

UNIVERSIDAD DE GRANADA



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Orígenes del jazz moderno en Cataluña: la aportación de
Tete Montoliu
desde sus inicios como pianista de *bebop* (1947-1959)**

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado:
Historia y Artes

Autora:
Teresa Luján Montoya

Directores:
Dr. Joaquín López González
Dr. Patricio Goialde Palacios

2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Teresa Luján Montoya
ISBN: 978-84-1195-604-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/97630>

RESUMEN

Esta tesis doctoral estudia los orígenes del jazz moderno en Cataluña, poniendo el foco en la trayectoria musical de Tete Montoliu (1933-1997) desde sus inicios como pianista de jazz, así como en su inclinación hacia el estilo *bebop*. El posicionamiento de Tete Montoliu con relación al *bebop* en el marco del ambiente jazzístico catalán, así como el análisis de su discurso musical improvisado, constituyen el núcleo de la tesis.

La investigación incluye una aproximación a la historia del jazz catalán en lo referente al origen del *bebop*, pero su aportación principal se centra en el estudio del lenguaje improvisado de Tete Montoliu en sus comienzos. Para ello, se ha realizado la transcripción de las improvisaciones correspondientes a los temas grabados por el pianista catalán en la década de los cincuenta, así como el análisis de una gran parte de las mismas. El conjunto de la investigación se define por tanto en torno a dos ámbitos: histórico-biográfico y analítico; sobre la base de este planteamiento global, el contenido se ha diseñado en dos bloques, con sus correspondientes líneas de investigación.

El bloque histórico-biográfico de esta tesis parte de la descripción del contexto del jazz catalán en la época en la que el estilo *bebop* comenzaba a escucharse en los escenarios. En este marco, se estudia la figura de Tete Montoliu desde su pensamiento musical hasta sus aportaciones al nuevo estilo, reflejadas en sus proyectos musicales de *bebop* y en sus primeras grabaciones. El primer capítulo establece el contexto del jazz en Barcelona desde finales de los años 40 a través de dos pilares fundamentales: la revista *Ritmo y Melodía* y el Hot Club de Barcelona.

Se aportará un breve recorrido por la andadura de la revista *Ritmo y Melodía* — principal fuente de esta tesis—, dando protagonismo a sus impulsores y colaboradores más relevantes, Antoni Tendes y Alfredo Papo. Asimismo, se dedicará un apartado significativo a la evolución y actividades del Hot Club de Barcelona, y a su influencia en el desarrollo del jazz catalán en esta época. La exposición y comentario del artículo “Defensa de be-bop”, que publicó Tete Montoliu en 1950, constituyen el tema central del segundo capítulo. De este texto, que abarca aspectos tanto musicales como estéticos e históricos, se aportará un análisis basado en las reflexiones y argumentos que el pianista desarrolla respecto al estilo *bebop*. En el tercer capítulo se esboza una breve historia sobre los primeros músicos —tanto locales como internacionales— que interpretaron *bebop* en los escenarios catalanes. Paralelamente, la biografía musical del pianista se irá desgranando en este marco, a partir de su relación personal y profesional con estos músicos. El tema central del capítulo lo constituyen los primeros proyectos de jazz del pianista: el Be-Bop Trío y el Cuarteto Be-Bop. El relato de las primeras grabaciones discográficas de Tete Montoliu conforma íntegramente el cuarto capítulo, en el cual se detalla la historia de cada álbum, desglosando y describiendo los temas registrados. Por último, en el quinto capítulo de este primer bloque se pone el foco en un momento concreto de la vida profesional del pianista: un ensayo privado que tuvo lugar en Madrid en 1958, del cual se intentará elaborar una reconstrucción histórica a partir de fuentes inéditas.

La segunda parte de la tesis está unificada en torno a la teoría musical y al análisis de las improvisaciones correspondientes a las primeras grabaciones de Tete

Montoliu publicadas en España, entre 1956 y 1958. Para ello se han seleccionado previamente una serie de improvisaciones del pianista procediendo a la transcripción de las mismas, elaborando a continuación las partituras, que constituirán una fuente esencial en este estudio. En los capítulos sexto y séptimo, el análisis estará orientado a la detección de aquellos elementos técnicos y estilísticos representativos del *bebop* que puedan estar presentes en las melodías de los solos. Finalmente, en el capítulo octavo se pone el foco sobre el concepto de improvisación desde una perspectiva estructural, para lo cual se realiza el análisis de tres improvisaciones completas, de las cuales se extraerán y valorarán todos los aspectos más significativos del lenguaje improvisado de Tete Montoliu.

Palabras clave: Tete Montoliu, *bebop*, improvisación, jazz moderno, Barcelona.

SUMMARY

This doctoral thesis studies the origins of modern jazz in Catalonia, focusing on the musical career of Tete Montoliu (1933-1997) from his beginnings as a jazz pianist, as well as his inclination towards the bebop style. Tete Montoliu's positioning in relation to bebop within the framework of the Catalan jazz environment, as well as the analysis of her improvised musical discourse, constitute the core of her thesis.

The research includes an approach to the history of Catalan jazz in relation to the origin of bebop, but its main contribution focuses on the study of the improvised language of Tete Montoliu in its beginnings. To this end, the improvisations corresponding to the songs recorded by the Catalan pianist in the 1950s have been transcribed, as well as the analysis of a large part of them. The research as a whole is therefore defined around two areas: historical-biographical and analytical; Based on this global approach, the content has been designed in two blocks, with their corresponding lines of research.

The historical-biographical block of this thesis starts from the description of the context of Catalan jazz at the time when the bebop style began to be heard on stages. In this framework, the figure of Tete Montoliu is studied from his musical thought to his contributions to the new style, reflected in his bebop musical projects and in his first recordings. The first chapter establishes the context of jazz in Barcelona since the late 1940s through two fundamental pillars: the magazine *Ritmo y Melodía* and the Hot Club de Barcelona. A brief tour of the history of the magazine *Ritmo y Melodía* —the main source of this thesis— will be provided,

giving prominence to its most relevant promoters and collaborators, Antoni Tendes and Alfredo Papo. Likewise, a significant section will be dedicated to the evolution and activities of the Hot Club of Barcelona, and its influence on the development of Catalan jazz at this time. The exposition and commentary of the article “Defensa de be-bop”, published by Tete Montoliu in 1950, constitute the central theme of the second chapter. This text, which covers both musical, aesthetic and historical aspects, will provide an analysis based on the reflections and arguments that the pianist develops regarding the bebop style. The third chapter outlines a brief history of the first musicians—both local and international—who performed bebop on Catalan stages. At the same time, the pianist's musical biography will be revealed within this framework, based on his personal and professional relationship with these musicians. The central theme of the chapter is the pianist's first jazz projects: the Be-Bop Trio and the Be-Bop Quartet. The story of Tete Montoliu's first recordings makes up the entire fourth chapter, which details the history of each album, breaking down and describing the songs recorded. Finally, in the fifth chapter of this first block, the focus is on a specific moment in the pianist's professional life: a private rehearsal that took place in Madrid in 1958, of which an attempt will be made to create a historical reconstruction based on unpublished sources.

The second part of the thesis is unified around musical theory and the analysis of the improvisations corresponding to the first recordings by Tete Montoliu published in Spain, between 1956 and 1958. For this, a series of improvisations by the pianist have been previously selected, proceeding to transcribing them, then

preparing the scores, which will constitute an essential source in this study. In the sixth and seventh chapters, the analysis will be oriented towards the detection of those technical and stylistic elements representative of bebop that may be present in the melodies of the solos. Finally, in the eighth chapter, the focus is placed on the concept of improvisation from a structural perspective, for which the analysis of three complete improvisations is carried out, from which all the most significant aspects of Tete Montoliu's improvised language will be extracted and evaluated.

Keywords: Tete Montoliu, bebop, improvisation, modern jazz, Barcelona.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos.

A los profesores que he tenido durante toda mi vida, en Cartagena, Granada, Barcelona, Pamplona y País Vasco.

A Enrique Rueda, mi maestro y amigo.

A Iván Nommick.

A mi alumnado de todos estos años en el Conservatorio Superior de Navarra. He aprendido mucho gracias a vosotras.

A Jorge García García, por tu generosidad, amabilidad y ayuda. Y por tu labor en la difusión de la música de jazz.

A Jordi Pujol Baulenas, gracias siempre. Por tu gran aportación bibliográfica a la historia del jazz en España, y por tu incesante actividad en la producción de música de jazz.

Finalmente, mi más profundo agradecimiento a mis dos directores: Joaquín López González y Patricio Goialde Palacios, con todo mi respeto y admiración. Gracias por vuestro impulso, ayuda, comprensión e infinita paciencia.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	22
A. Justificación y planteamiento de la investigación.....	22
B. Estado de la cuestión.....	24
Bloque I. Estudios histórico-biográficos	24
Bloque II. Teoría y análisis musical	31
C. Objetivos e hipótesis de trabajo	33
D. Propuesta teórica de la investigación.....	35
Fuentes	35
Conceptos y terminología	37
E. Metodología	42

BLOQUE I. ESTUDIOS HISTÓRICO-BIOGRÁFICOS

Capítulo 1. Crónica y difusión del jazz en Barcelona en las décadas de 1940 y 1950. La revista <i>Ritmo y Melodía</i> y el renacimiento del Hot Club	49
1.1. Revistas de jazz predecesoras de <i>Ritmo y Melodía</i>	50
1.1.1. Antoni Tendes: el excéntrico pionero de la crítica de jazz	50
1.1.2. <i>Música Viva</i> , la primera revista de jazz.....	51
1.1.3. <i>Jazz Magazine</i>	52
1.2. La revista <i>Ritmo y Melodía</i>	55
1.2.1. Primera etapa de <i>Ritmo y Melodía</i> : el tándem Tendes-Papo (1944-1946).....	56
1.2.2. Segunda etapa de <i>Ritmo y Melodía</i> (1947-1948)	61
1.2.3. Tercera etapa de <i>Ritmo y Melodía</i> (1948-1952).....	63
1.3. El resurgimiento del Hot Club de Barcelona	65
1.3.1. El antiguo Hot Club (1934 - 1936)	65
1.3.2. El nuevo “Club de Hot” (1945 – 1954).....	67

Capítulo 2. Texto y contexto de un artículo de Tete Montoliu: “Defensa del be-bop” (*Ritmo y Melodía*, 1950) 75

2.1. El estilo <i>bebop</i>	75
2.1.1. Formación y repertorio.....	75
2.1.2. Melodía y armonía	79
2.1.3. La polémica sobre el <i>bebop</i>	80
2.2. De París a Barcelona: la polémica sobre el <i>bebop</i> llega a la capital catalana.....	83
2.3. El artículo “Defensa del be-bop”	91
2.3.1. Posicionamiento inicial de Tete Montoliu	91
2.3.2. Justificación histórica del <i>bebop</i>	93
2.3.3. Sobre los orígenes del <i>bebop</i> y sus principales representantes	95
2.3.4. Una crítica a los intérpretes locales de <i>bebop</i>	97
2.3.5. Justificación y valoración de los recursos técnicos del <i>bebop</i>	98
2.3.6. La nueva forma de improvisar	100
2.3.7. Defensa de la expresión y del sentimiento en el <i>bebop</i>	102
2.3.8. Valoraciones finales sobre la trascendencia del <i>bebop</i>	104
2.4. Algunas consideraciones finales	104

Capítulo 3. Transición del *swing* al *bebop* en Barcelona: Tete Montoliu inicia su carrera como pianista de jazz (1946-1950)..... 108

3.1. Los “años dorados” del jazz catalán	108
3.2. La contribución de George Johnson y Don Byas al origen del <i>bebop</i> en Barcelona (1946-1948)	111
3.2.1. George Johnson: “ <i>swing, rhythm’ blues</i> , y unos toques de <i>bebop</i> ”	111
3.2.2. El jazz de Don Byas: fusión natural de <i>swing</i> y <i>bebop</i>	114
3.3. Los pioneros catalanes del <i>bebop</i> : El Lirio Campestre.....	120
3.4. Tete Montoliu inicia su carrera como pianista de jazz (1946-1950)	126
3.4.1. Breves notas sobre su biografía musical	126
3.4.2. “Jazzeando” entre clase y clase: Tete Montoliu en el Conservatorio del Bruc	131
3.4.3. <i>Likely Bop</i> : el joven Tete Montoliu entre los <i>jazzmen</i> norteamericanos.....	134
3.5. Primera declaración de intenciones de Tete Montoliu: el Be-Bop Trío	139

3.6. Afianzando el liderazgo: el Cuarteto Be-Bop.....	143
3.6.1. El concierto del Casal del Metge (1952).....	144
3.6.2. El Cuarteto Be-Bop en París: una expectativa frustrada.....	148

Capítulo 4. Primeras grabaciones discográficas

de Tete Montoliu (1956-1958)..... 154

4.1. Nuevas iniciativas de difusión del jazz en Barcelona en la década de los cincuenta	154
4.2. Tete Montoliu como músico profesional: entre el jazz y la moda de los ritmos afrocubanos.	159
4.2.1. Música comercial con acento de jazz.....	159
4.2.2. Tocando mambos: primeras colaboraciones discográficas	160
4.2.3. Tete Montoliu y su Conjunto Tropical.....	164
4.3. “Cuando Hampton encontró a Montoliu”.....	168
4.4. <i>Jazz Flamenco</i> : un título sugerente e innovador.....	173
4.5. La participación de Tete Montoliu en el disco <i>Jazz Flamenco</i>	179
4.5.1. “Spain” y “Toledo Blade”	180
4.5.2. “Tenderly”	181
4.6. Más boleros y un poco de <i>swing</i>	183
4.6.1. Tete Montoliu y su Conjunto	183
4.6.2. “You and the Night and the Music”	186
4.7. Por fin, solo jazz: primer álbum completo de <i>swing</i> y <i>bebop</i>	187
4.7.1. <i>Tete Montoliu y su Cuarteto</i> (1958).....	187
4.7.2. Tete Montoliu como <i>bopper</i>	192
4.8. Una mirada hacia Europa: festivales internacionales y nuevos proyectos	194

Capítulo 5. Una grabación inédita: el ensayo de Tete Montoliu para el

Festival de Jazz de Newport 201

5.1. El <i>casting</i> para Newport: George Wein visita Madrid	201
5.2. El hallazgo de la cinta magnetofónica	204
5.3. El contenido de la grabación.....	209

5.4. Ensayando para la audición: “Sweet Georgia Brown” y el “Blues de Newport”	212
5.4.1. “Sweet Georgia Brown”	213
5.4.2. El “Blues de Newport”: una improvisación sin límite de tiempo	218

BLOQUE 2. TEORÍA Y ANÁLISIS MUSICAL

Capítulo 6. Elementos melódicos y armónicos del *bebop* en las

improvisaciones de Tete Montoliu (1956-1958)	227
6.1. El piano en el <i>bebop</i>	227
6.1.1. El concepto “trompetístico”	227
6.1.2. La función de la mano izquierda	228
6.2. El cromatismo en las melodías de Tete Montoliu.....	233
6.2.1. Cromatismos de conexión	233
6.2.2. Cromatismos de aproximación.....	236
6.3. El “color” del <i>bebop</i> : tensiones armónicas en las melodías de Montoliu.....	238
6.3.1. Tensiones alteradas sobre acordes de dominante: el concepto de sustitución implícita	239
6.3.2. Tensiones alteradas en el puente de los <i>rhythm changes</i>	243
6.3.3. <i>Blue notes</i> y escalas de <i>blues</i>	244
6.4. La concepción formulaica en la improvisación <i>bebop</i> : los <i>licks</i> “favoritos” de Tete Montoliu.....	247
6.4.1. El <i>lick</i> de “Donna Lee”	250
6.4.2. <i>Lick</i> de escala+conexión cromática.....	253
6.4.3. <i>Lick</i> de arpeggio+escala	254
6.4.4. <i>Lick</i> de arpeggio+tensión	256
6.4.5. Repetición de <i>licks</i> concatenados.....	257
6.5. Anticipaciones y retardos.....	259
6.6. Algunas consideraciones finales	261

Capítulo 7. Pensamiento rítmico en las improvisaciones de Tete Montoliu

(1956-1958)	264
7.1. Aspectos rítmicos esenciales.....	264
7.1.1. La interpretación rítmica de la corchea	264
7.1.2. <i>Timing</i> y <i>lay back</i>	268
7.2. Figuras métricas del fraseo <i>bebop</i>	269
7.2.1. El uso de la corchea.....	269
7.2.2. Subdivisiones rítmicas	272
7.3. La rítmica interna del fraseo: acentos y dinámicas.....	277
7.4. <i>Double time feel</i>	281
7.5. Desplazamiento rítmico y modulación métrica	288
7.6. Algunas consideraciones finales	291

Capítulo 8. Pensamiento estructural en el discurso improvisado de Tete

Montoliu	294
8.1. Algunas reflexiones sobre la improvisación jazzística	294
8.2. Forma y organización de un solo	297
8.2.1. Elementos de coherencia formal interna	297
8.2.2. La improvisación motivica.....	297
8.2.3. El concepto de <i>storytelling</i>	298
8.3. Elementos de coherencia estructural en las improvisaciones de Tete Montoliu	299
8.3.1. La improvisación de Tete Montoliu sobre “Spain” (1956).....	300
8.3.2. Enfoques constructivos simultáneos: “Bernie’s Tune” (1958)	306
8.4. “You and the Night and the Music”: una propuesta estilística singular (1957).....	312
8.4.1. El arreglo	313
8.4.2. Análisis estructural del solo	317
8.4.3. La ausencia de elementos del fraseo <i>bebop</i>	321
8.4.4. Algunas consideraciones finales	323

Conclusiones	327
Conclusions	333
Referencias	340
APÉNDICES	354
Apéndice 1. Transcripción de la exposición y solo de “Sweet Georgia Brown” de Tete Montoliu (1958, inédito)	355
Apéndice 2. Transcripción de la exposición improvisada del “Blues de Newport” de Tete Montoliu (1958, inédito)	356
Apéndice 3. Transcripción del solo de “Delaunay’s Dilemma” de Tete Montoliu (1958)	357
Apéndice 4. Transcripción del solo de “Indiana” de Tete Montoliu (1958).....	358
Apéndice 5. Transcripción del solo de “Fine and Dandy” de Tete Montoliu (1958)	361
Apéndice 6. Transcripción del solo de “Toledo Blade” de Tete Montoliu (1956)	362
Apéndice 7. Transcripción del solo de “Somebody Loves Me” (1958).....	364
Apéndice 8. Transcripción del solo de “Bernie’s Tune” (1958).....	365
Apéndice 9. Transcripción del solo de “Spain” de Tete Montoliu (1956).....	367
Apéndice 10. Transcripción del solo de “You and the Night and the Music” de Tete Montoliu (1957)	368
ANEXOS	369
Anexo 1. Artículos de Antoni Tendes publicados en el <i>Diari de Tarragona</i> (1933)	370
Anexo 2. Secciones de Antoni Tendes en las primeras revistas de jazz catalanas.....	371
Anexo 3. Portada del nº 1 de <i>Jazz Magazine</i>	372
Anexo 4. Portada del nº 1 de <i>Ritmo y Melodía</i>	373
Anexo 5. Facsímil del artículo “Defensa del Be-bop” (1950a).....	374
Anexo 6. Facsímil del artículo “Defensa del Be-bop” (1950b)	375
Anexo 7. Transcripción del artículo “Defensa del Be-bop” (Tete Montoliu, 1950).....	376
Anexo 8. Exposición del tema “Confirmation” de Charlie Parker	381
Anexo 9. Exposición del tema “Donna Lee” de Charlie Parker	382

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1. Melodía original y acordes básicos del <i>standard</i> “Sweet Georgia Brown”	215
Ejemplo 2. Primera parte de la exposición de “Sweet Georgia Brown” de Tete Montoliu	216
Ejemplo 3. Últimos compases del tema original “Sweet Georgia Brown”	217
Ejemplo 4. Últimos 8 compases de la exposición de “Sweet Georgia Brown” de Tete Montoliu	217
Ejemplo 5. Exposición improvisada del “Blues de Newport” de Tete Montoliu (inédito)	220
Ejemplo 6. Coro nº 6 del “Blues de Newport” de Tete Montoliu (inédito)	222
Ejemplo 7. Voces de Bud Powell para la mano izquierda	229
Ejemplo 8. Voces de Bud Powell para la mano izquierda	230
Ejemplo 9. Voces de Bud Powell para la mano izquierda	230
Ejemplo 10. Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Delaunay’s Dilemma”	234
Ejemplo 11. Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Spain”	234
Ejemplo 12. Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Indiana”	236
Ejemplo 13. Cromatismos de aproximación. Frase extraída del solo de “Bernie’s Tune”	237
Ejemplo 14. Doble aproximación cromática. Fragmento del solo de “Indiana”	238
Ejemplo 15. Tensiones armónicas. Frase del solo de “Indiana”	242
Ejemplo 16. Tensiones armónicas. Frase del solo de “Spain”	242
Ejemplo 17. Tensiones naturales y alteradas. Puente del solo de “Delaunay’s Dilemma”	244
Ejemplo 18. Escala de <i>blues</i> . Frase del solo de “Spain”	245
Ejemplo 19. Escala de <i>blues</i> . Frase final del solo de “Spain”	246
Ejemplo 20. Escala disminuida y escala de <i>blues</i> . Fragmento final del solo de “Indiana”	246
Ejemplo 21. <i>Lick</i> de “Donna Lee”. Frase final del solo de “Fine And Dandy”	250
Ejemplo 22. <i>Lick</i> de “Donna Lee”. Frase del solo de “Indiana”	252
Ejemplo 23. <i>Lick</i> de “Donna Lee”. Frase del solo de “Indiana”	252
Ejemplo 24. <i>Lick</i> de “Donna Lee”. Últimos compases del puente del solo de “Toledo Blade”	252
Ejemplo 25. <i>Lick</i> de “Donna Lee”. Compases finales del solo de “Toledo Blade”	253

Ejemplo 26. <i>Lick</i> de escala+conexión cromática. Primeros compases del solo de “Fine And Dandy”	253
Ejemplo 27. <i>Lick</i> de escala+conexión cromática. Frase del solo de “Fine And Dandy”	254
Ejemplo 28. <i>Lick</i> de arpeggio+escala. Fragmento del solo de “Delaunay’s Dilemma”	255
Ejemplo 29. <i>Lick</i> de arpeggio+tensión. Fragmento del solo de “Indiana”	256
Ejemplo 30. Concatenación de <i>licks</i> . Frase del 2º coro del solo de “Indiana”	257
Ejemplo 31. Concatenación de <i>licks</i> . Fragmento del solo de “Indiana”	258
Ejemplo 32. Repetición literal de cinco compases. Fragmento del 2ª coro del solo de “Indiana”	258
Ejemplo 33. Anticipación de la escala disminuida. Frase del solo de “Indiana”	260
Ejemplo 34. Anticipación y retardo. Fragmento del solo de “Bernie’s Tune”	261
Ejemplo 35. Introducción del “Blues de Newport”	266
Ejemplo 36. Primera A del solo de “Delaunay’s Dilemma”	267
Ejemplo 37. Primera frase de la B del 1º coro del solo de “Indiana”	267
Ejemplo 38. Primera A del solo de “Fine And Dandy”	271
Ejemplo 39. Primera A del solo de “Indiana”	272
Ejemplo 40. Arpeggios con tresillos de corcheas. Fragmento de “Delaunay’s Dilemma”	273
Ejemplo 41. Escalas con tresillos de corcheas. Fragmento de “Fine and Dandy”	274
Ejemplo 42. Escalas con tresillos de corcheas. Frase del solo de “Spain”	274
Ejemplo 43. Tresillo de corcheas como bordadura dentro de un <i>lick</i> . Frase del solo de “Indiana”	275
Ejemplo 44. Variedad métrica y rítmica. Exposición improvisada del “Blues de Newport”	276
Ejemplo 45. Interpretación rítmica. Comparativa entre la melodía original de la parte A de “Indiana” y la versión de Tete Montoliu (1958)	278
Ejemplo 46. Ataques y cierres de frases. Fragmento del solo de “Toledo Blade”	279
Ejemplo 47. Ataques y cierres de frases. Fragmento del solo de “Delaunay’s Dilemma”	280
Ejemplo 48. <i>Ghost notes</i> . Frase del solo de “Bernie’s Tune”	281
Ejemplo 49. <i>Double time feel</i> . Fragmento del solo de “Spain”	284
Ejemplo 50. <i>Double time feel</i> . Última A del solo de “Spain”	284
Ejemplo 51. <i>Double time feel</i> . Puente del solo de “Somebody Loves Me”	286

Ejemplo 52. Pensamiento rítmico. Fragmento extraído del “Blues de Newport”	287
Ejemplo 53. Desplazamiento rítmico. Frase del solo de “Toledo Blade”	289
Ejemplo 54. Desplazamiento rítmico. Frase del solo de “Spain”	290
Ejemplo 55. Modulación métrica. Primera A del 2º coro del solo de “Bernie’s Tune”	291
Ejemplo 56. Frase motivica del 1º coro del solo de “Toledo Blade”	300
Ejemplo 57. Frase motivica del 2º coro del solo de “Toledo Blade”	300
Ejemplo 58. Análisis estructural de la primera A del solo de “Spain”	301
Ejemplo 59. Análisis estructural de la segunda A del solo de “Spain”	302
Ejemplo 60. Análisis estructural del puente del solo de “Spain”	303
Ejemplo 61. Análisis estructural de la última A del solo de “Spain”	305
Ejemplo 62. Análisis estructural de las dos primeras A del solo de “Bernie’s Tune”	307
Ejemplo 63. Análisis estructural del puente del solo de “Bernie’s Tune”	308
Ejemplo 64. Análisis estructural de la última A del 1º coro y primera A del 2º coro del solo de “Bernie’s Tune”	309
Ejemplo 65. Análisis estructural de las dos últimas A del solo de “Bernie’s Tune”	311
Ejemplo 66. Introducción de “You and the Night and the Music”	313
Ejemplo 67. Tema de la <i>Fuga 2 en Do menor</i> de J. S. Bach	314
Ejemplo 68. Puente de la exposición de “You and the Night and the Music”	315
Ejemplo 69. Coda del arreglo de “You and the Night and the Music”	316
Ejemplo 70. Análisis estructural de la primera A del solo de “You and the Night and the Music”	318
Ejemplo 71. Análisis estructural de la segunda A y puente del solo de “You and the Night and the Music”	319
Ejemplo 72. Análisis estructural de la última A del solo de “You and the Night and the Music”	320

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Etapas históricas y estilos de la música de jazz.....	37
Tabla 2. Secciones fijas y colaboradores de <i>Ritmo y Melodía</i> en su primera etapa (1944-1946)	57
Tabla 3. Encuesta sobre el <i>bebop</i> publicada en <i>Ritmo y Melodía</i>	86
Tabla 4. Conciertos de jazz más destacados impulsados por el Club 49 en los años 50	156
Tabla 5. Primeras grabaciones de música latina de Tete Montoliu en Barcelona (1954-1956).....	166
Tabla 6. Contenido de las grabaciones en directo de Lionel Hampton y Tete Montoliu (1955-1956)	171
Tabla 7. Primeras grabaciones de jazz de Tete Montoliu en los años 50	193
Tabla 8. Esquema descriptivo del contenido de la grabación inédita de Tete Montoliu para el Festival de Newport (1958)	210

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	175
Portada americana del disco <i>Jazz Flamenco</i> (1956).....	175
Ilustración 2	176
Portada española del disco <i>Jazz Flamenco</i> (1956).....	176
Ilustración 3	185
Portada original del álbum de Tete Montoliu y su Conjunto (1957).....	185
Ilustración 4	185
Soporte físico original del disco de Tete Montoliu y su Conjunto (1957)	185
Ilustración 5	188
Portada original del EP <i>Tete Montoliu y su Cuarteto</i> , vol.1 (1958).....	188
Ilustración 6	189

Contraportada original del álbum <i>Tete Montoliu y su Cuarteto</i> (1958)	189
Ilustración 7	192
Soporte físico original del disco <i>Tete Montoliu y su Cuarteto</i> (1958)	192
Ilustración 8	206
Cinta magnetofónica que contiene el registro del ensayo de Tete Montoliu para el Festival de Jazz de Newport (1958)	206
Ilustración 9	208
Cubierta de la cinta magnetofónica correspondiente al ensayo de Tete Montoliu para el festival de Newport.....	208

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

A. Justificación y planteamiento de la investigación

Los orígenes de esta investigación se remontan a los cursos de doctorado de Historia y Ciencias de la Música (2006-2007), donde tuve la oportunidad de realizar algunos trabajos orientados a la que ha sido mi especialidad musical en estos últimos treinta años, la música de jazz. En este marco comencé a documentarme sobre la figura del pianista catalán Tete Montoliu (1933-1997), revisando su única biografía publicada hasta aquel momento *Tete Montoliu. Casi autobiografía* (Jurado, 2005), donde encontré un artículo publicado por el pianista a la edad de 17 años titulado “Defensa del Be-Bop”, que captó de inmediato mi interés como músico y como musicóloga. Años después, al tiempo que realizaba los estudios superiores de jazz en el Conservatorio Superior de Música del País Vasco (Musikene), volví a retomar este tema realizando algunas transcripciones a partir de las grabaciones que publicó el pianista catalán en los años cincuenta.

