

WYNTON KELLY,
ELMO HOPE,
SONNY CLARK

David H. Rosenthal

Tres grandes pianistas de los 50



Foto: Luis Freire

"Transición" era la palabra clave en los 50, mientras el jazz se desplazaba del novedoso pero, hasta cierto punto, limitado mundo del bebop hacia un planteamiento más variado y expresivo. Muchos observadores calificaron estas transformaciones como una "vuelta a las raíces" bajo la forma del funk o soul jazz, pero tanto el blues rural como el gospel no eran sino dos tonalidades de la cada vez más amplia paleta musical de la época.

En todo caso, a mediados de la década el bebop ya se consideraba como uno más entre otros muchos recursos del jazz. En términos pia-

nísticos, el legado de su época dorada en los 40 se hallaba en la obra de Bud Powell y Thelonious Monk. Cada uno a su manera presagió el futuro: Monk a través de sus investigaciones de estilos pianísticos pretéritos y su aparente indiferencia hacia lo que se consideraba "de moda" en los círculos del bebop; Bud, a través de la melancolía introspectiva que prevalecía incluso en sus vuelos más vertiginosos.

Cuando la corriente del bop se matizó en los 50, una pequeña tropa de estilistas del piano tomó el testigo allí donde Monk y Powell lo habían dejado, infundiendo a sus ideas toda una

gama de nuevas interpretaciones. Sus nombres constituyen un cuadro de honor en los anales de la historia del jazz: Tommy Flanagan, Kenny Drew, Herbie Nichols, Mal Waldron, Horace Silver, Randy Weston, Hank Jones, Sonny Clark, Elmo Hope y Wynton Kelly, entre otros. ¡Menuda variedad de personalidades y estilos, comparada con el núcleo compacto del bebop! La obra de cada uno de ellos merece un análisis más amplio del que ha recibido hasta ahora, y cada uno merece, también, un mayor reconocimiento. A modo de paso en esta dirección, analizaremos aquí con mayor detenimiento a tres de ellos: Wynton Kelly, cuya influencia sobre el pianismo actual resulta omnipresente; Sonny Clark, que cerca del final de su vida se aproximó a la brillantez inventiva de los mejores boppers; y Elmo Hope, que buscó y encontró los correlativos pianísticos de algunos de nuestros sentimientos más íntimos y angustiosos.

Nacido en Jamaica, Wynton Kelly (1931-71) se trasladó a los Estados Unidos a los cuatro años y creció en Brooklyn. En 1943 realizó su debut profesional, y dos años más tarde partió en gira hacia el Caribe con el grupo del saxofonista Ray Abrams. Luego se sucedieron actuaciones con artistas situados en la frontera entre el jazz y el r&b (Lockjaw Davis, Hal Singer), y a principios de los 50, Kelly trabajó y grabó con monstruos como Lester Young, Dizzy Gillespie y J.J. Johnson. Su primer disco fue una sesión en trío para Blue Note. A mediados de los 50, acompañó durante tres años a la cantante Dinah Washington; se les puede escuchar juntos en *Dinah Washington: The Jazz Sides*. Durante este período, Kelly comenzó a labrarse una reputación de estilista extraordinariamente atractivo y de dedos diestros, así como de ser, en palabras del productor Orrin Keepnews, "posiblemente el mejor acompañante del jazz actual".

A finales de los 50 y comienzos de los 60, Kelly grabó con la práctica totalidad de los mejores solistas del jazz de entonces: John Coltrane, Sonny Rollins, Jimmy Heath, Wes Montgomery, Booker Little y unos cuantos más, incluido por supuesto Miles Davis, en cuyo conjunto permaneció entre 1959 y 1963, apareciendo en *Kind of Blue*, *Someday My Prince Will Come* y otros discos de Davis. Grabó también varios a su nombre para Riverside y Vee Jay, reeditados más tarde como *Keep It Movin'* y *Smokin'*.

Después de dejar a Miles en el 63, Kelly formó un trío con Paul Chambers y Jimmy Cobb. Los tres habían tocado juntos con Miles en la que fue ampliamente reconocida como la más humeante sección rítmica del jazz. A ellos se unió luego, para conciertos y sesiones en clubes, Wes Montgomery; alguna de estas colaboraciones aparece en el disco de este último, *Small Group Recordings*, para la Verve.

