

Retratos
desde
el
Limbo

Vicente Ménsua

QUINCY



JONES

Si a Fats Navarro lo encontrábamos en un rincón del Limbo, simplemente acompañado de su amplia sonrisa, a Quincy *Delight* Jones, es probable que lo veamos pasar en un deslumbrante Rolls Royce Silver Cloud conducido por un chófer blanco... Así es este particular Limbo que acoge a ganadores y perdedores, a ricos y pobres, a negros y también blancos. El único punto en común de sus moradores es, lo repito una vez más, el olvido que de su música y persona tienen una gran parte de aquellos que tendrían que recordarles. Por ello no nos debe de extrañar la paradoja –que no es nueva, ya nos ocurría con su amigo Ray Charles–, de la notable popularidad de que goza Quincy Jones. Se puede decir que en el campo de la música norteamericana (lo cual es en cierta manera, comercialmente al menos, extensivo al resto del Planeta) es y ha sido uno de los individuos más decisivos con una pertinaz machaconería. Pero, en fin, no es ahí donde le buscaremos. Nos interesaremos, sobre todo, por el músico que supo culminar en pocos años, apenas diez, toda una hermosa tradición de arreglos y orquestaciones en las grandes bandas y que contribuyó además, a que algunos de sus colegas realizaran las que son, quizá, sus obras más acabadas.

UN CHICO CON BUENA ESTRELLA. Quincy Jones nació en Chicago un 14 de marzo de 1933, hijo de una numerosa familia, siete hermanas y dos hermanos, sin antecedentes musicales de ningún tipo. El hecho de que Quincy se refiera a su padre como su principal fuente de inspiración, se debe más a todo lo que le animó y apoyó que a cualquier otra cosa. Cuando tenía once años su familia se trasladó a Bremerton, en el estado de Washington, para acabar viviendo en Seattle, capital del mismo estado, en el año 1948. Sus primeros contactos con la música los tuvo a través del coro de una Iglesia Baptista (a pesar de pertenecer a una familia católica, le gustaba asistir a los cultos baptistas, "que exteriorizaban más los sentimientos").

En la escuela Robert E. Coontz estudió música a través de diversos instrumentos tales como clarinete, trombón, tuba y percusiones, hasta que se compró una trompeta con la que formó parte de casi todas las organizaciones musicales de la escuela. A los 16 años escribió una *suite* titulada *From The Four Winds* de unos 20 minutos de duración, que le hizo ganar una beca para la Universidad de Seattle. Ya inmerso en el mundo musical de la ciudad acompañó a músicos de paso, como Billie Holiday en la época en que Bobby Tucker era su pianista. El trompetista Clark Terry, de gira con el sexteto de Count Basie, le corrigió su mala posición de labios, la famosa embocadura de los trompetistas, y le ayudó a perfeccionar la técnica y mejorar su defectuoso estilo expresivo. Como anécdota cabe decir que Billy Eckstine, para el que trabajaría pocos años después, afirmó que Quincy era un trompetista horrible...

Su encuentro con Ray Charles, dos años mayor que él, tuvo una cierta relevancia en su devenir musical. Charles dirigía por aquellos años un trío denominado Maxime. Quincy formó parte del coro vocal de acompañamiento del trío, para el que el cantante-instrumentista escribía los arreglos. Charles pasaba por aquellos años por un periodo de profundo influjo de Nat Cole (1), pero así y todo llevaba impreso el espíritu del blues, espíritu que, según el propio Jones, "me transmitió como lo más natural del mundo".

