

Juan Claudio Cifuentes
«Cifu»

EL GRAN JAZZ

con la colaboración de Federico González, Carlos González,
Carlos Sampayo, Jorge García y Federico G^a Herraiz

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagieren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 2024 Juan Claudio Cifuentes
© Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2024
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1148-695-8
Depósito Legal: M. 4.681-2024
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

PRÓLOGO, por Mario Benso	9
GUÍA DE ABREVIATURAS	12

PRIMERA PARTE DE LOS INICIOS A LAS *BIG BANDS*

Joe «King» Oliver: el reinado efímero.....	15
Bix Beiderbecke: el aliento lírico de Iowa.....	27
Sidney Bechet: el autodidacta convencido.....	39
Chick Webb: tanto ritmo en tan poco tiempo.....	51
Jelly Roll Morton: el inventor del jazz (o casi).....	63
Eddie Condon: el jazz de cada noche.....	73
Fats Waller: más allá del <i>clown</i>	85
Fletcher Henderson: el nacimiento del jazz en equipo.....	99
Bessie Smith: la emperatriz del blues clásico.....	111
Earl Hines: <i>piano man</i>	123
Johnny Dodds: el espíritu de Nueva Orleans.....	135
Cabell «Cab» Calloway: el rey de los <i>entertainers</i>	149
Louis Armstrong (I): sin él, el jazz no sería lo que es.....	161
Duke Ellington (I): el gran aristócrata del jazz.....	175

SEGUNDA PARTE LA ERA DEL SWING Y LOS GRANDES SOLISTAS CLÁSICOS

Louis Armstrong (II): Satchmo el embajador (nunca es tarde para cambiar...).....	191
Benny Goodman (I): la gloria antes de los treinta.....	205
Duke Ellington (II): del Cotton Club a los años cuarenta, la época de mayor creatividad.....	217
Coleman Hawkins: Adolphe Sax propuso y «The Hawk» dispuso.....	229
Glenn Miller: cinco años de éxito, medio siglo de leyenda.....	239
Art Tatum: jamás hubo otro igual.....	251
Tommy Dorsey: profesional e intransigente hasta el final.....	261
Lionel Hampton (I): sin él, el vibráfono.....	273
Count Basie (I): aquel chaval de Red Bank.....	285
Teddy Wilson: un gran perfeccionista.....	297
Jimmie Lunceford: con él la <i>big band</i> llegó a ser perfecta.....	309
Billie Holiday (I): a bofetadas con la vida.....	321
Benny Goodman (II): un rey jamás se jubila.....	331
Ella Fitzgerald: por encima de categorías.....	343

TERCERA PARTE LA TRANSICIÓN Y LA REVOLUCIÓN DEL BEBOP

Lester Young: la otra voz del saxo tenor.....	359
Charlie Christian: el padre de todos los guitarristas modernos.....	373

Nat «King» Cole: del gueto a Beverly Hills.....	387
Billie Holiday (II): la larga noche de Lady Day.....	401
Lionel Hampton (II): <i>go Hamp, go!</i>	411
Charlie Parker (I): uno entre un millón.....	425
Charlie Parker (II): <i>Bird lives</i>	439
Dizzy Gillespie (I): el padre de los trompetistas modernos.....	451
Dizzy Gillespie (II): <i>big bands</i> y quintetos hasta el final.....	463
Bud Powell: y entonces... llegó Bud.....	475
Dexter Gordon: carambola a tres bandas.....	487
Fats Navarro: una estrella demasiado fugaz.....	499
Jay Jay Johnson: un modelo inalcanzable.....	513
Thelonious Monk: la soledad de un genio.....	525

CUARTA PARTE COOL, HARD BOP Y ALGO MÁS

Chet Baker: el James Dean del jazz.....	539
Stan Kenton: de la disciplina a la libertad.....	549
Stan Getz: el sonido más bello.....	561
Alicia en el país del jazz: la nada común búsqueda de la perfección de Sarah Vaughan.....	575
Gerry Mulligan: el moderno clasicismo.....	587
Oscar Peterson: a toda tecla.....	601
Woody Herman: un campeón de la supervivencia.....	613
Don Byas: orgullo de estirpe.....	625
Erroll Garner: el pianista feliz.....	637
Dinah Washington: entre el blues y la sofisticación.....	649
Art Blakey (I): una fuerza de la naturaleza.....	661
Art Blakey (II): incombustible, indestructible, in.....	673
Max Roach: un melodista de la percusión.....	685
Count Basie (II): la «orquesta-patrón».....	697

QUINTA PARTE DEL HARD BOP AL JAZZ MODAL

Carmen McRae: la perfección y algo más.....	713
The Art Farmer/Benny Golson Jazztet: el arte del eclecticismo.....	725
Charles Mingus: el hombre que nunca duerme.....	737
Freddie Hubbard: nobleza obliga.....	749
Sonny Rollins: el último mohicano.....	763
Wes Montgomery: un pulgar prodigioso.....	775
Ahmad Jamal: el pianista más exquisito.....	787
Kenny Burrell: la guitarra más <i>blue</i> del hard bop.....	801
Miles Davis: la llamada de las tinieblas.....	813
John Coltrane: la revolución permanente.....	825
Bill Evans: un romántico del siglo xx.....	837
Johnny Griffin: el pequeño gigante de Chicago.....	849
Dave Brubeck, Paul Desmond: tanto monta.....	863
Lee Morgan: un <i>hardbopper</i> de pro.....	877

