pianista Earl Hines en el comienzo de “A monday date”, ambos en sus grabaciones Hot Seven de 1928. Era una dirección que los amantes mas puristas el jazz mirarían con creciente indignación.

En 1929, Armstrong grabó la canción pop “I can’t give you anything but love”, iniciando un curso alternativo a los exitosos Hot five y Hot seven, y apuntando cada vez más al entretenimiento, continuando en esa dirección durante los años cincuenta y sesenta.