Su estancia en Boston, gozando de otra beca, le hace trabar conocimiento con Gigi Gryce, Herb Pomeroy, Charlie Mariano y Nat Pierce, los cuatro, por cierto, arreglistas en ciernes. Su entrada en la orquesta de Lionel Hampton en 1953 fue, bajo el punto de vista de la experiencia, bastante definitiva. Quincy tuvo la suerte de coincidir en la sección de trompetas con Walter Williams, Art Farmer, Benny Bailey y Clifford Brown... De éste último Jones decía: "(...) cuando esté más maduro tendrá una gran influencia en la música de jazz (...) seguro que en poco tiempo *Brownie* se libera-

rá del influjo de Dizzy Gillespie y de Fats Navarro..." (2). Desgraciadamente al poco tiempo, como es bien sabido, Brown desaparecería en un trágico accidente de automóvil. El ambiente de la orquesta de Hampton por aquellos años era muy peculiar. Entre otras cosas, el líder, durante las largas giras europeas, no dejaba que nadie grabara fuera de la orquesta. A pesar de ello, los más jóvenes –queda claro en las discografías de aquellos años–, quizá motivados por la misma prohibición, no hicieron otra cosa... Y Quincy pudo hacer sus primeros ensayos como arreglador, orquestador y hasta de productor asociado en algunos casos. En la big band de Hampton convivían tradicionalistas, fieles a la desmesurada estética del líder; y gente como Jones y otros que estaban allí para ir adquiriendo una experiencia impagable e intentando no comulgar con las "ruedas de molino" que el expansivo vibrafonista les ofrecía prácticamente a diario. "... en mi época con Hampton pasaban cosas muy divertidas. Cuando la orquesta tocaba *Flying Home*, Lionel nos hacía levantar a todos e ir, como en una procesión, detrás suyo y cosas así. Clifford Brown y yo, en aquellos momentos, hacíamos como que nos atábamos los cordones de los zapatos o buscábamos cualquier otro pretexto para no tener que participar en aquello. El Birdland quedaba al lado y allí solían tocar Dizzy, Monk o Powell, nuestros ídolos, que venían en los descansos entre cada actuación y nos tomaban el pelo diciéndonos medio en broma, medio en serio, 'pero qué clase de mierda tocais'. Nosotros queríamos aparecer como artistas, no como entretenedores. Recuerdo también que tocando con Cannonball Adderley hacíamos bromas sobre lo que para nosotros era la música seria y la otra. En general procurábamos tocar música que no gustara a nuestros oyentes. En algo se tenía que notar que éramos discípulos de Dizzy y Bird... ¡Realmente éramos muy jóvenes!" (3).

Volviendo a la orquesta de Hampton, Quincy tuvo la oportunidad de escribir bastantes arreglos y también de que la orquesta tocara sus propios temas, uno de los cuales, *Kingfish* (4), contiene uno de los muy raros solos grabados por el Jones trompetista. Quincy tuvo además la ocasión de participar, en 1956, en la orquesta que se formó en torno a Dizzy Gillespie y que, subvencionada por el Departamento de Estado, realizó una larga gira por Oriente Medio. Fue en calidad de director musical, arreglista y también de trompeta de una sección cuyos instrumentos estaban acodados como lo estaba el del líder.

Cuando dejó a Gillespie marchó a París, era el año 1957, a estudiar con Nadia Boulanger. "... era alguien muy singular. Lalo Schiffrin acababa de estudiar con ella y Michel Legrand comenzaba por entonces. Hablaba francés, ruso e inglés. Era una mujer muy dura. Tuve la suerte de estar con ella; tenía una personalidad tan fuerte que con un simple gesto de un dedo creo que me hubiera destruido. Hablaba sobre todo de 'la gran línea'. Decía que el aspecto rítmico es cambiable, pero que la línea melódica, la melodía, es la reina. Me enseñaba su biblioteca, con unos 700 libros de partituras, y me decía, mira, aquí tienes toda la música europea, pero ya está escrita. Si yo tuviera tu edad me iría al Birdland, a aprender allí" (5).

