

■ DUKE PEARSON

■ Por Jorge García

Fotografía Raymond Ross

LA APARICIÓN DEL DISCO
PEARSONALLY SPEAKING.
A TRIBUTE TO DUKE
PEARSON, HOMENAJE
DEL SEPTETO DEL
PIANISTA FABIO MIANO A
UNO DE LOS HARD
BOPPERS MÁS
SINGULARES, DEVUELVE
ACTUALIDAD A LA FIGURA
DE UN MÚSICO TAN
INTERESANTE COMO
POCO CONOCIDO.

DUKE



Duke Pearson en el Club Slugs, Nueva York

Pearson

O LAS ENCRUCIJADAS DEL HARD BOP

“Pearson el compositor y Pearson el pianista cubren un amplio campo de sonoridades”, escribió una vez Leonard Feather a propósito de Duke Pearson. Un campo, podríamos añadir, que coincide casi exactamente con todas las facetas del multiforme estilo llamado hard bop, con cuyos orígenes creció Pearson y algunos de cuyos caminos contribuyó decisivamente a definir. Ahora bien, ni Pearson ni el hard bop son demasiado conocidos. La primera afirmación tal vez no sea llamativa, pero la segunda puede sonar a provocación; sin embargo, decir que el hard bop no ha gozado de demasiado prestigio intelectual sería traducir, en términos neutros, el clamoroso silencio de los escritores de jazz sobre el estilo más influyente de los últimos cincuenta años. La bibliografía disponible en torno a esta corriente musical es sorprendentemente escasa: hay unos pocos libros sobre jazz moderno que amalgaman escuelas antagónicas y van poco más allá de las descripciones escolares; hay algunos artículos y entrevistas de la época, tan coyunturales como insuficientes, y en tercer lugar van apareciendo unas cuantas biografías que aportan información complementaria, siempre valiosa, pero todavía no se han detenido en los músicos que forjaron el estilo (Art Blakey, Horace Silver) o abordan sus figuras centrales (Sonny Rollins, Clifford Brown) sin extraer consecuencias aplicables a un contexto estilístico común. Los analistas del jazz moderno se han concentrado en el bebop, el west coast (¡un estilo inexistente!) o las primeras rupturas vanguardistas del free. Lo cierto es que el único estudio de cierta envergadura dedicado al hard bop sigue siendo el libro de David H. Rosenthal (titulado precisamente *Hard Bop: Jazz and Black Music* (*)), Oxford University Press, 1992), sugestivo pero excesivamente breve.

El caso es tanto más curioso cuanto que desde un punto de vista histórico, o incluso teórico, el hard bop suscita interrogantes fascinadores. Es el primer estilo que aparece cuando el jazz ha perdido definitivamente su papel central en la música popular: apenas unos años atrás, el bebop coincidió con el apogeo de los cantantes melódicos, que poco a poco abandonaron el marco de las grandes orquestas, y hubo de competir en franca desventaja con la consolidación del rhythm and blues como nueva fórmula de la música popular afroamericana, imitado pronto por jóvenes de raza blanca. La generación hard bop se plantea un alto en el curso hasta entonces imparable de la progresiva complejidad del jazz, y aún asumiendo las lecciones del bebop, trata de completar sus hallazgos estilísticos con una especie de vuelta a los orígenes, a las raíces.

Este fenómeno no puede confundirse con los movimientos tradicionalistas que optaron por anclarse en el pasado neorleansiano, y cuya primera escalada coincidió con el final de la década de los treinta, ni con las diversas reacciones suscitadas por la aparición del bebop como presunta ruptura con la esencia jazzística. El hard bop procede del corazón mismo del bebop, sus creadores son seguidores de los boppers de primera generación y no prescinden de sus hallazgos, pero en lugar de tratar de dar un paso más allá del estilo heredado, como había sucedido con todas las avanzadillas precedentes desde los tiempos de Louis Armstrong, sintieron en cambio la necesidad de instaurar una suerte de clasicismo. Igual como

en el bebop se percibe enseguida la inestabilidad y la búsqueda, todo en el hard bop respira ese aroma de clasicismo, de luminosidad, de remanso estilístico. Es como si el bop hubiera debido asumir la ingrata tarea de una revolución, con el consiguiente desgarramiento, y el hard bop hubiera heredado ya un terreno desbrozado sobre el que construir e instalarse. En este sentido, no me parece cierto que el hard bop sea principalmente una reacción al cool, como se ha escrito por doquier. El movimiento cool está inextricablemente unido al espíritu bebop. El trompetista Miles Davis, bopper de primera generación, animó luego la tendencia cool con sus sesiones para el sello Capitol de 1949 y fue uno de los patrocinadores de un nuevo jazz más terrenal cuando grabó los blues *Walkin'* y *Blue 'n' Boggie* en 1954. Davis supo ver que Tristano y Parker son dos caras de una misma moneda, y también lo vio así Charles Mingus.

