



A la sombra sucesivamente de Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Miles Davis, Clifford Brown e incluso Donald Byrd y Freddie Hubbard, **Kenny Dorham** parecía destinado a llegar tarde a todas partes, o a ser ese suplente estrella que calienta banquillo al aguardo de que el crack mediático de turno sufra una lesión o sea traspasado. Duro e injusto sino de un artista que en medio de las turbulencias buscó un punto de apoyo, una isla definitiva donde descansar y expresar el inmenso poso de su alma.

Kenny Dorham

el suplente eterno



7th Mar 2016

Siempre a la sombra de algún gigante, reemplazando durante años al trompetista de turno que resolvía seguir su propio camino, McKinley Howard Dorham, definido por Art Blakey como “el rey sin corona de la trompeta”, llegó al mundo un 30 de agosto de 1924 en Post Oak Ranch, cerca de Fairfield, Texas. En uno de sus *Fragments of an Autobiography* publicados periódicamente en *Down Beat* (y recogido en el *Down Beat Year Book* de 1970), el propio Dorham revela que en su niñez participaba en rodeos y acompañaba a su padre cuando se trataba de llevar ganado de un sitio a otro (considérese, como un dato no menor, que apenas diez años antes de su nacimiento el veinte por ciento de los *cowboys* tejanos eran de raza negra), y es por ello, quizá, que el crítico Doug Ramsey apunta que “como Arnett Cobb, Dorham parece haber recibido la influencia, en su estilo, del paisaje tejano” (lo mismo opinaba Errol Garner, para quien el sonido de nuestro hombre poseía “mucho de los espacios abiertos del suroeste americano”). De ser esto cierto, continúa Ramsey, “su expansividad vendría a reflejar ese vasto paisaje y la libertad de su juventud”; expansividad, por otra parte, que es característica del blues tejano, que el propio Dorham escuchaba en su casa. En efecto, sus padres eran grandes aficionados al blues (su preferido era Blind Lemon Jefferson, recordaría con el tiempo Kenny), que interpretaban acompañándose con guitarra o piano. Y fue en este mismo piano familiar donde Dorham recibió, a la edad de siete años, las primeras lecciones de parte de su hermana Evette, quien le descubre también a Louis Armstrong. Más tarde, a los quince años, mientras asiste a la Anderson High School de Austin, comienza a estudiar el saxo tenor y la trompeta, luego de que Evette le regale una, y a practicar su otra afición, el boxeo, convirtiéndose en miembro del equipo del instituto.

TRAS LA ESCUELA SECUNDARIA ingresa en el Wiley College de Marshall para estudiar Química y Física. No terminará la carrera, pero sí formará parte de la

orquesta de baile estudiantil, donde coincidirá con Harold Land y Wild Bill Davis, a instancias de quien escribe su primer arreglo, para una versión de *Stardust*. En 1942 es llamado a filas, periodo del que sólo sabemos que integra el equipo de boxeo de su regimiento y es licenciado en 1943. Ese mismo año ingresa brevemente en la orquesta de Russell Jacquet (hermano de Illinois), establecida en Huston. Sin embargo, la fiebre del bop ya lo había alcanzado: “Luego de dejar el Ejército me consagré a memorizar todos los solos de Charlie Parker, tras lo cual partí hacia California con la intención de escuchar algo parecido. Me di cuenta enseguida de que no podía aprender nada allí, y decidí que mi futuro estaba en Nueva York”.

EN 1944 SE UNE A LA FORMACIÓN DE FRANK HUMPHRIES, con la que parte de gira a dicha ciudad. Allí se hospeda en la casa de Evette, en Brooklyn, barrio que se convertirá, salvo breves periodos, en su hogar. Comienza a tocar en Minton’s Playhouse y en el otoño de 1945 registra con la orquesta de Humphries dos temas para el sello Pick-Up, *After You’ve*