PRÓLOGO

En 1995, Juan Claudio Cifuentes recibió un encargo especial por parte de la ya desaparecida Ediciones del Prado. Ambos habían iniciado su colaboración dos años antes, cuando Cifu tradujo y adaptó el libro de Gérald Arnaud y Jacques Chesnel *Los grandes creadores del jazz*, al que añadió un capítulo especial dedicado a nuestro jazz y sus principales representantes. En esta ocasión se trataba de aportar los textos al proyecto de edición de una publicación por entregas que llevaría por título *El gran jazz*, compuesta por setenta discos y sus correspondientes fascículos. Todo un reto que asumió de buena gana, trabajando en él durante una larga temporada.

Las cosas se complicaron cuando, después de iniciada la labor, Cifu empieza a experimentar un grave problema de salud que le obligó a recibir tratamiento de quimio y radioterapia y guardar reposo absoluto en el hospital durante unos días cada mes. Y aunque llevó su dolencia con su habitual buena disposición y optimismo, la necesidad de ajustarse a los plazos pactados con la editorial y el hecho de tener que guardar reposo y permanecer inactivo más de lo deseado le llevaron a valorar la posibilidad de contar, en un determinado momento, con la ayuda de un pequeño equipo de compañeros que contribuyeran a asegurar que todo transcurriera como inicialmente fue previsto. De este modo Carlos González (Sir Charles, gran amigo y antiguo colaborador en los inolvidables tiempos de *Jazz entre amigos*) y los críticos y escritores de jazz Jorge García, Carlos Sampayo y los ya fallecidos Federico González y Federico García Herráiz aportaron su grano de arena para que los textos estuvieran a punto con su buen hacer y conocimiento más que acreditado.

El proyecto avanzó entonces a buen ritmo, con Cifu integrando el comité de redacción junto a Juan Ramón Azaola y Luis García. La obra se organizaría finalmente en cinco tomos o volúmenes que seguían un diseño cronológico: el primero abarcaba desde los orígenes del jazz en Nueva Orleans hasta la era de las *big bands*; el segundo, la época dorada del swing y sus más grandes representantes; el tercero, los años in-

mediatamente previos a la llegada del bebop y el jazz moderno, así como el perfil de los más destacados líderes de este; el cuarto, las principales tendencias de los cincuenta: el cool y hard bop, y el quinto y último, el desarrollo de este último y la corriente del jazz modal. A finales de 1996 la enciclopedia estaba lista para salir a los kioscos. Superando con creces algún precedente anterior, la colección se convirtió —y en ello, evidentemente, tuvo una influencia decisiva la calidad y sapiencia de los textos que la acompañaban— en todo un referente para quienes querían acercarse y conocer de primera mano la siempre apasionante historia del jazz.

Bien sabido es que Cifu era un verdadero número uno en el terreno de la difusión en medios como la radio o la televisión, con una trayectoria que no es necesario glosar. Se prodigó menos en lo escrito: lo suyo era realmente estar ante el micrófono, y ahí no tenía rival. Es por eso por lo que cualquier iniciativa —como esta que asume ahora Alianza Editorial— de recuperar sus textos para aquel gran proyecto viene a rellenar un vacío e incrementar el legado escrito del gran comunicador. Leerlos de nuevo ahora, casi treinta años después de que fueran escritos, nos devuelve ese inconfundible aroma que destilaba su personalidad: ahí está el Cifu de siempre, con su pasión, su gusto por contar historias de calado humano, su erudición infinita y la ausencia de afectación o petulancia: el *jazz guy* que tanto apreciamos y del que tanto aprendimos.

A la hora de abordar este nuevo proyecto, se hizo necesario partir de la base de que lo escrito para una obra de tipo enciclopédico en formato fascicular es muy diferente de lo que uno puede encontrar en un libro: en el primero el texto suele dividirse habitualmente en un cuerpo principal acompañado de múltiples entradas o apartados complementarios, así como pies de imagen, tablas u otras llamadas de diferentes tipos, algo que no sucede en un libro normal. Hubo por tanto que afrontar una tarea de criba y selección de los textos para encajarlos en una disposición más convencional por capítulos, dejando fuera aquello que únicamente tenía sentido en el contexto de un fascículo. Estaba además la tarea de llevar a cabo, en la medida de lo posible y necesario, una actualización de datos e informaciones aportados en la obra inicial que habían quedado desfasados o precisaban ser completados (fallecimientos de músicos, etc.), manteniendo siempre, y por encima de todo, una absoluta fidelidad a lo escrito originalmente y sin intención alguna de modificar o revisar nada.

