

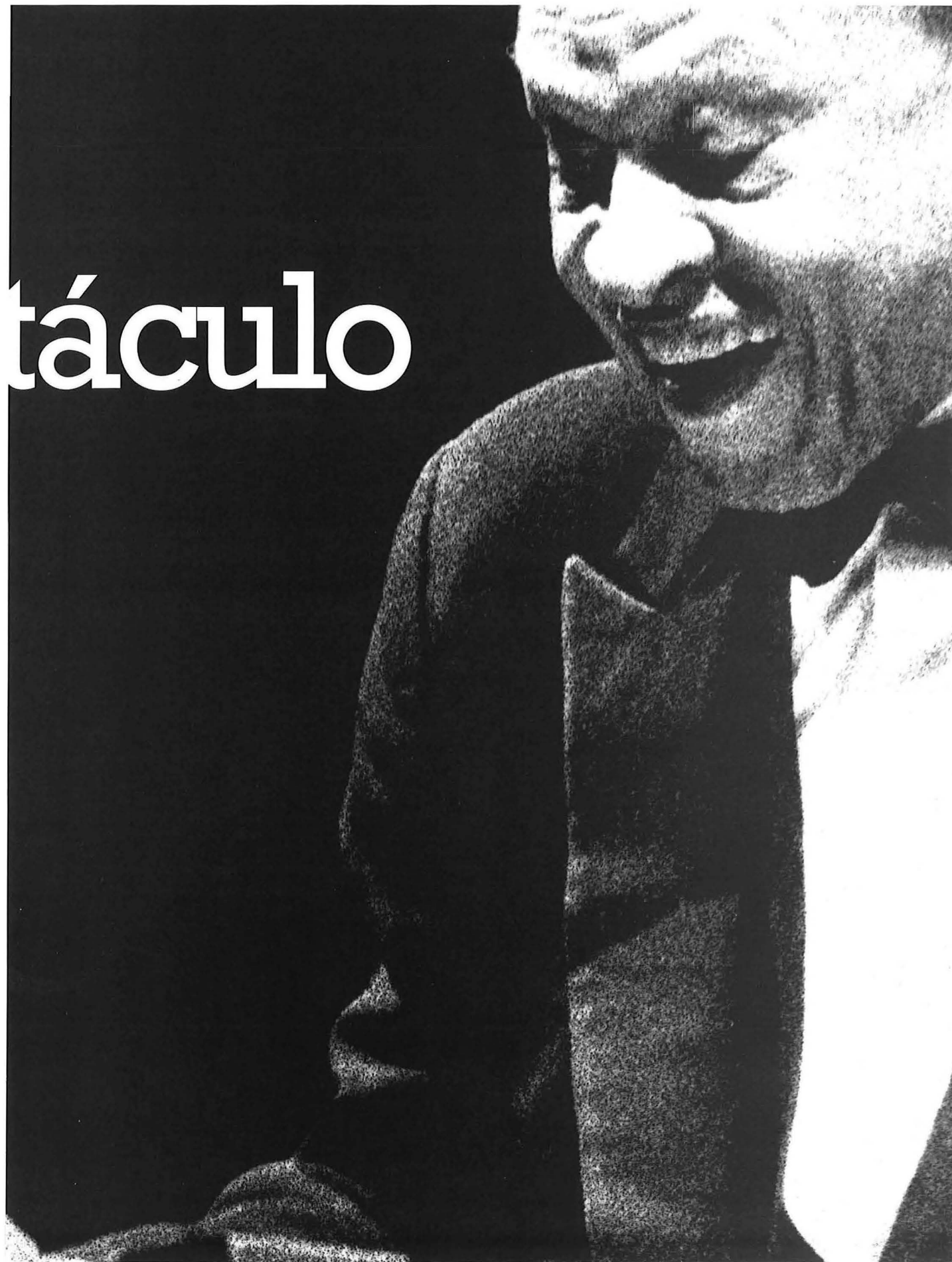
Lionel Hampton

Lo el jazz como
espectáculo

Por José Luis Salinas
Fotografía: Javier Nombela

GENIO
MULTIINSTRUMENTAL
QUE TOCABA EL PIANO
COMO SI FUERA
UN VIBRÁFONO Y
EL VIBRÁFONO COMO
SI FUERA UN PIANO,
LA BATERÍA COMO UN
LOCO Y LA MÚSICA
EN GENERAL SIEMPRE
A TODA PASTILLA.

