

“COMO COMPRENDER A LED ZEPPELLIN”

(Historia de la música a través de la historia)

La crisis bursátil de 1929 cambió completamente la forma de vida de una manera drástica. La recesión fue económica, pero sus consecuencias se extendieron de tal forma que impregnó las ilusiones de la gente, afectando a todos los ámbitos de la vida americana y europea, pero la cultura popular encontró sus vías de escape. La radio resistió patrocinada por la publicidad y luchando por el mercado de las audiencias a fuerza de contratar, por ejemplo, interpretes de blues para el público afroamericano. Si bien la industria discográfica casi desapareció, la música en vivo, y especialmente las actuaciones con bailarines subsistieron. Las películas combinaron realidad social con romanticismo mágico dándole a la década sus iconos más relevantes. En apenas diez años, por su capacidad de llegar a millones de personas a la vez en todo el planeta, las películas y las compañías itinerantes habían sustituido al teatro y a la revista de variedades como transmisores de la cultura popular. Dicha transición se centró en el jazz y se basó en el blues. La exposición Universal de Nueva York de 1939 mostró un futuro dominado por la tecnología, siendo la música y el arte de la década un claro exponente. Cinco meses después de la inauguración, estallaba la Segunda Guerra Mundial., y la música y el arte afrontarían una nueva crisis, muestra de ello es que durante el último cuarto del año de 1932 no se llegó a grabar ni una sola sesión.

La derogación del acta Volstead de 1933 premió a los americanos volver a consumir alcohol legalmente mientras que el repunte de la industria musical consolidaba la venta de discos.

En los años treinta surgieron nuevos estilos como el **boggie-woogie (31)** que, a pesar de nacer en la década anterior, arrasó en la presente. Sus grandes exponentes como Albert Ammons, Pete Johnson o Meade “Lux” Lewis se convertirían en estrellas de la radio y el cine. En aquella época los interpretes de blues apenas llevaban acompañamiento en las sesiones; la mayoría eran solistas y como mucho, les acompañaba una guitarra, una armónica, un bajo y un piano. Ahora bien, con la llegada a Chicago de mas inmigrantes, las cosas cambiaron; Tampa Red se convirtió en el catalizador de las nuevas ideas sumándose pronto Big Bill Broonzy, Memphis Minnie, John Lee “Sonny Boy” Williamson y Big Maceo Merriweather.

En diciembre de 1938 el productor John Hammond organizó un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York.: From spirituals to swing, an evening of American Negro music. Estaba dedicado a la memoria de Bessie Smith, y esponsorizada por una revista del partido comunista. El concierto tuvo un éxito rotundo con más de 3000 asistentes.

El evento fue seguido masivamente por la prensa, catapultó a la fama a sus participantes y sus secuelas provocaron que un nuevo local abriese sus puertas, el Café Society, en el Greenwich Village de Nueva York. Una segunda edición del concierto tuvo lugar un año después con Broonzy, Terry e Ida Cox como representantes del blues.

Albert Ammons nació en 1902 en Chicago. Empezó tocando en grupos de swing o acompañando a otros artistas, pero como no le llegaba tuvo que buscarse la vida fuera de la música, hasta que dio el gran salto. En 1935 consiguió una plaza de residente en el club DeLisa, el local más famoso al sur de Chicago. La respuesta del público indicó que la era del boggie-woogie había llegado. Los tres pianistas, Ammons, Johnson y Lewis,

aprovecharon el trampolín del certamen para trabajar juntos durante años. Recorrieron el país colaborando tanto en películas como en programas de radio.

Justo antes de que la American Federation of Musicians se declarase en huelga en Enero de 1948, Ammons realizó su última sesión para Mercury. No hay duda de que el futuro le hubiera deparado lo mejor a éste gigante del blues, pero poco después de actuar en la gala de investidura del presidente Truman, contrajo una misteriosa enfermedad de corazón que acabó con su vida en 1949.

