



Buddy Bolden. Por Marshall W. Stearns [Artículo]

Por Marshall W. Stearns (*).



Buddy Bolden (segundo de pie por la izquierda) y su banda

En la historia del jazz se han producido batallas musicales, que en otros tiempos se conocieron como *carving contests* o «competiciones de esculpido». En los primeros días de Nueva Orleans, dicen que la lucha era entre Armstrong y Kid Rena (esto es pura leyenda) o entre Red Allen y Guy Kelly, o entre Joe Oliver (conocido después como «King») y Freddie Keppard.

«Si no lograbas derribar al contrincante con el viento del instrumento» declara el trompetista Mutt Carey en «Hear Me Talkin' to Ya», «por lo menos podías usarlo para darle un trompazo en la cabeza». En los años treinta, en Kansas City, la lucha estaba entablada entre el saxofonista Coleman Hawkins y Lester Young, y en Nueva York entre el trombonista Big Green y Jimmy Harrison. (En el «Band-box» de 1953 fue entre las bandas completas de Count Basie y de Duke Ellington). En una música de principios tan libres como el jazz, se juzga a un músico por su capacidad de constante improvisación en el *swing*.

La primera leyenda arquetípica del jazz es la vida de Charles «Buddy» Bolden, el hombre que no perdió una sola *carving contest*. Tenía ocho años cuando se acabaron las danzas de Congo Square, y probablemente sabía todo lo que había saber del *vudú* y asistía a sus reuniones clandestinas. Creció en medio del furor de las bandas y aprendió a dominar un instrumento europeo: la corneta. De niño formó parte de una congregación religiosa de *shouting*. Había heredado todas las influencias musicales que sobrevivían en Nueva Orleáns y sus contornos, y los sonidos que salían de su corneta sirvieron para establecer una música nueva.

Bolden nació en 1878 en el mísero y violento barrio de la parte alta de Nueva Orleáns. Tuvo una barbería, editó un libelo escandaloso llamado «The Cricket» (El Grillo), y hacia 1900 organizó la primera banda de jazz auténtica. Fue el primer *jazzman* que consiguió el título de «King» (Rey) por aclamación popular, y durante siete años se consideró campeón indiscutible. Luego, a los veintinueve, enloqueció durante un desfile y fue recluido en el Hospital del Estado en Angola el 5 de junio de 1907. Murió veinticuatro años más tarde.

Seis años antes de su muerte, el Doctor S.B. Hays examinó a Bolden.

Es sociable y contesta bien. Ilusiones paranoicas, así como

manías de grandeza. Alucinaciones auditivas y visuales. Habla solo. Reacción intensa. Coge cosas de las paredes. Rasga sus vestidos. Muestra falta de visión interior y de raciocinio. Parece muy vencido, pero su memoria es buena... De vez en cuando se lanza a charlas incoherentes. Oye las voces de todas las personas que le molestaron antes de su ingreso en el sanatorio. Por alcoholismo estuvo detenido un mes entero. Diagnóstico: Demencia precoz, tipo paranoico.

En los registros oficiales no figura el dato de que cierta vez unas mujeres se pelearon por el honor de llevar la corneta de Buddy.

Los héroes populares del jazz han sido generalmente famosos por su enorme deseo de todo, y Bolden estableció un buen ejemplo en este sentido. Vivió intensamente y «murió» joven. El viejo Albert Glenny recuerda que Bolden «vestía bien», mientras Jelly Roll Morton dice que «bebía todo el whisky que se pusiera a su alcance... siempre estaba con un vaso en la mano.» Por encima de todo, Bolden era un mujeriego, y según las palabras del escritor belga Robert Goffin «*Il doit encore rendre les femmes rouges-chaudes*».

Probablemente Bolden nunca llegó a hacer ninguna grabación, aunque todavía se confía en encontrar algún viejo cilindro de cera de los inventados por Edison, pero nos consta que en aquellos tiempos su banda constó de corneta, clarinete, trombón, violín, guitarra, contrabajo, y tambores. Tocaban en bares, salas de baile, desfiles, excursiones, fiestas al aire libre, carnavales y parques públicos. (Cuando la banda pasó por Plaquemine, Louisiana, en el curso de una excursión, poco antes de 1906, Clarence Williams, que entonces tenía trece años, escapó de su casa para irse a Nueva Orleáns. «Nunca había oído nada como aquello en toda mi vida»). El Tin Type Hall, en la calle Liberty del barrio alto de Nueva Orleáns, era el lugar favorito de la banda. Allí tocaban polcas, cuadrillas, ragtimes y blues... todo de oído.