La participación en sesión plenaria en el I Congreso de Jazz en España (Valencia, 2013) supuso un impulso y un avance en la investigación, y ello me llevó a concluir la suficiencia investigadora, cuyo trabajo final defendí en la Universidad de Granada en octubre de 2015.

En 2017 se creó la primera revista española de investigación sobre la música de jazz, *Jazz-hitz*, cuyo director, el historiador Patricio Goialde, me propuso formar parte del Consejo de Redacción al tiempo que me animaba a continuar los estudios sobre Tete Montoliu en el marco de una tesis doctoral sobre su figura. Este nuevo impulso cristalizó

en la publicación de varios artículos que forman parte del resultado de la tesis, dos de ellos en *Jazz-hitz* y un tercero en la *Revista Portuguesa de Musicología*. Esta tesis doctoral unifica y concreta todas mis aproximaciones previas sobre esta temática, profundizando y ampliándola a partir de nuevas fuentes y hallazgos.

La dimensión musical de Tete Montoliu es un hecho innegable para la historia de la música de jazz en España. No obstante, en el proceso previo al comienzo de este estudio, tuve constancia de que, pese a los años transcurridos desde la primera toma de contacto con el tema, la bibliografía seguía siendo extremadamente reducida en la temática central. La poca información disponible señalaba aspectos relevantes —a mi entender— que, sin embargo, apenas eran mencionados en las pocas fuentes documentales sin mayor profundización. Esta razón justificaba aún más el interés inicial por ahondar en el conocimiento de la figura de Tete Montoliu y sus contribuciones a los orígenes del jazz moderno en España. De hecho, una de las motivaciones fue precisamente la exigua documentación en torno a esta época y, en términos generales, los pocos estudios sobre jazz realizados en España y la ausencia concreta de una tesis doctoral sobre la figura de Tete Montoliu. Asimismo, la natural curiosidad de saber más acerca de esta etapa del jazz catalán, fue también uno de los motores primarios de la investigación.

El ámbito temporal que abarca este estudio corresponde al final de la década de los años cuarenta hasta finales de los años cincuenta. Las razones por las que se ha tomado 1946 como punto de partida se resumen en dos: de un lado, este año marca el inicio de una etapa de esplendor en Barcelona en lo que a la música de jazz se refiere; de otro lado, el pianista comenzaría en esta época a intervenir en las *jam sessions* catalanas junto a músicos locales e internacionales, y pocos años después lideraría sus primeros grupos de jazz,

realizando posteriormente sus primeras grabaciones discográficas en Barcelona durante los años cincuenta. Por otro lado, se ha tomado 1959 como fecha de corte, ya que a partir de este año el pianista se instalaría fuera de España durante un tiempo significativo, consolidando su figura a nivel internacional. Por tanto, el marco cronológico en el que se circunscribe este estudio acota la etapa de formación de Tete Montoliu y sus primeros proyectos y grabaciones musicales dentro de España, pudiendo establecerse este marco temporal como una primera etapa en la carrera musical del pianista. El ámbito geográfico se focaliza en Barcelona, ciudad donde se concentraba la casi totalidad de los eventos jazzísticos relevantes, y considerada ya desde esta época como capital del jazz en España.

El análisis del lenguaje improvisado de Tete Montoliu constituye un terreno sin explorar en la investigación de jazz en España, y tampoco abundan los comentarios a su trabajo musical realizados desde un punto de vista teórico. Dentro de este vacío, son especialmente desconocidas sus interpretaciones e improvisaciones de los años 50, etapa en la que Montoliu comienza su andadura como pianista de jazz. Por tanto, esta tesis constituiría en su mayor parte una investigación original, tanto en las temáticas escogidas como en los planteamientos, enfoques y material aportado.

B. Estado de la cuestión

Bloque I. Estudios histórico-biográficos

No existen trabajos anteriores centrados en los mismos aspectos que se desarrollan en esta investigación, pero sí algunas fuentes documentales que incluyen información relativa a la primera parte de la tesis, correspondiente a los contenidos de tipo histórico-biográfico.

La temática del jazz en Barcelona en el marco cronológico en el que se integra este trabajo, ha sido parcialmente tratada desde el punto de vista histórico en diversos textos

aparecidos a partir de la década de los ochenta del siglo pasado. Entre estos trabajos, el más antiguo es el publicado por Alfredo Papo, *El Jazz a Catalunya* (1985), un breve tratado escrito en catalán que constituye una sólida fuente para todas las publicaciones posteriores sobre el tema. La condición de protagonista que tuvo el propio autor en la historia del jazz en Cataluña, hacen de este estudio un referente esencial para verificar datos históricos y contextuales. No obstante, se ha de señalar que Alfredo Papo apenas se ocupa en su libro de la figura de Tete Montoliu: las razones de este vacío —*a priori* sorprendente— tienen que ver con la temática de esta tesis, como se comprobará a lo largo de estas páginas.

Sin duda la fuente bibliográfica más útil sobre la historia del jazz catalán es el libro escrito por el productor discográfico e historiador Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona 1920-1965* (2005). Redactado por orden cronológico, este estudio aporta innumerables datos de manera precisa, rigurosa y documentada, así como información exhaustiva de todo lo referente al contexto del jazz en Barcelona a lo largo de más de cuatro décadas. La figura de Montoliu tiene su justo espacio en sus páginas, a través de abundantes pinceladas sobre su evolución musical que reflejan con claridad el peso histórico del pianista. No obstante, y dada la organización estrictamente cronológica de sus contenidos, la información sobre Montoliu no está unificada sino que aparece yuxtapuesta a la de otros muchos y variados eventos y artistas musicales, dentro del marco global de la evolución del jazz catalán desde principios de los años veinte. La información que contiene el libro de Pujol Baulenas procede de fuentes primarias: revistas de la época, prensa, carteles publicitarios, programas de mano, todo ello conservado en su fondo documental privado.

Publicado el mismo año que el anterior es la monografía *Tete, casi autobiografía* (Jurado, 2005), escrita por el periodista musical Miquel Jurado. Su contenido está

estructurado alrededor de los propios comentarios de Tete Montoliu sobre su vida personal y musical, que Jurado expone junto a otras informaciones y artículos derivados de fuentes primarias, como la revista *Ritmo y Melodía*. Con todo ello se conforma lo que el autor denomina “casi autobiografía”, ya que, efectivamente, una gran parte de dicho contenido está basado en las entrevistas realizadas por el autor a Tete Montoliu, cuyo relato es recogido y expuesto de manera cronológica¹. La primera edición en catalán data de 1998, y su aparición desencadenó una seria controversia con Alfredo Papo, que publicó un artículo en *La Vanguardia* para clarificar algunos extremos con los que se manifestaba en total desacuerdo².

Del lado de la historia general del jazz en España, es indispensable el trabajo del periodista José María García Martínez, *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*, publicado en 1996. Se trata de un estudio de carácter más genérico pero de gran utilidad para la temática de esta tesis, ya que, aunque su enfoque se refiere al jazz español con una visión global, una parte destacable de su contenido se refiere a la historia del jazz en Barcelona, dando un espacio preeminente a la figura de Tete Montoliu. Asimismo, reproduce algunos fragmentos de crónicas publicadas en diarios de la época, que han resultado de extrema utilidad como punto de partida para esta investigación.

Durante casi tres décadas, esta ha sido la extremadamente exigua bibliografía

¹ En el primer bloque de esta tesis se han estudiado y valorado muchas de las informaciones sobre la biografía de Tete Montoliu que recoge Jurado; aquellas que no provienen de fuentes primarias se han cotejado en todo momento con las relatadas en el tratado de Pujol Baulenas. En aquellos casos puntuales en los que han surgido dudas ante distintas versiones de un mismo hecho, me he decantado en todo momento por la versión de Pujol Baulenas.

² En el artículo de *La Vanguardia*, titulado “Falsedades del libro de Tete” (1999), Alfredo Papo defiende que el libro de Jurado contiene varios errores, falsedades e incluso injurias, y menciona cada una de ellas rebatiéndolas página a página (citado en Borrell, 2019, p. 416). En esta misma línea, Jordi Pujol Baulenas ha señalado en reiteradas ocasiones la inexactitud de algunos datos recogidos en *Tete, casi autobiografía* (Pujol Baulenas, comunicación personal, febrero de 2020).

específica sobre el tema. No obstante, en estos últimos cuatro años se han publicado dos nuevos estudios dedicados a la figura de Tete Montoliu. Pasaremos por alto el primero de ellos, *Beyond Sketches of Spain* (Fraser, 2022), ya que el enfoque del autor lo aleja del planteamiento y objetivos de esta tesis, y sus contenidos no aportan datos nuevos respecto de las fuentes básicas comentadas anteriormente, en las que el autor se apoya de manera recurrente.

La última publicación sobre el pianista catalán, *Round About Tete. Una mirada coral a la vida y obra de Tete Montoliu* (Pons Macias, 2023), es una monografía que aporta algunas novedades. Dividida en dos partes, la primera de ellas es biográfica y está construida también a partir de las cuatro fuentes básicas ya descritas, dentro de un marco desarrollado sin orden cronológico. La segunda parte del libro está estructurada en diversos capítulos, cada uno de los cuales aparece narrado en primera persona por diversas figuras que tuvieron una relación estrecha con Tete Montoliu en algún momento de sus vidas: músicos que realizaron grabaciones o conciertos con el pianista, productores, periodistas, familiares, etc. Como complemento a este planteamiento coral, el tratado aporta en sus anexos varias transcripciones de improvisaciones de Tete Montoliu realizadas por distintos autores, aunque se ha de señalar que estas partituras aparecen sin ningún tipo de comentario o explicación de las mismas.

La figura de Tete Montoliu aparece con un cierto grado de relevancia en algunos diccionarios de música: el *Diccionario del Jazz* de Philippe Carles, André Clergeat y Jean-Louis Comolli (1995) incluye una entrada dedicada a su figura, en la que a pesar de la brevedad, dedica un párrafo para comentar algunos aspectos de su técnica pianística (pp. 837-838). Algo más extenso —alrededor de tres páginas— es el espacio que se le dedica en

el *Grove Music Online* (Kernfeld, 2003), donde más allá de los breves apuntes biográficos se pone el foco en la discografía más representativa del pianista, que aparece dividida en tres apartados ordenados en función del grado de protagonismo de Montoliu en dichas grabaciones. Entre los discos grabados a piano solo se mencionan *That's All* (1971), *Music for Perla* (1974), *Catalonian Folksongs* (1977) y *Lunch in LA* (1980), y a continuación se reseñan las grabaciones realizadas a dúo, entre ellas el álbum *Face to Face* (1982), junto al contrabajista danés Ørsted Pedersen. El tercer apartado, más amplio, ofrece una selección de sus álbumes como líder: *Catalonian Fire* (1974), *Tete!* (1974), *I Wanna Talk about You* (1980), *Catalonian Nights* (1980), *Carmina* (1984) y *The Men from Barcelona* (1990), entre otras. No se olvidan aquí aquellos discos en los que el pianista participó como *sideman* o acompañante dentro de la sección rítmica, como el álbum *Ben Webster Meets Don Byas in the Black Forest* (1968).

En relación con todo lo anterior y entrando en el ámbito de la investigación, encontramos varias menciones a grabaciones concretas de Montoliu en los anexos de la tesis doctoral del pianista navarro Iñaki Sandoval, *In Your Own Sweet Way: A Study of Effective Habits of Practice for Jazz Pianists with Application to All Musicians* (2013). En el estudio de Sandoval, centrado en los métodos y técnicas de la práctica del piano de jazz, se revisa la literatura relacionada con la interpretación de jazz, sintetizando los diferentes métodos y enfoques. Dividido en tres secciones, la primera está dedicada al piano como instrumento y la segunda a la teoría musical, organizada esta última en cinco categorías (Técnica, Armonía, Lenguaje, Improvisación y Repertorio). La contribución más significativa de esta investigación la encontramos en la tercera y última sección, donde el autor expone una síntesis de los métodos de jazz publicados, las prácticas de interpretación

del jazz y las tradiciones históricas, además de una propuesta de repertorio y recursos para el pianista de jazz. En el “Apéndice B.2.100 (p. 389) Sandoval aporta una selección de cien improvisaciones solistas” recomendadas —de todos los instrumentos—, entre las cuales se incluyen varias de Tete Montoliu, como “It Could Happen to You”, correspondiente al álbum *Blues for Myself* (1977). Asimismo, el autor recomienda el estudio de los solos del pianista catalán sobre “Alone Together”, “Oleo” y “All of You”, incluidos en el álbum *The Music I Like to Play* (1986, vol.1). Se ha de subrayar que Tete Montoliu es el único músico español incluido en este catálogo, en el que están representados solistas históricos de jazz de todos los tiempos como Bud Powell, Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, y un largo etcétera.

El libro de Iván Iglesias *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* puede considerarse como un estudio pionero en abordar la historia del jazz en España desde una perspectiva científica. Publicado en 2017, es la reelaboración de la tesis doctoral de su autor, leída en la Universidad de Valladolid en 2010 y reconocida con el Premio Extraordinario de Doctorado. El trabajo de Iglesias no constituye una historia del jazz al uso, sino un estudio detallado que aúna aspectos historiográficos, etnomusicológicos, sociales y políticos, así como ideológicos y de política cultural en el marco del régimen franquista. Las temáticas relativas a la historia del jazz catalán tienen su espacio en este libro, y entre ellas, se sintetizan con fidelidad los datos biográficos más relevantes sobre la figura de Tete Montoliu. En su reseña sobre este estudio publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Jorge García destaca como uno de los mayores méritos del tratado de Iglesias “su capacidad para proponer tesis novedosas al hilo de un encaje original de documentos y testimonios del ámbito del jazz y

de la historia del franquismo que se iluminan entre sí” (García García, 2019, s.p.).

Con respecto a la difusión y promoción del jazz en Barcelona dentro del marco cronológico en el que se sitúa esta investigación, se ha de mencionar la tesis doctoral de Lourdes Borrell *Alfredo Papo Papo. Una vida dedicada al jazz* (2020), gestada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Un trabajo exhaustivo de ordenación y catalogación que recoge todo el material relativo a las actividades relacionadas con el jazz que llevó a cabo Alfredo Papo en Barcelona, en el que se recopilan todos sus escritos y conferencias procedentes de diferentes revistas, catálogos, prólogos de libros y contraportadas de discos. A través de toda esta documentación se pone en valor su figura en relación con la promoción y la divulgación del jazz en nuestro país, y más aún, se refleja con claridad hasta qué punto se puede identificar la propia biografía de Alfredo Papo con una parte significativa de la historia del jazz catalán.

El exiguo repertorio bibliográfico y de investigación relativa a la temática de esta tesis doctoral conduce a la inmersión en las fuentes primarias, como único medio de aportar más datos a los ya conocidos. Entre ellas, la revista *Ritmo y Melodía* despunta como primera fuente esencial, no solamente por ser una revista especializada en jazz sino también por su especial casuística: algunos de sus colaboradores más destacados —como Alfredo Papo y Antoni Tendes—, eran al mismo tiempo promotores y divulgadores de la música de jazz en Barcelona. Todas las revistas sobre jazz editadas en España aparecen catalogadas y brevemente comentadas en el tratado en dos volúmenes de Joaquim Romaguera i Ramió, *El jazz y sus espejos* (2002). Con prólogo de Alfredo Papo —al que se debe también el título del libro según relata el propio autor—, su contenido recoge datos de manera minuciosa sobre todos los medios de difusión de la música de jazz (revistas, programas de

radio, etc.), además de presentar y comentar la relación del jazz con otras artes (pintura, cine, literatura, etc.).

Otras fuentes bibliográficas que aportan información general sobre el estilo musical que constituye el marco de esta tesis son los tratados de historia del jazz, circunscritos a Estados Unidos. Entre los más completos y útiles hay que citar el estudio de Patricio Goialde *Historia de la música de jazz (II)* (2012) dedicado al jazz moderno, así como la historia general del jazz de Ted Gioia (2002). En esta línea cabe mencionar también el segundo volumen de historia del jazz de Frank Tirro, *Historia del Jazz moderno* (2001). No debe olvidarse aquí el tratado de Joachim Berendt *El Jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta* (2000), realizado con un enfoque distinto y personal, que pese a su antigüedad recoge reflexiones que posiblemente siguen vigentes a día de hoy.

Mención especial merece el estudio de Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History* (1997), donde el autor analiza las dos narrativas que se utilizan comúnmente para explicar el origen del *bebop*: la primera es el "enfoque evolutivo", preferido por críticos y musicólogos, que constituye un desarrollo más dentro de la tradición del jazz; la segunda narrativa tiene que ver con la idea de "revolución", esgrimida por aquellos historiadores que encuentran evidencia de corrientes sociales o políticas más amplias (Bayles, 1998).

Bloque II. Teoría y análisis musical

En lo que respecta a la segunda parte de esta tesis, dedicada al análisis del lenguaje improvisado de Tete Montoliu a partir de las grabaciones realizadas en los años 50, se ha de llamar la atención sobre la inexistencia hasta el momento de referencias o material bibliográfico sobre el tema. Las únicas transcripciones de improvisaciones de Tete

Montoliu publicadas hasta la fecha son las cuatro adjuntadas —sin análisis o comentarios— en los anexos del libro de Pons (2023), a las que hay que añadir los fragmentos que aparecen en el artículo de la investigadora austriaca Christa Bruckner-Haring (2020), de los cuales se ofrece un análisis focalizado en los aspectos armónicos. Todas ellas corresponden a grabaciones de épocas posteriores al marco cronológico en el que se circunscribe la presente tesis doctoral. Se constata por tanto un enorme vacío en lo referente a posibles fuentes que aborden aspectos teóricos o analíticos sobre el estilo o las improvisaciones de Tete Montoliu, especialmente en sus comienzos.

En lo referente al análisis general de la música de jazz desde una perspectiva teórica y metodológica, las fuentes bibliográficas son tan escasas como poco concretas. Muestra de ello es el tratado de Laurent Cugny *Analysis of Jazz. A comprehensive approach* (2019), en el cual se plantean posibilidades muy abiertas y planteamientos diversos sobre el tema. El estudio de Cugny comprende varias partes, e incluye en sus primeros capítulos un resumen de la teoría armónica del jazz. El autor dedica también un amplio espacio a la exposición de posibles enfoques para el análisis musical, configurando un marco teórico que incluye sistemas ya conocidos y utilizados tradicionalmente en el análisis de música clásica. Entre ellos se detiene en la valoración del sistema de Heinrich Schenker, expuesto con claridad y concisión por Allen Forte y Steven E. Gilbert en el tratado *Análisis Musical. Introducción al Análisis Schenkeriano* (Forte y Gilbert, 2002). Asimismo, se valoran positivamente las categorías analíticas que propone Jan LaRue en su *Análisis del Estilo Musical* (1989), y muy especialmente el planteamiento de Clemens Kühn en su *Tratado de la Forma Musical* (1998). La catalogación y revisión de Cugny sobre sistemas analíticos nos alejan de una

propuesta clara para el análisis de la música de jazz, situándonos en un marco teórico de enfoques abiertos y combinables entre sí.

De todo lo anterior se deriva la necesidad de apoyarse en aquellas fuentes bibliográficas que se han ocupado del lenguaje e improvisación en la música de jazz, y concretamente del estudio específico del lenguaje *bebop*. Entre ellas, se ha de citar en primer lugar el estudio de Thomas Owens *Bebop. The Music and its Players* (1995), cuyo objetivo es exponer y analizar el estilo y lenguaje de los intérpretes más importantes del *bebop*. En esta misma línea, el tratado de Gonzalo Tejada *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación* (2009) constituye un resumen claro y conciso de los elementos técnicos del estilo *bebop*, que el autor va enumerando y analizando en función de su presencia en el discurso improvisado de Charlie Parker.

Por último, y en lo referente a la teoría general sobre la improvisación, no puede dejar de resaltarse el tratado de Paul F. Berliner *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation* (1994).

C. Objetivos e hipótesis de trabajo

Partiendo de todo lo expuesto anteriormente, se establece un gran objetivo central: describir e interpretar la trayectoria y evolución de Tete Montoliu en el marco de la recepción del *bebop* en Barcelona, analizando tanto su lenguaje pianístico como su pensamiento musical. Este amplio objetivo se concreta a través de los siguientes objetivos específicos:

- Describir y valorar la historia del jazz desde finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta en Barcelona: músicos, difusión, revistas, crítica musical,

proyectos, grupos, conciertos, festivales, etc.

- Aportar un comentario explicativo y analítico del artículo publicado por Tete Montoliu en el año 1950 en la revista *Ritmo y Melodía*, titulado “Defensa del bebop”, que sirva como punto de partida para dar a conocer el pensamiento del pianista en el contexto de la recepción del *bebop* en Barcelona.
- Transcribir un número suficiente de improvisaciones de Tete Montoliu procedentes de sus grabaciones de la década de los cincuenta, y aportar un análisis objetivo de las mismas.

Cada uno de estos objetivos se deriva de una serie de motivaciones que se pueden resumir en tres:

1. Realizar una interpretación de la historia del jazz catalán que permita comprender en profundidad el significado y la relevancia de los acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona entre 1947 y 1959, y valorar asimismo la figura emergente de Tete Montoliu en ese marco contextual.
2. Establecer por medio del análisis el nivel técnico y teórico que Tete Montoliu poseía en sus comienzos como pianista de jazz.
3. Investigar hasta qué punto los recursos del *bebop* están presentes en su discurso musical, para así evaluar la coherencia y la conexión entre lo que defendía teóricamente y lo que interpretaba en la práctica musical.

Las principales hipótesis de esta tesis parten de la consideración de que el lenguaje improvisado de Tete Montoliu en los años cincuenta se puede adscribir al estilo *bebop*. Desde esta constatación, y habida cuenta de que con el *bebop* da comienzo una nueva etapa

que se conoce históricamente como jazz moderno, se podría inferir que la figura del pianista contribuye de manera decisiva al comienzo del jazz moderno en Cataluña.

D. Propuesta teórica de la investigación

Fuentes

El primer bloque de esta tesis tiene su punto de partida en las escasas fuentes existentes relacionadas con esta temática, ya comentadas en el estado de la cuestión. A partir de ahí se acude a las fuentes primarias —tanto documentales como sonoras— entre las que tiene un papel preeminente la revista *Ritmo y Melodía*. Uno de los primeros pasos en esta investigación fue el vaciado de todos los números de la revista conservados en los fondos hemerográficos de la Biblioteca Nacional, todos aquellos publicados entre diciembre de 1944 y noviembre de 1950, desde el nº 7 al nº 48 (con excepción de los números 39, 40 y 44, que no se conservan). Los seis primeros números de *Ritmo y Melodía* (a excepción del nº 2), publicados entre mayo y octubre de 1944, me fueron cedidos temporalmente por Jordi Pujol Baulenas, procedentes de sus fondos privados. Otras revistas consultadas han sido *Jazz Magazine*, *Club de Ritmo*, *Destino*, y diarios como *La Vanguardia*, *ABC* o el *Diari de Tarragona*. El trabajo sobre estas fuentes ha contribuido a desarrollar el contenido más novedoso y original de este estudio, así como a reconstruir una parte de la historia en la que se enmarca esta investigación.

Al mismo tiempo esta tesis se apoya de manera muy significativa en fuentes sonoras, especialmente en las grabaciones publicadas por Tete Montoliu en los años 50, que serán comentadas y/o analizadas en sus totalidad en el segundo bloque de la tesis. Se ha acudido también a otros registros de músicos de jazz americanos de la misma época que fueron referentes estilísticos para el pianista catalán, seleccionando las grabaciones en función del

repertorio interpretado. En esta segunda parte de la investigación el protagonismo lo ostenta la partitura, como fuente de conocimiento que constituye “un documento que proporciona información respecto de la obra musical, al margen de la posibilidad o no de su escucha” (Prieto Guijarro, 2011, p. 4). En este caso, las partituras correspondientes a las improvisaciones de Tete Montoliu constituyen no solamente el producto de un trabajo de transcripción y elaboración, sino también una nueva fuente primaria, cuyo estudio constituye el eje central del segundo bloque. Como ya se ha comentado, en lo referente al análisis de la música de jazz no existe realmente un enfoque teórico referencial que pueda enmarcar conceptualmente esta parte de la investigación. Desde este estado de cosas, el uso combinado de varios tratados técnicos me ha servido como punto de partida para abordar el análisis. El primero de ellos, el estudio de Gonzalo Tejada *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación* (2009), ha constituido la base principal para la organización de los contenidos, partiendo de la premisa de que los aspectos técnicos del lenguaje de Charlie Parker —desde su posición como creador y referente del estilo— son extrapolables en su mayor parte a otros músicos de *bebop*. De la recensión del tratado de Gonzalo Tejada, se deriva una parametrización clara cuya terminología y conceptos se han extraído, adaptado y ampliado para sustentar el bloque analítico de la tesis. Las especificidades propias del piano en relación al lenguaje *bebop*, se han trabajado tomando como base diversos tratados de referencia, entre los cuales se ha de citar *The Jazz Piano Book* (Levine, 2003), y muy especialmente los cuatro volúmenes de John Mehegan, publicados en 2008 y unificados bajo el título global de *Jazz Improvisation: Tonal and Rhythmic Principles; Jazz Rhythm and the Improvised Line; Swing and Early Progressive Piano Styles* y *Contemporary Piano Styles*.

Las fuentes utilizadas para los comentarios sobre las estructuras armónicas de los *standards* así como para la extracción de algunos fragmentos melódicos han sido *The Real Book*, *The New Real Book* y *The World's Greatest Fake Book*. Todos ellos son compilaciones del repertorio utilizado por los músicos de jazz, cuyas partituras contienen la línea melódica, el cifrado armónico básico y en ocasiones la letra de la canción.

Conceptos y terminología

Las nociones teóricas de carácter específico que integran este estudio serán expuestas a lo largo del texto, en función de las necesidades concretas determinadas por el contenido de los diferentes capítulos. No obstante, el título de esta tesis doctoral está asociado a algunos conceptos teóricos que conviene clarificar: “jazz moderno” y *bebop*. El estilo *bebop* se suele enmarcar históricamente —de una manera amplia— a principios de los años 40, fecha en la que da comienzo la etapa histórica que se conoce como jazz moderno, término que a su vez engloba otros estilos posteriores al *bebop*. En esta delimitación cronológica se superpone la etapa de transición hacia el nuevo lenguaje, con la coexistencia de ambos estilos, *swing* y *bebop*.

Tabla 1

Etapas históricas y estilos de la música de jazz

JAZZ CLÁSICO →	JAZZ MODERNO →			
1929 →	1940	1950	1955	
<i>Swing</i>	<i>Bebop</i>	<i>Cool Jazz</i>	<i>Hardbop</i>	Fusiones
	<i>Cubop</i>	<i>West Coast</i>		
		<i>Third Stream</i>		

Nota. Elaboración propia a partir de fuentes bibliográficas sobre historia del jazz (Goialde, 2012).

El término “jazz moderno” aparecerá con frecuencia a lo largo de este estudio, con varios matices diferentes. De un lado, en la información procedente de fuentes primarias — especialmente citas textuales, reseñas periodísticas y artículos—, el vocablo “jazz moderno” se utiliza en la mayor parte de las ocasiones como sinónimo de *bebop*, teniendo por tanto una implicación estilística en la que ambos términos se identifican, pudiendo intercambiarse con libertad. No obstante, tanto en el título de esta tesis como en mis comentarios o valoraciones personales, el término “moderno” se ha de entender en un sentido más global y en relación a la etapa de la historia del jazz con la que da comienzo el *bebop*, y que aúna también otros estilos (ver tabla 1).