PETER GAMMOND/PETER CLAYTON



Mr. Showmanship, Mr. Teatralidad. El sobrenombre de *Hamp* alude a su talento para el espectáculo, algo que no todos valoran positivamente. Es opinión frecuente entre la crítica de jazz que el show debe reservarse para otro tipo de músicas. Por ejemplo para el rock, en el que tan importante parece el tratamiento de las imágenes como el de los sonidos (con ambos se busca la sorpresa, a veces incluso la provocación, como medio de convocar y mantener el interés). Pero al intérprete jazzístico se le niega el derecho a ejercer de *showman*, aunque no llegue al exceso, lo que conlleva una larvada acusación de comercialidad. Un concepto que podría excluirlo del reducto minoritario, elitista, en el que, supuestamente, debe refugiarse todo arte verdadero (con mayor motivo si el éxito devenga réditos económicos). No son pocos los músicos de jazz a los que en un momento u otro se ha tildado de superficiales, basándose más en las formas, o en el material temático versionado, que en la calidad intrínseca del producto. No siempre hemos estado de acuerdo con estas apreciaciones. El mismo Louis Armstrong, el *Papa* del jazz, no escapó a ellas. ¿Y qué de malo tiene, proclamamos, que el jazz pueda ser algo divertido, una música en la que tenga cabida la escenificación de lo que se hace? Naturalmente siempre que clima musical e intérprete lo hagan posible: resultaría difícil, por ejemplo, imaginar a Bill Evans asumiendo otro papel que no sea el de un tímido introvertido, como suelen serlo los miopes, muy ajustado además a su estilo intimista. Pero habrá que recordar a las nuevas generaciones de aficionados que el jazz debutó como una música de entretenimiento, antes de que comenzara a ser considerada demasiado seria para admitir frivolidades. El músico pionero de jazz era, o pretendía serlo, un *entertainer*. A este oficio dedicó Scott Joplin un tema (que muchos años después haría nueva carrera con la película *The Sting*), y gente como Jelly Roll Morton (en su vida privada) o Fats Waller (en el estrado) hicieron del show una especialidad.

Probablemente hay muchos, o pocos, que piensan que el jazz de altura hay que escucharlo en silencio, con los ojos entrecerrados, sin respirar otra cosa que no sea el oxígeno y las vibraciones musicales. Más o menos, nos vienen a decir, hay que disfrutarlo como un objeto musical puro; cualquier otra distracción implicaría algo negativo: un jazz-espectáculo sencillamente no sería jazz. O dicho de otro modo: el jazz nunca debería convertirse, en sí mismo, en espectáculo. Pero he aquí que el maestro Lionel Hampton -*Mr. Showmanship*, Mr. Teatralidad- nos dice que a él le gusta divertirse divirtiéndose; y por ello es que, sin dejar de hacer jazz (aquí está el detalle), se abandona a juegos malabares con las baquetas, aporrea el piano como si fuera un guiñol, canta sabiendo que su voz no es mejor que la de Fats Waller (lo que ya es decir), jadea, jalea, palmea y gesticula buscando complicidades sin importarle el qué dirán (algunos). Para Hampton, su teatralidad tiene como objetivo conseguir que el oyente participe de la música, y trata de lograrlo deslumbrándolo con el espectáculo que construye alrededor de ella; la finalidad es procurar que el espectador deje de ser mero espectador. ¿Puede alguien negarle el derecho a intentarlo?

Al repasar la biografía de *Hamp* se irá viendo que su manera de concebir la interpretación ha cambiado poco en el transcurso de los años (lo que sí ha cambiado, naturalmente, son las facultades físicas necesarias para ponerla en práctica). De algo se puede estar seguro: lo suyo no es facilismo. El swing siempre está presente; incluso cuando salta sobre los tambores o ejecuta un redoble circense.

¿Pero cuáles son las coordenadas que van jalando la carrera musical de Lionel Hampton, alias *Mr. Showmanship*?

Según confesión propia (contradiendo fechas que aparecen en competentes diccionarios y enciclopedias jazzísticas), nace el 20 de abril de 1908 en Louisville, Kentucky. Se traslada aún niño a Chicago, ya huérfano de padre, en plena época de la Prohibición y de la segregación racial. En el South Side (equivalente del neoyorquino Harlem) pululan los músicos de jazz llegados de Nueva Orleans: Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong, Jimmie Noone, Johnny Dodds... La alegre espontaneidad de la música de Louisiana se ha ido impregnando, al navegar Misisipí arriba, de la languidez de los blues ribereños, y en su nueva residencia las grandes orquestas con las que toma contacto la amoldan a sus formas. Deslumbrado, un entusiasta grupo de jóvenes blancos suma sus propias propuestas a ese nuevo jazz, mucho más elaborado, que está emergiendo en el Chicago de posguerra. Un buen escaparate al que mirar para jóvenes con ganas de hacer algo grande en la vida, como Hampton.

Su primer aprendizaje lo realiza en la Doolittle School, y acude después a una escuela católica en Collins, Wisconsin: la Holy Rosary Academy. En ella toma contacto con la batería, sin duda impulsado por el "tío Richard", un pariente con posibilidades económicas y buena relación con los músicos de jazz, que hace las funciones de padrino de *Hamp*. Participa en *contest* y *parades*. Una temprana vocación multiinstrumentista le lleva a practicar con otros aparatos: xilófono, campanas, redoblante, tímpano... De regreso a Chicago asiste a la St. Monica School, institución de carácter privado. En esta escuela, sin embargo, no existe un verdadero programa de música, y no tiene oportunidad de desarrollar sus conocimientos musicales hasta que se une, hacia 1920, a la banda del *Chicago Defender*. Robert Abbott, propietario del periódico, contrata al Mayor N. Clark Smith, un prestigioso director negro formado en Alemania, para encargarse de la *Chicago Defender Youth Band*.