La etimología del **boggie-woogie** es incierta, ¿imitación del tren?, ¿onomatopeyas referidas a las relaciones sexuales? Esta manera de tocar el blues con el piano nació probablemente en los “barrelhouses”, de Louisiana y Texas, o puede que en Nueva Orleans. La mano izquierda del pianista repite incesantemente una serie de figuras de bajos ambulantes, mientras la mano derecha teje una melodía desarrollada a partir de una idea base, todo ello ejecutado con un ritmo que desprende un swing intenso. En principio el **boggie-woogie** fue inventado por un pequeño grupo de músicos, pero su enorme éxito, que nunca ha cesado, ha llegado a conquistar el mundo. Estuvo muy presente en el jazz de preguerra y en el blues de posguerra, así como en el country, además de ser el origen directo del rock and roll. En general se considera que la primera grabación de piano boggie-woogie fue la realizada por un oscuro pianista de Chicago, Pinetop Smith, con su “Pinetop’s boggie woogie”, (32) en 1928. Al parecer aprendió este tema del pianista Cow Cow Davenport. Sin embargo, este disco pasó casi desapercibido en aquella época y habrá que esperar a la versión que hizo la dulce (y llena de talento), Cleo Brown en 1935 para que el boggie woogie se convierta en la moda nacional y deje de ser una práctica regional o étnica. Tommy Dorsey reformó éste boggie woogie en 1938 e hizo de él un enorme éxito comercial, instaurando el término para siempre. Todos los pianistas de blues han grabado boggie woogie en mayor o menor medida, pero algunos se convirtieron en especialistas del género.

Clarence “Pinetop” Smith, Cleo Brown, Charlie “Cow Cow” Davenport, Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton, Pete Johnson, Meade “Lux” Lewis o Arthur “Montana” Taylor, fueron algunos de los principales interpretes de éste estilo durante la década de los treinta.

Sin embargo el blues tradicional seguía su camino y ésta década nos permitió disfrutar de algunos de los mas grandes de todos los tiempos.

En 1911 nació **Robert Leroy Johnson**, conocido como Robert Johnson, solo vivió veinte y siete años, y aun siendo su obra escasa ha dado lugar a un gran número de clásicos del blues. Nacido en el Delta, desapareció varios años como nómada, reapareciendo en Robinsonville, una pequeña ciudad de Memphis, asombrando por su espectacular forma de tocar la guitarra y maravillando con su elide a todos los bluesmen. Su espectacular progreso técnico no tenía parangón Su forma de deslizar los dedos por las cuerdas y la profundidad emocional que había alcanzado en tan poco tiempo no era natural. En una posterior entrevista el bluesman Son House explicó que ese repentino cambio de guitarrista mediocre a muy bueno fue debido a que había vendido su alma al diablo a cambio de la llave que le abriera las puertas del conocimiento musical en un cruce de caminos en Clarksdale, un pueblo perteneciente al estado de Mississippi, situado entre las autopistas 49 y 61. De ese presunto pacto obtuvo más talento, una increíble técnica guitarrística y ocho años de vida para disfrutarlo. Ese fue el origen de la leyenda. Los que viajaron y tocaron con él cuentan que podía mantener una conversación en una reunión llena de gente con la radio sonando de fondo

sin prestarle aparentemente demasiada atención y al día siguiente tocar nota por nota cada una de las canciones que se habían emitido. En “Crossroad blues” habla de un cruce de caminos que muchos consideran como el lugar señalado para su encuentro con Lucifer, y en otro tema “Me and the devil blues” dice: “Por la mañana temprano, cuando llamaste a mi puerta/Dije: Hola Satán, creo que es hora de irse). El 16 de Agosto de 1938 el diablo cobró su deuda. Parece ser que un marido celoso envenenó su Whisky.

Influenciado por Leroy Carr, Lonnie Johnson, Charlie Patton y Willie Brown, se cruzó con Son House, uno de sus maestros. Era una persona irascible, solitario e inestable, bebedor empedernido y seductor incorregible su vida estuvo envuelta en líos y disputas. Descubierto por el cazatalentos H.C. Speir se desplazó hasta San Antonio para grabar sus únicos 29 títulos. Sus discos sin embargo no vendieron muy bien, sin embargo su fuerza impresionó al productor de Nueva York, John Hammond. Este envió varios hombres a buscar a Johnson, pero descubrió que había muerto envenenado por un asunto de faldas.

Sin embargo su escasa obra tenía joyas del calibre de Dust my broom, Sweet home Chicago (33), Walking blues (aunque también se atribuye a Son House), Terraplane blues, Crossroads, Love in vain..., todas ellas ampliamente versionadas por infinidad de músicos, entre los que se encuentra Eric Clapton como su principal seguidor.

Robert Johnson describió así el blues: “El blues es un debilitante y doloroso escalofrío; si jamás lo has sentido, espero que nunca lo hagas”.