Una tercera acepción se relaciona con cierta ideología de “modernidad” asumida de manera implícita por los músicos de jazz:

[...] Desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias y ritmos y melodías más complejos [...] El surgimiento de una modernidad más explícita a principios de los años cuarenta no debería ser considerado un cambio abrupto o discontinuo en la historia de esta música, sino sencillamente una ampliación de la tendencia intrínseca del jazz a la transformación, el cambio y el crecimiento (Gioia, 2002, p. 267).

En la transición del *swing* al *bebop* hubo “tanto de evolución como de revolución, y las similitudes y elementos comunes entre los dos estilos fueron tan grandes como los contrastes y las innovaciones” (Schuller, 1989, p. 846). Por tanto, en las características del *bebop* hallaremos elementos de continuidad y otros de ruptura con respecto al *swing*.

[...] El *bebop* es el punto en el que se enfocan nuestras ideas contemporáneas del jazz. Es tanto la fuente del presente —esa gran revolución en el jazz que hizo posibles toda la modernidad del jazz posterior— y el prisma a través del cual absorbemos el pasado. Para entender el jazz, hay que entender el *bebop* (DeVeaux, 1997, p. 3)³.

Los grandes impulsores de la modernidad jazzística de los años cuarenta desarrollaron un estilo propio e inconfundible, sin inhibiciones o cortapisas, en el que lo esencial era la libertad en la improvisación. Efectivamente, el *bebop* no fue un producto de consumo comercial, antes al contrario, surgió en las giras de grupos de los cuales no había constancia en los periódicos y cuyos solistas más destacados no fueron en principio demasiado conocidos. Pero sobre todo surgió en las *jam sessions*, un término cuya enorme presencia a lo largo de estas páginas es proporcional a su relevancia dentro del marco histórico y estilístico al que se circunscribe.

La trascendencia de las *jam sessions* está recogida por los historiadores como uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de cualquier estilo musical dentro del jazz, y en el caso del *bebop* constituye uno de los elementos que contribuyeron a su creación. DeVeaux describe el cambio de formato y nuevo espíritu de la *jam session* en el *bebop* mediante la dicotomía con la tradición del *swing*: “frente a la pesada big band aparece el combo flexible, en el cual cada voz individual es escuchada; frente a los arreglos escritos que constriñen y obligan, la improvisación libre que fluye [...]”⁴ (DeVeaux, 1997, p. 202). El origen del *bebop* está asociado históricamente con las *jam sessions* de clubes neoyorquinos míticos como el Minton’s o el Monroe’s, dos locales ubicados en Harlem y

³ Traducido del original: *Bebop is the point at which our contemporary ideas of jazz come into focus. It is both the source of the present —“that great revolution in jazz which made all subsequent jazz modernisms possible— and the prism through which we absorb the past. To understand jazz, one must understand bebop.*

⁴ Traducido del original: *[...] Between ponderous big bands and fleet, flexible combos, in which each individual voice is heard; between constricting written arrangements and free-flowing improvisation [...].*

que jugaron un papel esencial —aunque no exclusivo— en la creación del nuevo estilo, pues en ellos “se dieron cita músicos con voluntad innovadora, que pudieron desarrollar en estas sesiones improvisadas elementos estilísticos novedosos, sin las restricciones comerciales del trabajo de las orquestas” (Goialde, 2012, p. 22). Obviamente, en el acto de compartir escenario se crea una situación propicia para la interacción, el diálogo musical entre los instrumentistas, la práctica del lenguaje y del repertorio, y en definitiva se “fomentan técnicas, procedimientos, actitudes...en resumen, los componentes esenciales de un lenguaje y una estética musical” (DeVeaux, 1997, p. 217)⁵. En el marco de la *jam session*, sin la limitación del formato de una grabación discográfica de la época, la manera de improvisar que el nuevo estilo representa adquiere todo su sentido, y más aún, “reivindica la legitimidad del *bebop* no simplemente como un lenguaje jazzístico, sino como un paso decisivo hacia el jazz como arte” (DeVeaux, p. 202)⁶.

La terminología utilizada en el contenido de índole técnica, especialmente en el segundo bloque de esta tesis, será combinada: se tomarán como base los tecnicismos propios de la gramática utilizados para hablar de cualquier lenguaje musical, y a estos se añadirán otros vocablos específicos relativos a la teoría y práctica de la música de jazz. De estos últimos, una gran parte se usan normalmente en su idioma original, y así aparecerán a lo largo de estas páginas; otros términos sin embargo se utilizan únicamente en castellano. Aunque todos los tecnicismos responden a conceptos que se irán definiendo y estudiando según su aparición, algunos de estos vocablos poseen otros significados fuera del contexto del jazz o pueden aparecer escritos de diferentes maneras. Entre ellos:

⁵ Traducido del original: [...] *Encouraged techniques, procedures, attitudes, in short, the essential components of a musical language and aesthetic [...]*.

⁶ Traducido del original: [...] *Claims for the legitimacy of bebop not simply as a jazz idiom, but as the decisive step toward jazz as art.*

- **Blusy:** composición que, sin tener la estructura armónica del *blues* introduce en algún momento cambios armónicos o giros melódicos propios de este género.
- **Block chord:** armonización de una melodía dentro de una misma octava y que suele proceder por movimiento paralelo.
- **Break:** Corte que marca un espacio de silencio —normalmente de dos compases— entre dos partes de la estructura de un tema, preferentemente entre el final de la exposición y el principio de los solos, en el cual un instrumento realiza una frase improvisada. Es habitual que esta frase la ejecute el baterista o el solista que va a improvisar a continuación.
- **Cambios:** referido normalmente a la armonía como sinónimo de acorde.
- **Comp, comping:** tipo de acompañamiento que realizan los instrumentos armónicos —piano o guitarra— dentro de la sección rítmica
- **Coros o vueltas:** en el contexto práctico de jazz, el término “coro” o “vuelta” se utiliza para referirse a la estructura armónica de un tema sin introducción o coda, es decir, al margen de los arreglos. Asimismo, se habla de “coros” o “vueltas” para referirse al número de veces que un solista completa la estructura armónica cuando improvisa.
- **Re-bop:** Variante que tuvo el término “bebop” en sus orígenes y que se utilizó bastante en España. Su uso no debe considerarse incorrecto, y lo encontraremos en estas páginas en muchas ocasiones, especialmente en las citas textuales procedentes de fuentes primarias⁷.

⁷ El vocablo “re-bop” se utilizó por primera vez en 1928 en un pasaje vocal del tema “Four Or Five Times”, grabado por la *big band* McKinney’s Cotton Pickers, y más tarde, en 1936, en una grabación del trombonista y cantante Jack Teagarden. Ese mismo año, aparece también su variante “re-bop” en una grabación de *blues*, y en 1939 las *big bands* de Glenn Miller y Chick Webb grabaron sendos discos en cuyas secciones vocales volvió a aparecer el término “re-bop”. Fue a principios de los años 40 cuando se utilizó el nombre de *bebop* para

- ***Sideman***: músico que forma parte del grupo acompañante de un solista en una grabación o concierto.
- ***Voicings***: disposición sobre el piano de las notas que conforman un acorde.
- ***Walking***: línea ejecutada por el contrabajo o el bajo que caracteriza a la música de jazz y que se realiza mediante una sucesión de negras en la que se integran movimientos por grados conjuntos y aproximaciones cromáticas.

En lo referente a la nomenclatura utilizada para la armonía, esta aparecerá reflejada en las partituras según lo normativo en música de jazz, esto es, mediante el cifrado americano, que tiene la cualidad de describir con precisión las calidades de los diversos acordes. Aunque el repertorio bibliográfico sobre armonía moderna es extenso y accesible, cabe recordar que uno de los tratados más utilizados en España es el publicado por Enric Herrera en dos volúmenes, *Teoría Musical y Armonía Moderna* (1990).

E. Metodología

Los objetivos, motivaciones e hipótesis que sustentan esta investigación, estrechamente conectados entre sí, implican a su vez el empleo de una metodología y recursos técnicos adecuados para su abordaje. El enfoque elegido ha dependido en todo momento de lo que se ha tratado de hacer y de la naturaleza de la investigación; por tanto, los distintos aspectos de cada temática han sido acometidos según los criterios que se han considerado más indicados.

referirse al estilo de jazz que se tocaba en el club de Harlem “Minton’s”, haciendo especial referencia a la forma de articular del trompetista Dizzy Gillespie (Gleason, 1959).

La primera parte de la tesis constituye un estudio descriptivo-interpretativo, entendiendo como tal a aquel que describe situaciones, eventos y hechos, explicando cómo son y cómo se manifiestan. En este contexto se utiliza la suposición o conjetura fundamentada en los datos, con el objetivo de alcanzar una reconstrucción histórica lo más sólida posible.

Mediante el comentario de texto, en el capítulo 2 se intenta comprender e interpretar la realidad partiendo de la extracción de las ideas esenciales y de la interpretación y valoración de las mismas, estableciendo asimismo el contexto histórico y estético en el que se enmarca el artículo analizado.

El capítulo 3 de este estudio parte de los datos existentes sobre los primeros músicos proyectos y conciertos de Tete Montoliu, en los años previos a sus primeras grabaciones publicadas. Sin embargo no se disponen —hasta la fecha— de registros sonoros de estos recitales, razón por la cual la metodología seguida para realizar una aproximación histórica a esos primeros conciertos de Montoliu ha sido, en primer lugar, el estudio del repertorio interpretado, procediendo al comentario y valoración de algunos de los temas escogidos por el pianista. Asimismo se ha llevado a cabo la búsqueda de versiones de esos mismos temas, escogiendo aquellas que fueron grabadas por otros músicos con los que el pianista compartió escenario entre los años 1949 y 1955, así como por aquellos *jazzmen* históricos que fueron sus referentes en la misma época. Estas versiones se han descrito y comentado a partir de la escucha analítica de los registros seleccionados, incluyendo en esta línea de trabajo el enfoque comparativo entre diferentes versiones grabadas de un mismo tema, seleccionadas en función de la cercanía de su fecha de publicación con la del concierto de Montoliu que se esté estudiando. Esta metodología personal parte de la convicción de que

la elección del repertorio por parte de un músico constituye una importante fuente de información, pues complementa los datos ya conocidos y sirve de ayuda —junto al análisis de versiones de referencia— para reconstruir de alguna manera aquellos conciertos de los cuales no se conocen registros sonoros a día de hoy.

El paso previo a la segunda parte de la tesis ha sido la realización de transcripciones musicales y posterior elaboración de la partitura. De las grabaciones originales realizadas por Montoliu entre 1956 y 1958, trece en total, se han elaborado tanto transcripciones de solos completos como de fragmentos, atendiendo a su interés analítico. Los procedimientos utilizados para el trabajo de transcripción han sido esencialmente dos: de un lado, la audición directa y repetida de las improvisaciones, verificada sobre el piano y anotada en manuscrito; de otra, especialmente para los pasajes ejecutados a gran velocidad, el programa *Transcribe!*, que posibilita la repetición y señalización de fragmentos concretos además de la variación de velocidad. Este programa es de gran utilidad pero tiene sus limitaciones: dada la escasa calidad de los registros antiguos, se corre el peligro de no detectar muchos aspectos rítmicos si se manipula demasiado la velocidad, lo que puede complicar el resultado de la transcripción. El citado programa no excluye que el trabajo de transcripción constituya en todo momento un proceso muy artesanal, realizado nota por nota, que conlleva asimismo una primera aproximación analítica sobre la relación armonía-melodía.

Para la posterior creación de la partitura he utilizado el programa *Sibelius* —versión 6.0— de edición de partituras, que permite plasmar el resultado de la transcripción escribiendo nota a nota y elemento a elemento hasta conformar la partitura musical,

siempre desde las decisiones de quien realiza la transcripción. Estas dos herramientas, *Transcribe!* y *Sibelius*, son de fácil acceso y de uso habitual entre los músicos de jazz.

Asimismo, el piano ha sido imprescindible como instrumento complementario durante todo el proceso, especialmente para el manejo del repertorio jazzístico a través de las diversas versiones del *Real Book*; este material implica normalmente la verificación del cifrado armónico, ya que puede variar de un tratado a otro y al mismo tiempo no corresponderse con las versiones grabadas por los músicos de jazz.

La claridad y la utilidad han presidido la metodología a la hora de exponer los resultados del análisis de los fragmentos musicales, que es complementado en todo momento con el análisis auditivo de aquellos aspectos que no es posible reflejar en la partitura.

Finalmente, cabe recordar que los conocimientos previos, la experiencia y el contexto global de la persona que investiga determinan la configuración de un estudio o investigación como este, dado que el principal instrumento utilizado es precisamente la propia investigadora. De hecho, todos los aspectos de la propia formación y actividad profesional están directamente relacionados con esta tesis, especialmente con su estructura en dos bloques y con la metodología. Con respecto a esto último, el discurso personal — fundamentado en los datos y en el análisis de la música de Montoliu— ocupa una parte significativa de la tesis.

BLOQUE 1

ESTUDIOS HISTÓRICO-BIOGRÁFICOS

Capítulo 1. Crónica y difusión del jazz en Barcelona en las décadas de 1940 y 1950. La revista *Ritmo y Melodía* y el renacimiento del Hot Club

Capítulo 2. Texto y contexto de un artículo de Tete Montoliu:

“Defensa del be-bop” (*Ritmo y Melodía*, 1950)

Capítulo 3. Transición del *swing* al *bebop* en Barcelona: Tete Montoliu inicia su carrera como pianista de jazz (1946-1950)

Capítulo 4. Primeras grabaciones discográficas de Tete Montoliu (1956-1958)

Capítulo 5. Una grabación inédita: el ensayo de Tete Montoliu para el Festival de Jazz de Newport

Capítulo 1. Crónica y difusión del jazz en Barcelona en las décadas de 1940 y 1950. La revista *Ritmo y Melodía* y el renacimiento del Hot Club

Este capítulo está estructurado en dos apartados fundamentales, correspondientes a dos entidades que jugaron un papel esencial en la difusión del jazz en Barcelona a finales de los años 40, la revista *Ritmo y Melodía* y el Hot Club de Barcelona. La consideración de incluir contenidos referentes a esta publicación se debe a su estrecha conexión con la temática de esta tesis: *Ritmo y Melodía* fue la revista que en 1950 dio voz al pensamiento musical de Tete Montoliu a través del artículo que será comentado en uno de los capítulos, que constituye el germen de esta investigación. Como fuente primaria, *Ritmo y Melodía* fue un reflejo en tiempo real de todos los acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona en el tramo cronológico en el que está acotada esta investigación, recogiendo hechos históricos y polémicas que forman parte de algunas de las hipótesis de esta tesis. En este capítulo se pondrá el foco en los planteamientos divulgativos de la revista en materia de jazz, a través de la descripción y comentario de las secciones fijas en torno a las cuales se organizaban sus contenidos.

La segunda parte del capítulo estará dedicada al Hot Club de Barcelona, una asociación que contribuyó de manera decisiva al desarrollo del jazz en Barcelona a finales de los años cuarenta. En el marco de sus actividades, festivales y *jam sessions* creció musicalmente la figura central de esta tesis, Tete Montoliu.

La conexión del Hot Club con la revista *Ritmo y Melodía* fue especialmente estrecha, ya que algunos de los colaboradores y críticos que tenían más peso en la revista también

formaban parte de la directiva del Hot Club, e impulsaban muchas de sus iniciativas, las cuales se verían después reflejadas en las crónicas que publicaba *Ritmo y Melodía*. Por tanto, ambas entidades estaban absolutamente interconectadas, constituyendo proyectos complementarios con idéntica aspiración: la difusión y promoción de la música de jazz.

Pero si uno de los objetivos de este capítulo introductorio es analizar la crónica y la difusión del jazz en la Barcelona de finales de los años 40, considero no menos importante el hecho de sacar a la luz a aquellos que estaban detrás de dichas actividades, clarificando su autoría y poniendo en valor el verdadero peso de su labor en la difusión del jazz en España: críticos, editores, promotores, escritores... todos aquellos que contribuyeron con su trabajo a promover la música de jazz en Barcelona y a crear su historia. De entre todos ellos se pondrá una atención especial en dos figuras determinantes, Antoni Tendes⁸ y Alfredo Papo (1922-2013).

1.1. Revistas de jazz predecesoras de *Ritmo y Melodía*⁹

1.1.1. Antoni Tendes: el excéntrico pionero de la crítica de jazz

La presencia de Antoni Tendes, cuya labor fue tan constante como poco conocida su figura, la encontraremos invariablemente en la gestación de gran parte de las iniciativas relacionadas con la difusión del jazz en Cataluña desde principios de los años 30 hasta finales de los 40. Las escasas fuentes existentes parecen estar de acuerdo en que los primeros pasos de la crítica de jazz en España vinieron de la mano de Tendes por sus

⁸ No se ha conseguido averiguar la fecha de nacimiento de Antoni Tendes; según Jose María García Martínez, murió hacia finales de los años ochenta (García Martínez, 1996).

⁹ Una parte del contenido de este capítulo ha sido publicado en la revista *Jazz-hit* (Luján, 2018).

artículos publicados en el *Diari de Tarragona* en 1933, una serie dividida en siete artículos publicados bajo el título de “Parlem del Jazz”¹⁰. A través de estos bien documentados textos, Tendes se muestra como un gran conocedor de la tradición del jazz, y con un estilo impecable ofrece su personal interpretación de los datos, en la que subyace tanto el entusiasmo y la curiosidad del aficionado como la reflexión y el conocimiento del entendido (Luján, 2018). Además de su labor como escritor y cronista, Antoni Tendes realizó importantes actividades en el campo de la divulgación de la música de jazz, como las famosas sesiones de discos comentados en el Bar Edén desde 1934, y en el Bar Alaska durante la guerra civil (Papo, 1985). Fue un personaje polifacético, de vasta cultura y visión amplia, asiduo lector de revistas como la inglesa *Melody Maker* o la francesa *Jazz Hot*, y conocedor de obras de referencia en la época, como el primer libro del crítico francés Hughes Panassié, *Le Jazz Hot* (1934). Tendes no solamente ejerció una comprometida divulgación del jazz tradicional y clásico, sino que también movilizó a aquellos que a su vez comenzaban a escribir sobre jazz en Barcelona, como Pere Casadevall o Pascual Godes entre otros, y este impulso fue clave para la aparición de la primera revista de jazz especializada.

1.1.2. *Música Viva*, la primera revista de jazz

Música Viva, la primera revista mensual exclusivamente dedicada al jazz que se publicaba en España, vio la luz a finales de 1934, y está considerada también como una de las primeras revistas de jazz publicadas en Europa. Con el título de *Música Viva. Revista mensual de jazz* y conectada con la Unión de Compositores, tuvo como directores a Joan

¹⁰ El desglose y detalle de los artículos de Antoni Tendes se puede ver en el anexo 1 de esta tesis (p. 368).

Aragonés, Nicolás Surís y Ernst Guasp. Entre los colaboradores importantes encontramos nuevamente a Antoni Tendes, redactor de diversos artículos, reportajes y crónicas, que ya estrenaba uno de sus seudónimos, Pere Andreu, para firmar una sección fija de discos comentados, “Selección de discos”. A estos nombres se unen otros como Eduard Ferrer, Pasqual Godes, Emilio de León (corresponsal en Madrid), Pere Casadevall, S. Dormont y José Oña. De los artículos sobre técnica musical se ocupó Salvador Montorio, con tres artículos sobre improvisación (de los cuales solamente dos fueron publicados en *Música Viva*). La revista incluía también secciones de crítica cinematográfica y reportajes dedicados a otras músicas, además de publicaciones de partituras y crítica literaria, y se completaba con un glosario de jazz y otro específico de instrumentos (Romaguera i Ramió, 2002).

El nacimiento del primer Hot Club de Barcelona se reflejaría en las páginas de *Música Viva*, ya que la revista intervino muy activamente en la creación del mismo. Desde este momento y aunque la revista mantuvo su subtítulo, comenzó a anunciarse como órgano oficial del Hot Club de Barcelona, bajo la dirección de Nicolás Surís.

1.1.3. *Jazz Magazine*

La revista *Música Viva* llegaría a un acuerdo de fusión con otra revista anterior, *Mundo Musical*, que en su momento había sido la primera revista musical española que había prestado cierta atención al jazz¹¹. Esta fusión acordada dio como resultado la creación de la revista *Jazz Magazine*, una verdadera joya entre las revistas de jazz españolas. De

¹¹ Aunque no hay secciones propiamente de jazz, contiene una sección sobre el mundo del escenario, “Página Teatral”, bastante amplia, donde aparecen apartados de corte humorístico relacionados con el jazz —“Jazz y Poesía”— o artículos como “En la mesa del café. Oyendo el jazz-band” (Romaguera y Ramió, 2002, p. 129).

efímero recorrido truncado por la guerra civil, el primero de sus ocho números vio la luz en agosto de 1935 y el último en junio de 1936. Se ha de poner en valor la gran labor de los redactores y colaboradores de *Jazz Magazine* y la calidad de sus contenidos, que abarcaban todos los aspectos de la música de jazz: desde la historia y la estética hasta el lenguaje, teoría musical y análisis.

Antoni Tendes fue también colaborador esencial de esta revista, en la que firmaba una sección fundamental, “Galería de Figuras del Jazz”, un extenso artículo a una página de línea historicista, dedicado en cada número a una estrella internacional del jazz. La sección de discos comentados —“Selección de Discos”— que Tendes escribía para *Música Viva* tuvo continuidad en *Jazz Magazine* con el título de “Discoteca. Correo de Discos”, firmada también con el mismo seudónimo, Pere Andreu. Asimismo, Tendes estrenaría en la revista su más famoso *alter ego*, El Predicador del Desierto, para firmar una sección fija titulada “Miscelánea”, que englobaba artículos diversos.

La afición de Antoni Tendes a usar seudónimos era realmente llamativa, y además de los ya mencionados comenzó también a utilizar el de José Olivella¹² para firmar la sección de “Miscelánea”, además de otros alias de corte más ligero o humorístico: El Amante del Jazz, El Duende Azul, El Duende del Jazz, El Remero del Danubio, y quién sabe si alguno más¹³. Aunque los diversos seudónimos que utilizó Antoni Tendes son confirmados con claridad por Papo (1985) y Romaguera i Ramió (2003), sin duda su uso en ciertos contextos invita a la confusión. En el nº 8 de *Jazz Magazine*, dentro de la sección

¹² La casualidad ha querido que ya existiera otro Josep Olivella en aquella misma época: Josep Olivella i Astals, compositor y director de coros nacido en Sabadell, lugar donde desarrolló sus actividades musicales. Su vida personal y profesional está recogida en el libro *Josep Olivella i astals, vida i obra musical* (Calzada i Olivella, 1996).

¹³ Las fuentes consultadas para verificar los seudónimos de Antoni Tendes, no dejan lugar a dudas. El seudónimo “That Mouse” también resulta sospechoso, así como el de “Rey Don Bota”, pero no se han podido confirmar.

“Discoteca. Correo de Discos”, Pedro Andreu se refiere a Antonio Tendes como si fuera otra persona diferente: “Antonio Tendes nos ha dicho...” (Tendes, 1936, p. 4). Asimismo, tal y como señala Iván Iglesias, en *Jazz Magazine* se menciona a José Olivella en alguna ocasión como “persona física y *newcomer* a nuestro círculo musical” (Iglesias, 2020, p. 18). Efectivamente, Antoni Tendes —bajo el seudónimo de Pedro Andreu— se expresa así en el nº 2 de *Jazz Magazine*:

José Olivella, un *newcomer* a nuestro circuito musical, espíritu curioso, desea formarse “un pequeño muestrario de discos *hot*”. Su simpatía y conocimiento de la raza negra — nos ha leído un documentado trabajo sobre la psicología de los negros— le han conducido, hace tiempo, al amor de los *spirituals* negros, y ahora, a la fruición del *jazz hot* (Tendes, 1935, p. 4).

El tono de esta breve reseña y especialmente el comentario sobre el “documentado trabajo sobre la psicología de los negros” resulta, cuanto menos, curioso. Conociendo la fama de excéntrico que tenía Tendes, además de otros aspectos de su carácter¹⁴, se podría pensar que con estas palabras dedicadas a José Olivella se estuviera refiriendo a otro *alter ego*. Por otro lado, estas líneas parecen hacer referencia al primer artículo firmado por José Olivella que aparece en el mismo número de *Jazz Magazine*, titulado “Al margen de un film – Harlem se divierte”, publicado dentro de la sección “Miscelánea”, que ya había sido firmada anteriormente por El Predicador en el Desierto.

¹⁴ Además de lo ya comentado sobre su cultura musical y general, parece que Tendes era también un hombre de múltiples facetas: consumado ajedrecista, jugador de pelota vasca, apasionado de los viajes... Lo poco que se conoce sobre su vida está recogido en Papo (1985) y García Martínez (1996).

1.2. La revista *Ritmo y Melodía*

Ritmo y Melodía fue posiblemente la revista de jazz catalana más duradera, completa y sólida de todos los tiempos. Editada por Francisco Sánchez Ortega (propietario de la editorial musical del mismo nombre), esta publicación de periodicidad mensual ofrecía profusa y documentada información sobre la actualidad del jazz desde múltiples aspectos y perspectivas. Aunque los contenidos estaban centrados esencialmente en la música de jazz, la revista también ofrecía secciones de cine, música clásica y música comercial bailable. Los primeros números de *Ritmo y Melodía* —cuatro en total— se publicaron de forma no oficial y sin fecha, entre octubre y enero de 1943. Tras un paréntesis de tres meses, la revista se presentó oficialmente en mayo de 1944, interrumpiéndose su publicación en enero de 1946. En abril de 1947 reapareció con un nuevo formato y una línea editorial exclusivamente centrada en el jazz, continuando hasta septiembre de 1948. A partir de entonces, y tras varios cambios de orientación, siguió publicándose —exceptuando algunos breves paréntesis— hasta mayo de 1952. He tomado esta referencia cronológica para proponer una organización de la andadura de la revista dividiéndola en tres etapas, ya que en cada reaparición se aprecian ciertas novedades que reflejan su evolución.

Antoni Tendes jugó un papel primordial en la primera etapa de esta nueva revista, junto a otro nombre que, a partir de aquí, será clave para la difusión del jazz en España: el escritor, crítico, historiador y divulgador de la música de jazz, Alfredo Papo. Su colaboración en la revista *Ritmo y Melodía* fue esencial para dicha publicación, tanto por la cantidad como por la calidad de sus artículos, y asimismo tuvo especial trascendencia su contribución a la conexión con París, que en aquel momento ostentaba la capitalidad del jazz europeo. El nombre de Alfredo Papo aparecerá a menudo a lo largo de estas páginas,

no solamente por ser testigo valioso y fuente esencial de los sucesos que conforman la temática de esta tesis, sino también por haber impulsado una buena parte de ellos desde la gestión musical¹⁵. La magnitud de su labor por la música de jazz, a la que dedicó toda su vida, contribuyó de manera decisiva a que Barcelona fuese pionera en la música de jazz en España, posicionándola asimismo en el panorama internacional.

1.2.1. Primera etapa de *Ritmo y Melodía*: el tándem Tendes-Papo (1944-1946)

Los contenidos de *Ritmo y Melodía* en su primera etapa (números 1-18) estaban organizados en cuatro apartados temáticos: el más amplio, el de jazz, se articulaba en torno a varias secciones fijas, además de diversos artículos, crónicas y reseñas que podían variar en función de las novedades del mes; el resto de los contenidos de la revista lo completaban las músicas populares, la música clásica y, muy especialmente, el cine. Una vez más, Antoni Tendes fue el verdadero motor de la revista *Ritmo y Melodía*, al igual que lo había sido en *Jazz Magazine* (Papo, 1985). De hecho, en la labor de Tendes se refleja cierta línea de continuidad entre ambas revistas, pues en *Ritmo y Melodía* publica también varias de sus secciones de *Jazz Magazine* —que a su vez proceden de *Música Viva*— con título idéntico o similar, línea de contenidos equivalente, y firmadas con los mismos seudónimos¹⁶.

¹⁵ La información sobre Alfredo Papo tiene fácil acceso actualmente; su inmensa labor como escritor, promotor y divulgador de la música de jazz aparece detallada y catalogada exhaustivamente en la tesis doctoral de Lourdes Borrell Moreno (Borrell, 2020).

