

Vicente Ménsua

RAY

Iniciamos en este número una serie de retratos que se nos antojan necesarios, sobre músicos que, por razones diversas, han sido olvidados por el aficionado al jazz. Me gusta pensar que habitan un lugar imaginario, que llamaré limbo jazzístico, donde ni sufren ni gozan, aunque fueran allí reclusos por el peor de los castigos: la indiferencia.

Nuestro personaje inicial es una contradicción. Su mayestático apodo, nada menos que Genius (1), le abrió durante una decena de años todas las puertas jazzísticas que pudo desear. Tal llegó a ser su prestigio, tal su carisma, que un simple gesto de su constreñida cara le volvía a abrir los corazones de sus adormecidos seguidores. Pero mucho me temo que él mismo no está muy interesado en ello. La historia se escribe normalmente así. Pasar de penurias, llantos y miserias, a haziarse de excesos, carcajadas y dólares, es recorrer un camino que no tiene retorno. Por ello, estas líneas son un homenaje en vida, que puede sonar a póstumo, basado en el convencimiento de que nuestro hombre no *volverá* nunca más.

Ray Charles fue entre 1948 y 1955 un músico meritorio. A partir de entonces y hasta 1961, desarrollando una multiplicidad de valores, se convirtió en algo bastante próximo a lo que su apodo quería expresar. No entraremos en algunos de esos valores, el escenográfico por ejemplo, y no por considerarlo falto de valor, sino por pensar que se sale de la pretensión de estas líneas. Su faceta de cantante es indudablemente la más conocida, lo cual no quiere decir que sea bien conocida. En esta paradójica situación, acompañan a Charles algunos de los más ilustres cantantes de jazz de los últimos cincuenta años cuyo conocimiento ha traspasado los estrechos límites del jazz, para ser conocidos por el llamado gran público. Pero Charles es algo más que un cantante, y si como tal es un desconocido, la ignorancia de su faceta instrumental es prácticamente total. Sin embargo, tenemos delante un magnífico pianista, un buen organista y, ciertamente, un mediocre saxofonista. Pero aún hay más: Charles es autor de temas de interés y un arreglador más que correcto. Todo ello arroja una resultante de cierta magnitud.

CHARLES



EL CANTANTE. Quedarse con el Charles cantante de *I Can't Stop Loving You*, es como quedarse con el Frank Sinatra de *My Way*. Pero, por otra parte, sería igualmente reduccionista quedarse solamente con el Charles de *I Got A Woman*. Nuestro hombre ha cantado todo y más: desde el blues más profundo hasta la canción de variedades más banal, pasando por el country & western, el rhythm and blues, y hasta un jazz que podíamos llamar formal. Todo. Incluso cabría añadir la apropiación de canciones del repertorio de otros solistas para, de algunas de ellas, hacer creaciones que superan el original. Tal es el caso, entre otros, de *La Mamma* de Charles Aznavour (*For Mamma*), *Ne me quite pas* de Jacques Brel (*If You Go Away*) o *Yesterday* y *Eleanor Rigby* de Lennon y McCartney. Su *Yesterday*, la canción más versionada de la historia de la música, con casi cuatro mil registros, hizo exclamar a Lennon "...la versión de Charles es prodigiosa..." (2).

Esa capacidad de prodigio realmente única, genial, nace de un temperamento forjado en condiciones difíciles, como veremos en su biografía. Lo que hará de él un cantante sin par es una voz capaz de, en un instante, pasar de la temura a la rabia, del agudo al grave. Esa voz, utilizada como un instrumento en la tradición vocal negra (jazzística), es modulada con una desconcertante facilidad.

Charles no cantaba a finales de los cuarenta en la manera en la que se daría a conocer pocos años después. Hacia 1948 la suavidad era su norma. El fraseo de su voz se articulaba sobre una apacible emisión con una expresividad basada en la riqueza de los matices; en definitiva en la valoración de los pequeños detalles. La cita aquí de Nat King Cole es obligada. Charles, como Cole, ambos, maestro y discípulo, muy en la línea de Lester Young, basaron su swing en una fluidez carente de aristas.