Los padres de William Lee Conley Broonzy, mas conocido como “**Big Bill**” **Broonzy**, nacieron en esclavitud. Nació en Scott, Mississippi, y fue uno más de 17 hermanos.

Empezó con el violín, se hizo predicador, y se instaló en Chicago después de terminar su servicio militar en 1918. Allí aprendió a tocar la guitarra y se convirtió en uno de los mejores guitarristas de la ciudad. Su voz conserva los rasgos de los “field bollers”, esos cantos a capela que se podían oír en la siembra o recolección del algodón. Empezó a grabar en un dúo de guitarra y piano, y después, en pequeña formación, añadiendo progresivamente una sección rítmica, aportando un colorido jazzy que sitúa el blues urbano de los años treinta cerca del swing. Su excepcional talento con la guitarra le permitió convertirse en una estrella del blues y convertirse en uno de los acompañantes más solicitados en los estudios durante los años treinta y cuarenta. Tomó el relevo, ocupando el lugar del recientemente fallecido Robert Johnson, en el celebre concierto “Spirituals to Swing” de 1938 en Chicago.

Cuando el blues de Chicago cambió después de la guerra, Broonzy se desmarcó y fue uno de los pioneros en recoger el tren de la corriente folk que estaba en período de gestación por aquellos tiempos. Adoptó en Europa y también en América el papel de “ultimo cantante de blues”.

En la actualidad decir “**Chicago**”, significa decir blues. Chicago era la última parada de la línea migratoria que iba del sur al norte, estación final de las vías de comunicación terrestres, férreas o incluso fluviales. Era una de las primeras ciudades industriales de Estados Unidos, tanto desde un punto de vista cronológico (desde la segunda mitad del siglo XIX), como por su importancia. Muchas fábricas y manufacturas se habían instalado a orillas del lago Michigan (importante encrucijada entre el Atlántico y las grandes llanuras), en el sur de las plantaciones, y en el éste comerciante. Por otra parte, numerosas ligas antiesclavistas habían elegido Chicago como sede para preparar la “evasión” de miles de esclavos por tren desde antes de la Guerra de Secesión. Estos

esclavos liberados decidían instalarse en Chicago y allí empezaban a trabajar como personal doméstico o mano de obra. Chicago, ocupaba un lugar privilegiado en la imaginación de los negros y fue durante mucho tiempo el destino norteño más deseado. Entre 1918 y 1938, Chicago fue testigo de una migración sureña muy importante. Entre 1939 y 1944, la diferencia se acentuó. Chicago acogió mayor cantidad de inmigrantes negros, entre dos o hasta dos veces y media más que el resto de las ciudades industriales del norte. Después de la segunda guerra mundial, el movimiento continuó siendo enorme al menos hasta 1955. En esas fechas California, que también había sido destino importante en el movimiento migratorio negro, tomará el relevo. Es de destacar que además la inmigración que soportaba Chicago era en un 86 % procedente de los estados de Misisipi y Arkansas.

Ciertamente, esto no era suficiente para crear un estilo particular de blues en Chicago, también fue necesaria la existencia, desde los años veinte, de una industria discográfica con sus estudios y productores abiertos a los nuevos mercados, como el de los negros sureños. Puede que fuera esto lo que atrajo irresistiblemente hasta Chicago a numerosos músicos, conocidos en el sur, quienes buscaban una verdadera carrera repleta de contratos en locales solventes y la posibilidad de grabar discos.

La guitarra eléctrica aparece por primera vez en el blues de Chicago en una serie de canciones de Big Bill Broonzy y Jazz Gillum, en marzo de 1938. El guitarrista eléctrico era un jovencísimo bluesman blanco llamado George Barnes, pero el “verdadero” nuevo blues de Chicago no sólo era eléctrico. El South Side de Chicago se convirtió en un enorme gueto negro superpoblado donde los mercados al aire libre eran los principales lugares de intercambio. Asistimos a la creación de decenas de clubes minúsculos que no poseen ni la clientela de los antiguos, ni los medios necesarios para acoger a los artistas establecidos en sus escenarios improvisados. Es aquí, en éste mundo rural transplantado precipitadamente a las calles de orillas del lago Michigan, donde nació verdaderamente el nuevo blues de Chicago. Un universo creciente, atraído por los neones de la ciudad, que practicaba un blues urbano, continuidad formal de las bandas de Bluebird sound, pero con el entusiasmo feroz, la indisciplina desenfrenada y la alegría de vivir salvaje de los picnics del domingo a orillas del río Yazoo, todavía impregnados de los olores a pescado a la brasa y de los vapores de whiskey casero.