Gone y *Lonesome Road*. (No serán los primeros que grabe, sin embargo, ya que en mayo Mercer Ellington lo contrata para registrar, en el sello Musicraft, *Mentronome All-Out* y *Pass Me By*). Ese mismo año, entregado por completo ya a la revolución bop, comienza a frecuentar, con Miles Davis, Thelonious Monk y Max Roach entre otros, la casa de Dizzy Gillespie en el 2040 de la Séptima Avenida, en Harlem. Allí se empapa no sólo de bop, sino también de música africana y, sobre todo, latina y afrocubana, de las que *Diz* era un experto y que, en el caso de las últimas, tan presentes estarían, de modo más o menos solapado, en muchas de las futuras composiciones de Dorham. En la primavera de 1945 *Diz* lo integra en su orquesta, formada entre otros por Sonny Stitt, Leo Parker, Milt Jackson, Ray Brown, John Lynch y Kenny Clarke. Con ella dejará pocos registros -cuatro temas para Musicraft, incluidos *Ray’s Idea* y *Things to Come*, y la grabación de una serie de presentaciones en el Spotlight Lounge de Washington (‘46 *Live at The*



Kenny Dorham

FRANCIS WOLFF



Kenny Dorham y Joe Henderson

Spotlite, Hi-Fly)- y ni un solo. Aun así, Miles Davis, que coincidirá con él poco después cuando la orquesta se reúna para tocar en el McKinley Theatre del Bronx (en lo que para muchos será la mejor sección de trompetas de la historia del jazz, formada por Kenny y el propio Miles, Freddie Webster, Fats Navarro y el jefe de filas), afirma en sus memorias que Dorham “era un diablo con su instrumento; magnífico estilo, absolutamente personal. Me gustaban su tono y su timbre. Era creativo, imaginativo, un verdadero artista. Nunca alcanzó la fama que se merecía”.

EN DICIEMBRE DE 1945 DA UN PASO QUE SE REPETIRÁ A LO largo de su carrera y que quizá contribuya a esa infravaloración que apuntaban más arriba Davis y Blakey: reemplazar a un gigante que deja una huella imborrable en la historia del jazz. En este caso se trata de Fats Navarro, a quien sustituye en la orquesta de Billy Eckstine, para la que compone *Dead End* (“una pegadiza melodía bop”, en palabras de un crítico de la época, que más tarde Parker incluirá en su repertorio), y donde coincide por primera vez con quien será uno de sus mejores amigos y confundará los Jazz Messengers, Art Blakey. Con Eckstine grabará también su primer solo, en *The Jitney Man*, bajo el influjo todavía de Gillespie. En agosto del año siguiente, tras abandonar en enero la orquesta de Eckstine, se une a los 52nd Street Boys de Kenny Clarke, en realidad una suerte de sección de un colectivo mayor, los Bebop Boys, integrado entre otros por Bud Powell, Fats Navarro, Sonny Stitt, John Collins y Ray Abrams (parte de estas grabaciones pueden encontrarse en *The Fats Navarro Story*, cofre lanzado por Proper Records). Con la primera formación grabará cuatro temas, en los que parece algo inhibido por la presencia de un Navarro exultante y técnicamente superior, lo que se repetirá en *Memorial*, grabado a nombre del trompetista de Florida un día después del disco de los 52nd Street Boys. Esa cierta inhibición, sin embargo, no impide que muestre todo su lirismo y su renuencia a cualquier exhibicionismo. Con la segunda (acompañado por Sonny Stitt, Bud Powell, Al Hall y Wallace Bishop alternándose con Kenny Clarke) los temas registrados serán nueve, dos de ellos de su autoría: *Bombay* y *Blues in Bebop*. Sin necesidad de competir con la potencia y las florituras de Navarro, Dorham se expresa con una serenidad y un lirismo (*Bombay*) que no renuncia a la ortodoxia bop (*Ray's Idea*), sentando las bases de un estilo caracterizado, en los tiempos rápidos y medios, por frases largas y una

cierta segmentación del discurso. (Definitive reunió estos cortes, a excepción de *Diz-iz*, en *Kenny Dorham. The Complete Savoy Recordings*, 1999.)

1947 ENCUENTRA A

Kenny Dorham en el meollo de la escena neoyorquina, pero también como músico profesional a las órdenes de Lio-