Hay que situarse en la década de los cuarenta para entender la arrasadora influencia de Cole, con toda probabilidad la figura de color más popular de aquellos años. Sus discos se vendían regularmente y su repertorio, como sucedió años después con Charles, abarcó todo el arco posible. Su templada y cálida voz más un pianismo inteligente, enraizado en la tradición y aportando a la vez recursos de gran actualidad, le convierten en un punto de mira obligado. El joven Charles formó un trío a imagen y semejanza del de Cole —lo mismo hizo por aquellos años Oscar Peterson— y tanto el repertorio como su expresión vocal, convergen claramente con las de su modelo. El atractivo que sintió por Cole quedó claramente referido en su autobiografía (3) "... La gente olvida que él (Cole) debutó como pianista de jazz. Tocaba muy bien las canciones de la época, pero cuando quería podía sacarse de la manga el blues más negro. Cuando llegó el bop, se adaptó a la perfección. Me gustaba mucho su manera de cantar; su fraseo, su voz que sabía hacerse profunda, romántica, sexy. Sus baladas acariciaban, eran insinuantes, ponía todo su corazón. Nadie se acompañaba tan bien como él. Era alguien que reunía todo lo que me gustaba: improvisación jazzística, melodías agradables, ritmos trepidantes y un ocasional toque blues."

Las cosas no tardarían en cambiar y Charles, seguramente cada vez más influido por bluesmen como Muddy Waters o Big Joe Turner, así como por un incipiente movimiento jazzístico nacido en las ciudades industriales del norte (como Detroit y Chicago) denominado hard-bop o funk, e incluso soul, va radicalizando su expresión vocal progresivamente, llegando a convertirla, al final de la década de los cincuenta, en una de las más duras y atractivas que puedan imaginarse. El grito onomatopéyico es requerido cada vez con más frecuencia. La expresión intimista y matizada de años atrás, deja paso a un expresionismo cada vez más extremado en el que los gritos se alternan con los susurros en un continuo vertiginoso que envuelve al oyente en una orgiástica epopeya vocal.

I GOT A WOMAN. Desde mediados de la década de los cincuenta, Ray Charles se convierte en una clara alternativa, no ya de su maestro Nat King Cole, sino del mismísimo e intocable Louis Armstrong. Y lo

hace de manera parecida a *Satchmo* y a Cole, sobre la base de un repertorio variopinto, asimilándolo, transformándolo, haciendo realidad una vez más, aquella feliz aseveración que el mítico Jelly Roll Morton hiciera sobre el jazz, "más vale el cómo que el qué". Ray Charles se convierte, seguramente sin pretenderlo, en un cantante de jazz de gran altura; probablemente en el más importante juntamente con el citado Armstrong.

Las razones que sustentan tal aseveración se encuentran a docenas a lo largo de su carrera. Consideraré tan sólo algunas, cualquiera de las cuales, por separado, son argumento suficiente para tal encumbramiento.

La primera es, por así decirlo, la referencia; se trata de un tema propio de título *I Got A Woman*. De este tema existen diversas versiones. La primera, grabada en estudio en 1957 (4) es quizá la menos interesante bajo el punto de vista de la aportación de Charles al mundo del jazz. La segunda, grabada en vivo en el Festival de Newport de 1958 (5), es sencillamente magistral e hizo escribir a Lucien Malson, en 1962 (6), lo que sigue: "...En *I Got A Woman*, su obra maestra, Ray Charles, más allá de cualquier compromiso estético o ético, grita con la alegría simple de estar cantando allí, de tener una pasión, de tener el cuerpo convulsionado por el furor de amar. Ninguna otra obra en el mundo ha transmitido con tal vehemencia eso que los psicoanalistas denominan las fuerzas profundas de la libido. Nadie como Charles es capaz de conseguir, por otra parte, un acuerdo espontáneo entre generaciones, apreciado por mayores, admirado por jóvenes, cuando hace explotar en su voz la verdad del jazz". Estas palabras entusiastas, escritas al hilo del descubrimiento en Europa de la figura de Charles, dan pie a algún comentario. Hay que leer la última aseveración de Malson con perspectiva histórica. La polémica entre tradicionalistas y modernos todavía levantaba ampollas en Francia por aquellos años. Era casi un milagro encontrar a alguien que contentara a todos: Charles evidentemente, era esa persona, ese músico.

