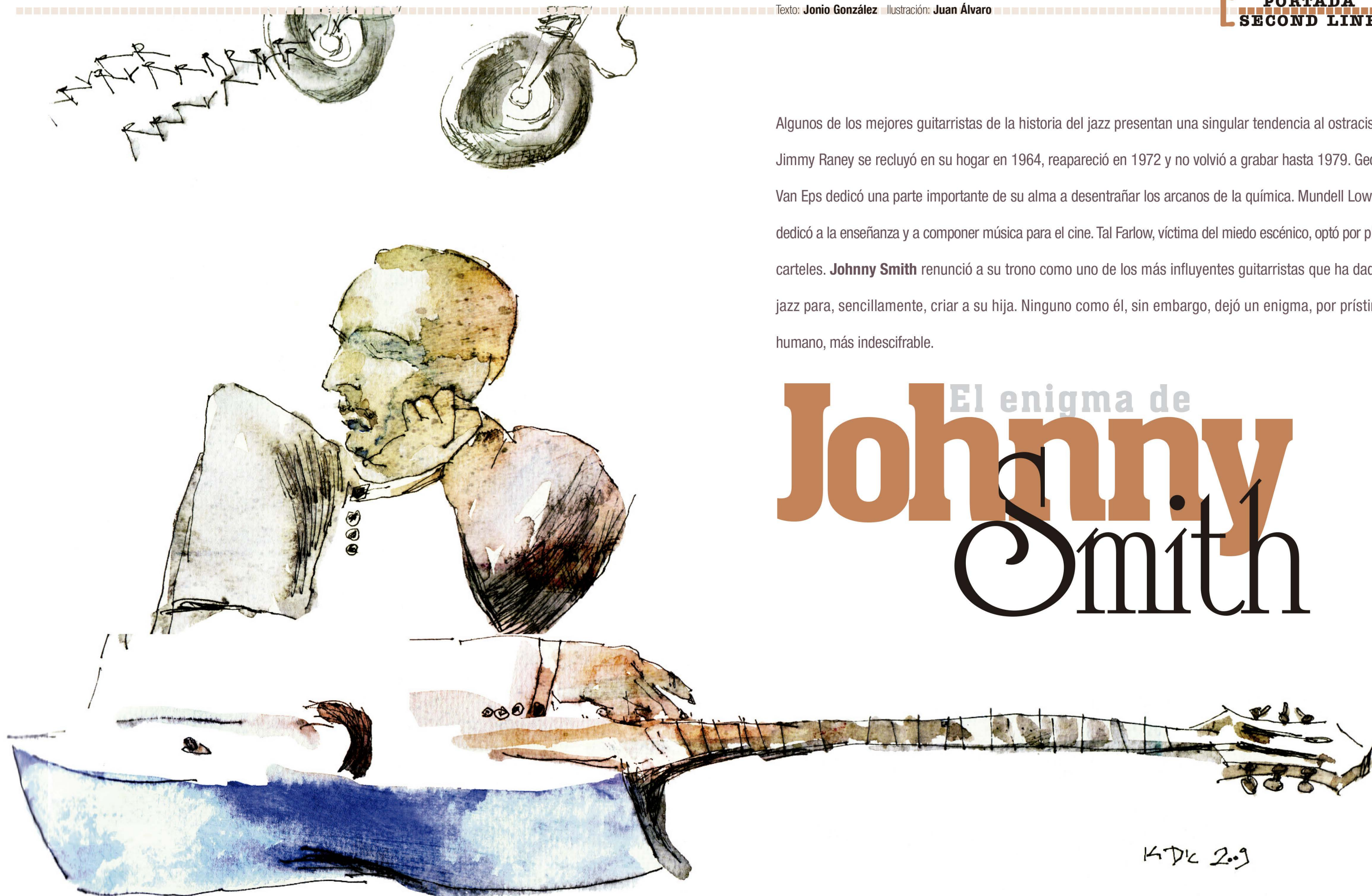


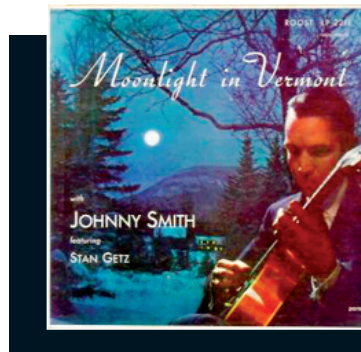
Algunos de los mejores guitarristas de la historia del jazz presentan una singular tendencia al ostracismo. Jimmy Raney se recluyó en su hogar en 1964, reapareció en 1972 y no volvió a grabar hasta 1979. George Van Eps dedicó una parte importante de su alma a desentrañar los arcanos de la química. Mundell Lowe se dedicó a la enseñanza y a componer música para el cine. Tal Farlow, víctima del miedo escénico, optó por pintar carteles. **Johnny Smith** renunció a su trono como uno de los más influyentes guitarristas que ha dado el jazz para, sencillamente, criar a su hija. Ninguno como él, sin embargo, dejó un enigma, por prístino y humano, más indescifrable.

El enigma de Johnny Smith



John Henry Smith Jr. llega al mundo un 25 de junio de 1922 en Birmingham, Alabama, tierra de Lionel Hampton, Nat Cole y Cootie Williams, entre otros. Durante la Depresión su familia se traslada a Nueva Orleans y más tarde a Chattanooga, para finalmente instalarse en Portland, Maine, donde, según Bill Coss, “la gente odiaba el jazz y las plagas con el mismo fervor”. Su padre, que pretendía que estudiase violín, (instrumento que Johnny aborrecía, según confiesa a Chip Stem en *Forever Young. Homage to a Forgotten Innovator*), le enseña en cambio a tocar el banjo de cinco cuerdas. Pero el verdadero amor de Smith es la guitarra. Como en casa no hay dinero para comprar una, y mucho menos para pagar un profesor (“mi profesor fue la radio”, declararía más tarde), llega a un acuerdo con el dueño de una tienda de música local: le afinará las guitarras a cambio de que le permita practicar cuanto quiera. A la edad de trece años ya ha aprendido lo suficiente para tener unos cuantos alumnos, aunque no una guitarra propia. Y es uno de esos alumnos, justamente, quien le compra la primera, y es con ella con la que copiará nota a nota los solos de un tal Django Reinhardt escuchando una y otra vez los únicos tres discos de 78 rpm que