¹⁶ La continuidad de algunas secciones de Tendes en las primeras revistas de jazz catalanas se puede ver en el anexo 3 de esta tesis (p. 368).

Tabla 2

Secciones fijas y colaboradores de Ritmo y Melodía en su primera etapa (1944-1946)

Sección	Autor	→ Seudónimo	Materia
“Figuras del Jazz”	Antoni Tendes		Música de jazz
“El Predicador del Desierto”	Antoni Tendes	“El Predicador del Desierto”	Música de jazz
“Cubilete de Dados”	Antoni Tendes	Pedro Andreu	Música de jazz
“Cuando callan las orquestas”	Antoni Tendes	Josep Olivella	Música de jazz
“Selección de discos”	Antoni Tendes	Pedro Andreu	Música de jazz
“Postales retrospectivas”	Antoni Tendes	Josep Olivella	Música de jazz
“Pequeña historia de los grandes temas del Jazz”	Alfredo Papo		Música de jazz
“Estrellas del Jazz francés”	Alfredo Papo	Carlos Díaz	Música de jazz
“Jazz en París”	Alfredo Papo	Carlos Díaz	Música de jazz
“Panorama actual del jazz francés”	Alfredo Papo	Carlos Díaz	Música de jazz
“Crónica de París”	Alfredo Papo	El <i>hotman</i> de servicio	Música de jazz
“Columna sonora”	Ángel Zúñiga	“Febrerillo”	Cine y Jazz
“Films musicales”	Ángel Zúñiga		Cine y Jazz
“De Madrid a Barcelona”	Ángel Puigmiquel		Música popular
“Don Fiscornio”	Ángel Puigmiquel	Don Fiscornio	Humor
Varios	Andreu Avel-lí Artís	Sempronio	Música clásica
“Batutazos-Crónicas del mundo clásico”	Luis Escolano		Música clásica
“Crónica de conciertos”	José Vilasalba		Clásica, popular, jazz
Varios	Antonio Losada		Clásica

Nota. Tabla de elaboración propia a partir del vaciado de la revista *Ritmo y Melodía*

Además de las secciones procedentes de *Jazz Magazine*, Antoni Tendes inaugura una importante sección utilizando nuevamente el épico título de El Predicador en el Desierto, ahora para enmarcar una serie de artículos de opinión donde el escritor aborda temas de la actualidad del jazz desde su lado más polémico. Asimismo, estrena en *Ritmo y Melodía* otra sección de carácter más desenfadado titulada “Cuando callan las orquestas” —de contenido similar a la “Miscelánea” de *Jazz Magazine*— firmada con los ya conocidos

seudónimos de José Olivella y Pere Andreu, y otras como “Postal retrospectiva” o “Cubilete de dados”. Como vemos en la tabla 2, Tendes tenía mucho peso en la revista: se encargaba —como mínimo— de seis secciones fijas, además de otras crónicas y reseñas que pudiera escribir en función de las novedades del mes, posiblemente sin firmar. Considerando que durante varios años trabajó junto a Alfredo Papo de manera muy estrecha, se puede dar credibilidad a lo escrito por Papo acerca de Antoni Tendes y sus seudónimos.

Alfredo Papo se encargó también de varias secciones fijas de *Ritmo y Melodía*. En “Pequeña Historia de los grandes temas del Jazz”, nos ofrece una selección de *standards* de los cuales comenta su historia a través de pequeñas pinceladas acerca de los compositores, letristas y de cualquier pequeña crónica relacionada. Al igual que Tendes, Papo utilizaría diversos seudónimos para no repetir su nombre en las distintas secciones de las que se ocupaba, y con el sobrenombre de Carlos Díaz firmó otro importante apartado de la revista, “Estrellas del Jazz Francés”. Papo, que en esa época era el corresponsal español de la revista francesa *Jazz Hot*, se ocupó de relatar todas las noticias provenientes de París, en la sección ya mencionada y en otras como “Panorama actual del jazz francés” o “Jazz en París”, breve crónica con el subtítulo de “últimas noticias exclusivas para *Ritmo y Melodía*”. Para estas pequeñas secciones, Alfredo Papo utilizaba el divertido seudónimo de “el Hotman de servicio” (ver tabla 2). Finalmente, completaba su gran labor en la revista escribiendo además otros textos de diverso género, en función de las noticias del mundo del jazz que llegaban desde dentro y fuera de las fronteras, a lo que hay que añadir otra tarea esencial: la traducción de artículos del influyente historiador y crítico francés Hughes

Panassié¹⁷, que se incorporó como colaborador especial de la revista en octubre de 1945.

Alfredo Papo y Antoni Tendes, a quienes unió una buena amistad y complicidad, también colaboraron con el director de *Ritmo y Melodía*, Sánchez Ortega, en la creación de un programa radiofónico que, bajo el mismo nombre de la revista, emitía EAJ15 Radio España de Barcelona todos los miércoles a partir de las 15:15h. Con una duración de 30 minutos, el programa ofrecía audiciones de discos y de *jam sessions*. Estas sesiones se publicitaban y comentaban puntualmente y de forma extensa en las páginas de *Ritmo y Melodía*, en la sección “Nuestras emisiones radiofónicas de los miércoles” (Pujol Baulenas, 2005).

Como complemento a las secciones descritas, se añaden en *Ritmo y Melodía* publicaciones de partituras y algunas secciones más o menos fijas de técnica musical, siguiendo el modelo de *Jazz Magazine*. El compromiso con la difusión de la música de jazz llegaba hasta el ámbito de la teoría musical, con la publicación de improvisaciones escritas o transcritas, consejos sobre técnica musical, etc.

El cine también tenía un espacio muy significativo en *Ritmo y Melodía*, especialmente el musical de Hollywood, aunque también había cabida para otros géneros cinematográficos, de cuyos estrenos se hacía eco puntualmente la revista, que dedicaba una gran parte de las contraportadas a un actor o actriz en primerísimo plano. A modo de inciso cabe recordar que en estos años el cine clásico norteamericano era uno de los medios más importantes de entretenimiento y evasión para la sociedad. El público español sentía una gran atracción hacia el modo de vida y cultura estadounidenses que difundían —en su versión más idealizada— las películas de los grandes estudios cinematográficos,

¹⁷ Hughes Panassié jugó un papel especialmente relevante en los debates sobre la identidad del jazz y sobre la aceptación o rechazo del *bebop*, temática que se tratará a fondo en el siguiente capítulo.

generándose una extraordinaria demanda con la consiguiente apertura de salas de cine, llegando a contabilizarse 2215 cinematógrafos en toda España en 1945 (Iglesias, 2017). En este contexto, el cine musical de Hollywood constituyó sin duda el vehículo definitivo e imparable para la importación de toda una cultura musical que incluía nuevos ritmos de baile, moda, y sobre todo las canciones populares americanas de los *songwriters* de Tin Pan Alley y de los musicales teatrales de Broadway. Así, las melodías de Irving Berlin, Jerome Kern, Gershwin o Cole Porter que sonaban en el cine serían asimiladas fácilmente por un público que luego las identificaría en otros contextos: en las salas de baile formando parte del repertorio de las bandas y de los solistas de jazz, y en la radio a través de las voces de cantantes como Frank Sinatra, Bing Crosby o vocalistas españolas de la época como Rina Celi. La revista *Ritmo y Melodía* fue fiel reflejo de esta constante presencia del cine musical en la sociedad, y también ponía el foco en películas de otros géneros asociados históricamente con el jazz, como el cine negro, seleccionando numerosos ejemplos de música de jazz diegética para reseñarlos en la revista. Entre ellos, los artículos que la revista dedicó al pianista y compositor Hoagy Carmichael, que hizo cameos en varias películas como el melodrama de cine negro *Tener y no tener*, adaptación de la obra de Hemingway y llevado a la gran pantalla por Howard Hawks en 1944¹⁸. *Ritmo y Melodía* también dedicaría amplios reportajes a otros clásicos del cine negro como la película *Laura* (1944) de Otto Preminger, estrenada en Barcelona el 27 de febrero de 1946 en el cine Kursaal¹⁹ (Quintana, 2008).

¹⁸ Carmichael, que interpreta al pianista y cantante de un club, protagoniza varios momentos musicales incluyendo uno junto a la actriz protagonista, Lauren Bacall, en la que ambos interpretan a dúo el tema “Am I Blue?” (Harry Akst, 1929).

¹⁹ Su famosa banda sonora compuesta por David Raksin trascendió a la propia película y fue adaptada para convertirse en la canción “Laura”, un *standard* con letra de Johnny Mercer que pasaría desde entonces a formar

1.2.2. Segunda etapa de *Ritmo y Melodía* (1947-1948)

La segunda etapa de *Ritmo y Melodía* (números 19-30) fue especialmente intensa y rica en novedades, y se comenzó a abrir la mirada hacia el jazz más allá de nuestras fronteras. Tras un receso de más de un año, la revista reapareció con un nuevo formato y dedicando al jazz la mayor parte de sus contenidos, una nueva línea editorial que podía sustentarse gracias a la intensa actividad que estaba teniendo lugar en el panorama jazzístico catalán en esos momentos, con gran cantidad de conciertos y eventos que *Ritmo y Melodía* contribuyó a difundir de manera exhaustiva. Esta valiente apuesta de la revista por dedicar casi la totalidad de sus páginas a la música de jazz hace que se amplíe el número de secciones fijas, reforzando a su vez la plantilla de colaboradores, dentro y fuera de España. Así, junto a nombres importantes y ya habituales como Panassié —que tiene cada vez más presencia en la revista— encontramos otros nuevos como Luis Araque, A. Nogueras, Albert Bettonville, Giancarlo Testoni, Livio Cerri, Madeleine Gautier y Arrigo Polillo, además de los corresponsales Néstor R. Ortiz Oderigo (Buenos Aires) y Yannick Bruynoghe (Bruselas).

Antoni Tendes comienza esta nueva andadura con sus secciones habituales, pero a los dos meses abandona la revista y el resto de actividades de promoción y difusión de la música de jazz en Barcelona. La afición del escritor a utilizar seudónimos puede suponer un obstáculo a la hora de cuantificar sus colaboraciones reales en las diversas publicaciones y revistas de jazz, pero su nivel como crítico en aquellas de las cuales tenemos constancia han llevado a algunos historiadores como Alfredo Papo o José María García Martínez a

parte del repertorio de jazz de todos los tiempos.

reflexionar sobre el alcance de su trabajo. Ambos coinciden en la idea de que Antoni Tendes, sin estar avalado por grandes publicaciones sobre la historia del jazz ni poseer, por supuesto, la influencia que tenía el estudioso, escritor y crítico francés Hughes Panassié a escala mundial, desempeñó en España una labor de similares características. En el artículo “La crítica de jazz en Europa” publicado en *Ritmo y Melodía* en 1948, Alfredo Papo realiza un estado de la cuestión sobre el tema, enumerando y valorando a aquellos escritores a los que considera representantes de la crítica de jazz en diversos países europeos. En el citado texto, el escritor sitúa a Tendes como el crítico de jazz por excelencia en nuestro país, y uno de los primeros de Europa. Asimismo, en otros escritos defiende que la labor de Antoni Tendes contribuyó a hacer de Barcelona la “capital del jazz en España” (Papo, 1985, p. 142). En esta misma línea y de manera aún más contundente retrata la figura de Tendes uno de los primeros historiadores del jazz en España:

[...] Con las peculiaridades derivadas de su carácter reservado y lo disperso de su producción, publicada en su mayor parte bajo pseudónimo, lo cierto es que el nombre de Antoni Tendes debería figurar junto a los de Panassié y Goffin entre los pioneros de la crítica de jazz en Europa (García Martínez, 1995, p. 275).

Tras la marcha de Antoni Tendes sus secciones también se pierden, con excepción de “Figuras del Jazz”, de la cual se hace cargo Alfredo Papo, con el nuevo seudónimo de Santiago Calvet. El escritor intensificaría en esta época su labor en la revista, firmando gran cantidad de artículos y reportajes sobre festivales y eventos jazzísticos españoles y europeos y estrenando secciones como “Literatura del Jazz”, un nuevo espacio dedicado a la crítica literaria. De contenido similar aparece otra nueva sección, “El jazz y los libros”, a cargo de Luis Araque, músico y propietario de una editorial musical en Madrid, y autor del

libro *Defensa de la música de jazz* publicado por Ediciones Algueró en 1947²⁰. Las secciones de técnica musical se amplían, con la destacable colaboración de Luis Villas-Boas el corresponsal de *Ritmo y Melodía* en Lisboa y creador del Hot Club de Portugal.

La revista continúa en esta segunda etapa prestando muchísima atención al cine musical y al cine negro, reseñando puntualmente todos los estrenos y deteniéndose especialmente en aquellos conectados de alguna manera con la música de jazz. Por citar un ejemplo, en 1947 se estrena en Barcelona *Los mejores años de nuestra vida* (1946), drama dirigido por William Wyler, donde una vez más el pianista y compositor Hoagy Carmichael aparece realizando un pequeño papel secundario. Este estreno no solamente es reseñado en las páginas de cine del nº 25 de *Ritmo y Melodía* (1947) sino que además en el artículo se hace la recomendación explícita de ver la película precisamente por la destacada presencia de Carmichael.

1.2.3. Tercera etapa de *Ritmo y Melodía* (1948-1952)

En la última etapa de *Ritmo y Melodía* (números 31-59), la revista comienza a editarse también en Madrid, bajo la dirección de Francisco Ortega y Alfonso Banda. Los colaboradores fijos en Barcelona seguían siendo Alfredo Papo y Ángel Puigmiquel, este último ahora con más presencia, y se incorporaron desde Madrid Franco Orgaz (vinculado

²⁰ En este tratado, Araque parece dirigirse a lectores de cierta cultura así como a consumidores de música clásica, a través de un discurso centrado en combatir las etiquetas y tópicos de aquellos que comparan el jazz con la música clásica para menospreciarlo. Se ha de aclarar que con el término “jazz”, Araque se refiere a la música de *swing* y al jazz tradicional, y no al jazz moderno. Como autor, evidencia su cultura general y musical, tanto de jazz como de música clásica, cine, etc. La redacción del tratado es curiosa: algunas partes son directamente aforismos, sentencias, reflexiones breves... También recoge, en un apartado final, opiniones de gente de la cultura, artes y música de diferentes épocas, que defienden la música de *swing*. Los comentarios — algunos en forma de pincelada— sobre el ritmo y la evolución natural del jazz tienen cierto interés.

al Hot Club de Madrid), Antonio Marquerie, Álvaro Uría y Enrique Sanz. Como corresponsales continuaron colaborando el argentino Oderigo, además de Albert MacCarthy, Orin Blackstone, Pierre Artís y Herman Rosemberg en Francia y Alemania. Alfredo Papo mantiene secciones centrales como “Figuras del Jazz”, y bajo el seudónimo de Carlos Díaz recupera además otra sección que había llevado Antoni Tendes en la primera etapa de la revista, “Cuando callan las orquestas”, que se mantuvo presente de su mano hasta el final de la andadura de *Ritmo y Melodía*. Asimismo continuó con interesantes apartados de crítica literaria como “Libros y prensa”, plataforma de difusión de libros de reciente edición por la que pasaron desde la última obra de Panassié, *La Véritable Musique de Jazz*²¹, hasta *La Música en Cuba* de Alejo Carpentier, ambas publicadas en 1946. Como venía siendo habitual, Papo solía escribir otros textos de diverso género y contenido, llegando incluso a adentrarse en la teoría musical con algún artículo sobre improvisación. En términos generales, la mayoría de las secciones fijas de jazz de la revista se mantienen y continúan en la misma línea en esta tercera etapa, al tiempo que aparecen otras nuevas. Tras una andadura de casi diez años, y tras alcanzar su máximo crecimiento y expansión, la revista *Ritmo y Melodía* desaparece del panorama jazzístico barcelonés en mayo de 1952. A día de hoy constituye la más valiosa fuente hemerográfica para reconstruir la historia del jazz en Barcelona en los años 40 y principios de los 50.

²¹ Traducida al castellano por Oriol Martorell y publicada en Barcelona por la Editorial Seix-Barral bajo el nombre de *Historia del Verdadero Jazz* (1961).

1.3. El resurgimiento del Hot Club de Barcelona

1.3.1. El antiguo Hot Club (1934 - 1936)

El primer Hot Club barcelonés había sido creado en 1934 tomando como modelo — tanto organizativo como ideológico— al Hot Club de France, una entidad de referencia cuya fórmula se había extendido al resto de Europa.

A modo de inciso, cabe recordar que el referente francés había comenzado su andadura como una organización de aficionados, dedicada a la promoción de la música de jazz tradicional, *swing* y *blues*. Fundado en un principio como club universitario parisino en 1931 por varios estudiantes del Lycée Carnot, se inaugura en 1932 de forma oficial como “Hot Club de France”. Este club de jazz, que sería de trascendental importancia para la presencia y difusión del jazz clásico en Europa durante las décadas siguientes, tuvo entre sus miembros fundadores a entusiastas del jazz, cronistas, músicos *amateurs* etc., los cuales disfrutaban promoviendo esta música de todas las formas posibles: conferencias, programas de radio, audiciones, *jam sessions*, etc.

Hay que señalar la presencia activa en el Hot Club de France de dos nombres esenciales para la difusión del jazz en Francia, y asimismo importantes en el contexto del presente trabajo: Charles Delaunay (Vineuil, 1911- París 1988) y Hughes Panassié (París, 1912-1974). A la iniciativa de ambos se debió la fundación del Hot Club de France, de cuya dirección se encargaron durante muchos años, Panassié como presidente y Delaunay²² como vicepresidente; los dos fueron importantes e influyentes historiadores, críticos musicales, productores discográficos y promotores de jazz. Asimismo crearon *Le Jazz Hot*,

²² Louis Armstrong, paradigma del jazz tradicional por excelencia, fue presidente honorífico del Hot Club de France desde 1936 hasta su muerte en julio de 1971.

la revista oficial del club, la cual constituyó una herramienta esencial para la promoción y difusión del jazz tradicional y clásico, y también un importante foro de opinión y discusión para críticos y aficionados, en el cual exponer o defender sus ideas musicales. El Hot Club de France tenía una veintena de clubes afiliados y otros asociados, todo lo cual parece que constituía un entramado bien organizado que se extendía por toda Europa. Asimismo, el Hot Club Biblioteca, constituido por iniciativa de Panassié, custodiaba una importante cantidad de fondos documentales y sobre todo de registros sonoros, aproximadamente unos quince mil discos (Kernfeld, 2002). La segunda guerra mundial marcaría un receso dentro de la historia del Hot Club de Francia, el cual se volvería a abrir años más tarde con la misma identidad y con Panassié y Delaunay una vez más a cargo del proyecto²³ (Fancourt, 2014).

La fórmula del Hot Club de France se había extendido a diversos países europeos y entre ellos a España, concretamente a Barcelona. La creación de un club de estas características en Barcelona, tomando como referencia un modelo que estaba funcionando con éxito en el territorio europeo, podía ofrecer garantías de solidez y de continuidad. Así, el Hot Club de Barcelona —al igual que su homólogo francés— tenía como objetivo la difusión del “verdadero jazz” por medio de la organización de eventos relacionados con el mismo: conciertos, conferencias, disco-fórum, etc., amparando asimismo la publicación de una revista especializada, *Jazz Magazine*, y también la realización de un programa de radio. En el marco del Hot Club de Barcelona se organizaban exitosos festivales de jazz, en los cuales se contaba con invitados de renombre en el panorama jazzístico internacional. Los

²³ La biografía de Charles Delaunay resulta apasionante sobre todo en la parte que se refiere al Hot Club de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, tal y como se refleja en el artículo “La doble vida del jazz francés” (Fancourt, 2014).

ecos de las actividades del Hot Club llegaron a toda Cataluña, y a otras ciudades como Bilbao, Valladolid, Valencia y Madrid, donde se constituyeron pequeños Hot Club. Cada uno de estos Hot Club “constituía una red en la que se integraba a coleccionistas, críticos, compositores, músicos, aficionados, discográficas, editoriales, emisoras de radio y compañías cinematográficas” (Iglesias, 2020, p. 12). Al igual que el Hot Club de France, el Hot Club de Barcelona también vería truncadas sus actividades, en este caso por la guerra civil española.

1.3.2. El nuevo “Club de Hot” (1945 – 1954)

En 1940 algunos ex-miembros del Hot Club de Barcelona habían comenzado de nuevo a reagruparse, eligiendo como lugar de reunión el bar del cine Kursaal, en la Rambla de Cataluña. De estas reuniones se generó el impulso necesario para tramitar los nuevos estatutos del Hot Club en el Gobierno Civil, donde no se admitiría el nombre anglosajón, quedando registrado como Club de Hot. Sin embargo, las circunstancias sociales y políticas en ese momento no eran demasiado propicias para que el proyecto pudiera consolidarse. Antes de 1945, la tendencia antiestadounidense del régimen franquista dificultaba las posibilidades de traer discos de fuera o de contratar músicos de jazz americanos, al tiempo que las orquestas y conjuntos locales tenían que someterse a los imperativos comerciales y tocar poco jazz de concierto. Paradójicamente *La Voz de su Amo* española tuvo una producción considerable de discos de jazz de gran calidad en los años 40, difundiendo así la música de artistas como Fats Waller, Duke Ellington, Lionel Hampton, Benny Carter, Tommy Dorsey, Benny Goodman y un largo etcétera. Durante un corto periodo de tiempo las actividades del Club de Hot se limitarían poco más que a las reuniones y audiciones de

los discos de jazz que poseían los socios, debido a lo cual al cabo de un año el Club suspendió sus actividades (Iglesias, 2017).

Sin embargo, a partir de 1945 “una serie de cambios en la política exterior hizo que el régimen y la prensa abrieran sus puertas al arte, la literatura y la música de los países democráticos, especialmente a las estadounidenses” (Iglesias, 2017, p. 132). Este punto de giro, que benefició a la cultura y generó cierta atmósfera de apertura hacia la música de jazz, propició una nueva reunión de los antiguos socios del Hot Club, entre ellos el que fuera uno de los socios fundadores en 1935, Pere Casadevall, junto a Felip García Solá y Antoni Colomé, a los que se unieron Alfredo Papo y Alfred Matas. En este cónclave se decide impulsar de nuevo el proyecto del Hot Club y orientar todos los esfuerzos a la revitalización del jazz en Barcelona. En un principio la asociación se vio obligada a adoptar el nombre españolizado de Club de Hot, aunque en los ambientes jazzísticos el nombre que tenía peso por tradición y que realmente se utilizaba era el de Hot Club. Se nombró como presidente a Felip García Solá que, aunque no era un gran entendido en música de jazz, era una persona activa y emprendedora. En esta tercera etapa el Hot Club constituyó el núcleo más importante para la difusión del jazz en Barcelona y, al igual que en el Hot Club de anteguerra, sus iniciativas incluirían audiciones, tertulias, comentarios de discos, conferencias, conciertos matinales, proyecciones de películas, distribución de folletos, etc. Alfredo Papo fue el *alma mater* del Hot Club, y en esta época intensificó su presencia en la vida jazzística barcelonesa formando parte activa de la misma de manera significativa, como promotor y divulgador de la música de jazz. En 1947 dirigía y presentaba en Radio Barcelona el programa semanal *Club de Hot*, y su compromiso con la difusión del jazz le llevó a ejercer la secretaría del Hot Club, implicándose aún más en todas sus actividades

(Papo, 1985).

Gracias a la relación profesional y personal de Alfredo Papo con Hugues Panassié y con la revista *Jazz Hot*, de la cual era corresponsal en España, el Hot Club de Barcelona tuvo una puerta abierta al exterior que le conectó especialmente con todo lo que ocurría alrededor del Hot Club de France. Papo era prácticamente el “traductor oficial” de Panassié en España, y además de los artículos de *Ritmo y Melodía* ya comentados, también había escrito el prólogo y traducido al castellano el último libro del historiador francés, *La música de jazz y el swing*, publicado en España en 1946 por la editorial de Augusto Algueró (padre). Pero más allá de la relación profesional y de amistad, Papo tenía claras afinidades estéticas con Panassié en materia de jazz, de lo que se podía inferir cierto poso de los ideales del crítico francés dentro del Club barcelonés. Efectivamente, en el seno del Hot Club eran habituales las máximas como “defensa del jazz de verdad” entendiéndose por ello la prevalencia del jazz clásico y del *blues*, y rechazando —en teoría— cualquier novedad estilística que pudiera derivar hacia un jazz más moderno.

La gran aportación del Hot Club fue sin duda la organización de las primeras *jam sessions* que tuvieron lugar en Barcelona, un hecho trascendental que marcaría un antes y un después en la historia del jazz catalán de finales de los años 40. La iniciativa comenzó en mayo de 1947 con el anuncio de unas *matinées* de jazz los domingos en la *boîte* Saratoga, una sala ubicada en la calle del Pino nº5 —en el pasaje de las Galerías Maldá— y regentada por Ricardo Gracia, más conocido como “Cary”. Alfredo Papo —bajo el seudónimo de Carlos Díaz— firmó un histórico artículo bastante extenso titulado “Jam - Sessions en Barcelona”:

Después de varios años de letargia, el Club de Hot de Barcelona ha vuelto a emprender la lucha por el buen jazz. Sus principios han sido modestos. Pero espera ampliar poco a poco sus actividades con el apoyo de todos los verdaderos “hotfans” de Barcelona, y con la colaboración de los demás Hot Clubs españoles quiere conseguir para el jazz español un nivel cada día más alto. El Club de Hot ha empezado con unas sesiones semanales todos los domingos por la mañana, en la pequeña sala del “Saratoga”. Allí, en compacto grupo, se reúnen los aficionados de Barcelona (Papo, 1947, p. 3).

En el proyecto del club subyacía una idea clara de continuidad y planes de futuro, se buscaba generar una afición de jazz que apoyara las futuras actividades del Hot Club, cuyo fin último era la consecución de un nivel más alto para el jazz español y la lucha por el jazz de calidad. La iniciativa resultó un éxito y desde el primer momento hubo gran afluencia de aficionados catalanes de varias generaciones, desde los socios más antiguos del Club de anteguerra hasta los más jóvenes, los llamados “pollos-swing”. La idea de realizar la *jam session* en horario de mañana y anunciarla como *matinée* de jazz, respondía sin duda a una estrategia inteligente por parte del Hot Club. Al concepto de *jam session* como concierto informal de jazz realizado a altas horas de la noche y asociada a un ambiente más individualista, se unía el de *matinée*, que aportaba un formato de recital con connotaciones más populares y familiares. Por tanto, en estas sesiones matinales de jazz se mezclaban ambas concepciones: la idea de una *jam session* como concierto para todos los públicos. El Hot Club se planteó también otras actividades como la proyección de películas musicales y la presentación de conciertos, además de la habilitación de una pequeña sala situada en el sótano del Saratoga para las reuniones diarias del Club, donde se instalarían la discoteca y biblioteca, y sus miembros podrían ir cada día a escuchar sus discos favoritos, a leer revistas y a consultar libros de jazz. Sin embargo, ciertas desavenencias con el dueño del Saratoga, motivaron que en 1948 el Hot Club trasladara su sede a una sala mucho más

adecuada, el Bar Oasis, un local de grandes dimensiones situado en la calle Canuda, que tenía el gran atractivo de tener instalada una gran tarima con un magnífico piano de cola. Las *jam sessions* del Oasis cosecharon un éxito aún mayor, y se mantuvieron ininterrumpidamente todos los domingos entre los meses de octubre y mayo durante cerca de tres años, una continuidad que refleja la óptima situación del jazz catalán en aquellos tiempos (Papo, 1985).

La influencia del Hot Club se había extendido fuera del área metropolitana, donde se crearon otros Hot Clubs tomando como modelo al club barcelonés, como el de Vilafranca del Penedés y muy especialmente, el Hot Club de Granollers. Merece la pena detenerse en este último para poner en valor lo que fue un club bien organizado, de gran importancia no solamente por sí mismo, sino también por su conexión e interacción con los eventos jazzísticos de la vecina ciudad de Barcelona. Pese a estar mantenido con muy pocos medios consiguió ser el club más destacado después del barcelonés, y al igual que este, sus actividades también incluían la organización de conferencias, conciertos y la publicación de una revista asociada al club, *Club de Ritmo*, que comenzó a editarse en 1946 y continuó su andadura hasta 1960. La revista contaba con la colaboración de entusiastas y activos aficionados, además de especialistas de Barcelona e incluso un corresponsal en Nueva York (Pujol Baulenas, 2005).