QUINCY JONES Y LOS OTROS: PLENTY, PLENTY SOUL. Como he dicho al comienzo, el capítulo fundamental de la trayectoria de Jones lo forman las diversas colaboraciones que realizó a lo largo de los diez años que transcurren de 1956 a 1966. Colaboraciones que van desde la composición hasta la producción, pasando por el arreglo. Factor común de las mismas es un nivel de calidad siempre muy por encima de la media. Sea por la falta de preparación (de producción) de muchas obras jazzísticas (evidente en la mayoría de los casos), sea por la calidad de las composiciones y arreglos, lo cierto es que una gran parte de las colaboraciones de Quincy de aquellos años hay que considerarlas entre las obras más notables de sus autores. Lionel Hampton, Dizzy Gillespie, Dinah Was-

hington, Sarah Vaughan, Ray Charles, Count Basie, Milt Jackson, Clifford Brown, Frank Sinatra, Billy Eckstine, Peggy Lee, fueron algunos de sus clientes durante aquellos años. De ese enorme bagaje he elegido cuatro muestras que me parecen las más representativas de aquella época. Cuatro obras maestras; seguramente su escucha ayudará al lector a llegar a este mismo convencimiento. Son *Plenty, Plenty Soul*, de Milt Jackson (6), *Genius + Soul = Jazz*, de Ray Charles (7), *Li'l Old Groovemaker Basie* (8) de Count Basie y, por último, *Sinatra & Basie At The Sands* (9) de Frank Sinatra y Count Basie.

Cronológicamente, la primera es *Plenty, Plenty Soul*, título que nos da todas las pistas evitándonos cualquier sorpresa. Esta obra es realmente lo que se puede esperar del título. En torno a Jackson, por aquellos años en nómina de la Atlantic —como Ray Charles—, Quincy plantea un grupo orquestal de tamaño medio pero de gran altura musical, formado por músicos capaces de solear al mismo nivel que el líder de la sesión. Joe Newman a la trompeta, Cannonball Adderley (alias Ronnie Peters, por problemas contractuales, y por otra parte, padrino del hijo mayor de Quincy) al saxofón alto, Jimmy Cleveland al trombón, Frank Foster al saxofón tenor y Sahib Shihab al barítono. La rítmica era la mejor posible en un disco tan pretendidamente enraizado en los blues: Horace Silver al piano, Percy Heath al contrabajo y Art Blakey a la batería. Delante tres temas, el que dio título al disco, más *Boogity* y *Hearstring* (el resto de temas de esta obra, cuatro, fue realizado por un quinteto sin intervención, al menos formal, de Jones). El resultado está a la altura de lo mejor que con esos presupuestos se podría esperar. La mano del arreglista es aquí detectada con facilidad. El equilibrio que existe entre la temática, el propio arreglo y la sucesión de solos, da como resultado uno de los álbumes de jazz con una atmósfera blues más creíble y auténtica. Las tensiones están sabiamente administradas, todo parece rodar como si no hubiera otra forma posible. Además, los solos son todos ellos de una gran calidad, no sólo técnica, lo cual es de esperar tratándose de músicos de gran experiencia en colaboraciones como ésta, sino, sobre todo, de una gran calidad emocional. El clima resultante, el aroma de esta obra, tan decisiva en un disco de blues, es extraordinario.



THIS IS HOW I FEEL ABOUT JAZZ. BLUES Y ESTANDARES. Aproximadamente un año antes de colaborar con Milt Jackson en la grabación de *Plenty, Plenty Soul*, Quincy ya había realizado un álbum de gran interés a su nombre, en el cual quedaron reflejadas todas sus aportaciones al lenguaje orquestal. El título, *This Is How I Feel About Jazz* (10), como casi todos los títulos de este período del jazz se muestra revelador de su contenido. Jones vierte aquí su punto de vista sobre el jazz y deja claras cuáles son sus influencias; influencias que nunca ocultará y que van "desde Ray Charles hasta Ravel".