posee de él. Un par de años más tarde lo encontramos tocando seis noches a la semana con los Uncle Lem and the Mountain Boys, una banda local con la que recorre el condado interpretando polkas, melodías populares y canciones folclóricas en fiestas y casamientos. Los cuatro dólares que gana por noche representan excusa suficiente, dada la situación económica de la familia, para abandonar los estudios y concentrarse en la música.

A los dieciocho, ya enamorado del jazz, de su “libertad, espontaneidad y creatividad”, según declararía a Bob Campbell (aunque como veremos más adelante jamás se consideró a sí mismo un guitarrista de jazz en sentido estricto), forma los



Johnny Smith



Airport Boys, un trío de dos guitarras y contrabajo en el que comienza a revelar sus principales influencias: Charlie Christian (por entonces ya en la orquesta de Benny Goodman), Les Paul y el citado Reinhardt. El nombre del trío no es casual: entusiasta de la aviación desde muy temprana edad, como antes que él Frankie Trumbauer, frecuenta el aeropuerto de Portland, traba amistad con los pilotos y empieza a tomar lecciones de vuelo (con los años se convertirá en instructor y alternará esta actividad con la de músico). En 1942 se alista en las fuerzas aéreas. Rechazado como piloto debido a problemas de visión en el ojo izquierdo, es asignado a la banda de música del cuerpo, pero no como guitarrista,

DISCOGRAFIA SELECTA

• COMO LIDER

- 1953: *Johnny Smith Quintet* (Roost)
- 1955: *Johnny Smith Plays Jimmy Van Heusen* (Roost)
- 1956: *The New Johnny Smith Quartet* (Roost)
- 1957: *The Johnny Smith Foursome* (Roost)
- 1958: *Flower Drum Song* (Roost)
- 1958: *Easy Listening* (Roost)
- 1959: *Johnny Smith Favorites* (Roost)
- 1960: *Johnny Smith Plus The Trio* (Roost)
- 1961: *The Sound of the Johnny Smith Guitar* (Roost)
- 1962: *The Man with the Blue Guitar* (Roost)
- 1964: *Reminiscing* (Roost)
- 1967: *Johnny Smith* (Verve)
- 1967: *Johnny Smith Kaleidoscope* (Verve)
- 1968: *Johnny Smith Phase II* (Verve)