nel Hampton, nuevamente Mercer Ellington y Mary Lou Williams. Lo más importante que le ocurra, sin embargo, será crear con Art Blakey los primeros Messengers, con los que grabará cuatro temas para Blue Note (contenidos en el mencionado disco de Definitive), entre ellos su composición *The Thin Man*. Si bien no puede hablarse de un anunciamento del hard bop, es cierto que en el tema citado se atenúa el expresionismo propio del bop (por lo demás presente en las otras composiciones) y se intuye una mayor rigurosidad del *tempo*. Por entonces Dorham compone también *Okay for Baby*, para Benny Carter, y *Malibu*, para Cootie Williams, y escribe sus primeros arreglos como “negro” de Walter Gil Fuller (arreglista de Gillespie), quien a su vez los vende a, entre otros, Harry James, Jimmy Dorsey y Gene Krupa. Al año siguiente ingresa en la Gotham School of Music para profundizar en sus estudios de composición y da el segundo paso como “mayor sustituto” de la historia del jazz al reemplazar a Miles Davis en el quinteto de Charlie Parker. Si bien se afirma que fue Miles quien se lo recomendó a *Bird*, lo cierto es que éste ya había reparado en él al escucharlo con los Bebop Boys y observar su modélico entendimiento con Sonny Stitt. Con Parker estará menos de dos años, aunque tocará y grabará intermitentemente con él hasta 1955; de hecho, lo acompañará cuando el 4 de marzo de ese año, una semana antes de su muerte, haga, en el Birdland, su última aparición pública.

LAS PRIMERAS GRABACIONES DE DORHAM CON EL QUINTETO DE

Parker recogen, para el sello Savoy, diversas actuaciones en el Royal Roost de Manhattan, entre el 25 de diciembre de 1948 y el 12 de marzo del año siguiente (todas ellas contenidas en *The Complete Savoy Live Recordings*, Definitive, 1999). Una versión de *Scrapple from the Apple* quizá sirva para hacernos una idea de por qué *Bird* decidió incluirlo en su formación como heredero de un puesto por el que habían pasado Dizzy Gillespie y Miles Davis. Como señala Dave Oliphant en el excelente *Texan Jazz* (University of Texas Press, 1996), tras un comienzo intenso en la estela de Parker, en su solo Dorham coge la sordina y lentifica el discurso acercándolo al de ►

► Miles. Así pues, le ofrecía a *Bird* la posibilidad de contar, al mismo tiempo, con el vértigo de Dizzy y la relajación de Davis, pero en un contexto melódico cada vez más personal, como queda reflejado en la versión de *Slow Boat to China* grabada el 12 de marzo de 1949 o en el contrapunto que establece con Parker en *Chasin' the Bird*, de la misma sesión. Ese mismo año Dorham grabará con Parker cuatro temas para Verve (recogidos en *The Complete Charlie Parker on Verve*), lo seguirá a París, grabará con él y con Max Roach, con quien registrará cinco temas para el sello Vogue, participará en el Festival Internacional de Jazz de dicha ciudad como miembro de un *all stars* que incluye al propio Parker, Don Byas, Miles Davis, James Moody y Sidney Bechet entre otros muchos, y, ya de regreso en Nueva York, acompañará a *Bird* cuando se presente en el Birdland y grabará con los Boppers de J.J. Johnson. A pesar de tanta actividad, sin embargo, Dorham pasa estrecheces económicas y en 1950 resuelve trasladarse a California, donde desempeñará diversos trabajos ajenos a la música. En 1952 regresa a Nueva York, colabora con Bud Powell, Sonny Stitt y Mary Lou Williams, entre otros, y en mayo participa en uno de los momentos clave de la historia del jazz como miembro del sexteto de Thelonious Monk en la grabación de *Genius of Modern Music*. El trabajo de nuestro hombre en *Skippy*, una de las piezas más complejas de cuantas escribió Monk, de acuerdo con el citado Oliphant, o ese vals desquiciado que lleva por título *Carolina Moon*, es seguramente lo mejor que ha hecho hasta el momento. Libre ya de la influen-

cia de Gillespie y la estridencia de los trompetistas bop al uso, Dorham se distancia cada vez más de la de Miles merced a un sonido menos turbio, más corpóreo y líricamente alusivo. Asimismo, su expresividad controlada y la importancia que adjudica a la melodía preanuncian el inminente advenimiento del hard bop.