Cuando en el hard bop se habla de raíces, se trata de folclore afroamericano: el gospel, el blues. El hard bop es una escuela negra, más conscientemente negra que el bebop, con toda su carga de abstracción formal. Sus artífices son boppers conocedores de la existencia de una nueva música popular afroamericana, el rhythm and blues, de pujanza creciente. Muchas veces también la practican. El rhythm and blues primigenio tiene una relación muy estrecha con el jazz. Pero es una música fundamentalmente bailable, como lo era el jazz anterior al bebop. Los hard boppers crecen con el rhythm and blues y consiguientemente hacen un jazz más bailable, más bluesy que el bebop. Horace Silver y Art Blakey son explícitos al respecto, cuando en los discos fundacionales del estilo hacen declaraciones de intenciones que siguen siendo preciosas para conocer los orígenes del hard bop. Así, Blakey desea que la gente, al escuchar su música, “mueva la cabeza y dé golpes con los pies en el suelo”, mientras que Silver quiere que la gente “entienda” lo que está haciendo. (También es plausible que tuvieran presente la hegemonía perdida por el jazz en el gusto del gran público, y que trataran de defender más o menos conscientemente el terreno que todavía les pertenecía).

Otro aspecto importante del hard bop es la supervivencia de un concepto orquestal de pequeño formato que el bebop había prácticamente liquidado. La naturaleza telegráfica del bebop es rebelde al arreglo, y sólo en un sentido laxo puede considerarse a Tadd Dameron como arreglista bebop (o a Gill Fuller, George Handy o Ralph Burns, si queremos añadir otros nombres de quienes comenzaron a emplear un lenguaje modernista aplicado a la orquestación). Sin embargo, con el hard bop regresa el gusto por la enjundia y los colores, y los orquestadores aparecen en aluvión: Jimmy Heath, Benny Golson, Gigi Gryce, Quincy Jones, Oliver Nelson, Thad Jones, Horace Silver, Slide Hampton, Ernie Wilkins, Duke Pearson. En palabras de Michael Cuscuna, “a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, en la medida que el jazz derivaba hacia el rhythm and blues y originaba el rock and roll, hubo un puñado de artesanos que podían combinar cuatro o cinco instrumentos de viento para que sonaran como una gran orquesta. Esta tradición fue recuperada para el jazz por Ray Charles y Hank Crawford a finales de los cincuenta, y por Oliver Nelson y Pearson en los sesenta”.

El hard bop puro, por así llamarlo, duró apenas unos pocos años. Hacia finales de los años cincuenta comenzó a dar señales de inestabilidad: estalló en mil tendencias, y todas ellas produjeron un apretado ramillete de grandes discos. Pero a diferencia de otras crisis, la del hard bop no se traducían en forma de agotamiento, sino que por el contrario aparecía como acumulación de ideas que surgían a borbotones y convivían pacíficamente. La corriente dominante fue aquella que extremó los rasgos soul hallados en el rhythm and blues y por tanto acentuaba la potencialidad comercial del estilo, con valedores como Lou Donaldson, Cannonball Adderley, Ramsey Lewis, Les McCann, Eddie Harris, Stanley Turrentine o Jimmy Smith y los organistas que surgieron en su estela. Individualistas consagrados en el seno del hard bop, como Max Roach, Sonny Rollins o Jackie McLean, fueron creando un camino propio en el sentido inverso e incrementando el riesgo de su apuesta. Desde otras veredas, el jazz modal, instaurado por Miles Davis, el free jazz de Ornette Coleman, el jazz fervoroso y extenuante de John Coltrane, el individualismo monkiano, el lirismo de Bill Evans o el primitivismo airado de Charles Mingus defendían nuevos puntos de vista. Nunca el jazz se ha movido en tantos frentes como durante esa década prodigiosa del advenimiento y la fragmentación del hard bop, aproximadamente entre 1955 y 1965, y en la cual abundaron también las demostraciones de creatividad por parte de representantes de épocas y estilos anteriores, desde Louis Armstrong y Ben Webster hasta Duke Ellington y Pee Wee Russell. En este contexto, los fundadores Art Blakey y Horace Silver, al frente de sus grupos, trataban de mantener las ideas básicas del hard bop, pero algunos de sus seguidores de primera línea acusaban la acumulación de nuevos modelos a seguir: Hank Mobley, Lee Morgan, Kenny Dorham, Donald Byrd. Duke Pearson fue el más camaleónico de estos últimos.

