

BEETLES

NIGHT FEVER & SGT. PEPPERS



JORDI SIERRA i FABRA

JORDI SIERRA I FABRA

BEE GEES
Night Fever &
Sgt. Pepper's....

BEE GEES

© JORDI SIERRA I FABRA

Cubierta, Antonio Dalmau

Impreso en España por Alominsarry

A Mercedes Anzizu Forest

PRESENTACION

Como suele suceder casi siempre, el éxito de un cantante o un grupo, en proporciones gigantescas, va unido a un sentimiento común de "comercialidad", que no es, habitualmente, exacto. Y ha habido en la historia no pocos casos en los que un cierto sector de opinión pública ha visto en un "boom" aspectos que han sido mucho menos importantes o definitorios que los verdaderos valores de la música o el carisma del protagonista en sí.

Tal es el caso de los Bee Gees.

Particularmente me ha sucedido lo mismo muchas otras veces. Cuando a comienzos de los años 70 escuché por primera vez a Elton John, me volví un completo adicto suyo. Durante los dos años siguientes a su descubrimiento, y sobre todo al principio, cuando ni siquiera en Inglaterra o Estados Unidos era el monstruo sagrado que luego fue, se publicaron en España, gradualmente, encendidos artículos hablando de Elton y refiriendo su calidad y la injusticia que se hacía con él al no descubrirle el gran público. Hasta que triunfó. Y con el triunfo, Elton hizo de todo, desde hits comerciales hasta obras sagradas, plenas de inspiración y visión, productos todos de un gran autor, un gran pianista y un gran cantante. Entonces, al llegar ese "boom", Elton fue tachado de lo que, en España, se llama "horterismo". Y fue injusto.

En 1976 sucedió algo parecido con Peter Frampton, cuyo "boom" mundial gracias al LP "Comes alive!" fue la nota más destacada de aquel año a nivel popular. Y Frampton, con sus trajes de satén rosado y su sonrisa infantil, aureolada por su aspecto de "niño guapo", mereció la repulsa de los que también le llamaron "comercial".

Habría que entrar aquí en consideraciones sobre lo que es la calidad y la comercialidad, pero escaparían al contexto de este libro, que pretende ser una biografía, un análisis y un viaje a través de la vida de unos músicos de éxito. Lo cierto es que los Bee Gees han estado entre 1977 y 1978 en ese pedestal único que logran muy pocos, pero con una diferencia muy notable: que en 1977 los Bee Gees no llegaban de la nada como en su día Elton John, o triunfaban siguiendo una ascensión clara como en el caso de Frampton. Los Bee Gees habían sido divos netos del pop de 1967 y 1968. Diez años después, lo único que han hecho ha sido repetir su éxito, demostrar nuevamente sus posibilidades y su calidad como miembros de la Industria Discográfica. El mayor "agravante" radica en el hecho de que los hermanos Gibb han estado dentro de uno de los estallidos más importantes que se habrán producido (y si no, la historia lo dirá), en la década de los 70. Bee Gees, en el aspecto musical, y John Travolta en el personal, han sentado unas nuevas bases en torno al rock en un momento de crisis, y no es que sean los salvadores de nada, pero sí han sido los continuadores de la más pura tradición musical, de lo que en su día fue el "pop", esa burbuja insustancial y exótica, veloz y llena de vitalidad. Los Bee Gees han sido más que un "fenómeno", como lo es el mismo Travolta, unido a ellos y viceversa, a través del éxito de "Saturday night fever". Se trata del sencillo producto clásico, causa-efecto, y de esa necesidad humana, juvenil en este caso, de crear al ídolo, aunque los Bee Gees hayan vuelto a tener fans, teen-agers de 15

años, y puedan decir que muchas de las que los adoraron en 1967, han seguido fieles a ellos.

Yo fui un adicto de los Bee Gees en aquellos años, en 1967, después de Beatles y junto a Eric Burdon, Brian Auger, Julie Driscoll y los Hollies. Nunca hubiera supuesto que diez años después escribiría un libro sobre ellos, pero éste es uno de los "encantos" del pop: la sorpresa. Y para mí es el reencuentro con tres viejos amigos, amigos de horas gratas, de emociones y canciones en los años más concretos y maravillosos de todas las vidas.

En el momento de escribir este libro, una década más tarde, los Bee Gees siguen causando mi admiración, y no sólo ya por el aspecto musical. Triunfaron en la cumbre del beat, se separaron demostrando que eran unos niños. Volvieron a unirse y se hicieron hombres juntos. Entraron en crisis y declinaron. La música de los 70 era otra cosa y ellos no estaban a la altura, sus canciones sonaban tan bien como en 1967, pero ya no estábamos en 1967. Y un día emigraron a Estados Unidos, para allí dar la sorpresa: pasarse al Rhythm & Blues. Colocaron sus primeros discos en las listas de... cantantes negros. Extraño, muy extraño. Pero salieron del bache. En 1975 retornaron a los hits y a los millones de ventas. Eran uno de tantos grupos que se mantenía y triunfaba, pero aun y así, algo como "Saturday night fever" estaba lejos, muy lejos. Y el pop, que quema más que ninguna otra cosa, no les quemó a ellos. La historia de la música está llena de nombres que a los 24 ó 25 años, ya lo han hecho todo en esta vida. Para muchos es el principio del fin, el enfrentarse a la soledad, a la indiferencia del público, al ocaso.

Los Bee Gees escaparon de esta irreversibilidad. En 1976 Barry tenía 30 años y Robin y Maurice 27. Iban a comenzar su etapa más fantástica, haciendo lo mejor que sabían hacer: canciones. Y esas canciones fueron parte del "boom" de 1977 y 1978, un auténtico fenómeno, un impacto que no describe precisamente a los Bee Gees, sino a una parte de su vida, la más reciente. Por ello, porque hay mucho más que "Saturday night fever", y porque el mismo sentido de la película y sus protagonistas, va más allá de la música, como en su día fueron más allá Presley, Dylan o los Beatles, he hecho este libro, un libro para analizar una historia y hablar de unos ídolos. Incluso, de hecho, en 1978 los Bee Gees han vuelto casi a los orígenes con el rodaje y la grabación del "Sgt. Pepper's Lonely hearts club ... -band", el mejor disco de los 60, y la obra cumbre de aquel 67 en el cual ellos iniciaron su escalada.

Los Bee Gees siguen siendo tres de las mejores voces que el pop haya dado, como Hollies o Beach Boys, y tres autores con una de las visiones más claras de su trabajo, que la música haya tenido nunca. Son artistas natos, y al margen etiquetas, unos renovadores o líderes como puedan serlo en otros campos Pink Floyd, los Who o David Bowie. En el fondo se trata de sonido, de recepción, de pasarlo bien y de "volar" de la mejor forma posible.

Los Bee Gees son una escuela.

J.S. iF.

PRIMERA PARTE: EL LARGO CAMINO DE LA MUSICA

I. De Inglaterra a Australia

Hugg y Barbara Gibb se casarían algún día a fines de la Segunda Guerra Mundial. Era lo más lógico en aquellos años. Una vez los hombres volvieron a casa, los sueños viejos pudieron cumplirse, enlazarse con el pasado. Los muertos dejaban viudas desconsoladas y novias nuevamente libres. En el caso de Hugg y Barbara no sé qué sucedería. Sus hijos no lo han contado nunca, supongo que porque no vendría al caso. Lo único cierto es que las vidas se iban recuperando sobre la Europa castigada por la guerra.

No eran tiempos fáciles para nada. Escaseaba todo y había que reconstruir el país, en este caso Inglaterra. Las profesiones de Hugg y Barbara Gibb tenían un lado bueno y un lado malo, sobre todo esto último. El era más o menos líder (¿sería tan sólo uno más?) de una big-band de 13 miembros, una orquestina empleada en los ferrys para distraer al público en las horas de aburrimiento en el mar. Ella, mamá Barbara, cantaba en un buen o mal night-club, tampoco se sabe. Las raíces no podían ser más musicales, aunque no lo era todo.

El lado bueno de los trabajos de Hugg y Barbara era que la gente, después de 6 años de guerra, quería olvidar, y nada mejor para ello que oír música, cantar y bailar. El lado malo era que la economía de la gente no permitía muchos dispendios, y lo primero que se eliminaba de entre los posibles gastos familiares, era lo superfluo, como por ejemplo ir a un night-club a pasarlo bien. El dinero hacía falta para comer y para vestirse, y para comenzar de nuevo.

A los Gibb, por todo ello, les fue mal. No al comienzo, cuando tal vez fueran una pareja como tantas, joven y con ilusiones de tomar parte en la nueva Inglaterra, pero sí al llegar los hijos. De dos bocas se pasó a cinco y eso sí fue grave.

Primero nació Barry, el día 1 de setiembre de 1946, en la isla de Mann, en una pequeña localidad llamada Douglas. Tres años después, el 22 de diciembre de 1949, llegaba la lotería para los Gibb: nada menos que dos hijos más, de golpe. Robin y Maurice vieron la luz en la propia Manchester. Tres hijos podían ser una bendición pero no un regalo en años tan difíciles, y los Gibb acusaron el hecho de tener que alimentar a tantas bocas.

Dadas las raíces musicales de papá y mamá Gibb, no es de extrañar que Barry, Robin y Maurice, sintieran debilidad por la música. Lo suyo fue, desde el primer momento, cantar. Aún era pronto para tocar nada, aunque aprendieron a darle a la guitarra y el piano, entre otras cosas. Sobre la fecha de su debut, tampoco hay mucha claridad. Al igual que en muchos libros se difiere sobre si Barry nació en 1946 ó 1947; también se cita 1955 y 1956 como años en los que se produjo la primera intervención pública de los tres chicos. Lo que sí se sabe es que fue un sábado. Comenzaba la auténtica fiebre del Sábado Noche. Barry tenía 9 años y los gemelos 6.

Los tres hermanitos Gibb se llamaban por entonces The Rattlesnakes (que se puede traducir como los Sonajeros Desnudos o también como los

Atolondrados desnudos o los Ruidosos desnudos). Después cambiaron el nombre y se quedaron con The Blue Cats (Los Gatos Azules). No tenían demasiada imaginación para bautizarse, evidentemente, mas para papá y mamá Gibb, lo único importante era que los mocosos hacían gracia, y procuraban algún dinero extra a la familia. En aquella farándula familiar, los chicos cantaban y hacían un show propio de su edad, eso sí, con gracia. Por otra parte, pisar unas tablas y ver a la gente aplaudir, cuando aún no se tiene diez años, es algo que marca de por vida. El público podía aplaudir porque los chicos hicieran gracia, o porque las señoras exclamaran: " ¡Qué niños más monos!" Mas para el trío, en lo alto de la escena, los aplausos eran la auténtica tiesta, el delirio, la sensación de importancia.

Nacieron músicos y ya nunca dejaron de serlo.

El show del sábado por la mañana de la casa de la ciudad de Manchester, para aficionados, vio así el comienzo de una carrera que sería apoteósica. A partir de aquí, los Gibb fueron tirando un par de años más, pero las cosas seguían empeorando para ellos. A diez años del término de la guerra, las cicatrices se habían curado, y más en Inglaterra, que salvo los bombardeos, no tuvo que ver la presencia del enemigo en la nación ni pasar los rigores de una prolongada ocupación. Sin embargo, justamente en esa época fue cuando mayores eran las dificultades para algunos sectores de la población. Y al igual que los españoles emigraban primero a Sudamérica, y después a Suiza o Alemania, los ingleses tenían también un lugar del planeta en el cual eran bien recibidos: Australia.

Australia, en sí, era todo un continente, ocupado tan sólo en algunos puntos de las costas, pero con inmensos desiertos en el interior. Había comunidades de granjas separadas por cientos de millas unas de otras. La avioneta era, por ejemplo, el medio de comunicación más apto para trasladarse por el interior. Y durante muchos años, familias enteras de británicos emigraron a Australia para trabajar en el campo, en las granjas, cuidando animales, en las famosas podas de carneros que tantas veces ha tocado el cine. Australia era el Oeste, la aventura, sólo que sin Séptimo de Caballería.

Los Gibb hicieron las maletas en 1958. Para Barry, con 11 años y para los gemelos con 8, dejar "su casa", debió ser probablemente duro. A pesar de todo, llevaban consigo el más universal de los equipajes: la música. Eso sería a la postre el pasaporte de su regreso, y de su éxito también.

Mientras, en el mundo, las coordenadasónicas cambiaban ya con la irrupción del Rock and Roll. Para tres chicos en crecimiento y en plena etapa de asimilación, crecer en plena efervescencia rockera iba a ser tan importante como para otros hacerlo en pleno auge Beatle. Las canciones de los tres hermanos Gibb en sus primeros años en Australia, incluso las de sus primeros éxitos, fueron, una mezcla de ritmo rock con el tono comercial del "skiffle" tan típico de los primeros años 60, y por supuesto de armonías vocales, porque ya entonces los muchachos le daban a la conjunción de voces cosa fina. Mamá Barbara sabía de eso, lo mismo que papá Hugg dominaba bien su trabajo como músico.

Instalada la familia en Brisbane, en la costa Este de la isla-continente, unos setecientos kilómetros al norte de Sydney y más de mil al norte de Melbourne, frente a las Nuevas Hébridas y las Nueva Caledonia, los hermanos Gibb no tardaron en causar sorpresa dentro de los medios musicales juveniles y aficionados. No habían pasado demasiados meses de su llegada cuando ya debutaron en radio, en un show llamado "Talent guest", para promesas, que pasaba la emisora 4KQ. El impacto que causaron fue tal que a partir de ese momento fueron llamados para cantar en sitios diversos.

En 1959 las actuaciones del trío les llevaron a la televisión, debutando en la ABC-TV de Brisbane, de donde saltaron a todo el país cuando uno de los directivos les contrató para aparecer semanalmente en una serie emitida por aquella cadena.

Sobre el cambio de nombre no hay fechas claras ni concretas. Lo único claro es que siendo Barry el mayor, y la figura central, en aquellos días todo giraba a su alrededor, por ello al final emplearon como nombre artístico las iniciales del hermano mayor: B.G., las cuales, al ser pronunciadas, sonaban como Bee Gee. Dado que eran tres, al pluralizarlo surgió lo de Bee Gees, o B.G's entonces.

Barry comenzó a componer sus propias canciones, y también Robin y Maurice, en menor escala, hicieron lo propio. Australia estaba netamente influenciada por la música americana e inglesa, pero sobre todo la yankee. El rock era la base, y todos los conjuntos o solistas surgidos de allí imitaban a Presley y la élite que dominaba la onda sónica mundial. Barry, Robin y Maurice, aún inmersos en el rock, hacían letras de amor y empleaban armonías románticas para sus canciones, lo cual les hacía distintos a la mayoría. Poco a poco, tuvieron una cohorte de adolescentes de su edad, empujándoles a la fama. Entre tanto, Hugg y Barbara Gibb habían aumentado la familia a seis miembros con el nacimiento del cuarto hijo, inesperado pero bien recibido. Este hijo se llamó Andy. Volveremos a encontrarle en 1977, cuando ya nadie se acordaba de él... salvo sus hermanos.

Hasta 1962, la carrera de los Bee Gees fue la normal en todo conjunto, no sólo juvenil, sino del tipo que sea: cantar, hacer tablas, estudiar, ensayar, prepararse, componer, etcétera. No habían grabado ningún disco y ya estaban considerados como uno de los grupos más populares del país. Habría de llegar el momento oportuno y éste se produjo en otoño de 1962, al ofrecérseles la posibilidad de firmar su primer contrato discográfico. Como eran menores de edad, los Gibb se hicieron cargo de los papeles. Un mocoso de 15 años y dos de 12 no eran lo más adecuado para hablar de dinero.

Y grabaron su primer disco.

II. Quinceañeros de éxito

"Three kisses of love" apareció en enero de 1963 y fue un éxito en los mismos días en que, en Inglaterra, los Beatles lograban su primer número 1 con "Please please me". Claro que los Bee Gees estaban en Australia, y todavía lejos de su primera madurez musical. Todavía hoy, al oír aquellos primeros temas, se advierte el parecido con los actuales, el mismo acento musical, el mismo fondo, pero todo ello curiosamente mezclado con aquellas voces infantiles, divertidas. Es... como oír a los Bee clásicos con una gramola antigua, aguda y llena de impurezas.

Pero los Bee Gees triunfaron en la Australia de 1963 a 1966, y por todo lo alto. Para ellos fue, posiblemente, el mejor campo de pruebas, un sitio excelente para curtirse y aparecer luego por Inglaterra como la novedad que venía de Australia. No es que fueran número 1 con cada disco, pero sí colocaron todos sus temas en el top-20, cada vez un poco más alto y cada vez haciéndolo mejor, hasta sus tres números 1 finales, con los cuales se animaron a regresar a Gran Bretaña, reclamados por el espíritu de su propio país y por el deseo de triunfar en él, y animados por el sueño pop que reinaba en Inglaterra.

Aquel mismo año 63, los Bee Gees repitieron el éxito de "Three kisses of love" con un segundo tema: "Timber", al igual que el primero y todos los demás hits logrados en Australia, compuesto por Barry. Robin

y Maurice dejaron su firma en uno o dos temas únicamente de los grabados entonces.

En 1964 los Beatles ya habían impuesto su ley en el mundo entero, y Australia no fue menos. El continente resistió el embite beat y todos los grupos o cantantes del país o bien se sintieron arrastrados por la magia de los de Liverpool o bien se identificaron con aquella música llena de encanto y posibilidades. Los que no hicieron ni lo uno ni lo otro, finalmente no tuvieron más remedio que seguir la corriente. Los Bee Gees fueron de los pocos que, aún impresionados e influenciados por Lennon y McCartney, no bisaron exactamente a los maestros. Ellos siguieron haciendo sus canciones y cantándolas como las habían cantado hasta entonces, y sólo en pequeños matices copiaron o se inspiraron en los de Liverpool, tales como en la forma de hacer textos, modismos interpretativos que mejoraran su perfecta escuela vocal, etcétera.

-Recordamos bastante bien aquella época -dijo una vez Barry— sobre todo porque vivíamos en una nube dorada. A pesar de estar bien en Australia, pensábamos bastante en Inglaterra, como nuestra casa, y deseábamos volver un día para cantar y triunfar allí. Robin y Maurice, no obstante, aún eran pequeños, porque a esa edad, los tres años que nos llevábamos se notaban mucho más que ahora. Leíamos lo que venía de nuestro país, y estábamos pendientes de aquella especie de revolución musical que nos perdíamos. La hacíamos por nuestra cuenta en Australia, pero no era lo mismo. Además, nos sentíamos muy ingleses. Todavía hoy hay artículos y libros que hablan de nosotros como si fuésemos australianos. En junio de 1964 los Beatles vinieron a actuar a Australia, y tocaron en Adelaida,

Melbourne y Sydney. Fue algo importante para todos. La isla entera se volvió loca, y nosotros nos sentimos más ingleses que nunca. De todas formas nos iba bien, conseguíamos colocar los discos en los rankings y nuestra popularidad crecía con cada uno de ellos. Posiblemente no éramos unos niños "normales", ya que la mayoría, a los 13 ó 14 años juega por ahí y nosotros "trabajábamos" como adultos, pero indudablemente aquello fue un excelente aprendizaje del cual hemos sacado luego mucho provecho. Conocimos todos los trucos, los problemas, lo bueno y lo malo del show-business, mucho antes que la mayoría, y en el momento oportuno ya éramos veteranos.

En 1964, en ese estallido Beatle, los Bee Gees colocaron dos nuevos singles en las listas australianas, esta vez en el top- 10. Primero fue "Peace of mind" y luego "Claustrophobie". Estos dos impactos fueron los que les decidieron a instalarse en Sydney, capital importante, como Melbourne, y con mayores posibilidades que Brisbane. Desde Sydney se dominaban las principales ciudades de la Costa Este australiana, y los resultados no se hicieron esperar: en ese año y el siguiente, 1966, las canciones del trío fueron elegidas las mejores. Les faltaba sólo un peldaño más y éste lo lograrían en el 66, cuando fueron elegidos Mejor Grupo del Año. En ese momento se consideraron listos, maduros, y a punto para regresar a Inglaterra.

Los tres temas claves del grupo entre 1965 y 1966, fueron "Wine and women", "I was a lover a leader of men" y finalmente "Spicks and specks", esta última lanzada en España como novedad por Tony Ronald en los años del esplendor pop español. La compañía australiana que tenía el contrato de los Bee Gees, la Festival Records, no sabía la pequeña mina de oro que aún tenía en sus manos, al igual que la Sun Records no supo lo que tenía los primeros días de contrato de Elvis Presley.

En 1966 los Bee Gees ya son cuatro. Barry es el cantante solista, Maurice se ocupa del bajo (más tarde del piano) y Robin del piano, aun cuando lo importante en ellos siguen siendo las voces. El cuarto miembro es el batería Colin Petersen, australiano, de la misma edad que Barry

Gibb. Colin había nacido el 24 de marzo del 46 en Queensland. La principal afinidad con los Gibb era que él también fue artista prematuro, debutando como actor siendo niño, en la película "Smiley", y siendo luego protagonista, nueve años después, de otras dos cintas cinematográficas, "The scamp" y "A cry from the streets". Musicalmente interesado por la batería, aceptaría la invitación de los Gibb para unirse a ellos. El que sería quinto miembro de los Bee Gees más tarde, Vince Melouney, guitarra, ya grababa en 1965 y 66 algunos de los discos de los Bee Gees, al ser uno de los más reputados músicos de estudio australianos, y estar considerado como el mejor guitarra del país.

Vince Melouney sería posteriormente, en efecto, una de las bazas importantes de las presencias escénicas del grupo. Su caracterizado aire rockero y el dominio, bastante bueno en Inglaterra, teniéndose en cuenta que en 1967 dominaban el cotarro los Hendrix, Clapton y grandes monstruos de la guitarra, en plena etapa del culto al instrumento, le hicieron ser pieza clave en el lanzamiento británico. Tanto Colin como Vince, australianos, fueron miembros de The Bee Gees, de pleno derecho y con iguales valoraciones que los tres líderes, durante 1967, 1968 y 1969. En esa etapa los Bee Gees no eran los Gibb Brothers, sino cinco miembros.

Pero Vince se unió a la banda más tarde. En Australia, además de ser músico de sesión, tocaba con Billy Thorpe & The Aztecs y hacía blues y rock con ellos. Volaría a Londres cuando le reclamaron para grabar el primer LP, "Bee Gees First".

En 1966, a finales y después del impacto de "I was a lover a reader of men", los Gibb comenzaron a pensar seriamente en la vuelta a Inglaterra. En Australia lo habían hecho todo dentro de sus posibilidades. Eran el grupo número 1, y su nuevo disco, "Spicks and specks", prometía ser su mayor éxito hasta el momento. Ciertamente resultaban abrumadoramente jóvenes para una empresa de envergadura, pero el pop había demostrado ser algo de, por y para jóvenes. La mayoría de las bandas inglesas que se disputaban los charts estaban constituidas por adolescentes de 17 a 23 años aproximadamente. Muchos luchaban desde la nada hasta triunfar. Los Bee Gees, cuanto menos, tenían su fama en Australia, que no era definitiva, ni siquiera mucho, para triunfar en Inglaterra, pero que sí era mejor que nada.

—No nos asustaba la idea de partir de cero. Seguir en Australia era lo cómodo, pero allí no había demasiadas posibilidades a largo plazo, y nosotros queríamos ser músicos, cantar y trabajar en la música, y siempre, es decir, no buscábamos un par de éxitos para hacer dinero y luego montar un negocio, una editorial o cualquiera de esas cosas. Nos veíamos entonces, como ahora, siendo músicos, artistas. Así que nuestra única salida era volver a casa, y desde allí trabajar. Queríamos saltar a Europa y Estados Unidos, y nada mejor que la vieja Gran Bretaña para ello. Estábamos decididos y nadie nos movió de esa idea. La gente nos preguntaba en Australia por qué lo dejábamos todo. No nos entendían demasiado. Además, siendo tan jóvenes, se pensaba que teníamos la cabeza llena de pájaros y que queríamos comernos el mundo. "No lo conseguiréis", nos decían. "Allí hay demasiados conjuntos, y todos buenos. ¿Pensáis que tendréis la suerte de estar entre los mejores?"...

III. El regreso

Cuando los planes para el regreso estaban en pie, avanzando, y las maletas iban haciéndose lentamente en la conciencia de cada uno, "Spicks and specks" se destapó en los rankings australianos. A comienzos de 1967, cuando el grupo embarcaba rumbo a Inglaterra, la

que iba a ser la más popular canción de su etapa australiana, llegaba al número 1. Eso no les hizo cambiar de opinión, al contrario, les reafirmó en la creencia de que podrían lograr lo que pretendían.

De punta a punta del globo terráqueo, el barco les condujo a Inglaterra y nada más llegar a ella, recibieron la primera carga de desilusiones, prácticamente, como cuenta Barry, nada más bajar del barco. Fue un grupo musical el que les dijo:

—No tenéis nada que hacer aquí, chicos; volved. Vuestro estilo musical no tiene éxito. Los grandes como Walker Brothers y otros que hacían voces y cantaban temas románticos con gran arropamiento vocal, están en declive o se han separado. Las cosas han cambiado de 1964 hasta 1966 en relación a hoy. Hay un nuevo orden y lo que la gente pide en estos momentos es Cream y ese guitarra, Eric Clapton, y también Hendrix, o los Troggs, los negros como las Supremes y algunos solistas como Tom Jones... pero lo vuestro ya no. Se ha pasado el momento. Volved a Australia que allí sois número 1.

Según Barry Gibb esto les "picó la moral" y les dio más ganas de demostrar sus valores. En efecto, en febrero de aquel 67, por Inglaterra triunfaban Cream y los primeros grupos del underground londinense que aquel verano iba a cambiar el fondo del pop, con la irrupción fortísima de grupos como Pink Floyd y Soft Machine. Se fraguaba el cambio, el rompimiento de las estructuras, pero aún había cabida para una buena banda, sobre todo si ésta era original y tenía atractivo, como era el caso de los Bee Gees. Algunas de las canciones que estaban de moda en el momento de su llegada eran "Sunshine superman" de Donovan, "I'm believer" de los Monkees, "Matthew and son" de Cat Stevens, "Happy Jack" de los Who, "Reach out I'll be there" de los Four Tops, "I feel free" de Cream, "I'm a man" de Spencer Davis Group, "Hey Joe" de Jimi Hendrix, etcétera. La mayoría nuevos nombres que irrumpían en el pop evidenciando un cambio. Los mismos Beatles se dedicaban a preparar su obra cumbre, "Sgt. Pepper's", y se contentaban con tener a "Penny Lane" y a "Strawberry fields forever" en las listas de singles. De los veteranos, los Hollies se mantenían con temas como "On a Carrusel" y algunos más como Herman's Hermits, Petula Clark o los Seekers, seguían ofreciendo sus destellos. Pero evidentemente, en medio de este panorama, y en un momento de inicio de cambio, no parecía lo más aconsejable la aparición de un blando conjunto vocal de dudoso éxito australiano, formado por chicos demasiado jóvenes y atendiendo al curioso e intraducible nombre de Bee Gees. ¿A quién le interesaban las armonías vocales cuando Hendrix y Clapton hacían vibrar a las masas con su habilidad? ¡Las Andrew Sisters habían desaparecido hacía mucho!

Pero los Bee Gees han tenido siempre una pasmosa seguridad, y... han sabido en todo momento lo que les convenía, y porque —probablemente salvo su etapa de crisis individual en 1970, cuando trataron de triunfar cada uno por su lado y se dieron de cabeza contra el muro de su propia debilidad como cantantes por separado— han sido unos de los artistas más listos para adivinar o intuir lo que en cada momento iba a traer el futuro de la música, y han trabajado siempre por delante de sus propias posibilidades para estar entre ese grupo de cabeza. Les costó mucho de 1970 a 1975, perdidos, como tantos otros, en la vorágine de una década inestable y ambigua, pero han vuelto a demostrar su valía en 1977, y no poruña casualidad. Los que nos movemos en el show-business mundial sabemos que la suerte no existe, y que lo único válido es el trabajo propio y el propio aparato de la industria.

A los pocos días de su llegada a Inglaterra, los hermanos Gibb firmaban un contrato de ediciones musicales y grabaciones con Robert Stigwood, miembro de la NEMS de Brian Epstein y australiano de nacimiento. Comenzaba así una asociación mantenida hasta hoy, y

comenzaba también la singular carrera de uno de los lobos solitarios más importantes de la industria discográfica mundial, un lince absoluto, un privilegiado, un Midas que acabó convirtiendo en oro cuanto tocaba y que invirtiendo el dinero ganado en una experiencia, en la siguiente, contribuiría a dar media docena de páginas poco menos que claves a la propia historia de la música primero, del teatro después, y del cine finalmente.

—Stigwood nos ayudó mucho. Tenía inteligencia, habilidad. Se convirtió en nuestro productor y nos llevó a la Polydor, compañía de discos con la cual firmamos contrato para editar nuestros discos. Fue un manager y un amigo, y creo que tuvo mucha parte en el éxito que siguió a nuestra llegada a Londres. Era el responsable directo de lo que hacíamos, y a sus 33 el tipo de ideas más claras que jamás conocimos. Dada nuestra juventud y lo rápido que llegamos al número 1, sé que manejamos no era sencillo. Éramos locos, inconscientes, y en Inglaterra sí nos endiosamos con todo lo que nos pasó. Pero ahí estaba Robert, y las cosas fueron siempre bien gracias a él, que además tenía capacidad para controlar a todos sus artistas.

IV. 1967

Del 24 de febrero hasta el mes de abril de aquel 1967, se fragua la primera piedra del éxito de Bee Gees. El primer single británico, con las canciones "New York mining disaster 1941", "I can't see nobody", entra el 13 de mayo en la lista inglesa de éxitos y tras 5 semanas en el top-20 alcanza el número 12. En Estados Unidos entrará en listas el 17 de junio y llegará al número 14. "New York mining disaster 1941" es una extraña canción, incluso poco usual en aquella época. Venía a ser un canto muy triste que hacía referencia a una tragedia minera americana en 1941. De hecho pretendía ser un single que abriera no sólo las puertas del mercado británico, sino también el americano, como así fue. "I can't see nobody" resultaba más flexible y tenía la coloración media de las primitivas canciones del grupo y las que vendrían más tarde.

De hecho, todo el primer LP estuvo repleto de temas excelentes. Grabado a la usanza Beatle, con 7 temas por cara, 14 en total, aún hoy es una de las más frescas obras del grupo, ya que a partir del segundo álbum, progresando muy rápido y convertidos en super-ídolos, se refinaron demasiado velozmente. "Bee Gees First" fue la auténtica obra pop, en la genuina valoración del término, de la carrera de los Bee Gees. Muchas de sus canciones fueron luego la base de su fama. "To love somebody" tuvo muchas versiones, "Cucumber castle" sería años después el título de un nuevo LP y de un show de TV, "Holiday" uno de los éxitos claros de la discografía Bee Gees y "Every Christian lion hearted man will show you", uno de los cortes más curiosamente exóticos que jamás hayan compuesto los tres hermanos.

Antes del LP, aparecería un segundo single, también con canciones del primer álbum, editado más tarde: "To love somebody" y "Close another door". El disco entró en listas el 19 de agosto y fue sólo número 17, pero es posible que fuera eclipsado por el tercer single: "Massachusetts", que sería a la postre la consagración de los Bee Gees en Inglaterra, Estados Unidos, y el mundo entero.

"Massachusetts" fue la auténtica unión de todas las virtudes que habían llevado a los Bee Gees al éxito, la canción que lo tenía todo y lo daba todo: melodía, riqueza, expresividad, un contexto de tema armónico dentro de una base romántica, y un delicioso tratamiento vocal e instrumental en arropamiento. Los Bee Gees acababan de editar un clásico del pop.

En Inglaterra "Massachusetts" entró el 30 de septiembre en los rankings y fue número 1. La cara B la ocupaba la canción "Baker of the

U.F.O.". Mientras, en Estados Unidos, se editó un tercer single con canciones que estarían incluidas en el primer LP: "Holiday" y "Every Christian lion hearted man will show you", que el 11 de noviembre apareció en el top-20 llegando al número 16. También allí, la fuerza de "Massachusetts", impidió que "Holiday" fuera un mayor éxito, y el single entró el 2 de diciembre, aunque se quedó en el top- 10 sin llegar a entrar en él ya que fue número 11. La cara B de "Massachusetts" en Estados Unidos la ocupaba un tema que aún hoy sigue inédito en la discografía de los Bee Gees en Europa: "Sir Geoffrey saved the world".

En Inglaterra, y aún en 1967, aparecería otro single, ya con temas inéditos, puesto que el primer LP había dado demasiados hits como para exprimirlo más y "Massachusetts" iba a figurar en el segundo álbum. De esta forma, aquel single, con "Words" y "Sinking ships", iba a ser la puntilla de un año asombroso. El 2 de diciembre apareció en el top-20 inglés y fue número 8 en él, mientras que en Estados Unidos debutaría el 24 de febrero y se quedó en el número 15. En América los Bee Gees habían logrado entrar, pero no lograr un solo top-10, quedándose los 5 singles lanzados allá en 10 meses, en el top- 20, lo cual era peligroso. De todas formas, nadie podía imaginar que aquello iba a ser tan sólo el comienzo, y que el primer número 1 americano no iban a lograrlo hasta 1971...

Por supuesto, aquella carga de singles triunfales, repartieron el nombre de Bee Gees por todo el mundo, y fueron incluidos ya en las antologías del pop como uno de los nuevos nombres a tener en cuenta, no sólo en 1967, sino especialmente en el futuro, pero aún hoy opino que lo más importante fue, junto con "Massachusetts", aquel primer álbum: "Bee Gees First", que ampliaré en la tercera parte de este libro al comentar la discografía del grupo. "First" fue un compendio del pop y un resumen de lo que los Bee Gees habían hecho hasta el momento. A partir de ahí variarían y se convertirían incluso en músicos "demasiado trascendentes". "First" era todavía la sencillez y el gusto de la música por el placer de la música. Sus primeras canciones, reunidas en tres álbumes posteriormente, quedaban lejos de lo que era "First", y las siguientes, muy por encima, así que "First" fue algo único e irrepetible.

Robert Stigwood, el manager de los Bee Gees, puso toda la carne en el asador para hacer de sus pupilos los nuevos reyes del pop. Ni que decir tiene que, dada su juventud, se dijo rápidamente que los Beatles tenían sucesores. El fulgurante "boom" del "Sgt. Pepper's lonely hearts club band", demostró que no había sucesores porque ellos seguían, pero que tampoco podría haberlos en el futuro. Los Bee Gees se quedaron donde estaban, y fue mejor para ellos, ya que así hicieron su propia guerra, sin intervenir en la de los demás.

—En 1967 la mayoría de la música era un grito social, y nosotros nunca seguimos este modelo porque teníamos otras ideas al respecto. Respetábamos las distintas modas que iban surgiendo ¡y no han sido pocas en esta docena de años! pero los Bee Gees siempre se han dado cuenta de que hay mucho amor para expresar por medio de canciones, y que las canciones sirven de catalizador para unir a las personas. Así que tomamos una decisión y no nos apartamos de ella, haciendo temas románticos entonces o piezas para discoteca más tarde, pero siempre bajo el prisma de nuestra ideología particular y por encima de condicionantes. Lo único que sí aceptamos y reconocemos, es que los Beatles influyeron mucho en nuestra música, ¡pero es que entonces todos sentíamos esa influencia! Era algo lógico, y nadie podía escapar de ella. Era demasiado grande y poderosa. Sólo que una cosa era sentir una influencia, y otra muy distinta seguirla, y nosotros nunca seguimos a los Beatles.

Los Bee Gees, y Robert Stigwood, aportaron otras cosas al mundo del pop de aquel 67: la grandiosidad, la perfección de lo refinado, el máximo de factores para convertir a la música en un vehículo de peso que llegara no sólo a gustar sino a entusiasmar, no sólo a convencer sino a demostrar que era lo máximo. Precisamente parte de culpa del inmediato "refinamiento" del quinteto la tuvieron sus primeros conciertos en Inglaterra.

¡Comenzaba ya el rock clásico, aun cuando entonces no se llamara así! Los Moody Blues, otra banda que renacía tras un par de hits, grababa en 1967 el LP "Days of future passed", considerada la primera sinfonía pop, la primera puerta del clasicismo, o como dijeron entonces los críticos: "Lo que nunca hicieron los Beatles". Evidentemente no contaban con "Sgt. Pepper's", que iba más allá incluso que eso. Como fuera, los Bee Gees estaban en esa onda ya en 1968 en disco, pero a pesar de su vena sinfónica, o cuando menos de grandiosidad y refinamiento lírico en su grado más superlativo, ellos no dejaron de hacer "canciones", y buenas canciones además. Cada LP era una colección de ellas, no un panegírico totalitario que las englobara bajo el camuflaje de una idea genérica. En directo las cosas sí eran distintas...

Los primeros conciertos de los Bee Gees presentaban a un grupo que buscaba introducirse en el repleto pop inglés. Ellos tenían algo muy importante: originalidad para distinguirse del resto, calidad para ser considerados rápidamente, y comercialidad para obtener resultados prácticos de las dos anteriores premisas. El debut londinense, en el Saville Theatre, con Fats Domino y Gerry & The Pacemakers completando el cartel como estrellas, fue sólo el aviso que le dijo a Robert Stigwood que los Bee Gees podían hacer más y que entre todos, se podía correr igualmente más. Aquel concierto no fue una apoteosis. Tampoco se trataba de eso. Stigwood trabajaría duro introduciendo al quinteto en Inglaterra y el resto de Europa en todo el 67, hasta que llegara "Horizontal" y con ello la consolidación de la banda como artistas líricos. Orquestas, coros, grandiosidad y otros aspectos, aguardaban a los Bee Gees para convertirlos en los elegidos del nuevo orden, o cuanto menos, de uno de los nuevos órdenes que ya se perfilaban poco a poco y que se definirían a partir de 1969.

Sin embargo, y a pesar de la rapidez con que los Bee Gees lo consiguieron todo en aquellos dos años y pico iniciales, no todo fueron rosas. Desde el primer momento, a Stigwood le preocupó Estados Unidos de forma especial. Como manager avisado que era, el australiano comprendió que el éxito mundial, la gloria absoluta y sobre todo el dinero a espuestas, fluían de América. Para ello no dudó en llevarse allí a los Bee Gees, y grabar las canciones que faltaban para completar el primer LP en los estudios de la Ateo Records, en julio. En abril del mismo 67, Stigwood había firmado un contrato muy importante, crecido sobre todo tratándose de un grupo nuevo y cuyo único aval era el single "New York miningdisaster 1941", con la Ateo, para que ellos distribuyeran los discos del grupo en Estados Unidos. La duración era por cinco años, y la suma de dinero fue de 80.000 libras (más de 10 millones de pesetas). Algo increíble. Cuando en julio grababan el LP, los Bee Gees hicieron algunas actuaciones promocionales, a modo de introducción y allanamiento del terreno. Era la primera piedra americana, pero en Inglaterra las cosas ya estaban más avanzadas.