🎷 **AL AÑO SIGUIENTE, 1953, COMIENZA PARA NUESTRO HOMBRE** un período de enorme riqueza musical que contribuirá de modo decisivo a hacer de Dorham uno de los grandes maestros del género. En octubre se presenta con los Jazz Messengers de Horace Silver y Art Blakey en el Birdland, en lo que será uno de los posibles puntos de partida del hard bop, y dos meses más tarde registra el primer disco a su nombre, *Kenny Dorham Quintet*. En éste, teñido de blues del principio al final, rinde, en compañía de Jimmy Heath, Walter Bishop, Percy Heath y Kenny Clarke, un par de homenajes a Monk (*Darn that Dream* y *Ruby My Dear*, con una soberbia introducción) y presenta dos de sus composiciones emblemáticas, *Osmosis* y *An Oscar for Oscar*. Con los Messengers, comienza a destilar las esencias del hard bop sin renunciar del todo a la herencia del bop. En 1954 graba con Sonny Rollins y con Lou Donaldson, pero lo más destacable es su intervención en *Horace Silver and The Jazz Messengers*, con Silver, Blakey, Hank Mobley y Doug Watkins, grabado en los estudios de Rudy Van Gelder entre noviembre de ese año y febrero del siguiente. Nos hallamos ante una obra fundamental donde los

DISCOGRAFÍA SELECTA

• COMO LÍDER

- 1953: *Kenny Dorham Quintet* (Fantasy)
- 1955: *Afro-Cuban* (Blue Note)
- 1956: *Kenny Dorham and The Jazz Prophets* (ABC Paramount)
- 1956: *'Round about Midnight at The Café Bohemia* (Blue Note)
- 1957: *Jazz Contrasts* (Riverside)
- 1958: *This Is the Moment!* (Riverside)
- 1959: *Blue Spring* (Riverside)
- 1959: *Quiet Kenny* (Riverside)
- 1960: *The Kenny Dorham Memorial Album* (Xanadu)
- 1960: *Jazz Contemporay* (Time)
- 1960: *Show Boat* (Time)
- 1961: *Whistle Stop* (Blue Note)
- 1961: *Inta Somethin'* (Pacific Jazz)
- 1962: *Matador* (United Artists)
- 1963: *Scandia Skies* (SteepleChase)
- 1963: *Scandia Story* (SteepleChase)
- 1964: *Trompeta Toccata* (Blue Note)
- 1966: *Last but Not Least* (Raretone)
- **CON DIZZY GILLESPIE**
- 1946: *'46 Live at The Spotlight* (Hi-Fly)
- 1946: *Goovin' High* (Savoy)

• CON FATS NAVARRO

- 1946: *Fats Navarro Memorial* (Savoy)

• CON CHARLIE PARKER

- 1948: *Bird at The Roost* (Savoy)
- 1949: *The Bird Returns* (Savoy)
- 1949: *Bird's Eyes* (Philology)
- 1950: *Ballads and Birdland* (Klacto)

• CON THELONIOUS MONK

- 1952: *Genius of Modern Jazz Music, Vol.2* (Blue Note)

• CON SONNY ROLLINS

- 1954: *Moving out* (Prestige)
- 1956: *Rollins Plays for Bird* (Prestige)

• CON THE JAZZ MESSENGERS

- 1955: *Horace Silver and The Jazz Messengers* (Blue Note)
- 1955: *The Jazz Messengers at The Cafe Bohemia* (Blue Note)

• CON AL COHN

- 1956: *The Birdland Stars on Tour* (RCA Victor)

• CON TADD DAMERON

- 1956: *Fontainebleau* (Prestige)

• CON PHIL WOODS

- 1956: *Paring off* (Prestige)

• CON MAX ROACH

- 1956: *Max Roach + 4* (EmArcy)

- 1957: *Jazz in ¾ Time* (EmArcy)

- 1957: *Max Roach + 4 & More* (EmArcy)

- 1957: *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker* (EmArcy)

- 1958: *Max!* (Argo)

• CON CECIL TAYLOR

- 1958: *Hard Driving* (United Artists)

• CON HAROLD LAND

- 1960: *Eastward Ho!* (Jazzland)

• CON JACKIE MCLEAN

- 1962: *Hipnosis* (Blue Note)

• CON JOE HENDERSON

- 1963: *Page One* (Blue Note)

- 1963: *Our Thing* (Blue Note)

- 1964: *In 'n Out* (Blue Note)

• CON ANDREW HILL

- 1964: *Point of Departure* (Blue Note)

• CON CEDAR WALTON

- 1967: *Cedar!* (Prestige)

• CON BARRY HARRIS

- 1968: *Bull's Eye!* (Prestige)

• CON TOSHIKO AKIYOSHI

- 1968: *Toshiko at The Top of the Gate* (Tact)