El 4 de Abril de 1915 nació uno de los músicos más grandes de blues que ha dado la historia. McKinley Morganfield, más conocido como **Muddy Waters**, creció en la plantación Stovall, cerca de Clarksdale, en el corazón del Delta y se convirtió en Muddy Waters por su afición a jugar con el barro de un pantano de los alrededores. Fue un encuentro con **Son House** otro de los grandes, el que espoleó su vocación musical. En aquellos tiempos la influencia de Son House en esa región era enorme. Siempre se rodeaba de un séquito de jóvenes músicos que soñaban con seguir sus pasos. **Robert Johnson y Muddy Waters** eran algunos de ellos. El etnomusicólogo Alan Lomas, que iba en busca de otro Robert Johnson, siguió los insistentes consejos del productor John Hammond, y llegó hasta Muddy Waters, que era presentado en la región como “el mejor nuevo bluesman del Delta”. Las frecuentes intromisiones de blancos del norte, extrañamente interesados por el blues, animaron a Muddy Waters a abandonar Mississippi. En 1943 se trasladó a Chicago y allí fue acogido bajo el ala protectora de Big Bill Broonzy. Gracias a éste, Waters grabó tres títulos para Columbia, aunque estos temas no fueron editados hasta veinticinco años después. El blues de Chicago estaba por entonces inmerso en un periodo de mutación por la llegada masiva de inmigrantes

negros procedentes de Mississippi y Arkansas. Los nuevos clubes del South Side o el rastro de Maxwell Street albergaban una intensa actividad musical y Muddy Waters se convirtió rápidamente en un habitual de éstos lugares. Waters se relacionó con otros bluesman recién llegados como el armonicista Little Walter o el guitarrista Jimmie Rogers, juntos crearon una banda que actuaba siete días a la semana.

Los hermanos Chess, se dieron cuenta del gran potencial comercial de Muddy Waters, que atrajo al público de los trabajadores negros por su aspecto digno y salvaje, su sensualidad, su fuerza y su elegancia natural. A partir de 1948 Muddy grabó para los hermanos Chess con su guitarra súper amplificada, un vibrante bottleneck, cortante pero agradable, y su voz cálida y expresiva, acompañado únicamente por el contrabajista Big Crawford. El éxito comercial fue casi inmediato. Canciones como “I feel like going home”, “Can’t be satisfied”, “Rolling and tumbling” o “Walking blues”, son temas directamente extraídos del repertorio tradicional del blues del Delta, pero revitalizados por el talento, potencia y electricidad de Muddy Waters. Uno de estos títulos, “Rolling stone” (34), una versión personal del viejo tema del Delta, “Catfish blues”, grabada en 1951 por Muddy, dio nombre a uno de los grupos más celebres de la historia del rock, los Rolling Stones.

El repertorio de Muddy Waters, que en un principio estaba compuesto por temas tradicionales del Delta, empezó a hacer sitio a composiciones personales y a otras compuestas por Willie Dixon o Saint-Louis Jimmy. Creó una banda con músicos de impresionante calidad, Little Walter, Jimmie Rogers, la batería de Elgin Evans y el piano de Otis Spann, “Hoochie Coochie man”, “Sad setter”, “Manish boy” (35), “I’m ready” o “Just want to make love to you”, fueron éxitos para Muddy Waters antes de convertirse en clásicos.

Aunque la corona del “Rey del blues” de Chicago fue codiciada por Howlin’ Wolf o muchos otros, Muddy Waters dominó en el blues de Chicago de los años cincuenta. Su banda era constantemente renovada y, en cierta forma, modernizada; acogió a los mejores nuevos solistas de la ciudad y definió el género. La banda de Waters era como el Who’s who; los armonicistas Junior Wells, James Cotton, Big Walter Horton, Mojo Buford, George Smith, Carey Bell y Jerry Portnoy; los guitarristas Jimmy Rogers, Pat Hare, Buddy Guy, Sammy Lawhorn, Luther Johnson y Luther Johnson jr; los pianistas Otis Spann y Pinetop Perkins; los bajistas Calvin Jones y Willie Dixon; los baterías Fred Below, Francis Clay, Willie Smith, etc. La mayoría de estos músicos abandonaron la banda de Muddy para crear sus propios grupos.