En agosto del 67, era la misma TV británica la que producía un programa sobre los Bee Gees en el que fueron presentados como "los mejores talentos compositores de Inglaterra después de los Beatles, y los más grandes influenciadores de la escena pop del momento". No iban muy desencaminados, ya que en 1969, en el momento de la separación, los hermanos Gibb eran los únicos artistas con un bagaje de éxitos sólido,

continuado y brillante, detrás de los Beatles. "Massachusetts" estaba a punto de vender cinco millones de copias en todo el mundo. La campaña Hype de lanzamiento no resultaría tan triunfal como la de Epstein en 1964 con los Beatles, pero Stigwood sí lograría una buena parte de sus objetivos. Discos ininterrumpidos, todos ellos en los rankings aunque fuera en lugares medios algunos, actuaciones y personalidad, acabaron inclinando la balanza del lado del quinteto. Un enjambre de fans veía en Barry, aún con 20 años, al guapo ídolo del grupo, y a los gemelos Robin y Maurice, con 18, a los niños a los que se debía mimar, lo mismo que Colin y Vince (aunque éste, con 21 años, fuera mayor que los demás). Eran mimados y queridos, y si existió nunca un grupo de adolescentes que se salieran de esa etapa, arrastrando a sus seguidores y seguidoras, éstos fueron los Bee Gees, por encima de caricaturas posteriores como los Osmonds o Jackson V. Lo habían hecho en Australia siendo niños y lo hacían en Inglaterra, como lo harían luego en 1971 al volver a unirse y comprender que ya eran hombres. Los Bee Gees, ahora como entonces, lo tenían todo: juventud, habilidad, inteligencia, visión, calidad con dosis de comercialidad y comercialidad con pantallas de calidad, un equipo, un manager... todo.

Habían bastado diez meses para que los aprendices australianos se convirtieran en maestros ingleses.

V. Cumbre

Y si en 10 meses se habían convertido en ídolos, a lo largo de 1968 la carrera en pos de la mitificación les reportaría más fama y millones de discos vendidos, pero también el primer rosario de problemas debidos al exhaustivo tren de vida impuesto. La primera señal fue la caducidad del permiso de trabajo de Colin Petersen y Vince Melouney. Dado que entonces los Bee Gees no sólo eran Barry, Robin y Maurice, sino los cinco, la expectación fue grande. El grupo amenazó con dejar Inglaterra si el departamento de inmigración y la Asociación de Músicos Británicos no renovaba las visas y los permisos de trabajo. Finalmente, Stigwood y el dinero que ingresaban los Bee Gees en el país en concepto de royalties, hicieron inclinar la balanza a su favor, y el grupo siguió unido otro año.

A comienzos de 1968, mientras "Words" subía por la marea de rankings americanos, los Bee Gees repetían gira inglesa y Stigwood firmaba un sustancioso contrato de 130.000 libras para continuar con una extensa gira americana. Trabajando sin descanso, día a día, en febrero se editaba, poco más o menos en todo el mundo, el segundo LP oficial (esto es, sin contar con los tres álbumes con el compendio de temas australianos que ya circulaban). Su título fue "Horizontal", y el contenido, con "Massachusetts" y "World", una muestra de sublime lirismo, posiblemente demasiado acusado, pero válido en ese momento. En Inglaterra, "World" iba a ser el nuevo single, que fue número 9 tan sólo después de entrar el 10 de febrero en las listas "oficiales" del NME. El LP no pasó del número 16. Podía parecer raro que un grupo en pleno éxito, y vendiendo miles de discos, no superara lugares tan mediocres, pero así fue, y ello no impidió que los Bee Gees siguieran reafirmando su prestigio. Obviamente, "Horizontal" llegó a resultar un álbum demasiado elaborado, pese a tener pequeñas maravillas como "And the sun will shine", "With the sun in my eyes" y "Really and sincerely". El siguiente single del quinteto ni siquiera llegó a entrar en el ranking británico o inglés, a pesar de incluir dos temas jamás editados en LP y que fueron excelentes: "Jumbo" y "Singer sang his song".

Esta falta de números uno y de pantalla publicitaria gratuita gracias a ellos, no impidió que al año y medio de su llegada a Inglaterra, los Bee Gees hubieran vendido nada menos que tres millones de álbumes y diez millones de singles. El dinero caía a espaldas y nadaban en la abundancia... la abundancia de adolescentes que disfrutaban teniendo media docena de coches a falta de nada mejor en lo que emplear el dinero.

Stigwood había dejado en noviembre la NEMS Enterprises de Epstein, y se había independizado como manager de Bee Gees, Cream y otros grupos, aunque Cream se hallaban ya a punto de separarse y Stigwood pronto dividiera su capacidad entre Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker, los tres miembros del más fabuloso trío de rock de mitad de los sesenta. Con muy buena vista, Robert Stigwood iniciaría la construcción de su imperio industrial en torno a la música, y buena parte de este imperio se financió entonces con el "boom" de los Bee Gees y se sostuvo más tarde con él hasta que el veterano pero joven pelirrojo de oro, fuera mostrando su capacidad de inversión y creación.

Conceptualmente, "World", fue considerado por un sector de la crítica como la obra maestra de la discografía Bee Gees, arguyendo razones estéticas, cualitativas, argumentales, y elogiándose el arreglo, la bella línea musical y la grabación. Era ya un estándar. Y en efecto lo ha sido, pero no superior a "Massachusetts" o "I've gotta get a message to you", que sigue y seguirá siendo lo más recordado y admirado del quinteto en esa primera etapa. Sucedió en 1968 que el desmedido toque sinfónico del quinteto hacía proyectar sombras de superior valía sobre cada movimiento de la parte creadora, y las sombras, como todos sabemos, dan un mayor volumen en su proyección que el cuerpo real de donde vienen. Los Bee Gees maravillaron a muchos por ser capaces de componer y grabar un disco tan immaculado como "Horizontal", LP exquisito donde los haya. Eran demasiado jóvenes para hacer algo tan denso... pero lo habían hecho. Impresionados por esta realidad, la aparición de "World", sembró de rosas las fértiles mentes de los que se sentían propicios a desbordarse. Esa fue también parte de la gloria en 1968, parte del secreto.

Sin embargo, Stigwood o los mismos hermanos Gibb, debieron darse cuenta de que el camino por donde iban sería largo y espinoso. Ciertamente que su cumbre lírica, "Odessa", tardaría más de un año en llegar, y llegaría, que es a lo que voy. Pero antes, variarían notablemente su directriz tratando de hacer un LP puente entre el primero y el segundo, y ese LP fue "Idea", publicado en setiembre del 68 y que por fin logró una buena plaza en las listas de álbumes: el número 4. Claro que en las mismas fechas, los Bee Gees rompían todos los moldes con su mejor canción, realmente una auténtica maravilla pop. Era como si los elogios de "World" se hubieran adelantado. El tema fue "I've gotta get a message to you". En agosto entró en el ranking inglés y fue número 1 el 7 de setiembre, con 11 semanas entre los mejores. En Estados Unidos fue número 8 tras ingresar en el top-20 el 21 de setiembre. La canción no se incluía en el LP "Idea", que ya tenía otro hit para ser lanzado en single: "I started a joke".

"Idea" consagró al quinteto por si aún quedaban dudas de su capacidad de superación. Era un álbum fresco, espontáneo, con temas líricos como "I started a joke" y temas rápidos como "Let there be love" o el propio "Idea" (dentro del apacible estilo Bee Gees, claro). La salida del LP en 1968 fue un acierto, porque ya en ese año el grupo había tenido la oportunidad de mostrar su exacerbado tono sinfónico, con resultados brillantes y apoteósicos, pero obviamente poco rentables de cara al futuro, y difícilmente posibles de ser mantenidos en discos.

Después de las reacciones ante los primeros conciertos de los Bee Gees en Inglaterra y Estados Unidos, Robert Stigwood, aprovechando el tono musical de su grupo, comenzó a trabajar a fondo en lo que debía ser su consagración. Ya me he referido sobre esto en el capítulo anterior. El manager quería introducir por la vía rápida a sus pupilos, y realmente sabía cómo hacerlo. Así llegó el célebre concierto del Royal Albert Hall londinense, en el que los Bee Gees actuaron respaldados por una orquesta de sesenta músicos, más la Royal Air Force Apprentice Band (una banda de viento de gran prestigio), y un coro de cuarenta personas que, en el sùmmum del refinamiento, sólo intervenía en un tema, "Birdie told me" (del álbum "Horizontal" que era el objetivo en esos días). ¿Demasiado?

El público, obviamente, se encandiló. Los tres hermanos Gibb cantaban con una unidad manifiesta y una fusión vocal asombrosa, engarzando todas las escalas bajo un fondo instrumental de primera. Visto en perspectiva fue y sigue siendo un "echarlo todo al fuego y jugárselo a lo grande". Pero a ellos les fue bien, porque incluso superaron u olvidaron ese punto concreto sobre el cual gravitó parte de su fama entre 1967 y 1968. La empresa costó mucho dinero pero llegó a valer la pena, ya que los Bee Gees fueron introducidos a nivel masivo, mientras que sus canciones iban haciendo lo mismo a nivel popular. Los caminos convergían en uno u otro momento. Frente a esto, la escena pop seguía siendo revolucionada por muchas cosas, y cómo no, por conciertos como el del Albert Hall. "¿Viste a los Bee Gees? Eso no lo han hecho los Beatles"... "Bueno, lo harían si aún tocaran en vivo"... "Sí, pero son ahora los más grandes, los que mejor hacen estas cosas. Eso debe ser el pop culto, el pop con orquesta sinfónica"...

En Estados Unidos, Robert Stigwood intentaría repetir la jugada londinense, montando un concierto en el Forest Hills Stadium, con otra orquesta de sesenta miembros, aunque esta vez no pudiera contar con el coro. El resultado de este nuevo reto resultó satisfactorio hasta cierto punto, pero no decisivo. Se habló del concierto y se le dio la importancia que requería el asunto. Un grupo pop con sesenta músicos. Los americanos se impresionaron y prestaron más atención a los Bee Gees, aunque sólo fuera por curiosidad. "Horizontal" marchó bien en USA, pero no lo barrió todo como tal vez esperaba Stigwood. América era muy grande, y se precisaban otros métodos. El despliegue del Forest Hill Stadium quedó como una gota aislada en medio de la marabunta musical yankee. El lince de Robert Stigwood, que conocía bien la campaña Hype de Brian Epstein para introducir a los Beatles en América, comprobó que no todo era tan sencillo... o que Beatles eran Beatles. Otro punto a tener en cuenta era que de 1964 a 1968 habían pasado ya muchas cosas.

A pesar de todo, lo cierto es que en 1969, un año después, los Bee Gees habrían sido los que más se habrían acercado a los Beatles en éxito, aceptación y calidad musical, hecho éste reconocido por comentaristas del mundo entero y respaldado por cifras, que siempre es lo más claro. Por supuesto que el paralelismo Beatles-Bee Gees, así como el establecimiento con cualquier otro grupo de aquellos días, se ceñía al estilo en que se movían. Como grupos vocales, con canciones comerciales y una ideología, Beatles o Bee Gees no tenían ya nada que ver con Cream, Hendrix o Pink Floyd. Todos formaban parte del pop, y cada uno en lo suyo era una pieza básica del engranaje, pero comenzaban a formarse las primeras separaciones, claramente definidas a partir de 1969.

A comienzos de este capítulo hablaba de algunos problemas generados en 1968. He citado el primero, que fue la posible pérdida de Vince Melouney y Colin Petersen debido a su nacionalidad australiana, pero más grave fue el segundo, cuando regresaron de su visita americana de

verano, en la cual, como ocurriera en Londres a raíz del concierto del Albert Hall, se desencadenaron las primeras muestras apoteósicas de Beegeemania, con miles de fans incontroladas, lloriqueantes e histéricas gimiendo por sus ídolos y también por cada uno de ellos por separado.

Nada más llegar a Londres, Robin tuvo un colapso nervioso y tuvo que descansar, forzosamente, unas semanas. Sin embargo, el principal peligro era la idea de Barry de dedicarse al cine, con lo cual existía casi la certeza de que pudiera dejar al grupo. Por fin, posiblemente frenado por Stigwood o pensando precisamente en cómo montárselo mejor, anunció que cumpliría el trabajo con los Bee Gees que estaba pendiente, y que les ataba al menos por dos años más. Como todo mito del pop, ya en la cumbre, los Bee Gees se hallaban al borde de ser... desbordados por sí mismos, el éxito, la fama, y más que por ninguna otra cosa, por su inmadurez. La mejor prueba de ello la daría el que parecía más serio, Maurice, que desarrolló a plena publicidad un fogoso romance con la también cantante inglesa Lulu, y con la cual se casaría, ruidosamente. El matrimonio no duró demasiado y Maurice reconocería luego que había sido una de tantas tonterías producto de aquellos tiempos en los que vivieron demasiado deprisa sin darse cuenta de nada.

El éxito, así como los problemas de 1968, revertirían en 1969, año en el cual el trío editaría su obra cumbre... y como contrapartida, se resquebrajaría. Todo muy rápido, todo tan fugaz como el mismo pop, de no ser por un puñado de grandes canciones, millones de fans y la interrupción de una bella corriente musical.

VI. La separación

Entre fines del 68 y comienzos del 69, se desarrolló el drama final. El nuevo LP, "Odessa" se grabó en primer lugar con la marcha de Vince Melouney por en medio, y esta vez no se trataba de que el guitarra fuera obligado a dejar el grupo, sino a que él mismo prefirió tomar otro rumbo. La presencia de una guitarra solista era cada vez menos necesaria en un grupo vocal que basaba en la armonía todo el peso instrumental, con escaso ritmo o trabajo para un buen músico. Vince, que además prefería el rock y sobre todo el blues no se sentía a gusto en los Bee Gees, y dijo adiós para seguir su propio camino. A fin de cuentas, el dinero ganado le permitía convertirse en líder de su propia banda y hacer lo que más le gustara. Así que se fue... y nunca más se supo de él.

Mientras "Odessa" era terminado, se publicó "I started a joke", el único single extraído del LP "Idea". El motivo de esto pudo ser doble: primero que el anterior single, "I've gotta get a message to you", se vendió abundantemente en todo el mundo, y no convenía matarlo, y después que, estando ya a punto "Odessa", lo que se pretendía era avanzar algo del nuevo LP y presentarlo. Con todo, "I started a joke", que no se editó en Inglaterra, llegó al número 6 en Estados Unidos entre enero y febrero del 69. Se quedó en disco puente entre el importante "I've gotta get a message to you" y el que tenía que superarlo: "First of May", el tema que sería la manzana de la discordia y que provocó la separación, aunque lo cierto es que sólo fue un motivo, una espita de gas, un medio para que un grupo de adolescentes estallara.



"Odessa" se editó en la mayoría de países cuando ya se sabía que Robin había dejado a sus hermanos. Esto, a pesar de que pudiera beneficiar al disco, por tratarse de "la última obra en que iban a estar juntos", le perjudicó ligeramente. La marcha de Vince fue silenciada por el mismo motivo. Demasiados problemas para alterar una imagen e impedir que la gente pensara en la música. La portada del doble álbum iba sin ninguna foto, era roja, y en el interior tampoco aparecían créditos.

"Odessa" fue ese tipo de obra cumbre especial y definitiva. Mientras "Idea" se aproximaba más a "First", este cuarto LP, que era doble, se acercó y superó a "Horizontal". Ya no se trataba de realzar la cota lírica de los Gibb o de mostrar el acendrado clasicismo que podía

imperar en el fondo melódico de los temas, se trataba precisamente de reafirmar el tono sinfónico creando una "opera prima". El doble LP suigió como el immaculado canto (que luego sería canto del cisne) epopéyico del único grupo pop capaz de hacer algo parecido sin caer en el trabajo de los Moody Blues. A pesar de ello, los Bee Gees jamás fueron considerados "excesivamente" clásicos, y su perfecta visión del momento les hizo mantenerse en los márgenes del pop. "Odessa" podía ser una "Opera prima", pero seguía siendo un LP de canciones, de todo tipo, incluso algunas rápidas, no muchas. El tono era inequívoco, y rozaba incluso en algunos momentos un pretencioso sentimiento de grandeza (el clarísimo corte "With all nations — International Anthem", es decir, "Con todas las naciones — Himno internacional").

De haber seguido juntos, no sé, es decir, no puedo imaginar cuál hubiera sido el siguiente paso de los Bee Gees. ¿Superar "Odessa"? ¿Volver a la melodía y un poco al ritmo pero sin máscaras clásicas? Es poco menos que imposible adivinarlo, y ellos mismos no lo han sabido nunca, porque con "Odessa" terminado, y sin que diera tiempo a pensar en lo que iba a hacer, surgió la discordia. Ni siquiera hubo conciertos de presentación de "Odessa", giras o el habitual despliegue para reforzar al máximo una obra de tal envergadura (ése fue otro motivo por el cual el doble no colapso la atención pública y se convirtió en el rotundo número 1 que debiera haber sido). Editado en marzo del 69, el álbum entró el 2 de abril en los rankings del NME, alcanzando únicamente el puesto número 10 en ellos, mereciendo más.

La disputa entre Robin y Barry Gibb surgió de la siguiente forma: Con el impacto de "I've gotta get a message to you", y tal como he dicho hace unas líneas, el nuevo single de los Bee Gees debía tratar de superar al anterior. Haciéndolo, seguirían mostrando su ascensión clara, y además potenciarían a "Odessa", ya que no hay nada mejor que un tema de éxito para hacer que la gente se fije en el LP que lo contiene. Los Gibb, y hago aquí un inciso, como muchos artistas con cierta visión del mercado y de sus posibilidades, prestaban eminente atención a los LP's, utilizando los singles como vehículos para difundir temas concretos, no incorporados a álbumes, o para reforzar la imagen de esos mismos álbumes extrayendo la pieza más comercial para single. Esto es de destacar porque todavía a fines del 68 ó comienzos del 69, el mercado pop se basaba en el single, la canción de éxito, el número 1 rápido y popular. Algunos artistas, como los Who o los Bee Gees, sin embargo, trabajaban ya el LP como base y materia prima, aprovechando el single en su provecho y no al revés, como aún se hacía (muchos artistas editaban LP's tan sólo cuando tenían una decena de canciones aptas para recopilarlas en álbum).

En medio de esta sicosis de importancia del nuevo tema para lanzar en single, surgieron dos posturas opuestas. Barry Gibb defendió una composición suya titulada "First of May", que, según él, era la mejor de "Odessa". Si hasta entonces ser el hermano mayor le había dado la máxima jerarquía a Barry, en ese momento las previsibles rivalidades producto de los respectivos Egos, estaban a punto de emerger y salir a flote, todo ello unido a la típica ansiedad que produce el mundo de la música, energético, vital, muy rápido. Barry era el mayor, el jefe en cierto modo, pero ya no podía imponer nada, y menos a Robin, que era quien más se le enfrentaba.

Robin había tenido hasta ese momento algunos motivos de disgusto para con su hermano mayor. Si bien en los tres últimos álbumes, "Horizontal", "Idea" y "Odessa", las canciones iban firmadas por los tres hermanos Gibb, lo cierto es que ellos, como antes Lennon y McCartney o Clarke, Hicks y Nash en los Hollies, trabajaban ya básicamente en plan individual, aportando cada uno un puñado de canciones que luego eran

seleccionadas para cada LP y, finalmente, aunque hubiera cuatro de uno, cuatro de otro y sólo una del tercero por ejemplo, se firmaban en comunidad. En la última tanda de composiciones escritas para "Odessa", Barry había rechazado algunos temas de Robin por considerarlos poco comerciales o no aptos. Uno de esos temas sería "Saved by the bell", poco después un gran hit mundial cantado por Robin solo. Robin Gibb, enfadado por esa discriminación de lo que él consideraba buenas canciones, estaba obviamente predispuesto para saltar al menor chispazo, y eso fue lo que sucedió en el momento en que Barry apoyó la candidatura de "First of May" para cara A del siguiente single. Robin dijo que no era ése el mejor corte de "Odessa" y por su parte apoyó una de sus propias composiciones, el bello "Lamplight" con el que se abre la cara C de "Odessa".

No hubo solución posible. Cada uno de los hermanos se encerró en su propia parcela, y dado que Barry seguía siendo el jefe al final, se decidió que fuera "First of May" la canción estrella, quedando "Lamplight" como presunta y olvidada cara B del mismo single. La reacción de Robin no se hizo esperar: dejaba a los Bee Gees.

No hubo solución posible. Ni Robert Stigwood ni el tranquilo Maurice lograron disuadir al irascible Robin. El propio padre de los tres hermanos Gibb, Mr. Hugg, tomó cartas en el asunto, diciendo públicamente que lamentaba la chiquillada de Robin y que él necesitaba a los otros dos. Nadie podía pensar que el primer paso del disidente le convertiría en estrella individual, demostrando que no necesitaba a los otros y demostrando que las canciones rechazadas por Barry por ser "poco comerciales", eran mucho más que eso: eran hits.

En marzo mismo del 69, la esposa de Robin explicó un sinfín de pormenores relativos a la ruptura en una rueda de prensa convocada al efecto. Robin, con sólo 19 años, era dueño de sí mismo. No eran chiquilladas ni pataletas de niños. ¿Acaso podía llamarse niños a tres chicos que en dos años se habían "comido" el mundo del pop?

Maurice siguió con Barry, y Colin Petersen también. Robin tampoco quería a nadie, ya que su idea era lanzarse como cantante solista, endiosado o convencido de verdad de la calidad de sus temas. Evidentemente no le faltaría razón al comienzo, aun cuando hiciera un mediocre LP y todo el éxito se basara en el impacto de "Saved by the bell". Es muy probable que, pese al carácter de "permanente" de la separación, de no haber mediado el éxito de Robin o la momentánea buena continuidad de Barry y Maurice, los tres Gibb no hubieran vuelto al redil. Sin embargo, aguantaron cada uno por su lado un año más, y sólo al segundo, viendo la pendiente que les conducía a la oscuridad, decidieron olvidarse de rencillas y recordar que eran hermanos. Papá Hugg también se alegró mucho.

Pero el sueño se había detenido en 1969.

VII Los años individuales

Hasta aquí hemos visto la progresión de un famoso grupo pop compuesto por tres hermanos y dos adláteres de buen peso. Sin embargo, en el momento de hablar de ellos como individuos, no ya integrantes de una sociedad llamada Bee Gees, sino como hombres o caracteres solos, personalizando, bueno será pensar o recordar que hasta en las mejores familias musicales (léase Beatles, por ejemplo), el final, o consecuencia que promoviera ese final, ha sido siempre el mismo: el resurgimiento del individualismo. Si hasta ahora, o hasta entonces, volviendo a 1969, se había hablado de un grupo, sin separar demasiado a sus protagonistas, en el momento de considerar esos años en los que cada cual cabalgó un poco

a su aire, sí hay que pensar en la idiosincrasia de cada uno de ellos. Así tenemos por ejemplo a Maurice, fiel a Barry y con un carácter un poco fuerte, atravesando el apogeo de su unión con Lulu, y sobre todo a Barry y a Robin, el primero con su autoridad rota y su amor propio herido posteriormente por el éxito de Robin, y este mismo demostrando la rebeldía oculta por el éxito y el dominio que sobre él había ejercido su hermano mayor. Sobre esto siempre recordaré un artículo británico de la época en la que se decía que Barry era un retorcido autor de canciones románticas, con frases y metáforas incomprensibles, bajo un manto de música suave, y que Robin era, simplemente un paranoico, irascible, orgulloso, convencido de ser el genio de los Bee Gees... etcétera.

¿Un cuadro desmitificador? Probablemente. Pero no es nada nuevo. Debajo de la gloria de los mitos hay la normalidad de todo ser humano. Un día alguien la descubre y entonces, como si hablar del ídolo fuera ya demasiado aburrido, se habla del hombre. Cuando esto ocurre es casi siempre porque ese hombre ha superado su propia mitificación y está más allá de todo, o cuando se enfrenta a la recta final que conduce a su destrucción, tragado por la marea del pop, que forma ídolos con la misma facilidad con que los destruye. Los Bee Gees no escapaban a todo esto. Descubiertas sus debilidades, se nivelaba su propia balanza y mudos espectadores de la vida de los famosos, los espectadores aguardaban acontecimientos.

Tal vez lo más importante es que ellos mismos se dieron cuenta de sus defectos, dos años más tarde, cuando volvieron a reagruparse los tres hermanos. Aún era tiempo de recapacitar.

—No creemos que seamos culpables de nada. ¿A quién no le hubiera pasado lo que a nosotros? Con 18 años ya éramos millonarios, teníamos cuanto queríamos y estábamos viviendo algo fantástico. Estando en la cumbre no se piensa en que aquello puede acabar. Crees que si lo has hecho a los 18 años lo harás aún mejor a los 30. Hay seguridad, firmeza, nada importa mucho, salvo continuar el éxito. Cuando yo salía de mi casa veía aparcados frente a la puerta, uno al lado del otro, media docena o más de coches, Rolls y todo eso, relucientes, brillantes. Los vecinos me miraban como un bicho raro, como si estuviera loco. Eso me hacía sentirme superior, y aquellos coches eran el símbolo de mi éxito y mi superioridad. ¿Qué más podía desear?

Barry Gibb resumía así la singularidad humana del pop y sus mitos. Robin recapacitaba humildemente sobre sí mismo:

—Sé lo que la gente piensa ahora de mí, y comprendo que antes, creyendo ser un gigante, lo cierto es que estaba muy inseguro. Los Bee Gees estábamos sometidos a una increíble presión, como todos los triunfadores del pop. En mi caso la presión que me envolvía hizo que me costara mucho hacer frente al éxito inicial, la locura de las giras y todo eso. Teníamos un número 1 y todos querían vernos, desde Japón a Canadá. Diez, veinte, cien países nos reclamaban y sabíamos que teníamos que multiplicarnos. Cuando por fin dejamos de ser niños y nos transformamos en hombres, vimos las cosas de distinta forma, con mucha más coherencia, e hicimos frente a todo aquello que pudiera estropear lo bueno que teníamos, entre ello nuestras relaciones y nuestra música. Hoy veo que lo hemos conseguido, sobre todo cuando recibimos cartas de la gente.

Pero lo cierto es que hubo una ruptura, y fuerte. No fue una cosa amistosa nacida de una entente, sino una pelea familiar, y por tanto, más "trágica" que cualquier otra. Los Gibb, en 1971, y también en los años siguientes, trataron de quitar importancia al tema. Era agua pasada...

-Para la prensa fue una obsesión. Las noticias sensacionalistas hacen vender periódicos. Ya se sabe, cosas del tipo "Se ha muerto fulano" o "Se separan los Bee Gees". El tema fue tratado muy a fondo, haciéndose

cábalas, argumentándose razones, y sobre todo, buscando culpables, responsables, etcétera. Unos me echaban la culpa a mí por ser el líder y otros a Robin por ser tan neurótico. Pero no se trataba de culpas en el fondo, sino de todos nosotros. Nos equivocamos y eso es todo. Lo curioso es que esa misma dimensión que nuestra separación adquirió en los periódicos, fue mucho peor que la escueta realidad. Sí, los que escriben le sacaron jugo a lo que pasó, y fue más grave visto a través de ello. Después, cuando volvimos a estar juntos, creo que lo pasado nos sirvió de lección. Fuimos otra vez los que éramos, no ya antes de la ruptura, sino incluso antes de triunfar. Desde entonces apenas si podemos creer lo bien que nos han ido las cosas. Cuando pensamos en lo que hicimos de 1967 a 1969 casi me asusto. En las últimas semanas del grupo tuvimos tres crisis nerviosas a causa de las giras, las grabaciones a todo tren, las prisas, la promoción de cada disco y de cuanto hacíamos, etcétera. Estábamos locos... ¡locos!

Tiempos de locura, pero gracias a ellos deben los Bee Gees su posición de héroes en un tiempo de héroes. Por muy duros que los años individuales fueran, no dejo de pensar hoy que sirvieron para unirlos más, y llegar hasta su absoluta madurez como autores y personas entre 1977 y 78, amparada en el éxito, claro.

Volviendo a comienzos del 69, "First of May" entraba en la lista de singles la primera semana de marzo y llegaba finalmente al número 6, sin repetir el impacto de "I've gotta get a message to you". "Odessa", como ya he dicho, entraba la primera semana de abril, y no pasaba del número 10. En mitad de todo esto sólo la marcha de Robin superaba el efecto de la música, la maravillosa serie de canciones del doble LP.

La auténtica lucha de los Bee Gees y Robin Gibb cobró fuerza y dimensión a partir del verano del 69. Hasta ese momento se trataba de lo que la prensa decía o lo que la radio opinaba, pero cuando llegaron los primeros discos de la nueva etapa, el caso estalló con acentos de solfa, se tomaron partidos y surgió el inevitable "Robin era el cerebro del grupo" o el "Los Bee Gees seguirán igual con o sin él". Lo cierto es que, al igual que sucedió con los Beatles, muchos esperaban que las ganancias iban a multiplicarse por dos, por un lado Robin y por otro Bee Gees. Sería así únicamente por unos meses, pero no después.

Los primeros discos aparecidos dieron la "victoria" a Robin. El primer single de los Bee Gees, reducidos a Barry, Maurice y Colin, fue "Tomorrow tomorrow", que ni siquiera entró en los rankings de popularidad. Por contra, "Saved by the bell", de Robin en solitario, hizo una fuerte aparición en los charts, a mediados de julio, y aunque en el NME llegó al número 2 frenado por el "Honky tonk woman" de los Rolling Stones, lo cierto es que puede hablarse de un gran número 1. La canción que Barry había desechado por considerarla poco comercial, triunfaba. Las últimas esperanzas de un acuerdo entre los hermanos, se iban al diablo. Robin llegaba a la cumbre, solito, con una firmeza envidiable.

Casi al mismo tiempo que "Save by the bell", los Bee Gees grababan otro tema fuerte para un nuevo single, visto el tropiezo de "Tomorrow tomorrow". Esta canción sería "Don't forget to remember", un buen número aunque más entroncado en la línea clásica de los Gibb, lírico, sentimentaloides y en busca del efecto. A fines de agosto el tema entró en charts y alcanzó una brillante tercera plaza... pero no el número 1. En la pugna, Robin se adelantaba, no sólo realmente sino también psicológicamente. Y es que "Saved by the bell" era una gran canción en la más genuina línea de calidad de los primitivos Bee Gees. Al margen valoraciones, lo que también era evidente es que Barry y Maurice seguían sonando a Bee Gees sin Robin, y que Robin seguía sonando a Bee Gees sin sus hermanos. Las diferencias eran inapreciables. Nunca

mejor dicho que no ha habido tres personas más iguales que los hermanos Gibb, y más identificables con una línea, un sonido y una misma calidad.

En medio de esta lucha de poderes, apenas nadie prestó atención al hecho de que Barry y Maurice se quedaron solos: Colin Petersen finalizaba su labor en los Bee Gees. Al igual que Vince Melouney, iba a ser engullido por el tiempo, la mediocridad y la continuidad de los hermanos Gibb. Uno y otro fueron parte del mito en los años más gloriosos. Pero también para ellos acabó el bello sueño. Colin decía adiós en agosto de 1969.

La primera muestra de debilidad de Robin llegaría con "Robin's reign" (que traducido, significa el pomposo título de "El reinado de Robin"), el primer LP de Robin en solitario tratando de coronarse a sí mismo. A la sola excepción de "Saved by the bell" y alguna otra canción interesante, el álbum era tan sólo una colección de baladas nostálgicas y repetitivas que . mostraban endeblez y falta de imaginación. No había color en los arreglos ni en el tratamiento, las instrumentaciones trataban de cubrir pomposamente la falta de ingenio, y Robin solo, haciendo la voz y los coros, no conseguía darlo todo como antaño. El mismo intentaría luego justificar ese álbum diciendo:

-No quería sacarlo, ésta es la verdad. Estaba poco cuidado y fue ante todo un empeño de la casa de discos, que quería aprovechar el éxito de Saved by the bell". Yo hice un puñado de grabaciones con varios productores, un arreglista nuevo en unas y otro en otras, y yo mismo hice de productor y arreglista. Demasiadas manos tocando aquello. Y de pronto, un día teníamos 12 temas y se metieron en el LP. Puede que estuviera deslumbrado por mi propio impacto con "Salvado por la campana", pero aún y así sabía que el LP no era del todo bueno. Pensé que me equivocaba pero no fue así. El disco pasó bastante ignorado.

La marcha de Colin había dejado solos a Barry y Maurice. Por primera vez no hubo prisas, y sí meditación ante el futuro. Al no grabarse nuevos temas, la editora se sacó de la manga un LP de éxitos, "Best of the Bee Gees". Parecía que, en efecto, era el fin de los Bee Gees. El álbum con el resumen de sus hits lo evidenciaba. Luego, acabó 1969 y comenzó 1970, y los Bee Gees, ahora solos Barry y Maurice, tuvieron el tropezón definitivo de su carrera con "I.O.I.O.", la más inocente canción grabada por ellos, el tema más absurdamente comercial, tonto y falto de carácter, perdonable en cualquier otro pero no en ellos. Era como si hubieran querido arriesgar el todo por el todo, buscando un hit destacado, y para ello acudieron a lo comercial, una especie de "Yellow submarine" propio. El single tampoco entró en los rankings.

Aún llegó un nuevo LP a comienzos de 1970, incluyendo "Don't forget to remember" y "I.O.I.O.". El álbum se tituló "Cucumber castle", título de uno de los temas de mayor popularidad de los que formaron el primer LP del quinteto, "First". Pero el título del LP se debía a una serie de la TV inglesa, en la cual Barry y Maurice tomaron parte, haciendo de caballeros de la Edad Media. Cinco de los 12 cortes pertenecían también a la serie, la cual tuvo buenas críticas y fue bien acogida, procurando un respiro para el ahora dúo. El LP, sin embargo, tampoco tuvo éxito y no llegó a entrar en el top-20 oficial británico.

Ante este nuevo fracaso, Barry dejó a Maurice y a Robert Stigwood, que como manager veía derrumbarse algo que él había preparado con sumo esmero. Barry, obviamente, pensó que los Bee Gees ya estaban enterrados y olvidados, y que era hora de pensar en una nueva fórmula... nueva fórmula que no podía incluir a Maurice siendo él el principal autor, la mejor voz, el más atractivo para el público, etcétera.

Y los tres hermanos Gibb acabaron solos, cada uno con su propio destino en las manos.

Robin, que llevaba delantera, pasó 1970 en blanco. El fracaso de su LP le dejó aún más inseguro y dudoso. No encontraba otra buena canción como "Saved by the bell", compuesta mucho antes. Era como si le faltara inspiración... o la compañía y seguridad de sus hermanos. Falto de ideas e iniciativas, ya no hizo nada más.

Maurice, empujado por las circunstancias que él no había provocado, hizo lo más lógico, tratar de cantar solo, haciendo sus canciones, y esperando un golpe de suerte o el éxito de una buena canción. No es que confiara mucho en sí mismo, pero lo mismo le pasó a Ringo, y sobrevivió a la separación Beatles. Su primer y único single, con una canción titulada "Railroad", mostró su endeblez en todos los aspectos.

Las esperanzas estaban puestas en Barry, el cerebro, el bello Barry. El sí lo tenía todo. Compuso, cantó, se produjo y editó un single, con acompañamiento orquestal de Bill Shepherd, el mismo que acompañaba a los Bee Gees. La canción estelar fue "I'll kiss your memory" (Besaré tu recuerdo), pero el resultado fue el mismo que los otros dos: fracaso. La canción era una monótona y baldía balada de amor, sin ambición, dulzona, que pretendía entrar por el lado sentimental y romántico y que no entró. Era la demostración final de que una fuerza única llamada Bee Gees, no existía fragmentándola en tres partes. Los Bee Gees, una de las cumbres del pop en la etapa final de los años 60, nombres indiscutibles en todas las antologías, desaparecían como tantos otros.

VIII. Retorno en un tiempo nuevo

Es un misterio lo que hubiera sido de los Bee Gees de seguir juntos a lo largo del 69 y 70. Puede que hubieran sido de-, vorados por el cambio de orientación musical que dominó al mundo en 1969, pero lo cierto es que, a primera vista, Robin dejó a sus hermanos en el peor momento, cuando el germen de ese cambio ya se había iniciado.

En 1969 los movimientos undergrounds iniciados en 1967 en Inglaterra ya han tomado cuerpo. La psicodelia llegada de Estados Unidos ha dado una nueva élite de grupos. El rock eminentemente duro, la investigación, los discos-concepto y un sinfín de nuevas estructuras se imponen. La generación de Woodstock toma su lugar en la historia y la mayoría de bandas inglesas de pop se deshacen, bien por falta de energías o bien porque sus líderes optan por formar nuevos grupos. Nacen los grandes Led Zeppelin, Humble Pie y otros por el estilo. Luego, a comienzos del 70, los mismos Beatles dirían adiós y cada cual se iría por su lado.

Dentro de esta marea de cambio, los Bee Gees no dejaron de ser uno más.

Hasta que a fines de 1970 comprendieron su estupidez y se reagruparon, firmando la paz y aceptando cada cual su culpa en la triste experiencia. Parte del éxito de ese retorno la tuvo el mismo padre de los Gibb, Mr. Hugg, que se ocupó de hacer de mediador. Consolidada la familia, nuevamente Robert Stigwood se preparó a luchar por ellos, aunque ahora ya nada era igual, ni siquiera las viejas campañas Hype de lanzamiento masivo y totalitario o los métodos para introducir a un grupo pop. El mismo pop ya no existía, era una mezcla de rock con todo lo demás, había mil direcciones y cada una tenía su líder. En los rankings ingleses de la segunda mitad de aquel 70 proliferaban ya los nuevos nombres: Black Sabbath, Three Dog Night, Guess Who y otros no explícitamente nuevos pero sí popularizados a partir de 1969, como Deep Purple, Ten Years After, Creedence Clearwater Revival o Free. La canción romántica, vocal, lírica, tenía destacados nombres americanos, como el dúo mixto Carpenters y el cuarteto Bread.

Y los Bee Gees volvieron con su primitiva línea, para comprobar que, a pesar de todo, nadie los había olvidado. Iban a gozar de casi dos años de nuevo éxito, especialmente en Estados Unidos gracias á dos singles, pero naufragando cada vez en la concepción de sus álbumes. Esa fue una pequeña trampa de la que tardarían en salir. Primero tuvieron que demostrar que eran músicos y no sólo baladistas.

Grabaron el LP de la vuelta, el álbum de la nostalgia: "Two years on" (Hace dos años). Era un "mea culpa" en regla y las canciones un rosario de lamentaciones masoquistas: "Vuelta a casa", "Días solitarios", "Sincera amistad", etcétera. Ya no firmaban en ese LP los temas en conjunto. Cada cual ponía su nombre al pie de la canción salvo si la habían hecho entre dos, y únicamente tres piezas llevaban la firma del trío, dos de ellas las que formaron el single de lanzamiento del álbum, en cuya portada se insertó en algunos países la foto de la reconciliación: los tres hermanos dándose la mano y sonriendo.

Entonces llegó lo más curioso de esta etapa en la vida de los Bee Gees. De un álbum mediocre que no se clasificó en los rankings de LP's, salió el tema adecuado, o esperado, que sería hit: "Lonely days" (Días solitarios). En Estados Unidos se situó en la tercera plaza de la lista oficial mientras que en Inglaterra ya no pasaba nada. Al manager, Stigwood, lo de Inglaterra ya le empezaba a dar igual. América era América. Prefería un número 10 americano que un número 1 inglés. A los hermanos eso ya no era así. Ellos querían ser reconocidos en su propio país, y luchaban por volver a ser un nombre entre los mejores, cosa que ya no consiguieron hasta muchos años después, contentándose con ser mientras tanto un glorioso nombre del pasado, moviéndose en una segunda fila de prestigio y calidad, pero segunda fila al fin y al cabo.