PEARSON EL DESCONOCIDO

La dificultad de atender al detalle entre tantas mudanzas, y el reclamo de las figuras proteicas de la época, ha dejado en la cuneta los estudios sobre el hard bop y ha condenado al desconocimiento a personalidades como Duke Pearson, cuya trayectoria vital, curiosamente, sería un relato fiel de la evolución y contradicciones del jazz de la época. En el caso de Duke Pearson, su fortuna póstuma quedó además determinada por la toma de decisiones laborales poco provechosas para su éxito artístico y por la mala suerte personal, en forma de desaparición prematura. El creador de *Jeannine*, composición que puede considerarse como uno de los standards del movimiento; el músico que grabó los principales discos de su carrera para el mítico sello Blue Note y colaboró como productor y arreglista en alguno de los éxitos más sonados de este sello; el pianista que perteneció a grupos esenciales del hard bop como el quinteto de Donald Byrd con Pepper Adams o The Jazztet, ha pasado a la historia como un comprimario sin luz propia, lo cual a todas luces es una injusticia. Algunos diccionarios incluso ignoran su existencia, como *The Guinness Who's Who in Jazz*. También lo pasa por alto

El Jazz, de Joachim Berendt, pese a toda su vocación enciclopedista, y Rosenthal lo menciona una única vez, como líder de algunos discos donde toca Stanley Turrentine. En lo puramente biográfico, Pearson tuvo la desgracia de verse afectado por una esclerosis múltiple que le retiró poco a poco de la vida activa y acabó causándole la muerte en agosto de 1980, justo cuando la escena internacional promovía un resurgimiento del hard bop del que tal vez pudiera haberse beneficiado. Y en lo profesional es obvio que estuvo presente en demasiados frentes. Sus dos primeros discos fueron sendos tríos que todavía hoy llaman la atención por su ligereza y elegancia. ¿Fue ante todo un pianista, que además componía? En tal caso, ¿por qué no volvió a la fórmula del trío? Se decantó progresivamente hacia las formaciones numerosas. ¿Acaso se vio más como un compositor-organizador, a la manera de Horace Silver? Tal vez, pero ¿por qué no tuvo nunca nada parecido a un grupo estable, por qué dividió su tiempo entre la carrera personal y los trabajos de producción, a veces no acreditados, para otros músicos? A diferencia de otros instrumentistas-arreglistas contemporáneos sus composiciones sirvieron más para la promoción de otros músicos (Grant Green con *Idle moments*, Donald Byrd con *Cristo Redentor*, Joe Henderson con *You Know I Care*) que para la suya propia, y el trabajo de estudio para Blue Note, que le proporcionó un medio de vida y el respeto de sus colegas, lo mantuvo demasiado apartado de los escenarios. Finalmente, cuando la crisis del jazz forzó un giro comercial del sello, Pearson se vio obligado a componer un sinnúmero de tonadillas jazz soul intercambiables entre sí que no añadieron ni un ápice de prestigio a su nombre.

Cuando analizamos su trayectoria, a veces Duke Pearson parece simplemente un músico dotadísimo, con gran facilidad para la música, que siente una curiosidad insaciable por lo que sucede a su alrededor, y que como si estuviera afectado por el síndrome de Tourette, se ve impelido a tocarlo y a experimentarlo todo: hard bop puro, jazz modal, piano en trío estilo *after hours*, jazz latino, jazz étnico, música coral, orquesta, soul jazz. Incluso grabó un disco de canciones navideñas. Como si en una época de eclecticismo y variedad de corrientes, Pearson hubiera querido probarlas todas. Seamos completamente justos: algunas de esas corrientes las impulsó él o salieron directamente de su pluma, como el soul jazz orquestal perpetrado por Donald Byrd. En la alianza que mantuvieron en los despachos de Blue Note, Alfred Lion se aprovechó abundantemente de esta alegría creativa de Pearson, que a su manera disciplinada, sin gestos innovadores, consiguió ser casi siempre original. Pero al lado de Pearson siempre había alguien más famoso, más dotado o más astuto que salía beneficiado de la relación, mientras que el pianista quedaba difuminado, fuera de foco.

Esa sensación de jovial dispersión puede muy bien deberse tanto al gusto por la variedad como a factores externos no tan agradables: el poco éxito comercial y las presiones comerciales. En cierto modo, Pearson no fracasó en el mercado discográfico, pues mal que bien consiguió sacar adelante una carrera, pero sin duda tampoco triunfó, en el sentido de que sus discos quedaron muy lejos de ser números uno. Incluso hoy en día, cuando casi todos se encuentran reeditados en

CD, han ido regresando sin alharacas, arrastrados por esa condición de clásicos menores que les otorgan tanto los sellos discográficos originales (Blue Note, Atlantic) como los exquisitos músicos que colaboran con Pearson, desde Donald Byrd o Joe Henderson hasta Freddie Hubbard.

En 1968, con el hard bop exasperado o negado, Duke Pearson ya había firmado los trabajos más significativos de su carrera. Había nacido 36 años antes, el 17 de agosto de 1932 en Atlanta, Georgia. Su nombre, Columbus Calvin Junior, fue sustituido por el apodo "Duke" a instancias de un tío suyo admirador de Ellington. El joven Duke recibió las primeras lecciones pianísticas de su madre a partir de los 6 años; en la escuela se familiarizó con varios instrumentos de metal, y la trompeta fue su principal aliado en el instituto y en el ejército, donde también tocó el contrabajo. En su etapa como músico militar conoció a Wynton Kelly, Phineas Newborn, George Joyner y Louis Smith. Cuando regresó a Atlanta en noviembre 1954, unas molestias físicas le impedían seguir con la trompeta, así que volvió a las teclas con renovada energía, bajo la impresión causada por Kelly, y finalmente debutó como profesional con la banda del trompetista John Peck, su jefe hasta 1957. Formó después un grupo propio: primero un trío, luego un quinteto junto al trompetista Louis Smith, con el que tocó en el club Sorrento de noviembre 1957 a noviembre 1958. Sus progresos eran tan evidentes que unos y otros le recomendaban probar suerte en Nueva York, capital jazzística del momento. Tomó la decisión en enero de 1959; alternó trabajos musicales (junto al trombonista Steve Pulliam entre otros) con empleos eventuales hasta que obtuvo su permiso sindical, y aceptó entonces la oferta del trompetista Donald Byrd, que buscaba pianista para su grupo.