Entre otras muchas cosas, *This Is...* muestra una de sus grandes obsesiones, que lo será a lo largo de los años que siguen: las orquestaciones como base de la elaboración de un determinado sonido. Quincy utiliza en cuatro de los temas una orquestación en la que aparecen una trompeta, un trombón, un alto, un tenor, una flauta, un barítono, la rítmica y, en dos temas, el vibráfono de Jackson. La combinación de timbres que consigue con estos instrumentos es muy lograda, especialmente el apareo de la flauta y el barítono que es de gran efecto. Es claro que Jones no descubre nada con ello y que simplemente se muestra como un buen discípulo de Ellington (¿y quién no?), jugando con los timbres a la manera ellingtoniana como si de un tapiz de colores se tratara; una cortina que además de proporcionar un fondo estable, da vida a los primeros planos (el solista). La única aportación de Jones a este "efecto ellington" son las armonías bop que frecuentan abundantemente sus temas. Eso, y una perfección formal en la arquitectura de la pieza que siempre sorprende. Los arreglos de Jones, recuerden el comentario a *Plenty, Plenty Soul* de más arriba, dan la sensación de haber llegado allí donde deberían llegar.

Gil Evans, Oliver Nelson y otros como Sun Ra, pocos años después llevarían el "efecto ellington" hacia derroteros que en ocasiones sobrepasaron los márgenes de lo establecido por Duke, impulsando la escritura para las big bands hacia límites de un gran interés. Evans, experimentando sobre una temática aparentemente ajena a la tradición jazzística e introduciendo instrumentación electrónica; Nelson, más enraizado en la tradición pero con la mirada puesta en ciertas vanguardias de los sesenta. Por último, Ra, con una música claramente iconoclasta, decididamente informal, marcando pautas que no han sido suficientemente recorridas... todavía veinte años después.

El blues será la otra constante en estas primeras obras. Es indudable que Jones tiene una especial facilidad para crear el difícil ambiente blues. Y lo hace saliéndose del modo basieano surgido de la tradición del *head arrangement* o sea, del simple tema de 12 compases y el riff contracantando. Su elaboración del blues es bastante más sofisticada y sobre esa misma base del blues eterno, hace intervenir toda una serie de elementos, los mínimos, que enriquecen el manido y a veces saturado lenguaje blues. Lo cierto es que los blues de Jones suenan con una gran solemnidad, un ápice más sofisticados que los habituales, pero sin perder nunca un acento que suena sincero ni la frescura necesaria.

La experiencia de *This Is How...* y de *Plenty...*, dará lugar a una especie de cruce de ambas concretada en una grabación a nombre de Ray Charles; el título *Genius + Soul = Jazz*. No era ésta la primera colaboración de Quincy y Charles. Amigos de adolescencia en Seattle, ambos habían respirado una misma atmósfera musical y sus convergencias eran casi totales. Jones ya había escrito hacía años para Charles los arreglos de *The Great Ray Charles* (11), en el que se alternan piezas en trío con un octeto. Esta obra es de lo mejor del Charles pianista, y el clima a lo largo de toda ella es de una calidad pareja, aunque claramente diferenciada, al de *Plenty, Plenty Soul*. De *Genius + Soul = Jazz*, tampoco aquí el título deja lugar a grandes dudas, se habló suficientemente en el primer capítulo de esta serie, dedicado precisamente a Charles. Es una obra importante en cuanto que utiliza todos los recursos tradicionales y los lleva al límite. Es como la culminación de una etapa en el camino que marca el desarrollo ortodoxo de las big bands. Para ello Jones se sirvió de un esquema totalmente tradicional: un solista, una voz de hecho, Charles al órgano y una orquesta de acompañamiento, salpicando los arreglos con algunos solos, no muchos, del trompetista Philip Guilbeau y el saxofonista Frank Foster.