Cuando en 1967 y 68, el single aún era la base del pop, los Bee Gees vendían LP's. Ahora que el LP era el caballo de la batalla, los Bee Gees vendían singles. Traumático. La sicosis de impotencia ante el poco éxito de "Two years on", puso alas a la imaginación de los Gibb. Entonces quisieron hacer su propia obra sinfónica, más allá de "Odessa", que no tenía sentido unitario, y algo así como el "Tommy" de los Who, es decir, un puñado de canciones separables una a una, pero que unidas contaran una historia. La fórmula de LP genérico pero con salida por el campo individual de sus temas.

Un año más tarde, apareció "Trafalgar".

"Trafalgar", como veremos luego al hablar de la discografía de los Bee Gees, en la tercera parte de este libro, era el tipo de tema y de ambientación precisa para que los Bee Gees desarrollaran todo su potencial de creatividad lírico. Un álbum épico. Ellos mismos, sin dejar el acento romántico de la mayoría de los temas, trataron de cantar más a tono con lo que pretendían, forzando voces y llegando en algunos momentos a pasarse muy sinceramente. Visualmente, tampoco quisieron desentonar, y el poster promocional del LP les ofrecía a ellos vestidos de Nelson, muy a la moda de 1805, año en el cual Nelson derrotó a la flota franco-española dirigida por Villeneuve y Gravina.

Pero como obra, "Trafalgar" volvió a tropezar en el absentismo. El LP no consiguió puestos en los rankings ingleses y americanos, hecho más insólito si tenemos en cuenta que el tema principal del disco, "How can you mend a broken heart?", fue número 1 en Estados Unidos.

Este número 1 del nuevo single de los Bee Gees, y en América, donde nunca antes lo habían logrado oficialmente, marcó más la diferencia entre "una buena canción" y un "mediocre LP". Generalmente, un disco de éxito arrastra al LP que lo contiene. Si no ocurre así, es que el tema del single ya lo tiene prácticamente todo, y por contra, el LP no tiene nada más. El éxito de "How can you mend a broken heart?" no sirvió para paliar el esfuerzo y la ilusión de "Trafalgar", y la moral de los

Bee Gees se resquebrajó ostensiblemente. No es que las cosas les fueran mal, porque en 1971 el grupo llevaba ya vendidos nada menos que 22 millones de singles y unos siete millones y medio de LP's en todo el mundo, desde 1967. Pero la música exige siempre algo más. "Lonely days" a comienzos de 1971 y "How can you mend a broken heart?" en verano del mismo año, reafirmaron una parte de los Bee Gees, la de autores excepcionales, pero "Two years on" y "Trafalgar" fueron torpedeados. Además, la crisis subsiguiente a "Trafalgar" fue clara. Los Bee Gees no volvieron a hacer jamás un LP genérico ni una obra con aires sinfónicos.

Luego, otros intentos de los Gibb quedaron casi ignorados. Por ejemplo, Maurice se convirtió en productor de un grupo llamado Tin Tin, con el que no pasó nada, y en el mismo 71 hicieron algunas canciones para la banda sonora de un film titulado "Melody"... Era su primera intervención en conjunto ("Cucumber castle" fue para la TV y faltaba Robin) en una banda sonora para el cine.

Los Bee Gees parecían incapaces de volver a dominarlo todo, como antes. La sorprendente disociación de resultados entre singles y LP's resultaba incluso desconcertante. Robert Stigwood dijo en su defensa que "Trafalgar" había sido tratado injustamente y que sólo algunos comentaristas dedicaron unas pocas líneas "de última página" al LP. E insistió en que los Bee Gees eran algo grande y duradero, con auténtico talento. Según él, Robin Gibb poseía la más modulada voz del momento y sólo por el hecho de haber grabado algo tan completo como "Odessa", los Bee Gees perdurarían siempre. Por esas declaraciones, Stigwood fue tachado de extravagante, pero nadie dejó de reconocer que de 1967 a 1969 los Bee Gees habían sido uno de los cinco mejores grupos de la historia del pop. Sobre el futuro había dudas, dudas no compartidas por los Gibb y por Stigwood. Podían tardar más o menos, pero parecían saber que volverían a sacudir al mundo con su música.

IX. La crisis

Entre 1971 y 1974, aún habría más disociaciones claras. Los Bee Gees editarían dos LP's, más un tercero con sus éxitos desde el primer "Best of The Bee Gees", y un puñado de singles. Todo, en conjunto, fracasó. Y ellos en cambio gozaron de un momento sumamente lúcido a través de las giras por el mundo entero. Estados Unidos, Japón, Europa... se rindieron ante el grupo y le ovacionaron, por méritos y porque no dejaban de traer el legado de su propio pasado glorioso. A pesar de esos éxitos, sin embargo, éstos fueron los años de auténtica crisis en el grupo. Los dos únicos singles que lograron un cierto eco fueron los que siguieron a "How can you mend a broken heart?", primero "My world", que apareció como single separado, es decir, sin que sus canciones pertenecieran a LP alguno, y después "Run to me", que fue un avance del siguiente álbum. "My world" se quedó en el puesto 16 tanto en USA como en Inglaterra, y "Run to me" en setiembre y octubre del 72, fue otra vez número 16 en América y sólo número 11 en Inglaterra. Al fracasar los singles, la crisis fue precipitadamente clara.

En 1972 se editó el LP "To whom it may concern" con "Run to me" de tema estelar, y perdida entre las trece canciones, otra que aún les reportaría algo de éxito: "Alive". En medio de una falta de ideas y de originalidad, el álbum seguía diluyendo la calidad de los Gibb con más y más baladas llenas de armonías que no lograban siquiera igualar o hacer una ligera sombra a las de 1967 a 1969. Según Barry, en esta época ya se habían dado cuenta de que debían cambiar. Es probable que así sea, pero viviendo de recuerdos y en plena etapa de sublimación lírica, apoyados

por grandes orquestas, es posible que las protestas del trío fueran tan débiles como firme la voluntad de Robert Stigwood de levantarles a toda costa.

-Lo veíamos claro. Usábamos una orquesta como soporte, y era hermoso, pero no realzaba nuestras posibilidades ni mejoraba lo bueno que cada cual sabía hacer. Nos arropábamos por una orquesta y hacíamos un show completo, no un concierto de los Bee Gees con los Bee Gees. No había comunicación con el público. Era algo frío. ¡Me constaba!... pero cada vez que decía a alguien que queríamos variar, hacer canciones rítmicas, nos miraban como si nos hubiéramos vuelto locos. Todos nos aconsejaban que no dejáramos "nuestra línea" ¡Nuestra línea! Nuestra línea éramos nosotros y lo que hiciéramos, no el ser románticos. Siempre que hacía un número fuerte y lo presentaba a Stigwood o a la gente que nos rodeaba, veía las mismas caras de resignación, y al final, como a los niños, nos decían: "Si, si, eso está bien, pero ahora, vamos, ea, haced un buen tema romántico y sentimental en el que poner coros y una buena sección de cuerda para darle nostalgia". Y así estuvimos todos esos años.

Atrapados en su propia trampa, los Bee Gees no vieron claro lo que debían hacer hasta 1973, y aún viéndolo, tardarían dos años en adaptarse y demostrar al mundo que podían hacerlo. En 1972 se produjo su apoteosis en Japón, donde dejaron auténticos vestigios de la primitiva Beegeemania. En esos días, los Bee Gees tocaban ya con fuertes arropamientos orquestales, pero también con algún soporte rítmico, como el batería Clem Cattini y el guitarra solista Alan Kendall. Maurice, mejorando sus propios conocimientos, empleaba ya ocasionalmente el sintetizador además del mellotrón clásico.

Mientras, Robert Stigwood había iniciado su propio sueño: la creación de su compañía discográfica, la Robert Stigwood Organisation, más conocida con las siglas RSO. Sus artistas-estrella eran los Bee Gees y Eric Clapton. Si no recuerdo mal, el primer LP de la RSO fue precisamente el nuevo álbum de los Bee Gees, "Life in a tin can". Pero Stigwood no pudo celebrar el debut con su primer éxito, porque "Life in a tin can" fue aún menos LP que "To whom in may concern". Ocho canciones largas y un tema estelar que no lo fue, titulado "Saw a new morning". Ni single ni LP subieron peldaños en los malditos rankings, termómetros de la opinión pública. Esto era entre fines del 72 y comienzos del 73. "Life in a tin can" fue grabado en Los Angeles, pero aún no se trataba de la auténtica etapa americana de los Gibb, sólo de un preludio. Cambiar de país o de estudio de grabación, haciendo lo mismo era sólo cambiar de ropa para cubrir el mismo cuerpo. Todavía en 1973, los Bee Gees editaron un single con dos temas inéditos, no incluidos en ningún álbum. "Wouldn't I be someone" fue la cara A y "Elisa" la cara B. Otra vez la decepción y el vacío. Después llegaba el segundo "grandes éxitos" del trío, éste con el título "The best of the Bee Gees Volumen 2". En él se incluían 14 canciones contando con "Saved by the bell", el hit de Robin y dos de los temas de Barry y Maurice sin Robin, "Don't forget to remember" y "I.O.I.O.". Al igual que el primer LP de éxitos marcó el fin de la primera etapa del grupo, éste parecía marcar el fin de la segunda, con más pena que gloria pese a los éxitos de "Lonely days" y "How can you mend a broken heart?"

Esta situación seguía siendo paliada en parte por las constantes giras. Los Bee Gees no estaban muertos ni descansando en sus casas. Se pasaban el mayor tiempo del año actuando, un poco grabando y menos aún descansando. Sin caer en las tensiones agotadoras de 1967 y 68, las giras reforzaban su carisma personal allá donde actuaban, aunque no hubiera número uno en América para convertir en paseos de gloria cada excursión. El trío, con soporte instrumental mínimo y orquestas de 30 músicos como término medio, ofrecía uno de los espectáculos más

"refinados" del nuevo pop, o de la nueva música de los 70. El público aún pagaba por oír "Massachusetts" o "I've gotta get a message to you" adornado con un sinfín de violines. Barry tocaba la guitarra rítmica o la acústica, Maurice se sentaba al piano o tomaba el bajo, y Robin, con la mano pegada a la oreja, subía y subía tonos en su voz. Las masas aplaudían el recuerdo y un poco la grandiosidad. Los Bee Gees eran una escuela vigente que se repetía, pero que también tomaba un poco de oxígeno con cada actuación.

—Llegamos a sentirnos restrictivos, supeditados. Cuando hubo un montón de cosas que no pudimos hacer debido a que "llevábamos orquesta" y no iban a quedar bien o eran absurdas, nos dimos cuenta de que debíamos volver a la base rítmica, a un sencillo acompañamiento de guitarras, teclados y percusión. Claro que eso se complicó con la realidad de nuestro poco éxito en disco. Un día hablamos con Stigwood de la necesidad de irnos a Estados Unidos...

De esta forma, cuando en Inglaterra se celebraba la apoteosis del "Glam Rock", con Bowie en la cumbre, y los últimos vestigios románticos se perdían o desaparecían en aras de las nuevas modas, los Gibb marcharon a Estados Unidos.

X. América, América

No todos los artistas de éxito, buenos autores o cantantes con impactos en las listas yankees, tenían el triunfo asegurado en América con sólo irse a vivir allí. Lo cierto es que el mercado USA era y es el más duro del mundo, el más despiadado, y el top-100 americano la panacea en la que todos desean verse, cuanto más arriba mejor, para saber que se está en el techo del universo musical. A los mismos Bee Gees, consagrados por hits y algunos de esos números uno, les costó dos años volver a ser figuras de honor, mitos revividos.

Cuando llegaron a Estados Unidos, los Gibb no tenían demasiado claro lo que iban a hacer. Estaban dispuestos a buscar y trabajar, pero el mundo del pop no perdona, y sabían que si probaban sacando discos para ver "qué pasaba", podían caer en la vulgaridad y el desconcierto, y entonces sí estarían solos. Así, pues, el trabajo impuesto requería mejorar la línea musical, superar la propia estética instrumental, volver al ritmo y olvidar las orquestas. En el tema de "volver al ritmo" la pregunta era ¿cómo? Ya no se trataba de un solo ritmo, sino de una miscelánea en la que moverse. Es muy fácil decir: "he de cambiar", pero muy difícil saber cómo, de qué forma y en qué dirección. Además, los Bee Gees luchaban ya con siete años de canciones líricas, sentimentales y profundamente bellas. Aún era eso lo que se esperaba de ellos, aunque no vendieran. Como luego veremos, el primer LP que editaron con tono de Rhythm & Blues, hizo que los comentaristas del planeta entero se dispararan diciendo: "¡Se han vuelto locos!"

Antes de llegar a ese primer álbum, Barry, Robin y Maurice aterrizaron en su "nueva casa" y buscaron al mejor productor americano del momento: Richard Perry. Perry tenía fama en esa época de convertir en oro todo cuanto tocaba, es decir, de hacer vender cualquier álbum producido por él y llevarlo al "disco de oro" o al de platino. Era lo que necesitaban los Bee Gees. Richard cobraba una cantidad de dinero astronómica, fija, por cada LP producido por él. Sólo los mejores podían pagarla para "dejar" que Richard les dirigiera en el estudio de grabación, gentes como el estándar Andy Williams o el ex Beatle Ringo Starr, pasando por solistas de moda como Carly Simón.

Sin embaigo, ni las conversaciones con Perry, ni las que luego hicieron con Tom Bell, cuajaron. Y fue una suerte. Obviamente, Perry no era el

productor que les convenía. La magia de su nombre hubiera hecho el milagro de convertir también en oro a los Bee Gees en su nueva etapa. Un álbum... dos remotamente, pero ¿y luego? Los Gibb no lo vieron claro. Perry significaba volver a lo de antes sólo que ahora con perspectiva americana y mayores efectos. Si tenían prisa se la tragarón y siguieron buscando.

Jerry Wexler, uno de los hombres importantes de la Atlantic Records, fue el que les recomendó a Arif Mardin.

-Fue algo asombroso trabajar con Arif. Sobre todo a Maurice le cambió mucho. Nuestras técnicas de grabación se habían quedado anticuadas, y él fue quien nos enseñó nuevos trucos, ideas, modos de emplear las mesas, los sonidos, y especialmente el sistema de trabajo en el momento de grabar cada disco. No había una canción igual a otra, y cada una se planeaba antes con minuciosidad, para extraer lo mejor y realzarlo, para buscar el arreglo adecuado, para pensar en el mejor equipo instrumental. En lugar de tocar todos a la vez y después agregar voces, comenzábamos grabando sólo un instrumento cada vez, y luego otro y otro, para que sonaran lo mejor posible. El proceso aportaba una mayor claridad al conjunto de la instrumentación. Arif fue también el árbitro que nos guió. Organizó nuevos sonidos alrededor nuestro, tomándonos como centro creativo. Fue maravilloso. El primer LP resultó ser un banco de pruebas, pero el siguiente... ¡boom!

Arif Mardin era uno de los productores clásicos y veteranos de la Atlantic Records, la firma discográfica que a fines de los años 60 capitalizó la mayor parte de la música negra de éxito hecha en Estados Unidos. En plena fiebre soul, él era el productor más considerado y respetado. Había dirigido los éxitos de Aretha Franklin, de Otis Redding y de casi todos los artistas de Atlantic en esa época. En 1974, mientras trabajaba con los Bee Gees, fue capaz ya de llevar al éxito a un sexteto de blancos que sonaban como negros, la Average White Band. Mardin era un hombre de ritmo al ciento por ciento, llevaba el Rhythm & Blues en las venas, y demostró que no hacía falta ser negro para hacerlo. El caso de la Average fue claro, pero el de los Bee Gees en 1975 resultó abrumador.

Mardin no sólo influyó en los Bee Gees como productor y enseñándoles nuevas técnicas de grabación. También ayudó a lavarles la cara. Ese fue uno de los motivos de que tardaran más en entrar en USA, pero cuando lo hicieron, ya nadie les detuvo.

La orquesta, como respaldo, fue eliminada, no radicalmente pero sí en forma gradual. Los Gibb formaron un grupo con ellos tres y cuatro instrumentalistas de primera: Alan Kendall, guitarra y bajo, que ya les había acompañado antes. Blue Weaver en los teclados, Dennis Byron a la batería, y el flauta, teclista y arreglista y director Geoff Westley. Kendall, nacido en 1944 en Darwen, Lancashire, había tocado en los Glass Menagerie y en Toe Fat. Blue Weaver, nacido en el 47 en Cardiff, Gales, fue miembro importante de grupos como Brother John & Witnesses, Amen Corner, Strawbs y Mott The Hoople. Byron, nacido en Cardiff también en el 48, estuvo junto a Weaver en Brother John & Witnesses y Amen Corner. Y Westley, por último, nacido en Bromley, Kent, en 1949, fue director en una de las compañías de "Jesús Christ Superstar". Esa fue la banda en 1975, cuando ya el álbum "Main course" había devuelto el prestigio a los Bee Gees. Era el segundo y definitivo álbum producido por Arif Mardin. El primero había sido "Mr. Natural" en 1974.

El mejor valor de los Gibb en esos años difíciles fue la unidad, la misma unidad rota en 1969. Seres extraños, superaron muchas diferencias y lograron enfrentarse con responsabilidad al futuro, demostrando que eran buenos autores y cantantes. Y eso no es fácil,

sobre todo porque los Bee Gees pasaron tiempos muy difíciles entre 1971 y 1974.

-Aquella ruptura de 1969 nos benefició después. Fue una experiencia traumática, y después comprobamos que la prensa nos empujaba a reabrir las viejas heridas. Eso nos demostró que se trataba de nosotros, no de los demás, y de que debíamos ver las cosas por nosotros mismos, no a través de los demás. Creemos que parte de la música hecha luego, sobre todo entre 1975 y 1977, fue producto y una consecuencia de los años en que estuvimos separados. A Robin, por ejemplo, la gira que hizo cuando se lanzó a cantar solo, por Estados Unidos, en 1969, le serviría más tarde para ver la falsedad que le rodeaba y en la que estaba sumido. Todos aprendimos, y nos sacrificamos trabajando muy duro para volver a estar arriba. Hicimos caso a Jerry Wexler, a Arif Mardin, y a Robert Stigwood. No nos dejamos derrumbar por los palos, las críticas que decían que estábamos acabados y que nunca volveríamos a hacer nada bueno. Confiábamos mucho en nosotros y había también mucho que hacer en América, la gran América.

Entre tanto, Robert Stigwood, superando ya el papel de propietario de la RSO Records, comenzaba a convertirse en uno de los protagonistas en las sombras de los años 70. "Hair", "Jesús Christ Superstar", "Tommy" y algunos proyectos relacionados con obras de los Beatles, habían cobrado, cobraban o iban cobrando forma. Era un nuevo camino que convergería con el de los Bee Gees en 1977.

Aunque antes, ellos tenían una cita con el éxito. Su nuevo éxito.

XI. Las fuentes del Rhythm & Blues

"Mr. Natural", el primer álbum producto del trabajo americano de los Bee Gees, apareció en 1974. Hoy es, evidentemente, un LP multidireccional, de búsqueda, pero en su día fue el primer paso de una nueva carrera musical. Los once temas se grabaron en tres estudios diferentes, dos ingleses y uno americano, pero siempre con Arif Mardin en los arreglos y en la producción. El disco no fue un éxito, ni tampoco ninguno de sus temas. Antes del LP se editó en single el corte que daba título al LP, "Mr. Natural", método seguido por los americanos para reforzar sus lanzamientos. En la cara B del single se incluía además un tema inédito, no integrado en el disco grande, "I doesn't matter much to me".

Mardin no transformó a los Gibb en este LP. Todavía había que trabajar más. Los temas suaves seguían siendo suaves... pero con una mayor melodía del tipo que gustaba a los yankees, dulzona sin estridencias, romántica sin grandilocuencias. Los temas rítmicos ofrecían visos marchosos, aún no plenamente sometidos a la influencia del Rhythm & Blues, pero más abiertos en forma que los hechos anteriormente por los Bee Gees. El fondo podía seguir siendo el mismo, pero también se trabajaba en él, a fin de hacer que ese "lavado de cara", fuera total. Era como si Arif no sólo tanteara, sino probara a dónde podían llegar aquellos chicos. Ya no eran los Bee Gees para él, sino unos artistas nuevos a los que tenía que lanzarse por todo lo alto.

"Mr. Natural" puede decirse que sirvió para preparar a "Main course". Es muy posible que otros artistas se hubieran desesperado ante su nulo éxito, o que los ejecutivos hubieran pensado en que la jugada les había salido mal. Y no fue así. El mismísimo líder y patrón de la Atlantic, que se ocupaba de los discos de los Bee Gees en América, Ahmet Ertegun, se ocupó de ellos, a fondo. Las llamadas telefónicas de Inglaterra a Estados Unidos, y las reuniones de Stigwood y Ertegun, fueron abundantes. Todos parecían ver claro que iban a lograrlo. Los Bee

Gees, es decir, los hermanos Gibb, tenían que poner tan sólo la materia prima: las canciones.

Y de "Mr. Natural" a "Main course", se produjo el salto definitivo, el gran paso. La abrumadora diferencia entre disco y disco hubiera sido incluso sorprendente y radical, de no ser porque era el producto de un trabajo de equipo lógico y meditado. ¿Qué sucedió entre 1974 y 1975 para que Barry, Maurice y Robin dieran ese gran salto?

Pues en primer lugar, existió una paulatina identificación americana, viviendo, oyendo música, trabajando e integrándose en un sistema de hacer las cosas distinto a todos los demás. El tipo de "profesionalidad" americana puede parecer unas veces frío y otras infantil, pero es indudablemente el mejor. Además, es indiscriminatorio: el que vale, vale. Los mejores artistas ingleses de los diez últimos años han acabado yendo a Estados Unidos a vivir, cuando menos a trabajar. En el mundo rock, los británicos pueden tener aún la chispa genial y los yankees parecer más estructurados y faltos de originalidad salvo en sus grandes divos, pero en el sistema, el "show business", son ciertamente únicos.

Los Gibb se metieron de cabeza en el Rhythm & Blues. Veinte años atrás, los negros eran los negros y los blancos los blancos. Los blancos podían robar canciones a los negros y convertirlas en blandas baladas de éxito, pero ni un blanco trataba de cantar como un negro, ni viceversa. Después llegaron los Stones y su estilo, apareció Eric Burdon, y los caminos se acortaron. En 1966 y 1967 estalló la moda del soul, que acabó siendo un movimiento comercial al cual se apuntaron todos los cantantes, buenos y malos, de Rhythm & Blues. Así, el R&B dejó de ser algo privativo de unos pocos, y las gentes de color se encontraron con sorpresas, no ya porque grupos blancos hacían Rhythm & Blues, sino porque grupos blancos como los Bee Gees eran capaces de hacerlo.

Las voces agudas, finísimas, de los Gibb, hallaron su segunda época. Maurice recibió poco menos que clases para aprovechar mejor sus famosos "falsetes", y Robin aprendió a modular aún más su voz única. Entre los tres daban una escala cromática impecable y evidentemente nada artificial, aun cuando al principio muchos se sorprendieron de oírles cantar de aquella forma. Ese estilo hallaría su máximo apogeo en 1976 con el trallazo mundial de "You should be dancing".

—El Rhythm & Blues es algo más que ritmo: es emoción, por eso nosotros pudimos hacerlo. Nunca hemos sido cantantes fríos. Creemos que nuestras canciones son reflejo de un puñado de sentimientos, de experiencias. Son como nosotros mismos. Cantarlas de un modo o de otro es independiente de que lo hagamos con sentimiento. Es por ello que no nos sentimos extraños dentro del Rhythm & Blues, y es lógico visto esto, que fuéramos aceptados por todos, entrando nuestros discos en los rankings de R&B. Tampoco éramos los únicos blancos que estábamos ahí, aunque vista nuestra línea anterior, sí resultábamos los más pintorescos. Bueno... lo cierto es que para nosotros fue una prueba de capacidad, una demostración de lo que decíamos años atrás: que nos iba el ritmo. Y también una demostración de que estábamos en lo cierto cuando decíamos que nos veíamos capaces de hacer cualquier cosa.

Los Bee Gees abrirían una puerta por la que luego entrarían otros artistas ingleses, siendo el caso más claro el del autor y cantante Leo Sayer. El ritmo, más concretamente el Rhythm & Blues, acabaría siendo una de las fórmulas comerciales... de los blancos, más importante desde mitad de la década de los 70, en un punto en que la crisis mundial de creatividad volvía la vista hacia los márgenes conocidos en busca de novedades y en el cual las discotecas y su necesidad rítmica se imponían sobre la base media de la producción discográfica mundial. En ese punto, los Bee Gees llevaban ya una considerable delantera.

Gracias a ella volverían a tomar la cabeza y ya no la dejaron en los años siguientes, hasta hoy.

XII. Vientos de cambio en las noches de Broadway

En 1975, los Bee Gees iban a recoger finalmente el producto de su lenta escalada y el fruto de sus años difíciles. A comienzos de año apareció "Main course", el LP más perfecto de su nueva etapa sin lugar a dudas, otro puñado de canciones a cual mejor de entre las cuales seleccionar varios singles de éxito, fórmula mágica del mercado americano.

La aparición del LP fue acogida con un asombroso grito de entusiasmo y unanimidad. Oídos que no daban crédito a lo que oían y ojos que se aseguraban de leer bien el nombre de la portada. Pies que se movían y gestos de afirmación con la cabeza. Ahí estaba una inyección de vitalidad pop para los años 70, y sin ambages, sin complicaciones, sólo música.

Con "Main course" llegaron otra vez los números 1, los discos de oro, los millones de venta y la moda Bee Gees, ahora situada en otro tiempo, en otro lugar y en otra onda. Un tema del LP se titulaba "Vientos de cambio", y su estilo así lo gritaba sin lugar a dudas. La canción que abría el álbum era "Noches de Broadway", una nueva magia envolvente sobre la realidad de lo que la vida americana era ahora para los Bee Gees. Junto a ellas, los dos temas de mayor éxito iban a ser "Jive talkin' ", número 1 en los rankings, y "Fanny (be tender with my love)", dentro del actualizado estilo romántico de los Gibb. El disco lo producía, como he dicho antes, Arif Mardin, consolidando su trabajo previo en "Mr. Natural" y recogiendo los frutos del éxito, pero ya en las mezclas finales de algunos cortes aparecía Kart Richardson, que en el siguiente LP y junto a Albhy Galuten, se convertiría en productor de los Bee Gees. Karl y Albhy serían desde 1976 los responsables musicales de los Gibb, y no sólo del trío, sino también de Andy, el menor de los Gibb, lanzado como solista en 1977.

De "Main of course" siempre se ha dicho poco, porque fue un álbum magnífico. El tema "Jive talkin' " estuvo tres meses en el ranking americano, de mayo a agosto, y fue número 1 en agosto. En Inglaterra, oficialmente sólo alcanzó una tercera plaza en setiembre y octubre. La cara B de "Jive talkin' ", el excelente "Wind of change", mereció con tanto honor como "Jive talkin' " ser cara A. Después se editó en single "Nights on Broadway", con "Edge of the universe" en la cara B, y si bien el single no repitió el impacto del anterior, lo cierto es que "Noches de Broadway" acabó siendo un clásico de la música americana, cantado por los mejores estándares en sus actuaciones. El tercer éxito americano se obtendría con otra canción de este álbum, "Fanny".

De enero a junio de 1976, los Gibb grabaron el nuevo LP: "Children of the world". Con su edición iniciarían una exhaustiva gira americana en la que grabarían, en vivo, las canciones de otro álbum más, el doble "Here at last... live", publicado en 1977. Durante las sesiones de grabación de "Children of the world" y aunque los productores fueron Karl Richardson y Albhy Galuten, el espíritu de Arif Mardin estuvo tan presente, que en el LP los Gibb le agradecen su fe y todo lo hecho por él hasta llegar a ese disco. De hecho, Richardson y Galuten aparecen como co-productores, siendo los Bee Gees los productores titulares.

"Children of the world" incluía como número estelar el que iba a ser, hasta ese momento, el más importante hit americano del trío: "You should be dancing", gran impacto en verano de 1976 y número 1 el 4 de setiembre. En él, los Gibb cantaban con agudos falsetes, auténticamente

como negros, en lo más genuino del comercial y rítmico Rhythm & Blues que tanto habían popularizado los Temptations, Smokey Robinson & The Miracles, y muchos más. Nuevos grupos de gentes de color, o viejas formaciones remozadas, como Spinners por ejemplo, irrumpían con esa misma línea de voces agudísimas, prolongados falsetes y bases netamente funkys. Después de "You should be dancing", otros dos temas del LP alcanzarían éxito en singles, "Boogie child" y "Love so right".

Los Bee Gees, con Blue Weaver a los teclados, Alan Kendall a la guitarra y Dennis Byron a la batería todavía con ellos, disfrutaron, a partir de ese momento cumbre, de su mayor etapa de éxito en Estados Unidos. Cuando la gira se hallaba en pleno apogeo, sucedía lo mismo con la serie de éxitos mantenida a lo largo de 1976, prolongación de la de 1975. La combinación hits-actuaciones, fundamental en el sistema musical americano, funcionó una vez más. La gira 76 se convirtió en una apoteosis Bee Gees, y halló su refrendo, hecho extensivo a nivel mundial, en el concierto del 20 de diciembre del Los Angeles Forum, grabado en vivo y editado en 1977, en forma de doble LP con el título "Here at last... Bee Gees live".

"Here at last... live", siendo un nuevo recuento de éxitos, es decir, todo canciones conocidas, era esencial en ese instante. Los fans de los Bee Gees, los de 1967 y 68, habían crecido y dejaron de tener 15 años para ser ya adultos, unos casados y otros con problemas ajenos a la música. De 1971 a 1976 los Bee Gees habían logrado cambiar de plano, y otra generación había pasado bajo ellos. De pronto, con el "boom" de 1976, los Bee Gees se encontraron con otro público, y canciones como "Massachusetts", "Pve gotta get a message to you", "World", "To love somebody", "New York mining disaster 1941" o incluso "Lonely days" y "How can you mend a broken heart?", pertenecían al pasado, incluso en cierto modo eran desconocidas. Si todos los grandes artistas editaban, alguna vez como mínimo en su historia, un disco con sus canciones en directo, a modo de concierto enlatado para aquellos que nunca les habían oído y se preguntaban cómo sonaban en vivo, los Bee Gees no fueron menos. Y "Here at last... live", fue, por su contenido, una opción obligada y necesaria. No se trataba del clásico LP editado porque no hay nada más a mano, o para estrujar un poco más un puñado de canciones, a fin de sacarles el jugo que podía quedarles. "Here at last... live" fue un LP honesto, que "explicaba" cómo hacían los Gibb los temas de toda su vida, pero sobre todo explicaba cómo los hacían allí donde los artistas demuestran serlo: en escena.

Cuando concluyó la gira del 76, Barry, Robin y Maurice se encerraron en el célebre Chateau d'Herouville (Castillo de Herouville), en Francia, durante enero y febrero, a fin de realizar las mezclas del doble en vivo, que iba a ser su álbum para 1977, su tercer LP triunfal tras "Main of course" y "Children of the world".

Así, pues, en 1977 los Bee Gees habían logrado ya lo que querían: regresar, volver a la cima del pop, ser los número 1 en las listas de ventas. Si se hubieran parado aquí, habrían conseguido suficiente como para pensar en ellos como uno de los más fuertes fenómenos de la música en los últimos veinte años. Pero curiosamente, esa segunda ascensión de su carrera iba a ser sólo la rampa de lanzamiento de su estallido.

La verdadera "Fiebre Bee Gees".

XIII. Fiebre Bee Gees

—Nos hemos convertido en reyes de las discotecas del mundo, y eso es lo más asombroso. No estaba pensado así, no había nada que lo indicara, aunque sabíamos que nos quedaba mucho por hacer en el

terreno musical: cine, televisión, y siempre música. Por ejemplo, cuando hicimos "Mr. Natural", no teníamos una dirección positiva. Arif Mardin nos estaba preparando y puliendo para el futuro. Obviamente nosotros estábamos entonces, lo mismo que ahora en parte, buscando una dirección. Trabajamos siempre con un guión, abiertos a la experimentación pero con una base, sin dejar cabos sueltos salvo que un día, en el estudio de grabación, descubras algo sorprendente y válido. De "Mr. Natural" salieron, no obstante, algunas cosas buenas, aprovechables, y llegó "Main course", que sobre todo fue variado, rítmico y energético. Para el siguiente paso quisimos algo más "nervioso" que "Main course", pero más homogéneo también. Era como si ese álbum tuviera demasiadas direcciones. Queríamos llevar el sabor de Rhythm & Blues mucho más allá, y seguir trabajando en torno a eso. Así llegó "Children of the world", que pensamos es nuestro trabajo más sólido hasta la fecha. La resultante de todo ello sin embargo fue que "Jive talkin'" y "You should be dancing" se convirtieron en ritmos discotequeros. Estábamos haciendo bailar a la gente.

El resultado de esta verdad, fue que cuando Robert Stigwood planeó la producción de su nueva película, la elección de los Bee Gees como autores de la parte principal de la banda sonora fue obligada por doble motivo: primero por ese sonido discotequero que estaban trabajando tan bien, y segundo porque a fin de cuentas, seguían siendo sus artistas exclusivos. No podía fallar.

Robert Stigwood fue al Chateau d'Herouville, en Francia, cuando los Bee Gees estaban haciendo las mezclas de "Here at last... live". Allí les expuso la idea. Se trataba de hacer una película sobre el ambiente de las discotecas en New York, con un protagonista sacado de los barrios humildes, uno de tantos parias cuyo destino fuera la ignorancia y su presente la calle, las dificultades sociales, espirituales y paternales, y su única razón de vivir algo tan tribal como el éxito en el mundo de la discoteca. Stigwood estaba entusiasmado con esa idea, recogida de un artículo de Nik Cohn, periodista y escritor, publicado en el New York Magazine bajo el título de "Los ritos tribales del Sábado por la Noche". Tenía incluso al hombre, un actor secundario hasta el momento, llamado John Travolta, buen bailarín.

Los planes de los hermanos Gibb variaron a partir de ese momento. Completadas las mezclas de "Here at last... live", entregaron las cintas, y allí mismo, en Herouville, iniciaron los trabajos de "Saturday night fever", que así iba a llamarse el film. No se trataba de hacer ellos toda la banda sonora, pero sí unos pocos temas punta que, junto con otros ya editados como "You should be dancing" y "Jive talkin'", serían casi el cincuenta por ciento de la música de la película. El plan era que la banda sonora fuera variada, y para ello se precisaban otras voces y grupos, preferentemente los reyes de las discotecas americanas en ese momento, como K.C. & Siunshine Band, Kool & The Gang, la MFSB, Tavares, Trammps, Walter Murphy, etcétera. Otra pupila de Stigwood, Yvonne Elliman, la María Magdalena de la versión cinematográfica de "Jesús Christ Superstar", producida por Stigwood, tendría su canción (hecha por los Bee Gees). Todo atado y bien atado...

Los Gibb trabajaron rápido. Compusieron y grabaron cinco temas excepcionales, cinco auténticos hits individuales, de los cuales cuatro fueron a parar a la banda sonora del film: "Stayin' alive", "How deep is your love", "Night fever" y "More than a woman", este último contó en la película con una doble versión de Tavares. El quinto tema inédito, "If I can't have you", le fue adjudicado a Yvonne Elliman, y los Bee Gees no lo incorporaron a la banda sonora cantado por ellos, aunque lo pusieron de cara B del single editado con "Stayin' alive" en la A. Como ya he

dicho antes, "Jive talkin' " y "You should be dancing", se repescaron para que entraran en el doble álbum con la música del film.

Con la banda sonora decidida y los cortes nuevos grabados, Robert Stigwood inició el rodaje de "Saturday night fever". La necesidad de tener las canciones hechas radicaba en que las escenas de baile (que es casi como decir el setenta y cinco por ciento de la película) debían montarse sobre los temas, y las coreografías trabajarse a partir de ellos. La fuerza de las canciones seleccionadas permitió hacer un gran trabajo al coreógrafo Lester Wilson. Parte del éxito estaba así fraguado en el mismo momento de iniciarse el rodaje. La música sería el primer imán de la que debía ser una gran cinta juvenil, aun cuando nadie llegara nunca a imaginar lo que sucedería después.

Se guardó "Stayin' alive" como tema fuerte del doble LP con la banda sonora y lanzamiento de ella y el film, pero como avance, los Bee Gees editaron en single "How deep is your love", una de las más modélicas canciones románticas "a la americana", jamás grabada por los Gibb, sino la mejor. En setiembre el single entró en los rankings USA, siendo número 1 en diciembre. En Inglaterra... para variar, no pasó del número 3. A pesar de ello los Bee Gees se sintieron satisfechos por el éxito en su propio país.

A "How deep is your love" siguió "Stayin' alive", número 1 en USA en febrero del 78, y a éste "Night fever". Claro que a comienzos de 1978, la banda sonora de "Saturday night fever" comenzaba su reinado de medio año en el número 1 de las listas inglesas y americanas, y la película comenzaba por su parte a batir records de taquillaje. 1978 era el año de los Bee Gees, y el año de John Travolta. El mundo entero aplaudía la música del momento, la película del momento, el actor del futuro.

"Saturday night fever" pasó a ser lo que "King Creóle" en su día: la película joven que sin pretenderlo generaba un cambio. En el caso de "Saturday night fever", el cambio fue absoluto, aunque John Travolta fuera empleado para volver al ambiente de los años 50 inmediatamente, dada su personalidad y su fisonomía. El nuevo film, "Grease", mostraba en el fondo la endebles creatividad del mercado mundial, y el miedo de ir hacia adelante. La nostalgia y las posibilidades de la América de Presley y del Rock and Roll, seguían intactas, y más aún: dispuestas a ser mejoradas por la tecnología de fines de los 70. Casi en su final, una década carente de auténticos ídolos, aportaba el llamado "nuevo Presley": John Travolta. Y los Bee Gees estuvieron ahí. "Saturday night fever" fue tan de ellos como de Travolta... o inseparables.

A mitad de 1978, y con el doble LP aún en el número 1 de los rankings del mundo entero, los Bee Gees se decía que habían ganado mil millones de pesetas. Y la fiebre seguía. Los viejos álbumes del grupo fueron reeditados en todas partes, y se descubrió a "Horizontal", a "Idea", a "Odessa", un fascinante tesoro desenterrado del pasado. Una especie de milagro sólo comprensible en el mundillo de la música, donde todo es posible.

—No es que tuviéramos una "suerte" especial componiendo las cinco canciones nuevas de "Saturday night fever", o que tres de ellas fueran número 1 cantadas por nosotros. Puede que el hecho de saber que era algo muy bueno escribir la banda sonora, nos inspirara más, pero nosotros pensamos que esos temas fueron el resultado de todos los años de trabajo, algo así como si ellos fueran capaces de condensar cuanto hemos hecho. "How deep is your love" es nuestra mejor canción romántica, y "Stayin' alive" nuestro mejor tema rítmico, y todo ello una consecuencia de los muchos temas escritos desde que comenzamos. Siempre hemos creído que la música puede llevarte fuera de la realidad, y cada cual tiene la opción de identificarse con ella. Algo sucede cuando la gente está atada, unida a una canción como "How deep is your love".