El 4 de octubre de 1959, como miembro del grupo de Byrd, Duke Pearson entró por primera vez en un estudio de grabación. El disco *Fuego* (Blue Note) es el resultado, ejemplo de hard bop bastante literal. Pearson llamó la atención del productor Alfred Lion, que le ofreció la posibilidad de grabar a su nombre. En lo que quedaba de año firmaría dos discos en trío para Lion, con el contrabajista Gene Taylor y el baterista Lex Humphries: *Profile* y *Tender Feelings*. El pianismo que descubre estos discos es una síntesis de sus modelos, Wynton Kelly y Hank Jones, con el sentido del blues del primero y el fraseo aterciopelado y libre de todo efectismo del segundo. El crítico Alun Morgan ha visto también en esta época la influencia de otro fino estilista bopper, Al Haig. En cuanto al contenido, se trata de dos discos sin ambiciones, una combinación entre standards, blues y baladas. Pearson presenta algunas composiciones propias, pero son ejercicios convencionales. La delicadeza de ambos discos, explícita en el título del segundo, comienza a crear la reputación de Duke Pearson como pianista eminentemente melódico. Su tercer y último disco en trío no tardaría en llegar: *Bags Groove*, del sello Polydor (1961), de nuevo con Humphries y Thomas Howard en lugar de Taylor; frente a los dos anteriores aparece un Pearson más consciente de su potencial como compositor. A finales de los sesenta firmaría un falso disco en trío, con el añadido del percusionista Airto Moreira (*Merry Ole Soul*, Blue Note, 1969), pero esta colección de canciones navideñas fue una de sus mayores concesiones al mercado y después Pear-

son ya no volvería sobre la fórmula. Nunca sabremos si el cauto concepto del trío asumido en su primera época habría evolucionado como sí lo hizo su escritura y su dominio de la forma.

La escena neoyorquina absorbió a Pearson enseguida. No sólo formó parte del grupo de Donald Byrd, con el que continuó grabando discos como *Byrd in Flight* (Blue Note, 1960), los dos volúmenes grabados en directo el 11 de noviembre de 1960 en el Half Note Café y *The Cat Walk* (1961), sino que ocupó temporalmente la envidiable banqueta de pianista en el grupo The Jazztet, de Benny Golson y Art Farmer, como reemplazo de Cedar Walton. Lamentablemente esta contribución no quedó registrada en disco. También a comienzos de la década se empleó como acompañante de Nancy Wilson y Dakota Staton, e intervino (1961) en una interesante sesión que debió suponer el primer disco a nombre del trombonista Willie Wilson, aunque permaneció inédita hasta ocho años después. Duke Pearson dejó a Byrd en 1961, sustituido por Herbie Hancock; y si bien correspondió a Hancock el honor de grabar la obra maestra del grupo, *Royal Flush*, en septiembre de 1961, el doble *At the Half Note Café* (Blue Note) sigue siendo uno de los pilares de la tradición de grabaciones hard bop en directo.

Cuando Pearson llegó a Nueva York, uno de sus primeros lugares de peregrinación fue el Birdland. Allí tocaba la orquesta de Gil Evans con un trompetista menudo que llamó poderosamente la atención de Pearson por el lirismo de su fraseo y la calidez de su timbre: Johnny Coles. Pearson fue uno de los músicos que más apoyó la carrera de Coles. Su relación profesional comenzó en 1962 y enseguida se plasmó en disco: *Hush!* (Jazzline), un curioso quinteto con dos trompetistas muy diferentes, Coles y Donald Byrd, más una rítmica donde encontramos por primera vez al más fiel ayudante de Pearson: el contrabajista Bob Cranshaw. Pearson produciría luego el famoso disco de Coles para Blue Note, *Little Johnny C* (1963), y contaría con él para sus dos discos aparecidos en el sello Atlantic. La relación con Byrd era excelente, pese a haber dejado su grupo, y en enero de 1963 pianista y trompetista firmaron el célebre *A New Perspective*, donde al grupo de Donald Byrd, convertido en septeto, se agrega un coro de ocho voces que interpreta arreglos firmados por Pearson. A finales de 1962 había muerto el saxofonista tenor Ike Quebec, que ejercía como A&R (artists & repertory, una especie de director artístico) para el sello Blue Note; en marzo de 1963, impresionado seguramente por los buenos resultados de *A New Perspective*, Alfred Lion ofreció el puesto a Duke Pearson, que quedó vinculado al sello neoyorquino durante los siguientes siete años, hasta 1970. Sea por las circunstancias de su llegada, sea por convicción personal, el abundante legado de Pearson en Blue Note se salda con un claro predominio de los discos de jazz soul. Además de escribir para Lou Donaldson, Hank Mobley y Blue Mitchell, destacan sus meritorias colaboraciones con el saxofonista tenor Stanley Turrentine, uno de los valores seguros de Blue Note, como el popular *Rough and Rumble* (1966), en octeto, o *The Spoiler* (1966), con un grupo muy similar, o con Donald Byrd, que después de *A New Perspective* contó con Pearson en el muy similar *I'm Trying to Get Home* (1964), en *Fancy Free*