• CON BENNY GOODMAN

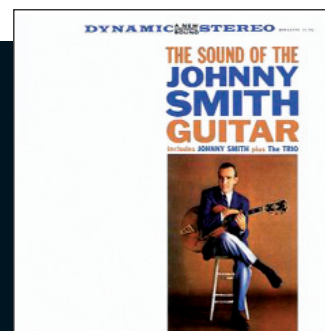
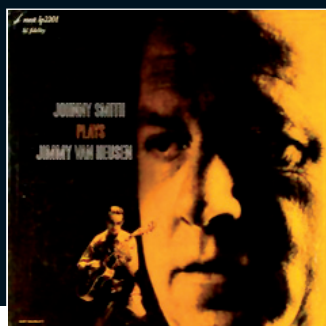
- 1952: *Sextet* (Columbia)

• CON HANK JONES

- 1953: *Urbanity* (Verve)

obviamente, sino como cornetista. Existe un problema, sin embargo: Smith no tiene ni idea de tocar la corneta. “Me entregaron una y un manual” declaró a Bob Campbell, “y me ordenaron que me encerrase en las letrinas durante dos semanas y practicase sin parar”. No obstante, recuerda, “cualquiera es capaz de lo que sea si está lo bastante desesperado”, y al cabo de las dos semanas estaba tocando la corneta y leyendo las partituras que le ponían delante. Al año siguiente le asignan la misión de crear un grupo de jazz, que toma la forma de un cuarteto con dos guitarras, mandolina [sic] contrabajo. Glenn Miller, a la sazón director de la Banda Americana de las Fuerzas Expedicionarias, lo escucha y requiere su servicio, pero los superiores de Smith le niegan el traslado.

Finalizada la guerra, regresa a Portland y se integra en el cuerpo de músicos de la estación local de la emisora de radio NBC. Por entonces en las radios se trabajaba en directo, lo que le exige interpretar, a tiempo real, música, anuncios publicitarios, obras de teatro, clásica, popular, jazz... Se trata, sin duda, de una gran escuela, al menos en lo que atañe a la necesaria flexibilidad, y dejará su marca en el estilo de Smith. Un estilo, por otra parte, que llama lo bastante la atención del directivo de la estación Arthur Owens, que envía una cinta con interpretaciones de nuestro hombre al cuartel central de la NBC en Nueva York. Smith es contratado de inmediato a cambio de un suculento sueldo de 278 dólares a la semana. Corre el año



1947 y es el comienzo de todo. Durante ocho años trabajará para la NBC como guitarrista, trompetista, arreglista y compositor. Merced a su versatilidad y maestría lo encontramos tras los atriles en numerosos shows de radio y televisión, como el de Ed Sullivan, pero también como miembro de la Sinfónica de Filadelfia dirigida por Eugene Ormandy, la Filarmónica de Nueva York dirigida por Dimitri Mitropoulos (con la que graba *Wozzeck*, de Alban Berg) o la Sinfónica de la NBC dirigida por Arturo Toscanini, “un tirano en toda regla”. Con esta última registra la *Serenata Op. 24* para barítono, clarinete bajo, guitarra, mandolina, violín, viola y violonchelo, de Arnold Schoenberg.

Pero su llegada a Nueva York marca también el comienzo de una tan corta como activa carrera en el mundo del jazz. Graba un par de temas con Mary Lou Williams (*Mary Lou y Kool*), tiene ocasión de conocer a su admirado Django Reinhardt, con quien una noche de 1946 va a escuchar a Les Paul (otra de sus inspiraciones) al teatro Paramount, y muy pronto es contratado como músico estable por el Birdland, donde acompaña a Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Erroll Garner o Charlie Parker entre otros. ¿Qué encuentran estos artistas clave en él? Ante todo un profundo conocimiento armónico, pero quizá más que nada la sencillez con que trata las melodías, su