Kenny Dorham y Jackie Paris

principios constitutivos del hard bop (estructuras armónicas del bop simplificadas con un fuerte acento en la melodía, relectura y actualización del blues y el gospel, rigurosidad del *tempo*, etc.) marcan una tendencia que llega, para disgusto de muchos y disfrute de algunos, hasta nuestros días. Aunque todas las composiciones pertenecen a Silver, Dorham las hace suyas a fuerza de ir a la esencia de las mismas, en especial en *Hippy* y *Room 608*, con un estilo mordaz y directo, para emplear palabras de Ira Glitter. En enero de 1955, entre las dos sesiones de grabación del título anterior, Dorham registra su segundo disco, para Blue Note, como jefe de filas, *Afro-Cuban*, una suerte de regreso a las fuentes gillespianas, más desde el punto de vista temático que estilístico, al frente de un combo integrado, entre otros, por Hank Mobley, Horace Silver, Cecil Payne, Oscar Pettiford y J.J. Johnson. Del mambo de *Afrodisia*, con sus efectos a media válvula, al guagancó de *Basheer's Dream*, debido al genio de Gigi Gryce, Dorham se afirma como un compositor dinámico y exquisito (ahí están las nocturnas texturas de *K.D.'S Motion*, entretejidas en torno al sonido suavemente punzante de su trompeta, o el fuego contenido de *La Villa*) al tiempo que explora, desde la perspectiva supuestamente ortodoxa de un sexteto de jazz, las raíces y conexiones afrolatinas.

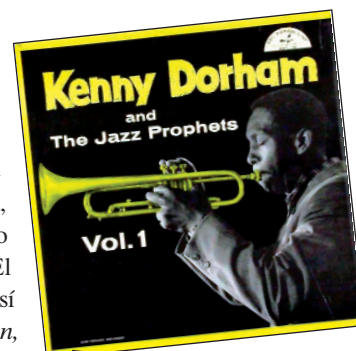
🎺 EN NOVIEMBRE DE ESE MISMO AÑO SE PRESENTA CON LOS Jazz Messengers en el neoyorquino Café Bohemia, que dará paso a una de las grabaciones emblemáticas del grupo. En compañía de Silver, Mobley, Blakey y Doug Watkins ofrece una especie de biblia portátil del hard bop a la que aporta composiciones emblemáticas. En *Minor's Holiday* su sonido es brillante pero controlado, con una fuerte tendencia al *staccato*. En *Yesterdays*, por el contrario, muestra, como siempre en las baladas, “una inclinación a la uniformidad centrada

en un lirismo puro y nunca desgarrador”, como escribió en su día Carlos Sampayo. Tras abandonar los Messengers y dar paso sucesivamente a una serie de opulentos trompetistas que contribuyeron a su eclipse (Lee Morgan, Donald Byrd, Freddie Hubbard), Dorham acepta la llamada de Tadd Dameron para intervenir en *Fontainebleau*. Es éste un disco absolutamente delicioso donde Dameron despliega toda sapiencia, sensibilidad y sofisticación como compositor y arreglista. El comienzo del tema homónimo, así como el de *The Scene Is Clean*,

representan posiblemente dos de los momentos más conmovedoramente bellos (por su sencillez, delicadeza y emotividad) de cuantos nos ha ofrecido Dorham a lo largo de su carrera. Asimismo, su intervención en *Delirium* viene a demostrar esa dicotomía señalada más arriba por Sampayo y también su extraordinaria capacidad para interactuar con sus *partenaires*, en este caso en particular con Joe Alexander. Tras su colaboración con Dameron, y luego de grabar con el sexteto de Al Cohn y el quinteto de su viejo conocido Cecil Payne, Dorham se presenta nuevamente en el Café Bohemia, esta vez al frente de sus Jazz Prophets, integrados por el gran J.R. Monterose, Bobby Timmons (más tarde reemplazado por Dick Katz), Sam Jones y Arthur Edgehill, más el añadido en este caso de Kenny Burrell. El disco resultante,

'Round about Midnight at the Café Bohemia, está teñido de blues y recoge, para bien y para mal, toda la atmósfera de este tipo de grabaciones en directo, con un sonido grupal muy uniforme, con unos solos tan extendidos e intensos como perfectamente articulados por parte de Dorham, que aporta *Monaco*, *K.D'S Blues* (una variante de *Blues in the Closet*, de Pettiford), *Hills Edge* (sobre los acordes de *Tune up*, de Davis) y *Mexico City* (basado en *Tempus Fugit*, de Powell), lo que viene a demostrar que, con todo y ser un buen compositor, aún no había explotado como tal. A este disco seguirán, a lo largo de 1956, numerosas colaboraciones en registros de Phil Woods, Hank Mobley, Mathew Gee, Ernie Henry y Gil Melle.