Por ejemplo, antes de grabar esta pieza, sabíamos que podíamos añadir algo de nuestras propias personalidades al tema. El amor es ese ancla, una base. Cuando vimos a "How deep is your love" entre los cinco primeros de nuestro propio país, Inglaterra, con toda esa nueva ola y el punk rock, fue inmenso. Eso venía a demostrar nuestro momento, el hecho de que estemos todos vibrando, pero no cada cual para sí, sino para la familia. Incluso nos sentimos orgullosos de las críticas en las que se reconoce nuestra influencia sobre la música popular. Trabajamos con impulso y ambición, y sentimos profundamente cuanto hacemos. Nada es gratuito.

Pocos artistas se atreven a hablar con orgullo de cuanto han hecho, pero los Bee Gees, que han pasado por todo en el mundo de la música, son de los pocos que pueden hacerlo. En 1978, una decena de canciones cantadas o escritas por ellos, competía en las listas americanas al mismo tiempo. Desde los días de los Beatles, ciertamente, no se había producido nada parecido. Ya no se trataba ni siquiera de cuestiones de grandeza, comercialidad o calidad, sino de un hecho claro y abrumador en torno a un fenómeno.

A comienzos del 78 les era adjudicado el Grammy Award, algo así como los Oscars del mundo de la música, como grupo del año. Era uno más entre los cientos de galardones, discos de oro y platino y más, que llegaban al mundo entero. Objetos de la servidumbre del éxito, ellos ya estaban trabajando entonces en un nuevo proyecto de Robert Stigwood, ahora ni siquiera con canciones suyas. Los mitos del 78 trabajaban a la mayor gloria de los mitos de los 60: los Beatles. Se gestaba la versión cinematográfica del "Sgt. Pepper's lonely hearts club band", la obra cumbre de la década de los 60 y por tanto de los Beatles. Los Bee Gees no grababan un álbum completo, suyo, desde "Children of the world" a comienzos de 1976.

Ni siquiera les hacía falta.



XIV. ...y los Beatles

Entre 1977 y 1978, las actividades de los Bee Gees parecen haberse multiplicado, y ellos mismos han crecido gracias a ellas. Una de esas actividades fue el lanzamiento de Andy Gibb, impulsado especialmente por Barry. En muy poco tiempo, el menor de los Gibb conseguía dos hits en LP's y tres en singles, saltando al primer plano de la popularidad, y no precisamente por sus hermanos, aunque su ayuda fue decisiva, sino por abundantes méritos propios. El mismo Robert Stigwood fue el que alentó la entrada de Andy en la RSO, a pesar de que de los 12 a los 18 años, Andy tuvo varios tropiezos cada vez que intentaba seguir sus aficiones musicales. Le faltaba una dirección y ésta se la facilitaron Barry, Maurice y Robin, sin olvidar el respaldo y el potencial de Stigwood como manager.

Aún y teniendo tiempo para trabajar con Andy, la parte del león de la actividad de los Gibb se centró en su trabajo como actores en el film "Sgt. Pepper's lonely hearts club band", producido por Robert Stigwood. Ciertamente no tuvieron que componer sus canciones, pero sí tomar parte en un largo rodaje y en unas largas sesiones de grabación del también doble álbum con la banda sonora del film. En la tercera parte de este libro hablaré más extensamente del LP y su historia.

Robert Stigwood, convertido ya en productor de fama gracias a "Jesús Christ Superstar" y "Tommy", y por encima de todo gracias a "Saturday night fever", inició los trabajos de preparación de "Sgt. Pepper's lonely hearts club band" nada más terminar su anterior producción. No fue una idea nueva. Stigwood deseaba hacer en cine mucho antes el "Sgt. Pepper's", y sólo las largas negociaciones con John Lennon y Paul McCartney, le demoraron años y años. Cuando al fin pudo llevarla al teatro, estrenándose el 14 de noviembre de 1974 en el Bacon Theatre de New York, el primer paso estaba dado. No es que los Beatles al escribir las canciones del "Sgt. Pepper's" hubieran hecho una historia concreta, pero sí daban pie a reescribirla sobre ellas, y por otra parte, el proyecto era fascinante, no sólo por ser los Beatles, sino por dar en los años 70 una nueva visión de la obra más importante de los años 60.

Mientras en verano de 1975 corrían ya los rumores de que otra obra de teatro producida por Stigwood y basada en la vida de los Beatles, sería llevada al cine, en setiembre Robert logra comprar los derechos de filmación de "Sgt. Pepper's". Ocupado con otros proyectos, pero con el contrato en el bolsillo, habría de esperar casi dos años para trabajar en la película y otro más para estrenarla, aunque sabía que valía la pena. Los rumores sobre la otra obra de teatro eran debidos al éxito del musical "John, Paul, George, Ringo... & Bert", obra escrita por un maestro de escuela de Liverpool llamado Willy Russell, estrenada en el Everyman's Theatre de aquella ciudad, y llevada luego a Londres, al Lyric, por Stigwood. En 1978 parecía más que probable que fuera la próxima película del manager, máxime con el esperado éxito del "Sgt. Pepper's" y el renovado impulso a los Beatles.

Al igual que cuando con "Saturday night fever", los Bee Gees fueron la opción más válida para escribir una buena banda sonora, en el caso de la película sobre "Sgt. Pepper's", Stigwood tampoco dudó en ofrecerles el papel principal, reservando el cuarto para otra super-estrella de la música pop: Peter Frampton. Los cuatro serían esas cuatro imágenes eternas que el álbum original se encargó de popularizar. Aunque con los Bee Gees había más, ya que ellos habían grabado cuatro canciones de los Beatles en 1973 con destino al film "All this and world war II", con un resultado extraordinario. La perfecta vocalización del trío cantando temas de los Beatles no ofrecía ninguna duda sobre las posibilidades en

la banda sonora de "Sgt. Pepper's" como intérpretes. En cuanto al papel de actores, éste iba a ser su lanzamiento.

Así, en el momento de escribir este libro, y con "Sgt. Pepper's" triunfando en las pantallas del mundo entero, la historia parece haber dado un perfecto círculo, volviendo al origen. Los Bee Gees llegaron a Inglaterra en 1967, cuando los Beatles gestaban "Sgt. Pepper's" y triunfaron en el año cumbre del beat. Después de ser considerados, primero rivales de los Beatles, después sus herederos, y finalmente simple y llanamente como los Bee Gees, uno de los grandes del pop, ahora se ha producido de nuevo el encuentro, doce años después, y Bee Gees y Beatles han quedado unidos por la eterna magia de la música de Lennon y McCartney. Para los Beatles es ya la continuidad, mas para los Gibb es la reafirmación de su segunda cumbre y la demostración de todo cuanto les ha hecho famosos.

Pase lo que pase ya, la música y la carrera de Barry, Robin y Maurice Gibb, se quedará en la historia como parte vital de dos cumbres separadas por muchos años, una de 1967 a 1969, y otra de 1977 a 1979. Aunque los Bee Gees seguirán probablemente haciendo música, porque éste es su mundo. Puede que dentro de treinta años sigan en el número 1, o que para dentro de cuarenta alguien haga su vida en el cine, como clásicos de su tiempo que han sido y serán. El pop, el rock, el show-business en general, es una gran caja de sorpresas en la que todo cabe.

Así que esto puede que no sea todo, sino sólo el principio.

SEGUNDA PARTE: OTRAS HISTORIAS

I. Barry, Maurice y Robin Gibb

Viendo la primera parte de esta biografía, hemos efectuado un pequeño vuelo sobre lo más importante de una carrera triunfal dentro de la música pop. En ella he hablado individual y conjuntamente de Barry, Robin y Maurice Gibb, y de los Bee Gees. Siendo lo mismo, hay que resaltar también en esa historia, factores como el humano, y la proyección de este sobre el artístico.

Los Bee Gees, o los hermanos Gibb, son una unidad de trabajo, como lo han sido en la historia John Lennon y Paul McCartney, Mick Jagger y Keith Richard, Brut Bacharach y Hal David, Alan Clark, Tony Hicks y Graham Nash, Gerry Goffin y Carole King, Elton John y Bernie Taupin o Lamont Dozier, Brian Holland y Eddie Holland. El éxito de todos ellos ha podido medirse por el número de hits alcanzados, y también por lo mucho de bueno que han dado a la música. Pero no hay, que olvidar nunca el factor humano, el que hace al artista, el que le da sello y estigma propio.

De todos los nombres citados, los Gibb fueron los más jóvenes, los que comenzaron antes a significar algo en el pop, con 17 años los gemelos Robin y Maurice y 20 el mayor, Barry. Eso sólo representa una cosa incuestionable: que nacieron músicos y fueron músicos en el seno de una familia musical. La reverenciación por el mito es casi reverenciación al gene que lo hace posible. En el caso de los Gibb, su futuro estaba trazado ya desde el mismo día que debutaron con nueve y seis años respectivamente. Desde entonces todo ha sido trabajo, lento y difícil, inseguro a veces, odioso otras. Visto en perspectiva ni siquiera cabe hablar de una cumbre, una crisis, el renacimiento, otra cumbre, etcétera. Son sencillamente veinte años de continuidad. Los discos australianos eran ya los Bee Gees, tanto como los temas del fulgor beat en el 67 ó el "boom" rítmico de 1978. Lo único que ha variado es el entorno.

El pop es también injusto. A los Bee Gees se les ha ignorado muchas veces, sin citárseles en la debida forma. Sus canciones no tuvieron cientos de versiones como las de los Beatles, las de los Stones o las de Bacharach, pero cuando las tuvieron, fueron éxito. Janis Joplin, Elvis Presley, Frank Sinatra y muchos más, las cantaron en su vida, sin que muchos parecieran darse cuenta o no le dieran importancia. No pretendo decir que los Bee Gees sean lo más grande. Puede que ni estén entre los diez artistas más destacados de la historia del rock, es decir, de los últimos veinticinco años, pero han sido figuras, importantes, destacadas, y su música ha tenido el don de hacer bailar, de ser sensible y de llegar al mundo entero. Lo más seguro es que su handicap haya sido primero la juventud con la que triunfaron, y después la discontinuidad de su carrera hasta el presente, con la separación, la vuelta, la crisis y el mantenimiento. En 1977 había gente que creía que los Bee Gees habían desaparecido hacía cinco o seis años, y habían vuelto por fin con "Saturday night fever". El pop nunca ha dejado de ser cruel.

Hay unas palabras de Saúl Davis, seguidor especial de los Bee Gees y, a decir de los expertos, su biógrafo más coherente, que resumen un poco lo que ha sucedido con el grupo estos doce años, desde que llegaron a Inglaterra: "Los Bee Gees son los compositores menos reconocidos en la época del rock". Para darle la razón no hay más que echar un vistazo a los rankings mundiales de 1978, con una docena de canciones escritas por los Gibb al mismo tiempo en cada una.

A pesar de que en la primera parte, relatando su vida, me haya basado casi exclusivamente en el mercado inglés y en el americano, base de la música mundial y de la progresión de los Bee Gees, lo cierto es que los Bee Gees no fueron privativos de ellos. Japón y Alemania, tercer y quinto mercados principales en venta de discos, les han tenido desde siempre en la cabecera de sus grupos favoritos. En 1969, en el momento de separarse, eran los más grandes, se dice incluso que por encima de Beatles o Stones. Y a fines de ese mismo año, todavía sus dos últimos LP's, "Idea" y "Odessa", así como todos los singles editados en aquel tiempo, estaban en la cima de los rankings germanos. Europa cuidó a los Gibb, y Asia, y cómo no Oceanía.

Los Bee Gees crearon un estilo. Las principales versiones de sus canciones, las más conocidas, nos hablan de él tanto como los temas originales interpretados por ellos mismos. Algunas de esas versiones, por citar, son las que hicieron voces y grupos como Rhoda Curtís ("Baby as you turn away"), Olivia Newton-John ("Come on over"), Nina Simone ("In the morning" y "Please red me"), Yvonne Elliman ("Love me" y "If I can't have you"), Candi Staton ("Nights on Broadway"), Eric Burdon ("To love somebody"), Janis Joplin ("To love somebody"), la ex Mama's & Papa's Michelle Phillips ("Baby as you turn away"), Jackie de Shannon ("To love somebody"), Tavares ("More than a woman"), Coyote ("Marley put drive"), Narvel Felts ("To love somebody"), Blonde on Blonde ("Subway"), Bill Fredericks ("Lovers"), Flower ("Run to me"), Thelma Houston y Jerry Butler ("Love so right"), Al Gree ("How can you mend a broken heart"), y otras muchas, grabadas o no, pero que incorporaron a sus conciertos Andy Williams, Elvis Presley, Paul Anka, Lionel Hampton, Neil Sedaka, Johnny Mathis, etcétera. No faltan algunas canciones inéditas como "Save me save me" del grupo Network, "Emotion" de Samantha Sang o el tema principal de la película "Grease", cantado por Frankie Valli y compuesto, como "Emotion" por Barry, "Warm ride" de Rare Earth, "Ain't nothing gonna keep me from you", también de Barry solo, para Teri de Sario, o los temas hechos para Andy Gibb, que veremos dentro de poco al hablar del pequeño de la familia.

Esa es la gran familia Bee Gees, como lo es la suya propia. Los tres hermanos Gibb, casados y con hijos, han mezclado poco o casi nada su vida particular con la música. El fracaso de Maurice con Lulu les convenció de lo mucho que desgata la publicidad mal interpretada. Cada cual tiene su propia vida. Robin con Molly, Melissa y Spencer, Barry con su mujer Linda y Stevie, Maurice con Yvonne y Adam. El último incorporado al clan es el pequeño Ashley. Casados y con cinco hijos entre los tres. Y todos con una especie de segunda juventud, viendo ahora el éxito de Andy Gibb, que está en pleno comienzo... Hugh y Barbara Gibb han sido los padres de la mayor familia musical que ha existido.

El tándem humano ha subsistido más allá de la falsa grandeza del éxito y la adoración de millones de fans. Más que nunca, los tres hermanos Gibb han seguido demostrando en las crisis y en el éxito, la unidad de tres talentos sumamente compenetrados. La fórmula más usual de trabajar en equipo es dejar que Robin haga la música, Barry la letra y Maurice ponga su trabajo como mejor instrumentista de los tres. Ello no quiere decir que cada cual puede hacer música o letra indistintamente. Con más de doscientas canciones en su haber, juntos y por separado, los

Bee Gees han probado sobradamente su capacidad, sin que haga falta centrarles en un trabajo determinado. En el futuro, el mundo del cine les abre sus puertas. Son también actores natos y lo han demostrado en "Sgt. Pepper's". Musical o dramáticamente, en 1978 ha vuelto a abrirse una puerta, ahora en dirección al estrellato del séptimo arte. Musical o dramáticamente, los Bee Gees tienen opción en cada una de esas dos direcciones.

El resumen personal es más bien sencillo. Inmersos en el fascinante mundillo de la escena desde niños, los Gibb fueron los clásicos artistas natos. Tuvieron momentos duros que superaron y lograron imponer al final ese factor humano del que hablaba al comienzo. La boda con Lulu de Maurice, las paranoias de grandeza de Robin, y el hecho de sentirse líder y "el más Bee Gee" por parte de Barry, concluyeron con la vuelta de los tres hermanos. Fueron locos cuando todo el mundo lo era, en medio de la locura pop, y vieron claro más tarde, cuando tras los ardores juveniles, empujados por los fantasmas del éxito y la fama, llegó la madurez. Los millones en torno a ellos no llegaron a estropearlos. Como todo famoso, fueron y serán carne de noticia.

Ese es el juego.

Y los Bee Gees sí hicieron algo que no lograron los Beatles: individualizarse, ser Barry, Robin y Maurice, sin dejar de trabajar como uno y sin tener que separarse para seguir.

II. Robert Stigwood

¿El cuarto Bee Gee? No, muy sinceramente creo que no. Mr. Stigwood es algo más que el cuarto elemento de nada. No se le haría justicia si sólo habláramos de él como manager de los Bee Gees. También Brian Epstein lo fue de los Beatles y fue llamado "el quinto Beatle". Sin embargo, Stigwood va más y más allá. El no es sólo un manager, a la antigua usanza. Es manager, productor, empresario, visor del futuro, rey Midas de la música, y camaleón que cambia de color para ser capaz de afrontar cualquier tipo de aventura relacionada con el show-business. Es un tipo a respetar, a valorar, a admirar. Ha creado un imperio como pocos y ha dado cantantes, grupos, canciones, espectáculos, obras de teatro y películas que en diez años han sido éxito, sin fallar en nada. Creo que ha habido, hay y habrá pocos como él.

Nació en 1934 en Australia y algún día se marchó a Inglaterra a probar fortuna. La primera vez que alguien oyó hablar de él, fue a mitad de los años 60, cuando trabajaba en la NEMS Enterprises, la compañía de management de Brian Epstein, manager de los Beatles. En la NEMS, Robert no fue sólo un empleado. Subió y subió hasta llegar a los puestos de importancia y quedar inmediatamente después de Epstein. Ya no podía ir más arriba.

Pero tenía ideas propias y visión propia de la jugada. Fue él quien contrató al supergrupo de 1966: Eric Clapton, Ginger Baker y Jack Bruce, es decir, Cream, y en dos años fueron la más fuerte banda de rock del mundo, hecho excepcional si se tiene en cuenta que en aquellos días los Beatles reinaban omnipresentemente la música. Cream salieron tres años antes de lo normal, y ahí estaba Stigwood, como lo estuvo cuando fichó a los Bee Gees, unos adolescentes que venían de su tierra natal: Australia, y que regresaban a su patria en busca de nuevos horizontes.

Después, Robert Stigwood dejaría la NEMS. Brian Epstein había muerto en verano del 67, en pleno éxito de los Bee Gees. Stigwood tenía ideas propias, el dinero y el valor para llevarlas a cabo. No quería ser simplemente un manager el resto de sus días. Conocía el valor del pop. Cream fueron un sueño que duró dos años y luego se separaron, aunque

Robert siguió siendo manager de la estrella, Eric Clapton. Con los Bee Gees, pese a su seguridad, podían pasar muchas cosas: que dejaran de tener éxito, que se separaran para siempre, o que en un accidente murieran, por citar una causa final. Con lo que costaba levantar un grupo hasta el estrellato, era más que fácil dejarlo todo convertido en cero. Esto al pelirrojo no le interesaba, y por ello diversificó al máximo su campo de acción.

A fines de los 60, la obra de teatro rock "Hair" fue el "boom" de Estados Unidos, cambiando no pocas estructuras en todos los órdenes. Stigwood supo calibrar la futura importancia del teatro musical y más allá, del cine. Su interés por acaparar las exclusivas de cuantas obras parecían importantes, no era ególatra ni ambicioso, era sólo una prolongación más de sus ideas. Así llevó "Hair" a Inglaterra y más tarde montó la versión de "Jesús Christ Superstar". En las sombras, gestionaba la compra de los derechos cinematográficos de "Superstar", y luego de la Opera rock de los Who, "Tommy". Con aplomo y enorme visión del momento adecuado para cada cosa, la proyección de sus planes abarcaba ya trabajo para muchos años.

Las versiones cinematográficas de "Jesús Christ Superstar", y sobre todo de "Tommy", fueron su consagración como artífice de éxitos espectaculares. "Jesús Christ Superstar" le supuso gastar hasta el último céntimo de su dinero, pero lo recuperó con creces. "Tommy", dirigida por el genio loco inglés del séptimo arte, Ken Russell, y con un reparto de primeras figuras del cine y la música, sería uno de los éxitos arrolladores de 1976. En teatro. Stigwood había ya financiado las presentaciones de dos obras que giraban en torno a los Beatles, una en Inglaterra titulada "John, Paul, George, Ringo... & Bert", y otra en Londres, el "Sgt. Pepper's lonely hearts club band... on the road". La primera era la vida de los Beatles contada por un imaginario compañero llamado Bert, y la segunda una versión teatral del más famoso LP de los Beatles. Con el éxito de ambas representaciones teatrales, prolongado por meses ante un público compuesto por mayores y adolescentes, pero sobre todo una nueva generación de quinceañeros que adoraban a los Beatles como sus mayores, Stigwood se apresuró a asegurarse los derechos de filmación de "Sgt. Pepper's" primero y de "John, Paul, George, Ringo... & Bert" después. Mientras, nuevamente, ya tenía otra película en danza: "Saturday night fever", rodada en 1977, a cuyo término se inició el rodaje del "Sgt. Pepper's"... ¿Hay quien dé más?

Robert Stigwood es un hombre del show-business mundial, y un hombre como pocos. "Saturday night fever" fue su auténtica cumbre millonaria, pero "Jesús Christ Superstar" supuso una de las más bellas cintas musicales rodadas y "Tommy" un derroche de lujo y fantasía. "Saturday night fever" creó el "boom" de 1978, pero "Sgt. Pepper's" fue también "boom" antes ya de su estreno. Y he dejado para el final otra cinta de auténtico impacto: "Grease", la nueva película de John Travolta, producida por Stigwood y Alian Carr. La que fuera gran obra de teatro musical en Broadway años atrás, pasó al cine también de la mano de Stigwood. No era en esencia como "Saturday night fever" o "Sgt. Pepper's", pero en la más genuina tradición de "West side story" y los grandes espectáculos del cine americano, desde que Fred Astaire creó una escuela, "Grease" se convirtió en otra nube cuyas gotas eran de oro, una fantasía multicolor en la que todo está pensado y calculado para gustar. Junto a John Travolta, que repetía su rol de chico agresivo, situado ahora en la América de los años 50, cantando y bailando, Stigwood dio la oportunidad cinematográfica de su vida a Olivia Newton-John, cantante inglesa de mucho éxito que fue también a vivir a Estados Unidos y allí se convirtió en una supervencedora cantando principalmente country, en tanto estudiaba arte, danza, y se preparaba

para el cine en espera de su oportunidad. Olivia nació el 26 de setiembre de 1948 en Cambridge, pero sus padres emigraron a Australia cuando ella tenía cinco años. Allí comenzó a cantar y tuvo cierto éxito con un grupo de chicas llamado Sol Four. Regresó a Inglaterra en los 60 y formó un dúo con Pat Carroll (después casada con el productor de Olivia, John Farrar), con el nombre de Pat & Olivia. Como Pat era australiana, al terminar su contrato y permiso de trabajo, tuvo que dejar de cantar, y Olivia siguió sola. Fue contratada para formar parte del grupo Tomorrow, con el cual el célebre Don Kirshner, responsable de muchas series musicales de la TV americana, quería sustituir a los Monkees. Sin mucho impacto acabó regresando a Australia y en 1971 Bruce Welch, de los Shadows, la hizo fichar por la EMI Records en Inglaterra. Comenzó así su carrera, primero comercialmente, cantando temas de George Harrison y otros, y luego representando a Inglaterra en el festival de Eurovisión de 1974. Después marchó a Estados Unidos, en donde fue una de las cantantes más vendedoras hasta que Stigwood la llamó para "Grease". Olivia y John Travolta, cantando el tema estelar de "Grease", la canción "You're the one that I want", fueron número 1 en todo el mundo a fines del verano de 1978, mientras "Grease" se estrenaba país a país.

De esta forma, el nombre de Robert Stigwood ha estado ligado a la mayoría de manifestaciones artísticas de éxito, de los años 70, en cine y en teatro, y obviamente ligado desde sus primeros escarceos con Eric Clapton y los Bee Gees, sus estrellas más diáfanas. No es un hombre corriente, es uno de los fabricantes de ilusiones más importante que jamás haya existido. Pese al deslumbramiento de 1978 con "Saturday night fever", "Grease" y "Sgt. Pepper's lonely hearts club band", es más que lógico pensar que en el futuro habrá más y más obras, hasta que sea imposible decir cuál ha sido la mejor, la que más éxito o dinero haya dado, o la que más haya representado para el rock. "Tommy" fue un reto, "Saturday night fever" creó una imagen juvenil en 1978, "Grease" fue lo que "King Creole" y Presley veinte años atrás, "Sgt. Pepper's" sería el sueño. ¿Hasta dónde llegará Stigwood?

Ni él lo sabe, aunque yo no apostaría en contra siendo uno de los pocos tipos con la llave de su destino.

III. Andy Gibb

El menor de los Gibb, el cuarto hermano, nació muy descolgado de los demás, en Australia, diez años después que los gemelos Robin y Maurice, en 1959. Cuando en 1967 Barry, Robin y Maurice se van de Inglaterra, él cuenta tan sólo ocho años, es un niño y la fama que luego obtendrían los hermanos mayores no le afectaría demasiado, salvo por el orgullo de tener algo de qué presumir. El mismo Barry, que se ha ocupado de su carrera, resume mejor que ningún otro el camino de Andy:

—Cuando era niño, la música no le interesaba más allá que cualquier otro niño, es decir, le divertía, cantaba como muchos y eso era todo. Papá y mamá ya tenían a tres hijos metidos en el show-business y no se preocuparon mucho de si Andy era o no artista. Sin embargo, cuando tuvo doce años, comenzó a cambiar. A esa edad su formación estaba ya lista y era capaz de decidir por sí mismo lo que le convenía o, cuanto menos, lo que más le gustaba. En cuanto a nosotros, había una diferencia tan grande de edad, que nunca pensamos en invitarle a unirse a los Bee Gees. Nuestra imagen ya estaba hecha y no podía cambiar. Luego, él, poco a poco, fue haciendo cosas con su nombre. Ser hermano de los Bee Gees le beneficiaba unas veces cuando se trataba de que le hicieran caso, y le perjudicaba otras cuando se lo hacían demasiado, sólo por ser quien

era. Pero así como muchos "hermanos de famosos" han grabado discos sin tener ni idea, sólo por ser quienes eran, él no llegó a ese extremo. Hace unos años le invitamos a que cantara como artista invitado en la gira americana que hicimos entonces nosotros. En lugar de llevar un grupo telonero cualquiera, nada mejor que Andy. Y eso le sirvió de mucho, porque aprendió bastante sobre el show-business, desde dentro, viviendo día a día las vicisitudes de una gran tournée y, sobre todo, se hizo una idea de cómo funciona este tinglado. Más tarde formó una banda propia y dio varios conciertos en Estados Unidos, pero fracasó. Cantaba canciones escritas por él junto a temas de los Hollies y los Beatles. Le faltaba sobre todo visión y seguridad, que es algo que, por suerte, nosotros tuvimos en su día. Si no recuerdo mal también hizo varios proyectos con Maurice, pero no salió nada de ellos.

Y entonces surgió Robert Stigwood. Los Gibb eran una mina, pero no gratuita: tenían calidad. Si Barry, Robin y Maurice lo habían logrado, ¿por qué no Andy? Un día Stigwood telefoneó a Barry... y él a Andy.

—Sería a comienzos del 77. Le telefoneé a Australia y tuvimos una larga charla sobre su carrera. En esos días tenía otro grupo que iba a hacer de telonero en la siguiente gira de Sweet. Bueno, con dieciocho años tampoco estaba mal, pero no era lo mejor. Le dije que Robert Stigwood quería que se viniera a Estados Unidos, y quedamos para vernos todos en las Bermudas, un lugar tranquilo donde trabajar y ver bien las cosas, con tiempo, sin improvisaciones. Así que Andy fue y decidimos apoyarle. Yo iba a ocuparme de él, escribiendo algunas canciones y ayudándole a grabar. La producción la haríamos los habituales del equipo Bee Gees, es decir, Albhy Galuten, Karl Richardson y yo. Lo más impresionante es que en aquella misma reunión de las Bermudas escribimos los que serían sus dos primeros hits, "I just want to be your everything" y "Love is thicker than water".

El primer álbum de Andy Gibb, "Flowing Rivers", contó con esos dos temas estelares, el primero compuesto por Barry solo y el segundo por Barry y Andy. Las ocho canciones restantes eran de Andy en solitario. Los mejores músicos de estudio americanos estuvieron en la grabación. Nada se dejó al aire, y el resultado no se hizo esperar. "I just want to be your everything" alcanzó el disco de oro por el millón de copias el 9 de agosto de 1977. El LP "Flowing Rivers" obtuvo el "disco de oro" en noviembre. El siguiente single, número 1 como el anterior, "Love is thicker than water", reportó al menor de los Gibb su tercer disco de oro en febrero del 78, exactamente el día 16 se dio la notificación del millón de ejemplares vendidos. En estas fechas, Andy y sus hermanos, incluidos ahora Robin y Maurice, ya habían trabajado en el segundo LP, que se editó a toda velocidad para apuntalar ese éxito y reforzar la imagen de Andy. El LP se tituló "Shadow dancing".

La canción estelar del álbum, titulada también "Shadow dancing", obtuvo el número 1 en USA y recibió el 19 de mayo del 78 otro disco de oro, el cuarto para Andy. El LP lo alcanzó pocos días después, el 30 de mayo. Claro que no era el final, porque "Shadow dancing", el LP, fue también disco de platino. En medio año se habían lanzado tres singles y dos LP's, y los singles fueron número 1, los LP's top-10 USA, y todos con su disco de oro o platino. Andy ya estaba en la cima, a sus diecinueve años.

"Shadow dancing" es una canción escrita por los cuatro hermanos Gibb, un tema perfecto que era además lo primero hecho por ellos juntos, con mucho sabor a las canciones de "Saturday night fever". Cantan también todos, Andy es la voz principal y Barry, Maurice y Robin en los coros. Del resto de temas del LP, seis son de Andy, otro de Barry solo, uno de Barry y Robin y el último de Barry y el teclista de los Bee Gees, Blue Weaver.

Barry dijo más tarde sobre Andy:

—Me siento orgulloso de él. Siempre creía que era un Gibb musical. Es un chico muy ambicioso y tiene mucho por recorrer. Sólo tiene diecinueve años y está ahora aprendiendo y perdiendo sus complejos de adolescente. De pronto se ha encontrado con la fama y eso debe tomarse con calma o llega a destruir, pero él tiene un gran futuro, con o sin nosotros. Hasta ahora sólo le hemos dado un empujoncito. Por su parte se está divirtiendo, eso le encanta, ya se sabe, pero es sensato y atiende todas las sugerencias. En cuanto a mí, lo pasé bien grabando el primer LP y el segundo. Usamos músicos fenomenales, como Tim Renwick, Joe Lala, Paul Harris o Joey Murcia. También tocaron Joe Walsh y Don Feider (de los Eagles).

De verano del 77 a primavera del 78, Andy Gibb entró en el mundo de las stars. Es la tradición Bee Gees, y también la tradición Robert Stigwood, que en este período lanzó a otro grupo llamado Player al estrellato, y a más gentes con discos de impacto, como Rick Dees & His Cast of Idiots. Sus artistas "veteranos", Bee Gees, Eric Clapton, Yvonne Elliman y Paul Nicholas, obtenían discos de oro por todas sus últimas grabaciones, sin olvidar las "Bandas sonoras" de sus muchas películas...

Hablar más exactamente de Andy Gibb sería especular. Acaba de llegar, aunque pocos en la historia lo hayan hecho como él. Ha dado el primer paso de su carrera y, como dice Barry, es "un Gibb musical". De momento lo tiene todo, hasta la tradición de la más singular familia del pop.

IV. Y aunque no venga al caso... algo de John Travolta

Forma parte del universo Bee Gees. Sí, ¿por qué no? El nombre de Travolta irá ligado desde el comienzo con la música de "Saturday night fever", y esa música son los hermanos Gibb. El grupo y el actor han hallado algo más que la simbiosis perfecta a través de una película que les ha unido: han hallado su mitificación, algo que no es sencillo sino extraño, difuso, pero real una vez se ha logrado.

Travolta, el nuevo Marión Brando, el nuevo James Dean, el nuevo Presley, el nuevo X, se consagró a sí mismo desde el primer plano de "Saturday night fever", cuando él aparece por la calle, andando con aquel contoneo sobre las notas de "Stayin' alive", moviendo el bote de pintura al ritmo de la canción. Desde ese instante, John Travolta entraba en la galería de los inmortales. Pero no estaba solo.

La música de los Bee Gees estaba con él.

Por ello, hablar brevemente de John Travolta, no es injusto ni gratuito en un libro con la vida de los Bee Gees. Es parte de ella, el cómo, el porqué, el cuándo y el qué de ese actor que fue el cuerpo perfecto para la música de los Gibb. Y dentro de muchos años, tanto si muere como Dean o se perpetúa como Brando, o se erige como es ya, en el Presley del presente, seguirán siendo un binomio único. En la biografía de Travolta estarán los Bee Gees, y en la de los Bee Gees, está ya Travolta.

¿Y quién es John Travolta? Pues... el hijo de Sam y Helen Travolta. El fue jugador de fútbol americano y de béisbol semi- profesionalmente, después trabajó en el negocio de neumáticos y eso fue todo. Ella formó parte de las Sunshine Sisters en la radio de Hackensack durante los años 30, hasta que trabajó en una compañía local de construcción. Pobres antecedentes artísticos para unos herederos de la más genuina tradición de emigrantes italianos. Y tuvieron seis hijos. En el momento de la gloria del más pequeño, Ellen tenía treinta y siete años y trabajaba para la NBC y la CBS; Sam tenía treinta y cuatro, fue oficinista y luego se metió en el mundo de la música, en donde últimamente quería formar una banda;

Margaret, de treinta y dos, trabajaba en la TV de Chicago; Anne, de veintinueve, actuaba por New York; y Joey, de veintisiete años, fue maestro y con cinco mil dólares regalo de John, el de los veinticuatro años, se fue a efectuar una prueba para el cine. Todo eso era a comienzos del 78. La única novedad posterior fue que Ellen tuvo un pequeño papel en "Grease".

Dicen que John bailaba delante de la TV imitando a James Cagney en el tremendo baile de "Yankee Doodle Dandy". Pero siempre se dicen cosas. En todo caso, lo que sí es cierto, es que John Travolta se forjó su propia leyenda a pulso. En 1972 él era uno de los chicos del coro de "Grease", cuando la obra era un espectáculo de éxito en Broadway. Cinco años después, al ser llevada al cine, Alian Carr, con Robert Stigwood, no dudaban en proponerle el papel estelar. John decidió no hacer el papel por considerarlo demasiado ligero, pero luego se lo pensó mejor y aceptó. "¿Qué hay de malo en hacer un musical?", dijo. Y recordó que Marión Brando también realizó uno. Lo de que él estuviera precisamente en el coro de "Grease" era casualidad, pero publicitariamente fue bueno en el momento de darle a la película el "bombo" necesario.

La primera chica de John, pues las mujeres han tenido especial importancia en su vida, fue una tal Marilu Henner. Era también miembro del "stage" de "Grease" años atrás. Hoy aún son amigos. Juntos hacían improvisaciones callejeras a lo "West side story", saltando por las calles del lado oeste de Manhattan. La vida era una comedia, y más a los dieciocho o diecinueve años. El romance de John y Marilu fue denso. Ella recuerda ahora que él es selectivo, y "hombre de una sola mujer". Se separaron porque John quería llegar a más, irse a Hollywood. Trabajaban juntos en un show titulado "Over here!" y la última noche se despidieron.

Antes, no demasiado, la madre de John, Ellen, se ocupaba de la compañía de teatro del barrio en que vivían. Allí comenzó él, recibiendo buenos consejos y cogiendo pataletas de espanto cuando ella no le daba un "papel decente". A los seis años estuvo una temporada con Ellen, la mayor, que trabajaba en una compañía ambulante haciendo la obra "Gypsy". El se aprendió todas las canciones y hasta los bailes. A los nueve años por fin tuvo su primer papel en una obra de teatro local llamada "Who'll save the plowboy?", en la cual pronunciaba un par de frases. Estudiando en la Dwight Morrow Hills fue un desastre, pero en cambio logró hasta que le aceptaran los negros, porque se aprendía sus bailes y él se preocupaba mucho de que no le echaran. Uno de sus compañeros de esa época, Jerry Wurms, está ahora trabajando con él. Fue mal estudiante, pero mejoró en lo otro.

John estudió a fondo. Dio lecciones de baile con Fred Kelly (hermano de Gene Kelly) y más indiscriminadamente, aprendió todos los bailes que pudo y también repetía los pasos que veía hacer en la TV hasta que él mismo los mejoraba. Eso le sirvió luego. A los dieciséis años dejó la escuela, pero los padres estaban de acuerdo: sería actor. Se fue a New York y vivió con su hermana Anne un año. En ese tiempo volvió a trabajar en "Gypsy" y "Bye bye Birdie", y se hizo amigo del que aún hoy es su manager, Bob LeMond. Hizo publicidad, anuncios, y le rechazaron cuando hizo una prueba para un papel en "Pánico en Needle Park". Más tarde llegó lo de "Grease", y cuando emigró a Hollywood, su antiguo compañero Jerry Wurms le presentó a las primeras gentes que conoció allí. Su debut en el cine fue en la película "The devil's rain". Más tarde fue Vinnie Barbarino en "Kotter". En 1976 se esforzó al máximo por un papel que anhelaba con locura en "The last detail", pero le rechazaron. Fue entonces cuando Brian de Palma le llamó para un "importante rol secundario" en su epopeya terrorífica "Carrie". La gente, sin embargo, no

le recuerda en ese film. John Travolta no existía para el mundo antes de "Saturday night fever".

A pesar de abrirse camino en el cine, en la TV lo que había dado cierta popularidad a Travolta. Hacía de malo o papeles complejos, hasta que le ofrecieron ser co-protagonista de la serie "The boy in the Plástic Bubble". Ella era Diana Hyland, la protagonista, su madre en la serie. Su amante en la vida real.

Dyana Hyland tenía un hijo pequeño y dieciocho años más que John. Mientras la serie caminaba bien en la pequeña pantalla, ella y él se enamoraron. El gusto de John por las mujeres especiales y únicas hizo que no fuera un romance más. En esa etapa le ofrecieron su primer papel de protagonista: "Saturday night fever". La gran oportunidad, sólo que, en pleno rodaje, Diana moría. Tenía cáncer. Los seis meses que pasó con John, a pleno amor, fueron lo último bueno que tuvo en esta vida.

Como si se le marcara ya el tortuoso camino de los mitos, John se enfrentó con su primera crisis cuando "Saturday night fever" estaba pendiente de finalización. Volvió a Brooklyn para acabar el film y dicen los productores que las mejores escenas fueron las de esos días. Como búsqueda de consuelo o terapia, se afilió a los cientos de miles de adictos de una nueva religión llamada Scientology. Logró vencer las dificultades y concluyó el rodaje.

En 1978 John trabajaba en una serie de TV, de la que por fin logró desligarse, debido al éxito de "Saturday night fever" y al clamor producido con el rodaje de "Grease". En un ejemplar de Time del día 3 de abril, la prestigiosa revista americana le daba la portada, corrientemente reservada a presidentes, políticos, financieros o altos hombres de los que mueven el mundo.

En "Grease", John canta a dúo con Olivia Newton-John. Su canción "You're the one I want" fue número 1 en los rankings. Si sólo le faltaba cantar, lo hizo en su segundo film. Para el tercero no hará nada más que ser actor. Al término de "Grease" debía rodar "Moment to moment", con Lily Tomlin.

En muy poco tiempo, y al son de la música de los Bee Gees, John Travolta se convirtió en el ídolo que buscaba la industria americana y que no encontraba desde hacía muchos años. Un estallido natural, algo que entrara por su carisma. Ese fue John Travolta. El es el Presley, el Dean y el Burdon de 1978 y los próximos años. ¿Hasta dónde? Eso es un misterio. Las compañías de seguros americanas rehuyen su póliza, porque si Dean era un loco de los coches y murió en un accidente después de su tercera película (en los rodajes le prohibían conducir nada que tuviera ruedas), Travolta es un loco de los aviones, y pilota su propio DC-3 con más audacia que seguridad.