Hampton reconoce la influencia fundamental que ejerció en su vida este director musical. Con él estudiarían en Chicago gente como Walter Page y otros jazzmen de Kansas City, Eddie South, Ray Nance, Milt Hinton y Nat Cole (Clark Terry lo haría en St. Louis), y ello a pesar de que Clark Smith no era un instructor de jazz. Simultáneamente, Lionel completa estudios en la St. Elizabeth's High School. Durante esos años, su instrumento favorito continúa siendo la batería. Pero comienza a reproducir en el xilófono los solos de Armstrong, de Hawkins. Es así como se introduce en el lenguaje del jazz. En esa época las bandas negras y blancas no tocaban juntas, pero se escuchaban e intercambiaban ideas. Se organizaban jams (algunas tuteladas por los grandes capos, como Al Capone), a las que concurrían jazzmen blancos y de color. Hampton frecuenta el Vendome Theater, en el que actúa la orquesta de Erskine Tate, con Louis Armstrong. El baterista del grupo, Jimmy Bertrand, le inspira el modo de complacer a la audiencia: cuando asumía el papel de solista lanzaba las baquetas al aire mientras se apagaban las luces del local y resplandecían las de la batería, de manera que, según confiesa Hampton, "todos podían disfrutarlo como un espectacular show de luces". Se une a la banda de Les Hite, hasta que el saxofonista marcha a California. Toca entonces con grupos locales. Pero es reclamado por Hite, a quien agradaba el estilo diferente de afrontar *Hamp* la batería, caracterizado por un impetuoso *afterbeat*. Lionel lo justifica: "Buscaba que la gente bailase (...), y quería conseguirlo con mi *drumming*". Finalmente decide partir hacia Hollywood.

Trabaja simultaneando estudios musicales en la University of Southern California. Hacia noviembre de 1924, y como baterista de la Reb's Legion Club Forty-Fives, hace su primera grabación, de la que

sigue en página 24

Tríptico



no ha quedado constancia en disco. Pasarán algunos años hasta que, formando parte de la Paul Howard's Quality Serenaders, inaugure con Victor su carrera discográfica referenciada. No obstante, las dos placas registradas en una primera sesión, el 16 de abril de 1929, son finalmente rechazadas, debido a problemas con la toma de sonido, realizada en un estudio de *talking-film* alquilado para la ocasión por el sello discográfico. El 28 de abril vuelve a grabar para Victor tres temas, en uno de los cuales, *Moonlight Blues*, canta (scat) por vez primera en disco, imitando las maneras vocales de Armstrong. Al día siguiente lleva a la cera cuatro placas más, repitiendo scat en *Stuff*. Tras una nueva sesión fracasada, el 3 de febrero de 1930, disponiendo ya la Victor de un estudio de grabación propio, Lionel registra junto a otros temas *New Kinda Blues*, en el que toca el piano en un estilo que, confiesa, se inspira en el de Earl Hines. Mientras tanto continúa a cargo de la batería interpretando bailables, indistintamente swing y música romántica.

Enrolado en la Frank Sebastian's Cotton Club Orchestra, dirigida por Les Hite, pronto tiene oportunidad de codearse en ella con el indiscutible, en esos momentos, solista número uno del jazz: Louis Armstrong. Entre otras cosas, un *showman*, como el propio Hampton era ya en esa época: "Tuve la idea de hacer llevar una segunda batería a la pista de baile mientras ejecutaba un solo en el estrado. De inmediato la banda atacaba *Tiger Rag* y yo corría repentinamente hacia la otra batería y comenzaba a dar vueltas alrededor de los tambores, lanzando mis baquetas al aire. La banda apuntaba sus instrumentos como si fueran armas, al tiempo que la gente gritaba, ¿dónde está el tigre?, mientras yo chillaba como si en efecto el tigre estuviera a punto de darme un zarpazo. Entonces, en el último momento, saltaba encima de los tambores para salvarme (...) He sido siempre Mr. Teatralidad"

Junto a Armstrong participa, para el sello Okeh, en varias sesiones de grabación. En la del 16 de octubre de 1930, y a requerimiento de *Satchmo*, que quiere crear una atmósfera romántica para *Memories of You*, utiliza el vibráfono en la introducción y coda, primera vez que este instrumento es llevado a un disco de jazz. El instrumento, entonces de invento reciente, se encontraba para efectos musicales en el estudio, y Hampton se limita a trasladar a él lo que años atrás practicara con el xilófono (instrumento con láminas de madera, a diferencia del vibráfono, que es un metalófono).

Deseoso de abrirse camino con el vibráfono, e impulsado por la que sería su esposa, Gladys Riddle, Lionel crea y realiza giras con una orquesta propia. A esta señora, que tanta influencia a ejercido en la vida de Hampton, nos la volveremos a encontrar a lo largo de toda su carrera. Como muestra de sus múltiples capacidades, baste decir que se la ha podido ver, durante los conciertos de su marido, en funciones inquisitoriales buscando grabadoras ocultas y, por si no lograba descubrirlas, haciendo el ruido suficiente como para fastidiarlas (nosotros hemos sido también testigos de una actividad similar a cargo de Milt Jackson... ¿tendrá algo que ver el vibráfono con estas actitudes?)

Recomendado a Benny Goodman por el promotor John Hammond, el clarinetista tiene ocasión de escucharlo durante una gira en California. Acude con varios miembros de su orquesta al Paradise Cafe de Hollywood, feudo del vibrafonista durante varios años (y local preferido de los cineastas más encumbrados). Esta visita, que había de cambiar el destino de Hampton, se produce el 20 de agosto de 1936. Al día siguiente es invitado a participar en una grabación junto al trío de Goodman (*Moonglow*), y, entusiasmado con el resulta-

do, el pianista Teddy Wilson le propone participar en unos discos comprometidos para tres días después. Lo sorprendente es que, a pesar de tratarse de un instrumento difícil de encajar en el resto del equipo, la música muestra un equilibrio, una cohesión, que hace pensar en un largo período adaptativo. Adaptación que, como es lógico, no hubo tiempo material para que pudiera producirse. Si en música existen amores a primera vista, sin duda éste fue uno de ellos. *Hamp* quedaría después de esta experiencia definitivamente enfrentado al vibráfono.