En cuanto a los valores de *I Got A Woman*, nada que objetar; con sólo esta versión se hubiera podido crear una leyenda. Tema extremadamente sencillo, se acompaña en las versiones en directo por una introducción que no hace presagiar lo que vendrá después (en la de 1961 hay unos compases de *Para Elisa* de Beethoven...). *I Got A Woman*, capta la atención por su *tempo* y sus *stop chorus* estratégicamente situados... lo demás, más que el guión, lo pone el actor, el intérprete. Si se quieren establecer unas referencias claras, un contraste, escuchen la versión de Elvis Presley (7). Para llegar a un conocimiento del arte vocal de Ray Charles, yo diría que *I Got A Woman* es una referencia necesaria y suficiente.

Dos años después, Charles grabará un elepé (8) con algunos títulos que merecen figurar en cualquier antología. *California Here I Come* es uno de ellos. Espléndida canción en la que Charles muestra lo que es la dicción en jazz que, por cierto, nada tiene que ver con la de Louis Armstrong o la de Frank Sinatra, ejemplos tan válidos como el suyo. Armstrong acomodaba su forma de decir, tan característica, a un fraseo instrumental que era brillantísimo. El contraste es fascinante. Sinatra, sin referencias instrumentales propias, se adapta al fraseo de un saxofonista que, para mí, estaría entre Stan Getz y Dexter Gordon. Charles, sin embargo, como los primeros bluesmen, parece volver a crear el arte vocal a partir de sí mismo; su voz es, en cierta manera, eminentemente... vocal.

Georgia On My Mind, del mismo álbum, es en sí misma un jarabe al que se le hubiera añadido abundante azúcar. Sin embargo, Charles le da una dimensión que roza lo trágico. El cómo, una vez más, acaba envolviendo y desfigurando el qué. La interpretación transforma, caracteriza de una manera decisiva la base interpretativa. El tono *blue* de la *Georgia*... de Charles aplasta el arreglo y sus "cien mil violines". La convencional letra pierde cualquier significación para ser únicamente vehículo de su voz.

FOOTS. Ray Charles nació precisamente en el estado de Georgia, concretamente en Albany, un 23 de septiembre de 1930. Le bautizaron como Ray Charles Robinson, y su familia fue la típica familia negra del sur. Su padre era peón de los ferrocarriles y su madre realizaba faenas domésticas a domicilio. La niñez de Ray tiene tintes merecedores de un desgarrado blues sureño. Le toca presenciar impotente cómo se ahoga su hermano pequeño; cómo su padre va desapareciendo progresivamente de su vida; cómo cae enfermo de glaucoma y, seguramente por falta de medios para su tratamiento, cómo queda ciego antes de cumplir los siete años. A esa misma edad ingresa en una institución para invidentes en donde es apodado *Foots* por haber llegado hasta allí descalzo.

Año crucial, 1938, por su encuentro con el piano. Hacia 1946, primeros contratos profesionales y primera composición: *Confession Blues*. Un año después forma un trío con el guitarrista Gosady McGee, el McSon Trio. En 1948 graba sus primeros títulos alcanzando ventas considerables (*Let Me Hold Your Hand*, 100.000 ejemplares). En 1952 le contrata Atlantic Records. Tres años después se crean *The Raeletts*, grupo vocal femenino que le acompañará en conciertos y participará en muchas de las grabaciones de esta época. En 1958, su éxito en el Festival de Newport que quedará reflejado en una célebre grabación. Entre 1959 y 1961 graba sus más importantes títulos: *What'd I Say*, *Georgia...*, *Hit The Road Jack*, *Unchain My Heart*. También matrimonios, hijos y heroína. A partir de estos años, Ray Charles pasa a ser patrimonio de la música popular.