De él se ha dicho lo más que pueda decirse de un actor con sólo dos películas, aunque ya con la primera el mundo se rindió. "Saturday night fever" consagró a un divo del cine bajo las notas de unos divos del pop. Estos fueron algunos de los comentarios:

-Cuando aparece por primera vez en "Saturday" hay una instantánea descarga, un shock de reconocimiento, de excitación, de aceptación. Tiene los movimientos precisos, la mística principesca. Nadie puede definir la cualidad principal. Es el Tyrone Power callejero... John es la perfecta estrella para los 70. Tiene esa extraña andrógena cualidad, esa super penetrante sexualidad... Cuando está sentado con Karen Gorney (Stephanie) en "Saturday" frente al puente Verrazanc, y habla de él y del otro lado, de Manhattan, demuestra el actor que es. En la filmación lloró espontáneamente y captamos ese instante emocional. Será otra escena histórica, sin duda. Así era Tony Mañero, no John Travolta, el chico de Englewood, New Jersey...

Tony Mañero en "Saturday", Danny Zuko en "Grease" (película que costó seis millones de dólares), o lo que sea en el futuro. Serán sólo hitos en la leyenda de un actor que entró bailando en su primer film estelar bajo la música de "Stayin' alive".

Los Bee Gees fabricaron el contorno.

TERCERA PARTE: DISCUGRAFIA

LP's propios

RARE, PRECIOUS & BEAUTIFUL... y más nostalgias...

La etapa Bee Gees en Australia se mantuvo fiel a las constantes de la época, es decir, la primera mitad de los años 60: muchos discos, indiscriminados, y únicamente publicados para el país al que iban destinados. Nadie pensaba en exportaciones o en que aquel puñado de canciones que los Gibb grababan con su mejor voluntad y acierto quinceañero, sirvieran para nada más que para difundirse en su breve lapso de tiempo de vida. Es por ello que, pese a las abundantes grabaciones, no se tenga idea de LP's concretos en aquellos días, y los Bee Gees se movieron ante todo a base de temas aparecidos en discos pequeños. De pronto, un día llegó el salto, el gran salto, y en Inglaterra comenzó la fama. Así que aquellas grabaciones se hicieron valiosas. El que cada país las fuera editando según le venía en gana, era otra cosa.

En Inglaterra se editaron los principales temas australianos en dos LP's, uno en 1968 (entre "Horizontal" e "Idea") y otro en 1968 también (sólo que éste entre "Idea" y "Odessa"). En Estados Unidos apareció uno en noviembre del 68, después de "Idea", y otro más un año después. En Francia se editaron los tres que recogen más ampliamente todo lo hecho. En España... no apareció ninguno. Lo único común en los países en donde aquellas canciones fueron editadas, fue el título de los álbumes: "Rare, Precious & Beautiful". Los británicos y los americanos pusieron lo de Volumen 1 y 2 y el resto de países funcionó a su aire. En este libro, y para comenzar la discografía Bee Gees, hablaré de los tres LP's conocidos bajo este nombre, sin importar oficialidad de origen. Los Bee Gees aquí eran todavía australianos, y sus canciones fueron éstas.

RARE, PRECIOUS & BEAUTIFUL.- Cara A: "I was a lover, a leader of men" (3,35), "Follow the wind" (2,07), "Claustrophobia" (2,14), "Theme from Jamie McPheeters" (1,51) (Winn-Harline), "Everyday I have to cry" (2,05) (Alexander), "Take hold of that star" (2,38).- Cara B: "Could it be" (2,03), "To be or not to be" (2,10), "The three kisses of love" (1,46), "Cherry red" (3,31), "All of my life" (2,36) y "Don't say goodbye" (2,23).- Todos los temas por Barry Gibb menos los dos indicados.

Aquí aparecen tres de los éxitos individuales para los Bee Gees: "I was a lover a leader of men", "Claustrophobia" y "The three kisses of love", con un buen núcleo de temas variadísimos. "Claustrophobia" suena a Beatles de todas todas, "The three kisses of love" suena a cualquiera de los viejos slow-rocks de fines de los 50 y "I was a lover a leader of men" es lo más próximo a lo que luego hicieron los Bee Gees, un tema brillante, con empuje y fuerza. El resto se mueve en uno de los tres campos u otro exclusivamente, pero priva más el tono rockanrolero de fines de los 50. Temas cortos, sencillos, con una instrumentación que hoy parece anticuadísima pero que era la de la época, y unos coros a lo "du-duaaaaa" típicos. El principal valor radica en que las canciones eran casi todas propias, de Barry, algo poco común por dos motivos, primero que lo frecuente era hacer versiones de lo que fuera, y así asegurarse un mayor éxito inicial, y segundo, que Barry no pasaba de ser un mocoso de

dieciséis o diecisiete años. Robin y Maurice de momento no contaban mucho.

En el LP hay rocks como "To be or not to be", canciones de amor inspiradísimas como "Follow the wind" y "Cherry red", y en general cientos de pequeñas cosas que hoy despiertan la curiosidad de cualquiera. ¡Ah!, musical y personalmente, oyes a los Bee Gees... pero como si cantaran unos tonos más bajo, con voces más agudas, y pasados por un exprimidor o uno de esos viejos gramófonos antiguos con el embudo. En Australia no grababan precisamente bien en los años 60.

RARE, PRECIOUS & BEAUTIFUL.- Cara A: "Wine and women", "I don't think it's funny", "Turn around look at me" (Capehart), "I am the world" (Robin Gibb), "The battle of the blue and the grey", "How love was true".— Cara B: "And the children laughing", "You wouldn't know", "I want home", "Timber", "I was a lover, a leader of men" y "Peace of mind".— Todos los temas por Barry Gibb menos los dos indicados.

Para este LP se ha repescado un tema del anterior (¿o sería el otro que repescara un tema de éste?), "I was a lover, a leader of men", aunque lo importante es que aquí, además de éste, hay otros tres de los hits australianos de los Bee Gees: "Wine and women", "Timber" y "Peace of mind". El primero es, como en el caso de "I was a lover, a leader of men", un número netamente Bee Gees, aunque siga sonando rancio por la grabación si bien en este LP haya temas más depurados. "Timber" es un rockanrolillo muy animado y cortito, casi lo mismo que "Peace of mind", corte en el cual hay un solo de guitarra Shadowista al ciento por ciento.

En el resto, cosas de interés nuevamente. "I don't think it's funny" nos ofrece a los Gibb con voces ya adultas, como en 1967, e incluso la grabación es mejor. Robin coloca su especial voz con plena autoridad, y el aplomo de los tres en conjunto, muestra ya su seguridad. Del clásico "Turn around look at me" hace una arrullante versión sin tocar nada. Robin debuta como autor en "I am the world" y es, claro, la voz solista. De no ser porque Barry era el jefe de la familia, la voz de Robin muestra perfectamente aquí sus valores, especialmente cuando sube el tono hasta hacer sus luego clásicos agudos. "The battle of the blue and the grey" vuelve a la carga rock y "How love was true" al suave batir de corazones. Esta es otra buena canción casi previa a la etapa inglesa. "I want home" es una más de las piezas próximas a lo que hicieron luego en Inglaterra, siendo más flojas "And the children laughing" y "You wouldn't know", la primera por monótona y la segunda por vulgar. Como sea, este LP no se editó en USA y Gran Bretaña y sí en otros países del mundo, como Francia. Es un disco casi inédito, pero con parte de la discografía total australiana.

RARE, PRECIOUS «fe BEAUTIFUL.- Cara A: "Where are you" (2,10) (Maurice Gibb), "Spicks and specks" (2,52), "Playdown" (2,47), "Big chance" (1,40), "Glass house" (2,25) y "How many birds" (1,57).- Cara B: "Second hand people" (2,10), "I don't know why I bother myself" (2,43) (Robin Gibb), "Monday's rain" (2,58), "Tint of blue" (2,05) (Barry y Robin), "Jingle jangle" (2,10) y "Born a man" (2,59).- Todos los temas por Barry excepto los tres indicados.

Este fue realmente el primer LP "Rare, precious & beautiful", difundido en Inglaterra y Estados Unidos con el éxito de los Bee Gees, siendo el segundo el que aparece al comienzo de esta discografía. La cuidada portada de este álbum, con una mariposa muy peculiar (de ahí el título), malaya, única en el mundo y con un precio de setecientas cincuenta libras, evidencia una presentación más a tono con un grupo de éxito que no los otros dos álbumes. Y es que en este LP aparece el gran éxito de los Bee Gees, "Spicks & specks", que sería su puente entre

Australia e Inglaterra. El resto de los temas pertenece también a lo último grabado en 1966. Colin Petersen toca aquí fijo con los Gibb, y Vince Melouney fue el guitarra, como músico de estudio, en gran parte de los otros. En la contraportada, Robert Stigwood presenta a los Bee Gees y hace una corta síntesis de lo "buenos que son esos chicos" y de sus "millones de fans". El LP, como los dos anteriores, fue grabado y editado por la compañía Festival Records, de Australia, con Ossie Byrne de productor.

El LP se abre con "Where are you", primer tema conocido de Maurice, muy pomposo y tranquilo, con un buen juego de voces y sobre todo una palpable influencia Beatle, más que manifiesta a lo largo del LP. Sigue "Spicks & specks", que fue, desde luego, un tanto comercial de primera, aunque ya entonces y en este mismo álbum, tuvieran cosas mejores. Pero "Spicks & specks" era incluso brillante, con el incisivo piano de entrada y la absorbente voz preparando el estribillo. El tono de marcha de piano y batería acababa de adornar la subida hasta hacerlo aprendible a la primera. Los chicos habían aprendido, desde luego. "Playdown" es un corte lento y monótono, pero bien cantado en los coros, demostrando la buena conjunción vocal. El falsete medio de Maurice es lo suficientemente original como para recordarlo siempre. "Big chance" es más rápido, muy Beatle y cantado por Maurice a lo Ringo, mientras que "Glass house" es un emotivo tema con guitarras acústicas, varios cambios de melodía y una vocaización nuevamente perfecta en su género. "How many birds" cierra la cara A con una dinámica alegría y una melodía gratamente movible, llena de encanto y de imágenes felices, sobre un fondo de guitarras eléctricas muy de la época.

"Second hand people" si bien vuelve a tener una inequívoca base melódica, no es excesivamente brillante como canción, y sí en cambio "I don't know why I bother myself", tema de Robin en solitario, muy fluido y con guitarras acústicas. "Monday's rein" parece horroroso de entrada por la voz de macho de Barry y los coros dulzones del resto, y es horroroso en efecto, muy salido de lo normal en los Bee Gees. En "Tint of blue", primer trabajo conocido de Barry y Robin, hay más vitalidad pop, especialmente por el corte Beatle de la primera época de los de Liverpool. "Jingle jangle" a pesar del título es una canción de dramático corte con una base percusiva y una punzante mandolina. Pieza romántica y triste, antesala del último tema del LP, "Born a man", que va subiendo mientras Barry fuerza la voz hasta hacerse más amena, si bien no mucho. Es otro corte extraño y desigual.

En total, unas tres docenas de canciones. Los "Rare, Precious & Beautiful" de los Bee Gees son hoy piezas buscadas en todo el mundo, y de vez en cuando son reeditados, sólo para coleccionistas, aunque el éxito de "Saturday night fever" haya acabado por revalorizar toda la obra de los Gibb, al completo, australiana o china.

BEE GEES FIRST.- Cara A: "Turn of the century" (2,25), "Holiday" (2,53), "Red chair fade away" (2,16), "One minute woman" (2,16), "In my own time" (2,14), "Every Christian lion hearted man will show you" (3,39) (Barry, Robin y Maurice), "Craze fibton kirk Royal Academy of Arts" (2,18).— Cara B: "New York mining disaster 1941" (2,09), "Cucumber castle" (2,04), "To love somebody" (3,00), "I cióse my eyes" (2,24) (Barry, Robin y Maurice), "Please red me" (2,17) y "Cióse another door" (3,30) (Barry, Robin y Maurice).— Todos los temas por Barry y Robin Gibb, excepto los tres indicados en los que colaboró Maurice también.

Estamos en 1967. Los Bee Gees están en Inglaterra y su primer single, "New York mining disaster 1941" ha funcionado bastante bien. Se les ha unido el quinto miembro, Vince Melouney, y en Estados

Unidos completan este primer LP producido por Robert Stigwood para el sello Reaction, que distribuye Polydor en Inglaterra y la A&O en Estados Unidos. Ossie Byrne, el productor australiano, recoge algunas migajas del pastel que él ha elaborado en su país, figurando como co-productor por última vez. Para hacerlo todo más bonito, si cabe, la portada va a diseñarla Klaus Voorman, bajista del grupo Manfred Mann, de gran éxito en los años 60 y aún hoy en su nueva versión Manfred Mann Earthband, que ya había diseñado la portada del LP "Revolver" de los Beatles. Klaus lo hizo muy bien en "Revolver" y más que mediocrementemente en "Bee Gees First", aunque tal vez estuviera condicionado por la necesidad de poner a los Bee Gees en foto, como fuera, para que se les viera bien. Hoy en día muchos artistas pasan de salir en las portadas de sus LP's, pero entonces era necesario que se viera bien a los guapos de turno, y más si se trataba del LP de su presentación. Como sea, el diseño ha quedado en los anales de las portadas pop de la época, pero casi seguro que por el antecedente Beatle de Voorman. En la parte inferior hay un dibujo muy colorista y en la superior los cinco Bee Gees, con Barry en el centro dejando entrever un jersey con las letras "Made in USA". ¡América... América!

Lo dijo alguien una vez y, particularmente, me reafirmo en ello: "Bee Gees First" es una de las más dúctiles y fantásticas colecciones de canciones pop hechas en aquellos años. Supuso no sólo un salto abismal de los Gibb australianos a los Gibb ingleses, como si el viaje por mar les hubiera fortalecido el cerebro y, por encima de todo, les abrió el camino rectamente, a la primera y sin tener que esperar. Algunos pensaron, como parece desprenderse de leer los créditos, que si antes era Barry el autor exclusivo, al firmar once de los catorce temas de este LP él y Robin, se indicaba la calidad de este segundo, y más si los tres restantes eran de los dos más Maurice. Pero siendo justos, no fue así. Barry siempre ha sido el eje de los Gibb y Maurice el menos autor. Robin era el genio extraño, capaz de lo mejor y lo peor. Pero cuando trabajan juntos, o a pares, sale de ellos la raíz de su naturaleza musical, y fue eso, y no otra cosa, lo que hizo de estas canciones un rosario de primerísimas páginas del pop. Aquí los Bee Gees fueron ya los Bee Gees, al completo, en pleno. Puede que Inglaterra les sentara bien, y hasta América, pero trabajaron de firme y compusieron piezas de las que luego no han repetido, en los días de mayor inspiración que posiblemente hayan tenido hasta "Saturday night fever". Tampoco escatimaron nada, y el álbum se editó con catorce piezas, siete por cara.

"Turn of the century" abre la cara A con aires absolutamente clásicos, sobre un reiterativo armonium o un clavicordio y una envoltura orquestal en la cual el viento, al fondo, aporta flexibilidad, y la cuerda, flotante, el rigor necesario. Las voces son mucho más claras y situadas en primer plano que las grabaciones australianas, debido a poder grabar ya en varias pistas y hacer mezclas correctamente. El segundo tema de esta cara es ya uno de los que luego fueron habituales en los Bee Gees de esos años, "Holiday", una bella balada, melancólica, con notas de arpa, toques de vibráfono y una constante cortina orquestal envolviendo la voz de Robin, el original estribillo, que repite tan sólo "tit-tit-tit-tit" arriba y abajo de la melodía, se hizo rápidamente popular. La canción ha figurado siempre en todas las antologías de los Bee Gees y, como no, en su primer LP de éxitos. "Red chair fade away" tiene un constante airecillo Beatle, tanto en la estructura como en el discontinuo fondo instrumental, con ruidos, trompetas a destiempo y una base rítmica que parece estar detrás de todo ello. "One minute woman" es otra apacible pieza cantada por Barry en la que sólo está seguido por la orquesta, especialmente el peso de violines y la batería de fondo. El bajo es apenas imperceptible salvo si se aumentan los graves al oír la canción. Resulta un corte más bien normal, como "In my own time" a pesar de que éste es rítmico, ejecutado

con las guitarras de ritmo batiendo constantemente y el tratamiento vocal otra vez muy Beatle. Vince Melouney hace uno de sus primeros "solos" aquí con la eléctrica. Y llegamos a uno de los más impresionantes números de los Gibb, de los tres: "Every Christian lion hearted man will show you". La entrada, como si estuviéramos ante un coro de encapuchados sacerdotes a punto de descolgarse por gregorianos, es extraordinaria, cantándola constantemente después. Cantan los tres hermanos a la vez, repitiendo varias veces el largo título del tema con extasiante entonación. En esencia no hay más y la estructura se repite así a lo largo del desarrollo, pero el efecto es único, desconcertante dentro del pop de 1967, con un final que se pierde entre golpes y breves redobles de la batería después de unas escalas vocales llenas de cromatismo. "Craze finton kirk Royal Academy of Arts", que cierra la cara A, rompe el éxtasis del número anterior con su alegre piano y la voz en off, lejana, muy del aire de John Lennon en algunos cortes de 1966. Todo el tema es igual: piano y voz en su extraño tono.

"New York mining disaster 1941" sorprendió en 1967 también por su desconcertante corte, lleno de rigor. Hay dos melodías diferentes en la breve extensión de la canción, y cada una es cantada tres veces. El texto refiere dramáticamente un accidente en una mina y era muy distinto al tipo de tonadas comerciales de entonces. Los Bee Gees parecían sinceramente serios y sus voces traían toda una inquieta carga de melancolías. Fue el primer single que les hizo populares. "Cucumber castle", más tarde canción que daría título a otro LP aunque no figurara en él, era una de las más bellas canciones de este álbum, exquisita y encantadora en sus escasos dos minutos. El tercer número de la cara B sería con el paso del tiempo uno de los más versionados de los Bee Gees: "To love somebody", casi un preámbulo de "Massachusetts". Orquesta y grupo se funden someramente pero sin enturbiar las voces, que son lo primordial. El trabajo de Robin es muy firme. El resultado sería la pieza de más categoría y empaque de todo el LP. "I cíose my eyes" es muy discreta aunque cuenta con unos ágiles estribillos sólo respaldados por batería, pero queda perdido entre la anterior y "I can't see nobody", otra pieza fuerte del álbum, „ con una melodía románticamente rica. La entrada la hace Barry, con mucho sentimiento, hasta llegar al estribillo, cantado por los tres. Otra gran canción en sí misma. "Please red me" es muy pop, sin orquesta, pero el tema es exquisito ciento por ciento, con un trabajo coral de los Gibb lleno de matices y mucha flexibilidad, subiendo y bajando incesantemente. Después del apacible calor de estas canciones, "Cíose another door" es ante todo una despedida, nostálgica al comienzo por la voz de Barry y alegre después al cantar todos. Un cierre sencillo para un gran LP.

HORIZONTAL.- Cara A: "World" (2,06), "And the sun will shine" (3,28), "Lemons never forget" (2,58), "Really and sincerely" (3,20), "Birdie told me" (2,20), "With the sun in my eyes" (2,35).- Cara B: "Massachusetts" (2,16), "Harry Braff" (3,12), "Day time girl" (2,25), "The Ernest of being George" (2,38), "The change is made" (3,28) y "Horizontal" (3,25).— Todos los temas compuestos por Barry, Robin y Maurice.

Vistos los resultados de "Bee Gees First", Robert Stigwood echó aquí el resto. La producción es de él, pero ya con los Bee Gees como asociados, y teniendo en cuenta el carácter sumamente lírico y sinfónico de "Horizontal", se contó con Bill Shepherd como director musical, encargado de velar por la salud orquestal de cada uno de los doce cortes.

En el momento de editarse "Horizontal", ya habían sido hits "Massachusetts" y "World", ambos integrados en el LP, y por tanto los

Bee Gees se hallaban en pleno éxtasis como grupo pop de moda. Pero "Horizontal" no era esas diez canciones "y diez más", sino una pequeña cumbre poética y musical de la que fluían los talentos claros de los hermanos Gibb. Los tres firmaban ya sus canciones en equipo y funcionaban como tal, sin olvidar a Colin Petersen y a Vince Melouney, a los que nunca menospreciaron ni taparon como elementos del grupo.

La presentación misma de "Horizontal" aporta rigor y seriedad a su contenido. En la portada un medallón sobre un fondo color crema, con los cinco miembros en la parte inferior del medallón apelotonados angostamente. En la contraportada un dibujo sacado o copiado de los grabados de fines del siglo pasado, con orlas por encima e instrumentos por debajo (arpas, acordeones, violines, cellos, armonium, trompetas, etcétera), y en medio los doce temas en letras ligeramente barrocas. El contenido era de un grandioso total, elevado al máximo, pero correspondiendo no sólo a lo que eran los Bee Gees sino a lo que la gente esperaba de ellos. Se quería oír la atiplada voz de Robin, el serio tono de Barry y, sobre todo, las combinaciones vocales que enloquecían a las fans.

Y los Bee Gees no defraudaron, si bien "Horizontal" marcó un abismo absoluto en relación a "First". En su favor hay que decir que las orquestaciones no fueron pomposas ni barrocas, sino más bien simples, realzando la melodía y dejando libertad a las voces. No había puentes instrumentales ni solos: todo eran los Gibb cantando. Ello no impide que "Horizontal" quede enclavado dentro de las primeras obras del "pop clásico", o del llamado entonces "sinfonismo pop". Dado que sólo hacían canciones, sin buscar una mayor identidad en conjunto, no fueron necesariamente comparados a Moody Blues o incluso a Nice, pero la elegancia y refinamiento de "Horizontal" fueron absolutos para definir a los Bee Gees y a su estilo. Y el álbum vendió todo lo que quiso y más, con lo cual se llevaron la razón aunque luego remitieron su impulso lírico con "Idea".

"World" abre la cara A, canción que fue aclamada como si se tratara de una mesiánica profecía del pop. El juego de pianos que la entran es efectivamente mágico, al igual que las primeras voces. Después, la pieza oscila en un imaginativo mundo lírico sobre fondos de cuerda, hábiles toques de piano y calculadas entradas de batería y bajo que fuerzan los puntos de mayor climax en la tensión de los cambios. "And the sun will shine" es deliciosa, con una entrada de guitarra respaldando la voz, casi desnuda, hasta la irrupción del tema, con cuerda. La forma melódica se repite varias veces sin mayores complicaciones. También es el piano el que abre "Lemons never forget", pero en ésta hay más trabajo del grupo, incluida guitarra eléctrica, siempre muy lejana, y sección de ritmo. Las voces gritan más, sin modular, pero sobre un bajo tono de grabación y un ligero efecto en la coloración. "Really and sincerely" tiene el acordeón de apertura, y sobre él la voz, hasta la fusión total con violines y demás. El corte es casi patético, pero con una extraña belleza en su línea. "Birdie told me", por contra, muestra un aire más abierto, aunque el ritmo es machacón, destacando la percusión, no demasiado habitual en grabaciones de esos días. El trabajo del grupo queda más manifestado por la aportación ligera de la guitarra eléctrica. Con "With the sun in my eyes" los Bee Gees logran una de las más bellas canciones del álbum, deliciosamente flotante en todo momento por el órgano, y con toques de arpa y una sección de cuerda respaldando siempre a la voz solista, que desgrana el texto con plácida serenidad. Es un relajante número para cerrar la cara A.

En la B, "Massachusetts" tiene todo el gran efecto que lo hizo hit en 1967 y lo ha hecho perdurar con el paso de los años. Es una canción

única, con una fresca línea melódica llena de diáfanos contornos. Se convirtió en un himno como el "San Francisco" de Scott McKenzie. En cambio "Harry Braff" siempre me ha parecido lo peor hecho por los Gibb, una pieza estridente aun en su cierta originalidad desvergonzadamente chillona y apoplejética, con un final caótico. "Day time girl" es, acto seguido, un baño de calidad y otro de los temas más selectos de los Bee Gees, una envolvente canción, suave y apacible, en la que los violines y todo el peso de la cuerda se mueve oscilando tintineante. "The Ernest of being George" es el segundo número abstracto del LP, una composición pesada por el ritmo y el duro trabajo de bajo y batería, pero con coherencias discontinuas. Genialidad mal reconocida, parece. El equilibrio dramático se recupera con "The chage is made", que va subiendo de tono segundo a segundo mostrando detalles buenos, como el solo de guitarra de Melouney. El disco se cierra con el tema que le da título, "Horizontal", la sinfonía final, más piano en la apertura y el trío de voces en pleno flirteando con él y llegando a agudos manifiestos. Un grueso bloque orquestal refuerza el fondo con evidente peso, lo cual convierte la canción en una constante repetición, si bien el tratamiento es interesante.

IDEA.- Cara A: "Let there be love" (3,31), "Kitty can" (2,39), "In the summer of his years" (3,10), "Indian gin & whisky dry" (1,59), "Down to earth" (2,31) y "Such a shame" (2,26) (Vince Melouney).- Cara B: "Idea" (2,49), "When the swallows fly" (2,29), "I've decided to join the air forcé" (2,12), "I started a joke" (3,08), "Kilburn towers" (2,18) y "Swan song" (2,58).— Todos los temas compuestos por Barry, Robin y Maurice, excepto el indicado de Vince.

El marcado y hasta cierto punto exacerbado lirismo de "Horizontal", fue rebajado netamente con "Idea", LP en donde hay la misma calidad, la misma profundidad melódica, pero con menos rigor y toques decididamente abiertos, comerciales si cabe. Los Gibb, aprendiendo cada día más los secretos de la composición, la grabación y el po-tinglado, se estaban convirtiendo en perfectos arquitectos de sus propias canciones. Si "First" fue el típico disco genial por su novedad, y "Horizontal" una recreación plena de las posibilidades del quinteto, "Idea" era una vuelta a la sencillez del primero sin perder la sobriedad purista y perfeccionista del segundo, así como la personalidad de ambos.

Cuando se editó este tercer LP, acababa de tener éxito en todo el mundo el definitivo "I've gotta get a message to you", que no se incluyó en el álbum. Esto hizo que los doce cortes de "Idea" (bueno, once, ya que "Kitty can" fue cara B de "I've gotta get a message to you") fueran inéditos, y el álbum se presentara con una reluciente novedad bajo la bombilla luminosa de la portada. Luego, salvo "I started a joke" en Estados Unidos, no se editó ningún single del LP, y la sensación de unidad musical se conservó perfectamente.

"Idea" fue el último LP pop de los Bee Gees, ya que "Odessa" sería otra cosa. Hay más movilidad en él que en ningún álbum de los editados, mayor soltura, habilidad y fuerza en los cortes rápidos, y la misma belleza de siempre en los lentos, aun sin la pomposidad orquestal de la que prescindieron inteligentemente, aun siendo Bill Shepherd nuevamente el director musical del grupo, habitual ya junto a ellos.



En el conjunto de los doce temas hay que destacar la inclusión de una divertida canción del guitarra Vince Melouney, frente a los once cortes firmados por el trío Gibb. El reparto de fuerzas comenzaba también a ser más atemperado: Barry cantaba tres canciones solo y Robin otras tres, tres más las cantaban los tres a coro y en las restantes cantaba Maurice, una con Barry, otra con Robin y otra con Melouney, a dúo en cada una. Si se tratara de buscar el punto de comparación entre Barry y Robin, que pronto chocarían para provocar la separación del segundo, sería ya muy difícil, y entraría en el terreno de los gustos de cada cual sobre qué canciones eran las mejores, si las de influencia Barryniana o las de influencia Robiniana.

"Let there be love", la primera canción que cantan los tres a coro, pudo haber sido uno de los cortes pomposos de "Horizontal", pero en "Idea" se convierte en una canción brillante sin ser definitiva. Barry es la voz principal la mayor parte del tiempo. La instrumentación se limita al rasgueo de las acústicas sobre la base rítmica y, muy de fondo, la envoltura orquestal para darle consistencia. Las notas finales son pura deüicia. "Kitty can" es una de las canciones divertidas del LP, arrancada con mucho ritmo y un par de "Ssssshhh..." que crean ambiente. El tema es saltarín, y destaca el cuchicheo de fondo que contrasta con los solistas la mayor parte del tiempo.

Maurice es la voz principal aquí, y Barry la segunda. En "In the summer of his years" aparece el lado lírico y romántico de Robin, que canta en solitario una de sus mejores baladas, envuelto en flautas, campanitas, el coro muy suave y la marea orquestal meciendo la melódica canción. Repite Robin su trabajo solista con "Indian girl & whisky dry", otra de las piezas flexibles y divertidas por el tratamiento general, que incluye ritmo sin forzar y algo de orquesta de fondo. En "Down to earth" hace Robin la primera voz y Maurice la segunda. La canción es triste, con un piano muy grave de entrada que luego suplen los violines mientras las voces suben de tono y evocan nostálgicamente la mayor parte del tema. Hacia el final, el trompeteo del viento, forma un puente muy bueno con la despedida. Como cierre de la cara A, el tono bluesy de Vince Melouney se manifiesta abiertamente con su canción "Such a shame", que canta él apoyado por Maurice, y que abre con una brillante armónica. La canción es rápida y sumamente alegre, lo cual, de no ser porque es la única que hizo con los Bee Gees, podría evidenciar calidad propia en el australiano. El tema está exento de complicaciones, tiene ritmo, algo de guitarra, un marchoso piano y sobre todo el color de la armónica.

"Idea", que da título al álbum, inicia la cara B. El piano de la entrada es traumático, pero inmediatamente el ritmo ataca con ferocidad un gran corte lleno de movilidad, en el que destaca la guitarra acústica constante, las ráfagas de piano en el mismo tono que al comienzo, y las fiorituras de la eléctrica, que Melouney maneja aquí muy bien en todos los sentidos, con plena demostración de su calidad individual. Cantan los tres Gibb y Barry es el solista principal, destacando el trazado final. "When the swallows fly", cantada por Barry, es otra de las grandes canciones lentas del LP, con el característico piano Bee Gee paseándose por el tema y una parte coral llena de ímpetu romántico. En "I've decided to join the air forcé" cantan los tres y es Robin la primera voz. No es un excesivo buen tema, ya que tiene aires de marcha, y el trompeteo le da pomposidad, pero goza de un par de inflexiones intermedias con el colchón de la cuerda acomodándolas, que son lo mejor. El tema cuarto de esta cara es el más popular de este LP, "I started a joke", que canta Robin y puede que sea una de sus mejores composiciones. La melodía es preciosa y está ejecutada con las acústicas constantemente, dejando limpia la voz y los sutiles coros. Una bella canción individual. "Kilburn towers", que canta Barry, es también una composición exquisita, con un arreglo distinto a lo usual que comprende percusión llevando el ritmo, una gran juego de violines, una guitarra en la parte media muy hábil sin dar la impresión de hacer ningún solo, y sobre todo la voz en un plano flexible, enmarcada a veces con vuelos de arpa. Finalmente, Barry canta "Swan song", con piano y orquesta principalmente, más el ritmo. Se trata de una balada no demasiado lenta, con partes altas muy marcadas a modo de remache casi triunfalista del LP. El coro de cierre es una clara despedida en suave apoteosis, disimulada luego con las campanas finales.

ODESSA.- Cara A: "Odessa" (city of the Black Sea)" (7,33), "You'll never see my face again" (4,16) y "Black diamond" (3,27).- Cara B: "Marley put drive" (4,26), "Edison" (3,07), "Melody fair" (3,48),

"Suddenly" (2,29) y "Whisper whisper" (3,24).- Cara C: "Lamplight" (4,47), "Sound of love" (3,27), "Give your best" (3,26), "Sven seas symphony" (4,09) y "With all nations (International Anthem)" (1,46).- Cara D: "I laugh in your face"(4,09), "Never say never again" (3,28), "First of May" (2,48) y "The british opera" (3,17).— Todos los temas compuestos por Barry, Robin y Maurice.

Los únicos créditos de "Odessa", el doble LP, eran las canciones, los tres Gibb como autores, Robert Stigwood y los Bee Gees como productores, y Bill Shepherd como director musical. Nada más. No hacía falta. Portada roja y asepsia en el interior. No necesitaban vestir la obra cumbre del grupo con ninguna otra indicación.

Así era y así fue. Dejando a un lado las rencillas internas y que éste fuera el disco de la discordia, o que se editara en todo el mundo cuando ya la noticia de la marcha de Robin se conociera, lo cierto es que los Bee Gees llegaron a su techo en aquella primera etapa con "Odessa". En él fundieron la dinámica pop de "Idea" con la ingenuidad llena de encanto de "Bee Gees First", y ambas con el tono sinfónico de "Horizontal" pero sin llegar a la exacerbación de las pautas clásicas. Por ello "Odessa" fue un canto lírico, brillante y vigoroso, pero también el más completo núcleo de grabaciones que podía efectuar un grupo en lo mejor de su carrera. La extensa variedad de ideas, sonidos, voces, destellos y genio ofrecido a lo largo de las cuatro caras, no es el aislado producto de unos artistas, sino la suma elaboración y consumación de una carrera, aunque fuera tan breve como los dos años que los Gibb llevaban en Inglaterra.

Sobre "Odessa" se vertieron en 1969 las mejores críticas posibles, si bien algunas acabaron perjudicando la ya rota unidad de los tres hermanos. Se dijo que el tema principal, que daba título al doble LP, compuesto y cantado por Robin, era poco menos que un hito, una de las más maravillosas canciones de toda la década. Y Robin, lejos ya de sus hermanos, vio más claro su futuro como artista individual. Pero lo cierto es que "Odessa" lo tenía todo, y era de justicia reconocerlo. En 1969 el mundo del pop comenzaba a cambiar y a sentir la influencia americana. Separaciones, cambio, nuevas ideas, y pocas obras con auténtica personalidad. Por ello "Odessa" era más de lo normal. La misma grabación, superaba en densidad y contundencia a las anteriores, como si la técnica hubiera dado otro salto. La labor de producción así como la de Shephers en los arreglos de la dirección musical, gozaron de libertad y tiempo para ser efectuados. "Odessa" fue un producto cuidado al máximo que respondió a lo que se esperaba de él.

En la cara A, "Odessa (city on the Black Sea)", con sus siete minutos y medio, es aún hoy lo más largo que nunca hicieron los Bee Gees. La pequeña "suite" se inicia con un falso fragor de olas eléctricas y la tormenta da paso a un violoncello que preludia el coro, lleno de nostalgia y tristeza. La voz de Robin aparece diciendo "adiós, adiós, ciudad negra..." en el mismo tono casi monocorde del coro, y siempre con el violoncello de fondo. La guitarra acústica hace la entrada del primer cambio, y Robin inicia el tema tras el preludio, apoyado sólo por la acústica hasta la vuelta del coro y nuevamente el lamento general de tristeza repitiendo "Odessa... Odessa..." En estos momentos, el efecto de grandiosidad musical ya está logrado ampliamente. Con el nuevo cambio entran más voces y el tema gana en ritmo, suavemente, con violines llevando el fondo orquestal. Después retorna la parte nostálgica, triste, y Robin sube más y más su voz hasta cotas increíbles. La parte final es instrumental, con la guitarra acústica punteando y el fondo de cellos muy dramático y con acentos orientales en algunos pasajes. Se le une un coro muy denso y el rasgueo final de la guitarra acústica pone pie a la despedida, en la que vuelven las voces del comienzo, con monótona absorberencia.

La cara A sigue con "You'll never see my face", una melodía desintoxicante y más libre tras la sorpresa de la anterior, con un tono sosegado, vivo aun en el tono de las voces, que Barry lleva con sobria ternura. Las cortinas de la cuerda orquestal y el vibrante final, son partes claves de la composición. En "Black diamond" nuevamente es la guitarra acústica la que toma el mando de la entrada. Canta Robin con su característica voz rota y débil a veces, pero sólo para subir más los agudos, y como ya es habitual en sus temas, la impresión de que se está cantando algo muy importante, se hace patente. El tono de trascendentalismo se manifestaba ya abiertamente, como si los delirios de Robin Gibb pasaran a sus canciones. A pesar de todo ello, el final es maravilloso, con una elevación extasiante.

"Marley put drive" es un machacón tema que conduce la batería con su pegada lenta y se acompaña por la guitarra acústica primero, la eléctrica después, y la mandolina como cierre antes de la entrada de la voz solista, Barry. La composición ofrece pocas variantes, salvo el divertido coro que se va repitiendo, pero llegó a ser uno de los números más queridos de los Bee Gees, tal vez por su originalidad quedona. "Edison",

dedicada a Tomas Alva Edison, ofrece como variante un sutil coro celestial en el inicio y luego una discontinua parte vocal que se rompe con una aceleración del ritmo, una y otra vez. Parece una canción que se ha quedado a medias en ciertos momentos. "Melody fair", en cambio, fue una de las grandes creaciones de "Odessa", una de esas piezas líricas típicamente Bee Gees, rica en matices y calidad ornamental. Se abre con guitarra acústica sobre la orquesta, todo cuerda, hasta la aparición de Barry, que canta soberbiamente. Los cruces de los dos bloques corales, hasta la erupción del que repite el título, son espléndidos. Obviamente podía atacarse a este tema, y otros de este álbum, en 1969 en pleno estallido underground, de cursi. Pero la a veces apabullante ola romántica de los Bee Gees era siempre natural y normal, sin forzamientos premeditados más allá de lo que pudiera contribuir a hacer un buen tema o a enriquecerlo. Por ello, los Bee Gees superaron cualquier posible ataque y pasaron más allá de etiquetas o modismos estilistas. De no mediar la separación, nadie sabe cuál hubiera sido su siguiente trabajo en conjunto.

Siguiendo en la cara B, quedan dos piezas cortas y rítmicas. La primera, "Suddenly", con guitarra acústica y voces en primer plano, es muy comercial y divertida, con adornos de viento y piano. La segunda, "Whisper whisper", tiene también un ritmillo variado, salvo por un par de entradas de la cuerda. Piano y percusión forman la base sobre la cual la voz va cabalgando sin más complicaciones. El final, con batería, el metal y el ritmo avivado, está lleno de dinamismo.

La cara C se abre con el tema que sería clave: "Lamplight", otra maravillosa canción de tipo epopéyico de Robin, que él quiso fuera la cara A del single extraído de este álbum. Ganó Barry con "First of May", y Robin, ofendido, quebró la unidad largándose. Al margen el detalle, "Lamplight" era junto con "Odessa" lo más álgido de Robin Gibb en este doble álbum y en su carrera de compositor. La canción tiene una sentida y emotiva melodía, es grandiosamente romántica y sumamente cálida, con un constante trabajo coral lleno de cadencia. Impecable desde todo punto, e impresionante de resultados visto lo conseguido en el estudio de grabación. Todo el contorno está llevado únicamente por guitarras acústicas, unas suave base rítmica y la orquesta, pero siempre muy por dejabo o al fondo de los coros.

Después de "Lamplight", "Sound of love" parece más natural y normal en esta cara C, pero es, a su vez, otro buen trabajo dramático de Barry, con piano y un neto sentimiento evocador de imágenes

románticas, como bases más claras de incidencia. Lo mejor vuelve a estar al final, mostrando esa exquisita cualidad de arreglar cada tema al máximo hasta hacerlo perfecto. "Give your best" rompe el calor dejado hasta aquí con un aire campestre, country al ciento por ciento. Cantan los tres entre acentos de banjo, violín típico del oeste yankee, y el ritmo de batería y bajo. Un número divertido con unos Bee Gees irreconocibles, formando un puente con otros dos temas sinfónicos dentro de esta cara: "Seven seas symphony" y "With all nations (International Anthem)".