En 1949 el Hot Club vuelve a cambiar su sede social y se traslada a la calle Valencia, ocupando parte de los locales que tenía allí la organización artística Arcín. En este nuevo espacio el club continuó organizando charlas musicales, instaló una gramola, se llevaron a cabo presentaciones de discos comentados, etc. Sin embargo este local pronto se quedó pequeño para estas actividades debido precisamente al éxito de las mismas, una

circunstancia que hizo crecer al Club y aglutinar en poco tiempo una gran cantidad de socios. La búsqueda de una nueva sede coincidió con el comienzo de una etapa del Hot Club aún más exitosa que la anterior. Gracias a la iniciativa de Alfred Matas, el Hot Club se trasladó a un local más grande en la torre del pasaje Permanyer, un espacio que contaba con una amplia sala muy adecuada para conciertos y otra más pequeña que podía servir para las audiciones de discos y el resto de actividades. Esta nueva sede se inauguró el 23 de abril de 1950 ante una gran multitud de socios y con un nuevo presidente al cargo, Miquel Matarrodona, con Antoni Colomé como secretario general y Pere Casadevall como presidente de honor (Papo, 1985).

La etapa que siguió a continuación fue de auténtico esplendor para el Hot Club, con actividades de difusión del jazz al más alto nivel e incluso con novedades importantes en el campo de la gestión, ya que comenzaron a organizar conciertos presentando a estrellas internacionales del jazz como Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie o Lionel Hampton. Todo ello contribuyó a ampliar la audiencia y a crear una afición sólida, pero paradójicamente esto no se reflejó en la propia vida del Hot Club. En realidad, había un sector entre los socios —posiblemente el más juvenil— que estaba allí no tanto por afición al jazz, sino porque el local de Permanyer era un agradable lugar de encuentros para bailar los domingos y hacer vida social todos los días de seis a nueve. Poco a poco las cosas comenzaron a desvirtuarse, muchos socios dejaron de pagar las cuotas e incluso llegó a peligrar la conservación del fondo discográfico debido al descuido de algunos socios (Papo, 1985). El Hot Club comenzó a ser una empresa deficitaria y una parte de sus actividades dejaron de tener sentido en aquel momento. Alfredo Papo nos ofrece una lúcida reflexión sobre un fenómeno ciertamente natural que ya había ocurrido también en otras grandes

ciudades europeas:

[...] Un club de jazz tenía razón de ser cuando la audición y adquisición de discos era difícil y cuando los conciertos de jazz eran casi inexistentes. Una vez se hubo normalizado el mercado discográfico y había conciertos a menudo, el club de jazz ya no tenía objeto. No ocurría lo mismo en las pequeñas ciudades: el club de jazz era un lugar de reunión muy útil para unas poblaciones en las que había pocas distracciones, y por eso se mantuvieron, o aún se mantienen, con más longevidad que no pasa en las grandes capitales (Papo, 1985, p. 81).

Aproximadamente en 1954 el local del pasaje Permanyer cierra sus puertas, y con ello el Hot Club deja de existir como tal. No obstante, hubo cierta línea de continuidad de las actividades del Hot Club en lo que se refiere a conferencias y presentaciones de discos, tomando el relevo de las mismas la Agrupación de Discófilos del FAD (Fomento de Artes Decorativas), creada aproximadamente en 1953 y dirigida por Joan G. Basté y Raimon Tort. La agrupación realizaba sus actividades en la Cúpula del Cine Coliseum, una sala amplia y cómoda en la que se presentaban audiciones de discos, y aunque en un principio incluían música sinfónica u ópera, poco a poco se fueron acercando a la música de jazz.

Capítulo 2. Texto y contexto de un artículo de Tete Montoliu: “Defensa del be-bop” (*Ritmo y Melodía*, 1950)

En junio de 1950, Tete Montoliu publicó un artículo sobre el *bebop* en la revista *Ritmo y Melodía*, un texto cuyo contenido excedía la extensión de un artículo de opinión, por lo que se dividió en dos entregas: la primera se publicó en junio de 1950, en el número 45 de la revista, y la segunda en el número 46, correspondiente a julio-agosto del mismo año. El pianista, que entonces tenía diecisiete años, tituló su artículo “Defensa del Be-bop” y lo firmó como Vicente Montoliu Jr. Este capítulo, que se solapa cronológicamente con el siguiente, tiene como objetivo sacar a la luz mediante la reflexión y el análisis las ideas que se desprenden del texto, cuya trascendencia ha pasado desapercibida hasta ahora desde el ámbito de la investigación.

Antes de entrar de lleno en el artículo, considero necesario ofrecer unas pinceladas sobre algunos aspectos esenciales del estilo *bebop*, para establecer el contexto teórico en el que se sitúa el texto de Tete Montoliu.

2.1. El estilo *bebop*

2.1.1. Formación y repertorio

La formación habitual del *bebop* está representada por un pequeño combo integrado por dos o tres instrumentos solistas, más una sección rítmica formada por batería, contrabajo y piano (junto con el piano puede haber una guitarra, aunque la inclusión de esta

última fue algo posterior). El quinteto con trompeta y saxofón —a imagen del quinteto habitual de los “padres” del *bebop*, Charlie Parker y Dizzy Gillespie— será la formación instrumental más representativa de este estilo, que incluye asimismo otro recurso novedoso como es la interpretación de la melodía del tema a unísono por parte de los solistas, tanto en la exposición como en la reexposición. Este uso del unísono tan característico del *bebop* implica una nueva sonoridad que, según Berendt, puede ser asimismo reflejo de una nueva actitud, incluso una señal de afirmación (Berendt, 1993). Ambos momentos de unísono, exposición y reexposición, enmarcan una sección central conformada por un número indeterminado de improvisaciones, tanto de los solistas como de los integrantes de la sección rítmica.

Esta plantilla de pocos instrumentos responde a una funcionalidad claramente determinada por ciertos aspectos musicales y extramusicales inherentes al *bebop*:

[...] En la medida en que la improvisación se convierte en el elemento central del *bebop*, se prefiere una formación instrumental que se adecúe mejor a la nueva concepción musical. A ello se deben añadir razones económicas fácilmente comprensibles, ya que la reducción del número de músicos facilita su contratación en los pequeños clubs en los que surge esta nueva música (Goialde, 2012, p. 31).

Una de las grandes innovaciones del *bebop* y posiblemente su principal aportación tiene lugar en la sección rítmica, que cambia ahora su funcionalidad tradicional. La homogeneidad rítmica del *swing* que marcaba las cuatro negras del compás desaparece en aras de la individualidad de cada instrumento, evitando además la repetición de ideas rítmicas. El contrabajo se mueve horizontalmente en lo que se conoce como *walking*, una línea a pulso de negras que tiene como base las notas del arpeggio, y que añade a su trama

tanto notas ajenas al arpeggio como aproximaciones cromáticas, lo que le confiere mayor variedad y dificultad. El piano ejecuta la armonía realizando el *comping* típico del estilo, sin ajustarse a ningún patrón rítmico y con una acentuación arbitraria, siempre en interacción con el solista. Pero es en la batería donde se concentran más elementos innovadores, abandonando su papel homogéneo de instrumento acompañante de la época del *swing*. La individualidad de cada instrumento de la sección rítmica adquiere en el caso de la batería unas mayores dimensiones que en el resto, ya que cada uno de sus componentes básicos —bombo, caja, charles y plato— tendrá una función independiente y rítmicamente diferenciada.

El repertorio habitual del *bebop* lo conforman cuatro grandes apartados: *contrafacts*, estructuras armónicas fijas, revisiones de *standards* de *swing* y composiciones originales. Hay que señalar que los temas que se interpretan en el jazz no poseen una estructura compleja, más bien al contrario: se ajustan al formato de la canción *standard* en la forma *lied* de treinta y dos compases, siendo las formas AABA y AB las más habituales. Los *contrafacts*, recurso consistente en componer un tema nuevo sobre la estructura armónica de otro preexistente, fueron una práctica habitual en la historia de la música de todas las épocas y estilos, y se desarrolla de manera especial en el *bebop*²⁴. Son numerosísimos los *contrafacts* que se componen en este estilo aplicando los nuevos recursos armónicos y melódicos del *bebop*, los cuales determinan que el tema original pueda quedar oculto e irreconocible bajo una nueva melodía acompañada a su vez de múltiples rearmonizaciones. Los músicos de *bebop* emplearon este recurso por la continuidad natural de una tradición ya existente en la época del *swing*, pero también —y no menos importante— para evitar los

²⁴ Tradicionalmente denominada *contrafactum* (plural *contrafacta*), era una técnica muy antigua utilizada en Europa desde la Edad Media.

derechos de autor de los temas originales, precisamente a instancias de las propias compañías independientes donde se grabaron los primeros discos de *bebop*.

El repertorio *bebop* también se nutre en una parte importante de dos formas musicales fundamentales, el *blues* y el *rhythm changes*, cuyas estructuras armónicas son fijas, y sobre las cuales se compusieron infinidad de temas ya desde la época del *swing*. El *blues* de doce compases ocupa un lugar preferente en el repertorio *bebop*, continuando también con una tradición histórica, pero sometido la mayor parte de las veces a rearmonizaciones y sustituciones armónicas. La otra estructura armónica favorita del *bebop* fue la que se conoce como *rhythm changes*, que responde a la armonía básica que estableció Gershwin en su tema “I Got Rhythm” publicado en 1929, del cual toma su nombre. Los temas escritos sobre *rhythm changes* son técnicamente *contrafacts*, pero la gran cantidad de composiciones realizadas sobre este esquema armónico le confieren entidad propia, constituyendo una parte diferenciada del repertorio. De hecho, la lista de *rhythm changes* compuestos en la época del *bebop* ronda los 60 temas —según la lista de David Baker recogida por Jamey Aebersold—, lo que sin duda prueba la verdadera afición de los *boppers* a improvisar sobre estos cambios (Aebersold, 1991, p. 22). Las sustituciones armónicas y rearmonizaciones sobre el *rhythm changes* evolucionaron paralelamente a los estilos del jazz, haciéndose más complejas a partir del *bebop*.

Otro apartado amplio del repertorio *bebop* se nutre de la revisión de temas populares de la época, tomados de la canción popular americana del *Tin Pan Alley* o bien del musical de Broadway de los años veinte y treinta. Estos temas, que habían sido interpretados previamente en estilo *swing*, fueron adaptados por los músicos de *bebop* transformando en muchas ocasiones todos sus parámetros musicales: desde las rearmonizaciones hasta la

sustitución de las melodías originales por otras variadas o directamente improvisadas, una práctica que también procede de la época del *swing* y de la cual hay ejemplos antológicos, como la versión de la balada “Body and Soul” de Coleman Hawkins (1939). La estructura formal se solía respetar, salvo cuando se introducían interludios, *solis*, codas, etc. Entramos aquí en el campo de los arreglos, que —cuando los hay— pueden enriquecer aún más el tema con la inclusión de fragmentos originales compuestos que amplían la estructura y la dotan de mayor variedad. Los músicos de *bebop* también crearon gran cantidad de composiciones originales, que completan el repertorio clásico de este estilo. Estos temas eran interpretados —y arreglados en su caso— por los propios compositores en primer lugar, y a partir de ahí podían ser tomados por cualquier intérprete de jazz para elaborar su propia versión.

2.1.2. Melodía y armonía

Las melodías de los temas *bebop* sientan las bases de lo que será la línea melódica en el marco de la improvisación, caracterizada en general por frases irregulares y extensas conformadas por gran número de notas que se mueven preferentemente en corcheas, todo ello sobre tempos muy rápidos. Las escalas se enriquecen con notas de paso y aproximaciones cromáticas, y las acentuaciones arbitrarias en partes débiles del compás, junto a la falta de simetría y de repetición de ideas, confieren a la melodía cierto carácter improvisado ya desde la exposición temática, cosa que en muchas ocasiones responde a la realidad.

Estas cualidades de la melodía tienen su complemento vertical en la armonía, que se “singulariza por su complejidad y por su innovación” (Goialde, 2012, p. 37). Los elementos más novedosos tienen que ver con la utilización de la b5, una seña de identidad del nuevo

estilo, y asimismo se normaliza el uso de todas las tensiones de los acordes. La progresión II^m-V-I se reafirma como la principal base armónica del repertorio *bebop*, una estructura cadencial que se iría difuminando a merced de múltiples transformaciones y sustituciones. En relación al recurso de la sustitución armónica, hay que mencionar como más característica la sustitución tritonal de la dominante, consistente en intercambiar un acorde de dominante por otro cuya fundamental se encuentra a distancia de tritono. De esta manera, la cadencia II-V-I se convierte en II-bII-I y con la nueva resolución por movimiento cromático descendente del acorde de dominante se genera una sonoridad que también está profundamente asociada al nuevo estilo.

En el estilo *bebop* la improvisación cobra una fuerza nunca vista anteriormente, convirtiéndose en el punto focal del nuevo estilo. En el discurso musical que se genera en la improvisación se desarrolla toda esa complejidad armónica y melódica, además de aspectos como las acentuaciones y la velocidad, la búsqueda de virtuosismo, la energía rítmica, los desplazamientos de la frase tomando como punto de partida o de llegada las partes débiles del compás, etc. Profundizaré en los elementos técnicos del lenguaje *bebop* en posteriores capítulos, pero es importante subrayar desde este momento el aspecto “no cantable” de las melodías, junto a la incorporación de recursos armónicos novedosos, todo lo cual deriva en una mayor complejidad en la relación armonía/melodía, determinante en el estilo *bebop*.

2.1.3. La polémica sobre el *bebop*

El nacimiento del *bebop* había generado una polémica que ya se deja entrever en su lugar de origen, pues incluso en EE.UU. las primeras reacciones de los críticos no fueron favorables. Recordemos un artículo del *Collier's* que decía: “no se puede cantar, no se

puede bailar, puede que ni siquiera se pueda soportar: es el *bebop*” (citado en Gioia, 1997, p. 289). En esta línea, también algunos intérpretes históricos de la Era del *Swing* se posicionaron en contra del nuevo estilo, como Cab Calloway, Benny Goodman o Louis Armstrong. Como ya se ha comentado, París había sido desde siempre la capital del jazz europeo y, como es lógico, el recién nacido estilo *bebop* acompañado por sus críticas iniciales y controvertida recepción, llegaron rápidamente a la capital francesa. Y es aquí, en París, donde estas críticas y controversias adquieren la dimensión de una polémica de carácter estético, que resulta más sorprendente por tener como objeto a una música popular urbana. Los críticos y aficionados franceses tuvieron que posicionarse a favor o en contra del recién nacido *bebop*, cuya legitimidad como estilo dentro del jazz era puesta ahora en duda, siendo este uno de los núcleos centrales de una discusión que posiblemente adquirió mayor virulencia que en Estados Unidos. El historiador Ludovic Tournés, en su libro sobre el jazz en Francia, expuso esta situación bajo el epígrafe de “la guerra del jazz” (Tournés, 1999, pp. 141-168). La polémica, que posicionó a eruditos, críticos, historiadores y músicos de jazz en contra o a favor del *bebop*, se desarrolló en los entornos del Hot Club de France, cuyas ideas habían sido absolutamente rígidas: para ellos el verdadero jazz era el *swing*, el *blues* y la música afroamericana. En 1947, año en el que comenzó dicha controversia sobre el *bebop*, Hughes Panassié y Charles Delaunay, los dos grandes impulsores del jazz europeo, comenzaron a distanciarse debido precisamente a su opuesto posicionamiento en relación al nuevo estilo. Panassié abandonó la revista *Jazz Hot* dejando a Delaunay como máximo responsable, y este fundó el Hot Club de París, quedando la revista *Jazz Hot* asociada al mismo como portavoz del jazz moderno. La evolución de Charles Delaunay en lo que se refiere al jazz moderno es interesante, ya que en un principio

participaba de las ideas rígidas del Hot Club, pero poco a poco fue manifestando un creciente interés por el *bebop*. Hughes Panassié siguió fiel a sus férreos principios, y quedó en el Hot Club de Francia con el *Boletín del Hot Club* como medio de difusión de sus ideas conservadoras (Fancourt, 2014).

Entre aquellos que entraron en la contienda dialéctica dando respuesta a Panassié a través de sus escritos, encontramos al historiador André Hodeir y al escritor, crítico y músico Boris Vian. Este último fue un personaje muy particular y uno de los representantes de la vanguardia existencialista que frecuentaba los locales —las cavas— del barrio de Saint-Germain-des-Prés, uno de los lugares más destacados de la vida intelectual y cultural de París, y donde cohabitaba el pensamiento existencialista con el jazz moderno. De hecho, Charlie Parker, Dizzy Gillespie y otros *boppers* norteamericanos solían frecuentar Le Tabou, una de las cavas parisinas más famosas, donde también tocaba en ocasiones Boris Vian. En sus artículos, Vian arremetía contra Panassié con un humor sarcástico y surrealista, e incluso le ridiculizaba refiriéndose a él mediante seudónimos inventados, algunos de los cuales eran juegos de palabras que sonaban fonéticamente parecidos a su propio nombre y que resultaban caricaturescos y de difícil traducción. Epígrafes como “Gugusse Peine-à-scier, padre de la crítica del jazz, tiene dudas sobre el *bebop*” podían verse en los artículos de la revista *Jazz News* recogidos por Vian, a través de los cuales quedaba claramente retratado el ambiente de discusión y polémica que generaba el *bebop* en los ambientes jazzísticos parisinos de finales de los años 40 y principios de los 50 (Vian, 2011, p. 36).

2.2. De París a Barcelona: la polémica sobre el *bebop* llega a la capital catalana

La estrecha conexión de Barcelona con París y con todo lo que acontecía alrededor del Hot Club de France motivó que esta “guerra del jazz” francesa tuviese eco inmediato en los ambientes jazzísticos catalanes:

[...] El mal llamado *re-bop* se convertiría en agrio motivo de controversia, que iría en aumento a medida que llegaban a Barcelona las noticias del notorio éxito en EEUU de los discos de Parker y Gillespie, a los que se podía tener acceso a través de emisoras de radio extranjeras. La crítica especializada comenzaba a interrogarse sobre el futuro del jazz, y los aficionados más puristas se aliaban con la teoría de Panassié en su defensa del “jazz verdadero”, criticando ferozmente cualquier estética innovadora. Entre los aficionados más jóvenes, mucho menos radicales, la actitud hacia la nueva tendencia era más positiva y mostraba curiosidad y entendimiento ante la creatividad musical y los alardes técnicos de los *boppers* (Pujol Baulenas, 2005, p. 228).

En la ciudad de Barcelona se libraban las batallas sobre el nuevo estilo en diversos campos, especialmente en los entornos del Hot Club y en las páginas de la revista *Ritmo y Melodía*. Pero también hubo otros foros, como la agrupación de Discófilos, ya mencionada en el capítulo anterior, donde se celebraban una vez al mes exitosas sesiones denominadas “jazz controversias” en las que los socios presentaban discos que eran escuchados y posteriormente sometidos a discusión. En estas sesiones “hubo verdaderas batallas campales entre partidarios del jazz moderno y del jazz clásico” (Papo, 1985, p. 82). En *Ritmo y Melodía* se reflejaban constantemente los ecos de esta polémica, y de hecho puede decirse que la propia revista contribuía a alimentarla recogiendo opiniones negativas como

la de Louis Armstrong sobre el *bebop*, unas declaraciones que contribuyeron enormemente a la controversia y que sirvieron para avalar a los detractores del nuevo estilo, ya que procedían de un músico que tenía un gran peso histórico. De hecho, muchos se apoyaron en esta opinión para atacar al *bebop*, obviando el hecho de que más adelante Armstrong matizaría sus palabras.

En enero de 1948 la publicación recoge una entrevista de *Down Beat* realizada por Bill Cottlieb en la que algunos músicos responden a la pregunta “¿Qué es el re-bop?”

Las respuestas incluyen comentarios o reflexiones sobre el nuevo estilo, intentando dilucidar su esencia o describir algunas cuestiones técnicas:

Howard McGhee: “En el re-bop, las ideas van más rápidas y se utiliza una más grande variedad de acordes. Pero esto no define todo. Me gustaría decir que el re-bop es una música progresiva. Es la idea que se hace la nueva generación de la verdadera manera de tocar.

Dizzie Gillespie: “El re-bop es una manera de construir la frase y de acentuar. El acento está sobre el tiempo elevado. En lugar de OO-bah, es oo-BAH. Otros acordes, además muchas quintas y novenas disminuidas. Se podrían decir muchas cosas más, pero sería demasiado largo.

Tadd Dameron: “El re-bop abre el camino para una nueva música. Estamos solamente en sus principios. Pronto será la más bella de las músicas, más que la música sinfónica. Y además, muy comercial. Se empieza a utilizarla en las películas y todo el mundo hará lo mismo muy pronto.

Charlie Parker: “En general, el re-bop es una música de vanguardia, con un estilo propio, una manera diferente de frasear, armonías diferentes, acentos especiales” (¿Qué es el re-bop?, 1948)²⁵.

²⁵ Muchos de los artículos de *Ritmo y Melodía* aparecen sin firmar; su autoría puede corresponder a cualquiera de los redactores o miembros del equipo editorial. Asimismo, una gran parte de los ejemplares de la revista no tienen las páginas numeradas.

Posiblemente la revista *Ritmo y Melodía* se pudo haber inspirado en esta encuesta de *Down Beat* para crear la “versión española” de la misma, una sección homónima inaugurada en abril de 1948. El magazín catalán contribuía así a la polémica recogiendo opiniones de músicos y críticos locales e internacionales sobre el nuevo estilo, en una sección que se mantendría durante casi dos años. Bajo el epígrafe “¿Qué es el re-bop?”, seguía una breve nota editorial:

A favor o en contra, se han dicho ya muchas cosas acerca del “re-bop”. Nosotros somos más ambiciosos y pretendemos que las más destacadas figuras de nuestro mundo jazzístico nos definan esa música en una frase. Nada de divagaciones.
¡Atención a nuestra succulenta encuesta! (“¿Qué es el re-bop?”, 1948).

Encontramos *a priori* algunas diferencias esenciales respecto a la encuesta de *Down Beat*: por un lado la línea editorial de la revista catalana propiciaba opiniones en general no tan favorables hacia el *bebop*, y por otro lado, mientras que en la revista americana se recogían comentarios de diferente extensión, en *Ritmo y Melodía* se pedía una definición de *bebop* en una sola frase, lo que daba pie a comentarios de toda índole, desde la chanza más evidente hasta el humor más culto y sutil, similar al estilo de *La Codorniz*.

En la tabla 3 podemos ver una selección de las definiciones, muchas de ellas plagadas de humor o ironía, de algunos de los críticos y músicos más relevantes del momento. La más seria —y sin duda meditada— es la de Alfredo Papo. La alusión a “lo cerebral” está en la línea de su pensamiento respecto al *bebop*: algo que excluye lo natural, lo popular o lo accesible, que puede ser minoritario e intelectual.

Tabla 3

Encuesta sobre el bebop publicada en Ritmo y Melodía

“QUÉ ES EL RE-BOP?”	
Alfredo Papo	“Es la exacerbación de la cerebralidad en el jazz”
Pedro Andreu (Antoni Tendes)	“El re-bop es el canto de una sirena histérica”
El Predicador del Desierto (Antoni Tendes)	“Es la búsqueda de la originalidad, forzándola”
Ángel Puigmiquel	“El re-bop es el primer ‘ismo’ que le ha salido al jazz”
José Farreras	“Es la máxima expresión de la música de jazz caliente...Es un veneno”
Jaime Altimira	“Son los 42 grados del swing”
Jordi Pérez	“El re-bop es una excitación neurótica”
Victor Mitz	“Es un chocar de huesos”

Nota. Contenido de elaboración propia seleccionado a partir de diferentes artículos de *Ritmo y Melodía* (“¿Qué es el re-bop?”, números 28 y 29).

Antoni Tendes ofrece su aportación a la encuesta desde dos de sus seudónimos, Pere Andreu y El Predicador del Desierto, que se manifiestan cada uno con su propia “personalidad”. Bajo el sobrenombre de Pedro Andreu, Tendes identifica el *bebop* con el “canto de una sirena histérica”, una divertida definición en la cual la metáfora del “canto de sirena” representaría con precisión todo aquello que se critica del *bebop*: una música aparentemente atrayente, que puede resultar agradable o convincente y que intenta seducir al oyente, pero que en el fondo es engañosa. El calificativo de “histérica” añade la pincelada humorística que contribuye a ridiculizar el objeto definido, esto es, el estilo *bebop*. Más seria es la segunda respuesta que Tendes aporta a la encuesta bajo su más conocido *alter ego*, el Predicador del Desierto: “es la búsqueda de la originalidad, forzándola”, una crítica directa y contundente. Ángel Puigmiquel aporta una de las definiciones más ocurrentes: “el re-bop es el primer ‘ismo’ que le ha salido al jazz”. Redactor de viñetas y secciones humorísticas en *Ritmo y Melodía*, Puigmiquel identifica el *bebop* con los “ismos” de las vanguardias artísticas de la época, que, aplicados al jazz clásico conllevan una idea de moda efímera; un toque cultural que, junto a la expresión coloquial “le ha salido”, dan un resultado divertido y burlón.

Es importante subrayar que la recepción del *bebop* en Barcelona estaba presidida por no pocas contradicciones, empezando por aquellas que se reflejaban en las páginas de *Ritmo y Melodía*, donde en un mismo número podían confluír las críticas negativas hacia el *bebop* junto a otros artículos objetivos e interesantes sobre el nuevo estilo, como el del historiador italiano Arrigo Polillo, titulado “¿Qué es el re-bop?” (Polillo, 1947). De igual modo, los reportajes sobre jazz clásico y tradicional, el estilo Chicago, Armstrong o Fats Waller —firmados por nombres prestigiosos como Hughes Panassié o Leonard Feather

entre otros— se entremezclaban con extensos artículos históricos dedicados al pianista de *bebop* Bud Powell o a otras figuras del jazz moderno (Castella, 1950). Pero sobre todo, abundaban los textos en los que subyacía claramente la polémica sobre el *bebop* desde todos los enfoques posibles. Se aprovechaba cualquier oportunidad para criticar las “extravagancias” de los *boppers*; un ejemplo de ello es el artículo titulado “Cuatro músicos de Ellington y el be-bop” publicado en el n° 34 de *Ritmo y Melodía* (Papo, 1949). Y al mismo tiempo se evidenciaba la fuerza con la que el jazz moderno estaba avanzando, como en el artículo sobre los *hot fans* franceses publicado en el mismo número, donde Pierre Artís habla de los aficionados al *swing* antes de la guerra y de la evolución hacia el jazz moderno de los fans actuales, de la división de gustos y de los torneos que se organizaban en París. El texto estaba encabezado por un título en el que ya quedaba implícito este estado de cosas: “Nueva Orleans contra el be-bop” (Artís, 1949).

Alfredo Papo tuvo un papel muy activo en la polémica sobre el *bebop*, y son incontables sus declaraciones y escritos a este respecto. Sin embargo, en algunas de ellas también subyace cierta discordancia en el fondo de la cuestión:

[...] El jazz va evolucionando con tremenda rapidez. Hoy estamos en la época del *re-bop* o *be-bop*; no sé lo que va a durar y lo que quedará de ello; no me encanta, y el único artista de esta escuela por el cual siento profunda admiración es Charlie Parker; pero no podemos negar beligerancia a esta escuela por el mismo hecho de su propia existencia (Papo, 1949).