Acabada la gira, Goodman desea seguir con la colaboración de Hampton. A Lionel le cuesta abandonar California, pero, finalmente, un contrato de 550 dólares le convence para marcharse a Nueva York. "Era mucho más duro. Pero también era un gran cambio", recuerda *Hamp*. El 21 de noviembre de 1936 debuta en el Manhattan Room del hotel Pensilvania. No es miembro de la orquesta, sino que toca en cuarteto durante una parte de la actuación. Goodman reservaba músicos blancos para la orquesta: entonces no existían bandas mixtas. Los contactos interraciales habían de ser puntuales, y precisamente Goodman se arriesgó a llevarlos a los escenarios (el baterista Gene Krupa y Benny por un lado, Lionel y Wilson por otro).

Para esa época Hampton ha desarrollado un estilo personal al vibráfono, estilo que no ha modificado mucho desde entonces. Tampoco ha cambiado el que utiliza en el piano, instrumento del que hace un uso ocasional (como tocar la batería, llegará a formar parte de las exhibiciones de *Mr. Showmanship*). Aplicando un toque de batería al vibráfono, y trasladando la forma de tocar el vibráfono al piano (con dos dedos), el efecto que consigue es que ambos instrumentos suenen como si fueran de percusión. Dotado de un infalible oído musical, en la improvisación al vibráfono se deja llevar por su facilidad como melodista para construir largas líneas articuladas en secuencias de notas muy líricas y swingantes, cuya lógica no hace disminuir la impresión de sorpresa al escucharlas. Maestro del crescendo, sabe dosificar recursos como las reiteraciones, silencios y duplicaciones para incrementar la tensión, comunicando un alto voltaje a sus intervenciones. Hace un uso limitado del pedal, buscando ante todo efectos tímbricos. Utiliza a veces cuatro mazas para bases armónicas, y ya en ese período experimenta con armonías avanzadas para la época, como acordes de quinta y novena.

El éxito dispara la popularidad del vibrafonista. Ya en 1936 la revista especializada *Down Beat* le proclama músico del año. Ello le permite firmar un contrato con la RCA Victor para efectuar una serie de grabaciones con *small-bands* de estudio, cuyos miembros son elegidos entre los mejores del momento, y puede acometer con ellos una experiencia casi única en la historia de la discografía jazzística (la otra, y simultánea, sería la serie de discos realizados para Brunswick por su compañero de cuarteto, el elegante pianista Teddy Wilson). Lo mejor de la carrera musical de *Hamp* está en las placas registradas a lo largo de cuatro años, a partir del 8 de febrero de 1937. La calidad de los músicos, la variedad de las formaciones, la novedad o relectura aventajada de los temas, el buen entendimiento entre todos, consiguió, en efecto, que se escribieran en aquellas sesiones algunas de las páginas más gloriosas del jazz grabado. Las orquestas de Ellington, Henderson, Hines y Goodman fueron canteras destacadas de jazzmen. En no pocos discos la música respira como si se tratara de una jam: los arreglos de Benny Carter contribuyen a esa sensación de espontaneidad. Aunque centradas las interpretaciones en Hampton, casi todos tienen oportunidad de mostrar su valía como solistas.

La popularidad de los músicos -por las galas, los discos e incluso de-

NOVEDAD

IMPORTACIÓN

Exclusivo para lectores de
CUADERNOS DE JAZZ

MEMORIAS DE UN LADRÓN DE DISCOS

Carlos Sampayo

"Inclasificable y escurridizo, el libro de Sampayo parece no tener antecedentes. Podría pensarse en algunos textos de Boris Vian o en las memorias del productor y crítico Charles Delaunay, pero son otra cosa. También hay en Sampayo toques cortazarianos (más en la temática que en el estilo), pero no son determinantes. Libros de memorias abundan, pero no mediatizados de esta manera. Más sencillo es imaginar futuros textos escritos a partir de otras discotecas: las que vendrán, o las que se están armando en una época de super abundancia musical".

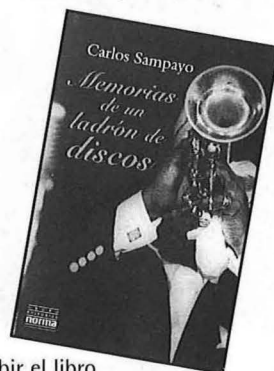
Sergio A. Pujol (Clarín, Buenos Aires)

"... la escritura de Sampayo goza del entusiasmo, impone la complicidad y convierte a este libro en una novela de formación caprichosa, arbitraria, difícil de clasificar. A esta exuberancia cabe agregarle todavía una virtud: la ausencia de exhibicionismo que suele detectarse en toda recopilación de recuerdos personales".