concepción pianística de la guitarra, mediante la sucesión de acordes, el colorido de éstos, su sonido *legato* y su combinación de sentimiento y dinamismo. Si su sentido del *tempo* lo aproxima a Christian, por intermedio de éste conecta también con Lester Young y su fraseo profundamente melódico. En 1951 Benny Goodman, con quien ha coincidido en el show de la *NBC Star Time*, lo convoca para que integre su sexteto (en compañía de Teddy Wilson, Terry Gibbs, Bob Carter y Charles Smith). Con éste grabará 29 temas para los sellos Columbia y Vintage, la mayor parte de ellos reunidos en *Sextet* (Columbia) y reeditados en 2004 por Ocium Jazz como *The New Sextet Sessions*. Smith se muestra quizá excesivamente comedido, pero da sobradas muestras de su genio en *Farewell Blues* y *Walkin' with the Blues*, curiosamente dos muestras de un género que a priori está muy lejos de su estilo. Un año más tarde, sin embargo, tendrá ocasión de desplegar todo su talento cuando Teddy Reig le ofrezca un contrato para su sello Roost.

El primer disco que lanza a su nombre, contiene *Tabu* y *Moonlight in Vermont*, que a pesar de ocupar la cara b se convierte en un éxito inmediato (*Down Beat* lo elige disco del año), no sólo en relación con Smith sino con el joven saxofonista que lo acompaña, Stan Getz, también músico a sueldo de la NBC. La modulación de Smith, su sonido, que a veces recuerda el de un arpa y otras el de un Hammond, sus arpeggios y cambios de tono, su lirismo en suma, casan a la perfección con el sonido carente de vibrato, rela- ▶

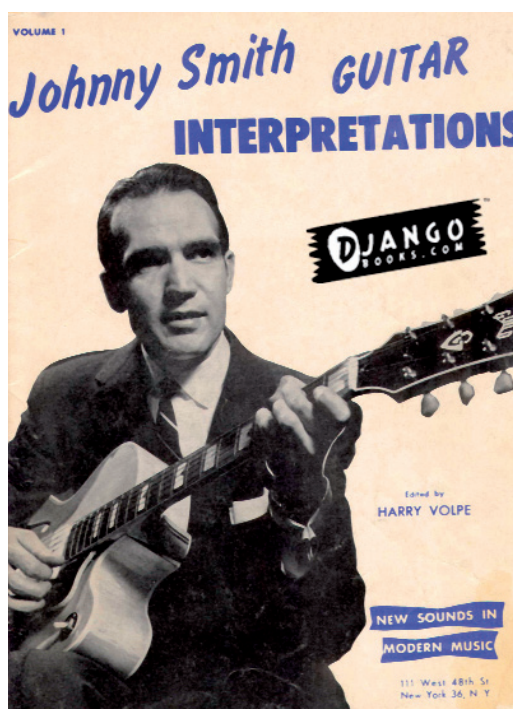


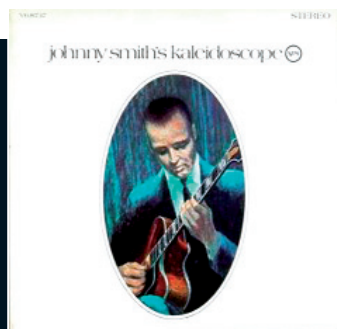
► jado y poético de Getz, con quien alcanza una comprensión simbiótica, en especial en *Tabu*, donde se les une un vibrante Sanford Gold al piano. Juntos todavía grabarían siete temas más, todos ellos extraordinarios, en especial un *I'll Be Around* y una versión de *Stars Fell on Alabama* donde Smith parece expresar una serena nostalgia por su tierra natal. No fue Getz el único lesteriano que colaboró con Smith: con Zoot Sims grabó cuatro caras y con Paul Quinichette, otras tantas (incluidas, junto con las de Getz, en *Jazz at NBC Series*, editado por Fresh Sound en 1989). La relación con Roost se prolongará durante más de diez años y veinte long plays, ahora disponibles en un maravilloso cofre, *The Complete Roost Johnny Smith Small Groups Sessions*, publicado por Mosaic en 2002 tras el descubrimiento casual de las cintas originales en los archivos de Roulette. De ellos destacamos dos: *The New Johnny Smith Quartet* (reeditado por Fresh Sound en 1989) y *Walk, Don't Run!* (reeditado por Roulette en 2005). El primero, grabado en 1956, porque representa, si cabe, la quintaesencia del arte de Smith, tanto en los tiempos rápidos (*Samba*, donde manifiesta su entusiasmo por la música brasileña) como en los medios y, sobre todo, lentos, donde su mayor preocupación, el respeto por la melodía y una buena línea de bajo, se manifiesta en toda su dimensión. A destacar, dos homenajes al bebop, del que participó de forma tal vez colateral: *Bags Groove*, de Milt Jackson, y un solemne *'Round Midnight*. En cuanto al segundo título, registrado en 1954, que da nombre al álbum, y del que Smith es compositor, se transformaría en un éxito masivo (llegaría a vender más de dos millones de ejemplares) en la versión surf-rock de los Ventures, quienes en realidad reparan en él tras escuchar la versión de Chet Atkins en *Hi Fi in Focus*, como el propio Smith, en un ejemplo de su humildad, se encargaría una y otra vez de recordar. Esto le supondrá una considerable cantidad de dinero en concepto de regalías y la posibilidad, llegado el momento, de iniciar un nuevo proyecto.