Efectivamente, a pesar de esta aparente beligerancia, Alfredo Papo —bajo el seudónimo de Santiago Calvet— publica en la sección “Figuras del Jazz” de *Ritmo y Melodía* un extenso artículo “El alma del re-bop. Charlie ‘Bird’ Parker” (Papo, 1948), una

aproximación histórica y objetiva en la que no entra en gustos u opiniones personales. También es interesante su reportaje “Diez días en París” (II) publicado en *Ritmo y Melodía* (marzo-abril de 1949), en el que el crítico matiza y justifica su postura ante el *bebop*. Tras pasearse por los ambientes jazzísticos de las cavas de Sant Germain, Papo ironiza sobre el ambiente existencialista y sobre la indumentaria de los músicos, pero al mismo tiempo reconoce que sí le gustaron los grupos de *bebop* que escuchó, admitiendo la calidad de los instrumentistas, pero negando al mismo tiempo que el estilo que interpretaban pudiera considerarse como música de jazz (Papo, 1949). En esa misma línea argumental, el crítico danés Harald Grut sitúa al *bebop* como un estilo fuera del jazz: “cada día estoy más convencido que cuando se habla de jazz y de re-bop, se habla de dos cosas completamente diferentes” (Grut, 1948). Este fue un argumento recurrente en el marco de la polémica: no se podía negar el talento instrumental y la creatividad a los *beboppers*, pero sí se negaba la legitimidad del *bebop* como estilo dentro del jazz. En la defensa del “jazz verdadero” frente al *bebop*, este negacionismo facilitaba el discurso, lo clarificaba, y de alguna manera lo justificaba.

Sin embargo, la controvertida recepción del *bebop* no afectó en absoluto a la extraordinaria acogida que tuvo en todos los ámbitos uno de sus más valiosos importadores en Barcelona, Don Byas. Mientras los críticos más influyentes menospreciaban el estilo *bebop*, celebraban al mismo tiempo con entusiasmo la llegada de Don Byas a los escenarios catalanes. Esta aparente paradoja tiene su justificación en la consideración histórica de Don Byas como músico de transición, por lo que su profundo dominio de todos los elementos técnicos y estilísticos del *swing* era incuestionable. Y aunque al mismo tiempo el saxofonista pudiera introducir recursos técnicos del *bebop* —especialmente en las

improvisaciones—, no se apreciaba en él la radicalidad de Parker o Gillespie, los “padres oficiales” del nuevo estilo, cuyo discurso musical sí suponía una clara ruptura con el *swing*. Cabe pensar que el rechazo de algunos críticos hacia el *bebop* tenía que ver más con los elementos externos más evidentes, con los excesos y la exacerbación de algunos parámetros. Este extremo no se percibía en Byas, que era más sutil a la hora de introducir recursos del *bebop* para enriquecer el discurso musical, sin renunciar en ningún momento a su “clasicismo”. No obstante, y aunque Byas quedara fuera de la polémica, hay que subrayar que él sí se consideraba a sí mismo como un músico de *bebop*:

[...] Esa es una música muy moderna...muy difícil de tocar para quien no posee una técnica perfecta del instrumento. Actualmente muy poca gente entiende bien el “re-bop”, quizás dentro de diez años...Sólo conozco a cuatro o cinco músicos que lo toquen bien: Gillespie, Parker...y yo, naturalmente” (Byas, 1948).

Es posible por tanto que la “batalla” sobre el *bebop* se librara más en el terreno de las ideas que en el de la vida real. De hecho, incluso la actitud de Papo parecía responder en parte a una postura más teórica, ya que su actitud fue conciliadora y en la vida real del Hot Club defendió y apoyó a muchos músicos, entre ellos al propio Tete Montoliu en sus comienzos. No obstante, cuando el pianista mostró de forma tan explícita sus inclinaciones hacia el *bebop* ambos se distanciaron un poco a nivel personal, sin que ello fuera un obstáculo para su relación profesional, pues Papo continuó promoviendo conciertos en muchos de los cuales seguía participando Tete Montoliu.

2.3. El artículo “Defensa del be-bop”²⁶

Las contradicciones sobre la recepción del *bebop* que reflejaron las páginas de *Ritmo y Melodía*, ya comentadas en el anterior apartado, alcanzan su máxima evidencia con la publicación del artículo “Defensa del Be-bop”, un texto en el que Tete Montoliu no solo defiende el *bebop* desde todos los enfoques posibles, sino que también ataca a sus detractores, entre los cuales se encontraba en primer lugar la propia revista y muchos de sus colaboradores.

2.3.1. Posicionamiento inicial de Tete Montoliu

Con el título “Defensa del be-bop”, Tete Montoliu sitúa su artículo en el marco de la histórica polémica sobre el *bebop*, al tiempo que refleja una evidente declaración de intenciones. El pianista inicia el texto con una clara alusión a la polémica, exponiendo a continuación sus impresiones generales sobre la atmósfera creada en los ambientes jazzísticos catalanes ante dicha controversia:

El be-bop ha sido la manzana de la discordia en el mundo jazzístico. A él se han dedicado las más feroces críticas y las más exageradas alabanzas. Pero muchos de los que de alguno de estos modos se han expresado, desconocen, en realidad, su verdadero sentido. Lo que sí es indudable es que se ha producido una animosidad por parte de un numeroso grupo apegado a los viejos moldes, que se resiste a admitir la calidad del be-bop y huye como del diablo a su sola mención [...] (Montoliu, 1950a)²⁷.

²⁶ Una parte del contenido de este apartado ha sido publicado en la *Revista Portuguesa de Musicología* (Luján, 2020).

²⁷ El número de página no figura en los ejemplares de *Ritmo y Melodía* que contienen el artículo completo de Tete Montoliu.

Su posición es muy clara: ataca de entrada a los detractores del *bebop* y pone de manifiesto tanto su ignorancia como su excesivo apego a los “viejos moldes”; con estas últimas palabras parece obvio que el pianista se refiere al jazz tradicional y al que estaba más en boga en ese tiempo, el *swing* de las grandes bandas, especialmente a aquellas más comerciales. A modo de inciso cabe recordar que en Barcelona y en todo el territorio nacional el *swing* comercial bailado constituía una de las principales formas de entretenimiento de la población española desde principios de los años 40. La asimilación y adaptación de los bailes de las películas norteamericanas había entrado de lleno en la cultura española dando lugar al *hot*, una mezcla de *fox-trot* y *boogie*, estilos que incluían la mayoría de las orquestas de *swing* en sus arreglos (Iglesias, 2017). Dentro de esos “viejos moldes” de los que habla Montoliu parecen estar incluidos en primer lugar estas orquestas de baile de gran arraigo en Barcelona, en contraposición a un nuevo estilo que ya no estaba concebido para ser bailado o cantado, sino para ser escuchado.

En la segunda parte del artículo, Montoliu comienza situando el tema de la polémica de manera similar, aunque introduciendo algún nuevo matiz:

Como ha ocurrido con todas las expresiones artísticas que significan una renovación de los medios expresivos, el be-bop encontró, y sigue hallando, como dijimos en nuestro anterior artículo, una gran resistencia para su definitiva implantación. Una doble corriente adversa fluye contra él [...] (Montoliu, 1950b).

Es interesante su lúcida reflexión en torno a aquellas manifestaciones artísticas que suponen un progreso o una renovación, en definitiva un cambio, y a su habitual rechazo inicial. El *bebop* queda elevado aquí a la categoría de “expresión artística”, situando las discusiones generadas por su advenimiento en la misma línea que cualquier otra polémica

de carácter estético surgida ante la recepción de un nuevo estilo o un nuevo lenguaje musical, un hecho recurrente en la historia de la música y las artes en general.

2.3.2. Justificación histórica del *bebop*

El pianista dedica varios párrafos —dispersos a lo largo del artículo— a la justificación histórica del *bebop*, defendiendo su lugar en el marco de la evolución de los estilos del jazz:

[...] El gran período de la música negra se encuentra en sus primitivas manifestaciones folklóricas, las cuales reúnen un hondo sentido universal. Éstas son las folksongs, worksongs, spirituals y blues. Llega luego la modalidad jazzística y la multiplicidad de estilos: el ragtime, el New Orleans, el boogie..., hasta cuajar en la gran orquesta ellingtoniana (Montoliu, 1950a).

En este párrafo vemos como Montoliu plantea un esquema aproximado de los orígenes del jazz enumerando algunos de sus estilos, desde el *ragtime* hasta las *big bands*, como la de Duke Ellington. En esta breve pincelada estilística, Montoliu identifica en todo momento el jazz con la música negra, desde sus raíces, con las canciones de trabajo y el *blues* tradicional, hasta llegar a los estilos del jazz tradicional, *ragtime* y estilo New Orleans, para acabar haciendo referencia a la Era del *Swing*. La mención concreta a la orquesta del pianista y compositor Duke Ellington, destacada aquí entre la inmensa cantidad de *big bands* que estaban en activo durante los años treinta, no es casual y no obedece tanto a cuestiones históricas como a una cuestión de gusto personal, ya que era su director de orquesta de jazz favorito en aquella época. Este sencillo recorrido a través de los estilos del jazz nos sitúa en la línea de argumentación de Joachim E. Berendt: “los

estilos del jazz son estilos verdaderos: se encuentran en la evolución del jazz en la misma posición que ocupan el barroco, clasicismo y romanticismo en la música europea de concierto, es decir, responden a su época” (Berendt, 2000, p. 20).

Montoliu profundiza en el enfoque evolutivo: “el be-bop tiene un encuadre lógico dentro de la evolución jazzística” (Montoliu, 1950b). Es interesante poner en valor esta afirmación respecto a la posición lógica del *bebop* en el marco de los estilos del jazz, pues es un hecho evidente sobre el que muchos historiadores han dejado posteriormente escritas sus reflexiones. Una vez más encontramos similitudes en Berendt, cuando nos recuerda que el desarrollo estilístico del jazz “se ha llevado a cabo con la lógica, la necesidad y la cohesión que desde siempre han caracterizado a un arte auténtico” (Berendt, 2000, p. 20).

La argumentación de Montoliu converge con la hipótesis de DeVaux, según la cual el enfoque evolutivo estaría más asociado al colectivo de músicos y críticos:

[...] Existen dos caminos bastante diferentes para entender el *bebop* como un fenómeno histórico. El enfoque evolutivo es ampliamente favorecido por críticos, estudiosos de la música, músicos reconocidos, todos cuyo enfoque principal es la música en sí, y para quienes el *bebop* es el núcleo de la “tradición del jazz”. Aquellos que prefieren, en cambio, ver la música como evidencia de corrientes sociales o políticas más amplias en la cultura estadounidense tienden a encontrar la idea de la revolución como un modo de explicación más agradable y poderoso (DeVaux, 1997, p. 4)²⁸.

²⁸ Traducido del original: *There are thus two quite different avenues to understanding bebop as a historical phenomenon. The evolutionary approach is widely favored by critics, music scholars, musicians —indeed, all whose primary focus is on music itself, and for whom bebop lies at the core of the “jazz tradition”. Those who prefer instead to see music as evidence of broader social or political currents in American culture tend to find the trope of revolution a more congenial and powerful mode of explanation.*

Montoliu va a llevar su reflexión hasta el nacimiento del *bebop* como resultado de la natural transformación y experimentación de un lenguaje, considerando dicha transformación como una necesidad intrínseca de la propia música:

[...] Pero la música negra, no puede estancarse, ni detenerse siquiera en la perfección de una modalidad. La música negra, como todo movimiento artístico de calidad, necesita abrir siempre nuevos horizontes, inaugurar nuevas experiencias...Y esta imperiosa necesidad que la empuja siempre adelante, anticipándose incluso en el tiempo a los blandengues gustos de la época de su aparición, ha sido el jazz, el be-bop. El be-bop representa, pues, el último movimiento del cuerpo musical negro [...] (Montoliu, 1950a).

El pianista continúa profundizando en el enfoque evolutivo siempre desde el punto de vista estrictamente musical, introduciendo el término de “música negra” en varias ocasiones. En este sentido hay que clarificar que el *bebop* está asociado históricamente a la acción de los músicos negros, aunque aquí Montoliu generaliza tal vez en exceso aplicando este extremo a toda la historia del jazz. Por otro lado, continúa insistiendo en la crítica a las orquestas de *swing* comercial bailable al referirse a los “blandengues gustos de la época” en la que apareció el *bebop*; en relación con esto último hay que recordar que en esta época también había cierto repunte del jazz tradicional.

2.3.3. Sobre los orígenes del *bebop* y sus principales representantes

Tete Montoliu continúa avanzando en su alegato, insertando unas pinceladas sobre el nacimiento del *bebop* en EE.UU. como resultado de las sesiones del mítico club de jazz Minton's, y menciona a algunos de los principales intérpretes a los que se debe la creación de este género. Asimismo, asocia este proceso de gestación del *bebop* con la inmediata recepción del mismo, dejando entrever las ya mencionadas reacciones contrarias al nuevo

estilo. El pianista utiliza esta breve pincelada histórica referente a Minton's, para posicionarse de forma clara al lado de los que consideraron que lo que ocurría en este antológico club era mucho más que un experimento de corto recorrido, puesto que allí se estaban sentando las bases de un nuevo lenguaje musical dentro del jazz:

[...] En Minton's se conspiraba contra la tradición jazzística según ellos, cuando, en realidad, en Minton's comenzaron a establecerse los cánones, no escritos aún con propiedad, del estilo que luego se denominaría be-bop (Montoliu, 1950a).

En esta misma línea historicista, Montoliu se centra en los dos principales representantes del *bebop*, Charlie Parker y Dizzy Gillespie, mostrando predilección por este último. De hecho, dedica un espacio importante al comentario sobre los detalles de la vida y trayectoria de Gillespie, para concluir en considerarlo como el verdadero creador del estilo, como el músico que reúne todas las cualidades del *bebop*:

[...] Gillespie es la suma de todas las cualidades de este estilo y verdadero creador que ha impuesto su personalidad y ha dictado normas que han seguido luego los que han interpretado be-bop. Sus imitadores forman legión y sus frases son repetidas hasta la saciedad, nota por nota, en diversos instrumentos (Montoliu, 1950b).

Obviamente esta afirmación es una cuestión de gusto y opinión; es extremadamente difícil saber quién fue el creador de una música que interpretaban juntos de forma constante un grupo de músicos independientes; de hecho, las aportaciones de Charlie Parker, sus composiciones y sus improvisaciones, contribuyeron de igual modo que las de Gillespie al nacimiento de este estilo. Hay que decir que Montoliu se muestra coherente con las ideas que había manifestado en una encuesta reciente para *Ritmo y Melodía*, donde declaraba su

especial preferencia por Dizzy Gillespie (Montoliu, 1950, p. 5). En cualquier caso, Tete Montoliu sitúa en su justo lugar a los propios creadores del *bebop*, aquellos músicos a cuya acción se debe en realidad la culminación de un proceso, el “momento en el que el jazz se convierte en ‘arte’, declarando su autonomía al romper de una vez por todas sus vínculos con la cultura comercial” (DeVeaux, 1997, p. 15)²⁹.

2.3.4. Una crítica a los intérpretes locales de *bebop*

Montoliu lanza un duro ataque hacia aquellos intérpretes de *bebop* que no sienten la necesidad real de expresarse por medio de este lenguaje:

[...] Los que aceptan la novedad como moda y quieren seguirla por esnobismo o ganas de ganar dinero, nada tienen que hacer en el *bop*. A este respecto, queremos hacer constar nuestra protesta ante el hecho de que muchos músicos españoles, con un nulo conocimiento y sentimiento de este estilo, dicen haberse convertido en sus más eficaces defensores, cuando, en realidad, son sus más firmes detractores. Para ellos, tocar be-bop consiste en cambiar de tono y producir las más desesperantes y absurdas disonancias inarmónicas, logrando así tan sólo desacreditar lo que pretendían ensalzar (Montoliu, 1950a).

La idea que se desprende de esta parte del artículo tiene un especial interés, pues puede ser aplicada a todos los movimientos artísticos de cualquier época y lugar, aunque en este caso Tete Montoliu pone el foco en aquellos músicos españoles que quieren interpretar *bebop* y cuestiona *a priori* sus razones para hacerlo, ya sea adscribirse a una moda o intentar llevar el nuevo estilo hacia una línea más comercial. Según Montoliu, se trata de músicos no vocacionales que se erigen en firmes defensores de un lenguaje que desconocen

²⁹ Traducido del original: *The moment at which jazz became “art”, declaring its autonomy by severing once and for all its ties to commercial culture.*

y que ejecutan de manera superficial y arquetípica, mostrando una complejidad gratuita y no fundamentada desde el punto de vista del lenguaje musical. Estos intérpretes serían por tanto un pésimo ejemplo del nuevo estilo, ya que podrían ser tomarlos como referencia para emitir un juicio sobre el *bebop*, contribuyendo además a reforzar los argumentos de sus detractores.

No hay que descartar que con estas aseveraciones Tete Montoliu estuviera haciendo referencia a músicos concretos de su propio entorno, y, considerando que el grupo que en aquella época enarbolaba la bandera del *bebop* en Barcelona era El Lirio Campestre, cabe la posibilidad de que en estos comentarios subyaciera una crítica velada hacia alguno de sus integrantes. Esta hipótesis cobra sentido ante las manifestaciones que Montoliu haría muchos años después —tal vez un poco injustas— en las que afirmaba que los músicos de El Lirio Campestre “tocaban fatal” aunque ensayaban mucho, y que el único que merecía la pena era el guitarrista, Jordi Pérez (Jurado, 2005, p. 90).

2.3.5. Justificación y valoración de los recursos técnicos del *bebop*

Tete Montoliu abre un apartado de defensa de los recursos técnicos más novedosos del lenguaje *bebop*, en los cuales se recrea con entusiasmo:

[...] El be-bop revoluciona este sistema. Toma un tema y lo desintegra en disonancias armónicas, lo rodea, lo envuelve, lo evade, lo roza...; en una palabra, lo sugiere con una maestría que entusiasma al oyente atento. Es un conjunto maravilloso pleno de coloraciones inéditas en el jazz; unos grupos armónicos llenos de sugerencias...(Montoliu, 1950b).

Con estas palabras está describiendo algunos elementos técnicos que se incorporan a la melodía en el *bebop* y que constituyen uno de los aspectos novedosos y de ruptura con respecto al *swing*. Es evidente que el pianista evita casi totalmente los tecnicismos, y se puede entender que cuando habla de “desintegrar un tema en disonancias armónicas” podría estar refiriéndose al uso indiscriminado de las doce notas de la escala cromática. Asimismo, Montoliu puede estar haciendo referencia al uso de los cromatismos al explicar que “el *bebop* toma un tema y lo rodea, lo envuelve, lo evade, lo roza, lo sugiere...”; una manera de sugerir —sin entrar en tecnicismos— la presencia de aproximaciones cromáticas, dobles aproximaciones, notas de paso, apoyaturas, retardos, etc. Asimismo, cuando habla de “coloraciones inéditas” y “grupos armoniosos llenos de sugerencias”, cabe pensar que se refiere a las tensiones armónicas que incorpora el *bebop*.

El pianista continúa reflexionando sobre los aspectos técnicos del *bebop* desde otro enfoque: él los considera estimulantes para la creación, pero a su vez entiende que pudieran ser no comprendidos por el público, por parecer excesivamente técnicos:

Las constantes escalas, motivadas por los frecuentes cambios de tono, las cuales sirven, además, como fuente de frescas ideas para la creación *bopista*, y la falta de sentimiento que dicen observar en este estilo, son la causa de este desapego (Montoliu, 1950b).

Estas palabras conectan de alguna manera con la polémica sobre el *bebop*, admitiendo que determinados excesos técnicos, que normalmente suponen un reto y una motivación para el ejecutante, pueden asimismo excluir de alguna manera al oyente.

2.3.6. La nueva forma de improvisar

[...] Volviendo a los valores del be-bop, señalaremos que una de sus más destacadas aportaciones consiste en que es una nueva forma de improvisar. Hasta la aparición del be-bop, la improvisación consistía en tomar una línea armónica y melódica, dentro de cuyos límites se lanzaban los intérpretes a recoger las sugerencias que en su sensibilidad despertaban las mismas (Montoliu, 1950b, s. p.).

A la luz de estas palabras queda claro que el aspecto del *bebop* que Montoliu distingue como uno de sus mayores valores es la improvisación, una afirmación avalada por la propia historia del jazz. En el estilo *bebop* la improvisación cobra una fuerza nunca vista anteriormente, convirtiéndose en el punto focal de este estilo por encima incluso de otros parámetros como el propio sonido del instrumento o la limpieza en la ejecución. Tete Montoliu establece una comparativa entre la anterior forma de improvisar con la revolución que supone el *bebop*, haciendo referencia a la manera de improvisar en la época del *swing* y a la aparente sencillez de unos recursos que estaban más limitados a nivel melódico y armónico.

El pianista continúa adentrándose en aspectos relativos a la improvisación *bebop* y aborda el recurso de “las frases cliché”. Los clichés o patrones son diseños rítmico-melódicos que pueden ir asociados a una progresión armónica determinada, de manera que cuando el improvisador se encuentra en ese mismo contexto armónico puede utilizarlos dentro de su discurso improvisado. Aunque este recurso es habitual en muchos estilos musicales, no solamente jazzísticos, sí es cierto que el uso abundante de estos clichés fue algo característico del estilo *bebop*, ya que también eran garantía del paso adecuado por los acordes. Precisamente cuando habla de Dizzy Gillespie y del uso que hace de los clichés,

Montoliu sale al paso de aquellos que reprochan este uso y lo justifica desde la perspectiva del lenguaje musical:

[...] Sus imitadores forman legión y sus frases son repetidas hasta la saciedad, nota por nota, en diversos instrumentos. Se ha reprochado a Gillespie, las frases “cliché” que repite en muchas de sus grabaciones. A este respecto debemos señalar que Gillespie es uno de los primeros cultores del be-bop, que el be-bop es un estilo difícilísimo para muchos músicos y que, por tanto, para marcar una tónica, Gillespie proporciona esas frases parecidas, cuando no iguales, en distintos momentos, para seguir fijando el buen camino; para señalar cuál es el punto de partida desde donde deben extenderse los que quieran seguirlo. Gillespie no ignora tampoco que el be-bop es de difícil asimilación, y por ello, para hacerlo popular, cognoscible, echa mano de este recurso a fin de que los oyentes se familiaricen con el mismo (Montoliu, 1950b).

En estos argumentos encontramos una referencia a la denominada *formulaic improvisation* (Kernfeld, 1991, p. 558), basada en fragmentos musicales que se pueden utilizar de diversas maneras. El discurso se elabora a partir de pequeñas frases hechas o fórmulas preestablecidas conocidas con el nombre de patrones o clichés, y que también se suelen denominar *licks* en el contexto musical práctico, como veremos en posteriores capítulos. La comprensión de Tete Montoliu del lenguaje del jazz queda patente en la importancia y el lugar que otorga a estos clichés dentro de una improvisación, dejando muy claro cuál es el propósito de su uso. Estas fórmulas, que tanto se han utilizado en décadas posteriores como herramienta pedagógica para el estudio del *bebop* y cuya utilización constituiría un punto de partida, nunca serían solamente un fin sino también un medio: estas pequeñas frases, repetidas a lo largo de una improvisación, podrían ayudar al oyente a familiarizarse con el nuevo lenguaje. En palabras de Clemens Khun, la repetición “ofrece

apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa” (Kühn, 1998, p. 18).

2.3.7. Defensa de la expresión y del sentimiento en el *bebop*

Posiblemente el mayor esfuerzo que Tete Montoliu realiza en el artículo, lo dedica a la justificación del *bebop* en lo que se refiere a expresión y sentimiento, defendiendo la existencia de esa expresividad frente a aquellos que pensaban lo contrario. Sin embargo, sus entusiastas argumentos no se sustentan de forma tan sólida como sus valoraciones históricas o relativas al lenguaje y la improvisación, ya que trata de objetivar un sentimiento demasiado subjetivo que en este caso tiene que ver con su propia trayectoria, cultura musical y procesos de aprendizaje del lenguaje, pero sobre todo, con los efectos de este estilo musical sobre su propio ánimo. No obstante, no se puede negar el entusiasmo de un músico tan joven ante lo que el *bebop* le transmite:

[...] Charlie Parker expresa de modo acusadísimo los matices de su sensibilidad, la representación de las emociones, por lo que él es un rotundo mentís a quienes niegan al be-bop cualidades emotivas, humanas. En él se opone a los que dicen que el be-bop es frío, una apasionada fuerza; que es cerebral, un caudal emotivo de ruda persuasión y ternura; que es rebuscado, una sencillez de expresión [...] (Montoliu, 1950b).

Ciertamente en estas afirmaciones subyace una evidente idealización y una marcada subjetividad, pues, como ya se ha comentado, determinados parámetros musicales como la búsqueda de un buen sonido, la expresión o el melodismo pierden importancia dentro de un estilo musical que no fue creado para ser cantado con un texto. La escucha del *bebop* se

hacía realmente difícil debido, entre otras cosas, a la imposibilidad de retener melodías y de encontrar analogías musicales que contribuyeran a la comprensión de este lenguaje.

La argumentación de Montoliu para defender “el sentimiento” en el *bebop* está salpicada de expresiones como “ternura”, “persuasión”, “expresión de la sensibilidad”, “emoción”, “sentir emotivo” y otras similares. No son estos los calificativos que la historia de jazz ha otorgado al *bebop* desde su nacimiento hasta nuestros días; de hecho es posible que sea este artículo el único que habla del *bebop* en estos términos. Efectivamente, el *bebop* puede ser enérgico, rítmico, trepidante, divertido, pero seguramente no podríamos decir que es “sentimental”, o en todo caso, depende de a qué tipo de “sentimiento” se refiera Montoliu: podría ser un tipo de atracción o de estímulo ante la manera de describir la armonía, ante la velocidad y los efectos rítmicos, pero, en todo caso, sensaciones derivadas de una percepción muy personal.

Es evidente que estas son ideas subjetivas de un músico que comprendía este lenguaje y que además era capaz de interpretarlo, y es ahí donde el calificativo de “emocionante” puede encontrar su contexto. Y en lo referente a la “sencillez de expresión” de la que habla Montoliu, hemos de interpretar también sus palabras haciendo una distinción entre “sencillez” y “claridad”. Es decir, el *bebop* no es sencillo en ningún caso, es más, como el mismo Tete comenta en el artículo, es un estilo complejo tanto en la ejecución como en la escucha. Las afirmaciones de Montoliu se justifican por el tono de este fragmento, que corresponde a un músico entusiasta que comprende y disfruta interpretando el estilo que defiende, y esta defensa resulta especialmente apasionada cuando habla del sentimiento que este estilo suscita en el ánimo del músico. Pero en todo caso, además de pasión también

encontramos una gran dosis de razón, ya que el pianista demuestra conocer el estilo que defiende no solamente desde un plano práctico sino también desde la teoría musical.

2.3.8. Valoraciones finales sobre la trascendencia del *bebop*

[...] No obstante, es alentador el hecho de que a pesar de la obstrucción que ha encontrado el be-bop en importantes sectores jazzísticos, el be-bop se ha impuesto y continuará conquistando cada día nuevos adeptos. Día llegará en que estos sectores estarán con nosotros. Ese día será cuando se libren de prejuicios y dejen de estar predispuestos en contra. El día que dejen de considerar el be-bop como algo aparte del jazz y lo acepten como uno más de los grandes estilos nacidos en la feraz tierra jazzística (Montoliu, 1950b).

Esta es la rúbrica con la que Montoliu pone cierre a su extenso alegato, volviendo a situarse en el marco de la polémica sobre el *bebop* y dirigiendo unas últimas palabras a los detractores del nuevo estilo, especialmente a aquellos que consideraban que el *bebop* no era jazz. El pianista se despide con una visión optimista para el futuro, marcada por la confianza en el proceso natural que llevaría al nuevo estilo a tener su lugar natural dentro de los estilos del jazz y a ser considerado uno de los más valiosos.

2.4. Algunas consideraciones finales

El artículo “Defensa del be-bop” de Tete Montoliu se enmarca en el contexto de una polémica de carácter estético, algo recurrente a lo largo de la historia del pensamiento musical: en este caso tenemos el nuevo estilo del jazz —*bebop*— frente al clásico —*swing*— u otros estilos tradicionales. Este concepto general de oposición de lo nuevo frente a lo antiguo, de modernidad frente a tradición, es inherente a la propia evolución de los

estilos musicales y de las artes en general. Asimismo, cabe recordar que las polémicas normalmente han derivado en el avance en ciertos campos, de las letras o las artes; de hecho, muchas obras literarias o artísticas han surgido en un contexto de controversias para defender o refutar algo y, concretamente, en la historia de la música clásica la polémica estética ha sido algo casi constante junto a la aparición de nuevos estilos o recursos musicales.

El pianista catalán demostró tener una clarividencia —valga la expresión— inusual, pues el *bebop* realmente constituyó una auténtica revolución dentro del lenguaje del jazz, siendo considerado como el estilo con el que dio comienzo una de las grandes etapas históricas del jazz, el Jazz Moderno. De hecho, en estilos posteriores como el *hard bop*, subyacen aspectos esenciales del lenguaje del *bebop*, aunque dentro de un marco estético e histórico diferente.