EL PIANISTA. Suficientemente esbozada la verdadera dimensión de Charles como cantante, oculta a veces por los tupidos entresijos del negocio musical, es hora de entrar en su otro aspecto, quizá todavía más desconocido: el de instrumentista. Ya se ha dicho al comienzo de estas líneas que Charles era un excelente pianista. Tal y como el lector avezado habrá descubierto y, de manera similar a lo que sucedió con su voz, el Ray Charles pianista en su primera época fue un discípulo aplicado de Nat Cole. Esto no ha de sorprender: La identificación voz-instrumento en los cantantes instrumentistas es, cuanto menos, generalizada. Armstrong, Baker, Cole, Eldridge, Gillespie, Nance... etc., ustedes mismos elijan el ejemplo.

Charles dejó traslucir su admiración por el eximio pianista en sus primeros discos. Quizá la aportación más importante de Charles al estilo de su maestro es un profundo toque blues. Estilísticamente, a su pianismo no pareció afectarle el bop, a pesar de haber vivido esa época, cosa nada extraña siendo como era un imitador de Cole (9). Sin embargo, a mediados de la década de los cincuenta, Charles evolucionó hacia unos parámetros más personales. ¿La influencia fue del piano sobre la voz, o quizá de la voz sobre el piano?, lo cierto es que tanto una como otra sufrieron una profunda transformación. Sus líneas musicales, hasta entonces blandas, se fueron endureciendo con el paso de unos pocos años. No podemos desechas la posible influencia que tuvieron en esa evolución algunos músicos de jazz con los que Charles trataba (10). Mediada la década de los cincuenta, tuvo repetidas ocasiones para ello. Ligado a un sello esencialmente jazzísti-



co (Atlantic) pudo grabar con músicos como Milt Jackson, David Fathead Newman, que él mismo lanzaría a un cierto estrellato, Joe Brightwater, Oscar Pettiford, Joe Harris, Billy Mitchell, Kenny Burrell y Art Taylor. Como puede verse casi todos ellos representantes más o menos destacados del llamado hard bop y, algunos de ellos, en concreto los tres últimos del más duro, el de Detroit.

Lo más interesante del Charles pianista lo podemos encontrar en *The Great Ray Charles* (11), recopilación de catorce piezas, cinco de las cuales están tocadas en trío, y el resto por un septeto con arreglos de Quincy Jones, músico que tendrá una gran influencia en la carrera jazzística de Charles (12). Las piezas en trío nos muestran a un pianista de un raro talento para la expresión en clave de blues. Charles articula sus frases mostrando claramen-

te sus orígenes (Cole), pero dejando sentir la influencia de músicos más modernos (Silver). Charles continúa con fortuna la línea Hines-Wilson-Cole, haciendo jugar un cierto papel a la mano izquierda casi olvidada por sus contemporáneos. La sutilidad armónica de sus antecesores se pierde un poco en él, pero, sin embargo, es capaz de introducir armonías que le emparentan con la segunda generación de boppers. Charles es un gran pianista de blues, tal y como éste se entiende en el mundo del jazz mediada la década de los cincuenta. En este aspecto concreto hay que considerar a Charles como un pianista de una altura similar a Hampton Hawes o Bobby Timmons, y muy superior a otros que obtuvieron mayor reconocimiento, como Gene Harris o Ramsey Lewis.