Un capítulo especial dentro de esta labor básica de actualización lo constituyen las referencias discográficas: es evidente que de 1996 al presente, tanto los discos elegidos para acompañar al fascículo como las propias discografías concienzudamente elaboradas y comentadas por Cifu se basan en las referencias disponibles en aquel momento. Pero han pasado casi tres décadas y muchas de ellas han cambiado, bien sea por desaparición o, en la mayoría de los casos, por ser objeto de nuevas y progresivas reediciones que llegan hasta el momento presente. Cifu ya tuvo que afrontar un trabajo de actualización parecido en los tiempos de *Los grandes creadores del jazz*, y ahora hemos sido nosotros los que hemos hecho lo propio, intentando ofrecer al lector interesado en la escucha las referencias discográficas más actualizadas en el momento presente, siempre que se encuentren disponibles. El resultado está entre tus manos: una obra extensa pero que se lee sin descanso, y que rezuma querencia y pasión por el jazz desde la primera página.

El 17 de marzo de 2005 Cifu nos dejó para siempre, pero su legado de aprecio por el jazz sigue muy vivo. Desde la Asociación Cifujazz buscamos perpetuarlo trabajando tanto en la preservación de su colección particular de discos, publicaciones y recuerdos personales como en el planteamiento, apoyo o colaboración con iniciativas, como esta de Alianza Editorial, que sirven a tal propósito. En la bella villa alavesa de Elciego, lugar donde Cifu y su familia vivieron innumerables momentos de felicidad durante tantos años, se ubica el Espacio Cifujazz, al cual el visitante puede acercarse para conocer de cerca lo que fue una vida dedicada al amor por, con y para el jazz.

Mario Benso
Cifujazz

Guía de abreviaturas

cnt./cn.	<i>cornet</i>	corneta de pistones
tp.	<i>trumpet</i>	trompeta
flg./flh.	<i>fluegelhorn</i>	fliscorno
tb.	<i>trombone</i>	trombón (de varas)
v-tb.	<i>valve-trombone</i>	trombón de pistones
fr-h.	<i>french-horn</i>	corno francés o trompa
tu.	<i>tuba (brass bass)</i>	tuba (o contrabajo de viento)
ss.	<i>soprano-sax</i>	saxo soprano
as.	<i>alto-sax</i>	saxo alto
ts.	<i>tenor-sax</i>	saxo tenor
bs./bars.	<i>baritone-sax</i>	saxo barítono
bsx.	<i>bass-sax</i>	saxo bajo
cl.	<i>clarinet</i>	clarinete
b-cl.	<i>bass-clarinet</i>	clarinete bajo
fl.	<i>flute</i>	flauta
p-	<i>piano</i>	piano (acústico)
el-p.	<i>electric-piano</i>	piano eléctrico
org.	<i>organ</i>	órgano
g.	<i>guitar</i>	guitarra
bjo.	<i>banjo</i>	banjo
b.	<i>bass (string bass)</i>	contrabajo (de cuerdas)
el-b.	<i>electric-bass</i>	bajo eléctrico
vib./vb.	<i>vibraphone (vibrabarp)</i>	vibráfono
dm./d.	<i>drums</i>	batería
perc.	<i>percussion</i>	percusión

PRIMERA PARTE

DE LOS INICIOS A LAS *BIG BANDS*

JOE «KING» OLIVER

El reinado efímero

Joe «King» Oliver, leyenda de la primera época del jazz, no fue solo un personaje sino también un excelente músico: fue el primer «rey» del jazz cuyo trono se mantuvo durante varios años —aunque sin mando efectivo— y el primer cornetista cuya valía está debidamente documentada en grabaciones, dado que el sonido de Buddy Bolden únicamente quedó registrado en la memoria de quienes pudieron oírlo en persona. Había nacido en 1885, en una plantación cerca de Donalds-ville, al sur de Baton Rouge (Louisiana), y llegó a Nueva Orleans cuando todavía era pequeño. De inmediato tuvo que ganarse la vida mediante los humildes oficios que estaban destinados a los negros. Ya en la adolescencia comenzó a dedicarse a la música, tocando en las orquestas más conocidas de la ciudad: la Olympia Band (de la que el célebre Freddie Keppard era la estrella solista), la Onward Brass Band, la Eagle Band, la Original Superior Band y algunas otras. Como el resto de los músicos, y porque el sueldo era exiguo, debió complementarlo trabajando como camarero en una residencia privada. Según Bunk Johnson, Oliver conoció la música a través de un tal Kenehen, que había montado una *brass band* cuyos miembros eran los niños del vecindario. Esta orquesta juvenil hizo incluso algunas giras por los alrededores y una vez llegó hasta Baton Rouge (se dice que fue en aquella *tournée* cuando Oliver cosechó la profunda cicatriz que habría de lucir sobre el ojo izquierdo durante toda su vida). Tocó por las calles de la ciudad y en los locales del barrio de Storyville, como el 101 Ranch o el Pete Lalá's. La última orquesta de Nueva Orleans que lo tuvo en sus filas fue la de Kid Ory, de quien se despidió en 1918 para dirigirse a Chicago. A principios de aquel año, el contrabajista Bill Johnson, que había llegado a esa ciudad con Keppard, mandó llamar al cornetista Buddy Pettit, y como este no quería viajar (tenía miedo de las distancias y los espacios abiertos), optó por Joe Oliver. En el South Side de la «ciudad del viento» empezó a trabajar con Johnson y tuvo un contrato simultáneo para tocar con la orquesta de Lawrence Duhé (donde reemplazó al