(1969), en el inédito *Kofi* (1969-70) o en *Electric Byrd* (1970), que siguió los pasos de Miles Davis y su *Bitches Brew*, si bien desde una perspectiva más orquestal.

En cuanto a los discos con su nombre, el contrato como productor en Blue Note no significa una carrera personal más intensa, sino más bien lo contrario: hasta noviembre de 1964 no vuelve a los escapates con *Wahoo!* La espera, sin embargo, ha valido la pena, pues Pearson se muestra como un líder pletórico y dominador de todas sus facetas. Acuden a la llamada su amigo Byrd y el saxofonista Joe Henderson, que ya había intervenido en otras sesiones coordinadas por el pianista, a los que se suma James Spaulding, el contrabajista Bob Cranshaw y el baterista que formará pareja con éste en numerosos discos del pianista, Mickey Roker. El Pearson pianista se muestra cambiado: el acompañamiento acusa la influencia de Silver, y sus improvisaciones suenan, se podría decir, como un Tyner más económico, lejos ya del eco de Bud Powell. Entre 1965 y 1966 firmó dos discos para el sello Atlantic: *Honeybuns* y *Prairie Dog*, y pese a la presencia en ambos de su querido Johnny Coles y de otros pesos pesados como George Coleman, Pepper Adams o Garnett Brown, son grabaciones de poca trascendencia. El regreso a Blue Note fue de nuevo espectacular: en diciembre de 1966, *Sweet Honey Bee*, con Hubbard a la trompeta, Spaulding, Henderson, Carter por Cranshaw y Roker: casi el grupo de 1964 para interpretar siete partituras de Duke Pearson donde éste recupera la línea intensa de *Wahoo!*. El nivel y el estilo se conservan en septiembre de 1967 con *The Right Touch*, al frente de un octeto con Hubbard a la trompeta y Stanley Turrentine al tenor entre otros músicos, y otras siete composiciones propias de Pearson, que parece lleno de energía.

Mientras tanto, Pearson formó parte del quinteto de Jones y Pepper Adams en el disco *Mean what You Say?*, de 1966, y solicitó las partituras del primero de ellos para varias sesiones de Blue Note. Jones era codirector junto al baterista Mel Lewis de una de las orquestas más interesantes del momento; no tiene nada de raro que a comienzos de 1967 Duke Pearson organizara una banda que tomó prestados a muchos de

los integrantes de la Thad Jones / Mel Lewis y actuó, al igual que ésta, en The Village Vanguard y otros locales neoyorquinos, como Half Note. Pearson eligió primero a los jefes de

cuerda, el saxofonista Jerry Dodgion, el trombonista Garnett Brown, y el trompetista Burt Collins, y les encargó buscar músicos para completar las secciones. La big band funcionó entre 1967 y 1968 y en sus pupitres estuvieron músicos como los trompetistas Marvin Stamm y Randy Brecker, los saxofonistas Pepper Adams, Lew Tabackin y Frank Foster, el trombonista Julian Priester y los fieles Cranshaw y Roker en la sección rítmica. Los dos discos que grabó, *Introducing Duke Pearson's Big Band* (diciembre 1967) y *Now Hear this!* (diciembre 1968) son la última manifestación del genio de Pearson en la cima de sus capacidades creativas. Poco antes, en septiembre de 1968, Pearson había grabado *The Phantom*, un extraño disco de texturas aterciopeladas, donde el pianista se rodea de percussionistas, guitarras y la flauta de Dodgion; bajo una influencia creciente de la música brasileña, grabó luego *How Insensitive* (1969), con los cantantes Andy Bey y Flora Purim, más The New York Group Singer's Big Band, que recuerda la línea iniciada con *A New Perspective*; *Merry Ole Soul* (1969), insustancial contribución al jazz navideño,

y *It Could Happen to You* (1970), una continuación de *How Insensitive* donde se mezcla el soul jazz con la bossa nova y los guiños al pop de la época. Un disco de inéditos, *I don't Care Who Knows it* (1968-70), cierra la trayectoria discográfica de Pearson con la frustrante sensación para el oyente de que el talento había sido derrotado por las presiones comerciales.