A lo largo de su carrera, la elocuencia y fenomenal swing de Kelly le convirtieron en un favorito entre los músicos. Su profunda empatía con el blues le valió una invitación de Miles Davis para participar en *Freddie Freeloader*, de *Kind of Blue*. Pese a todo, Kelly se mostró incapaz de escapar a la imagen estereotipada del acompañante. En la *Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, Bill Evans expresó por él la admiración que Kelly raramente obtuvo fuera del círculo cerrado de sus allegados: "Cuando le escuché en la orquesta de Dizzy, todo en él era exuberante y alegre, nada parecía calculado. Y sin embargo, por la claridad de su forma de tocar sabía que había tenido que planificarlo todo muy cuidadosamente, aunque el resultado era espontáneo. A través de su concepción brillaba un espíritu puro".

Elmo Hope (1923-67), bautizado St.Elmo Sylvester Hope en honor al patrón de los marinos, creció en Harlem, donde él y Bud Powell se convirtieron en amigos íntimos. Los dos jóve-

nes practicaban juntos a menudo, tocando tanto jazz como música clásica; Bud presentó a Elmo a su amigo Thelonious Monk. Powell, por supuesto, llegó a convertirse en el pianista más imitado de su época, mientras que Elmo permaneció en la sombra, trabajando fundamentalmente en bandas de r&b, en particular durante un largo período (1948-51) con el trompetista Joe Morris, cuyo grupo incluía a Johnny Griffin, Percy Heath y Philly Joe Jones. Sólo en los 50 comenzaría Elmo a grabar dentro de un contexto jazzístico, con Sonny Rollins, Clifford Brown y Jackie McLean. Además grabó una sesión en trío para Prestige (*Memorial Album*), otra para el mismo sello con John Coltrane y Hank Mobley (que puede encontrarse en *All-Star Sessions*, de Milestone) y dos discos de diez pulgadas para Blue Note.

Ninguna de estas realizaciones le proporcionó, no obstante, mucha popularidad, e incluso aquellos que le conocían no dejaban de considerarle como uno más entre los competentes discípulos de Bud Powell. También su adicción a la heroína puede haber limitado la atención que ponía en su música durante este período. Sea como fuere, en un tema como *De-Dah* -original de Hope incluido en *Brownie Eyes*, de Clifford Brown-, pueden escucharse muchos de los elementos de su estilo emergente: sombríos acordes con desplazamiento interno en la introducción, frases punzantes e inesperadamente retorcidas durante el solo, así como esa intensidad latente que siempre caracterizó su mejor obra.

En 1957, tras una gira con Chet Baker, Hope decidió establecerse en Los Angeles, lo cual fue un error. En 1961, en una entrevista con John Tynan para *Down Beat* titulada *Bitter Hope* (Esperanza amarga), Elmo comentó que para los pianistas jóvenes "éste [Los Angeles] no es un lugar para intentar aprender. Si quieren hacerlo, que vuelvan a Nueva York... allí encontrarán más acción, inspiración y solidaridad".

Pese a todo, los años pasados en California marcaron un punto de inflexión en su desarrollo musical. Aunque por lo general se mantenía aislado y con escasas oportunidades de grabar, musicalmente dió auténticos pasos de gigante que le aseguraron un lugar en la historia del jazz gracias a dos discos monumentales: *Elmo Hope Trio* bajo su liderazgo y *The Fox*, a nombre de Harold Land, en el que cuatro de los seis temas son de Elmo; además, su espíritu y su concepción musical dominan toda la sesión, pese al excelente trabajo del resto del grupo. Estos discos despertarían finalmente a los críticos ante Hope. La sesión en trío obtuvo una calificación de cinco estrellas en *Down Beat*, donde John Tynan definió "la esencia de Hope" como "una especie de melancolía agri-

dulce que parece hallarse también en el corazón de otros jazzmen, así como en el de otros individuos de sensibilidad similar, que, como dicen los ingleses, encuentran a veces el mundo como algo 'un tanto difícil de afrontar'".