Pero la especialidad de Bolden eran los blues. La revista «Jazzmen» describe un baile de barrio en el Tin Type Hall:

De día, el Tin Type Hall se usaba como depósito de cadáveres. Allí se guardaban los cuerpos de los vagabundos que morían en accidente. Los jugadores, los corredores de apuestas y tipos parecidos solían hacer de músicos en sus ratos libres, cuando la suerte les volvía la espalda o necesitaban algún dinero. Pero de noche el «Tin Type» se estremecía de vida y actividad, en especial cuando Bolden actuaba. La gente de clase superior no acudía a fiestas tan bajas como los bailes del «Tin Type». A eso de las doce, el ambiente empezaba a caldearse, los negros de familias más respetables que se hallaban presentes se iban a sus casas. Entonces Bolden interpretaba un número titulado «Don't Go Away Nobody» (Que no se vaya nadie), y el baile cobrada animación popular. Cuando la orquesta se ponía a tocar blues más lentos, lo hacía con una melodía baja y grosera, que enloquecía al «Tin Type».

Bolden triunfaba de modo especial en «Careless Love» (Amor sin Preocupaciones) y en «2/19 Took My Baby Away» (El de las 2,19 se llevó a mi Chica). «Bolden iba a la iglesia» dice Budd Scott, «y allí es donde obtenía sus ideas sobre la música de jazz». La música religiosa negra y los blues siempre estuvieron muy relacionados entre sí.

Los músicos que pudieron escuchar a Bolden están de acuerdo en dos cosas: Bolden no sabía solfeo y tocaba el instrumento de viento con más fuerza que nadie. Louis Armstrong (que tenía siete años cuando Bolden se volvió loco y por lo tanto no es un testigo muy digno de crédito) habla del estilo de Bolden diciendo que era «quizás demasiado basto», mientras Morton explica:

Buddy Bolden era el trompeta más potente que ha existido. Recuerdo que nos reuníamos en cualquier esquina sin saber que habría un baile en el parque Lincoln. Y entonces oíamos sonar la trompeta del viejo Buddy y todos nos dirigíamos allí. Si

intuíamos que la noche no iba a ser demasiado animada en el parque porque probablemente la reunión no se había anunciado mucho, Buddy Bolden se encargaba de hacerlo saber a la ciudad entera tocando su trompeta con fuerza, «llamando a sus hijitos», como decía él. Así todos sabían que Buddy Bolden estaba en el parque, a diez o doce millas del centro de la ciudad. Era el hombre de soplido más potente que ha existido desde el Arcángel San Gabriel.

Albert Glenny, que tocó algún tiempo el contrabajo con Bolden, calcula que «Buddy sonaba más fuerte que Louis Armstrong ante un micrófono». Por ello, Fred Ramsey sugiere que el término «fuerte», usado tan frecuentemente para describir las interpretaciones de Bolden, pudiera ser una forma de indicar que su música en conjunto era dura y extraña, tapera, con una curiosa falta de armonía y un alto grado de heterofonía (voces próximas, pero no del todo al unísono), es decir, «una nueva manera de tocar». Esta interesante observación coincide perfectamente con la música primitiva de banda que Ramsey localizó en las zonas rurales del Sur.

Pero Bolden ¿tocaba *ragtime* o jazz? Hoy en día, ¿sonaría anticuado o moderno? Glenny asegura que era «el mejor para el *ragtime*», pero Bunk Johnson insiste en que Bolden «podría salir hoy a escena, tocar en su estilo personal, y ser llamado *hot*. Wallace Collins, que tocó la tuba con Bolden, dijo a Rudi Blesh que Buddy «era capaz de tomar una nota y añadirle dos o tres.» Esto suena a *ragtime*. En cambio, el trombonista Willy Cornish, al referirse al ritmo, dice «cuando estábamos en forma, se cruzaban tres veces en cada una». Esto suena a jazz. Lo cierto es que Bolden interpretaba con toda probabilidad un estilo de transición que igual podía ser *rag* que *hot*. Cuando tocaba una melodía en *ragtime* como «Maple Leaf Rag» (El Rag de la Hoja de Arce) de Scott Joplin, que conocía de memoria, seguía una melodía sincopada que daba a la música un sonido en *rag*. Cuando interpretaba blues, en cambio, es probable que usara la tonalidad blue y los ritmos fluidos que «se cruzaban

tres veces en cada una».