🎺 LO MÁS IMPORTANTE QUE LE OCURRA ESTE AÑO, SIN embargo, será la llamada que reciba de Max Roach (quien previamente había tentado, sin éxito, a Conte Candoli) para integrarse en su quinteto tras la muerte, en septiembre, de Clifford Brown. Un vez más, pues, a Dorham le toca reemplazar a una figura clave, en este caso no sólo de su instrumento sino ►



► de la historia del jazz en general y del hard bop en particular. Con Roach estará dos años, grabará, en distintas sesiones, lo que luego serán *Max Roach + 4*, *Jazz in ¾ Time*, *Max Roach 4 Plays Charlie Parker* y *Max!* y se reencontrará con Sonny Rollins, con quien, en compañía de la práctica totalidad del quinteto (Wade Legge reemplazará a Ray Bryant), grabará *Rollins Plays for Bird*, con una notable intervención en *Melancholy Baby*. El sonido de Dorham está cada vez más asentado, con una cierta tendencia al aislamiento (tal vez por esa “tendencia a lo emocional” que menciona también Carlos Sampayo) sin perder, paradójicamente, el contacto con el entorno, como queda demostrado en el mencionado registro de Rollins dedicado a Parker. Paralelamente a su trabajo con Roach, no obstante, así como de sus colaboraciones con Herb Geller, Hank Mobley, Oscar Pettiford, Benny Golson y, sobre todo, Ernie Henry, con quien consigue una particular simbiosis (comparable a la que estableció con George Coleman en el quinteto de Roach), Dorham comienza a producir una serie de destacables álbumes a su nombre, el primero de los cuales, *Jazz Contrasts*, sigue siendo considerado por la crítica como uno de sus mayores logros artísticos. Con arreglos de Gigi Gryce y el propio Kenny, es un disco a la vez extraño y ortodoxo. Ortodoxo porque se ajusta a las pautas del quinteto clásico en cuanto a concepción rítmica y comprensión entre sus integrantes (estupendos Rollins, Hank Jones, Pettiford y en particular Roach), y extraño porque, con el oído atento a las nuevas tendencias incluye, en los tiempos lentos, a la arpista Betty Glanmann, que, en una suerte de contrapunto orquestal con la base rítmica, en palabras de Gryce, aporta una texturada calidez al lirismo de Dorham y la contención de Rollins, constante, por otra parte, en todo el disco. Como anécdota, recordemos las palabras de Miles Davis a propósito de una noche en que compartió con Dorham el escenario del Café Bohemia. “Kenny borró en un instante de la mente del público todo lo que yo había tocado hasta el momento”. Viniendo de quien viene, sobran los comentarios.

► EN 1958 DORHAM COMIENZA A IMPARTIR clases en la Lennox School of Jazz (“una de las mejores cosas que me ocurrieron jamás”, declararía al respecto) y continúa grabando, entre otras cosas un álbum, *This Is the Moment!*, en el que, con un registro limitado pero sumamente bluesy y el sabio acompañamiento de su coterráneo Cedar Walton, se anima a cantar. Al año siguiente viajará a París, donde grabará con Barney Wilen, secundará a Abbey Lincoln, Helen Merrill y

Andy Bey, grabará con Chuck Wayne, Randy Weston (con quien se presentará en el Five Spot Café) y Oliver Nelson, y, sobre todo, regalará a nuestra música preferida dos discos extraordinarios, *Blue Spring* (con Cannonball Adderly) y *Quiet Kenny*. El primero, integrado por cinco composiciones propias (con el leit motiv de la primavera a que alude el título) más el añadido de dos standards, también “primaverales”, de Rodgers y Hammerstein, es una delicia de sensibilidad, humor y frescura en el que Dorham despliega todo el sereno poder de su arte. La sutileza con que acomete *It Might as Well Be Spring*, el swing emotivo de *Poetic Spring*, las notas largas seguidas de inflexiones tonales que replantean la línea melódica, bastan para que esta obra quede en nuestra memoria como el fruto de un alma perfectamente consciente de su mirada sobre sí misma. En este sentido no le va a la zaga *Quiet Kenny*, donde, acompañado por un comedido Tommy Flanagan, Paul Chambers y Art Taylor, predominan el blues, los tiempos medios y un sonido si se quiere más carnal que en el registro anterior (por ejemplo, en *Lotus Blossom*). A destacar, una versión de *My Ideal* íntima, casi susurrada, conmovedora, acompañado por un Flanagan transparente y exacto.