Poco después de la entrevista citada y animado por Orrin Keepnews, productor de Riverside Records, Elmo decidió seguir su propio consejo y volver a Nueva York. Allí, en junio de 1961, grabó otro excelente álbum, *Homecoming*, recogido también en *All Star Sessions*, como la sesión con Coltrane y Mobley. A éste le siguieron nuevas grabaciones, incluida una sesión a dúo con su mujer Bertha y varias más en trío, dos de las cuales se grabaron en 1966, siendo publicadas 11 años más tarde en *Last Sessions*, de Inner City. El trabajo en vivo, pese a todo, y aparte de algunas apariciones junto a Johnny Griffin, seguía siendo difícil de encontrar. Una mala salud y

problemas de droga constituyeron para el pianista una plaga durante sus últimos años. Participó en *Sounds From Riker's Island*, un disco que presentaba a un grupo formado íntegramente por yonquis y que incluía un comentario del crítico Nat Hentoff atacando el tratamiento penal dado por los Estados Unidos a los drogadictos. El 19 de mayo de 1967, Hope murió de pulmonía.

Conrad Yeatis (Sonny) Clark (1931-63) nació en Herminie, Pennsylvania, un pueblo minero de alre-

dor de 800 habitantes. A los 12 se trasladó a Pittsburgh, comenzando a tocar profesionalmente mientras estudiaba en la escuela secundaria. En 1951, el joven pianista viajó a la Costa Oeste con su hermano mayor. Al poco tiempo ya trabajaba en el área de San Francisco con músicos como los saxofonistas Wardell Gray y Vido Musso, el bajista Oscar Pettiford y el clarinetista Buddy DeFranco, con el que permaneció desde finales de 1953 hasta comienzos de 1956.

El próximo destino de Sonny fue Los Angeles, donde se incorporó a los All Stars de Howard Rumsey en el Lighthouse de Hermosa Beach. Al preguntarle Leonard Feather sobre sus impresiones de aquella experiencia, Sonny contestó: "Lo pasé mal tratando de sentirme cómodo con lo que tocaba. La gente de la Costa Oeste posee una sensibilidad diferente, un concepto distinto del jazz. *Swingean* a su manera...los músicos del Este tocan con mucho más fuego y pasión".

Como Elmo Hope, Clark se dejó guiar por sus propios sentimientos y se marchó a Nueva York, acompañando durante el trayecto a Dinah Washington "más o menos por el precio del viaje". Una vez allí, comenzó a grabar con frecuencia para Blue Note. El personal de estos discos de finales de los 50, incluidos John Coltrane, Philly Joe Jones, Paul Chambers, Jackie McLean, Curtis Fuller, Art Farmer, Donald Byrd, Wilbur Ware y Sam Jones, constituye todo un "quién es quién" en la escuela *hard bop* de Nueva York en la época. A su vez, intensificó su aparición en clubes y sesiones discográficas junto a Sonny Rollins, Johnny Griffin, Anita O'Day, Charles Mingus, Stan Getz y Clifford Jordan.

En unos pocos años, Clark se había convertido en uno de los mejores pianistas del momento. Tras una corta interrupción a punto de finalizar los 50, grabó *Max Roach, Sonny Clark, George Duvivier*, un disco con un fuego inventivo



concentrado tal, que podría resistir la comparación incluso con las antorchas más ardientes del *bop*. A principios de los 60 Sonny grabó también con habituales de Blue Note como Jackie McLean y Dexter Gordon, a los que se equiparaba en fluidez y pasión, y en el 61 realizó *Leapin' And Lopin'*, con mucho su mejor álbum para Blue Note y también, como resultó ser, el último.

Menos excéntrico que Hope, Sonny Clark nunca tuvo demasiados problemas para encontrar trabajo. Fue uno de esos músicos apoyados e impulsados por el director musical de Blue Note, Alfred Lion. Pese a ello, Clark, como Kelly y Hope, era poco conocido fuera del mundillo del jazz. Sus dificultades para alcanzar un público más amplio se vieron además complicadas por la adicción a la droga, y a finales de 1962 fue hospitalizado por una infección en la pierna. Dado de alta en enero de 1963, murió el 30 del mismo mes. *Down Beat* destacó el hecho diciendo: "Sonny Clark cayó del caballo que le llevó a la muerte". Bill Evans dedicó a su viejo amigo el tema *NYC's No Lark*, un juego de palabras sobre el nombre del infortunado pianista.