célebre Mutt Carey). En mayo de 1920, ya al frente de su propia orquesta, la Creole Jazz Band, Joe se dirigió a California para tocar en San Francisco, Los Ángeles y Oakland. En julio de 1922 regresó a Chicago para debutar en el Lincoln Gardens, donde rápidamente cosechó un éxito rotundo, que se transformaría en espectacular cuando Louis Armstrong, joven trompetista (entonces cornetista) también procedente de Nueva Orleans, se unió al grupo.

La época de oro de su reinado duró poco. Después de una breve gira por el Medio Oeste y de haber grabado una serie importante de discos, el famoso líder comenzó a perder a sus mejores solistas: los hermanos Baby y Johnny Dodds, Lil Hardin y —sobre todo— Louis Armstrong. A partir de entonces, no obstante grandes esfuerzos, Oliver no logró montar otra formación como la que lo hizo famoso en Chicago entre 1922 y 1923. Durante un tiempo, a partir de 1924, tuvo que resignarse a tocar en orquestas de otros, como la de Dave Peyton, una gran formación que animaba las veladas del Plantation Café. En ese local, donde Joe era presentado por Peyton como «el mejor cornetista del mundo», pudo volver a dirigir una formación propia, los Dixie Syncopators, que permaneció unida hasta el cierre del local.

En 1927 Oliver se mudó a Nueva York, contratado por la más famosa sala de baile de Harlem, el Savoy Ballroom. Después perdió la mejor oportunidad de su vida al rechazar la oferta que le hacían los propietarios del Cotton Club, que en su lugar contrataron a un todavía desconocido Duke Ellington. Comenzó entonces para Oliver un período funesto, agravado por la crisis que cayó sobre Estados Unidos con el crack de 1929. Además, había cambiado el gusto de un público que ahora rechazaba los solos *hot* (calientes) y buscaba consuelo en la música melosa que podía ofrecerle, por ejemplo, Paul Whiteman.

Los hechos que marcan la trayectoria de Oliver a partir de 1931 describen el drama de una vida que no deja de decaer. Rodeado de músicos incapaces, vagó por el inmenso territorio norteamericano aceptando cualquier contrato y cayendo en manos de agentes y empresarios deshonestos. Fue víctima de sueldos no pagados y se vio inmerso en peleas entre sus hombres, enfrentamientos de estos con él, racismo y otras tantas etapas de un calvario. Se cuenta que el autobús en que viajaba su orquesta solía averiarse y que se perdió más de una actuación por no disponer del dinero para repararlo. Pero todo ello no fue nada ante la verdadera tragedia personal de Oliver: víctima de una variedad

grave de piorrea, perdió todos los dientes en poco tiempo y no pudo volver a tocar la corneta. Tuvo que buscarse la vida como pudo. No se sabe realmente qué hizo hasta 1936, cuando reapareció en Savannah, Georgia, al frente de una frutería y verdulería que no tardó en cerrar por falta de clientes. Terminó como peón de limpieza en una sala de billares donde trabajaba quince horas al día por un salario exiguo. Hoy se tiene conocimiento de esas vicisitudes porque Oliver mantenía correspondencia con su hermana (Victoria Davis, que lo había criado), y las cartas se han conservado: Joe le narraba sus dificultades y le decía que no disponía de dinero para ir a Nueva York. A la vez, fingía —o creía sentir— un cauteloso optimismo: en cada carta terminaba con una máxima: «Cuando se cierra una puerta, el Señor se ocupa de abrirnos otra». El 10 de abril de 1938 sufrió un derrame cerebral y murió. Su hermana utilizó el dinero que tenía ahorrado con el fin de pagar el alquiler para llevar el cadáver a Nueva York y enterrarlo en el Bronx. No le alcanzó el dinero para cubrir la tumba con una lápida.

De Joe «King» Oliver no quedó más que el recuerdo de quienes lo conocieron (Armstrong siempre lo mencionó con afecto) y los numerosos temas compuestos por él, verdaderos clásicos del jazz: «West End Blues», «Doctor Jazz», «Sugar Foot Stomp», «Canal Street Blues» y «Snag It», que son suficientemente significativos. Como cornetista era muy bueno, ubicado en su época y antes de la era Armstrong, a la cual él mismo dio el pistoletazo de salida. A menudo usaba la sordina, y los testigos de la época decían que era un maestro en la creación de sonidos extraños, evocadores de la jungla, aunque no han quedado registros fonográficos de esa especialidad. Su sonoridad instrumental era epítome del cornetista negro de la era clásica del jazz: «ácida», se ha dicho, o simplemente *blue*. Su discurso como solista es áspero, simple (pero no vulgar) y —sobre todo— más prudente que el de su pupilo Armstrong, pero estaba construido con una lógica rigurosa y no carece de cierta majestuosidad primitiva. Sus mejores solos —entre los que se encuentran los de las dos versiones de «Dippermouth Blues» grabadas en 1923 con la Creole Jazz Band— demuestran su capacidad de improvisar sin alejarse demasiado de la línea melódica del tema. De todos modos, sus mayores méritos están en su trabajo como líder de grupos y orquestas, donde mostró un pulso firme y una gran claridad de ideas. Joe Oliver tuvo una concepción muy personal de la ejecución jazzística, en la cual la polifonía (también llamada «improvisación colectiva»)