Guillermo Saccomanno (Página 12, Buenos Aires)

MEMORIAS DE UN LADRÓN DE DISCOS

284 pp.
Grupo Editorial Norma, 1999
Existencias limitadas



Deseo recibir el libro MEMORIAS DE UN LADRÓN DE DISCOS

Nombre
Dirección
CP..... Ciudad

Libro	3.650 pts
Envío correo postal	500 pts
Envío mensajería	1.300 pts

Libro + gastos envío Total

Pago: Giro postal Talón
 Tarjeta Visa American Express
 4B Mastercard

nº / / / Vto. /

(Pedidos fuera de España, consultar precio envío. Pago con Tarjeta de Crédito)

Remitir a Cuadernos de Jazz

Hortaleza, 75 - 28004 Madrid- Tel 91 308 03 02 / fax 91 308 05 99
e-mail: cdejazz@interlink.es

rivada de la participación en una película de éxito, *Hollywood Hotel* no impide que un lacerante racismo continúe fustigando al grupo de Goodman durante las giras. En el transcurso de una de ellas Hampton compone el que sería su tema tótem: *Flying Home*, composición que improvisó durante su primer vuelo en avión. Lionel toca el cielo con los dedos cuando es invitado a participar, como miembro de la formación de Benny Goodman, en el histórico concierto celebrado el 16 de enero de 1938 en el Carnegie Hall (felizmente conservado en disco), el santuario neoyorquino de la música clásica. Un concierto que tantos esquemas ayudaría a romper.

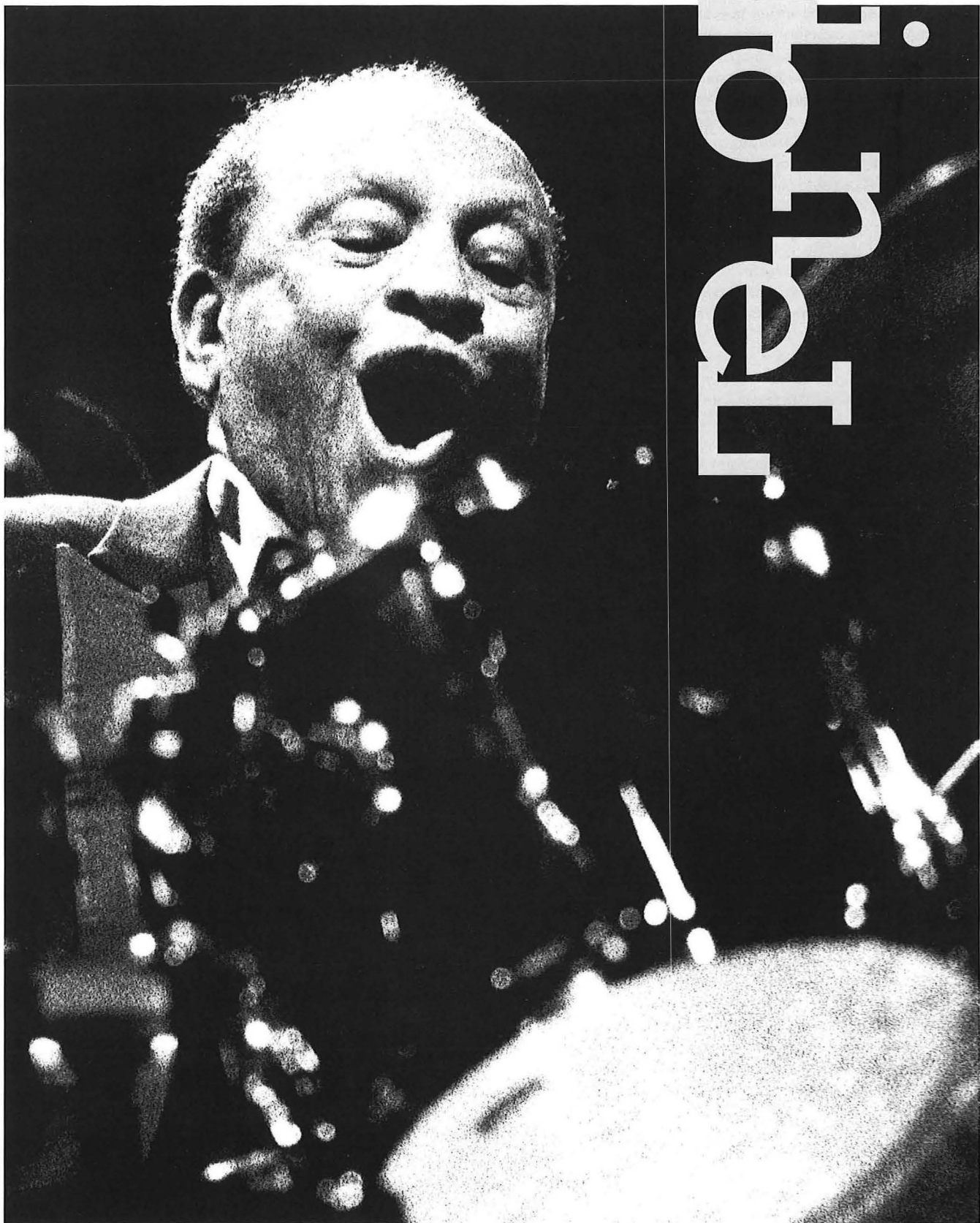
Por esos años, el Benny Goodman Quartet se amplía a quinteto, y posteriormente a sexteto. El último miembro que se incorpora al grupo es, sin duda, el de la carrera más corta pero trascendente de la historia del jazz: Charlie Christian. Con el guitarrista como invitado a su orquesta de estudio, y junto a un irrepetible *all-stars* configurado por Gillespie, Carter, Hawkins, Berry, Webster -¡qué trío de tenores!, Hart, Hinton y Cole, Hampton grabaría el 11 de septiembre de 1939 *When lights Are Low, One Sweet Letter from You, Hot Mallet* y *Early Session Hop*, versiones que se han convertido en clásicas. En ellas se concentran los hallazgos del jazz hasta ese momento e, incluso, en *Hot Mallet* aflora un bebop temprano. En 1940 es el trío del pianista (en ese momento más que cantante) Nat "King" Cole el que se une a Hampton. Junto a Cole, Lionel hace una exhibición al piano en *Jack the Bellboy*. Con anterioridad había dejado otras versiones en que se lucía como baterista (*Drum Stomp*, sobre *Crazy Rhythm*, es quizá la más apreciada); y como vocalista, el scat de *Ring Dem Bells* es de las pocas ocasiones en que *Hamp* (nos parece) está a la altura de las circunstancias.