Antes de la desaparición de Buddy Bolden en 1907, Nueva Orleans conoció el éxito de muchos otros *jazzmen*. Usaban instrumentos europeos sin las ventajas de una instrucción ortodoxa, y lo que interpretaban era melodías europeas. Pero su concepto de cómo había que tocar aquellos instrumentos y aquellas piezas estaba influenciado directamente por su herencia africana. Las melodías eran un simple punto de partida para interminables variaciones; los instrumentos una prolongación de la voz humana, y ambos se fundían perfectamente en un enérgico ritmo de marcha.

En los tiempos de Bolden tocar el jazz era una vocación, un empleo esporádico, integrado en la vida normal de la comunidad negra. «La mayoría de los músicos trabajaban durante el día» dice Zutty Singleton. Era música popular y resultaba difícil distinguir entre el intérprete y su público. Pero al abrirse Storyville, el barrio oficial del hampa, en 1897, las cosas empezaron a cambiar. Para algunos, tocar jazz empezó a ser una profesión constante, y el problema laboral de tener que trabajar mientras otros se divertían empezó a tomar carta de naturaleza.

En 1910 había «casi doscientas casas de placer» según el «Jazzmen», así como «nueve cabarets, muchas escuelas de baile, innumerables casas de bebidas y tabernas, así como casas de juego.» El «101 Ranch», un cabaret que daba empleo a muchas bandas de jazz, era particularmente famoso, y fue allí donde el trombonista Preston Jackson recuerda haber visto a los muchachos blancos que más tarde se hicieron famosos con el nombre de Original Dixieland Jazz Band, perdiendo el tiempo horas y horas y escuchando boquiabiertos la música. Los cambios de personal y de refugio eran constantes, pero Storyville tenía trabajando cada noche una docena de bandas o más.

«El jazz no nació en Storyville», ha dicho el viejo maestro y

trompetista Johnny Wiggs en una entrevista, «pues llegó mucho antes.» a Storyville. ayudó a la creación de una clase especial de *jazzman*: el pianista, que ganaba más dinero que una banda completa. Jelly Roll Morton cobró de quince a dieciocho dólares por noche en casa de Lulu White, mientras los músicos de las bandas ganaban de uno a dos y medio en cualquier cabaret. (Hasta cierto punto era justo, pues las bandas de jazz de Nueva Orleans, con su tradición de marchas militares, nunca habían usado pianos). «Jamás pensamos conseguir trabajo en el barrio», decía el guitarrista Danny Barker, «y por tal motivo tuvo poca importancia cuando lo clausuraron en 1917». Fueron muy pocos los *jazzmen* que trabajaron por voluntad propia en una casa de mala nota.



Al mismo tiempo, los solistas de piano de Storyville asimilaban los ritmos de las bandas de metal. Al hacerlo se adelantaron al estilo de ragtime entonces en boga. En este sentido Morton fue una figura de transición, ayudando a divulgar el nuevo estilo en sus incesantes viajes, mientras los ritmos de banda le daban la incontestable victoria en todas las *caeving contests* del país. Hacia 1917, Storyville se cerró, Nueva Orleáns cayó en una depresión económica y los *jazzmen* emigraron al norte en busca de empleo.

A partir de 1900, una música que probablemente tendríamos que reconocer actualmente como jazz empezó a interpretarse en Nueva Orleáns. Hemos subrayado los elementos africanos de la mezcla, ya que fueron los que determinaron el carácter único de dicha música, pero ¿cuáles fueron tus influencias europeas? En el jazz de Nueva Orleáns pueden hallarse ecos de casi toda la música del Viejo Mundo. Poco a poco, la forma de cantar salmos e himnos de los protestantes, con sus adornos gratuitos, su forma alineada y su horizontalidad inarmónica se hicieron sentir en la latina y católica Nueva Orleáns, especialmente en los cánticos religiosos o *revival singing*, y siguieron de cerca el desarrollo ya en marcha. Los negros americanos no necesitaban copiar ritmo alguno; por ello adaptaron y limitaron el compás de las marchas europeas. Tomaron alegremente diversas melodías y las transformaron por improvisación. Sobre todo, fueron aprendiendo gradualmente el concepto europeo de la armonía, elemento que no les resultaba enteramente nuevo, y al que colorearon con la tonalidad blue.