Duke Pearson abandonó Blue Note en 1971. Ejerció brevemente como profesor en la escuela Clark y se emboscó en contratos como pianista acompañante de Carmen McRae (1972-73) y Joe Williams (1973). En 1972 reconstruyó su gran orquesta, pero la segunda intentona fue más breve si cabe que la primera. Regresó a su Atlanta natal y pasó buena parte de la década peleando contra la esclerosis irreversible que le causaría la muerte en 1980.



Duke Pearson con Frank Foster

PEARSON EL COMPOSITOR

La primera pieza grabada de Duke Pearson contiene en potencia las virtudes principales de su autor. Se trata de *Tribute to Brownie*, que su amigo el trompetista Louis Smith incluyó en el disco Blue Note *Here Comes Louis Smith* (1957). *Tribute to Brownie* arranca con un dúo improvisado de batería y trompeta que se interrumpe abruptamente, sin completar una medida simétrica, tras el cual se hace un silencio finalmente roto por la exposición del tema propiamente dicho, donde resuenan ecos del bebop. El crítico Nat Hentoff ha escrito que “en una época de turbulencias musicales, Duke [Pearson] se preocupó por la forma como lugar de encuentro entre el orden y la gracia”. Hay unas declaraciones de Pearson de 1966 que caracterizan muy bien su propia visión de la música: “para mí no tendría sentido adentrarme en la ‘new thing’ cuando mis propias raíces están en la música basada en la importancia de la melodía y en el desafío de organizar secuencias de acordes que suenen frescas. El tipo de oyente para el que yo escribo y toco se siente atraído por la melodía, y le gusta tener en casa, en un disco, melodías que le impresionen de verdad. La melodía es aquello en lo que creo, así que ¿por qué habría de cambiar?”

En otra época alguien hubiera tenido la tentación de calificar a Duke Pearson de conservador y refractario frente a los nuevos tiempos, pero hoy, que no sabemos cuáles son los nuevos tiempos ni si nos llevan hacia delante o hacia atrás, el análisis parece poco adecuado. Pearson nunca fue un revolucionario musical, pero sí un renovador de formas ya consolidadas, con una inclinación especial hacia el lirismo y hacia melodías que siempre tienen un sello propio, donde abundan los tonos menores, los colores exóticos y, a partir de cierta época, el sonido delicado de la flauta. Además de sus propios esfuerzos en esa línea, algunas de sus mejores colaboraciones (como compositor, pero también como productor) traducen bien esa voluntad melódica. Por ejemplo, *Little Johnny C* (1963), concebido para el lucimiento de su amigo Johnny Coles, con cinco estupendas composiciones de Pearson; o un título atípico y poco conocido, *Standards* (1967), inédito durante muchos años, donde Pearson trató de subrayar la faceta más relajada y amable del rotundo trompetista Lee Morgan por medio de una curiosa selección y arreglo de temas ajenos. Melodías inolvidables son también las baladas *Idle Moments*, que da título al mejor disco, en opinión de muchos, del prolífico guitarrista Grant Green (1963), o *You Know I Care*, aparecida en uno de los registros clásicos de Joe Henderson, *Inner Urge*, de 1964.

El interés por la composición va parejo, en la obra de Pearson, al gusto por el arreglo. El disco aparecido a su nombre en 1969, *Dedication!* (Prestige), aunque grabado por el sello Jazzline para lanzar la carrera del malogrado trombonista Willie Wilson en 1961, sólo incluye una composición del pianista, pero a él se deben también los arreglos, de concepción plenamente orquestal y llamativas armonizaciones para los vientos: Hubbard, Pepper Adams y el propio Wilson. Desde cierto punto de vista, la carrera de Duke Pearson supone un intento permanente de escribir jazz orquestal, primero en pequeño formato, luego en formato mediano (octetos y none-

tos) y finalmente para una orquesta propiamente dicha. A veces, las composiciones eran suyas, pero a veces eran canciones bien establecidas (véase el arreglo de *God Bless the Child* en *Standards*, de Lee Morgan, de *Time after Time* y *Here's that Rainy Day* en sus discos orquestales, o de *Stella by Starlight* en *How Insensitive*) o trabajos de otros compositores, como la generación de la bossa nova, Joe Henderson, Donald Byrd, Joe Sample o Chick Corea. Pearson elogió al joven pianista e incluyó temas suyos en *Boss Horn*, de Blue Mitchell (que entonces era el jefe de Corea) y en el repertorio de su big band. El lirismo, la delicadeza, el gusto por lo brasileño, son constantes en la música de Corea que lo emparentan claramente con el magisterio de Duke Pearson.