Aquel mismo año, 1940, Hampton deja a Goodman para montar grupos propios. No tiene en ese momento muy claro por qué tipo de orquesta decantarse, pero cuando en septiembre dirige a su primera formación decide que lo mejor es que ésta sea una prolongación de él mismo: de su dinamismo y su musicalidad; una orquesta auténticamente hot. El éxito es inmediato y duradero, contando con gente ya acreditada o a punto de serlo, como Billie Holiday o un jovencísimo Dexter Gordon. Un nombre que había de dar mucho juego a Hampton fue Illinois Jacquet, un genuino representante del estilo tejano del tenor, que impulsara el malogrado Herschel Evans. La banda hace sus primeras grabaciones para Decca el 24 de diciembre de 1941, mientras concurría al Apollo Theater de Harlem. Pero no es hasta la tercera sesión, registrada el 26 de mayo del siguiente año, cuando Jacquet da el nivel de lo que en verdad es capaz. Su versión de *Flying Home* le hace, literalmente, volar no a casa, sino a la fama. También le permite desarrollar su instinto para la exhibición, algo que sin duda no desagradaba al patrón, proclive, hemos dado pruebas, a la pirotecnia visual. Personalmente, las 64 medidas de su solo nos siguen encandilando cada vez que las reescuchamos: esa manera de arrancar desde atrás, como iniciando el despegue, para de inmediato ganar altura y planear en un vuelo majestuoso, entre nubes de riffs, hasta el aterrizaje, nos hacen percibir estados de inspiración que únicamente pueden alcanzar los grandes creadores. Este momento bastaría para que Jacquet escribiera su nombre entre los grandes saxofonistas del jazz. Pero, naturalmente, ha habido otros. No pocas veces (estamos pensando ante todo en sus aportaciones a los conciertos Jazz At The Philharmonic) derivando hacia las posibilidades exhibicionistas del tenor (a base de sobreagudos).

Durante los años centrales de la II Guerra Mundial la orquesta se refuerza con importantes vocalistas: Dinah Washington y Joe Wi-

sigue en página 27

Ifo.net



lliams. James Petrillo, cabeza de la American Federation of Musicians, impone una huelga y durante parte de 1942 y 1943 el grupo de Hampton no puede realizar grabaciones. Ello nos impide hoy escuchar juntos a los dos cantantes. Pero a pesar de la huelga Lionel graba en Nueva York cuatro temas para un pequeño sello independiente, Keynote. En mayo de 1944 comparte escenario con algunos de los más brillantes jazzmen del momento (Eldridge, Hawkins, Tatum, Pettiford,...) en el famoso concierto de la Esquire All American Jazz Stars, dado en el Metropolitan Opera House.

En la primavera de 1944 *Hampt* firma para el sello Black Jack y graba su primer trabajo de larga duración. Ese mismo año registra para los sellos Joyce y Sandy Hook. Después regresa a Decca, siempre con Dinah como vocalista y con una orquesta sin grandes nombres pero bien conjuntada y al servicio del líder. En el otoño de 1945 la cantante, polarizada hacia su propia carrera discográfica, abandona el grupo.

Atento a las novedades, Hampton graba un álbum al que titula *Rock and Roll Rhythm*. Conceptuado por Decca como excesivamente novedoso, nunca sería editado. Unos años después (1948) insiste en llevar a la orquesta nuevas ideas y para ello recurre a Wes Montgomery y Charlie Mingus. En un momento u otro pasarían por ella músicos de categoría, como Quincy Jones, Betty Carter, Clifford Brown, Fats Navarro, Cat Anderson, Joe Newman, Snooky Young, Arnett Cobb, Milt Bruckner, Marshal Royal, Jerome Richardson,... En la primera gira por Europa, durante 1953, acompañan a *Hampt*, entre otros, Clifford Brown, Art Farmer, Jimmy Cleveland, Anthony Ortega, Billy Mackel y Monk Montgomery. ¡Unas piezas dispares para un equipo con un sonido homogéneo! Mucho tiene que ver con esa buena disciplina el carisma del patrón, y su contagioso entusiasmo por la música, exteriorizado sin rubor. La fogosidad de la sección rítmica y el lenguaje comunicativo del grupo, compartimentado para lograr climas expresivos mediante la reiteración de riffs, además de las exhibiciones de Hampton, rizando el rizo con los diversos instrumentos de que hace uso (incluida la voz), explican el éxito de la orquesta, y la impresión que causaba en aquellos que acudían por vez primera a sus actuaciones (musicales y visuales, lo acabamos de decir). Arrastrado por la locomotora *Hampt*, todo el mundo se precipitaba en el abismo del swing...