Buscar melodías europeas concretas en el jazz es tarea ingrata. Los *jazzmen* no cabe duda que interpretaron baladas inglesas, pero el máximo mérito se ponía en la forma de tocar, y las melodías en sí se convertían prontamente en cualquier otra cosa. Las tonadas españolas eran más fáciles, especialmente porque en muchas ocasiones ya se habían mezclado en las Antillas con elementos africanos. Se copiaron muchos ritmos afro-españoles como el tango y la rumba, a los que

Jelly Roll Morton llamaba «el tono español». Hacia 1914, cuando W.C. Handy compuso el «St. Louis Blues», usó para la letra un ritmo de *tángana*. Por aquellas fechas el tango llevaba ya algún tiempo haciendo furor en Nueva York.

Como era de esperar, la influencia francesa fue probablemente la más intensa de 'las europeas en el jazz de Nueva Orleáns, Se fusionó con ritmos de rumba para producir las canciones criollas, algunas de las cuales se publicaron ya en 1867 en «Canciones de Esclavos de los Estados Unidos» (Ochenta años más tarde, la rumba pasó a ser artículo de uso corriente en la Tin-Pan Alley). Jelly Roll Morton demuestra cómo una cuadrilla francesa se adaptó al lenguaje del jazz. El nombre de dicha cuadrilla era La Marsellesa (aunque no el himno nacional francés) y los tiempos contrastados de sus cinco partes se cambiaron a un ritmo doble, con los adornos del caso.

La fama de que gozó esta cuadrilla en Nueva Orleáns es legendaria. Titulada originalmente Praliné (como una clase de caramelo) se conoció en Storyville como «Get Out of Here and Go Home» (Sal de Aquí y Vete a Casa). Más tarde recibió el nombre de «Jack Carey», y luego el de «Rag Número Dos», cuando el quinteto Dixieland lo interpretó hacia 1914. La Original Dixieland Jass (sic) Band, un grupo de blancos de Nueva Orleáns, grabó esta pieza por primera vez en 1917 con el título de «Tiger Rag», que ha sido el que le ha quedado para siempre.

La confirmación del origen francés del «Tiger Rag» llegó de forma inesperada. El escritor belga Robert Goffin identificó la pieza como «una distorsión del tema del segundo cuadro de una cuadrilla que yo había escuchado mucho de niño en los bailes valones de Bélgica». Añade que las bandas militares de casi todos los pueblos franceses tocan marchas que pueden identificarse fácilmente con el jazz de Nueva Orleáns, sobre todo las piezas «Panamá» y «Alta Sociedad». En estos casos concretos (muy raros) se conservó la melodía original, probablemente por ser tan conocida, aunque en la práctica las

variaciones eran – y siguen siendo – interminables.

Finalmente, si tuviéramos que escoger una fecha en que la tendencia general pasara de elementos europeos «dominando» a elementos africanos, a elementos europeos «influenciados» por una combinación nueva dominada por elementos africanos, dicha fecha debería ser alrededor del año 1900. Es una cuestión de tendencias generales. Las músicas europea y africana continuaron mezclándose, naturalmente, pero había ocurrido algo anormal. De la mezcla primitiva había surgido en Nueva Orleans una música nueva que poseía carácter propio. Al público, y con razón, le sonaba a algo nuevo, que comenzaba a extenderse, a crecer, y a influir en toda la música popular americana.

Este estilo general se conoció más tarde como «Dixieland», sobre todo si lo tocaban músicos blancos, y se extendió en abanico por el Norte hasta convertirse en el frenesí de la Era del Jazz. Entretanto, el Gran Despertar, el *minstrelsy*, el espiritual y el *ragtime* habían evolucionado saliéndose de Nueva Orleans. Todos habían adoptado a su vez ciertos elementos africanos y en conjunto prepararon el camino para la aceptación del jazz. No obstante, aún seguían siendo un poco más europeos en espíritu, mientras el jazz constituía algo distinto, una nueva música.

- Capítulo 7, «Buddy Bolden y el crecimiento del jazz», páginas 52 a 58, del libro *Historia del jazz*, de Marshall W. Stearns, traducido por Julio F. Yañez y publicado por Ediciones Ave, Barcelona, 1965. Reproducimos el texto del capítulo íntegro y tal como aparece en el libro.