deja poco espacio a la expresión individual, la cual solía resolverse en *breaks*¹ de extrema brevedad. Por último, merece la pena recuperar las palabras de Martin Williams: «La historia de Oliver merece una recapitulación. Se podrá discutir sobre si el jazz habría llegado a ser tal o no sin su presencia, su *feeling* o la forma de su música; es seguro que, sin su orgullo, dignidad, esperanzas, estado de ánimo y la alegría que él supo ofrecerle, el jazz no hubiese podido continuar su evolución».

Las patéticas cartas de un ingenuo

King Oliver era un hombre testarudo, desconfiado, ácido. Estaba seguro de poder resolver sus asuntos mejor que nadie, pero era sobre todo un ingenuo, alguien que tomó muchas decisiones equivocadas. Con sus músicos era duro, a veces implacable. Uno de ellos, Fred Moore, recordaba que Oliver llevaba un revólver que solía apoyar amenazadoramente sobre la mesa antes de comprobar que todos estaban listos para el ensayo y dispuestos a obedecer². Otro afirmaba haber recibido un par de bofetadas (propinadas, eso sí, sin testigos) por haber desafinado durante una actuación. Hacia su pupilo Louis Armstrong profesaba una admiración afectuosa y —probablemente— sentía un poco de justificada envidia; Armstrong, como un hijo pródigo, le demostró que era posible ir mucho más allá, que lo suyo había sido solo un primer paso (y por ende que su reinado tendría un fin). En 1928, cuando Armstrong ya era famoso y a él lo amenazaban las sombras de la decadencia, fue a escuchar al ahora independiente y famoso Louis. Impecablemente vestido —algo poco usual en el Oliver de después de la Creole Jazz Band—, se presentó en el Savoy de Chicago y (según recordó el propio Armstrong muchos años después) las lágrimas le asomaron al rostro en más de una ocasión: la música de Armstrong le llegaba al alma como quizá solo pueden llegar ciertos reflejos mejorados (o idealizados) de la propia imagen.

El aspecto físico de Joe Oliver era imponente. Alto, bien plantado, con expresión severa, la mirada penetrante y profunda y el gesto firme

¹ Un *break* es una improvisación corta de uno o dos compases por lo general. Durante esa intervención de un solista los demás músicos dejan de tocar.

² Debía de ser una moda entre los músicos neorleaneses, porque se sabe que Jelly Roll Morton también dirigía los ensayos de su grupo dejando bien visible su pistola encima del piano.

al empuñar la corneta, al frente de su orquesta lograba impresionar a los auditorios. Siempre pareció más viejo de lo que era; ya le habían colocado el mote de «Papa Joe» cuando aún no había cumplido los cuarenta años. No era pendenciero, pero en el espíritu de la época los mamporros eran más elocuentes que las palabras. El ambiente circundante no ayudaba a las relaciones serenas: su contrato en el Plantation Café terminó cuando dos bandas rivales de gánsteres se liaron a tiros en plena actuación de sus Dixie Syncopators; a consecuencia de la batalla, el local fue destruido por un incendio y los músicos salvaron sus vidas por poco, aunque algunos de los instrumentos fueron consumidos por las llamas. Épica o simplemente folclórica, la historia de Joe Oliver no ha promovido cantares de gesta; es una historia popular, la de un hombre pobre que disfrutó de un momento de gloria, como puede ser la de un boxeador del peso pesado que termina su vida en las calles, sin saber por qué. Una de las primeras crónicas del jazz de la época heroica, titulada *Jazzmen*, está invadida por la patética presencia de este rey sin corona, aunque está atenuada por una actitud nostálgica y sentimental propia de los cronistas del período. Una versión todavía más edulcorada de esta figura mítica fue el centro argumental de la primera tentativa de Hollywood de reconstruir el jazz través de un film sobre su «épica»: *Syncopation* está claramente inspirado en *Jazzmen*. Ni uno ni otro intento muestran la verdad, que se ha perdido en el tiempo y a través de rumores y noticias. Oliver fue una víctima del público. Había sido apreciado por la gente (y por los cronistas de los años veinte) porque «toda Chicago estaba inmersa en su música y la tenía en los oídos», escribía el *Chicago Tribune*; el público acudía en masa a sus actuaciones. Luego, los mismos que le mitificaron lo veneraron por el motivo opuesto, cuando Oliver fue abandonado por el público que antes lo adoraba.