"Seven seas symphony" (Sinfonía de los siete mares), es otra gota de clasicismo puesto en base pop. El piano la introduce con elegancia y la orquesta va creando la suave entrada hasta dejar al piano como solista marcando la melodía. Oleadas de violines juegan entre sí hasta el estallido absoluto, con piano en plan concierto y un coro que parece estar constituido por cien voces modulando nuevamente la base melódica. Sigue el piano formando el trazado solista, con apariciones de violín, cellos, sinuosas voces y más evocaciones hasta la nueva subida total, en la que se repite el climax coral y orquestal. El final es de concierto en el Liceo. ¿Resumen?: Un instrumental que mostraba la capacidad de creación y adaptación de un grupo pop. En su día causó admiración en unos, mientras que otros lo tachaban de pomposo y pretencioso. Pero si este fuera el caso, más lo era el siguiente, al término de la cara C, "With all nations (International Anthem)", o sea "Con todas las naciones (Himno Internacional)". ¿A santo de qué un grupo pop se liaba a crear himnos y a tratar de hacer de su música "un mensaje"?... Pero ahí estaba el tema, muy cortito, también orquestal (es decir, instrumental sin que cantaran ellos), pesadamente clásico, con un preludio suave que conducía hasta la masa coral, llena de grandeza. Los Bee Gees acababan de desconcertar a propios y extraños, dando pie a toda controversia posible. En líneas generales, estos dos cortes eran más aptos como cierre del LP, pero para eso los Gibb se guardaban otra sorpresa, como luego veremos.

Después del rigor de la cara C, la cara D cedía aires sinfónicos para volver al calor vocal de los Bee Gees. "I laugh in your face", sin embargo, es una triste canción de amor al comienzo, que mejora un poco en la parte vocal más alta. El título, "Me estoy riendo de ti", muestra ya el toque de amargura que preside el desarrollo de la canción, con lo mejor en los coros, tremendamente conjuntados. Sigue "Never say never again", que al inicio recuerda a "Massachusetts", pero que luego se transforma en una bonita canción, simple y sencilla, sin pretensiones, con un desarrollo más feliz dentro del pausado ritmo que le dan las guitarras acústicas. El último tema real del doble es "First of May", una de esas grandes canciones para single, pese a lo que dijera Robin, de los Bee Gees. Barry la canta con su aplomo característico en medio de una base instrumental fluida y envolvente. Es una pieza seria, llena de serenidad.

El último tema de "Odessa" es "The british Opera", otro número clásico sólo que esta vez de duración normal (algo más de tres minutos). La orquesta empleada para él y para los otros dos de la cara C, debía ser evidentemente cuantiosa y cara. Los coros son los que conducen la melodía de la mini- suite salvo puntazos instrumentales. No es tan exacerbada como "With all nations" o incluso "Seven seas Symphony", pero evidentemente era más de lo que nadie esperaba de los Bee Gees.

De todas formas las polémicas ya no les alcanzaron. Robin no estaba, Vince Melouney tampoco, Colin se iría unos meses después y el dúo Barry-Maurice bastante trabajo tendría con organizar su vida.

"Odessa" fue, nunca mejor dicho por su carácter épico, el canto del cisne, con muerte incluida.

Aunque luego resucitara.

THE BEST OF BEE GEES.- Cara A: "Holiday" (2,52), "I've gotta get a message to you" (2,59), "I can't see nobody" (3,43), "Words" (3,13), "I started a joke" (3,04), "Spicks and specks" (2,52).- Cara B: "First of May" (2,48), "World" (3,12), "Massachusetts" (2,22), "To love somebody" (2,58), "Every Christian lion hearted man will show you" (3,32) y "New York mining disaste 1941" (2,09).

El desconcierto motivado por la marcha de Robin, fue aprovechado por la compañía de discos para editar este LP de éxitos. Sin Robin, se habían editado ya algunas cosas, como un single de los nuevos Bee Gees y un single del disidente en solitario. No había LP's en perspectiva y sí existía en cambio una necesidad de mercado, una promoción gratuita a aprovechar, y la razón de que los discos de éxitos son siempre bien vendidos, se editen cuando se editen. Así que sin demasiado cuidado se escogieron las doce canciones de este álbum, que presenta abundantes lagunas.

La primera de ellas en la portada y contraportada. La foto de uno y otro lado muestra a los Bee Gees sin Vince Melouney. Ciertamente que ya "Odessa" no contó con la presencia activa del guitarra, pero editar un LP con los temas conocidos, y colocar fotos del breve tiempo en que fueron cuatro, era injusto y muy extraño, pero ahí estuvo y está el álbum, con su laguna.

En cuanto a la selección, sólo dos temas no habían figurado en ninguno de los LP's precedentes, "I've gotta get a message to you" y "Words". El primero una de las mejores canciones pop de los años 60, y el segundo uno de los característicos números para cara A, directos y sencillos, románticos y comerciales, de los Bee Gees. Ciertamente que escoger doce canciones entre un total de hits más que amplio, era difícil, pero de todas formas fue un crimen no repescar temas inéditos como "Jumbo" y "Singer sang his son", que habían sido editadas en forma de single, juntas, en Estados Unidos. Había más, pero esas fueron las más sentidas. De "Odessa", por ser el álbum más reciente, sólo había "First of May". Pero así quedó todo.

El LP fue un éxito de ventas, entró en listas, cubrió un paréntesis oscuro mientras Barry y Maurice iban saliendo adelante, y se quedó ahí, a la vuelta de la esquina. Los Bee Gees no corrieron para nada en el que iba a ser su quinto álbum de éxito en los rankings.

CUCUMBER CASTLE.— Cara A: "If I only I had my mind on something else" (2,34), "I.O.I.O." (2,58), "Then you left me" (2,13), "The Lord" (2,20), "I was the child" (3,16), "I lay down and die" (3,39).- Cara B: "Sweet-heart" (3,10), "Bury me down the river" (3,25), "My thing" (2,20), "The chance of love" (2,39), "Turning tide" (3,12) y "Don't forget to remember" (3,28).— Todos los temas escritos por Barry y Maurice Gibb.

Robin ya había sido número 1 con "Saved by the bell" y Barry y Maurice habían tropezado con "Tomorrow tomorrow" para recuperarse un poco con "Don't forget to remember", sin embargo, habían vuelto a fracasar con "I.O.I.O.", así que las cosas no andaban demasiado finas cuando se editó este LP. Colin Petersen tampoco estaba ya con ellos, aunque algunas canciones aún las grabaron con él.

¿Qué fue "Cucumber Castle"? Es difícil de precisar. Hablando en plata habría que decir que un desastre. Bueno, no era tan malo... más bien desigual, discontinuo, inocente y, sobre todo, lejano a la magnificencia de "Odessa". Era un retroceso creativo.

Barry y Maurice tampoco editaron "Cucumber castle" pensando en "Odessa". La clave la tenemos en cinco canciones, "Then you left me", "The Lord", "I was the child", "My thing" y "Don't forget to remember",

que habían formado parte de la banda sonora de un film para la TV hecho por Barry y Maurice, y en el que tomaban parte como actores. El título venía tomado, además, de uno de los temas de su primer álbum inglés. Las restantes siete composiciones estaban a la altura de esas. Pero... ya no era lo mismo, y para colmo, "I.O.I.O." fue el más nefasto single editado, una pieza comercial donde las haya, pero sin categoría ni fuerza. Así que el "Castillo de Cucumber" se vino abajo y pilló a los dos Gibb dentro. Poco después se separaban.

En la grabación de "Cucumber Castle", salvo lo hecho por Colin, que ni figura en los créditos, Barry y Maurice se lo hicieron todo. El primero toca la guitarra solista, y el segundo, el músico de la familia, toca guitarra, bajo, piano, órgano, mellotrón y alguna que otra cosa. Los dos cantaron, se doblaron, hicieron los coros y, como pudieron, suplieron a Robin y sus escalas. Pero fue inútil. Faltaba color. No es que Robin fuera indispensable, aclarémoslo, pero sí era demasiado pasar de cinco a dos, y tener el fantasma de la crisis sobrevolando la mente, sin olvidar otro fantasma peor: el de que cada cual quería y necesitaba superar al otro, los Bee Gees a Robin y Robin a los Bee Gees.

Las canciones de "Cucumber castle" eran eso: canciones sin más, canciones normales sin evidenciar ninguna búsqueda, complicación o fantasía. Los cinco cortes de la película de la TV condicionaban al resto. En la portada y las fotos interiores, Barry y Maurice vestían efectivamente indumentos de la Edad Media, armaduras, cotas de malla, capas, etcétera. Si tan sólo se hubiera podido separar a "Cucumber castle" de la progresión discográfica del ahora reducido grupo, la idea general hubiera sido distinta, y el fracaso, aun existiendo, menor. Pero "Cucumber castle" se editó sin que nadie quisiera "justificar nada", y tropezó con su inocente estructura. En otro tiempo había podido ser una más o menos apta colección de canciones, aprovechables como material a no desperdiciar. Fue una pena.

Del total, "Don't forget to remember" ya había sido bien recibida en single, y "The Lord" había sido la cara B de "I.O.I.O.", también lanzada en single, reducía el número de novedades del álbum. Un tema destacó sobre el resto, "Sweet-heart", y más alejadamente "If only I had my mind on something else". Retazos, muchos retazos, las viejas entonaciones, los mismos coros, la voz de Barry con su natural dicción... pero "Cucumber castle" demostró a Barry que debía seguir solo para salvarse. No iba a lograrlo, ni Maurice. Y a fin de cuentas tampoco Robin.

Los caminos, espinosos o no, tenían que volver a encontrarse.

TWO YEARS ON.- Cara A: "Two years on" (3,57) (Robin y Maurice), "Portrait of Louise" (2,34) (Barry), "Man for all seasons" (2,58) (Barry, Robin y Maurice), "Sincere relation" (2,45) (Robin y Maurice), "Back home" (1,55) (Barry, Robin y Maurice) y "The first mistake I made" (4,05) (Barry).- Cara B: "Lonely days" (3,46) (Barry, Robin y Maurice), "Alone again" (3,00) (Robin), "Tell me why" (3,13) (Barry), "Lay it on me" (2,07) (Maurice), "Every second, every minute" (3,01) (Barry) y "I'm weeping" (2,46) (Robin).

No fueron ni siquiera dos años, pero eso es lo de menos. El caso es que los Gibb volvieron a unirse. La noticia tuvo carácter especial en la prensa y la radio, aunque a decir verdad, ya nadie esperaba demasiado. Era como si separarse a comienzos del 69 y unirse a fines de 1970, significara tanto como saltar de una década a otra desde miles de kilómetros de distancia. La música había corrido mucho en aquel período de tiempo. "Odessa" era un hito, pero la realidad de aquel presente era el "underground", la canción intimista de Carole King, el country rock de Crosby, Stills, Nash & Young, el rock duro de Led Zeppelin, la percusión latina de Santana y el jazz-rock de Chicago. ¿Qué iban a hacer los Bee Gees?

Hicieron mucho. De entrada lograron un nuevo primer hit, pero eso, hoy, viéndolo en la distancia, no significa nada. La realidad es que comenzaron a perfilar su nuevo y largo presente, con más lentitud de la que pensaban, pero afianzando una calidad que nadie les negaba y adaptándola al paso del nuevo tiempo.

Evidentemente, los primeros contactos entre los tres hermanos, debieron de resultar tan emotivos como... fríos en el fondo. No se ha hablado nunca de ello, pero ¿quién no dice que hubo una base comercial en todo lo de la vuelta? Individualmente no tenían éxito, y el dinero ganado no iba a durar eternamente, ni siquiera con las ventas de sus LP's, que aún seguía. Robert Stigwood era demasiado listo como para dejar morir su negocio sin intentar nada... Ciertamente que esto es una especulación, abierta, pero tiene una base justificativa. Sólo así se comprendería que en este LP cada cual volviera a la fórmula de firmar sus canciones. Es decir, vuelta sí, pero en ese momento con mantenimiento de la individualidad de cada cual. ¿Utópico? ¿Intento de buscar tres pies al gato? Sí, tal vez, pero el pop convierte en veterano al que lleva un año dentro, en viejo al que lleva diez, y en mago al que lleva toda la vida.

Pero les salió bien, tanto si fue forzado como natural. Los Gibb volvieron y este primer nuevo LP fue, cuanto menos, tan firme como el que más. Dejaron, inteligentemente, el pasado en su estilo, y no se traumatizaron por "Odessa" por aquello de superarse. Hicieron otra vez canciones, simples canciones, pero superando "Cucumber castle" y volviendo a ser un equipo de trabajo y tres voces únicas. Los Gibb se enfrentaban a los años 70. con una nueva visión de la música y del mundo pop. Y en eso siguieron probando su inteligencia. Eso sí, el álbum "Two years on" es un canto a la nostalgia, no tanto por el contenido como por las ideas expresadas en las canciones: "Hace dos años", "Sincera amistad", "Vuelta a casa", "El primer error que cometí", "Días solitarios", "Solo de nuevo"... ¿hace falta más? Parecían tres pecadores arrepentidos haciendo penitencia plañideramente. Pero esto sólo era lo superficial. La música sí tenía un sentido.

Y es lo único válido.

"Two years on", primer tema de la cara A, se abre con un breve prólogo que más parece un villancico que lo que es: la presentación, el relax previo a la primera descarga musical. El grueso de la canción tiene las campanillas, el fondo de una sección de cuerda, y una álgida subida en la que, a coro, repiten el título como en éxtasis. El ritmo, estabilizado desde el comienzo, trota y va rompiendo el hielo. Cualquiera al oír ese primer número entonces, respiraba tranquilo. Sí, eran los Bee Gees. Si parecían estar o no estar "como nunca", se comenzaba a entrelazar con el segundo tema, "Portrait of Louise", que evocaba totalmente algunos de los mejores cortes románticos de antaño. La canción era claramente bella y diáfana en su exposición. Aunque no aclaraba dudas, era buena, muy buena. Marcaba continuidad. "Man for all seasons", primer tema que encontramos en este álbum firmado por los tres, fue cara B de "Lonely days" en el single, pero no por ello es un corte secundario, al contrario, se trata de uno de los tres temas más importantes de este álbum, con una parte cantada por Barry y el coro de los tres elevadamente agudo y nostálgico. El trabajo de Robin y Maurice aquí, en las subidas es realmente asombroso. "Sincere relation", de Robin y Maurice, como el primero, está dirigido orquestalmente por Gerry Shurey, al igual que el primero también y que "Lay it on me" en la cara B. En el resto está Bill Shepherd. La variedad orquestal en estos tres cortes cuyo principal responsable parecía ser Maurice, no difiere mucho del resto. Robin canta aquí sobre el habitual piano con color Bee Gees, haciendo una de sus creaciones incluso cuando parece ahogarse al decir el título. El chico era de un pasmoso único, pero conseguía que esta fuera otra emotiva canción

él solito. "Back home" tiene una fuerte entrada de guitarra eléctrica y ritmo muy sostenido de batería. Cantan los tres a coro pero sin dejar el punto de rock marchoso, haciendo del breve número un intenso corte que merecía mayor amplitud. Se cierra ya la cara A con "The first mistake I made", de Barry, más normal que el resto, pero tan suave y lenta como la que más.

En la cara B aparece "Lonely days", el primer gran hit de esta nueva etapa tras ser editado en single. La canción presenta dos vertientes, una tenuemente susurrante y melódica, y otra más virulenta, como la explosión que crece mientras los tres van repitiendo el estribillo entre un trompeteo triunfal. La fórmula se repite dos veces y es sumamente comercial, que era lo interesante. "Alone again" es el primero de los dos temas firmados sólo por Robin, y arranca con un piano que luego se corta para permitir la entrada de la voz. Lo mejor es, una vez más, la subida vocal, reforzada por el coro y en medio de una melodía viva y bien trazada. Robin seguía siendo el mejor para estas cosas de contrapunto lírico. Con "Tell me why" Barry también se interna por la senda romántica, en un arrullante tema que casi parece no querer subir de tono para no romper el encanto. Robin y Maurice no aparecen por ningún lado. Después, en "Lay it on me", le toca el turno a Maurice, y para variar imprime alegría a su pieza, muy rítmica y vital, movida por un constante bajo que te hace cabalgar y bajo el choteo del propio Maurice que se divierte cantándola. La orquesta tiene todo el aire del oeste americano. Vuelve Barry con "Every second every minute", también con una leve sombra de ritmo que va creciendo paulatinamente en vigor. La canción es eficaz pero se repite, falta de una punta de agilidad, cosa que tiene Robin sin duda una vez más en "I'm weeping", número con el cual se cierra el LP. Pieza romántica, con las habituales subidas y bajadas melódicas bajo la voz aguda del cantante. Es un precioso tema que, al contrario de sus hermanos, no olvida el tono vocal de un breve coro. La instrumentación aquí es sencilla, pero sumamente original.

Casi como cierre, haría falta notar que salvo los tres temas firmados por los tres a la vez, en el resto la fórmula de solista único era la más utilizada. Se había consumado la vuelta pero faltaban ligeros toques que el tiempo iría dando.

Y el álbum mereció mucha mejor suerte de la que tuvo, eso está claro.

TRAFALGAR.- Cara A: "Trafalgar" (3,50) (Maurice), "Remembering" (4,00) (Barry y Robin), "When I do?" (3,56) (Barry y Robin), "Dearest" (3,49) (Barry y Robin), "Lion in winter" (3,49) (Barry y Robin) y "Walking back to Waterloo" (3,53) (Barry, Robin y Maurice).- Cara B: "How can you mend a broken heart?" (3,52) (Barry y Robin), "Israel" (3,42) (Barry), "Greatest man in the world" (4,15) (Barry), "It's just the way" (2,30) (Maurice), "Don't wanna live inside myself" (5,22) (Barry) y "Somebody stopped the music" (3,29) (Barry y Maurice).

"Trafalgar" tuvo un doble sentido en aquel punto de la carrera Bee Gees. Por una parte, el LP contenía el tema que iba a ser número 1 en Estados Unidos y muchos otros países, "How can you mend a broken heart?", lo cual revalorizaba de inmediato el papel del álbum fuere cual fuere su contenido. Pero por otra parte, el trío se encontró con un intento fallido de creación de una obra genérica, cosa que no habían hecho nunca, y en la que tropezaron, sobre todo por el enfoque y también por sí mismos.

Siendo una obra genérica, "Trafalgar" estaba falto de unidad, y como grupo de canciones con una vinculación entre sí, pero separables

una a una, tenía mucha menos consistencia de la precisa. Lo más sorprendente sin embargo, fue el tratamiento vocal que en algunos temas dieron los Bee Gees. No intentaban modular, armonizar y seguir en su mundo de unidad coral, único en esos días, al contrario, quisieron cantar y olvidaron más que frecuentemente la melodía. Los abundantes gritos, voces forzadas y falsas apariencias de tenor, llegaban a confundir.

Distributivamente, las dos caras ofrecían una nueva desigualdad, perceptible sobre todo para los muy expertos seguidores de los Bee Gees. En la cara A Robin es coautor de cinco de los seis temas, mientras que en la B sólo era coautor de uno. Barry, en cambio, estaba presente en todos menos los dos que firmaba Maurice solo a lo largo del álbum. El reparto era muy extraño, y daba a indicar principalmente, un esfuerzo de Barry en el desarrollo de "Trafalgar", que era tanto como decir que la obra era suya, o cuanto menos el proyecto en sí. Claro está, no se trata de buscar responsables en ningún sentido. Los Bee Gees habían probado sobradamente su capacidad como para pensar en nada que no fuera una idea ambiciosa pero poco brillante en su consumación.

Frente a estas consideraciones, hay que situar "Trafalgar" en su tiempo, 1971. No diré que el concepto estuviera desfasado, pero dentro de la música de la nueva década, su lugar era tan naufragable como el de los barcos de la batalla misma que estaban contando y cantando. Lo más inteligente fue no crear en torno al LP una atmósfera demasiado sinfónica. "Trafalgar" es la auténtica "Opera" o como quiera llamársele, de los Bee Gees, pero está a años luz de "Odessa" y no tiene el polícromo entorno orquestal de "Horizontal". Esto era una visión bastante hábil de los Gibb y de Bill Shepherd, que volvió a estar en la dirección musical. Si "Trafalgar" hubiera abusado del marco sinfónico, el resultado hubiera sido todavía más discutible. El álbum anterior, "Two years on", tenía obviamente varias direcciones, pero en cada una había temas excelentes. "Trafalgar" ofrecía una sola dirección y a nivel individual sus temas se hallaban demasiado supeditados o atados a una línea, perdiendo espontaneidad y libertad. Es esa falta de ideas una de las cosas que se nota al término del LP, así como la monotonía y la falta de imaginación en los arreglos.

El primer tema del LP es el que le da título, "Trafalgar", compuesto por Maurice a modo de introducción o presentación. Hay un cierto airecillo Beatle de comienzo, pero pierde después en las repeticiones del título. En general, la canción suena demasiado "baja", por debajo de lo que debe ser una "Obertura", cantada o no. La instrumentación, con guitarra acústica y una pesada base de ritmo (con el bajo muy alto) no es precisamente adecuada. "Remembering" muestra de entrada a Barry cantando en plan tenor sobre un suave murmullo de la acústica, hasta que entra la parte melódica y los tres a coro suben el tono del tema totalmente. Después, Barry nuevamente como solista sobre un denso fondo orquestal, no nos convence de sus posibilidades en este número, que vuelven a salvar los coros. "When I do?" es una pieza suave que otra vez Barry destroza con sus cambios de voz a pesar de lo agradable de la melodía, más rica que las demás instrumentalmente. "Dearest" es una monótona y triste canción acompañada al piano exclusivamente, más un fondo de la cuerda que va subiendo y bajando según la intensidad vocal. Robin tampoco está muy afortunado intentando cantar con su temblorosa voz. En "Lion in winter" la presentación la hace una larga batería, muy pesada, pero la voz y las acústicas logran nivelar los golpes, que se mantienen luego en el tema. Hubiera podido ser uno de los buenos cortes del LP pero la angustiada y rota voz de Barry, en las partes altas, no convence en absoluto. Una vez más, el tratamiento y los arreglos, desconciertan y anulan lo bueno de alguna canción. Ya como fin de la cara A, "Walking back to Waterloo", único tema compuesto por los tres

en todo el LP, logra dar idea de canción y de Bee Gees como grupo. La música es suave, el ritmo no pesa, la orquestación acompaña, y tanto la voz solista como los coros están ajustados perfectamente a la línea melódica de la canción. Por desgracia, un solo corte no compensa la desigualdad de esta cara.

En el comienzo de la B, el mejor tema del álbum, "How can you mend a broken heart?", una de esas baladas románticas de los Bee Gees que fue aceptada con claridad y llevada al número 1 en single. Es una canción sencilla, cantada sin forzamientos y con naturalidad absoluta, deliciosamente, sobre todo por Robin al final. "Israel" repite el monocorde ritmo de batería, pero si uno logra escapar de él, aprecia la rica orquestación y la ductilidad de los coros. Sobran los gritos histéricos de la voz solista al final, que no vienen al caso. Sigue Barry con otro tema individual, "Greatest man in the world", tan repetitivo como la mayoría y sin apenas flexiones que aporten nuevos matices ni en la parte vocal ni en la instrumental. "It's just the way", de Maurice, es otra canción sin nada de relieve, con el habitual acento tristón del muchacho, aunque al ser la más breve del álbum se acepta mejor. El tercer número de Barry solo (todos están en esta cara), es "Don't wanna live inside myself", que fue cara A del segundo single extraído de este álbum, y por lo menos con acierto, ya que se trata de una buena canción romántica, nada original con respecto a la producción Bee Gees para singles, pero sí muy superior al nivel medio de "Trafalgar". Es el corte más largo del álbum y dispone de un bien trabajado estribillo, aunque cuando canta Barry solo, repita errores forzando la voz. Y de cantante pop a tenor de ópera aún hay un trecho. "Somebody stopped the music" se encarga de despedir el LP, es una canción acústica, cantada muy suavemente, relajante y sencilla al comienzo y algo más subida de tono después. Sobre la mitad hay un cambio de ritmo y estructura y se vuelve rítmica. Los Gibb se ponen "vacilones" brevemente hasta que repentinamente la pieza se vuelve trágica y desaparece.

En la batalla de Trafalgar los ingleses habían vencido a la armada franco-española, pero musicalmente, ciento sesenta y seis años después, naufragaban ellos.

POP HISTORY- Poco se puede decir de este LP en realidad. La "Pop History" fue una serie de LP's dobles que se sacó la firma discográfica del grupo, la Polydor, y en la que, a base de álbumes dobles, se pretendía ofrecer una amplia perspectiva de lo que había sido el sello en los años 60. La colección era sumamente interesante porque figuraban en ella nombres como los de Cream, James Brown, Taste (con Rory Gallagher), Eric Clapton, la Air Forcé de Ginger Baker, Eric Burdon & The Animals, Jimi Hendrix, Who, Lovin' Spoonful, Zappa & Mothers y muchos más. Pero en el caso de los Bee Gees, el resultado fue más que negativo, y ello debido a la falta de visión del montaje del LP. Pudiendo ofrecer una amplia perspectiva de una obra densa y prolífica, e incluso ofrecer en álbum los temas que habían figurado como caras B de algunos singles, y que eran poco menos que desconocidos para muchos, se optó por lo fácil. Y lo fácil fue meter, íntegros, los dos primeros LP's del grupo, "Bee Gees First" y "Horizontal", despreciando la etapa australiana, así como grabaciones de "Idea", "Odessa", "Two years on" y "Trafalgar" y, por supuesto, como ya he dicho, los singles no incluidos en álbumes.

El doble LP (era el Volumen 18 de la colección "Pop History", editada internacionalmente) pasó con más pena que gloria. Había otros discos de mayor interés, y hechos con más visión de lo que quería el público. Para redondear, en el texto interior abundaban los fallos históricos, y por supuesto no se mencionaba para nada que se trataba de

los LP's "First" y "Horizontal". La cosa se editó en 1972. No es ni mucho menos éste un trabajo oficial en la discografía de los Bee Gees.

TO WHOM IT MAY CONCERN.- Cara A: "Run to me" (3,05), "We lost the road" (3,27) (Barry y Robin), "Never been alone" (3,13) (Robin), "Pepper mache,cabbages&kings" (4,55), "I can bring love" (2,04) (Barry), "I held a party" (2,31), "Please don't turn out the lights" (1,57).- Cara B: "Sea of smiling faces" (3,07), "Bad bad dreams" (3,43), "You know it's for you" (2,53) (Maurice), "Alive" (4,00) (Barry y Maurice), "Road to Alaska" (2,35) y "Sweet song of summer" (5,00).— Todos los temas compuestos por Barry, Robin y Maurice, excepto los cinco indicados.

"Two whom it may concern" (A quien pueda interesar), devolvió a los Bee Gees a su sitio. No hizo más o menos, no subió su cotización ni la bajó, sólo fue el LP con el cual retornaron a sus canciones, sus armonías y sus formas vocales. Otra cosa sería que el álbum siguiera marcando el lento declive en el cual los Gibb iban sumiéndose. "Trafalgar", este LP y el siguiente, les harían ver claro que se habían quedado atrás y que necesitaban cambiar de aires. Fue entonces cuando surgió la idea de marchar a Estados Unidos. El prestigio del grupo lo mantenía su tradición pop y los éxitos en singles, de ahí que las giras siguieran siendo exitosas. Pero los álbumes ya no. No entraban en los charts y sólo un par de temas cada uno se salvaba y era editado en single. El resto de piezas mostraba una regular línea que ya nada tenía de nuevo y sólo entusiasmaba a los eternos fans de los Gibb, que seguían atados a ellos y a la etapa 67-69. Sólo que ya estábamos en 1972.

"To whom it may concern" tiene todos esos inconvenientes. No llega a aburrir porque aquí y allá hay pinceladas notables, pero el conjunto de canciones tiene muy poco relieve. "Run to me" y "Alive" fueron los únicos cortes conocidos de los trece de que constaba el álbum, y sólo porque aparecieron en single con relativo éxito, parándose en el top-20 de los rankings. Todo ello fue más duro por cuanto los Gibb habían vuelto a trabajar en equipo: ocho de los números iban firmados por los tres, y de los cinco restantes, había uno de cada uno en solitario, y dos a dúo, uno de Barry con Robin y otro de Barry con Maurice. Sin embargo era como si el centro geométrico del trío se hubiera desplazado. El desequilibrio creativo era obvio. Faltaban ideas y frescor, una inyección de adrenalina que situara a los Bee Gees exactamente en el tiempo en que vivían.

Variantes del álbum fueron el contar con un batería y un guitarra fijos. El batería fue Clem Cattini, que ya les acompañaba en plan fijo, y el guitarra Alan Kendall, que lo haría desde entonces. Un tal Geoff Bridgeford había sido, sin embargo, el batería en cuatro de los temas (segundo y cuarto de la cara A y tercero y cuarto de la B). Barry tocaba la guitarra, Robin nada, y Maurice el bajo, la guitarra, el piano, el órgano, el harpischord, la mandolina, el mellotrón y el sintetizador moog en "Sweet song of summer". Por supuesto que todavía Bill Shepherd se encargaba de la dirección musical, pero éste sería su último trabajo con los Bee Gees, que habían notado el evidente atraso en su responsable musical. A pesar de todo, en este LP Shepherd es mucho más rockero que otras veces, y hay menos trazados orquestales, o cuanto menos, sin un tan acusado sinfonismo a cargo de la cuerda.

La cubierta, merece citarse, al abrirse, hacía levantar un cartón con las imágenes de los tres hermanos, que se ponían de pie. En el resto se veían los personajes habituales del mundo Gibb, sus mujeres (todavía estaba ahí Lulu), el equipo, los músicos, etcétera. En la contraportada había una foto de ellos en Australia con pocos años y una de cada uno

tomadas en la gira triunfal por Japón, lo mismo que en la portada. Y los amarillos contentos.

"Run to me" no fue uno de los mejores números de Barry, Robin y Maurice, pero tenía ese evidente "ángel" de sus canciones señaladas y cuidadas para ser en sí mismas un mundo capaz de despertar sentimientos en el auditorio medio. Sin gran variedad en el enfoque o el ritmo, y destacando tan sólo el estribillo coral, conseguía todo lo previsto con claridad y gustaba. "We lost the road" la interpreta Robin y viene a ser un pequeño giro sobre el mismo trazado de "Run to me", con idéntica estructura y "tempo" rítmico. "Never been alone", nuevamente con Robin de solista, es más alegre y fresca. La llevan guitarras acústicas y no tiene ninguna complicación musical o vocal. "Paper mache, cabbages & kings", el corte más largo del LP con casi cinco minutos, es una canción alegre y dicharachera interpretada con desparpajo y libertad. No pretende nada más que dar variedad al álbum y es un decente número de relleno. Comprende un puente intermedio y un final a todo galope, comercial. Con "I can bring love", Barry desarrolla una de sus cortas cancioncillas acompañado por la acústica y un débil respaldo orquestal, todo muy suave. "I held a party" es otro de los temas movibles, con aires de vals interpretado a tres voces, con ráfagas de clavicordio recordando al tema de la serie "Los Persuasores" y poco más. Por último, el breve "Please don't turn out the lights", despide la cara A, bajo el reposo inicial del piano y Robin cantando con su especial patetismo que da a entender que se lo cree todo. La parte coral trata de ser rica pero es como siempre. Una idea esbozada en un minuto y cincuenta y siete segundos, y con dramático título: "Por favor, no apaguen las luces".

"Sea of a smiling faces" es una bonita canción, con una melodía eficaz y una interpretación ajustada, que logra imprimir optimismo a este comienzo de la cara B. Barry es el solista y todos juntos cantan lo mejor del tema. En "Bad bad dreams" sube el voltaje de hard-rock con una instrumentación pesada y los tres cantando con violencia. La guitarra de Kendall tiene un excelente trabajo en las partes cantadas y en el puente instrumental. Tras la fuerza, Maurice vuelve al aire sutil, aunque rítmico, gracias a "You know it's for you", una deliciosa canción apoyada en el trabajo de la batería, con guitarra acústica y una lejana fracción orquestal de arropamiento. Sigue "Alive", uno de los números interesantes del álbum, y que fue lanzado en single. Es una pieza lenta y llena de seriedad, con personalidad propia. Comprende algunas subidas muy crecidas de voz e instrumentación, que adornan los climaxes eficazmente. Un buen tema. "Road to Alaska" es otra concesión rítmica, trotona y despierta, a modo de "canción de camino", en efecto, se vaya a Alaska o no. La guitarra solista del centro sigue introduciendo a los Gibb por vericuetos más amplios, pero nada definidos. Finalmente, "Sweet song of summer", se abre con el sintetizador de Maurice, muy bien controlado en el control por Mike Vickers, aunque luego la canción pase a ser una monótona letanía demasiado larga.

LIFE IN A TIN CAN.- Cara A: "Saw a new morning" (4,24) (Barry, Robin y Maurice), "I don't wanna be the one" (4,15) (Barry), "South Dakota morning" (2,26) (Barry) y "Living in Chicago" (5,39) (Barry, Robin y Maurice).- Cara B: "While I play" (4,28) (Barry), "My life has been a song" (4,21) (Barry, Robin y Maurice), "Come home Johnny Bride" (3,50) (Barry) y "Method to my madness" (3,10) (Barry, Robin y Maurice).

Último álbum nuevo de la segunda etapa Bee Gees. Ya lo habían probado todo y no lograban salir del bache. Sólo quedaba reconsiderar

bien el camino a seguir y obrar en consecuencia. Y decidieron irse a USA.

Pero antes, "Life in a tin can", merece ser analizado como cabe. Comparado con "Trafalgar" y "To whom it may concern", es muy distinto. Fracasados los esfuerzos de "obra genérica" con base sinfónica, y de LP con canciones variadas, sólo les quedaba hacer un álbum presumiblemente serio y elevado, rígido de contexto, trabajado con rigor y autoridad. Para ello prescindieron de Bill Shepherd y llamaron de arreglista y director orquestal a Johnny Pate, el cual hizo cuanto menos un trabajo digno, pero demasiado supeditado a "lo que eran los Bee Gees", sin preocuparse de "lo que podían ser". Así que el resultado fue "casi" el mismo, y ni siquiera el tema estelar del álbum, "Saw a new morning", hizo nada en single. Lo de "ver una nueva mañana" sería un propósito, pero no una realidad.

Otro cambio fue dejar los habituales estudios de I.B.C. de Londres, en donde grababan los Bee Gees, y marcharse a Estados Unidos: a Los Angeles, para registrar "Life in a tin can" en la célebre factoría de la Record Plant. De todas formas, irse a grabar allí no era lo mismo que ir a trabajar allí como harían luego. El disco pudo haberse grabado en cualquier parte, si las ideas eran las mismas. En el equipo de grabación se contó con el gran batería Jim Keltner en casi todas las canciones, y en el resto, algún invitado u otro.

En la parte musical, dos anotaciones más. La primera hace referencia a los créditos: cuatro canciones de Barry solo y cuatro de los tres juntos. ¿Consecuencias?, pues que Barry regía demasiado la nave, o que Robin no lograba componer canciones con la misma calidad que antes. La segunda es la brevedad temática. "To whom it may concern" tenía trece canciones, y los LP's de los Bee Gees siempre habían sido densos en contenido. "Life in a tin can" sólo presenta ocho números, cuatro por cara, algunos demasiado extensos gratuitamente. Muchos cambios o giros pero los Bee Gees siguieron siendo los mismos, sin evolucionar. Por suerte no fue tarde para cambiar radicalmente.

La última característica de este LP fue ser el primero editado por la RSO, la compañía de discos recién formada por Mr. Robert Stigwood, el manager del grupo. No comenzó demasiado bien pero luego...

"Saw a new morning" está cantada por los tres, con Barry a la acústica, Maurice al piano eléctrico, bajo y guitarra acústica, Alan Kendall a la guitarra y Keltner a la batería. Trata de ser un tema firme y lo consigue, pero carece de inflexiones melódicas y en ciertos momentos queda como un tema triunfalista que no logra contagiar de ello al auditor. Como la mayoría de cortes del álbum, ofrece pocas alternativas cambiantes en su estructura. "I don't wanna be the one" cuenta con Barry a la acústica, Maurice al bajo y mellotrón, Kendall a la guitarra y Keltner a la batería. La pieza es una balada muy lenta que cantan cada uno intermitentemente, uniéndose en el coro de la crecida. Sofisticada y muy señorial pero sin espíritu, muy fría. "South Dakota morning" no cuenta con Robin para nada. Canta Barry y toca la acústica, Maurice es el bajo y guitarra acústica segunda, Sneaky Pete la steel, Keltner la batería y Tommy Morgan la armónica, que le da al corte un sencillo aire campestre, suficiente para hacerlo agradable pese a su estructura nuevamente baladista y tierna. Con "Living in Chicago", pieza más larga del LP, tenemos a Barry en la acústica, a Maurice en el bajo y mellotrón y a Jerome Richardson a la flauta. Cantan los tres y el resultado se repite una vez más a lo largo del LP: serena disposición vocal, refinamiento, elegancia... pero poca vida interna. Los Bee Gees eran grandes, pero no hacía falta demostrarlo tanto.

"While I play" tiene en la cara B la sorpresa de incluir al gran Rick Grech al violín y bajo, con Barry a la acústica,

Maurice a la eléctrica, guitarra de doce cuerdas y clavinet, y Jim Keltner a la batería. Canta Barry solo, sin coros y describe un tema discreto cuyo único atractivo es precisamente el trabajo de Rik. La composición tiene aires de balada rural, rítmica. "My life has been a song", cantada por Robin y Barry, se integra dentro de los cortes más melódicos del LP. Maurice toca el bajo, el órgano y el piano, Morgan la armónica muy sensitivamente, y Keltner la batería. Es una bella canción que peca tan sólo del mal general del álbum: extensión y monotonía. La débil guitarra acústica, rasgueante, de Barry, entra "Come home Johnny Bride", con Maurice al bajo, Keltner a la batería, Sneaky Pete a la steel y Jane Getz al piano. Cantan otra vez los tres una pieza animada que va creciendo pero que no pasa de ser otro tema más para el LP. Como cierre, "Method to my madness", interpretado instrumentalmente por Maurice, que toca el órgano, el piano y el bajo, más Keltner a la batería. Robin hace la voz solista y los tres los coros, muy lánguidos, después es Barry el solista... pero ni uno ni otro despejan dudas: "Life in a tin can" era demasiado inexpresivo y... ¿hace falta decir más? Los chicos seguían siendo buenos, aunque estuvieran algo descentrados, y pronto iban a mejorar.

BEST OF THE BEE GEES, VOLUMEN 2.- Cara A: "How can you mend a broken heart?" (3,45) (Barry y Robin), "1.0.1.0." (2,50) (Barry y Maurice), "Don't wanna live inside myself" (5,22) (Barry), "Melody fair" (3,42) (Barry, Robin y Maurice), "My world" (4,17) (Barry y Robin), "Let there be love" (3,29) (Barry, Robin y Maurice) y "Saved by the bell" (3,04) (Robin).- Cara B: "Lonely days" (3,42) (Barry, Robin y Maurice), "Morning of my Ufe" (3,51) (Barry), "Don't forget to remember" (Barry y Maurice) (3,27), "And the sun will shine" (3,30) (Barry, Robin y Maurice), "Run to me" (3,00) (Barry, Robin y Maurice), "Man for all seasons" (2,54) (Barry, Robin y Maurice) y "Alive" (4,00) (Barry y Maurice).