De su gira por Europa de 1953 Lionel deja abundante huella discográfica, aunque no siempre con el equipo titular. De regreso a América, el tutelaje del productor Norman Granz propicia grabaciones de Hampton en diferentes contextos: una jam del 2 de septiembre de 1953 junto a Gillespie, Eldridge, Hodges, Jacquet, Phillips, Webster, Peterson, Brown, Rich; un *elepé* con el trío de Peterson, otro con el añadido del clarinetista Buddy De Franco; nuevamente en cuarteto un año después, y a continuación en quinteto, sumando a Herb Ellis; en directo en sexteto, reuniendo a los músicos de las sesiones anteriores; el 31 de julio de 1955 se reúne en el estudio con sus ex-compañeros Wilson y Krupa, a los que se añade el bajista Red Callender; el 1 de agosto es Stan Getz el que comparte con Hampton honores de solista y, ese mismo día, un trío singular, Hampton-Tatum-Rich, graba otro magnífico *elepé*; el 7 de septiembre vuelve a unirse a Tatum y cinco músicos más... Una larga serie de grabaciones para Verve, que recuerda la de finales de los treinta. Registra, además, con Mahalia Jackson y participa en la película *The Benny Goodman Story*.

Especialmente prolífico resulta ser el año 1956. Si bien las giras eu-

ropeas forman ya parte del calendario de actividades de Hampton, ese año la orquesta da, a lo largo de siete meses, unos 300 conciertos en 13 países, entre ellos España. Mirando siempre de reojo alrededor, graba en Madrid el 28 de junio algunos temas en los que no falta la alusión a la música autóctona: el flamenco. *Flamenco Soul*, *Hamp's Jazz Flamenco* y *Bop City Flamenco* confiesan desde el título una voluntad de mestizaje, que en efecto se produce... ¡pero con ritmos latinos! Unas castañuelas añaden color local a los temas, pero no sonido auténticamente español (en general parecen reproducir el *tap* de un bailarín). Ese mismo día *Hampt* graba en quinteto cuatro temas más: a ellos se incorpora un jovencísimo Tete Montoliu. ¡Buena prueba para un *blindfold test* escucharle en *Toledo Blade* aco-meter un solo en 4 por 4, como un pianista de swing!

A finales de la década de los cincuenta Hampton ha acumulado méritos suficientes, y de tan amplio espectro, como para ser proclamado Hombre del Año en Harlem, ser votado por los lectores de *Playboy* como miembro de una orquesta ideal de jazz y ser nombrado doctor honorífico por las universidades de Allen y Lieja... Pero para el propio Lionel se trataba del final de una era. El gusto del público cambiaba: ahora el rock and roll era el que recibía los favores de la popularidad. Otro problema lo constituía la televisión, que retenía a la gente en su casa. Los clubes jazzísticos cerraban y los grandes hoteles dejaron de contratar orquestas de baile. Pero si esto sucedía en Norteamérica, en Europa el jazz ganaba en popularidad. Como consecuencia, los músicos frecuentaban este continente cada vez más. Aún con ese panorama poco alentador, *Hampt* tiene todavía motivos para estar contento. El 8 de febrero de 1961, con ocasión de un festival de música en la propia televisión, se reúne con sus compañeros del cuarteto de Goodman. (En 1963 RCA Victor le grabaría un LP: *Together again*). Poco después, interpreta junto a la Buffalo Philharmonic su *King David Suite*.

Entre los nuevos países que visita durante los años sesenta está Nigeria. En 1965 realiza una gira por Europa del Este. Consciente de que sus orquestas habían sido acusadas de ser poco sólidas (Hampton se defendía proclamando que la gente acudía a los conciertos a divertirse, no a apuntarse a un conservatorio), decide tener un mayor control sobre sus producciones discográficas y crea, a mediados de la década, un nuevo sello: Glad-Hamp. Participa en el Newport Jazz Festival de 1967, en el que se reencuentra con algunos ex-miembros de su orquesta (una nueva versión de *Flying Home* recoge uno de esos momentos tórridos a que nos tiene acostumbrados el vibrafonista). En 1968 es invitado especial del festival de San Remo, y ello impulsa su popularidad en Italia.

Republicano confeso (en su opinión, "el partido demócrata utiliza a los negros sólo para conseguir el voto"), amigo de destacados políticos, ese mismo año Lionel colabora en la campaña presidencial de Richard Nixon. "Un verdadero amigo del pueblo negro", para Hampton. No era la primera vez, ni sería la última, en que el vibrafonista participaba de forma activa en la política de su país. Haría también campaña para otro republicano, amigo personal, que resultaría elegido presidente: George Bush. Socialmente comprometido, apoya la creación de escuelas y, sobre todo, promueve viviendas para la gente de color (The Gladys Hampton Houses). Una actividad que debe ralentizar por falta de apoyo, según confesión propia, cuando accede al poder una administración demócrata.