De un espíritu muy similar a la anterior es *L'il ol' Grovemaker...* Basie!, aunque partiendo de un esquema que difiere diametralmente de *Genius + Soul = Jazz*. Aquí la orquesta es la protagonista absoluta. La excepción es el tema *Kansas City Wrinkles*, especie de concierto para celesta, Count Basie,



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

**Los mejores músicos
de Europa y América
en el mejor marco**

12 Aniversario

Próximas actuaciones

María Pía de Vito
(31 de octubre al 6 noviembre)

**Seamus Blake +
Perico Sambeat Quartet**
(7 al 13 noviembre)

**Andrzej Olejniczak-
Iñaki Salvador Quartet**
(14 al 20 noviembre)

**Bob Mover +
The Milestone Trio**
(21 al 27 noviembre)

Manel Camp + Kiflús
(5 al 11 diciembre)





y orquesta. El balance de esta grabación es que la orquesta de Count Basie ya nunca más sonó como en este disco (12). El *todo* Basie se condensa en esta admirable obra maestra. La rítmica, ¡Green!, el propio Basie, las secciones, los *tutti*... Jones organiza en *L'il Ol' Grovemaker* una orgía basieana, para disfrute de los músicos y los oyentes, una especie de sublimación del arte de la big band clásica. Al respecto, tuve ocasión de ponerle este disco en un *Blindfold Test* (13) a Thad Jones, antiguo trompetista y arreglador de la orquesta, concretamente el tema *Natsy Magnus*, la *pieza* por antonomasia del disco, en la que Quincy Jones juega con la orquesta como si de un rompecabezas se tratara. Lo que sigue es un extracto de sus palabras: "... este disco es fan-tás-ti-co. El día en que no se pueda escuchar esta música será una catástrofe, creo que esto es un reto para los jazzmen del futuro...". El reto sigue vigente; de las muchas orquestas y arregladores que han recabado en la música basieana desde entonces, pocos han conseguido llegar al nivel mínimo que permita cualquier comparación.

VOZ + QUINCY = SWING. Desde el principio de su carrera Quincy Jones fue requerido por numerosos cantantes para arreglar y dirigir las orquestas de acompañamiento. Baste citar sólo algunas de esas ocasiones, y sólo durante los años de entre décadas citados: Sarah Vaughan: *You're Mine You* y *Swings The Tivoli*; Peggy Lee: *Blue Cross Country*; Billy Eckstine: *Basie-Eckstine Inc* y *The Modern Sound Of Mr. B*; Frank Sinatra-Count Basie: *It Might As Well Be Spring* y *Sinatra & Basie At The Sands*; Shirley Horn: *Shirley Horn With Horns*; Sammy Davis: *Our Shining Hour*; Dinah Washington: *Tears And Laughter* y *The Swinging' Mis D*. De entre toda esta sapiencia para acompañar voces acumulada en pocos años, yo destacaría *Sinatra & Basie At The Sands*.

En esta obra convergen tres personalidades de un elevado talento. ¿En 1966 se podía encontrar un cantante mejor que Sinatra, una orquesta tan en su punto como la de Basie y un arreglista-productor tan dinámico como Quincy? Aquí convergió todo ello, y por si fuera poco la grabación, hija de una espléndida toma de sonido, es de una nitidez asombrosa para la época, "tal y como si estuviéramos allí". El planteamiento de esta producción no fue grabar un disco más de Sinatra, si no "el disco de Sinatra". Conjuntamente los tres ya habían realizado *It Might As Well Be Spring*, selección de canciones del momento espléndidamente elaboradas, sí, pero exento de la chispa de genio que transfiere un disco a la historia. Para ello se pensó que tenía que ser en vivo, creyendo que ambos, cantante y orquesta, superarían sus niveles estrictamente profesionales. Se buscó un local célebre en el que, otra vez ambos, Basie y Sinatra, actuaban repetidamente. Para la temática se elegirían algunos de los temas que hicieron famoso a Sinatra, que con los arreglos de Jones y el acompañamiento de Basie sonarían como nuevos, alternando algunas baladas en las que Sinatra solamente fuera acompañado por su pianista. El contraste lo dio la orquesta interpretando un par de temas instrumentales. El resultado, como seguramente había previsto Jones, superó lo que es un buen producto profesional para inscribirse en obra excelsa. Sinatra desprende un swing que es natural en cuanto que jamás es bus-