Los Bee Gees deciden "emigrar" a Estados Unidos. La segunda etapa del grupo se cierra. Telón de fondo. La casa de discos, antes de que sea demasiado tarde y por si acaso, se preocupa de lanzar un segundo volumen con éxitos, los de esta segunda etapa... más alguno repescado de la primera. Sin embargo, los Bee Gees no están precisamente en un momento de esplendor, y este álbum, siendo mejor en conjunto que el primero de hits, pasa desapercibido en 1973.

La selección, como todas aquellas en las que ha de "escogerse" entre bastante material, tiene lagunas. Vuelven a ignorarse canciones como "Jumbo" o "Singer sang his song", y en cambio son incorporadas piezas del LP "Idea", de "Odessa" y de "Horizontal", como "Let there be love", "Melody fair" y "And the sun will shine", respectivamente. Hay un olvido imperdonable, "Tomorrow tomorrow", y en cambio están "Don't forget to remember" y "I.O.I.O." del álbum "Cucumber castle". Como en ellos no aparecía Robin, como contrapartida y muy acertadamente, se incorpora a este "Volumen 2" el hit "Saved by the bell". En el resto tenemos dos cortes de "Trafalgar", dos de "To whom it may concern", dos de "Two years on", "My world", no editado en LP, y el poco conocido "Morning of my life" de Barry para redondear, disimuladamente, aunque sea un bello tema evidentemente. La canción venía del LP "Melody", banda sonora de un film del mismo título, con varias canciones de los Bee Gees, como luego veremos al hablar de las bandas sonoras. Lo que más despitaba era que en "Melody", la canción lleva el título de "In the morning", y nadie sabe por qué, en este "Best, Volumen 2", aparece como "Morning of my life", cuando el válido y real era el primero. Originalidades.

MR. NATURAL.- Cara A: "Charade" (4,12) (Barry y Robin), "Throw a penny" (3,50) (Barry y Robin), "Down the road" (4,20) (Barry y Robin), "Voices" (4,47) (Barry, Maurice y Robin) y "Give a hand, take a hand" (4,42) (Barry y Maurice).- Cara B: "Dogs" (3,42) (Barry y Robin), "Mr. Natural" (3,47) (Barry y Robin), "Lost in your love" (4,35) (Barry), "I can't let you go" (3,44) (Barry, Maurice y Robin), "Heavy breathing" (3,23) (Barry y Robin) y "Had a lot of love last night" (4,06) (Barry, Maurice y Robin).

"Life in a tin can" fue un LP "grabado íntegramente en América", y sin embargo esto era lo de menos. Sonaba como siempre. En cambio, "Mr. Natural", que es el primer LP americano de los Bee Gees, no fue necesariamente grabado en su totalidad en USA. Se usaron tres estudios para los once cortes: "Give a hand, take a hand" y "Lost in your love" fueron grabadas en los Atlantic de New York, "Mr. Natural" y "Had a lot of love last night" en los Command de Londres, y el resto en los I.B.C. tan conocidos de los Gibb. Pero con esto se demostraba que si bien un estudio es importante, lo fundamental en este caso era el productor, los arreglos, la puesta al día de las canciones de los Gibb. Y ahí estuvo ya Arif Mardin, como he comentado en la primera parte de este libro.

No es que "Mr. Natural" fuera una ruptura en regla y un éxito inmediato. Fue una ruptura, sí, pero dentro de un orden. No hubo éxito pero sí la primera adecuación, el primer paso para los nuevos Bee Gees que estallarían con el siguiente álbum. El trabajo de Mardin, oyendo este álbum, puede considerarse ya de por sí fantástico, aunque hubiera críticas adversas basadas en las raíces musicales de Arif, habituado a trabajar con negros que hacían soul o Rhythm & Blues. Al comprobarse que los Bee Gees no experimentaban cambios notables, se pensó en un nuevo fracaso. Algunos notaron lo impoluto de una grabación en la que las voces volvían a ser perfectas y las canciones mucho más actuales, pero se pedían hits, números 1 de nuevo, y "Mr. Natural" no los dio. Era un LP completo en sí mismo, aunque falto de garra comercial y de "punch". Y lo mejor era su técnica... auténtica técnica de grabación, de creación. En eso los yankees seguían llevando ventaja en el show-business. Si de "Mr. Natural" hubiera salido un número 1, puede que las cosas se hubieran precipitado en favor de los Gibb. No fue así, pero ello sigue sin restar el calor del LP, extremadamente bello y emotivo a veces, aunque ya no fuera eso lo mejor para el grupo.

En las distintas tomas de grabación, hubo grupos de ingenieros para las partes orquestales adicionales, ingenieros en cada estudio convenientemente escogidos, y en las mismas mezclas tomó parte Mardin con los dos ingenieros británicos. Para el peso instrumental se empleó a los mismos músicos de los Bee Gees, Geoff Westley en teclados, Alan Kendall a la guitarra, Dennis Byron en la batería, y Maurice al bajo, mellotrón y órgano, así como Barry con su guitarra acústica. Los líderes vocales fueron Barry y Robin, y para los coros los tres. Dentro de esta simpleza, el LP puede decirse que es sumamente rico en efectos líricos y melódicos, y fue desde luego el último álbum con estas pautas, que los Bee Gees hicieron al completo. Es un disco clave por lo que representa de final y de comienzo, de puente, de pacífica ruptura. Un bello LP que siempre puede reencontrarse mirando hacia atrás.

"Charade", nada más abrir el álbum sumerge a cualquiera en un mundo de suavidad elevada al máximo. La música apenas supera unos escasos decibelios y las voces susurran apagadamente sobre notas violinescamente tenues. Tema de amor, arrullante, donde los haya y, desde luego, la sensación clara, de entrada, de que aquellos son los Bee Gees pero muy muy a la americana. Después de las imágenes mentales

de relax que proyecta "Charade" sobre la mente, "Throw a penny" es ligeramente más rítmica, aunque no goza de un mayor tono vocal. Se sigue cantando en susurros hasta que el corte crece y aparece un mayor genio envuelto en la melodía. Hay dos partes diferenciadas en el número, con un puente medio en el que Robin canta casi en "off" muy lánguido. Un lazo musical une esta canción con la siguiente, "Down the road", decididamente rítmica, con instrumentación pesada (de peso), y que es lo más próximo a lo que luego harían en los siguientes álbumes. Las partes de crecida vocal son brillantes. Aquí se veían claramente las posibilidades rockeras de los Gibb. "Voices" es un largo corte lento cantado por Robin sobre una base de guitarra acústica y con unos sinuosos coros que lo adornan. Poco a poco la pieza va ganando en intensidad, la instrumentación crece y la voz sube de tono. No tiene gran variedad estructural pero es una bella canción. De cierre, tan armónica y lenta como la anterior, está "Give a hand, take a liand", cantado por Barry. Su desarrollo también es parecido: entrada de la Voz sobre piano, subida coral y repeticiones hasta el final.

"Dogs", al comienzo de la cara B, es un original tema, por el tratamiento de formas musicales empleado, a base de cambios y uniones hechas con exquisita conjunción. Viene a ser como una entrada rítmica que prepara "Mr. Natural", tema que da título al LP. Aquí hay que destacar que "Mr. Natural" es una bonita canción, pero ni mucho menos comercial, lo cual, al ser editada en single, perjudicó esa "nueva imagen" buscada por los Gibb. En "Lost in your love" vuelve la calma, siendo ésta una balada apacible, sin demasiado relieve dentro de su sencillez absoluta, y sucede lo mismo a "I can't let you go", que carece de relieve y se limita a ser una canción basada en una agradable melodía, de limpia ejecución y poco más. "Heavenly breathing" es otro tema fuerte, ejecutado con ritmo, una sección de viento espléndida en sus fases discontinuas, y un arreglo discotequero perfecto, en el cual los Gibb hacen un trabajo magistral. Barry canta con un gran temperamento. Otra clara señal de lo que iba a llegar en el nuevo álbum. "Had a lot of love last night" recuerda, por su belleza coral, a "Odessa", y es una despedida en regla, una canción de cuna que busca, y logra con facilidad, gustar desde la primera audición, y cerrar el LP con la misma suavidad y calma con que se inicia.

MAIN COURSE.- Cara A: "Nights on Broadway" (4,32), "Jive talkin'" (3,43), "Wind of change" (4,54), "Songbird" (3,25) y "Fanny (be tender with my love)".— Todos los temas por Barry, Robin y Maurice, excepto "Wind of change" por Barry y Robin, y "Songbird" en el que además de los tres firma Blue Weaver.— Cara B: "All this making love" (3,03), "Country lanes" (3,29), "Come on over" (3,26), "Edge of the universe" (5,21) y "Baby as you turn away" (4,23).— Todos los temas por Barry y Robin, menos el último en el que también firma Maurice.

Y aquí llegaba el comienzo del "boom", de la nueva "edad de oro" o de como quiera llamársele. "Main Course" era el LP trabajado, estudiado, pensado y grabado con una mentalidad distinta, sin ambages ni traumas. Es un disco limpio, directo, magnético por su fuerza en lo rítmico y tan bello como los anteriores en lo lírico. Arif Mardin, como productor, se despedía aquí de los Gibb, pero les dejaba frente al éxito. Karl Richardson, ingeniero que se encargó de las mezclas finales de los tres temas, "All this making love", "Jive talkin'" y "Edge of the universe", sería uno de los que pasara a encargarse de la producción de los siguientes discos, junto a Albhy Galuten.

Para grabar "Main Course", los Gibb emplearon estrictamente su banda de acompañamiento, con breves pasajes iniciales de artistas

invitados. Blue Weaver, teclista de amplia experiencia, se convertía en uno de los elementos clave en la instrumentación, al dominar un gran mundo de sonidos aplicables al entorno Bee Gees. Seguían Alan Kendall en las guitarras. Dennis Byron en la batería, Barry en la guitarra de ritmo y la acústica y Maurice al bajo y guitarras. Robin sólo cantaba, como sus hermanos. Las grabaciones de los diez cortes se efectuaron en los Estudios Criteria de Miami, en Florida, con Karl Richardson de ingeniero jefe, y en los Atlantic Recording de New York bajo órdenes del ingeniero Lew Hahn.

"Main Course" dio, de diez canciones, nada menos que tres singles de éxito. Material muy aprovechable sin lugar a dudas. Primero fue hit "Jive talkin' ", con el brillante "Wind of change" de cara B. Después siguió "Nights on Broadway" con "Edge of universe" que, en según qué lugares, fue cara A una o la otra. Y en tercer lugar, en USA, apareció también en single el tema "Fanny". Otra canción de este álbum, "Come on over", fue el tema estelar del LP que poco después editó Olivia Newton-John, y "Baby as you turn away" tuvo diversas versiones de artistas de gran peso, lo mismo que otras composiciones de "Main Course". En líneas generales fue un disco redondo al completo, con el que los Gibb alcanzaron su mejor momento, reactivaron su puesta a punto americana, y lograron asentarse en este mercado. Era la tercera vez que conquistaban un nuevo público en su carrera.

Con "Main Course", por otra parte, se notó aún más que con "Mr. Natural" el trabajo coordinado de los tres Gibb en equipo, y muy especialmente el de Barry y Robin. Volvía a producirse la fusión completa de ideas y la perfecta entente que les llevó al éxito en los últimos años 60, cuando no trabajaban individualmente, sino como uno solo. Las canciones eran, con claridad, actuales, hechas con nervio. Música de 1975 para el momento de 1975. No había la menor duda de que los Bee Gees era de lo mejor que sonaba en el mundo por aquellos días, y uno de los escasos grupos que había salido del bache que trajo consigo el cambio de década en la evolución del rock.

"Main Course" fue el clásico LP "completo". No hubo una sola canción "de álbum", o lo que es igual en el argot musical, de relleno o complemento. Cualquiera podía funcionar sola, en single, con mayor o menor fortuna. Esta, que es una fórmula clásica del mercado americano de la segunda mitad de los años 70, sólo está al alcance de los grandes autores con material sobradamente bueno y válido. Y los Bee Gees la mantendrían luego con los sucesivos LP's editados hasta hoy. En "Main Course" aparecería también el logotipo fijo con las letras "BEE GEES", y en la portada misma rompía fórmulas dentro de una sencillez plena.

Se abre el LP con "Nights on Broadway". Un enérgico piano sobre un duro ritmo de batería equilibrado con el trance absorbente del bajo, pulsado con radical gravedad. Sobre todo ello, las voces, cantando a veces en planes superpuestos y otras en planos contrapuestos, haciendo juegos con el solista, los coros, y voces incorporadas sobre el trazado de las estrofas para reforzar parte de las mismas. Un número diáfano, abierto y vital que comprende un puente central en el cual reina un tono más melódico, pero sólo para reforzar la primera y la última parte, extraordinarias, en un gran tema individual y como apertura de un LP. "Jive talkin' " sigue a "Nights on Broadway", y ahí entramos ya de lleno en lo que es el "sonido discotequero" del LP, aunque en realidad se trata de un tratamiento neto de Rhythm & Blues. Aparece una rasgueante guitarra y rápidamente el bajo y la batería, sostenidos firmemente y sin variaciones a lo largo del corte. Los tres Gibb, con voces ahogadas y casi esquematizadas siguiendo el ritmo, son ideales para crear el climax vocal preciso. Un detalle claro es que nadie diría que son los Bee Gees si

situamos este tema fuera del contexto del LP, aun y para expertos conocedores de la obra anterior. En el número hay un ligerísimo pero magistral puente central de sintetizador a cargo de Blue Weaver, que es uno de los atractivos de la canción. "Wind of change", aunque fue cara B de "Jive talkin' ", creo que es una de las mejores canciones rítmicas del álbum y uno de los grandes temas compuestos por los Bee Gees en los últimos cuatro años. Tiene un nervio magistral y no por ello deja de ofrecer una atractiva línea melódica en el armónico trazado coral. El estribillo, repetido constantemente, es el gran atractivo de la pieza, cuyo centro está ocupado por un breve pasaje del viento, repetido luego, álgidamente intercalado. El final, roto y subido al climax por la aguda voz en falsete de Maurice, es brillante sin paliativos. Después llega un poco de calma con "Songbird", canción introducida por piano y voz, tranquilamente, buscando una cota de suave lirismo que se obtiene más gracias a la armónica de Donny Brooks. Es uno de los tres invitados del LP, ya que en "Wind of change" tocan Joe Farrell el saxo tenor y Rey Barretto las congas. "Songbird" no ofrece mayor variación que ese oscilar melódico sobre el piano y un fondo de violines, salvo los breves bloques corales. Y con "Fanny (be tender with my love)", termina la cara A. Esta es una balada romántica de tratamiento ligero, sin empalagosidades, que canta Barry a ritmo medio, sobre el respaldo orquestal que lo adorna.

"All this making love" es un número de ritmo cortado, marcado por la sección rítmica con dureza y adornado por las intervenciones del teclado y la guitarra eléctrica. La voz solista es tal vez demasiado rígida, y ello, unido al tratamiento, sitúan al corte lejos del resto en la valoración global. "Country lañes" es otra canción suave, cantada por Robin a su aire y acompañado por el piano hasta la entrada de la orquesta, que la realza con bellas líneas.

La voz de respuesta, mientras canta Robin algunos pasajes, es magnífica, y responde a la serie de magníficos arreglos hechos por Arif Mardin en este LP. Un clásico corte romántico de Robin vestido de nuevo a la moda del momento. "Come on over" no vería el enfoque anterior: piano y voces, con ternura, y alternativas de Barry y Robin cantando y doblándose mutuamente en las breves crecidas corales. Leve orquesta y un ritmo de acompañamiento de batería. "Edge of universe" es una de las grandes piezas del álbum, y no sólo por ser la más extensa con cinco minutos y medio. Está cantada con nostálgica alegría sobre la base del ritmo, unos graves coros de fondo, y la presencia siempre álgida y brillante del sintetizador, que adorna la mayoría de pasajes. Hay algunos breves cambios de estructura en su desarrollo, pero el tema base se va repitiendo una y otra vez sin cansar. Hacia el final hay un estribillo en falsete y una larga despedida rítmico- vocal. El último número es "Baby as you turn away", canción exquisita, cantada con voz aguda y queda en medio de uno de los habituales aires de exquisitez propios y característicos de números destinados a cerrar un LP y dejar buen sabor de boca (cosa también clásica en los Bee Gees). Pero aún y estando pensado como cierre, tiene el estigma de los números con una fina melodía bien dibujada. Un estándar.

"Main course", a su término, da la impresión de haber avanzado diez años en relación al pasado Bee Gees...



CHILDREN OF THE WORLD.- Cara A: "You should be dancing" (4,17), "You stepped into my Ufe" (3,25), "Love so right" (3,37), "Lovers" (3,35), "Can't keep a good man down" (4,43).- Cara B: "Boggie child" (4,11), "Love me" (3,58), "Subway" (4,23), "The way it was" (3,18) y "Children of the world" (3,07).— Todos los temas por Barry, Robin y Maurice, menos "Love me" por Barry y Robin y "The way it was", de Barry, Robin y Blue Weaver.

"Children of the world" fue ya, clara y descaradamente, discoteca pura, sin disimulos. Ritmos sincopados, negroides al ciento por ciento, voces en constante falsete, corno los grandes del soul y el Rhytlun & Blucs (Spinnrcs, Temptations, Miracles, Chi-Lites, etcétera), y piezas

lentas con el color característico de las que hacen arrullar a las parejas en las salas de todo el mundo, aun dentro de una estructura que no deja de tener su coloración rítmica apropiada. Y no era ni una trampa ni un prefabricado montaje de laboratorio. Tal vez no fuera tan real, tan directo o tan espontáneo, pero era la música de 1976, y los Bee Gees eran nuevamente capaces de hacer hits como antaño. Ese era el juego y ellos lo jugaban con triunfos.

Cualitativamente, "Main Course" era mejor, más rico y variado, pero "Children of the world", como obra, mostraba la compacidad sin fisuras de aquello que ha sido hecho con un fin, poniéndolo todo en su justo punto y sabiendo cómo manejarlo. A muchos, este LP les pareció demasiado alejado de lo que habitualmente cabía esperar de los Bee Gees, es decir: que no eran los Bee Gees. Pero sí lo eran. "Odessa" estaba lejos, y también el álbum hecho un par de años antes, "Mr. Natural". Todo estaba muy lejos. Por ello "Children of the world" vendió un millón de ejemplares y fue disco de platino, mientras "You should be dancing" se convertía en uno de los temas discotequeros más importantes y clásicos de la historia de la música.

Y ni siquiera hizo falta cambiar nada. El mismo grupo de músicos de "Main Course", es decir, la banda de los Bee Gees, Alan Kendall, Blue Weaver y Dennis Byron, con los tres Gibb, se ocupó de todo. Stephen Stills intervino en un corte, George Perry fue el bajo en dos, Joe Lala tocó en algunos más y Gary Brown lo mismo. Lala a la percusión y Brown a los saxos. La producción, con los Bee Gees, siendo co-productores Richardson y Galuten. Era evidente que los Gibb trabajaban cómodos con los músicos que les acompañaban, y que Arif Mardin (al que agradecían en este LP "su ayuda y su fe"), les había enseñado cómo se grababa en aquellos días, junto a un buen montón de trucos especiales. Habiendo aprendido, los Gibb, como era habitual en ellos, ya se lo hicieron solitos.

No todo consistió en "grabar como los negros", porque para eso, obviamente, ya estaban los negros. La razón del éxito consistía en ofrecer calidad, un producto de actualidad, y hacerlo con la suficiente diferenciación como para que fuera aceptado a nivel de Rhythm & Blues, superando lo conocido. Y eso fue lo que los Bee Gees lograron. Un grupo blanco, y además de ingleses que pocos años atrás cantaban cosas líricas con baños sinfónicos, conseguía imponerse, ser el número 1, deshancar a los negros, dominantes de su propio mercado. El mundo rock estaba cambiando. Podía ser que nada fuera como parecía, o que artistas como los Bee Gees habían superado todo tipo de barreras. Y se trataba de esto último.

"Children of the world" fue un impacto total, el verdadero preludio a "Saturday night fever", ya que el éxito prolongado desde su edición en mitad de 1976, hasta comienzos del 77, no dio opción a Robert Stigwood cuando pensó en quién podría hacer el grueso de canciones de "Saturday night fever". Allí estaban los Bee Gees. El resto casi fue sencillo.

"You should be dancing", nada menos que con Stephen Stills en la percusión, era un himno de discoteca, de ritmo concentrado sobre el cual las voces cabalgaban en sus falsetes con agudas intermitencias y diversidad de planos. Una sección de viento compuesta por seis músicos se encarga de crear atmósferas soul, sobre todo en el espacio central en el que actúan como solistas. Cerca del final, es Stills el que lleva el ritmo de la percusión hasta que el corte crece, ya sin variaciones hasta el climax de cierre. "You stepped into my life" es más "boogie" en su estructura rítmica. Los Gibb cantan como en suspiros agudos y breves al comienzo, siempre en falsete, logrando magníficos arreglos vocales con las variantes del corte, aunque éste no es de los mejores números del álbum. "Love so right" sí es de los favoritos en el resumen final. Se trata de una

canción lenta, muy sencilla y con poca complicación instrumental. Una suave base de la sección de viento y algo de cuerda y teclado, y la voz siempre afalsetada desgranando lo que en otro tiempo hubiera sido una balada romántica y ahora quedaba como un tema discotequero lento. "Lovers" es más discontinuo, con participación vocal de los tres haciendo varias voces e introduciéndolas a distintos niveles y en distintos planos, bien como solistas, bien como coros, o bien como respuestas diversas de las partes principales. En esa habilidad vocal radica lo más importante del tema, más vivo de ritmo que los dos anteriores, y preparación del álgido corte que cierra esta cara, "Can't keep a good man down", la pieza más larga del LP, que luego sería uno de los favoritos de los Gibb en sus actuaciones en vivo. Es ante todo un tema de ritmo, con voces más naturales y algunos cambios de estructura que dejan a Robin cantando solo primero, y luego a Barry.

"Boogie child" fue otro de los temas de impacto de "Children of the world" en single. Aquí el ritmo recortado y sincopado es total, con trompetas discontinuas, un ritmo monocorde, una guitarra llena de efecto boogie rasgando las notas y, sobre todo, las voces, con un coro repitiendo la palabra "boogie" bajo el solista y otro coro en las partes más altas y de empuje pro-éxtasis si uno está sumergido en el ambiente luminoso y turbador del baile discotequero. Posiblemente muy frívolo, pero de un impacto total para el nuevo público de los Bee Gees. "Love me" (tercer tema con la palabra "love-amor" en este álbum) lo entra Robin con suavidad y su característica voz. Es un claro corte suyo, romántico y sumamente bello en su melodía, deliciosamente llevada por el grupo orquestal, batería de acompañamiento y piano de soporte. En "Subway" y el siguiente corte, el bajo es George "Chocolate" Perry, y de nuevo vuelta al ritmo. "Subway" cuenta con un notable trabajo de Blue Weaver en el teclado, adornando con matices cálidos la voz afalsetada sobre la base del ritmo. Este es uno de los números que mejor forman el puente entre este LP y "Saturday night fever", principalmente por el arreglo vocal. "The way it was", de Barry, Robin y Blue Weaver, lo abre este último con piano. El corte de canción romántica es el más acusado del álbum. La voz solista es más natural, siempre sobre el piano, y con crecidas orquestales hechas a base de mellotrón. Canta Barry con singular calma y deja así el álbum listo para el cierre, con otro de los clásicos números finales de los Bee Gees, que en este caso es el tema que da título al LP, "Children of the world", una pieza de gusto y calidad vocal, ya que arranca con los tres Gibb cantando sin música, haciendo diversas voces, hasta que aparece el ritmo y una base de teclado suave. La canción va creciendo con regularidad a cada fragmento, pero son las voces lo que siempre marcan cada subida. Hay un pasaje central de teclado a cargo de Blue Weaver, que hace él solito de orquesta con las amplias posibilidades de mellotrón y sintetizadores, y de nuevo retorno al comienzo, para el trazado final, en la pieza más breve del disco.

"Children of the world" les costó a los Bee Gees grabarlo seis meses. No de trabajos continuos, pero sí espaciados, pese a lo cual su unidad es completa. Grabaron parte en los estudios de Criteria de Miami y parte en los Le Studio, de Quebec (Canadá). Sería el último álbum completo, grabado en estudio, de los Gibb, hasta 1978, ya que el siguiente sería un doble en vivo, en "Saturday night fever" sólo media docena de canciones, y en "Sgt. Pepper's lonely hearts a club band", parte junto a otros artistas.

HERE AT LAST... LIVE.- Cara A: "Tve gotta get a message to you" (3,58), "Love so right" (4,30), "Edge of the universe" (5,26), "Come on over" (3,24) y "Can't keep a good man down" (4,40).- Temas uno, dos y

cinco por Barry, Robin y Maurice. Temas tres y cuatro por Barry y Robin.— Cara B: "New York mining disaster 1941" (2,26), "Run to me/World" (2,30), "Holiday/I can't see nobody/I started a joke/Massachusetts" (7,14), "How can you mend a broken heart?" (3,48) y "To love somebody" (4,05).— Temas dos, tres, seis y siete por Barry, Robin y Maurice. El resto por Barry y Robin.— Cara C: "You should be dancing" (9,20), "Boogie child" (5,02), "Down the road" (4,31) y "Words" (4,23).— Todos por Barry, Robin y Maurice excepto el tres, de Barry y Robin.— Cara D: "Wind of change" (4,42), "Nights on Broadway" (4,38), "Jive talkin' " (5,04) y "Lonely days" (4,12).— Todos los temas por Barry, Robin y Maurice, excepto el primero por Barry y Robin.

En plena gira americana de finales de 1976, y mientras los últimos singles y el LP "Children of the world" se convertían en lo más vendido de los Bee Gees en USA, se grabó este doble álbum. Exactamente el 20 de diciembre en el Forum de Los Angeles, con la unidad móvil de Wally Heider.

La necesidad de un disco en vivo en todos los grandes artistas se hace patente cuando las técnicas de estudio llegan a superar y a desbordar la imaginación del más fantasioso. Querer demostrar que se suena igual en vivo que en disco es un reto que la mayoría de grandes del rock acepta en uno u otro momento de su vida. Lo curioso es que los Bee Gees, después de diez años de rodar en el éxito, aún no tenían un "live" en su haber. Es probable que las diversas alternativas de su carrera, la aparición de dos "Grandes éxitos" en puntos concretos de ellos, y otras circunstancias imprevisibles, impidieran siempre este tipo de trabajo. Pero la gira americana les dio la oportunidad. Con una banda impecable, un sonido brillante, un enfervorizado gritar de los entusiastas, y una puesta a punto basada en el tremendo éxito que tenían en esos días, lo hacía todo fácil.

Un disco en vivo es una mezcla de éxitos y de habilidad para crear el ambiente del show y meterlo en las estrías de un álbum. Cuando se logra plenamente, el público puede cerrar los ojos e imaginar que "estuvo" en ese concierto. Y eso es lo más difícil. Casos como el de Peter Frampton, por citar el más notable, con su LP "Comes alive!", o éste de los Bee Gees, no son, tan frecuentes, aunque cada vez haya más discos en vivo registrados en el mundo.

El secreto de los Gibb radicó no obstante en la sabia elección de los temas: incluir lo último eliminaba muchos compradores, y colocar lo viejo les apartaba de su línea actual. El único remedio era unir las dos épocas clave de su vida: el pasado y el presente, pero el pasado de 1967 y 1968 y el presente de "Main Course" y "Children of the world". Se eliminaban así los álbumes y temas de la crisis de 1972 a 1974, incluido "Mr. Natural", y se pasaba por alto también a "Odessa", poco menos que imposible de tocar en vivo con una banda de ritmo.

Quedaban por una parte algunos de los singles de éxito, como "Massachusetts", "World", "I started a joke", "Words", "To love somebody"... y por otra parte lo más reciente, "Jive talkin' ", "Boogie child", "Edge of the universe", etcétera. Y en medio, sólo dos canciones importantes, "Lonely days" y "How can you mend a broken heart?", situadas un poco en el vértice del pasado y el presente. El comienzo de cada cara tenía a su vez un significado destacado. La A se inicia con el tema de mayor éxito en la primera etapa, "I've gotta get a message to you"; la B con el primer disco del grupo a su vuelta a Inglaterra, "New York mining disaster 1941"; la C con el mayor impacto logrado en Estados Unidos, "You should be dancing"; y la D con el tema que indicaba precisamente el cambio americano, "Wind of change" (Viento de cambio), cerrando además con "Lonely days", en recuerdo de los años

tristes de las separaciones y los problemas. Aceptando sus errores creaban un himno de cierre muy válido.

La mayoría de versiones se ajusta en todo a los temas originales grabados en su día, aunque siempre hay algunos segundos más por solos y otras intervenciones. La mayor diferencia radica en "You should be dancing", que ocupa más de nueve minutos y se transforma en un potente tema de sostenido ritmo en el éxtasis del concierto, y en la cara B, con varios "medleys" destinados a agrupar viejos temas y ofrecerlos juntos para abreviar. En cuanto al reparto final, tenemos diez temas de 1967-69, dos de 1971, una canción de "Mr. Natural", cinco de "Main Course" y cuatro de "Children of the world".

En los créditos de "Here at last... live", pocas sorpresas. El grupo base sigue siendo el formado por Barry a la guitarra y voz, Robin a la voz, Maurice al bajo y voz, Dennis Byron a la batería, Blue Weaver a los teclados y Alan Kendall a la guitarra solista. Aquí, sin embargo, y para reforzar a la banda en la gran gira americana, se contó con tres músicos "invitados" y una estación de viento. Los invitados fueron Joe Lala a la percusión, Joey Murcia a la guitarra y el ya conocido Geoff Westley, que había tocado con los Bee Gees, a los teclados. La sección de viento la integraban los trompetas Jeff Kievit y Ken Faulk, el saxo barítono Stan Webb, el saxo tenor Peter'fiállin, el saxo alto Whit Sidener y el trombón Péter Graves. De ellos, Ballin y Sidener, ya habían intervenido en la grabación de "Children of the world".

Cuando acabó la gira americana, los tres Gibb marcharon con estas cintas a Francia y se encerraron en el Castillo d'Herouville, en los estudios que hicieron famosos grabaciones importantes para artistas como Elton John o Pink Floyd. Y allí realizaron las mezclas finales, entre enero y febrero de 1967. También allí recibieron a Robert Stigwood y a su idea de "Saturday night fever"...

En líneas generales, "Here at last... live", volvió a cerrar una etapa de éxito, iniciada con el resurgimiento de "Main Course" y el tremendo impacto de "Children of the world". Ciertamente que el hecho de grabar luego los temas principales de "Saturday night fever", sería casualidad. Pero de esta forma el doble en vivo quedó separando otro punto y aparte de una carrera que prometía alcanzar las cotas de los más importantes astros del rock. La mezcla de canciones viejas y nuevas, tocando las viejas como en su día y las nuevas como en los LP's recientes, sirvió para mostrar la todavía clara ambivalencia de unos artistas capaces de hacerlo todo dentro de la música.

Y "Here at last... live" fue un buen LP en vivo, un gran hit en los rankings de LP's y un mejor final.

El cine lo superaría todo.

Bandas sonoras

MELODY.- Cara A: "In the morning" (3,12) (Barry Gibb), cantada por los Bee Gees, "Melody fair" (2,19) (Barry, Robin y Maurice), cantada por los Bee Gees, "Melody fair" (1,22), interpretada por la orquesta de Richard Hewson, "Spicks and specks" (1,41) (Barry), orquesta de Richard Hewson con el coro de niños de la Corona School, "Romance the- me in F" (2,35) (Richard Hewson), por la orquesta de Richard Hewson, y "Give your be'st" (3,17) (Barry, Robin y Maurice), por los Bee Gees.- Cara B: "To love somebody" (2,58) (Barry y Robin), por los Bee Gees, "Working on it night and day" (4,07) (Hewson-Gray), con la orquesta de Richard Hewson más Barry Hewson, "First of May" (2,47) (Barry, Robin y Maurice), cantada por los Bee Gees, "Seaside

banjo" (1,05) (Hewson), por la orquesta de Richard Hewson, "Teacher's chase" (2,25) (Hewson), por la orquesta de Richard Hewson y "Teach your children" (2,53) (Graham Nash), cantada por Crosby, Stills, Nash & Young.

La primera banda sonora de película en la que estuvieron metidos los Bee Gees fue ésta: "Melody", poco menos que desconocida u olvidada pocos años después. Se trataba de un film del director Waris Hussein, producida por David Puttnam y con guión de Alan Parker, con Mark Lester y Jack Wild de protagonistas (ambos habían sido los intérpretes del film "Oliver", y se aprovechaba así su fama al máximo), en una historia de niños y para niños. El título exacto de la cinta era "Melody (how oíd is oíd enough?)"

Barry, Robin, Maurice y Robert Stigwood se encargaron de la producción de la banda sonora, pero desde luego no se rompieron mucho el cerebro haciendo nada nuevo. De los cinco temas interpretados por ellos, sólo uno era nuevo. Otras dos canciones de los Bee Gees, ya conocidas, figuraban en la banda sonora, pero en versiones orquestales. Cuatro más eran del propio Richard Hewson, director orquestal, y el último, como perita en dulce, la inclusión del célebre "Teach your children", clásico de CSN&Y. Sobre los cinco ejecutados directamente por los Bee Gees, tres pertenecían al LP "Odessa", con "Melody fair" en versión reducida, otro era del primer álbum del grupo, y el quinto, como he dicho antes, una canción inédita compuesta por Barry con el título de "In the morning", que es la que abre el LP. Se trata de un tema realmente delicioso, acústico, cantado por el mismo Barry. Después esta canción aparecería en el álbum "Best of Bee Gees Vol. 2", aunque con el título "Morning of my life", inexplicablemente. Dado que era la única novedad de "Melody", el LP aún fue olvidándose más.

La producción de "Melody" tuvo lugar en 1971, esto es, poco después de la vuelta de Barry, Robin y Maurice, a la paz familiar. Ni la película alcanzó cotas de popularidad destacadas ni la banda sonora mereció mucha atención por su carácter de "materia conocida". Los muy-muy fans de los Gibb tenían un tema inédito, pero eso no justificaba comprar todo un LP.

Así que lo del cine no pudo comenzar más grismente.

ALL THIS AND WORLD WAR II.- Este sí fue un experimento notable, aunque en él los Bee Gees trabajaran como invitados junto a varios de los mejores artistas del mundo rock, sin intervenir en la confección de temas ni en la producción del álbum.

Fue Lou Reizner el impulsor de "All this and world war II" (Todo esto y la segunda guerra mundial). Se trataba de montar una película con reportajes de la segunda guerra mundial, desde su inicio hasta su fin, pero con un fondo enteramente musical a base de canciones de los Beatles, de Lennon y McCartney, que fueron seleccionados expresamente para cada secuencia del film, de forma que, por ejemplo, "El loco de la colina" se cantara al salir Hitler, "Sun king" cuando los japoneses inician el ataque a Pearl Harbour, o "El largo y pesado camino" en el inicio de la invasión europea por parte de los alemanes. Combinando música e imágenes, a veces en forma incluso cómica, el film pasó a tener un valor sumamente especial como documental, pero obviamente Lou Reizner dio una banda sonora magnífica que fue lo más importante en el conjunto, lo que dio la vuelta al mundo. Aun sin film, la idea era atractivamente comercial: las mejores canciones de Lennon y McCartney cantadas por varios de los más importantes nombres de la música de los 70. ¿Quién podía pedir más?

Lou Reizner, que ya había sido el impulsor de la versión sinfónica de "Tommy", trabajó tres años en las grabaciones de "All this and world war II", saltando de un lado a otro del mundo para que cada artista pusiera la voz a la base instrumental grabada ya por la London Symphony Orchestra. Justamente los primeros que se incorporaron al proyecto fueron los Bee Gees, en 1973, grabando sus cuatro canciones (aunque dos estén unidas): "Golden slumbers/Carry that wight" (3,12), "She carne in through the bathroom window" (1,54) y "Sun king" (2,03). Esto era en octubre de 1973. Tres años más tarde, en octubre del 76, Rod Stewart grababa "Get back" y el doble álbum quedaba listo, editándose inmediatamente después. En él intervienen Ambrosia cantando "Magical mystery tour", Elton John con "Lucy in the sky with diamonds", Leo Sayer con "I am the walrus", "Let it be" y "The long and winding road", Bryan Ferry con "She's leaving home", Roy Wood con "Lovely Rita" y "Polythene Pam", "Keith Moon con "When I'm sixty four", Rod Stewart con "Get back", David Essex con "Yesterday", Jeff Lynne con "With a little help from my friends/Nowhere man", Lynsey de Paul con "Because", Richard Cocciantie con "Michelle", Four Seasons con "We can work it out", Helen Reddy con "The fool on the hill", Frankie Laine con "Maxwell's silver hammer", Brothers Johnson con "Hey Jude", Status Quo con "Setting better", Henry Gross con "Help", Peter Gabriel con "Strawberry fields forever", Frankie Valli con "A day in the life", Tina Turner con "Come together", los Bee Gees con los temas antes citados, Vil Malone y Lou Reizner en "You never give me your money", y la London Symphony Orchestra en el "The end" final.

La incorporación de los Bee Gees a este proyecto, en los años más grises de su carrera, pero aún con un nombre importante, acabaría siendo profética. Al editarse el doble LP, los Bee Gees volvían a estar arriba, y Stigwood, su manager, tuvo muy claro que las voces únicas de los tres hermanos Gibb debían de ser también parte de su nuevo proyecto: "Sgt. Pepper's lonely hearts club band". Era otra forma más de recoger unos frutos, pero los Bee Gees casi parecía que cuanto hicieran en la vida, debía de revertir sobre ellos después. La impecable forma de cantar sus canciones en "All this and world war II" alcanzaría su máxima expresividad años después al grabar junto a otros artistas, pero quedándose ellos la parte del león, la banda sonora de "Sgt. Pepper's lonely heaijts club band".

"All this and world war II" no es pues una banda sonora integrable en la vida Bee Gees como algo propio, pero sí ha de citarse entre los trabajos que hicieron para el cine, y con especial relevancia por lo que significó luego.

SATURDAY NIGHT FEVER.- Cara A: "Stayin' alive"

(4,43) "How depp is your love?" (4,03), "Night fever" (3,33), "More than a woman" (3,15) y "If I can't have you" (2,57).- Todos los temas por Barry, Robin y Maurice, cantados por los Bee Gees los cuatro primeros y por Yvonne Elliman el último.- Cara B: "A fifth of Beethoven" (3,01) (Murphy) por Walter Murphy, "More than a woman" (Barry, Robin y Maurice) (3,16) por Tavares, "Manhattan Skyline" (4,43) (Shire) ejecutada por David Shire y "Calypso breakdown" (7,50) (W. Eaton) por Ralph McDonald.- Cara C: "Night on disco mountain" (5,12) (Basado en "Night on bald mountain" de Mussorgsky) por David Shire, "Open sesame" (3,59) (R. Bell- Kool & The Gang) por Kool & The Gang, "Jive Talkin' "

(3,44) (Barry, Robin y Maurice) por los Bee Gees, "You should be dancing" (4,15) (Barry, Robin y Maurice) por los Bee Gees y "Boogie

shoes" (2,16) (Casey-Finch) por K.C. & The Sunshine Band.- Cara D: "Salsation" (3,50) (Shire) por David Shire, "K-Jee" (Hearndon) (4,15) por M.F.S.B., y "Disco infierno" (10,52) (Kersey-Green) por The Trammmps.