Joe Oliver trató de acomodarse a los requerimientos de la época formando grandes orquestas, pero su sonido y la fuerza de su música lo traicionaron. Desde 1929 lo que la gente esperaba era azúcar y Oliver le daba hiel, aunque sin malas intenciones. El de King Oliver se inserta a la perfección entre los otros mitos jazzísticos de la época —como el de Bix Beiderbecke, ya presente en los años treinta— que difundían los trazos de bohemia que los americanos de la Depresión necesitaban colocarles a sus inmediatos predecesores. De todos modos, la historia de Joe Oliver es ciertamente una historia patética. Sus cartas de los últimos años, publicadas en *Jazzmen*, están entre los documen-

tos más conmovedores del jazz de la época pionera. En ellas trasluce su nobleza de espíritu frente a las adversidades: «He recibido tu postal. No sabes cuánto aprecio lo mucho que piensas en este viejo... Gracias a Dios, solo tengo necesidad de una cosa, ropa. No gano suficiente dinero como para comprarla, porque ahora no puedo tocar tanto como en otra época». Oliver había perdido todos sus dientes, pero su pudor le impedía decirlo. Esas cartas invitan a constatar su increíble presencia de ánimo y disposición vital.

El corazón ya no me trae problemas, solo algún dolorcito de vez en cuando. Todavía tengo dificultades para respirar y he adelgazado mucho... No creáis que no lograré juntar suficiente dinero para llegar a Nueva York, no soy un tipo de persona que se deja arrastrar fácilmente por los problemas. Si no fuese así, no sé dónde habrían terminado mis huesos. Creo que siempre queda alguna posibilidad. Incluso hoy creo que terminaré por salir de esta encerrona en la cual me encuentro desde hace años; eso es lo que a veces me vuelve optimista.

En otra carta describe su humilde trabajo como cuidador de caballos de carrera:

Querida hermana, abro los cobertizos a las siete de la mañana y los cierro a medianoche. Si el dinero que gano no equivaliese a la cuarta parte de las horas que trabajo, hoy estaría montado en uno de estos caballos de lujo. De todos modos, agradezco a Dios el poder tener lo poco que tengo... Mi tensión arterial está muy alta, por encima del máximo. No podré curarme porque cada inyección cuesta tres dólares [...]. Si me ocurriese algo, ¿querías hacerte cargo de mi cuerpo? Házmelo saber lo antes posible porque creo que no viviré mucho más, sobre todo si no puedo curarme...

Discografía selecta: nacimiento de una estirpe

DIPPERMOUTH BLUES (Ediciones del Prado, 1995)
 (Disco incluido en la colección «El gran Jazz»)

Entre las primeras grabaciones determinantes de la historia del jazz se encuentran las de la Creole Jazz Band de King Oliver, que inauguran una genealogía que se continuará en los Hot Five y Hot Seven de Armstrong, los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, los discos de 1945 de Parker y Gillespie, las doce tomas del Noneto Capitol de Miles Davis, etc. Las grabaciones de Oliver son el verdadero origen de la estirpe. Estas se hicieron para las marcas Genett, Paramount, Okéh y Columbia y son importantes porque su música conserva y amplía, con cierto grado de sofisticación, el inconfundible sello emotivo de la música popular negra. También son importantes por otros motivos: su contenido expresivo, el relieve de la suma instrumental, la integración de cada una de las partes y las individualidades en el denso tejido polifónico; no deben olvidarse la firme y controlada elección de los *tempi* ni la facilidad y la solidez con las que el conjunto sabía transmitir excitación y exaltación. Aquellos hombres sabían que no era suficiente sentir una emoción para transmitirla. Larry Cushee explica elocuentemente en *The Jazz Review* (1958) lo que la música de la Creole Jazz Band sugiere: «Si de una orquesta puede decirse que tiene un sonido claramente identificable y exquisitamente original, es porque es más que una suma aritmética de cierto número de estilos individuales. Sospecho que la condición *sine qua non* es la disciplina; lo que conlleva necesariamente consistencia y limitación... Coged a un grupo de músicos fuera de lo común, guiados por una personalidad superior: el resultado será único, agradable al oído por su musicalidad, impecable en virtud de su plenitud... Si los *tempi*, en general animados, fueron una elección autónoma de Oliver o estuvieron sugeridos por los estilos de baile predominantes, no lo sé. Lo cierto es que estos no exceden nunca las limitaciones técnicas de los ejecutantes. Los *tempi* adecuados son una buena parte del motivo del swing de la Creole Jazz Band». Lo hecho por esta banda parece un fenómeno natural, sin esfuerzo. La Creole Jazz Band (la que grabó «Chimes Blues», «Canal Street Blues», «Snake Rag», «Dippermouth Blues»...) establece el modelo estándar para todos los modelos de grupos de jazz que no basan su eficacia en la expresión individual sino en una suma conquistada a través del equilibrio.