Entretanto, los años cincuenta continúan siendo para él de creciente actividad. Las encuestas de *Metronome* y *Down Beat* lo sitúan siempre en lo alto de las listas. Sigue grabando para Roost. Acompaña en sendos discos, siempre para este sello, a la gran Jeri Southern, la desdichada e injustamente olvidada Beverly Kenny y Ruth Price. En 1953 interviene en las *Jazz Studio Sessions* de John Graas (su contrato con Roost lo obliga a adoptar el seudónimo de Jonathan Gasser). Acompañado por, entre otros, Joe Newman, Hank Jones, Frank Foster y Kenny Clarke, nos ofrece algunos momentos memorables,

en especial en el solo que interpreta en una histórica versión de veintidós minutos de duración de *Tenderly*. Ese mismo año interviene en *Urbanity*, a nombre de Hank Jones (recopilado en 2008 por LoneHillJazz en las *Complete Original Trio Recordings* de Jones), con magníficas intervenciones en *Thad's Pad* y *Odd Number*, que preanuncian la fructífera relación entre ambos músicos. A mediados de la década deja su trabajo en la NBC y se une a las orquestas de Stan Kenton y Count Basie para sendas giras. Esta última tiene lugar en 1956 y Smith guardará un muy buen recuerdo de ella. Son setenta y una noches tocando con algunos de los mejores músicos del momento y acompañando a dos cantantes de la entidad de Sarah Vaughan y Joe Williams. "Hice un par de arreglos e interpreté un par de solos. Fue una experiencia única", recordaría más tarde en conversaciones con Chip Stem. Pero la vida, qué duda cabe, da sorpresas, y en 1958 Johnny Smith pierde a su esposa y debe hacerse cargo de una hija, Kim. Nuestro hombre ama Nueva York desde el punto de vista de un músico, pero odia vivir allí, y aprovechando el dinero obtenido por el éxito de *Walk, Don't Run* resuelve mudarse a Colorado Springs, que tiene la ventaja "de estar tan lejos de Nueva York como de Los Ángeles" y donde viven su madre y dos de sus hermanos. Abre una tienda de música, compra una casa y dosifica su presencia en la escena neoyorquina: tras consultar a un pediatra decide que ésta lo necesita mucho menos que su hija. Poniendo a su familia por encima de su carrera (algo





Johnny Smith



de lo que jamás se arrepentiría, más bien todo lo contrario), limita cada vez más sus actuaciones al ámbito local, y con los años no se alejará, salvo en ocasiones, más allá de Denver, actuando en lugares tan improbables como el Broadmoor o el hotel Alamo. Smith empieza a abrazar la quimera: una vida sencilla, sin presiones, tocar por tocar, transmitir sus enseñanzas a la comunidad más cercana (con el tiempo abrirá una escuela de música), no trascender más allá de la necesidad de expresarse. Sigue grabando, no obstante, para Roost. En 1960 y 1961, respectivamente, registra *Johnny Smith Plus The Trio* y *The Sound of the Johnny Smith Guitar* (posteriormente reeditados por Roulette con este último título). En el primero son de la partida Hank Jones (“el Chopin del jazz”, según el propio Smith), George Duvivier y Ed Shaughnessy; en el segundo, sus escuderos históricos: Bob Pancoast, George Roumanis y Mousey Alexander. Se trata de dos discos imprescindibles para quien quiera acceder a un conocimiento cabal de la evolución de la guitarra en el jazz a partir de Charlie Christian, con memorables intervenciones en *Come Rain or Come Shine*, *Misty* u *Out of Nowhere*. Ahí están el meticuloso respeto a la melodía, la renuncia a cualquier efectismo, la complejidad al servicio de un proyecto, la concepción pianística de los acordes, la sensibilidad extraordinaria.