En 1958, Muddy Waters salió de Estados Unidos por primera vez para actuar en Inglaterra, gracias a la iniciativa del jazzmen inglés Chris Barber y de su bajista Lonnie Donegan, dos amantes del blues y folk americanos. El público europeo acostumbrado al blues acústico solista, popularizado aquí por Big Bill Broonzy y Leadbelly no le reservó una acogida muy entusiasta. El potente blues de Chicago y el que interpretaba Muddy Waters desconcertó al auditorio. Sin embargo, su presencia en Inglaterra tendrá una enorme trascendencia en el nacimiento del blues británico. Al parecer, Mick Jagger y Brian Jones decidieron emprender su carrera musical en aquellos momentos. De vuelta a Estados Unidos, Muddy debió hacer frente a la indiferencia del público negro que, cada vez más, se orientaba hacia otras músicas como el soul. Su experiencia en Europa le ayudó a no dejar pasar las oportunidades que le ofrecía el “blues revival”, el descubrimiento del blues por parte de los jóvenes blancos del norte. Realizó actuaciones

en grandes festivales de jazz o folk, como el de Newport, ante un público casi exclusivamente yanqui y de raza blanca. Después volvió a Europa y se convirtió en un habitual de los conciertos en ese continente.

Chess, (al igual que el resto de los sellos independientes), no supo aprovechar esta nueva orientación del blues hacia un ámbito musical más o menos relacionado con la corriente rock. En Estados Unidos, el blues había sido una música de perdidas zonas rurales o guetos urbanos. Las discográficas no podían entender por qué la vieja Europa, el continente – de la cultura- se quedaba prendada de trovadores negros que no sabían ni leer ni escribir y, aún menos, interpretar una partitura. De esta forma Chess continuaba produciendo singles de Muddy Waters destinados al público negro tradicional, que iba disminuyendo año tras año. A pesar de todo, éstos discos seguían siendo de una alta calidad artística y contenían composiciones brillantes (“Same thing”, “Can’t lose what you never had” o “Put my in your lay away plant”), con una banda compenetrada y un Muddy Waters con cincuenta años triunfales que reforzaban aún más su carisma. Los Rolling Stones proporcionaron mucho dinero a los Chess por los derechos de autor, pero los hermanos, sin muchos escrúpulos, se quedaban con la mayor parte de los ingresos. Cuando los Stones realizaron su primera gira americana, se pararon en Chicago para ver a Muddy. ¡Lo encontraron pintando la casa de campo de la familia Chess a orillas del lago Michigan! Podía mantenerse con pequeños trabajos como ese “gracias” el sello. Pero el éxito de los Rolling Stones en Estados Unidos, a partir de 1964, abrió definitivamente a Muddy Waters las puertas del público rock, convirtiéndolo en una especie de figura original y emblemática.

A partir de entonces grabó acompañado por Paul Butterfield y Mike Bloomfield, los líderes del nuevo blues blanco yanqui, el excelente Fathers and sons (Chess). Muddy Waters fue considerado el “padre del blues”, gracias a su personalidad, su extraordinaria presencia – le bastaba para aparecer en cualquier escenario mundial para imponer un respetuoso silencio – y su música que aunque había cambiado poco desde los años cincuenta, cosechaba los aplausos de la juventud en todo el mundo. En los últimos años de su vida, se dedicó enteramente a dar a conocer y saborear ésta nueva reputación. Conscientemente, el ex ídolo del gueto de Chicago propaga el feeling del blues, sus reglas y también, en cierta manera, sus valores, convirtiendo ésta música en la piedra angular de la música del siglo XX y despertando la vocación de muchos músicos en éste género. Un guitarrista texano, el albino Johnny Winter, produjo los cuatro últimos álbumes de Muddy Waters en su sello Blue Sky. El éxito comercial de los mismos situó definitivamente a Muddy Waters en el panteón del rock.

En 1981, Muddy Waters, el antiguo aparcerero de la plantación de Stovall, volvió por fin a su Mississippi natal como estrella indiscutible del Delta Blues Festival. Fue homenajeado oficialmente por su ciudad-el alcalde le concedió las llaves-y su estado natal. En ese mismo año actuó en una gran sala de Chicago, acompañado por los Rolling Stones y fue reconocido por la totalidad de la prensa como uno de los artistas americanos más grandes del siglo. El sábado 30 de abril de 1983, Muddy Waters falleció en Chicago tras sufrir un infarto mientras dormía.