► MIL NOVECIENTOS SESENTA LO ENCUENTRA, una vez más, con dificultades económicas para mantener a su familia. Si antes tuvo que recurrir a ocupaciones como la de sereno de noche en una refinería de azúcar u operario en una fábrica de aviones, ahora lo encontramos vendiendo instrumentos musicales en unos grandes almacenes de Manhattan. Sin embargo, encuentra tiempo para comenzar una larga colaboración con *Down Beat* como crítico y redactor y grabar con Harold Land, Benny Bailey, Eric Dolphy y, a su nombre, *Memorial Album*, nuevamente con Flanagan y Charles Davis en barítono, *Jazz Contemporary*, otra vez con Charles Davis y Steve Khun en piano, *The Arrival of Kenny Dorham*, producido por Manny Albam y con la misma formación que el anterior, y *Show Boat*, dedicado a la música de Jerome Kern (los dos últimos reeditados por Fresh Sound en 2004 y 2003, respectivamente). Resulta difícil decir cuál de ellos es mejor. Por razones de espacio elegiremos el segundo, donde hallamos el sonido de Dorham perfectamente establecido, a medio camino entre el despliegue de virtuosismo de Gillespie y la melancólica intensidad de Davis, para emplear conceptos del crítico Mark Reilly, quien también señala la naturalidad de su brillo, la lógica de sus solos y su sobriedad y precisión. Podríamos añadir que Dorham poseía asimismo una expresividad cuya nitidez y ausencia de artificios es heredera de Miles y lo emparenta con Art Farmer e incluso, al menos en parte, con Harry Edi-



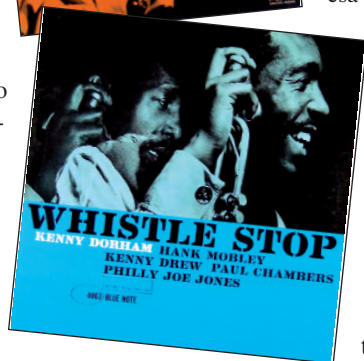
son y Johnny Coles, bien que con una mayor riqueza de registros y una mayor capacidad a la hora de desarrollar las variaciones melódicas.

EN ENERO DE 1961 LO HALLAMOS EN RÍO DE

Janeiro como parte de una gira por Suramérica como miembro de un *all stars* integrado, entre otros, por Al Cohn, Zoot Sims, Herbie Mann y Curtis Fuller, y que dejará testimonio grabado de la actuación realizada en Río en julio de ese año: *Jazz Committee for Latin American Affairs*. Dorham queda profundamente impresionado por la música que escucha, lo que se reflejará en sus álbumes posteriores en temas como *Sao Paulo*, *Una mas* o *Mamacita*. A propósito de una de sus actuaciones en Buenos Aires, Carlos Sampayo recuerda que Kenny “tenía dos emisiones sonoras diferentes, que es como decir que una persona tiene dos voces. La una, expuesta por lo general en las baladas, era tersa y redonda; la otra, ácida punzante, aparecía intempestivamente”. Antes de partir a esa gira, sin embargo, Dorham graba para Blue Note, secundado por Hank Mobley, Kenny Drew, Paul Chambers y Philly Joe Jones, el que posiblemente sea su mejor disco, compuesto en su totalidad por originales suyos: *Whistle Stop*, un perfecto ejemplo de lo que más arriba señalaba Sampayo. A la punzante intensidad de *Philly Twist* y aún *Buffalo* (típica *slow march* hardboppera), a las variaciones rítmicas del tema que da título al álbum, se contraponen la suavidad de *Sunset*, un ejemplo, por otra parte, de la bien digerida influencia que el jazz modal, o la elaboración armónica del expresionista *Sunrise in Mexico*. Un álbum que entusiasmó al mismísimo Philip Larkin, con lo que está casi todo dicho. En noviembre de ese año registra *Inta Somethin'*, y en abril del año siguiente, *Matador*; los dos con Jackie McLean (reeditados conjuntamente por Gambit en 2007 como *Kenny Dorham Quintet with Jackie McLean Complete Recordings*). Ambos son, ante todo, un ejemplo de sinergia, con puntos de particular intensidad en temas como *Melanie* (con la soberbia apoyatura de Bobby Timmons), con un Dorham punzante que prolonga las notas en una especie de juego reflexivo sobre las posibilidades de su instrumento.