Es posible que fueran demasiado listos los Bee Gees, o Stigwood, al no componer o no dejarles componer toda la banda sonora del film. Es posible que la variedad de grupos y sonidos sea uno de los atractivos del doble álbum y la propia música de la cinta. Es posible esto y mucho más. Pero lo único seguro al hablar de este doble LP, es que las canciones de los Bee Gees en pleno, las dos conocidas y las cinco nuevas, son la base del éxito, y que la primera cara del primer disco, con todos los éxitos uno tras otro, vale ya por todo el resto, sin menospreciarlo, pero aclarando que los Bee Gees superaron cualquier posible previsión. "Saturday night fever" en lo que respecta al trabajo de los hermanos Gibb, no es una suma de canciones para un film: son cinco hits absolutos, cinco temas clave, y excepcionalmente "Stayin' alive" y "How deep is your love?", dos temas modélicos, uno rápido y otro lento, capaces en sí de resumir doce años de vida estelar y más de veinte de carrera musical.

"Saturday night fever" fue la película de 1978, al menos hasta que "Grease" y "Sgt. Pepper's" tomaron el relevo mundialmente a partir de fines de verano, casi ya en otoño. Robert Stigwood convirtió un simple artículo leído en una revista, en una historia de éxito, descubriendo a John Travolta, con John Badham de director, coreografía de Lester Wilson, escenografía de Norman Wexler, y un reparto de desconocidos encabezado por Travolta y la actriz Karen Gorney. "Saturday night fever" fue la piedra filosofal, sobre todo gracias a la música de los Bee Gees y al hallazgo de John Travolta. Todo el mundo de las discotecas, no ya americana, puesto que es internacional, y de su música y sus personajes, está encerrado en "Saturday night fever". John Travolta es Tony Mañero, uno de tantos tipos de trabajo gris, mente gris, pasado gris y futuro gris, un Don Nadie que sólo vive pensando en el baile, y en ser el rey de su discoteca de barrio los sábados por la noche. Allí, Tony Mañero no es gris. Las chicas se lo disputan, los chicos le admiran. Es el amo. Y el film, si bien con un final convencional, se pasea por ese universo de Tony Mañero, su vida familiar, los problemas religiosos, las chicas, el trabajo, el ser un "pijo" guapo, etcétera. Una historia de hoy, casi un "West side story" de 1978. En el mismo instante de proyectarse las primeras escenas, uno asistía al bautizo de gloria de un actor, y a la consolidación mítica de un grupo pop: el paseo de John Travolta por el Bay Ridge neoyorquino bajo la cascada rítmica del "Stayin' alive" Bee Gees. Una escena que ya jamás podrá separar a ninguno de sus dos ingredientes principales.

El doble LP reunía una constelación estelar de grupos discotequeros bajo la batuta principal de los Bee Gees. "Stayin' alive", "How deep is your love?" fueron número 1 en los rankings americanos, así como "Night fever", los tres con disco de platino en su haber. "If I can't have you", por Yvonne Elliman logró otro disco de oro. "More than a woman" en la versión de Tavares lo mismo. "Jive talkin' " y "You should be dancing" habían sido número 1 en 1975 y 76 respectivamente. En el resto, los temas de K.C. & The Sunshine Band, Kool & The Gang, M.F.S.B., y Trammmps, estuvieron individualmente en los rankings de éxito, siempre en lugares dentro del top-20 o el top-30. El doble álbum fue número 1 en Estados Unidos durante veinticuatro semanas consecutivas, siendo la banda sonora de película de mayor longevidad en ese puesto, batiendo todos los records precedentes. Fue también número 1 en Inglaterra, y en las listas globales y de Rhythm & Blues de cuantos países tenían más de una clasificación. Pero hubo más records...

"Saturday night fever" sería el LP que mayor número de números 1 en temas individuales daría, sin ser un clásico "grandes éxitos". Los dos cortes viejos de los Bee Gees y el de Walter Murphy habían sido número 1 antes, luego lo fueron "How deep is your love?" tres semanas entre diciembre del 77 y enero del 78, "Stayin' alive" cuatro semanas en febrero y "Night fever" ocho semanas entre marzo, abril y mayo. Yvonne Elliman lograría ser número 1 con "If I can't have you" en diversas clasificaciones por su parte. Con todo ello, los Bee Gees tuvieron tres números 1 consecutivos, cosa que no sucedía desde 1970, tres temas entre los diez primeros durante un mes, y dos entre los cinco primeros en marzo y abril, hecho éste que no sucedía desde que en 1964 los Beatles asaltaron USA. "How deep is your love?" estuvo diecisiete semanas entre los diez singles más vendidos, otro record en las listas de singles en los últimos veinte años. "Night fever" era uno de los tres discos que había aguantado ocho semanas en el número 1 de las listas de ventas de singles, a lo largo de la historia musical americana... y así, un desbordamiento arrollador en torno a un grupo y a unas canciones extraídas de un mismo LP. Teniendo en cuenta las ventas de "Saturday night fever" como doble LP, es más asombroso aún que "Stayin' alive" y "Night fever" fueran disco de platino, por vender cada uno dos millones de singles. La primera mitad de 1978 daba la impresión de ser una locura Bee Gees en Estados Unidos, o una inflación. "Saturday night fever" era la moda, el culto, el presente y mucho más.

Dentro de la gran complejidad de estilos y grupos que tomaron parte en la banda sonora, hay una auténtica pléyade de artistas sumamente fuertes que se aunaron al resultado final. David Shire, que junto con los Bee Gees, tenía el peso principal en la composición de números, corriendo a su cargo tres cortes instrumentales, empleó a músicos de la talla del guitarra Lee Ritenour y el teclista Sonny Burke. Walter Murphy, que había sido número 1 con su arreglo de la quinta sinfonía de Beethoven, era otro de los grandes atractivos, y su tema "A fifth of Beethoven" fue repescado de 1976 para ser incluido en el álbum doble. En las piezas de los Gibb intervinieron únicamente los músicos habituales, y fueron grabadas en los estudios del Chateau d'Herouville, en Francia. El encargado de reunir todo este material fue Bill Dakes, un trabajo delicado ya que había que hablar con cada grupo, con cada manager, y firmar acuerdos para que su música pudiera aparecer en la banda sonora. "Saturday night fever" adquirió así proporciones de gran aventura, aunque culminó con su tremendo impacto mundial, siendo una de las escasas películas con una influencia juvenil clara, de los años 70.

La proyección que con "Saturday night fever" alcanzaron los Bee Gees, habrá que calcularla dentro de unos años más, al término de la etapa en que se hallaron a raíz del éxito de la música del film. Como he dicho antes, canciones como "Stayin' alive" o "How deep is your love?", eran capaces de resumir una vida musical en sus breves estrías. En 1978 los hermanos Gibb podían con todo, y en medio de la pasión que ellos, las películas, la música o los astros vinculados al gran pastel, despertaban, los criterios de valoración eran y son imprecisos, y están sujetos a influencias. En 1969 nadie hubiera jurado que los Bee Gees superarían "Odessa". En 1974 nadie hubiera jurado que los Bee Gees resurgieran. En 1976 nadie hubiera creído que aquellos sonidos y aquellas voces discotequeras, provenían de los Bee Gees. ¿Quién es capaz de predecir lo que ocurrirá en la década de los 80?

Lo único cierto que queda en la historia, es que 1978 fue el año de los Bee Gees y de "Saturday night fever".

SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND.- Cara A: "Sgt. Pepper's lonely hearts club band"/"With a little help from my friends" (4,42).- La primera por los Bee Gees y Paul Nicholas, la segunda por

Peter Frampton y los Bee Gees, "Here comes the sun" (3,05) por Sandy Fariña, "Getting better" (2,46) por Peter Frampton y los Bee Gees, "Lucy in the sky with diamonds" (3,41) por Dianne Steinberg y Stargard, "I want you (she's so heavy)" (6,31) cantada por los Bee Gees, Dianne Steinberg, Paul Nicholas, Donald Pleasence y Stargard. Todos los títulos por John Lennon y Paul McCartney, excepto "Here comes the sun" por George Harrison, en la composición.— Cara B: "Good morning good morning" (1,58) cantada por Paul Nicholas, Peter Frampton y los Bee Gees, "She's leaving home" (2,40) por Bee Gees, Jay Macintosh y John Wheeler, "You never give me your money" (3,07) por Paul Nicholas y Dianne Steinberg, "Oh Darling" (3,29) por Robin Gibb, "Maxwell's silver hammer" (4,00) por Steve Martin & Coros, "Polythene Pam"/"She came in through the bathroom window"/"Nowhere man"/"Sgt. Pepper's lonely hearts club band (reprise)" (5,11) cantada la primera por Bee Gees, la segunda por Bee Gees y Peter Frampton, la tercera por Bee Gees y la cuarta por Bee Gees y Peter Frampton.— Cara C: "Got to get you into my life" (3,36) por Earth, Wind & Fire, "Straw- berry fields forever" (3,31) por Sandy Fariña, "When I'm sixty four" (2,40) por Sandy Fariña y Frankie Howerd, "Mean Mr. Mustard" (2,39) por Frankie Howerd, "Fixing a hole" (2,25) por George Burns, "Because" (2,45) por Alice Cooper y los Bee Gees, "Golden Slumbers"/"Carry that weight" (3,24) por Peter Frampton la primera y los Bee Gees la segunda.— Cara D: "Come together" (3,46) por Aerosmith, "Being for the benefit of Mr. Kite" (3,12) por Maurice Gibb, Bee Gees, Peter Frampton y George Burns, "The long and winding road" (3,40) por Peter Frampton, "A day in the life" (5,11) por Barry Gibb y los Bee Gees, "Get back" (2,56) por Billy Preston, y "Sgt. Pepper's lonely hearts club band (reprise final)" (2,13) por todo el elenco artístico del film.— Todos los temas de las caras B, C y D, compuestos por John Lennon y Paul McCartney.

"Sgt. Pepper's" es... una fantasía, visual en cine y auditiva en disco. Lo fue ya en el álbum original de los Beatles, pero ¿es lícito decir que casi se supera? en la versión hecha doce años después, con medios más avanzados y artistas de primera, como Bee Gees y Peter Frampton. Naturalmente aquí están los temas del LP "Sgt. Pepper's" más otro puñado de canciones Beatles convenientemente adaptadas a las necesidades del guión, aunque sea el álbum "Abbey road" el que se lleva la palma. Hecho a medida de una obra de teatro que fue un clamor, y pasado luego a la horma de un film que no fue ya sólo otro clamor, sino más. La magia de los Beatles, eterna, con la puesta al día de un espectáculo maravilloso y con dos de los divos más de actualidad en la constelación rock: Bee Gees y Frampton. Robert Stigwood tuvo que pagar millones para hacerse con los derechos, pero valió la pena. Ciertamente que no hay nada hecho de antemano en el pop, pero un proyecto así no podía fallar. Nada más iniciarse el rodaje y la grabación del doble LP, se decía que ya había quince millones de álbums pedidos en todo el mundo... lo cual colocaba al disco como el más vendido de la historia de la música, y además de entrada. Los millones de dólares o libras pueden, confundir al show-business, recubrir de oro cosas vacías o neutras, desbordar imaginaciones, pervertir y lanzar a la muerte, destrozando la pureza de la música en sí misma... pero son realidad, y nadie que esté metido de verdad en el pop-tinglado, es ajeno a ello, lo rehúye o trata de engañarse "pasando" de lo material. De entre todas las cargas, ésta es y seguirá siendo la más consustancial del montaje. De ahí que al hablar de "Sgt. Pepper's", o como antes de "Saturday night fever" o "Grease", se hable siempre de éxito y millones. Es como la respuesta del mundo, el clamor, el eco que se sucede a la música...

George Martin, el que fuera productor de los Beatles, y que ya produjo la versión original de "Sgt. Pepper's" en 1967, fue llamado para producir

también este nuevo proyecto. Se trataba de rodear al film y a su música, del máximo encanto posible. Sólo dos temas fueron producidos por los responsables de los adjudicados: "Come together" de Aerosmith y "Go to get you into my life" de Earth, Wind & Fire, aunque el primero tuvo a Martin de co-productor.

Los Bee Gees se llevan la parte del león en el trabajo del LP, cantando en quince de los temas, mientras que Peter Frampton lo hace en siete. Siendo una banda sonora, con otros cantantes, como Paul Nicholas, ya conocidos por otros trabajos en films musicales tales como "Tommy", lo cierto es que esa mayoritaria participación de los Bee Gees en el doble álbum, les convertía en auténticos protagonistas del mismo, y por ello "Sgt. Pepper's lonely hearts club band" es tan integrable a la discografía "oficial" de los Bee Gees, como lo fuera antes "Saturday night fever". Cada uno de ellos tiene a su cargo intervenciones como solistas en el film y la banda sonora, además de las colectivas. Robin es el único que tiene un tema para él solito.

De todas formas, no puede separarse el trabajo de los Bee Gees del resto. "Sgt. Pepper's" es una aventura común, y veteranos actores como George Burns y Donald Pleasence, cantando, contribuyen tanto como el que más al ambiente total que se logra tema a tema y escena a escena, porque "Sgt. Pepper's" ha sido "la fantasía más grande jamás filmada", un extraordinario producto de los que forman de tanto en tanto el auténtico cordón umbilical de la industria que ha sido dada en llamar "del entretenimiento".

La elección de Bee Gees y Peter Frampton para los papeles estelares fue un evidente acierto. Ya he hablado de cómo los Bee Gees grabaron temas de los Beatles mostrando su buena técnica, y también de cómo Robert Stigwood, como manager y más tras la fama lograda con "Saturday night fever", veía claramente la probabilidad de introducir a los Gibb en su última etapa artística: actores de cine. En cuanto a Frampton, tras haber sido el artista de 1976 gracias al "boom" de "Comes alive!", su agraciado rostro y ya popularidad lograda, le hacían un fácil objetivo para pasar al cine, medio que se ha nutrido siempre de rostros surgidos del mundo de la canción. En el resto, aparecen solistas y grupos de especial relieve. Earth, Wind & Fire es una banda de nueve miembros de gran éxito en Estados Unidos en los cinco últimos años, creando entre los grupos de color (War, Ohio Players, etcétera), una nueva base de actuación musical a lo big-band. Aerosmith es otra de las bandas, ésta de blancos, que más prestigio ha logrado bajo el estilo "Heavy" de rock, en el cual han llegado a la cumbre. Más veterano es Billy Preston, que tocó con los Beatles en 1969, después con los Rolling Stones varias veces, y que tiene en su haber varios número 1 "en USA e Inglaterra. Paul Nicholas surgió de los teatros londinenses en los que Stigwood presentaba "Hair" y "Superstar". Si en "Saturday nights f'ever" se buscó artistas que fueran reyes de las discotecas americanas para una banda sonora tan sólo, en "Sgt. Pepper's" hacía falta cantantes-actores y actores que pudieran cantar. La selección fue minuciosa pero el resultado daría el mejor espectáculo musical de la historia del cine, una auténtica comedia pop.

Partiendo de "Sgt. Pepper's", no es difícil de predecir un buen futuro en el cine por parte de los Bee Gees. Limpios aún como autores, y mostrando sus posibilidades en el film que dirigió Michael Shultz, los responsables de la banda aseguran que puede estarse ante una sorpresa increíble en los próximos años. Maurice es un gran cómico, y junto a Robin, recogen la técnica simplista y curiosa de los Hermanos Marx, mientras que Barry, • tiene vena dramática y responde bien ante la pantalla como primer actor. Combinando sus tres talentos una vez más, el cine ha descubierto un posible filón a raíz de "Sgt. Pepper's". El único impedimento para tantos

planes es que los Bee Gees no han parado desde que lograron sus primeros pinitos en Australia. Desde "Children of the world" no han tenido opción de grabar un nuevo LP en estudio, debido al trabajo de "Saturday" y "Pepper's" ya que con editar un álbum al año es suficiente para no producir inflación. Han podido ocuparse de Andy Gibb, de hacer canciones para otras gentes, pero el cine les ha apartado un poco de sí mismos. Coordinar cine y trabajo, es decir, cine (rodajes, preparativos, etcétera), con composición de temas, grabaciones y principalmente giras, puede ser aniquilante. Sólo ellos podrán mostrar cómo hacerlo.

Lo único cierto es que en el momento de escribir este libro, "Sgt. Pepper's lonely hearts club band" es el éxito del momento en el mundo entero, y representa tan sólo un paso más dentro de la carrera de los Bee Gees.

Será interesante ver en qué andan esos chicos en el año 2.000.

Singles y otros discos

Hay un pequeño núcleo de canciones grabadas por los Bee Gees que no figuran en los LP's analizados en esta tercera parte de su biografía. Son caras B de singles procedentes de su primera época, algún single completo con material inédito no incluido en álbumes, y que es injusto olvidar puesto que en algunos casos, se trata de temas importantes. Algunos, como "My world", se recogieron ya en los dos primeros volúmenes de éxitos, pero otros quedaron en el olvido.

En el primer núcleo de singles, las caras A y B eran extraídas de los LP's, pero ya con "Massachusetts" tenemos una cara B inédita, y además doble. En Estados Unidos fue cara B "Sir Geoffrey saved the world", mientras que en Europa la cara B fue "Barker of the U.F.O." En uno y otro caso eran temas de complemento, si bien "Barker of the U.F.O." presentaba mayor originalidad temática y de grabación. Una canción divertida que los americanos eliminaron, prefiriendo la más rígida "Sir Geoffrey saved the world".

En marzo del 68, en Estados Unidos, apareció uno de los escasos singles jamás repescados del pasado Bee Gees, lo cual es una lástima, ya que se trata de dos bellísimas composiciones: "Singer sang his song" (El cantante cantó su canción) y "Jumbo", dos caras A muy injustamente tratadas ya entonces y que no llegaron a Europa. Eran dos temas en la línea de aquel 68, a caballo entre la lírica absoluta y la armonía vocal, muy del aire empleado más tarde en el LP "Horizontal".

Hubo luego otros singles con temas no incluidos en los LP's de entonces, como "Words" o "I've gotta get a message to you", pero que sí aparecen en los LP's de éxitos citados antes. Con la separación de los Bee Gees, mientras Robin se marchó por su lado, Maurice y Barry editaron un single con los temas "Tomorrow tomorrow" y "Sun in my morning", la primera en plan triunfalista exaltado hablando del "mañana" que no era otro que el de los dos Bee Gees restantes, y la segunda en plan muy acústico y suave. Era un buen single, pero fue el siguiente de Barry y Maurice, "Don't forget to remember", el que aparecería luego en las antologías de éxito, olvidándose de "Tomorrow tomorrow" y por supuesto de la cara B.

El nuevo single con una novedad fue "How can you men a broken heart?", que en su cara B presentaba una canción de Maurice titulada "Country woman", bastante floja, procedente de las sesiones de grabación de los dos primeros LP's del retorno, "Two years on" y "Trafalgar". Muy poco después, justo el siguiente single, ofrecía dos piezas inéditas: "My world" y "On time". La primera sería repescada en el segundo volumen de éxitos, pero la cara B no. Como en el caso de

"How can you mend a broken heart?", al ser la cara A de Barry y Robin, la B era de Maurice, y no demasiado brillante, aunque "On time" fuera mejor que su predecesora "Countryside woman".

En 1973 otro single completamente inédito, y éste sin ser aprovechado en cara A o B en ningún álbum recopilatorio. El single apareció muy poco después del "Best of the Bee Gees Vol. 2", a modo de material nuevo y fresco para reforzar el hecho de que en el LP todo fueran canciones conocidas. En medio del bajón que atravesaba el grupo, poco antes de la aventura americana, el single fue un fracaso absoluto. En la cara A llevaba "Wouldn't I be someone", una balada lenta compuesta por los tres, lo mismo que la cara B, "Elisa", otra canción arrullante.

A partir de entonces, ha habido uniformidad en las grabaciones y lanzamientos, exceptuando las caras B de los singles "Mr. Natural" y "Stayin' alive". Con "Mr. Natural" se editó la canción "It doesn't matter much to me", compuesta por los tres. Pero en plena etapa de readaptación, con Arif Mardin de productor, el tema era poco atractivo salvo por algunos detalles de la instrumentación. Ya con "Stayin' alive", los Gibb aprovecharon su propia versión de "If I can't have you", que en la película "Saturday night fever" cantaba Yvonne Elliman, para redondear el single y además cantar así ellos mismos todo lo hecho para el film. La excelente versión del tema sólo podía ser conseguida en el single, aunque a buen seguro, en un nuevo disco de éxitos, ha de ser una de las "repescadas" obligatorias, para los que gustan de tener la discografía completa de sus favoritos en álbumes.

Tal vez de este buen puñado de canciones algún día se haga un LP, como ha sucedido con otros monstruos de la música pop desde los Beatles. En todo caso, esta "discografía inédita", al menos hoy, de los Bee Gees, tiene un gran valor por su carácter minoritario. En su día fueron pasos importantes o canciones desechadas, pero históricamente y cada vez más en el futuro, tendrán su justo precio y valor.

En cuanto a LP's ya hemos comprobado al comienzo de esta tercera parte, que uno de los tres LP's "Rare, precious & beautiful" editado en Francia y otros países, no se lanzó en Estados Unidos e Inglaterra, a pesar de llevar varios de los hits clave de la discografía australiana. ¿Por qué? Un misterio. Lo cierto es que cada mercado tiene sus pautas y en cada uno, la firma discográfica obra en consecuencia. Por ejemplo, en Estados Unidos, en 1976, después del tremendo éxito de "Children of the world", apareció un LP titulado "Bee Gees Gold", que era otro "grandes éxitos", pero sólo para el mercado americano. Ese mismo año también, los yankees reeditarían "Odessa"...

El "Bee Gees Gold", que fue hit en USA y disco de oro, contenía los temas "How can you mend a broken heart?", "Holiday", "To love somebody", "Massachusetts", "Words", "Lonely days", "Run to me". "I've gotta a message to you", "My world", "I can't see nobody", "I started a joke" y "New York mining disaster 1941". Preveyendo más lanzamientos americanos de este tipo, el LP llevaba el prefijo de "Volumen 1"...

Con Beatles, Hendrix, Presley y otros grandes desaparecidos, la industria se ha seguido sacando de la "manga", año tras año, un sinnúmero de grabaciones "inéditas", piezas sobrantes, discos "en vivo" y refritos de éxitos. En el caso Bee Gees, siguiendo aún en pie, la fiebre de recopilaciones no les es ajena, y seguirá, ahora y si algún día desaparecen, porque siempre parece haber algo por editar y que pueda interesar a un público más o menos masivo.

Individualidades Barry

Cuando Barry dejó a Maurice y a Robert Stigwood en 1970, el nombre de Bee Gees desaparecía por primera vez, oficialmente, del panorama artístico mundial. Viendo el poco éxito de los Bee Gees al marchar Robin, Barry estaba seguro de poder triunfar solo, sin tener que mantener a su lado a Maurice. Pero se equivocó. Editó un single con dos tiernísimas y baldías baladas, sin fuerza, sin ángel, sin calor, y antes de seguir embarcado en más aventuras que hubieran hundido su prestigio, se produjo la nueva unión.

La cara A de su single fue "I'll kiss your memory", y la B "This time". La producción era suya y la dirección musical de Bill Shepherd. Sin embargo, Barry cantaba como un principiante, inseguro. Casi sorprende hoy que no buscara un mejor tema, o que se equivocara pensando que sería capaz de lograr el éxito cantando una pieza romántica.

Maurice

No le fue mejor a Maurice. Musicalmente era el mejor de los Gibb, pero sólo en la parte ejecutiva. Creativamente siempre fue el más flojo y vulgar. Ciertamente que él no buscó lo de grabar en solitario, porque sabía de su impotencia. Pero cuando Barry le dejó ¿qué iba a hacer? Su carrera era la de artista, y por ello grabó también su single, con un tema titulado "Railroad" en la cara A, que no hizo más que hundirle. No había futuro para él salvo que acertara como lo había hecho Ringo Starr por el lado cachondo, o que surgiera un milagro.

El milagro fue que ese mismo año, los tres decidieran volver a unirse.

Robin

El primer single en solitario de Robin "Saved by the bell", con "Mother and jack" en la cara B, fue un "boom" mundial. Llegó al número 1 en muchas partes y venía a demostrar que él era el alma de los Bee Gees, máxime cuando éstos, como dúo, no lograban más que regulares grabaciones, lejanas a los buenos tiempos. Sin embargo, esto fue sólo una nube de verano. Robin tuvo suerte en encontrar la canción adecuada. Después, su primer y único álbum, mostraría su endeblez individual. Ciertamente que él mismo aclaró luego que el LP había sido básicamente un proyecto de la compañía discográfica, y que él no lo hubiera sacado nunca, pero lo cierto es que ahí está, y con el agravante de su portada y título: Robin vestido de militar, a la antigua usanza, bajo el título lleno de significados ególatras: "Robin's reign" (El reinado de Robin).

Robin Gibb no se coronó a sí mismo. Grabó varias canciones, con varios productores, varios arreglistas y muchos etcéteras... y sólo para darse cuenta de que al final tenía sólo eso: un puñado de canciones, sin coordinación, sin variaciones, sin mejores o peores, sólo canciones, lentas y melancólicas, nostálgicas y románticas, pero sin base. Sólo entonces se dio cuenta de que al igual que sus hermanos, sólo no era nada. Pero para entonces el álbum ya había sido editado y él había dado una pobre gira de presentación. El fracaso de Robin llegó al mismo tiempo que el de Barry y Maurice.

Afortunadamente vieron el camino.

El LP "Robin's reign" lo integraron los siguientes temas: Cara A: "August October", "Gone gone gone", "The worst girl in this town", "Give me a smile", "Down came the sun" y "Mother and Jack".- Cara B: "Saved by the bell", "Week-end", "Farmer Ferdinand Hudson", "Lord bless all", "Most of my life" y "One million years".- Todos los temas fueron compuestos por Robin Gibb, que cantó e hizo los coros, aunque el LP no llevaba crédito de los músicos empleados. Vic Lewis y Anthony Browne fueron productores o co-productores, con y sin Robin, de los

doce cortes, siendo los arreglistas Zack Lawrence y Kenny Clayton (tres el primero y cinco el segundo), más Robin en otro corte, y Vic Lewis director musical en dos números. En total, demasiadas manos para un disco que, contrariamente, gozaba de una uniforme cantidad de vulgaridad y falta de variedad.

CUARTA PARTE: LAS CANCIONES

Canciones grabadas y editadas por los Bee Gees

Las canciones señaladas con el asterisco (*), pertenecen a la etapa en que los Bee Gees no contaban con Robin, estando por tanto Barry y Maurice únicamente formando el grupo.

Sólo un tema presenta confusión en la siguiente relación. En el LP "Melody" aparecía una canción con el título "In the morning", que después, en el LP "Best of the Bee Gees Volumen 2", figuró como "Morning of my life", aun tratándose de la misma composición. Aquí las he puesto de ambas formas.

Hay dos canciones grabadas por los Bee Gees en dos ocasiones diferentes, son "She came in through the bathroom window" y "Carry that weight", que fueron grabadas primero para el LP "All this and world war II" y después nuevamente para el LP "Sgt. Pepper's lonely hearts club band".

A day in the life - — Lennon/McCartney

Alive - Barry - — Maurice —

All of my life - Barry -

All this making
love — Barry — Robin -

Alone again - - Robin —

And the children
laughing - Barry -

And the sun will
shine - Barry — Robin — Maurice -

Baby as you turn
away - Barry - Robin — Maurice -

Back home — Barry — Robin — Maurice -

Bad bad dreams — Barry — Robin — Maurice -

Barker of the UFO - Barry -

Because- — Lennon/McCartney

Being for the benefit

nefit of Mr.

Kite - — Lennon/McCartney

Big chance - Barry -

Birdie told me — Barry — Robin — Maurice —

Black diamond — Barry — Robin — Maurice -

Boogie child - Barry - Robin — Maurice —

Born a man — Barry -

Burn me down by

the river(*) - Barry - - Maurice -

Can't keep a good

man down - Barry — Robin — Maurice -

Carry that weight - —

Lennon/McCartney

Charade— Barry — Robin -

Cherry reed — Barry -

Children of the

world — Barry - Robin — Maurice —

Claustrophobia - Barry -

Close another door — Barry — Robin — Maurice

-

Come on over - Barry — Robin -

Come on Johnny

Bride - Barry -

Country lanes — Barry — Robin -

Country woman - - Maurice -

Could it be - Barry -

Craise finton kirk

Royal Academy

of Arts - Barry — Robin -

Cucumber castle- Barry — Robin -

Day time girl - Barry — Robin — Maurice -

Dearest - Barry — Robin -

Dogs - Barry - Robin -

Don't forget to

remember (*) — Barry - — Maurice —

Don't say goodbye - Barry -

Don't wanna live

inside myself - Barry -

Down the road - Barry — Robin -

Down to earth - Barry — Robin — Maurice -

Edge of the univer

se - Barry - Robin -

Edison - Barry - Robin - Maurice -

Elisa — Barry - Robin — Maurice —

Every Christian

lion hearted

man will show

you - Barry — Robin — Maurice -

Every second every

minute - Barry -

Everyday I have

to cry - — Alexander

Fanny (be tender

with my love) - Barry - Robin — Maurice -

First of May - Barry - Robin - Maurice -

Follow the wind - Barry -

Getting better - -

Lennon/McCartney

Give a hand take a

hand - Barry - — Maurice -

Give your best - Barry - Robin — Maurice —

Glass house - Barry -

Golden slumbers - -
 Lennon/McCartney
 Good morning
 good morning - -
 Lennon/McCartney
 Greatest man in
 the world - Barry —
 Had a lot of love
 last night - Barry — Robin - Maurice —

 Harry Braft - Barry — Robin — Maurice —

 Heavy breathing- Barry - Robin —
 Holiday - Barry - Robin -
 Horizontal - Barry — Robin - Maurice —
 How can you mend
 a broken heart? - Barry — Robin —
 How deep is your
 love? Barry - Robin - Maurice —
 How love was
 true? Barry -
 How many birds? - Barry -
 I am the world — — Robin —
 I can bring love — Barry -
 I can't let you go — Barry - Robin — Maurice —
 I can't see nobody - Barry — Robin -
 I close my eyes — Barry - Robin — Maurice —
 I don't know why
 I bother myself -- Robin -
 I don't think is
 funny - Barry -
 I don't wanna be

the one — Barry -
 I held a party — Barry - Robin - Maurice —
 I laugh in your
 face — Barry - Robin — Maurice —
 I lay down and
 die (*) Barry — — Maurice —
 I started a joke — Barry - Robin - Maurice —
 I want home Barry —
 I want you (she's
 so heavy) — — Lennon/McCartney
 I was a lover a leaⁿ
 der of men Barry -
 I was the child — Barry - — Maurice —
 Idea — Barry - Robin — Maurice —
 If I can't have you - Barry - Robin — Maurice —
 If only I had my
 mind on someⁿ
 thing else (*) - Barry - - Maurice —

I'm weeping - - Robin -
 In my own time - Barry - Robin -
 In the morning - Barry -
 In the summer of

his years - Barry - Robin - Maurice-
 Indian gin &
 whisky dry — Barry - Robin - Maurice-
 I.O.I.O.(*) - Barry - - Maurice-
 Israel - Barry -
 It doesn't matter
 much to me - Barry - Robin - Maurice-
 It's just the way - - Maurice-

I've decided to join

the Airforce - Barry - Robin - Maurice-
I've gotta get a
message to you - Barry - Robin - Maurice-
Jingle Jangle - Barry -
Jive talk in' - Barry - Robin - Maurice—
Jumbo r Barry - Robin - Maurice-
Kilburn towers — Barry — Robin — Maurice-
Kitty can - Barry - Robin - Maurice-
Lamplight - Barry - Robin - Maurice-
Lay it on me - - Maurice-
Lemons never for—

get - Barry - Robin - Maurice-
Let there be love - Barry - Robin -
Maurice-
Lion in winter - Barry - Robin -
Living in Chicago - Barry - Robin -
Maurice-
Lonely days - Barry - Robin - Maurice-
Lost in your love - Barry -

Love me - Barry - Robin -
Love so right - Barry - Robin - Maurice-
Lovers - Barry - Robin - Maurice-
Man for all seasons - Barry - Robin -
Maurice—
Marley put drive - Barry - Robin -
Maurice-
Massachusetts — Barry — Robin — Maurice—
Melody fair - Barry - Robin - Maurice—

Method to my
 madness — Barry — Robin — Maurice —
 Monday's rain — Barry -
 Morning of my
 life - Barry -
 More than a wo-
 man - Barry — Robin - Maurice —
 Mr. Natural - Barry — Robin —
 My life has been a
 song — Barry — Robin — Maurice —
 My thing (*) — Barry - - Maurice —
 My world - Barry — Robin -
 Never been alone — — Robin —
 Never say never
 again — Barry — Robin - Maurice —
 New York mining
 disaster 1941 - Barry - Robin -
 Nigh fever - Barry - Robin — Maurice —
 Nights on Broad-
 way — Barry — Robin — Maurice —
 Nowhere man - — Lennon/McCartney
 Odessa (city on
 the Black Sea) - Barry — Robin - Maurice —
 Oh! darling - - Lennon/McCartney
 On time - — Maurice —
 One minute wo-
 man - Barry — Robin -
 Paper mache, cab-
 bages & things - Barry — Robin — Maurice —
 Peace of mind - Barry -
 Playdown - Barry -

Please don't turn
 ont the lights - Barry - Robin - Maurice —
 Please red me - Barry — Robin -
 Polythene Pam - - Lennon/McCartney
 Portrait of Louise - Barry -
 Really & sincerely - Barry - Robin - Maurice —
 Red chair fade
 away Barry - Robin —
 Remembering - Barry — Robin -
 Road to Alaska - Barry - Robin - Maurice —
 Run to me - Barry - Robin - Maurice —
 Saw a new morning - Barry - Robin - Maurice —
 Sea of smiling faces - Barry - Robin - Maurice —
 Second hand peo
 ple Barry -
 Seven seas sympho^{ny}
 ny Barry - Robin - Maurice —
 Sgt. Pepper's lone^{ly}
 ly hearts club
 band - - Lennon/McCartney
 She came in through
 the bathroom
 window — - Lennon/McCartney
 She's leaving home - - Lennon/McCartney
 Sincere relation - - Robin - Maurice —
 Singer sang his
 song - Barry - Robin - Maurice —
 Sinking ships - Barry — Robin - Maurice —
 Sir Geoffrey saved
 the world — Barry - Robin - Maurice —
 Somebody stepped
 the music — Barry - Maurice —

Songbird - Barry — Robin - Maurice — Blue
 Weaver
 Sound of love — Barry - Robin - Maurice —
 South Dakota
 morning - Barry -
 Spicks and specks - Barry -
 Stayin' alive - Barry - Robin - Maurice —
 Subway — Barry — Robin - Maurice —
 Such a shame - - Melouney
 Suddenly - Barry - Robin - Maurice —
 Sun in the mor-
 ning (•) Barry - Maurice —
 Sun king - - Lennon/McCartney
 Swan song — Barry - Robin - Maurice —
 Sweet song of sum-
 mer — Barry — Robin - Maurice -
 Sweetheart (») - Barry - — Maurice —
 Take hold of that
 star - Barry —
 Tell me why - Barry -
 The battle of the
 blue and the
 grey - Barry -
 The british opera - Barry — Robin — Maurice —
 The chance of
 love (•) - Barry - — Maurice —
 The change is made - Barry - Robin - Maurice —
 The Ernest of
 Being George - Barry - Robin - Maurice -
 The first mistake
 is made - Barry -
 The Lord (*) - Barry - — Maurice -

The three kisses of

love - Barry -

The way it was - Barry - Robin - - Blue Weaver

Theme from Jamie

McPheethers — - Winn/Harline

Then you left

me (*) - Barry - - Maurice -

Throw a penny — Barry - Robin -

Timber - Barry -

Tint of blue - Barry - Robin -

To be or not to be - Barry -

To love somebody - Barry — Robin -

Tomorrow tomorrow

orrow (*)- Barry - — Maurice -

Trafalgar - - Maurice -

Turn around look

at me — - Capehart

Turn of the century

ture - Barry - Robin -

Turning tide (*) - Barry - — Maurice -

Two years on - — Robin - Maurice —

Voices - Barry - Robin — Maurice -

Walking back to

Waterloo - Barry - Robin — Maurice -

We lost the road - Barry - Robin -

When I do - Barry - Robin -

When the swallows

fly - Barry - Robin - Maurice -

Where are you - — Maurice -

While I play - Barry -

Whisper whisper - Barry - Robin - Maurice

-

Wind of change - Barry - Robin -
 Wine and woman - Barry -
 With a little help
 from my friends - -
 Lennon/McCartney
 With all nations
 (International
 Anthem) - Barry - Robin — Maurice -
 With the sun in my
 eyes - Barry - Robin — Maurice -
 Words — Barry — Robin - Maurice -
 World - Barry - Robin — Maurice -
 Wouldn't I be
 someone - Barry — Robin - Maurice -
 You know it's for
 you - - Maurice -
 You should be dan-
 cing - Barry - Robin - Maurice -
 You stepped into
 my life - Barry - Robin - Maurice -
 You wouldn't
 know - Barry -
 You'll never see
 my face again - Barry - Robin - Maurice -

Créditos

Gracias a Florencio Surroca, antiguo promotor de Bee Gees en España a través de Discos Fonogram.

Gracias a Discos Fonogram y especialmente a Discos Polydor.

Gracias a Fernando Esteve y Guillermo Onrubia, sin cuya ayuda no hubiera podido completar este libro.

Gracias a Joane González y Antonio Rovira.

Gracias a Discos Polydor por el material fotográfico facilitado.

Gracias a Romy Feliu por la ayuda de última hora, y a Jordi Tardá por avisar.

Y gracias a BR&M, RSO, Paramount, NME y Billboard.

INDICE

Presentación

PRIMERA PARTE: EL LARGO CAMINO DE LA MUSICA

.....

- I.** De Inglaterra a Australia
- II.** Quinceañeros de éxito
- III.** El regreso
- IV.** 1967
- V.** Cumbre
- VI.** La separación
- VII.** Los años individuales
- VIII.** Retorno en un tiempo nuevo
- IX.** La crisis
- X.** América, América.....
- XI.** Las fuentes del Rhythm & Blues
- XII.** Vientos de cambio en las noches de
Broadway
- XIII.** Fiebre Bee Gees
- XIV.** ...y los Beatles

SEGUNDA PARTE: OTRAS HISTORIAS

- I.** Barry, Maurice y Robin Gibb
- II.** Robert Stigwood
- III.** Andy Gibb.....
- IV.** Y aunque no venga al caso... algo de
John Travolta.....

TERCERA PARTE: DISCOGRAFIA.....

LP's propios.....

Rare, Precious & Beautiful... y más nostalgias ..
Bee Gees First
Horizontal
Idea
Odessa
The best of the Bee Gees
Cucumber castle.....
Two years on.....
Trafalgar.....
Pop History
To whom it may concern
Life in a tin can
Best of the Bee Gees, Volumen 2
Mr. Natural.....
Main course.....
Children of the world
Here at last... Uve.....

Bandas sonoras.....

Melody
All this and world war II
Saturday night fever
Sgt. Peper's lonely hearts club band.....

Singles y otros discos.....

Individualidades.....

Barry
Maurice
Robin.....

CUARTA PARTE: LAS CANCIONES.....

Canciones grabadas y editadas por los Bee Gees Créditos
.....