En el festival de Newport de 1972 toca otra vez con Gene Krupa, y

al año siguiente se recrea por última vez el viejo cuarteto de Goodman. Las giras por Europa se aceleran, y en ocasiones Hampton realiza incluso más de una en un mismo año. La reedición de sus antiguas grabaciones para Victor y Decca lo mantienen "de actualidad". A ellas se unen otras recientes recibidas con interés, entre las que destaca la serie *Who's Who*, que incluye unos 10 *elepés* grabados en 1977 con pequeños grupos conformados por jazzmen de categoría, discos que pretenden recuperar el espíritu de los registrados en los años treinta, pero que no alcanzan su magia, a pesar de ser ese el objetivo de Lionel.

Pero hay nuevos motivos de satisfacción. En enero de 1978 participa en el MIDEM de Cannes, y su actuación con la orquesta de Oliver Jackson es recogida en disco. El 1 de julio celebra en el Carnegie Hall el Lionel Hampton's 50th Anniversary Concert, que es una ocasión para el reencuentro con viejos y nuevos amigos. También es seleccionado para participar en los *Jazz Alive* programados por la National Public Radio con motivo de su quincuagésimo aniversario. Imparte seminarios en la universidad de Howard. Interviene en el Playboy Jazz Festival.

Después de coquetear con éxitos populares, hacia 1980 busca otros horizontes temáticos. Fruto de ello es un álbum, *Chameleon*, en el que trabaja junto a Chick Corea, y que contiene páginas escritas por Horace Silver y Herbie Hancock, entre otros. "Mi fuente de la juventud ha sido siempre, y sigue siendo, el trabajo. Soy feliz cuando estoy actuando o grabando", confiesa *Hamp*.

En el Kool Jazz Festival de Nueva York, verano de 1982, Lionel vuelve a encontrarse con Wilson y Goodman. Repite festival en 1984, junto a Artie Show. Paralelamente, continúa presentándose en Europa. En 1983 participa en la Grande Parade du Jazz

en Niza y graba un disco en Japón, *Made in Japan*, resultado de su gira por Extremo Oriente. Al siguiente año recibe la medalla de la Ciudad de París.

En 1984-85 sus recitales le llevan por gran parte de Europa, Israel y Suramérica, convertido en embajador volante de la administración Reagan. En septiembre de 1987 aparece en

el Carnegie Hall junto a Frank

Sinatra por vez primera. Celebra su 75 cumpleaños con un concierto en el neoyorquino Town Hall, oficiando como anfitrión el actor Bill Cosby.

A pesar de su edad, Lionel mantiene una actividad constante. En 1989 concluye, en colaboración con el escritor James Haskins, su autobiografía, *Hamp* (texto -editado por Rodson Books- del que se han tomado las citas que ilustran este artículo). Sus giras se prolongan en la década de los noventa. Verdad es que verle en los últimos años no permitía formarse una idea de la fogosidad que desplegaba en sus recitales de sólo dos décadas atrás: bastante tenía con permanecer ahí, de pie frente al vibráfono. Pero su decadencia física no supone anquilosamiento mental. Lionel ha seguido dando sorpresas de modernidad en sus últimos trabajos discográficos: el compacto *For the Love of Music*, de 1995, es una prueba de que en esto del jazz no conviene quedarse rezagado. La lista de invitados y temas elegidos mostraba su apuesta por un buen balance música/espectáculo.

Una actitud, lo hemos venido demostrando, que concuerda plenamente con la filosofía del maestro. Hampton ha escrito: "Me mantengo de actualidad. Vaya a uno de mis conciertos y podrá escuchar las últimas canciones populares tanto como los más recientes temas

de jazz. Pero también querrá oír algunas de mis viejas composiciones. Me gusta la música que he tocado a lo largo de toda mi carrera". Ahora que lo hemos conocido mejor nos cuesta trabajo despedirnos de él. Pero en *Hamp* siempre cabe la sorpresa, así que es prudente no alejarse demasiado de cuanto hace. No sería casual volvérnoslo a encontrar en el futuro. Hasta entonces, gracias, *Mr. Showmanship*, *Mr. Teatralidad*, por tu manera de hacernos vivir el jazz.

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

1929/36:	<i>Lionel Hampton Vol.1</i>	(Masters of Jazz)
1937/39:	<i>Hot Mallets Vol. 1</i>	(BlueBird, también en Classics)
1938:	<i>Benny Goodman: Live at Carnegie Hall</i>	(CBS)
1938/39:	<i>From Spirituals to Swing 2 Vols</i>	(Vanguard)
1939/40:	<i>Benny Goodman Sextet & Orchestra 2 Vols</i>	(CBS)
1942/44:	<i>Steppin'Out</i>	(MCA)
1944:	<i>The First Esquire All-American Jazz Concert 2 Vols</i>	(Radiola)
1946/47:	<i>Midnight Sun</i>	(MCA/GRP)
1953/54:	<i>The Complete Lionel Hampton Quartets and Quintets with Oscar Peterson</i>	(Reedición Verve 1999, 5 CD's)
1955:	<i>Hamp and Getz</i>	(Verve)
	<i>Art Tatum-Masterpieces</i>	(Cofre Pablo)
1963:	<i>Benny Goodman Quartet: Together Again</i>	(BlueBird)
1967:	<i>Reunion at Newport [con una selección de la sesión de Madrid, 1956]</i>	(BlueBird)
1978:	<i>Basin' Street Blues</i>	(CMA Jazz)
1983:	<i>Live in Japan</i>	(Glad-Hamp)
1995:	<i>For the Love of Music</i>	(MoJazz)

(*) *The Complete Lionel Hampton Quartets and Quintets with Oscar Peterson*
Ver reseña en Sección Discos.