Después de *Tribute to Brownie*, las composiciones de sus discos en trío son más convencionales, pero en su relación con Donald Byrd hace progresos evidentes: *Byrd in Flight* presenta la intrigante *My Girl Shirl*, y *At the Half Note Café*, *Jeannine* y *Chant*. Mientras que *Chant* juega con las retenciones del ritmo y las estructuras desiguales, la famosa *Jeannine* tiene evocaciones modales y utiliza el riff para estimular a los solistas. El honor del estreno de esta última, para la que incluso se escribió una letra, había correspondido al saxofonista Cannonball Adderley (otro de los admiradores de Pearson recién llegado a Nueva York) en *Them Dirty Blues*, de 1960. El último disco con Byrd, *The Cat Walk* (Blue Note, mayo 1961), recoge nada menos que cuatro originales del pianista. La melodía de *Say You're Mine* juega con el contraste entre la trompeta asordinada de Byrd y una figura rítmica repetida por el barítono Pepper Adams y el pianista, que luego retoma Pearson durante las improvisaciones de los vientos; *Hello Bright Sunflower* luce una frescura y ligereza que parecen propias de la costa oeste.

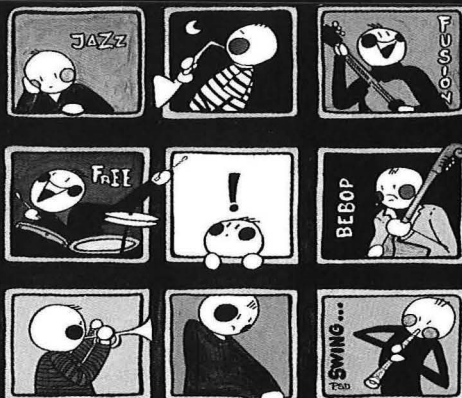
A New Perspective fue un disco crucial en la trayectoria del hard bop, pues señaló con grandes caracteres uno de los caminos de evolución hacia el futuro. En este disco, al grupo del trompetista, convertido en septeto, se agrega un coro de ocho voces que interpreta arreglos firmados por Pearson. Las voces son tratadas como instrumentos, es decir, cantan sin texto alguno. La intención de Byrd y su arreglista era acercar el jazz moderno a los sonidos de la música gospel, con los que Byrd se había familiarizado desde la infancia, pues su padre era pastor metodista. La familiaridad de Pearson con el blues y todas sus formas más o menos extremas es evidente desde el comienzo de su carrera. El disco incluyó composiciones de Pearson como *Chant* o *Cristo Redentor* (referido a la estatua de Río de Janeiro). Pearson y Byrd reeditaron la fórmula al año siguiente con *I'm Trying to Get Home*, disco para el cual Pearson proporcionó tres composiciones más: *Pearly Gates*, *March Children* y *Noah*, incrementó la plantilla instrumental y dio más protagonismo a las voces. Si el gigantismo del soul jazz deparó algunos de los fenómenos musicales más detestables de la época, estos dos trabajos de Pearson y Byrd (sobre todo el primero) pasarán a la historia como contribuciones sofisticadas, libres de adornos, con detalles resueltamente modernos y un tratamiento de la tradición gospel no exento de la nobleza pretendida.

Menos influyentes, pero mejor pertrechadas para superar el paso del tiempo, son las composiciones de Pearson para su ci-

clo productivo más glorioso, entre 1964 y 1968. En *Wahoo!*, salvo un tema de Donald Byrd, encontramos cinco composiciones de Pearson que se mueven entre el hard bop avanzado y la energía funky característica del estilo en sus orígenes, aunque sin ceder por un lado al hermetismo o por el otro a la superficialidad. Hay una exploración de las formas sencillas que apunta hacia el jazz modal, como sucede en *Bedouin*, tema que también brilló en las manos del guitarrista Grant Green. De la mayor contundencia de sus discos Atlantic apenas puede destacarse nada, y entre sus nuevas composiciones sólo destaca *Is that so*. Pero *Sweet Honey Bee* es tal vez la colección de composiciones de Pearson más visitada por las generaciones de este cambio de siglo: incluye una nueva versión de *Sudel*, sofisticado homenaje a los ritmos latinos que ya apareció en *Hush!*, además de *Big Bertha*, tema bluesy del tipo pregunta/respuesta lleno de energía, el tempo medio *Gaslight*, con un interesante interludio de piano que acrecienta la tensión poco antes del desenlace, o la hermosa balada *After the Rain*. Y *The Right Touch*, casi una big band en minatura, aporta seis temas más, entre los cuales *Make it Good*, con el piano improvisando mientras los vientos interpretan la melodía principal casi como un obbligati; *Los malos hombres*, improvisado como un blues menor, con unos riffs que separan las distintas intervenciones solistas y al mismo tiempo hacen modular la armonía; *My Love Waits*, una inteligente apropiación de la bossa nova, o la cálida *Chili Peppers*, que vuelve a mostrar una forma original de aproximarse a los colores latinos desde el hard bop, diferente, por ejemplo, a la de Horace Silver. Al lado de estos tres discos, las dos experiencias orquestales ceden algo de fuerza hard bopper a cambio de todo el brillo de los estupendos arreglos de Pearson, siempre huyendo de soluciones convencionales, quien en otros tiempos menos desfavorables hubiera estado llamado a ser uno de los grandes líderes de gran banda, pero en 1967 parece una figura romántica y a contracorriente, irremisiblemente condenada al fracaso.