El aislamiento voluntario de Johnny Smith quizá sea el motivo de que su nombre no aparezca en la *Penguin Guide* de Richard Cook y

Brian Morton, ni en el *Dictionnaire du jazz* de Carles, Clergeat y Comolli; sin embargo, está presente en la memoria de los aficionados como el de uno de los mayores guitarristas de la historia del jazz, merecedor en 1998 de la medalla del Smithsonian Institute, o de que un modelo de Gibson lleve su nombre (comercializado en la actualidad como Gibson LeGrand), o de que su *Complete Johnny Smith Approach to Guitar* constituya un manual de referencia para cualquier guitarrista de jazz. Dicho aislamiento, sin embargo, contribuyó a que en 1964 grabara su último disco para Roost, *Reminiscing*, con músicos de su entorno inmediato como Bob Greene, Bill Bastien y Derryl Goes. Dos años más tarde entra en los estudios de Verve para registrar, con Hank Jones, George Duvivier y Don Lamond, *Johnny Smith, Johnny Smith Kaleidoscope* y *Johnny Smith Phase II*. En ellos demuestra que sus facultades siguen intactas, que más que evolucionar ha profundizado en su poética. En estos discos, difícilmente conseguibles, manifiesta una vez más su amor por la música brasileña en estupendas versiones de *Manha de Carnaval*, *Wave* o *Chord da Saudade*, de su autoría, y su maestría como ejecutante clásico en una versión de *Golden Earrings* digna, sin exageración, de su admirado Andrés Segovia. Asimismo, reivindica, sin un ápice de demagogia, con exquisita sensibilidad jazzística, melodías procedentes de la música pop como *Yesterday*, *Michelle*, *Don't Sleep in the Subway* (lanzada ese mismo año por Petula Clark, la cantante preferida de Glenn Gould, dicho sea de paso) o *Light*

My Fire. Smith, que, según confesó en una ocasión, nunca se consideró a sí mismo un músico de jazz, al menos en comparación con maestros como Barney Kessel (que lo consideraba el mejor de todos), Jim Hall, Jimmy Raney, Tal Farlow o incluso Chuck Wayne, demostraba así que el jazz es un lenguaje capaz de apropiarse de cuanto se cruza en su camino. Para él se trataba, sencillamente, de interpretar la canción como creía que debía interpretarse, y esa convicción lo conducía, de forma natural, impremeditada, quizá, a un terreno reconocible como jazz, o como lo que en un tiempo se entendía como tal.

Nueve años más tarde, en 1976, abandonará de nuevo su retiro para acompañar a Bing Crosby en su gira europea (quien lo escuche acompañando a Jimmy Atkins en su versión de *Land of the Velvet Hills*, incluido en el citado *Johnny Smith*, podrá hacerse una idea de cómo sonaba la asociación) y grabará para Concord Legends, donde aparece también George Van Epps. Y volverá a hacerlo en 2003 para participar con su íntimo amigo Mundell Lowe (antiguo cofrade de Goodman, también él) en el North Wales International Jazz Guitar Festival. Son excepciones a un silencio voluntario y deseado, a una idea de la vida en la que el arte ocupa el lugar de lo íntimo, de lo inevitable pero no necesariamente de lo imprescindible. “No dejo de decirle a la gente que, como guitarrista, ya he cometido bastantes errores”, declarará Johnny Smith a Chip Stam. “Hacer aquello que te crees verdaderamente capaz de hacer implica que le dediques todo tu tiempo, y ello representa un esfuerzo excesivo.” Para Pat Martino, el ostracismo, a la postre relativo, de Johnny Smith supuso toda una tragedia para el jazz. Para quien esto escribe, la demostración de que el arte, como diría Stravinsky, es un objeto de servidumbre más que algo de lo que servirse, pero que en el caso de Johnny Smith esa servidumbre, fatal, irrevocable, no tiene por qué implicar la renuncia a aquello que amamos por encima de lo que nos ha sido impuesto. ●