Posiblemente, Hudson Leadbetter “**Leadbelly**” haya sido el más legendario de los artistas negros. Hijo de antiguos esclavos, nació en Louisiana en 1888, desde adolescente empezó a tocar la guitarra en los burdeles de Shreveport, a los quince años

ya tenía guitarra y pistola propias. Inicio una carrera musical muy movida que le llevó desde las carreteras de Texas (donde hacía de lazarillo de Blind Lemon Jefferson), a los bares estudiantiles de Greenwich Village en Nueva York. Con su enorme estatura y su complexión fuerte, Leadbelly era un mujeriego incorregible y se veía siempre envuelto en peleas con su revolver colgando de la cintura “argumento” con el cual convencía al adversario. En 1927 mató a un rival por un asunto de faldas y fue condenado a treinta años de prisión en la terrible penitenciaría de Angora.

Paradójicamente, su talento musical le fue muy útil en la prisión. Leadbelly era un guitarrista potente. El blues tan solo representa una pequeña parte del inmenso repertorio de este “songster” (conocía mas de 3000 canciones), que abarcaba desde canciones de cuna hasta cantos de cowboys. En Angora, los talentos de Leadbelly sirvieron para distraer a prisioneros y guardianes. Cuando John Lomas recorría la región en 1933 en busca de músicos folclóricos, varias personas le hablaron de Leadbelly y le indicaron la dirección. Lomas se quedó totalmente impresionado con el preso guitarrista. Tras muchas y espectaculares diligencias consiguió su libertad condicional, comprometiéndose a garantizar su buena conducta.

Para regularizar su situación, Lomax le contrató como chofer. En 1934, Leadbelly vivía en Nueva York, donde fue uno de los primeros negros del sur que tocó para el público blanco del norte, fuera del gueto. Con su carisma y su extraordinario repertorio se convirtió en el corazón de la nueva corriente del folk urbano que nació en Greenwich Village con los movimientos progresistas de Nueva York. Al lado de Pete Seeger, y después, de Woodie Guthrie, conquistó a este público y se reafirmó en su faceta de folksinger, hasta tal punto de que cuando, en 1936, realizó la grabación de algunos blues para el público negro resultó un fracaso comercial. Después de la guerra hizo una gira por Francia y abrió las puertas de Europa para otros, en particular a Big Bill Broonzy. En 1949, The Weavers obtuvieron un enorme éxito con “Goodnight Irene”, una composición de Leadbelly, pero éste éxito llegó demasiado tarde, murió ese mismo año. Otros grandes genios de ésta década fueron, Kokomo Arold, Big Maceo, Willie Brown, Sleepy John Estes, Blind Boy Fuller, Skip James, Pete Johnson, Meade “Lux” Lewis, Mississippi Fred McDowell, Memphis Minnie, Little Brother Montgomery, Jimmy Rushing, Roosevelt Sykes, Tampa Red, Cister Rosetta Torpe, Sippie Wallace, Washboard Sam, Peetie Wheatstraw, Bukka White, Josh White, Big Joe Williams, Sonny Boy Williamson, Jimmy Jancey, y sobre todo Son House.

Es de reseñar en éstas fechas la publicación del primer álbum del que se convertiría con el paso del tiempo en uno de los más grandes bluesman de todos los tiempos, Riley Ben King, apodado **B.B. King**.

Si existe una verdadera estrella del blues, ese es B.B.King, presente desde hace cincuenta años en las ondas, las listas de éxitos, los televisores, las giras internacionales y en discos. Después de una infancia de recolector de algodón en una plantación, el joven Riley Ben King pasó a la custodia de su primo Bukka White, quien le enseñó a tocar la guitarra. En ésta época viajaba regularmente a Memphis para tocar el blues en las calles de la ciudad. Durante un tiempo trabajó como maestro rural y en 1948 se instaló definitivamente en Memphis, decidido a convertirse en estrella. En ésta época estaba muy influido por el estilo de guitarra con swing y jazzy de Lonnie Johnson, T-Bone Walter y Charlie Christian. Siguiendo esta línea montó su primera banda y grabó