En el texto de Montoliu me han llamado la atención ciertos aspectos, tanto del fondo como de la forma: la madurez de las ideas expuestas, la experiencia que subyace en la explicación de los recursos técnicos comentados, así como la documentación y la cultura general musical de la que hace gala el pianista. Con respecto a esto último hay algunos aspectos formales que no dejan de sorprender. El artículo está redactado cuidadosamente, y expresado por medio de términos bastante cultos: “feraz”, “cultor”, “prosélitos”, “cognoscible”, etc. En la biografía de Tete Montoliu (Jurado, 2006) se comenta que en su etapa de colegial eran pocas las obras literarias publicadas en braille, por lo que a la edad de diez años sus libros de lectura eran *Don Quijote de la Mancha* y otros clásicos, los únicos en braille que tenía a su alcance en aquella época. Así pues, no parece casual que el

joven Tete Montoliu manejase un vocabulario no solamente muy correcto, sino que utilizara además ciertos cultismos que de alguna manera puedan sorprender al lector.

Asimismo hay que remarcar que no es habitual en la historia del jazz español el hecho de que un músico de jazz, cuya actividad principal está en el escenario, escriba un texto de estas características, recogiendo el pensamiento de la época ante un nuevo estilo musical y defendiéndolo con todos los argumentos posibles. Y en este sentido, sin duda se ha de poner en valor que dicho artículo fuese escrito en la España de los años 50 por un músico invidente de diecisiete años que ya estaba en activo y que además intentaba reflejar en el escenario con su piano las ideas musicales que estaba defendiendo dialécticamente, ideas que no tardaría en dejar registradas en sus primeras grabaciones.

Capítulo 3. Transición del *swing* al *bebop* en Barcelona: Tete Montoliu inicia su carrera como pianista de jazz (1946-1950)

3.1. Los “años dorados” del jazz catalán

Entre los años 1946 y 1950 el jazz en Barcelona vivió una etapa de esplendor, a la que algunos historiadores se han referido como “los años dorados” (Papo, 1985, p. 66). Los músicos de jazz catalanes disponían en esta época de una cantidad significativa de salas que programaban *jam sessions* cada semana, además de otras en las que, tras la actuación de la orquesta oficial, se organizaban *jam sessions* no anunciadas previamente. Entre los locales de referencia del jazz en directo hay que hacer especial hincapié en aquellos vinculados al Hot Club que programaron *jam sessions* semanales entre 1947 y 1950, la *boîte* Saratoga y el Bar Oasis. Las primeras *matinéés* de jazz del Saratoga consiguieron atraer a un público entusiasta y a los mejores músicos de la ciudad, que, ante esta gran oportunidad, fueron mostrando cada vez más nivel, calidad y autenticidad dentro del estilo jazzístico. En el artículo “Jam sessions en Barcelona”, publicado por *Ritmo y Melodía* en abril de 1947, se valoran estas primeras *jam sessions* catalanas, poniendo el acento en la interacción entre los músicos: “en esta atmósfera de entera libertad, estimulados por la simpatía reinante, los intérpretes ‘se encontraron’ a veces plenamente, llegando a crear una tensión muy grande” (Papo, 1947, p. 3).

En relación al origen del *bebop* en Barcelona, es plausible suponer que las *jam sessions* catalanas pudieran haber jugado un papel similar al de otros países e idéntica

función histórica de “verdadera escuela del jazz” (Ralph Ellison, citado en Goialde, 2012, p. 17). Y efectivamente, en este marco de libertad creativa propiciada por la *jam session* comenzaron a sonar en los escenarios catalanes los elementos del lenguaje *bebop* mezclados libremente con los del *swing*.

Al margen del Hot Club, había también otras salas que programaban jazz y organizaban sesiones improvisadas entre las que hay que citar el Amaya, uno de los locales barceloneses que mejor refleja la transición de un ambiente de *swing* comercial bailable a un contexto de jazz de concierto y *jam sessions*. En 1946 esta era una de las salas de moda, con un público bastante heterogéneo que incluía incluso a la alta sociedad catalana, que solía frecuentar el local y mostraba buena recepción ante los nuevos ritmos. El ambiente del Amaya siguió evolucionando hasta convertirse —a partir de 1947— en un lugar de referencia para el jazz en directo, con *jam sessions* que se realizaban tras la actuación de la orquesta de baile y que reunían a los mejores músicos locales e internacionales residentes en la ciudad. Asimismo hubo otros locales de referencia como el salón Bolero, que en 1947 organizaba *jam sessions* diarias de 15:30 a 17:00 de la tarde, y otros como el Copacabana o el Rigat. Así, proliferaron las sesiones, conciertos y eventos jazzísticos, dando espacio a una sorprendente cantidad de músicos con vocación y entusiasmo que, gracias a esta situación, tenían la oportunidad de tocar jazz casi a diario (Pujol Baulenas, 2005).

El interés por el jazz se reflejó también en las críticas y reseñas que aparecían en periódicos y revistas como *Ritmo*, *Destino* o *La Vanguardia*, publicaciones que comenzarían a hacerse eco de los conciertos de jazz más relevantes. Así, más allá de revistas especializadas como *Ritmo y Melodía* y *Club de Ritmo*, que consumían esencialmente los propios músicos, el jazz empezó a formar parte de la información

habitual de diarios como *La Vanguardia* y otras revistas no especializadas en esta música, entre las que *Destino* ocupó un lugar destacado. Aunque muchas de estas críticas reflejaban a veces una visión más poética que musical, hay que señalar que, también hubo auténtica crítica musical sobre jazz de la mano de algunos de los periodistas más relevantes en esta época —y de muy diversa ideología política— como Sebastià Gash o José Esteban Vilaró. Este último fue un gran defensor del jazz, y desde las páginas de la revista *Destino* se ocupó del Primer Salón de Jazz de París o del tema de los Hot Clubs (Iglesias, 2017).

En este contexto hay que situar como hecho decisivo la llegada a Barcelona de dos *jazzmen* norteamericanos, George Johnson y el histórico Don Byas, que se instalarían en la ciudad formando parte de su vida jazzística. La presencia de ambos en la escena catalana supuso un revulsivo para muchos de aquellos músicos locales con los que compartieron escenario, y para los cuales se convertirían en referencia y modelo. Esta coyuntura tuvo lugar en un momento en el que comenzaban a llegar a España los ecos del nuevo estilo jazzístico que se abría paso en EE.UU., el *bebop*. Algunos de los músicos y grupos catalanes que frecuentaban los escenarios se sentían identificados con este nuevo estilo, e intentaban tocar un jazz más “moderno” utilizando algunos recursos musicales tomados del lenguaje *bebop*. Entre ellos, el cuarteto de jazz llamado El Lirio Campestre, y un jovencísimo Tete Montoliu que por aquel entonces comenzaba su carrera como pianista de jazz. La presencia de George Johnson y sobre todo la de Don Byas, contribuyeron de manera significativa a que el *bebop* comenzara a sonar en los escenarios catalanes, pues ambos podían tocar en este estilo cuando el repertorio o la ocasión les era propicia. Este ambiente de eclosión del jazz, de *jam sessions*, conciertos y festivales, favoreció la separación definitiva entre el jazz comercial de las orquestas de baile y el jazz “para

escuchar”, el jazz de concierto; este hecho sería esencial para que el germen del *bebop* pudiera prender. Los acontecimientos musicales que tuvieron lugar en esta época, la atracción de algunos músicos locales por el *bebop*, la acción de músicos como Don Byas y muy especialmente la llegada a los escenarios de Tete Montoliu constituyeron una etapa de transición del *swing* al *bebop* dentro de la evolución del jazz en Barcelona.

3.2. La contribución de George Johnson y Don Byas al origen del *bebop* en Barcelona (1946-1948)

3.2.1. George Johnson: “*swing, rhythm’ blues, y unos toques de bebop*”

En el verano de 1946 el saxofonista George Johnson —saxo alto, clarinete y cantante— había llegado a Barcelona con su banda, formada por Claude Dunson a la trompeta, Jimmie Adams al saxo tenor, Leonard Henry al piano y Al Saunders a la batería. El quinteto venía con un contrato de seis meses para actuar en la inauguración de la *boîte* Lamoga, una sala de baile situada en la Plaza Calvo Sotelo nº 3, de ambiente sofisticado, clientes de etiqueta y un carísimo precio de entrada. El Lamoga, que aspiraba a ser un exitoso y selecto *night-club*, tenía un público bastante tradicional y más receptivo a la música comercial, así como a bailar un *swing* elegante y clásico. El quinteto debían haber actuado desde el mismo día de la inauguración del club, pero un problema con los visados les impidió llegar a tiempo a dicho evento. Cuando Johnson y sus músicos pudieron tocar dos días después, tuvieron una fría acogida: en un principio el público se sintió atraído por la novedad, pero no tardaron en rechazar al grupo principalmente por la dificultad de bailar la mezcla de “*swing y rhythm and blues con toques de bebop*” (García Martínez, 1996, p. 163) que interpretaba el quinteto de Johnson. Por otro lado, es posible que el precio de la

entrada motivara el hecho de que los *hotfans* tuvieran difícil el acceso, de lo que se podría deducir que el público verdaderamente aficionado al jazz no era el que estaba allí. El público del *night club* —el que sí podía pagar— se encontraba con la imposibilidad de bailar, unida a la falta de costumbre de escuchar un estilo de jazz que no comprendía. Esta circunstancia hizo que diez días más tarde el contrato de George Johnson y su quinteto fuera rescindido.

Después de perder el contrato del Lamoga, Johnson y sus músicos se dejaron ver por algunos de los locales de Barcelona, participando en *jam sessions* y consiguieron actuaciones en alguna otra sala como el Club Trébol, un local situado en el número 118 de la calle Clarís, cerca de la Diagonal, y regentado por el mismo dueño del Amaya, y que dejaría de funcionar como club en 1947 (“Club Trébol”, 2013). Pero el club que la banda de Johnson frecuentaba especialmente era el Salón Amaya, uno de los lugares más activos del momento en la organización de *jam sessions*, como ya se ha comentado. Aquí Johnson y sus músicos sí encontraron un ambiente motivador y un público receptivo que les permitía expresarse con un discurso musical más libre. Como es natural, los *jazzmen* locales acudían a ver a Johnson y este solía invitarlos a tocar con su quinteto; hay que incidir una vez más en la importancia de que aquellos músicos catalanes pudieran vivir la experiencia de compartir escenario con un solista de la experiencia de Johnson, por el valioso aprendizaje que para ellos podría suponer. Y en lo relativo al público aficionado y a la crítica, estas sesiones constituían una ocasión única para poder escuchar “jazz auténtico” en Barcelona. El Club de Ritmo de Granollers organizó también un concierto para presentar al quinteto de Johnson, evento que tuvo lugar el 28 de enero de 1947. La actuación de la banda sorprendió a los aficionados por su modernidad, por interpretar un

estilo de jazz diferente al que se escuchaba en las orquestas locales. Efectivamente, Johnson se había convertido en “la sensación musical del año, y su jazz innovador supuso un revulsivo entre músicos y aficionados” (Pujol Baulenas, 2005, p. 216).

Después de más de tres meses en Barcelona, Johnson y sus músicos viajaron a Madrid el 6 de marzo de 1947. Allí el quinteto grabó ocho temas de su repertorio para el sello Columbia: “Smoke Gets in Your Eyes”, “All The Things You Are”, “Cherokee”, “Flamingo”, “St. Louis Blues”, “Johnson Rock”, “Zoom” y “Sweet Georgia Brown”³⁰, un repertorio conformado por temas de *blues*, jazz clásico y *rhythm and blues*, incluyendo algunos de sabor *bebop*. En líneas generales, en el estilo de Johnson confluyen las influencias del *blues* y del *boogie* sobre una base de *swing* clásico, y eventualmente se muestran recursos del lenguaje *bebop* que aparecen cuando el contexto armónico es propicio y dentro del repertorio asociado a este estilo, como “Sweet Georgia Brown” y “Cherokee”. Este último tema, compuesto por el director de banda británico Ray Noble, se publicó como *standard* en 1938 y fue grabado por numerosos artistas de jazz, tanto de *swing* como de *bebop*, aunque posiblemente hoy día está más asociado al *bebop*. En esta versión, aunque Johnson mantiene su sonido y *vibrato* clásico y se mantiene rítmicamente dentro del *swing*, utiliza también elementos del lenguaje *bebop*, como las frases de corcheas en sentido descendente con abundantes notas de paso y cromatismos.

Poco después de esta grabación y tras dos meses en Madrid, George Johnson regresa a Barcelona en mayo de 1947. A partir de este momento y tras la disolución de su quinteto, el saxofonista siguió tocando en diversos clubs casi a diario, entre ellos el Saratoga —con el pianista José Roqueta— y durante el verano en el Zoco Club (en Las Ramblas, 10).

³⁰ Estos temas han sido recogidos en el CD *Don Byas-George Johnson. Those Barcelona Days 1947-1948* (Fresh Sound Records, 2005).

Asimismo, Johnson participó en numerosos eventos jazzísticos, como el Gran Price, un festival anunciado con el nombre de “Ecos de Harlem”, o el primer Festival de Jazz de Barcelona. La presencia de George Johnson en Barcelona “sirvió para ilusionar a los aficionados y esencialmente para que los músicos jóvenes vislumbraran nuevos horizontes. Fue “el prelude de un periodo fecundo desde el punto de vista jazzístico” (Pujol Baulenas, 2005, p. 216).

3.2.2. El jazz de Don Byas: fusión natural de *swing* y *bebop*

En junio de 1947 otra gran noticia agitó los ambientes jazzísticos catalanes: la inminente llegada a Barcelona del histórico saxofonista tenor Don Byas, que acababa de realizar una gira por Europa con la orquesta de Don Redman, tras cuya disolución decidió quedarse en Bélgica y después en París, recalando finalmente en España. La llegada de Don Byas a España se reflejó en un artículo dedicado a su figura firmado por el corresponsal belga de *Ritmo y Melodía*, Yannick Bruynoghe, precisamente con motivo de la mencionada gira de Byas por Europa. En el artículo, titulado “Don Byas viene a España”, se desglosa lo más sustancial de la trayectoria de Byas: sus conciertos con las orquestas de Lionel Hampton o Count Basie, las grabaciones con Dizzy Gillespie, etc., haciendo especial hincapié en su estilo como heredero de Coleman Hawkins. Ante su inesperada llegada, se añadió a última hora una nota editorial dando la bienvenida al histórico *jazzman*:

Al mismo tiempo que recibíamos este artículo desde Bruselas, nos comunicaban que el gran saxo negro había sido contratado para tocar con el conjunto de Bernard Hilda, en el Copacabana, de Barcelona. Al saber la noticia, George Johnson nos dijo: “He’s one of the vey best” – Es uno de los mejores, entre los mejores. Esperamos, pues, con gran

impaciencia su llegada y le damos nuestra más cordial bienvenida desde las páginas de Ritmo y Melodía (Bruynoghe, 1947, p. 2).

La presencia en Barcelona de Carlos Wesley —“Don”— Byas había generado una lógica expectación entre músicos y aficionados: no hay que olvidar que Byas era un músico histórico que venía con la aureola del *jazzman* que había tocado en Minton’s. La sorprendente llegada del saxofonista se debió a la acertada gestión del promotor Alfred Matas, director del cine Windsor y gran aficionado al jazz, que había vivido en París y trabajado como mánager de algunas formaciones. Matas había abierto un lujoso restaurante al aire libre, el Copacabana (antiguo California), ubicado al final de la Avenida Diagonal, y contrató a Byas para tocar con la orquesta del músico francés —judío de origen ruso— Bernard Hilda, a la sazón violinista, arreglista y vocalista. El saxofonista comenzó a tocar como solista estrella de esta formación desde la inauguración del Copacabana el 20 de junio de 1947, cosechando un éxito absoluto durante todo el verano. La banda de Hilda interpretaba música comercial bailable pero llevaba muy buenos *jazzmen* en su plantilla, entre los que destacaban el baterista Armand Molinetti, el pianista madrileño afincado en Francia Miguel Ramos “Ramitos”, el acordeonista Jean Freber, el guitarrista Georges Capitaine, y el también saxofonista americano Nat Paris. La vocalista Jane Morgan interpretaba junto a Hilda temas comerciales y pegadizos, pero Don Byas ofrecía muchos momentos de *swing* de calidad, acompañado por Molinetti, Frever y Capitaine. Para contribuir al atractivo ambiente que se creaba en el Copacabana, Alfred Matas contrató a un dúo espectacular de bailarines, Pops and Louie, que además eran buenos músicos: Pops tocaba la batería y cantaba con sonido de trompeta, y Louie cantaba al estilo de Nat King Cole y se acompañaba con el ukelele. En aquellas noches veraniegas de 1947 toda la comunidad

jazzística se congregaba en el Copacabana hasta altas horas de la madrugada, para disfrutar de unas sesiones históricas que se vivieron con enorme emoción (Pujol Baulenas, 2005).

Una vez finalizada la temporada estival, Byas fue contratado en el salón Bolero para formar parte de un proyecto llamado “Blanco&Negro” junto a Pops y Louie, y para el que se contó también con la cantante estadounidense Inez Cavanaugh, que también había tocado con Byas en la gira europea con Don Redman. Para la crítica musical, el abandono de Don Byas de la orquesta de Bernard Hilda para tocar en una formación más reducida y con mayores posibilidades de liderazgo constituyó una buena noticia. De hecho, algunos críticos llegaron a hablar de “falso jazz” al referirse a la orquesta de Hilda, al tiempo que elogiaban las improvisaciones del saxofonista tenor, al que situaban entre los cuatro mejores del mundo: “estamos contentos porque Byas será una de nuestras mejores armas para la conquista del ‘verdadero jazz’ en Barcelona. El predicará con el ejemplo. No hace falta ya discutir con intolerantes, solamente decir: ‘ve, y oye a Don Byas” (Puigmiquel, 1947, p. 6).

El plato fuerte de Don Byas en esta época llegaba cada noche con su interpretación de la balada “Laura” del compositor David Raksin, tema principal de la banda sonora de la película homónima dirigida por Otto Preminger. Su revisión de esta pieza constituyó un verdadero *hit* en la carrera del saxofonista, que lo grabó en diferentes ocasiones y con distintas secciones rítmicas. Entre las grabaciones más cercanas cronológicamente a su época catalana encontramos la grabada en París en 1947, con Art Simpson al piano, Joe Benjamin a la batería y Bill Clarke al contrabajo. Muy destacable también la versión que grabó en 1945 en Nueva York con Johnny Guarnieri al piano, Slam Stewart al contrabajo y

J.C. Heard a la batería³¹. Pero sin duda hay que mencionar como especialmente memorable la registrada por Byas en Laussanne (Suiza) en el Teatro Bel-Air en 1949, coincidiendo con su participación en el festival de jazz de Montreux. En las tres versiones el saxofonista se muestra como un baladista clásico del más alto nivel, comparable a Coleman Hawkins, con el que muestra evidentes deudas musicales en este género. En su revisión personal de esta balada se evidencia una unidad de estilo, utilizando en todas ellas el mismo concepto de arreglo, introducción similar y cadencia final con frases parecidas. No resulta llamativo encontrar giros melódicos y frases repetidas en las tres versiones incluso dentro de los solos; este es un rasgo característico de la improvisación jazzística: cuando un intérprete improvisa sobre un original, suele repetir a partir de ahí en el mismo tema aquellas frases que resultaron efectivas, de manera que “lo improvisado queda unido a quien lo improvisó” (Berendt, 2000, p. 273). A nivel estructural también son idénticas las versiones: el tema se expone solamente una vez y a continuación el saxofonista desarrolla una improvisación de un coro, retomando la melodía del tema en los cuatro últimos compases. Esta breve cita funciona como reexposición, a la que sigue una cadencia final que pone fin a un tema de solamente dos coros de extensión.

Sobre la interpretación de Don Byas habría mucho que decir; aquí solamente subrayaremos su brillante ejecución, su fraseo cuidadísimo mediante el cual la melodía original aparece cantada y contada con una gran profundidad expresiva y flexibilidad rítmica. En esta revisión del tema, el saxofonista demuestra un dominio absoluto de todos los elementos estilísticos de la balada, a lo que se une su sonido profundo y redondo, con *vibrato* y portamento clásico, y deudas claras a Coleman Hawkins en los adornos,

³¹ Single: *The Don Byas Quartet*, para el sello American Records. “Laura” en la cara A y “Dark Eyes” en la cara B. Formato Shellac, 10”, 78 RPM.

contribuyendo todo ello a embellecer aún más la línea melódica de la composición original de Raksin, ya de por sí especialmente atractiva y emocionante. Es posible imaginar lo que debió suponer para los músicos, críticos y aficionados catalanes la oportunidad de presenciar en directo la interpretación de Don Byas de su “Laura” en la Barcelona de 1947, un lujo que seguramente en aquellos momentos no se estaba dando en otras provincias españolas.

La presencia de Byas en Barcelona fue inteligentemente aprovechada por la compañía del Gramófono–Odeón y su director artístico, Santiago Guardiola, que decidió optimizar esta coyuntura para impulsar la grabación de un disco liderado por el saxofonista. La iniciativa de este proyecto se debió —como no podía ser menos— a Alfredo Papo, que implicó también a la revista *Ritmo y Melodía*, desde la cual se seleccionó a los músicos más destacados residentes en la ciudad para que grabaran con Don Byas. El resultado fue la grabación de dos temas compuestos por el propio Byas, “Janine” y “Byas Jump”, registrados en una sesión histórica realizada el 27 de noviembre de 1947 y publicada por el sello *La Voz de su Amo* bajo el nombre de *Don Byas y las Estrellas de Ritmo y Melodía*³². Los músicos que acompañaron a Don Byas fueron George Johnson (saxo alto), José Puertas (trompeta), Damián Cots (piano), José Ballester (guitarra), Sebastián Morera (contrabajo) y Antonio Bardají “Chispa” (batería).

“Byas Jump” está considerado como el primer tema de estilo *bebop* grabado en España (Pujol Baulenas, 200; Iglesias, 2017), un extremo cuya relevancia se ha de subrayar. Compuesto por Don Byas, el tema lleva un tempo de *swing up* no excesivamente rápido

³² Byas grabaría cuatro temas más en 1948 en Madrid con la orquesta de Luis Rovira. Todas sus grabaciones en España han sido recopiladas por *FreshSound Records* en el disco *Byas-Johnson. Those Barcelona Days 1947-1948* (Pujol, 2005).

(160 bpm), y tanto en la exposición como en la reexposición, saxo tenor y trompeta interpretan la melodía al unísono, cumpliendo con una de las señas de identidad del *bebop* (aunque en algún momento el saxofonista se desmarca para sugerir una segunda voz, sobre todo en la reexposición, algo que también podía ser habitual). Los solos de Byas son compartidos, el primer coro con José Puertas y el segundo con Damiá Cots, realizando el saxofonista la primera mitad de cada coro. En la improvisación de Byas se puede apreciar un fraseo claramente *bebop*, comenzando con una típica frase descendente en corcheas con abundantes notas de paso y cromatismos, recurso que repite en más de una ocasión. Sin embargo, mantiene un sonido elegante y redondo con vibrato al final de frase, aspecto que lo acerca más al jazz clásico; efectivamente, Byas está interpretando un *bebop* “estilizado”, que no renuncia a su procedencia clásica ni excluye aspectos estilísticos del *swing*. De hecho, en su lenguaje y estilo se evidencia una continuidad de elementos del *swing* con la incorporación de recursos del *bebop* en una fusión totalmente natural, cualidades que avalan la consideración histórica de Don Byas como músico de transición.

En conclusión, la valiosa aportación para la evolución del jazz en Barcelona que supuso la presencia de George Johnson y Don Byas en los escenarios catalanes tuvo al menos dos vertientes que se han de tener presentes. De un lado, contribuyó a generar afición en un público que iba adaptando progresivamente su oído y sus gustos a las nuevas tendencias de la música de jazz. De otro, constituyó una oportunidad única para unos músicos locales que pudieron compartir escenario con aquellos cuyo lenguaje jazzístico era su propia lengua materna. Johnson y Byas se convertirían en un valioso referente, muy especialmente para aquellos cuyos gustos se inclinaban hacia el *bebop*, entre ellos Tete Montoliu en sus comienzos y el conjunto catalán El Lirio Campestre.

3.3. Los pioneros catalanes del *bebop*: El Lirio Campestre

El Lirio Campestre fue uno de los conjuntos catalanes más destacados a nivel local en lo que a la práctica del *bebop* se refiere, y algunos de sus integrantes a su vez formarían parte de los primeros grupos con los que Tete Montoliu comenzó a tocar *bebop* en directo. Partiendo de las escasas y escuetas informaciones a las que hay acceso hasta el momento, trataré en este apartado de dar forma, orden y desarrollo a las mismas, con el objetivo de reconstruir en la medida de lo posible una breve historia de esta formación pionera en la interpretación del *bebop* en Barcelona.

El Lirio Campestre había comenzado su andadura como grupo aficionado en el verano de 1944, tocando en sesiones de baile continuo en Casa Llibre, donde alternaban con otras orquestas. Sus integrantes eran el pianista Paco Mañosa, el clarinetista y saxo tenor José Quesada, el guitarrista Jordi Pérez, el baterista Enric Lanau, y el violonchelista Ramón “Jerry” de Larrocha. Los cronistas más especializados coinciden en señalar la cualidad “amateur” de El Lirio Campestre, pero también hay unanimidad en reconocerles su entusiasmo, implicación y presencia en todas las *jam sessions* y eventos importantes de jazz que se desarrollaron en Cataluña entre los años 1946 y 1948 (Papo, 1985, p. 61; García Martínez, 1995, p. 167; Pujol, 2005, p. 215). Efectivamente, sería justo poner en valor la importancia de esta formación no solamente por esa constante presencia en los escenarios, sino también por su labor de difusión del *bebop*, ya que era el único grupo que interpretaba un repertorio *bebop* estricto.

El quinteto tuvo una evolución musical bastante positiva debido en parte al apoyo del Hot Club, gracias al cual se convirtieron en el grupo base de las primeras *jam sessions* que se celebraron en España, en las ya mencionadas *matinéas* que el club organizaba cada

domingo en el Saratoga. El hecho de acompañar a músicos regularmente en una *jam session* semanal constituyó sin duda un buen aprendizaje para este grupo, que también participaba tocando en directo en el ya mencionado programa semanal de jazz de Radio Barcelona, junto con Don Byas, Salvador Font, etc. Hay que hacer constar que este conjunto era el único “dedicado exclusivamente al jazz que existía en aquel momento en España” (Pujol, 2005, p. 259).

La presentación oficial de El Lirio Campestre tuvo lugar en el marco de un acontecimiento de gran trascendencia para el jazz catalán: el 23 de febrero de 1947, se anunciaba un evento que podría considerarse como el primer Festival de Jazz en Barcelona, pues de hecho se publicitó con este nombre. Un buen amigo de Alfredo Papo y gran aficionado al jazz, Víctor Mitz, tenía relación con el director del cine de las Galerías Condal y consiguió convencerle para realizar un concierto de jazz, en horario de mañana, presentado con el patrocinio del Hot Club, y organizado en dos partes. En la primera se proyectaron unas películas de jazz, con Adelaide Hall, Red Nichols, Claude Hopkins y Noble Sissle, y en la segunda parte actuó El Lirio Campestre, que se presentó sin su pianista habitual Paco Mañosa, reemplazado en esta ocasión por el guitarrista Delfín Abella. En el repertorio del grupo figuraban *standards* como “Blue in Thirds”, “After You’ve Gone” o “Ain’t Misbehavin”, que fueron interpretados con solvencia ante un público receptivo y entusiasta, e incluso impresionado por la seguridad que demostraban los integrantes del quinteto, destacando especialmente el clarinetista José Quesada por sus inspiradas improvisaciones. La actuación de El Lirio Campestre dio paso al momento estelar del festival: el quinteto de George Johnson, que puso el broche final a su exitoso

concierto invitando al escenario a los integrantes de El Lirio para interpretar todos juntos el tema “Sweet Georgia Brown” (Pujol Baulenas, 2005).