cado, lo cual destaca, le distancia de la inmensa mayoría de los llamados "cantantes de jazz", ellos y ellas. Su sentido del *tempo* es inmejorable, y su fraseo es equiparable al de cualquier instrumentista. En cuanto a la orquesta de Count Basie está a la altura de las circunstancias. De Sinatra, aprovechar la ocasión para decir que es uno de los genios de la música y también seguramente uno de los músicos menos valorados... pero eso es otra historia. Valga para cerrar este capítulo las palabras de Jones sobre el "procedimiento Sinatra" para grabar. Cuenta Jones, "Sinatra siempre entraba en mi despacho con una lista de las cosas que quería hacer. Yo le hacía dos o tres sugerencias. Al cabo de un par de horas ya teníamos las llaves y rutinas para diez o doce canciones. Siempre lo hacíamos así. Dos meses más tarde grabábamos. Antes de que él llegara la orquesta ya lo había ensayado todo, porque con Frank todo ha de ser impecable. Es muy exigente y, o te adora, o es mejor que no te cruces en su camino. Si él considera que la orquesta no está a punto, es decir si piensa que no va como él quiere que vaya, se marcha sin grabar. De hecho grabar con Sinatra es como grabar en vivo. Para la sesión de *L.A. Is My Lady*, entramos en el estudio a las siete de la tarde. A las ocho y veinte nos íbamos para casa con el disco completamente acabado."

FINAL. Quincy Jones es a sus sesenta y un años una figura sin par del *show business*. Sus credenciales en los últimos veinte años pasan por Aretha Franklin, *Hey Now Hey*; banda sonora de la serie televisiva *Roots*; Michael Jackson, *Off The Wall*, *Thriller* (disco más vendido de la historia de la música), *Bad*; Patti Austin, *Every Home Should Have One*; Varios Artistas, *We Are The World*; Música oficial de la XXIII Olimpiada, Banda sonora de la película *El Color Púrpura*... por no hacer demasiado larga la lista. Sin embargo, toda esa espectacular relación, a pesar de haber llenado sus vitrinas de *Grammys*, y de dólares sus cuentas corrientes, pertenece más al mundo de la especulación musical que propiamente al de la creación, y por tanto poca gloria real han añadido a la conseguida veinte años antes: nada más y nada menos que un papel en la historia del jazz.

Ese papel de Quincy Jones, sin ser genial, fue sin embargo bastante relevante. A Jones hay que considerarlo un eslabón necesario en el desarrollo del arreglo y la orquestación, e incluso, en el de la composición para gran orquesta. Quizá convencido de ello, de haber volcado todo su mensaje, Jones, como Ray Charles, ya nunca volverá. ■

Notas

- (1) Ver *Cuadernos de Jazz*, nº 23, Retratos desde el Limbo. Ray Charles.
- (2) Entrevista realizada por Zan Stewart para *Down Beat*, 1985.
- (3) Entrevista de Raymonds Horricks, publicada en el libro *Jazzmen d'aujourd'hui (These Jazzmen Of Our Time)*, 1960. Buchet/Chastel. Corrêa.
- (4) Este tema se puede escuchar en el disco de Q. Jones *Listen Up*. Warner Bros 7599-26322-2.
- (5) Idem (2).
- (6) *Plenty Plenty Soul*. Atlantic SD-1269.
- (7) *Genius + Soul = Jazz*. Dunhill DZS-038.
- (8) *L'il ol' Groovemaker...* Basie! Verve.
- (9) *Sinatra & Basie Live At The Sands*. Reprise.
- (10) *This Is How I Feel About Jazz*. Impulse. GRP-11152.
- (11) *The Great Ray Charles*. Atlantic SD-1259.
- (12) Hubo un intento renovador, algo desnaturalizador, que en cierta manera separaba a Count de su línea tradicional. Fue llevado a cabo por Oliver Nelson, que por cierto es un personaje extremadamente interesante. El título de ese disco fue *Africa*, y estuvo editado originalmente por Flying Dutchman.
- (13) *Blindfold Test* realizado por el autor para *Quàrtica Jazz* en 1981.