SESIONES DISCOGRAFICAS

El último disco de Wynton Kelly como líder, *Full View*, con Ron McClure al bajo y Jimmy Cobb a la batería, ofrece una buena oportunidad de saborear los elementos de su estilo. Los tempos oscilan del lento al medio-rápido, asegurando así un mayor porcentaje de *swing* que de artificios técnicos, para lo que Kelly aporta todos los recursos de su amplio repertorio. Y tal vez el más poderoso de ellos era su predilección por retrasarse levemente respecto al *beat* regular, especialmente hacia el final de una de esas frases en cascada que eran su fuerte; figuras que descienden en espiral, descenso rotó ocasionalmente por vuelos ascendentes, y cuyo poder explosionaba al final debido a la tensión entre el piano y la batería originada por el mencionado retraso rítmico. Pese a que las líneas de Kelly alternan con frecuencia *block chords* con trémolos *funky* en octavas, no existe en ellas una modulación

previsible desde los pasajes contruídos en base a melodías hacia los de acordes, en la línea propia de los pianistas influídos por Red Garland y Errol Garner. Por contra, Kelly deja que su música burbujee mediante un excelente sentido del tiempo y un ataque que, a menudo, hace "bailar" a sus series de corcheas.

El repertorio de *Full View* refleja la cercanía de Kelly a ciertos estilos de música popular, particularmente las canciones románticas -cuyos ejemplos aquí serían *Born To Be Blue* y *What A Difference A Day Makes*, que Dinah Washington cantaba a menudo- y el blues, como en *Scufflin'*



Elmo Hope

y *Don'tcha Hear Me Callin To Ya*. Las baladas muestran su hábil uso del pedal, su toque sedoso y acariciador, y su habilidad para extraer *swing* de un tema lento sin violentar ni su tempo ni su atmósfera; por su parte, los blues revelan un tratamiento sublimemente "sucio", como *I Want A Little Girl*, recogido con posterioridad en la antología *Piano Giants*.

Los temas a tiempo medio -*I Thought, Autumn Leaves, On A Clear Day y Walk On By*, de Burt Bacharach-, nos muestran a Kelly en el que probablemente sea su ambiente más característico: alternando lo caliente con lo delicado. Todo el disco, como el propio estilo de Kelly, es un perfecto ejemplo de como obtener el máximo ímpetu rítmico de un instrumento cuya tonalidad se halla más fija que la de cualquier otro de los utilizados comúnmente en la música negra. En sensualidad pura y encanto expresivo, Kelly fue prácticamente insuperable. Pese a su desaparición, su técnica y su tratamiento de las más destacadas canciones pop han sido adoptados por casi todos.

La reputación de figura brillante y trágica que Elmo Hope posee entre los aficionados se basa, por encima de todo, en una sesión en trío para Hifi Jazz -disponible ahora en *Contemporary-Elmo Hope Trio*, en la que secunda al pianista una de las más fieras combinaciones rítmicas californianas (el bajista Jimmy Bond y el batería Frank Butler), se halla dividida por igual entre baladas sombrías y temas a tiempo medio. Construidas en su mayor parte en tonalidad menor, las composiciones de Elmo están dominadas por un sentido de búsqueda musical urgente, así como por un sentimiento de auto-expresión ausente en las posturas habituales del *bebop*.

Intencionadamente o no, los solos de Hope dan la impresión de no poseer en su interior nada gratuito o concebido por el mero fin de rellenar un espacio. Ideas y fragmentos de ellas fluyen abruptamente y se interrumpen entre sí, como si las manos del pianista no tuvieran

tiempo para expresar sus sentimientos. Compases densamente atestados de series rápidas y filigranas barrocas se alternan con figuras sobrias, disonancias monkianas, amplios saltos de intervalos y octavas. Las unidades melódicas, incluso en mayor medida que en el *bebop*, raramente coinciden con las líneas del compás, y la secuencia de frases es extremadamente irregular. Del mismo modo, baladas convencionales como *Like Someone In Love* se ven transformadas por acentos violentos e inesperados.

Todos estos elementos, tomados en conjunto, crean el efecto de unas formas convencionales impulsadas más allá de sus límites bajo la presión del turbulento estilo de Hope. Este efecto guarda cierta similitud con la obra exploratoria,

intelectual y airada del pianista Andrew Hill en sus discos de mediados de los 60, como *Black Fire* o *Judgment*, aunque en el caso de Elmo los moldes parecen mutilarse y romperse a causa de una especie de agonía íntima. Encontramos esta sensación especialmente en las baladas, con toda su solemne dignidad y sus referencias clásicas.