A ESTOS DISCOS SEGUIRÁN, EN 1963, COLABORACIONES CON

Milt Jackson y Horace Silver, y la grabación, en abril, de *Una mas*, acompañado por Herbie Hancock, Tony Williams y Butch Warren y Joe Henderson. Con una versión del tema homónimo que supera los quince minutos, la obra destila energía, una cierta falta de control en ocasiones, armonías intensamente *funkies*, y, sobre todo, marca el inicio de la fructífera relación de Dorham con Henderson, que se revela más complementario y espoleador que, por ejemplo, Hank Mobley o el mismo Rollins y comparte con aquél un lirismo sin afectaciones. Esta asociación daría



como resultado tres obras mayores a nombre de Henderson: *Page One*, debut del saxofonista en Blue Note, *Our Thing* e *In 'n Out*. En el primero, quizá el más interesante, Dorham aporta dos temas, *La Mesha* y *Blue Bossa*, la composición más famosa de cuantas escribió y un dechado de melancolía y fluidez que sirve a Henderson de vehículo para uno de los solos más memorables de su carrera, en opinión de muchos críticos. *Our Thing* marca, por otra parte, la primera colaboración de Dorham con Andrew Hill, con quien comparte un acusado respeto por la melodía y esa cierta acidez intempestiva que señalaba

Carlos Sampayo. Con Hill, y luego de una breve gira por Europa, durante la cual graba con músicos noruegos, daneses y nuestro Tete Montoliu, participa, en 1964, en uno de los álbumes más representativos de éste, *Point of Departure*, junto a Eric Dolphy, Richard Davis y nuevamente Henderson y Williams. En él se revela como un artista tan atento a la tradición como interesado en nuevas propuestas. En este sentido, su diálogo con Dolphy en *Refuge* representa un duelo de construcción y desarticulación melódica y armónica como pocas veces se

ha dado, y que para el propio Hill constituye una prueba de su enorme musicalidad y flexibilidad.

TRAS EL ÁLBUM DE HILL, LLEGA TROMPETA TOCCATA, UNA

obra quizá algo previsible pero con momentos sugestivamente meditativos, como el tema que da nombre al disco, influenciado sin duda por el Davis del *Concierto de Aranjuez*, pero con un Dorham más oscuro, si se quiere, que contrasta con el colorido que aporta un inspirado Flanagan. A partir de 1964, sin embargo, las estrecheces económicas lo empujan nuevamente a buscarse la vida fuera del ámbito musical, bien en una oficina de correos, bien en un almacén de plantas medicinales. Pero no por ello baja la guardia: vuelve a estudiar, ahora en la Escuela de Música de la Universidad de Nueva York, continúa escribiendo reseñas para *Down Beat*, enseña en el Jazzmobile de Harlem, colabora asiduamente con el Harlem Youth Act, un programa de acción social contra la pobreza, y colabora en sendas grabaciones a nombre Barry Harris, Clifford Jordan, Cedar Walton, Cecil Payne y Toshiko Akiyoshi (en el muy recomendable *Toshiko at the Top of the Gate*). En 1970, el mismo año en que participa en el Charlie Parker Memorial Concert celebrado en el Roosevelt College de Chicago, su salud comienza a deteriorarse rápidamente debido a una insuficiencia renal que le exige quince horas semanales de diálisis. Por fin, el 5 de diciembre de 1972, a la edad de 48 años, abandona el mundo. Pero no nos abandonó su música, esa música que con tanto esfuerzo, tanta sinceridad y tanta humildad nos legó y que a algunos nunca ha dejado de acompañarnos.

jazz euskadi .com

uztaila
julio 2010

EUSKADI *Saboréala*

**34 FESTIVAL DE JAZZ
DE GETXO**
1 - 5 Julio 2010
www.getxo.net



**34 FESTIVAL DE JAZZ
DE VITORIA-GASTEIZ**
10 - 17 Julio 2010
www.jazzvitoria.com



**45 HEINEKEN JAZZALDIA
DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN**
21 - 25 Julio 2010
www.jazzaldia.com