Si hay un disco raro en la carrera de Duke Pearson es *The Phantom*, de 1968, combinación de ritmos latinos con armonías complejas y casi vanguardistas, poco acordes con el estilo festivo predominante en su obra. El grupo es relativamente numeroso, pero con un único viento, la flauta de Jerry Dodgion; destaca también el vibráfono de Bobby Hutcherson, cuya carrera recibió el apoyo del Pearson productor. Curioso y no siempre acertado, *The Phantom* está todavía esperando la reedición. En esta época Pearson se inclinó frecuentemente por el piano eléctrico, que toca, eso sí, con el mismo gusto que el piano acústico. *How Insensitive* guarda la curiosidad de Pearson tocando el fiscorno en *Clara*, homenaje explícito a Gershwin (también los hay implícitos en esta etapa) y un gran coro articulado como una big band, pero suena a repetición de experiencias anteriores y acusa las presiones del mercado. En medio de todo ello, el tema que da título al disco es un solo de piano conciso y completamente desnudo, un extraño remanso melancólico. *It Could only Happen with You*, el último disco de Pearson, insiste en las orquestaciones abigarradas y la compañía de la cantante Flora Purim para un repertorio desigual. Por el camino quedó una sesión inédita de febrero de 1970 donde Pearson y sus

FESTIVAL 5 JAZZ UNIVERSIDAD DE SEVILLA DEL 4 AL 9 DE MARZO DE 2002



Lunes 4

La Universitaria de Sevilla Club Big Band

Patio del Rectorado 21.00h
(entrada libre hasta completar aforo)

Miércoles 6

Alfons Carrascosa Quartet

Alfons Carrascosa - saxos
Joan Díaz - piano
Curro Gálvez - contrabajo
David Xirgu - batería
Sala "La Fundación" 21.00h (4€ - 2€ C.U.)

Jueves 7

Marty Ehrlich "Song Quartet"

Marty Ehrlich - saxos
Craig Taborn - piano
Michael Formanek - contrabajo
Billy Drummond - batería
Auditorio de Ingenieros (sala de la cartuja) 21.00h
(4€ - 2€ la comunidad universitaria)

Viernes 8

D Tres

Jorge Pardo - saxos y flauta
Francis Pose - contrabajo
José Vázquez "Roper" - batería
Auditorio de Ingenieros 21.00h
(4€ - 2€ la comunidad universitaria)

Sábado 9

Jesse Davis Quartet

Jesse Davis - saxos
Ignasi Terraza - piano
Nono Domínguez - contrabajo
Peer Wyboris - batería
Auditorio de Ingenieros 21.00h
(4€ - 2€ la comunidad universitaria)

jam sessions a cargo de
Manuel Calleja Trio





Duke Pearson con Donald Byrd y Bob Cranshaw

muchachos (Collins, Dodgion, Foster, Tabackin...) estaban dispuestos a dar batalla en el terreno del jazz más contemporáneo, de armonías abiertas, planos superpuestos y texturas cambiantes (*Horn in*, compuesta por Foster), aunque a juzgar por el abanico estilístico desplegado les faltaba algo de convicción. Esta sesión y otras inéditas están recogidas en *I don't Care who Knows it*.

Músico de escritura elegante, pianista liviano y cristalino, Pearson supo encontrar acomodo en el seno de un movimiento tan multiforme como el hard bop, aplicando su talento a casi todas las vertientes de aquella escuela, y con la ayuda de algunos de sus mayores solistas dejó testimonio de la complejidad de una época todavía muy mal explicada. En sus mejores pasajes, la obra de Pearson demuestra que hasta los estilos aparentemente más sencillos y enfáticos pueden albergar altas dosis de riqueza musical. El hecho de que algunos jóvenes músicos contemporáneos como Anthony Wonsey, Mark Turner, Greg Osby, Jon Gordon, Kevin Hays, George Colligan, Russell Malone o Greg Gisbert, hayan vuelto a encontrar inspiración en las partituras de Pearson, después de varias décadas de olvido, es señal de que el futuro le dará finalmente la razón.

Fotografía © Raymond Ross
Photograph research by Cynthia Sesso

Discografía Referencial

COMO ACOMPAÑANTE Y COMPOSITOR:

Con Donald Byrd
1960: *At the Half Note Café vols. 1 y 2* (Blue Note)
Con Johnny Coles
1963: *Little Johnny C* (Blue Note)
Con Grant Green
1964: *Idle Moments* (Blue Note)

COMO LÍDER:

1964: *Wahoo!* (Blue Note)
1967: *Sweet Honey Bee* (Blue Note)
The Right Touch (Blue Note)
1967-68: *Introducing Duke Pearson's Big Band* (Blue Note)

(*) En los números 3 (marzo-abril 1991) y 4 (mayo-junio 1991) de *Cuadernos de Jazz* se publicaron los capítulos del libro de Rosenthal *Hard bop en el ghetto y Hard bop y bohemia*, respectivamente.

(*Pearsonally Speaking. A Tribute to Duke Pearson.*
Ver reseña en Sección Discos de este número)