La imaginación armónica de Hope es uno de los puntos fuertes de este disco. Las voces de sus acordes constituyen una fuente constante de sorpresa y encanto, mientras que los esquemas armónicos son frescos y ricos en texturas, en especial en baladas como *Barfly*. Pese a que se pueden apreciar las influencias de sus viejos amigos (¿o fueron éstas mutuas?), Elmo posee un estilo absolutamente suyo.



Alfred Lion y Sonny Clark

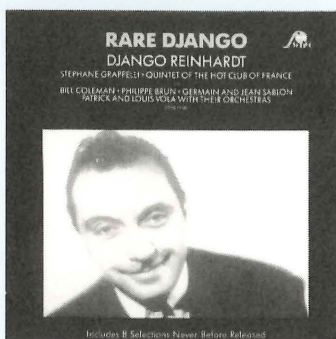
Evidentemente, cuando apareció este disco algunos oyentes pensaron que, al mismo tiempo que sus dos contemporáneos mejor conocidos perdían parte de su fuego creativo, emergía en ese instante un tercer gran pianista *bop*. En mi opinión, *Elmo Hope Trio* es uno de los diez o doce mejores discos de jazz de piano que se hayan editado, pero Elmo no tuvo oportunidad de construir nuevos logros sobre los ya conseguidos. Por contra, nos dejó tan sólo unos pocos atisbos que auguran lo que nos hubiera podido ofrecer una carrera más larga, plena y segura.

El estilo de Sonny Clark, aunque más convencional que el de Hope, parecía presagiar también un futuro extraordinario. En las notas de *Cool Struttin'*, el pianista alaba la "habilidad técnica y la concepción musical" de Lennie Tristano; deuda estilística que puede apreciarse en *Max Roach*, *Sonny Clark*, *George Duvivier* pero siempre de una forma sorprendente, ya que la música de Clark aparece en una primera escucha tan firmemente enraizada en la tradición de Bud Powell que uno no podría sospechar que Tristano pudiera ser un segundo espíritu guía.

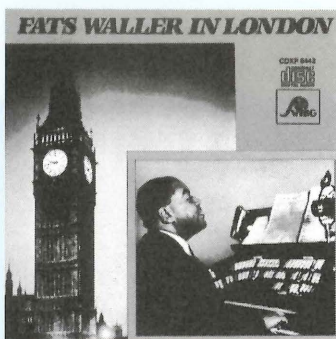
Los vínculos con Tristano y Powell son evidentes en sus serpenteantes líneas melódicas, que pueden extenderse a través de varios compases, construyendo así giros melódicos sutiles pero inesperadamente acentuados que marcan la esencia del estilo de Clark y, por cierto, el punto de intersección entre éste y algunos de los elementos presentes en la concepción pianística de Bill Evans (escúchese, por ejemplo, *Minority* del álbum de este último *Peace Piece and Other Pieces*). Otra influencia apreciable en Clark es la de Horace Silver; casi todos los cortes incluidos en *Roach*, *Clark*, *Duvivier* incluyen al menos una reverencia hacia el maestro de la dirección *funk*, normalmente expresada en el uso de alguno de los recursos o frases favoritas de Silver. Entremezcladas en el seno de líneas largas e intrincadas, y más frecuentemente a



Wynton Kelly



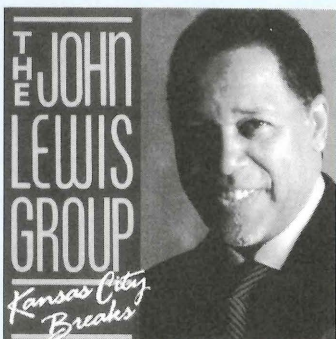
DJANGO REINHARDT
Rare Django
DRG 8419



FATS WALLER
in London
DRG 8442



THE BLUES: 1923-1933
DRG 836046-2



THE JOHN LEWIS GROUP
Kansas City Breaks
DRG 8430

Distribuidos por
Karonte Records
C/ Hileras, 4 - 5º
Tel./Fax: (91) 248 85 64
28013 Madrid

medida que el solo se acerca a su clímax, estas frases sirven a la música de Clark de anclaje en la tradición popular, tradición a la que a su vez el pianista realiza escasas concesiones, manteniendo una atmósfera de lucidez bastante diferente del efecto relajado que Silver busca.