De acuerdo con lo ya expuesto, se puede discutir sobre los méritos de la Creole Jazz Band sin tratar el tema de sus componentes, pero no se puede hablar de la carrera posterior de Joe Oliver, ni de su influencia sobre otros músicos, sin detenerse en su personalidad como instrumentista, y siempre que se

hable con trompetistas sobre Oliver, ellos reconocerán (el último en hacerlo fue Wynton Marsalis) que el «rey» era un auténtico maestro con las sordinas. El viejo trombonista Preston Jackson afirmaba también que Oliver «dominaba el arte de la variación; quiero decir, que tocaba secuencias de acordes. Tenía un oído maravilloso y esto le suponía una gran ayuda».

Lo primero que sorprende en la música de Oliver posterior a la de la Creole Jazz Band (fundamentalmente la de los Dixie Syncopators, pero también la de King Oliver and his Orchestra) es su discontinuidad («Sugar Foot Stomp», «Speakeasy Blues», «West End Blues», etc.). Un hombre tan seguro de sí mismo como Oliver, al frente de orquestas de apariencia igualmente segura, aparece falto de aciertos. Otra evidencia es que estos discos, hasta en la última sesión aquí presentada («You're Just My Type», 18 de marzo de 1930), nos ofrecen la posibilidad de juzgar a Oliver como solista y de evaluar el contenido de sus solos. Se ha aceptado —con demasiada ligereza— que la mayor parte de los discos del período 1928-1930 de Oliver —grabados para la compañía Victor— son más obras de los directivos de esa discográfica que del propio músico. Esta opinión puede ser cierta para piezas como «Everybody Does It In Hawai» con el guitarrista Roy Schmeck (grabada el 15 de enero de 1930 y no incluida en esta selección), pero no para la mayoría de los discos que grabó con composiciones propias, de Paul Barbarin o de Dave Nelson (su sobrino, que también era el arreglista principal). No obstante la opinión sobre la discontinuidad, sorprende en estas ejecuciones orquestales la limpieza de las diferentes secciones, la mejora en la ejecución de los saxos, más afinados, además de la solidez de las secciones rítmicas, que se integraban muy bien en el grupo orquestal. No obstante, y salvo cuando Oliver usaba el núcleo de su conjunto estable (que incluía al trombonista Jimmy Archey), estas grabaciones las realizaban grupos constituidos especialmente para la grabación, con componentes de otras orquestas. Como es natural, se trataba de músicos con un elevado grado de profesionalidad, pero como solistas —quizá por lo provisional de la situación— no alcanzaban el mismo nivel. Todo esto aleja enormemente la música de los Syncopators y la de la Orchestra de la desaparecida Creole Jazz Band. Es difícil establecer hasta qué punto pudieron haber influido en el resultado las presiones ejercidas por la compañía Victor con la intención de hacer que estos discos de King Oliver fueran más vendibles.

Una curiosidad añadida a estos datos y opiniones concierne a la sesión del 16 de enero de 1929, de la que aquí está incluido «West End Blues». En esta sesión, en la que se grabaron tres temas, no se sabe si Oliver estuvo presente. En cambio, es seguro que no tocó. En el tema citado es Louis Metcalf quien recrea, calcándola prácticamente, la innovadora y sorprendente versión que Louis Armstrong grabó el año anterior con sus Hot Five. Martin Williams opina que entre 1929 y 1930 Oliver podía alternar discos donde no tocaba (aunque firmaba) con otros donde tocaba muy bien o muy mal, de-

pendiendo del humor, el día y su ya incipiente enfermedad de las encías. Esta opinión serviría para solucionar la abundancia de solos irregulares que se le atribuyen al «rey» en esos años. Casi todos los músicos de la época opinaban que, hasta que no se vio obligado a abandonar el instrumento, Oliver tocaba cada vez menos, aunque se reservaba algunos solos, llegando a tocar muy bien. Lester Young, que estuvo con él hasta 1933, lo confirmaba, mientras que Keg Purnell opina que sus labios todavía estaban firmes en 1935. Sus labios pueden tocar especialmente mal a partir de 1929 para hacerlo notablemente bien al día siguiente. Los ejecutantes de instrumentos de viento saben, como es natural, que siempre existe el fantasma del mal día, pero Oliver parece haber tocado los extremos.

Como ya hemos visto, la parte más importante de la discografía de Joe «King» Oliver es la correspondiente a su Creole Jazz Band, grabada en Richmond y Chicago y considerada el acta fundacional del jazz de calidad en disco. Los integrantes de la orquesta venían directamente de Nueva Orleans. El jazz de esa ciudad poseía un sonido «sureño» y desprovisto de agresividad, y, una vez trasplantado a Chicago, se hizo más intenso, urbano, proletario. Se cuenta que allí, cuando los blancos preguntaban a Oliver el nombre de tal o cual pieza, respondía invariablemente: «¿Quién pegó a John?», un disparate sin sentido que solo indicaba el resentimiento adquirido en el norte.