para el pequeño sello de Nashville, Bullet, en 1949. Por estas mismas fechas, empezó a trabajar como disc-jockey en una de las emisoras de radio más importantes de Memphis. El programa estaba patrocinado por Pepticon, una marca de tónica, y Riley se convirtió en Blues Boy (B.B.) King. Todas las noches presentaba los nuevos discos de blues a los oyentes negros, lo que también le servía para promocionar su música (o sus discos) y anunciar sus conciertos. Pronto se convirtió en uno de los importantes bluesman de la ciudad. Su reputación le permitió firmar un contrato con el sello californiano Modern, uno de los principales independientes de posguerra. B.B. King grabó con ésta compañía durante los diez años siguientes una obra prolífica. El importante éxito de “Three o’clock blues” catapultó a B.B. King al panorama nacional.

A partir de 1952, King se instaló en Los Angeles y realizó una gira por todos los Estados Unidos a la cabeza de una formación de trece músicos inspirada en las orquestas de swing. Las razones de sus éxitos se encuentran en varios factores: Una forma de cantar que mezcla el Gospel con el estilo de Doctor Clayton, un sonido de guitarra aterciopelado, envolvente y expresivo, que alarga las notas haciéndolas vibrar antes de continuar con un despliegue de acordes; un conjunto orquestal muy homogéneo, caracterizado por la omnipresencia de los metales, una sección rítmica con mucho swing y una serie de composiciones entre la balada sentimental, Charles Brown y T-Bone Walter. A todo esto cabe añadir que B.B. King (siempre vestido impecablemente y con el aspecto de un director de una orquesta de swing de los años cuarenta, en las antípodas de un bluesman de campo), representa el modelo a seguir para los negros durante éste período de desmoronamiento de la segregación. El éxito de B.B. King marcó considerablemente la evolución del blues y dio lugar entre la nueva generación de músicos negros a numerosos imitadores. Prácticamente todos los guitarristas de blues que surgieron en los años cincuenta deben algo a B.B. King, hasta el blues de Chicago o el West side sound se ven influidos por su estilo. En 1960 cansado de ser expoliado por el sello Modern firmó un contrato con ABC, con la intención de convertirse en el nuevo Ray Charles. La grabación de “The thrill is gone”, en 1969, una versión muy arreglada de un tema del pianista californiano Roy Hawkins, lo relanzó (algo impensable por entonces en la cabeza de un bluesman), a la cabeza de las listas de éxitos de la música negra, y por primera vez, triunfó entre el público de variedades de los Estados Unidos. Durante los años setenta y ochenta King tocó con numerosos músicos de rock como Leon Russell, Carole King o U2, con resultados artísticos y comerciales muy diversos. Ha conseguido gracias a sus diversas colaboraciones popularizar el blues en todos los rincones del mundo.

Los años treinta fueron una época de avivamiento cristiano extraordinario. Sermones apasionados eran predicados en extensas reuniones o servicios religiosos en las prosperas ciudades de Norteamérica. Las “Comunidades Negras Pentecostales de la Santidad” y de las “Iglesias Santificadas” se multiplicaron. Junto a las instituciones nacionales organizadas, los guetos negros consolidaron iglesias independientes como la “Autopista de Atlanta” y otras muchas. Los fieles afro-americanos gozaban en la iglesia de las tradiciones musicales y de la improvisación en el sermón.

Un observador del siglo XIX describió un servicio americano así “después de que el sermón terminó, comenzaron todos a cantar alegremente y continuó sin parar por periodo de una hora, hasta que quedaron exhaustos y sin aliento, mientras que toda la hora aplaudían con sus manos, gritaban y saltaban”.

El término música **Gospel**, fue acuñado probablemente en los años veinte por Thomas Dorsey, un cantante de blues de Georgia quien se convirtió a la fe cristiana y comenzó a

componer canciones religiosas en estilos populares. Originalmente fue muy criticado por la Iglesia, pero más adelante consiguió ser aceptado en la “Iglesia Santificada Negra”. El estilo **Gospel** de cantar se arraiga en el estilo de los viejos espirituales y en el apasionado estilo de declamación de los predicadores negros Bautistas.

La palabra Gospel es una combinación de “God”, en inglés “Dios”, y de “Spell”, término del inglés antiguo utilizado para decir “historia”, o sea, historia de Dios. El género se distingue especialmente por la espontaneidad y la falta de formalidad, cualidades que si a veces han despertado reticencias en los dirigentes religiosos, han estado presentes desde los mismos principios de la fe cristiana.