El disco se compone enteramente de originales de Clark, la mayoría blues a tiempo medio o medio-rápido o variaciones basadas en secuencias armónicas comunes, con melodías funcionales o tipo canción. El énfasis en la mano derecha se basa casi exclusivamente en líneas nota a nota, con presencia ocasional de terceras, cuartas u octavas. Una excepción la constituye *My Conception*, una balada a piano solo en su mayor parte sin indicación de tempo salvo un breve atisbo de *stride* en el último coro; aquí, la admiración de Clark por el trabajo de Art Tatum se expresa a través de racimos de notas meditativos, adornos y figuras contrapuntísticas con ambas manos.

Clark muestra tendencia a empujar la pulsación rítmica, creando así una sensación de aceleración que contrasta con el gusto por el retraso y el efecto relajado que caracterizaba a Kelly. El ataque en *staccato* de Clark encaja bien en sus líneas serpenteantes, y su forma de tocar le hace a uno sentir que lo único que el vocabulario del blues y el *bop* necesitaban para volver a la vida era un pianista con convicción suficiente; Clark daba muestras de ser ese pianista, y muchos esperaban grandes cosas de él. Del mismo modo, este disco parecía ser tan sólo un primer atisbo de su futura carrera, una evidencia de que había asimilado sus raíces y estaba preparado para despegar por sí solo.

Pero este vuelo en libertad nunca tuvo lugar, del mismo modo que Kelly y Hope nunca alcanzaron el reconocimiento público que ambos deseaban y merecían. El jazz siempre ha sido una música de gusto minoritario, y son muy pocos los oyentes que han sido capaces de mantener simultáneamente en la memoria más de una escasa docena de sus intérpretes. Pese a que los 50 produjeron su cupo de "estrellas" -Art Blakey, Miles Davis, Horace Silver, Sonny Rollins, por mencionar sólo a un puñado de ellas-, docenas de músicos igualmente dotados trabajaron afanosamente en la oscuridad, emergiendo sólo ocasionalmente en la penumbra a través de reediciones en sellos pequeños de escasa distribución. Con el actual resurgimiento del interés por el *bebop*, alguno de ellos ha podido, tras años de olvido, vivir al fin de su arte. Uno no puede sino esperar que otros que desaparecieron en el camino, a menudo y en buena parte a causa de la miseria y apatía contra las que se vieron forzados a luchar, alcancen al fin el reconocimiento de una nueva generación de oyentes. ■

(Traducción: Mario Benso)

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Wynton Kelly

Como Líder
Full View (Milestone)
Keep it Movin' (Milestone)
Smokin' (Trip)
Last Trio Session (Delmark)

Como Acompañante
At Carnegie Hall, con Miles Davis (Columbia)
Coltrane Jazz, con John Coltrane (Atlantic)
Fast Company, con Jimmy Heath (Milestone)
In Person, con Miles Davis (Columbia)
The Jazz Sides, con Dinah Washington (EmArcy)
Kind Of Blue, con Miles Davis (Columbia)
Movin', con West Montgomery (Milestone)
Newk's Time, con Sonny Rollins (Blue Note)
Small Group Recordings, con West Montgomery (Verve)
Someday My Prince Will Come, con Miles Davis (Columbia)

Elmo Hope

Como Líder
All-Star Sessions (Milestone)
Elmo Hope Trio (Contemporary)
Elmo Hope Trio And Quintet (Blue Note)
Meditations (Prestige)
Hope From Rikers Island (Chiaroscuro Records)
Last Sessions (Inner City)
Memorial Album (Prestige)

Como Acompañante
Brownie Eyes, con Clifford Brown (Blue Note)
The Fox, con Harold Land (Contemporary)
Jazz Classics, con Sonny Rollins (Prestige)
Lights Out, con Jackie McLean (Prestige)

Sonny Clark

Como Líder
Sonny Clark Trio (Blue Note)
Cool Struttin' (Blue Note)
Leapin' And Lopin' (Blue Note)
Sonny's Crib (Blue Note)
Sonny Clark-Max Roach- George Duvivier (Bainbridge)

Como Acompañante
Central Avenue Breakdown, con Wardell Gray (Prestige)
A Fickle Sonance, con Jackie McLean (Blue Note)
Go, con Dexter Gordon (Blue Note)
Jackie's Bag, con Jackie McLean (Blue Note)
A Swingin' Affair, con Dexter Gordon (Blue Note)
The Complete Verve Recordings con Buddy DeFranco (Mosaic)
The Complete Blue Note Recordings con Grant Green (Mosaic)