Con la Creole Jazz band, el jazz de Nueva Orleans experimentó una transición, y la inclusión de la segunda corneta en manos del joven Louis Armstrong dio paso a otra: aquella en la que el jazz abandona para siempre sus características de folclore para convertirse en una forma de arte madura y evolucionada. Existen muchas recopilaciones de este período:

THE COMPLETE JOSEPH «KING» OLIVER 1923/31 HERITAGE (King Jazz)

La colección, organizada con rigor por el especialista italiano Alessandro Protti, consta de un Volumen 1 absolutamente imprescindible no solo en una colección sobre Oliver sino en cualquier discografía jazzística que se precie. Como es natural, contiene las dos versiones de «Dippermouth Blues» y versiones alternativas de «Mabel's Dream» y «The Southern Stomps», poco frecuentes en otras recopilaciones. Hay que agregar que los productores han escogido respetar la sonoridad original con todos los «defectos» propios de la época, en vez de realizar una «limpieza y filtrado» de parásitos, tal como es la tendencia actual en la reedición de las grabaciones del jazz clásico. Otras versiones, igualmente respetuosas con el sonido original, son las del sello Chronological Classics, primer recopilador mundial de material jazzístico antiguo por orden cronológico y por autores. En el caso que nos ocupa, las piezas más singulares son KING OLIVER 1923 (Classics 650 CD), que prácti-

camente repite el material de la recopilación de King Jazz, y KING OLIVER 1923-1926 (Classics 639 CD), que se hace eco de la desaparición de la Creole Jazz Band y sus consecuencias.

THE COMPLETE VOCALION/BRUNSWICK RECORDINGS (1926-1931, Affinity)

Esta recopilación en dos CD implica al oyente en los diferentes caminos que asumió la música de Joe King Oliver a partir de 1926, desde sus errores (comenzando por el rechazo del contrato que le ofreció el Cotton Club, que fue para Duke Ellington porque los empresarios del club «no tuvieron más remedio que contratarlo») hasta sus búsquedas de adaptación a una realidad social y musical que superaba su capacidad de situarse. En alguna de estas sesiones Oliver toca realmente bien, quizá —en su recién adquirida condición de solista— mejor de lo que pudiera haberlo hecho al frente de la Creole Jazz Band y a la sombra del portentoso Louis Armstrong.

KING OLIVER (Cinco volúmenes; 1926-1931, Joker)

Otra producción italiana, rigurosa, confeccionada con sencillez y con los datos correctamente referidos. La colección se inicia con las grabaciones de los Dixie Syncopators y, a partir de la mitad (en sentido cronológico), incluye las grabaciones hechas para RCA. Los arreglos de Dave Nelson y las composiciones del propio Nelson, de Oliver y de Luis Russell ofrecen un interés añadido. El resultado sonoro, eso sí, no es del todo bueno.

LOUIS ARMSTRONG - KING OLIVER (1923-1924, OJC Milestone)

Esta vieja recopilación permanece como un clásico en la materia, por la seriedad en la selección y la producción rigurosa en el sentido de la reedición. Incluye diez temas de los Onion Jazz Babies, donde Oliver no interviene, pero a la vez contiene verdaderas joyas del jazz primitivo, como los dúos de King Oliver con el pianista Jelly Roll Morton («King Porter Stomp» y «Tom Cat Blues»), música no destinada al baile —objetivo casi único del jazz de la época— sino a la escucha, como en el jazz moderno. Los diecisiete temas de la Creole Jazz Band, grabados en 1923 para los sellos Gennett y Paramount con Louis Armstrong, alumno adelantado y discípulo genial, constituyen el cuerpo más importante del trabajo recopilatorio. Apuntemos que la pianista de la banda Lil Hardin se convertiría en la esposa de Armstrong y ambos formarían con los hermanos Dodds los futuros Hot Five y Hot Seven.

La crónica de las grabaciones de King Oliver merece una explicación a modo de epílogo para quien concibe el jazz como un arte de solistas. Prácticamente sin excepción, desde 1917 —año en que se hicieron las primeras grabaciones de jazz a cargo de la Original Dixieland Jazz Band, una orquesta de músicos blancos— hasta 1923 no hubo testimonios de solos en ninguna de estas grabaciones. Esto era tanto así entre las bandas del norte de Estados Unidos que intentaban incorporar la nueva música como en las orquestas pioneras de Nueva Orleans. De hecho, entre los centenares de grabaciones de jazz —o músicas emparentadas con este género— que se realizaron hasta 1923 existe una sola intervención solista significativa: los tres coros de trompeta con sordina de King Oliver en «Dippermouth Blues». Pero hay que agregar que ese solo —mil veces imitado y homenajeado—, improvisado una primera vez, dejó de serlo para ser ejecutado de igual manera todas las noches, no solo por Oliver sino por quienes le copiaron. Ese famoso solo, cuidadosamente ensayado por su «compositor», servía para poner de manifiesto su prodigiosa (para la época) técnica instrumental. Luego, King Oliver «inventó» el solo de jazz dentro de una orquesta (haremos excepción de los pianistas en solitario), pero no dio la idea de que la línea melódica podía ser variada; para ese trabajo de libertad y futuro estaba preparándose Louis Armstrong, aunque sus solos como miembro del grupo de Oliver (de los que pueden encontrarse ejemplos en «Chimes Blues» y en las dos tomas existentes de «Riverside Blues») son interpretaciones directas de una melodía simple.