El Gospel es un género musical caracterizado por el uso dominante de coros con un uso exagerado de la armonía. En su definición más restrictiva se puede decir que surgió en las iglesias afro-americanas en los años treinta.

Thomas Dorsey, nació en 1899, hijo de un predicador georgiano negro ambulante, con una educación empapada en la vida de la iglesia, Dorsey hizo una carrera temprana desarrollando el mundo comercial del blues, trabajando con Ma Rainey y Tampa Red. En 1921 experimentó un avivamiento dramático de su fe cristiana y dedicó el resto de su vida a la ejecución y al desarrollo de lo que él vino a llamar Gospel (35).

Se convirtió en el primer artista de Gospel en obtener una audiencia extensa y fundó su propia compañía discográfica en la que publicó e imprimió cerca de 500 de sus canciones con la etiqueta “música Gospel”, y fue el primero en cobrar por la admisión a sus funciones. También formó el primer cuarteto femenino de Gospel y descubrió y ayudó a una nueva generación de cantantes, incluyendo a Mahalia Jackson.

Pero el verdadero cambio hacia la vertiente comercial del Gospel vino con los artistas del “soul”, Aretha Franklin, Sam Cooke, Ray Charles, James Brown, o Marvin Gaye.

El blues había tendido siempre a ser una forma de música casi de mala fama entre los negros de clase media y los de la clase obrera acomodada. Era la música de los bares de mala nota, de las fiestas que duraban toda la noche e incluso de los burdeles. Esta característica del blues impedía a todas las chicas, con excepción de las más independientes, cantar blues en público, e incluso restringía el número de hombres que lo cantaban. La gente que valoraba su sitio en la sociedad negra norteamericana, elegía juiciosamente cantar en la iglesia. El mundo exterior podía pensar que si todo el mundo creía en Dios, los negros aceptarían la forma en que había organizado el mundo, lo que comportaba algunas desigualdades en la distribución de la riqueza, la felicidad y las oportunidades.

Sin embargo, la iglesia negra no se mostraba tan conformista en cuanto a su papel en la sociedad norteamericana. La economía, la política, los servicios sociales y el entretenimiento se puso bajo el control de los clérigos y sus asistentes, lo que atrajo a algunos de los personajes más ingeniosos y ambiciosos de la población negra para hacer carrera en la iglesia. Además de esto, en la iglesia podían expresar las emociones, desnudar los sentimientos, admitir la desesperación, cultivar la esperanza y considerar el cambio, algo que la población blanca nunca necesitó.

Entre aquellos que comprometieron sus capacidades con la religión estaban los cantantes, algunos de los cuales eran aficionados que se presentaban cada domingo, y quizás un par de noches a la semana para practicar.

Durante los años cuarenta, la mayoría de las compañías que grababan música de rhythm and blues incluyeron algunos discos religiosos entre sus lanzamientos. Hubo algunas críticas contra esa práctica por parte de personas religiosas que se oponían a que se

negociara con el nombre de Dios en los mismos mostradores que el mundano rhythm and blues.

En el período 1945-1950 se grabó una gran cantidad de música religiosa, **Golden Gate Quarter, Mitchell's Christian singers, Los Selah Jubilee Singers, Mahalia Jackson, Paramount Singers, Rosetta Torpe, Dixie Hummingbirds, Los Silver Echoes, Skylight Singers, James Claveland, Famous Ward Singers, Pilgrim Travellers, Soul Stirrers, Five Blind Boys of Mississippi, Silvertone Singers, Los Skylarks, Swanssee Quintet, Edna Gallmon Cooke, los Consolers o el Professor Harold Boggs** fueron algunos de los principales músicos de Gospel de la época.

La primera utilización deliberada de cantantes de formación Gospel en la música "profana", parece haber sucedido en 1950, cuando un profesor de canto Gospel de Nueva York, Billy Ward, fundó un grupo de rhythm and blues, **los Dominoes**, con cuatro de sus alumnos.

Los Inks Spots, junto con los Mills Brothers, eran el modelo a imitar más importante entre los grupos de esa época. Otros grupos importantes de rhythm and blues con influencias Gospel fueron los Drifters, los Midnighters, cuyo éxito "work with me, Annie", [\(36\)](#) fue aclamado como himno nacional negro de 1954.