GENIUS + SOUL = JAZZ. Charles grabaría dos discos con Milt Jackson (13), posiblemente por razones coyunturales. De lo que no cabe duda es de que sentía una gran admiración por la música de Jackson, tanto o más enraizada en los blues que la suya, pero con un nivel musical bastante superior. Estos dos discos no dejan de tener su gracia si consideramos que además del vibráfono, Jackson toca el piano, cuando Charles hace lo propio con el saxo alto. Con este instrumento Charles está muy en la línea de un Eddie Vinson, aunque con soltura muy inferior a la de éste. En ambos, salvando las distancias, se da la concurrencia del blues y un cierto parkerismo (¿qué otro saxofonista alto se ha expresado mejor que Parker en el lenguaje del blues?). También Jackson aprovecha para desempolvar la guitarra, sacada de algún rincón, y mostramos que con este instrumento es, al menos, tan brillante como Charles con el alto... Los títulos de ambos discos ya son todo un avance de su contenido. Piensen que a mediados de aquella década la palabra soul era patente de autenticidad. A casi cuarenta años vista, parece que ambos músicos se lo pasaron bastante bien realizando estas obras que no añaden ni un ápice a su gloria, aunque sí algunos excelentes blues.

Los discos jazzísticos de Ray Charles culminarán en 1961 con *Genius + Soul = Jazz* (14) y *Genius Hits The Road*. Al segundo ya me he referido indirectamente antes. El primero es, para mí, una obra con bastante peso específico dentro del denominado jazz orquestal. Creo que tiene el peso suficiente como para considerarlo, paralelamente a otras obras contemporáneas de Count Basie, una especie de culminación de la big band clásica.

Después de esto vendría la renovación, principalmente de la mano de Gil Evans, Thad Jones y Sun Ra, los tres, por cierto, personajes a punto de brillar en lo más alto del dichoso Limbo.

La base del éxito de esta obra hay que adjudicársela a los arreglistas-orquestadores de la misma: Quincy Jones, Ralph Burns e, indudablemente, Ray Charles. Un indudable éxito sin duda, que se basa en la elección de las orquestas participantes, en el espíritu que las anima y también, en gran medida, en el repertorio utilizado. De las dos orquestas que figuran en los créditos, una de ellas es la de Basie sin Basie y con la adición de Clark Terry y Philip Guilbeau. La otra, siguiendo el mismo esquema, es de estudio pero con excelentes solistas. Del repertorio baste decir que se basa en el blues.

Charles toca el órgano Hammond en todo el disco, instrumento que utilizaba habitualmente aquellos años en sus conciertos (15). El uso que hace de este instrumento, por color y texturas, está más en la línea de Richard Holmes que de Jimmy Smith. En un tema como *I've Got News For You*, en el que Charles canta, voz y órgano son elementos antagónicos y a la vez complementarios. Las intervenciones de los solistas, Guilbeau, Foster, Mitchell, son sostenidas en vilo por el magnífico soporte de Charles. Por fin, la orquesta vuela, *Let's Go*, balancea, *From The Heart*, o estalla *Strike Up The Band*, sin perder jamás el control de unos movimientos que, iniciados veinticinco años antes, hallan su culminación aquí, lubricados por el suave y a la vez enérgico fluido que surge del electrónico teclado que animaba un genio llamado Ray Charles.

Lo que vino a partir de 1961, hay que obviarlo ya que, en primer lugar, no añadió ni un gramo a sus méritos como cantante.

Como instrumentista, Charles no volvió a intentarlo ni en sus discos ni en sus conciertos. La rutina de la celebración se instauró en su vida como un escudo protector. Del riesgo del blues y el jazz, pasó a la mullida protección de una industria del disco, dispuesta a extraer hasta el último dólar de aquel inesperado filón. Ya lo dije al principio, Ray Charles no volverá, claro que la esperanza es lo último que se pierde. ■

NOTAS

(1) El término Genius tiene un origen confuso. Hay dos versiones. Por una parte se dice que este epíteto lo inventaron los comerciales de la Atlantic para la promoción de su pupilo. Por otra, también se asegura que en cierta ocasión Frank Sinatra dijo: "Ray Charles es el único genio en este oficio."

(2) *The Rolling Stone Interviews*. 1971. Straight Arrow Publishers. Inc.

(3) *Brother Ray - The Ray Charles's Own Story*. Ray Charles/David Ritz/Le Blues dans la peau. Presses de la Renaissance.

(4) *Hallelujah I Love Her So* (1957). Atlantic.

(5) *Ray Charles Live*. Atlantic 7567-81731-2. Compendio de *Ray Charles At Newport* (1958) Atlantic, y *Ray Charles In Person* (1959). Atlantic.

(6) Lucien Malson. *Les Maîtres du Jazz*. Presses Universitaires de France. Collection Que Sais-Je? 1962.

(7) No puedo dejar pasar la ocasión de escribir unas líneas sobre este curioso personaje de la iconografía norteamericana. Elvis Presley, natural de Memphis (Tennessee) es quizá el último ejemplo de lo que fue la segregación racial en el campo de la música en los EE.UU. Su éxito popular, y por tanto comercial, amagó las fuentes de su inspiración, eminentemente negras. Su versión de *I Got A Woman*,

es, sin entrar en estériles comparaciones, una muestra de lo que digo. La historia se volvía a repetir una vez más y la imitación se valoraba como original, naturalmente si aquella era blanca. Parece, no obstante, que los tiempos han cambiado.

(8) *Genius Hits The Road*. 1960. Atlantic.

(9) Por "imitación", así entre comillas, entiendo el paso necesario en la evolución de casi cualquier músico que necesita un espejo en donde reflejarse y dar sus primeros pasos. El "casi" anterior excluye a algunos pocos, poquísimos genios, que hacen brotar de una inesperada fuerza creativa su propio lenguaje.

(10) En general, la opinión de Ray Charles sobre los "músicos de jazz" no era demasiado favorable. Podemos leer en la autobiografía antes citada lo siguiente: "... lo que me molestaba de algunos músicos de jazz era su extraña actitud narcisista. Habitualmente te decían: Mira, esta es mi música. Si te gusta no hay problema, si no, ya te puedes ir a paseo...".

(11) *The Great Ray Charles*. Atlantic 7567.81731-2. Compendio de *The Great Ray Charles* (1956) Atlantic 1259 y de *The Genius After Horus*. (1956) Atlantic 9046-4.

(12) Quincy Jones es probablemente uno de los más recalcitrantes ocupantes de ese limbo jazzístico del que les hablaba al comienzo. Su talento como compositor-arreglador-conductor-productor en el campo de la música popular, ha oscurecido los mismos talentos en, por así decirlo, la acera de enfrente, o la acera pobre de la música (pobre en dólares, pero rica en experiencias musicales de una calidad netamente superior).

(13) *Soul Brothers/Soul Meeting*. Atlantic 7567.81951-2. Compendio de los álbumes del mismo título con números de referencia Atlantic 1279 (1957) y Atlantic 1360 (1957-58).

(14) *Genius + Soul = Jazz*. Dunhill DZS-038. Originalmente ABC-Impulse. Se presentan tres temas de *Genius Hits The Road*.

(15) A finales de los cincuenta, principios de los sesenta, proliferan los organistas. En los clubes de Manhattan, el trío órgano, guitarra, batería, con la adición de un saxofonista tenor, o simplemente órgano, batería, tenor, es de las combinaciones más habituales. El movimiento soul (funkie), de vuelta a las raíces más hondas, rescata al órgano de las iglesias y pone en primer término un sonido llamado precisamente *Churchy*. Smith, Holmes, Bennett, Davis, McDuff, Patterson, etc., editan aquellos años docenas de discos utilizando esa fórmula.





50 AÑOS DEL MEJOR JAZZ



CUMPLE MEDIO SIGLO.

Y para celebrarlo te ofrece toda su discografía a un precio muy especial
y además

por la compra de 3 CDs del catálogo Polygram Jazz te regala un
fabuloso Verve's Grammy Winners.

¡¡¡ ENHORABUENA !!!



Incluye:
ELLA FITZGERALD
STAN GETZ
SHIRLEY HORN
BILL EVANS
WES MONTGOMERY
CHARLEY PARKER
COUNT BASIE
BETTY CARTER
JIMMY SMITH
JOE HENDERSON

PolyGram