Este popular *standard* procedente del jazz tradicional fue compuesto por el *bandleader* británico Maceo Pinkard, y había sido grabado en directo en 1946 por Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Lester Young en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles. Esta versión del tema tiene una duración de 8:34 minutos en los cuales se suceden largas improvisaciones a través de una armonía llena de dominantes secundarias, muy cómoda para desarrollar los recursos propios del *bebop*, y se podría considerar como una versión de referencia en este estilo para los músicos de la época³³. “Sweet Georgia Brown” era además uno de los ocho temas que Johnson acababa de grabar en Madrid, por lo que disponemos de una fuente sonora registrada en fechas cercanas a este festival de Barcelona que nos puede servir de referencia para valorar el lenguaje y los recursos de Johnson en su interpretación de este *standard*. Al igual que en la versión de Parker, en la grabación de Johnson se desarrollan largas improvisaciones en las que prima el fraseo de corcheas en sentido descendente, con notas de paso y cromatismos, pero los arreglos están más anclados al *swing* y al estilo *big band*, con elementos del lenguaje *bebop* y espacio para la improvisación.

“Sweet Georgia Brown” es un tema sin duda adecuado para poner el broche final a un concierto e invitar a otros solistas a compartir escenario, y así ocurrió con el grupo de Johnson junto al Lirio Campestre, que ofrecieron una interpretación con concepto de *jam session* en la que, al igual que en las versiones de referencia, se desarrollaron largas improvisaciones y se crearon grandes momentos de tensión y emoción que entusiasmaron

³³ Esta versión de “Sweet Georgia Brown” se puede encontrar en varias recopilaciones de Charlie Parker, entre ellas *The Complete Charlie Parker on Verve* (1990).

al público asistente (Pujol Baulenas, 2005). Sin la limitación del formato de una grabación discográfica de la época y con todo el tiempo que se pudiera requerir para desarrollar el discurso musical, se puede dar por hecho que ambas formaciones se debieron entregar al estilo *bebop* sin paliativos, adecuado final *up tempo* para el concierto³⁴.

La relación de los miembros de El Lirio Campestre con George Johnson y sus músicos trascendió de lo estrictamente musical, y se conservan algunas fotografías que recogen reuniones de todos ellos en casa de la familia de Larrocha, y otras en las que varios músicos del grupo catalán acompañan a Johnson al clarinete (Pujol Baulenas, 2005). Esta buena relación tanto musical como personal y la confianza que había entre ellos, junto a la implicación y entusiasmo de los integrantes de El Lirio, se manifestaba también en el atrevimiento e insistencia que estos demostraban yendo a despertar a las 12 de la mañana a George Johnson o a Claude Dunson para llevarlos a tocar al Saratoga, después de haberse acostado a las cuatro o cinco de la mañana.

En abril de 1947, el pianista Paco Mañosa abandonó el grupo y se trasladó a Sao Paulo³⁵, sustituyéndole el pianista Domingo Freijomil —apodado “Pops Sunday”—, que ocupó el lugar de Mañosa de manera definitiva. El Lirio Campestre siguió participando en conciertos importantes en el Teatro Barcelona, como la *matiné* que tuvo lugar en este espacio el día 13 de ese mismo mes, una sesión en la que obtuvieron un gran éxito y en la cual acompañaron también al saxofonista tenor Salvador Font. Este último era un verdadero *jazzman* y un gran solista, que tocaba habitualmente con el quinteto en las *jam sessions* del Saratoga casi como miembro oficioso de la formación. El quinteto volvió al

³⁴ Aunque asistió bastante público, el organizador perdió dinero y no volvió a repetir la aventura, una casuística tremendamente actual.

³⁵ Mañosa seguiría teniendo una vida activa como promotor de jazz, fundando el Hot Club de Valparaíso.

Teatro Barcelona el 2 de noviembre de ese mismo año, en la presentación oficial del Hot Club. En este concierto matinal participó también la Orquesta Selección de Granollers y el nuevo cuarteto de Johnson —que acababa de regresar tras un mes en París— con el pianista Franz Vink, antiguo miembro de los Grasshoppers, un grupo holandés de gran solvencia que también se había instalado en Barcelona (Pujol Baulenas, 2005).

Durante 1948 El Lirio Campestre siguió participando en todos los eventos musicales relevantes, demostrando sus progresos en la interpretación del estilo *bebop*. La mayoría de ellos estaban organizados por el Hot Club, como el que tuvo lugar el 27 de mayo de 1948 en el Club de Ritmo de Granollers. En este concierto el quinteto tocó varios temas específicos del repertorio *bebop*, un hecho que hay que poner en valor: más allá de incorporar recursos del nuevo estilo dentro de un *standard* de *swing*, el grupo contribuía a la difusión de temas desconocidos para el público, los cuales ya incorporaban en la composición original ciertos aspectos melódicos y rítmicos del estilo *bebop*. Asimismo, el grupo seguía frecuentando todas las *jam sessions* que se organizaban en ese momento en Barcelona, especialmente en el Bar Oasis, donde confluían los mejores *jazzmen* locales e internacionales, entre ellos Don Byas y George Johnson.

Tras cuatro años de existencia, El Lirio Campestre dejó de actuar a finales de 1948, aunque algunos de sus miembros continuaron teniendo una presencia activa en el jazz catalán, como no podía ser menos. De hecho, durante 1949 un grupo de músicos entre los que estaban Pops Sunday y Jerry de Larrocha organizaban *jam sessions* de jazz moderno de forma casi clandestina, y a ellos se unían otros músicos como el contrabajista Paco Martí, el notable guitarrista Fernando Orteu y el saxofonista Salvador Font (Pujol Baulenas, 2005).

De su constatada omnipresencia a finales de los años 40 en *jam sessions*, conciertos, programas de radio, etc. interpretando *bebop* con constancia y compromiso, se puede inferir que El Lirio Campestre fue el grupo que introdujo este estilo en España, un mérito que en su momento no todo el mundo quería otorgarles. De hecho, Jaime Camino solía atribuirse este mérito públicamente siempre que tenía ocasión, manifestando haber sido el importador del *bebop*. Este músico gallego que había estado afincado en La Habana lideraba una espectacular banda integrada por quince músicos, y que no solamente trajo la fiebre del mambo a España sino que también interpretaba excelentes arreglos de jazz. Entre los integrantes de esta orquesta se hallaban algunos de los mejores solistas cubanos, entre ellos el saxofonista José “Chombo” Silva, perfecto conocedor del lenguaje *bebop*. Sin embargo, fuentes tan poco sospechosas de defender el nuevo estilo como la revista *Ritmo y Melodía* rectificaron claramente a Jaime Camino en el número de enero de 1949 sin dejar lugar a dudas:

[...] Parece que Jaime Camino se deja decir que él ha sido el importador en España del tan discutido be-bop. Nos permitimos rectificarle, ya que mucho antes de que Jaime Camino se presentase en Madrid con su orquesta de negros cubanos, El Lirio Campestre bebopeaba con un ardor realmente frenético (Citado en Jurado, 2005, p.40).

Sin duda hay que valorar esta defensa desde *Ritmo y Melodía* en la que se otorgaba su justo lugar a El Lirio Campestre, una defensa en la que posiblemente prevalecía más el afecto hacia el grupo local —al que apoyaba fielmente— que la simpatía de los directivos de la revista hacia el estilo *bebop*. De igual modo otros historiadores afirman claramente que “el mayor mérito de este grupo aficionado fue el de haber sido el primero que intentó tocar *be-bop* en España” (Pujol Baulenas, 2005, p. 245).

En conclusión, hay que poner en valor la presencia y el lugar histórico que tiene —por derecho— El Lirio Campestre en la transición del *swing* al *bebop* en Barcelona. Dejando a un lado cuestiones relativas al nivel técnico de algunos de sus miembros, que no podemos valorar ni constatar debido a la inexistencia de registros sonoros de este grupo, lo cierto es que no solamente practicaban los recursos del *bebop* sobre cualquier *standard*, sino que también interpretaban los temas originales compuestos inicialmente en este estilo, difundiendo así el repertorio clásico del *bebop*. Formaron por tanto parte de esa transición al jazz moderno que se estaba gestando en Barcelona a finales de los años 40, no solamente como grupo establecido sino también por la acción posterior de sus músicos a nivel individual.

3.4. Tete Montoliu inicia su carrera como pianista de jazz (1946-1950)

La iniciación en el jazz del pianista Tete Montoliu se enmarca en esta etapa tan rica en acontecimientos de la vida jazzística catalana. Comenzaré este apartado con una breve biografía en la que aparecerán únicamente los aspectos relacionados con esta tesis, necesarios por tanto para la unidad y coherencia de la misma.

3.4.1. Breves notas sobre su biografía musical

La formación y evolución musical del joven Viçens “Tete” Montoliu i Massana (Barcelona, 1933-1997) fue tan extraordinaria como sus propias circunstancias, pues nos hallamos ante un niño invidente con dotes especiales, que poseía todas aquellas capacidades que se suponen inherentes a cierta condición de niño prodigio y posiblemente

muchas otras derivadas de su naturaleza y entorno: talento, inteligencia, precocidad en sus procesos de aprendizaje, desarrollo auditivo superior, criterio, capacidad de análisis, etc. A esto hay que añadir un absoluto apoyo familiar en todos los aspectos necesarios para su formación, y una rigurosísima supervisión paterna de sus procesos de estudio del piano clásico.

Tete Montoliu nació ciego debido a una malformación congénita, y creció como hijo único en el seno de una familia de buen nivel cultural e ideales progresistas, en la cual el tema de la ceguera se trató siempre con naturalidad. En este sentido sus padres realizaron una enorme labor, facilitándole la vida de tal manera que su invidencia no resultara un hándicap y propiciando de forma muy activa las circunstancias para que pudiera tener todas las oportunidades de acceder a una buena educación tanto general como musical. En la casa de Tete Montoliu se escuchaba hablar de música constantemente; su madre, Ángela Massana, era una gran aficionada a la música de jazz y su padre, Vicente Montoliu, fue un gran músico, de gustos clásicos y gran apasionado de Wagner. Tocaba oboe, clarinete y corno inglés con verdadera maestría y fue director musical de bandas durante la guerra³⁶, tras la cual accedió como clarinetista a la Banda Municipal, ingresando en la orquesta del Gran Teatro del Liceu (Jurado, 2005). Tete Montoliu, que ya mostró cualidades para la música desde niño, solía acompañar a su padre a los ensayos de la banda y posteriormente a los del Liceo, y comenzó a sentir atracción hacia el jazz a través de la música de *ragtime* que escuchaba interpretar al pianista de la banda de su padre cuando acompañaba cine mudo. Uno de sus primeros juguetes fue un armonio, en el cual hizo sus pinitos iniciales imitando las canciones que escuchaba por la radio. Inducido por la afición de su madre, en

³⁶ En la guerra vivió todo tipo de adversidades: estuvo en un campo de concentración en Francia, huyó de allí, volvió a España en muy mal estado y una vez aquí fue denunciado por rojo, juzgado y absuelto (Jurado, 2005).

1941 debutó en público en Radio Barcelona en el concurso infantil de Gerardo Esteban, interpretando canciones de Rafael Medina. Ese mismo año tuvo su primer piano, con el que continuó imitando y reproduciendo los discos de su madre, desarrollando rápidamente sus capacidades auditivas (Pujol Baulenas, 2005).

Así, Tete Montoliu había comenzado a estudiar jazz desde niño de manera autodidacta, y mediante un procedimiento que a día de hoy se considera el más eficaz, aunque en su caso fuera casi obligatorio: por medio de la escucha activa de grabaciones discográficas, y de la transcripción auditiva y posterior reproducción de las improvisaciones. Este método constituye también hoy día una parte esencial del proceso de aprendizaje necesario para la asimilación de cualquier lenguaje musical, especialmente si este lenguaje procede de una cultura musical importada, como es el caso del jazz.

Al mismo tiempo, el pianista asistía a un colegio privado especializado en invidentes, la escuela de Don Ramón Domínguez, donde tuvo su primer profesor de piano y solfeo, Enric Más. Aquí comenzó su afición a la lectura y tuvo la suerte de poder desarrollarla leyendo todo lo que caía en sus manos, desde las materias de enseñanza hasta las fábulas de Samaniego y Cervantes, sus favoritas. No debían ser lecturas muy normales para un niño de ocho años, pero en aquella época no había demasiada variedad en braille, más allá de libros religiosos (Jurado, 2005).

A los 11 años Tete Montoliu ya tocaba temas de Fats Waller como “Alligator Walk”, y a esa misma edad empezó a comprar sus propios discos de jazz y a desarrollar en este sentido unos hábitos realmente precoces. Acompañado de alguna vecina o amiga de la familia iba con su paga semanal a la tienda de discos Can Balaguer, y allí compraba todos los discos de jazz que caían en sus manos. El establecimiento estaba bien provisto de discos

de importación con las últimas novedades, y disponía además de cabinas individuales con altavoces y amplificadores de lámparas, donde Tete Montoliu pasaba tardes enteras escuchando música. Sus músicos favoritos en esta primera etapa de su aprendizaje eran Artie Shaw, Benny Goodman, Dinah Shore, Lucky Millinder, Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Fats Waller y Frank Sinatra, y tenía especial debilidad por el Quinteto del Hot Club de France y concretamente por Django Reinhardt. Asimismo sentía una gran atracción por todo lo que sonara a jazz moderno, tal vez por eso nunca le gustó Louis Armstrong.

A la precoz formación musical de Tete Montoliu también contribuyó de manera significativa el hecho de acompañar a su padre a los conciertos con su orquesta de baile que tenían lugar en diferentes locales, en invierno en la Granja Royal y en verano en una terraza de Pedralbes, el California, y en otros como el Cortijo o La Rosaleda. A todos ellos llevaba Vicente Montoliu a su hijo Tete que, al no tener la edad, solía entrar por la cocina con su padre y se quedaba allí escuchando música hasta la madrugada, en compañía de aficionados al jazz como Agustín Rafel —comentarista de los programas de jazz de Radio España— y algunos músicos como el pianista Damià Cots. Su padre también le llevaba a ver otras orquestas que le gustaban más como la de Luis Rovira, la Gran Casino o la orquesta Plantación, formaciones que también tocaban los domingos en las matinés del Tivoli o en el Coliseum, y donde interpretaban desde temas de Duke Ellington hasta canciones románticas o boleros (Pujol Baulenas, 2005).

En 1944 y tras un cambio de director en la institución de Don Ramón Domínguez —que motivó un viraje ideológico hacia posturas más conservadoras—, los Montoliu intentaron buscar otro colegio más afín a sus ideas. Finalmente decidieron contratar a los mismos profesores del colegio Domínguez para continuar con la formación de Tete

Montoliu en casa de manera particular, y se buscó un nuevo profesor de piano adecuado al nivel del niño. Hay que remarcar que para esto la familia se esmeró en conseguir realmente lo mejor, empezando por Frank Marshall y otros grandes profesores de la época, pero ninguno quiso hacerse cargo del niño debido a su ceguera. Finalmente, la elección recayó en Petri Palou, una joven profesora que era a su vez alumna de grandes maestros como Ricardo Viñes (heredera, por tanto, de la escuela pianística de Granados). Petri Palou se tomó su tiempo de reflexión, y en su decisión final hubo influencias muy valiosas que merece la pena detallar. En primer lugar, pidió consejo a su buen amigo el compositor Federico Mompou, pero él no tenía experiencia con ciegos y lo consultó a su vez con su amigo Joaquín Rodrigo, que se encontraba casualmente durante esos días en Barcelona por el estreno de su *Concierto de Aranjuez* en el Palau de la Música. Rodrigo no dudó en aconsejarle que aceptara a Montoliu como alumno, pues “lo importante era que el chico tuviera condiciones, y que enseñar a un ciego era más cuestión de voluntad que de dificultad” (citado en Jurado, 2005, p. 59). Petri Palou aceptó finalmente tomar a Tete Montoliu como alumno, convirtiéndose en la primera profesora con la que comenzaría a estudiar piano de manera regular y sistemática. La pianista quedó sorprendida por las altas cualidades de Tete Montoliu, pero también por su mala posición sobre el teclado y la cantidad de vicios acumulados que tenía. En las tres horas de clase realizadas tres veces por semana, Tete Montoliu pasaba la mayor parte del tiempo practicando digitación, un trabajo duro y tedioso para él, pero que le hizo progresar rápidamente, y pronto pudo tocar obras de Bach como los *Preludios y Fugas*. Por supuesto, la vocación de Tete era el jazz, y parece que resultó duro para Palou —sobre todo al principio— tener un alumno un poco díscolo que solamente pensaba en el jazz, mientras ella intentaba que practicara técnica y

posición fija. A Palou no le gustaba especialmente el jazz, pero fue aceptando poco a poco la situación al ver que su alumno comenzaba a destacar en esta música (Jurado, 2005).

3.4.2. “Jazzeando” entre clase y clase: Tete Montoliu en el Conservatorio del Bruc

En 1946 Tete Montoliu comenzó a cursar los estudios oficiales en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, que en aquella época era municipal y público. Estaba situado —y aún lo está— en el Carrer del Bruc 110-112, y su director era a la sazón Joaquín Zamacois, con el que Tete Montoliu se llevó mal desde el principio. Zamacois no quería admitir a Montoliu como alumno debido a su invidencia, pero finalmente el joven pianista logró acceder al conservatorio por la implicación de varios profesores que se responsabilizaron de él, y pudo situarse directamente en cuarto curso de solfeo y tercero de piano gracias al trabajo realizado con Petri Palou. Sin embargo, en las clases de piano no se le dedicaba demasiado tiempo a cada alumno, por lo que siguió dando clases con Palou, al tiempo que cursaba los estudios oficiales. De hecho, desde el Conservatorio descargaron la mayor parte de la responsabilidad docente en la pianista, y Tete Montoliu se convirtió en una especie de alumno libre, modalidad que entonces no existía. Ángela Massana, siempre proactiva en la educación de su hijo, buscó la manera de que pasaran a braille todos los libros de piano y solfeo, encargando finalmente la ingente tarea a un músico de bastante edad que vivía en la Casa de la Caritat y que realizó un gran trabajo. Todo ello facilitó sus estudios en el conservatorio, que pudo realizar sin grandes esfuerzos; el único problema lo tuvo con Zamacois, debido a los prejuicios del director del centro hacia la música de jazz.

Su estancia en el Conservatorio no disuadió a Tete Montoliu de su auténtica vocación de dedicarse al jazz, más bien al contrario. En aquellos momentos estudiar en el

conservatorio era el camino más lógico para convertirse en músico profesional: la única vía posible para ser músico era cursar todos los estudios clásicos y después, de manera autodidacta, aprender la música que se quería interpretar. Montoliu mantendría a lo largo de toda su vida la búsqueda de un equilibrio entre los conocimientos de jazz y la formación que aportaba el conservatorio (Jurado, 2005).

En el Conservatorio del Bruc el pianista conocería a sus primeros compañeros de *jam sessions*: el saxofonista Ricard Roda, el trombonista Jesús Peirón y, el entonces saxofonista y posteriormente cantante, José Guardiola. Roda fue el primer gran amigo de Montoliu que compartía su afición por el jazz, un buen saxofonista, de gran técnica, sonoridad y fuerza como pocos, que habría tenido un porvenir brillante de no haber elegido dedicarse a la música comercial (Pujol Baulenas, 2005). En el Conservatorio de Barcelona el jazz no era considerado como música aceptable y de hecho estaba prohibido tocarlo, lo que hacía que algunos alumnos sintieran aún más atracción hacia él. Entre clase y clase, Tete Montoliu se solía reunir en un aula junto a Roda, Guardiola y Peirón para tocar jazz, mientras algún otro niño vigilaba en la puerta y silbaba si aparecía algún profesor, momento en el cual ellos pasaban del jazz a Juan Sebastian Bach con especial habilidad.

Pese a su clara vocación jazzística, finalizó todos sus estudios clásicos en el conservatorio y siempre tuvo la convicción de que, al margen de preferencias estilísticas, todos los músicos debían de estudiar música clásica y adquirir el máximo de técnica instrumental posible:

[...] Si quieres ser músico, debes estudiar música. Tienes que adquirir la técnica para después dosificarla y que te sirva de recurso para tocar todo lo que quieras. Es importante tener una buena técnica, aunque no para utilizarla constantemente, sino para poder desarrollar sin problemas las ideas que tienes (Jurado, 2005, p. 67).

Se ha de poner en valor la claridad de ideas de Montoliu al tomar conciencia de que en los estudios de piano clásico subyacía la base técnica que necesitaba, idea que comparten hoy día muchos pianistas de jazz. Por otro lado, incide en la gestión y dosificación de esos recursos técnicos en función de lo que se desea expresar, estableciendo un marco comparativo entre el lenguaje musical y lenguaje hablado:

[...] Hay que tener recursos para poder tocar. Si después los utilizas o no, esa es ya otra cuestión. Si piensas que mañana hará un buen día, puedes decirlo con muchas palabras o con pocas; si quieres decirlo con muchas palabras, has de tener recursos para poder hacerlo, y si quieres decirlo con pocas, a lo mejor tienes que tener todavía más recursos. Cuando quieres expresarte en un lenguaje tienes que hacerlo correctamente, hablando bien ese lenguaje (Jurado, 2005, p. 68).

En 1946 Tete Montoliu continuaba cursando sus estudios de piano clásico al tiempo que continuaba escuchando discos de jazz con avidez, y había desarrollado ya una extraordinaria técnica pianística. En este proceso de formación y asimilación de los estilos del jazz estudió e imitó a sus pianistas favoritos, reproduciendo sus solos a la perfección: primero a Fats Waller y después a Art Tatum, un virtuoso del piano —también invidente— y avanzado a su tiempo en lo que respecta a conceptos armónicos. Este último sería el gran referente de Montoliu durante mucho tiempo, y se ha de subrayar este hecho dada la complejidad técnica del estilo que interpretaba. Art Tatum fue un exponente histórico de lo que se conoció como *stride*, y merece la pena plasmar una definición de este estilo para constatar la necesidad de poseer un altísimo nivel técnico para poder interpretarlo:

[...] Se pierde la regularidad en la alternancia entre el bajo y el acorde de la mano izquierda, produciéndose desplazamientos de la posición habitual de los acordes y una mayor complejidad armónica en su composición; la técnica de la mano izquierda presenta numerosas variantes que muestran los aspectos más malabarísticos de este estilo [...]. A su vez, las melodías de la mano derecha se caracterizan por su tendencia hacia el exhibicionismo, la ornamentación y la inclusión de *blue notes*. El conjunto se toca además a una velocidad mucho mayor que el *ragtime* clásico, lo cual pone a prueba la competencia técnica de los ejecutantes, una característica fundamental del *stride*. En la medida en que esta música se forjó en un ámbito competitivo, el virtuosismo técnico y la espectacularidad de la ejecución fueron componentes fundamentales del estilo, que se desarrollaron sobre todo en las múltiples variaciones de los temas que cada intérprete realizó (Goialde, 2009, p. 28).

Si consideramos que Tete Montoliu era capaz de estudiar un estilo pianístico tan complejo y virtuosístico, mediante la imitación y reproducción de las interpretaciones e improvisaciones de Art Tatum, podemos hacernos una idea del nivel técnico que el pianista comenzó a desarrollar a tan corta edad.

3.4.3. *Likely Bop*: el joven Tete Montoliu entre los *jazzmen* norteamericanos

La otra parte de la formación de Tete Montoliu dentro del jazz y que complementaba sus iniciativas individuales de audición de discos e imitación, fue la de frecuentar los clubes y salas que organizaban *jam sessions*. En este entorno el pianista tuvo la ocasión de escuchar jazz en la vida real de la Barcelona de la época, y compartir charlas y escenario con *jazzmen* experimentados, algunos de los cuales ya traían consigo recursos estilísticos más modernos.

Montoliu frecuentó los ambientes jazzísticos de Barcelona desde muy temprana edad: con apenas 13 años y aún en pantalón corto asistía a las *jam sessions* del Hot Club en la *boîte* Saratoga acompañado por Damià Cots, pianista del grupo Los Clippers y considerado

en aquellos tiempos como uno de los mejores del país. A estas *matinéés* solían acudir algunos de los mejores *jazzmen* residentes en la ciudad, en primer lugar George Johnson, y junto a él los pianistas Damiá Cots y León Borrell, los trompetistas Claude Dunson y José Puertas, el saxofonista Salvador Font, y el batería José Farreras, entre otros. En estas *jam sessions*, que supusieron el primer contacto de Tete Montoliu con el jazz en directo, el joven pianista se subía al escenario con los músicos locales y tocaba incluso con algún intérprete internacional como George Johnson, al que ya había conocido en las sesiones de tarde del Lamoga. Asimismo solía ir a escuchar a El Lirio Campestre a las *jam sessions* del Amaya, local donde se concentraba la vanguardia jazzística del momento, y también coincidía allí con George Johnson y sus músicos (Pujol Baulenas, 2005).

Sin duda este entorno tan motivador de tertulias y *jams* debió contribuir a que alguien tan ávido de conocimientos pudiera asimilar el lenguaje del jazz en unos momentos tan significativos, en los que la información musical formaba parte del ambiente. Todo ello constituyó una escuela decisiva para el pianista y una parte esencial de su aprendizaje; pronto comenzó a hablarse de él y a incluirse en las reseñas junto a los músicos que tocaban en las *jam sessions* del Hot Club:

[...] Hemos notado con gran satisfacción que algunos de los mejores músicos de Barcelona han contestado con entusiasmo a la llamada del Club y han acudido a las *jam-sessions*. Entre ellos nombraremos a Damian Cots, a José Puertas, a Leon Borrel, a Farreras y también a George Johnson y a sus muchachos, sobre todo Claude Dunson, que participó en todas las sesiones. Desde luego, el incansable “Lirio Campestre” hizo también su aparición, así como el joven pianista Montoliu, que promete mucho a pesar de sus pocos años (Díaz, 1947, p. 3)³⁷.

³⁷ Recuérdese que “Carlos Díaz” era uno de los seudónimos de Alfredo Papo.

Tete Montoliu y Don Byas se conocieron en el verano de 1947, en las *jam sessions* que el salón Copacabana organizaba los miércoles por la noche, iniciándose entre ambos “una buena amistad y una interesante relación musical que significarían para el pianista su acercamiento definitivo al jazz y al *bebop*” (Pujol, 2005, p. 229). Efectivamente, la oportunidad de escuchar a Byas en las *jam sessions* y de tocar con él fue decisiva para Tete Montoliu en su etapa de formación, como él mismo relataría muchos años después:

[...] Recuerdo un día en que estábamos escuchando discos en el Hot Club de Barcelona, Don se sentía algo abatido, pero repentinamente cogió su saxo, y sin ningún tipo de acompañamiento, empezó a tocar algunos temas de una manera que nos pasmó completamente. Años más tarde llegué a darme cuenta de que eso era el bebop. Fue un revulsivo en la escena de Barcelona, era muy raro que un jazzmen de su categoría “cayera del cielo”, tocando de un modo absolutamente nuevo y, lo que es más, se dignara realmente rebajarse a hablar y escucharnos, y participar en nuestra música (citado en García Martínez, 1996, p. 166).

La relación entre Don Byas y Tete Montoliu trascendía de lo musical a lo familiar; el saxofonista acudía casi a diario a comer a casa de los Montoliu, y tras la comida solían improvisar breves sesiones en las que explicaba conceptos de jazz a Montoliu, mientras este le acompañaba al piano. Asimismo solían tocar juntos en el salón Bolero durante las *jam sessions* que se organizaban cada tarde a la hora del café, de las que ambos eran asiduos. Don Byas residió aproximadamente dos años en Barcelona, pero la amistad con Tete Montoliu duraría toda la vida.

Al tiempo que asistía a las *jam sessions* y se introducía en la vida jazzística catalana, Tete Montoliu había comenzado a tocar como semiprofesional en los Crazy Boys, una

orquesta de baile fundada en 1948 por José María Martí Aragonés e integrada por jóvenes estudiantes del conservatorio. La banda interpretaba temas de Glenn Miller y, tras su debut en las sesiones de tarde del Rialto, consiguió rápidamente situarse como una de las orquestas de baile imprescindibles de la ciudad, actuando de manera fija durante un año en el Rialto y también en el salón Venus del barrio de Gracia. La formación se disolvió cuando Luis Rovira quiso contar con algunos de sus integrantes para tocar en su orquesta, pero prescindió de Montoliu porque ya tenía pianista, Josep Conill. Tras la disolución de los Crazy Boys, Tete Montoliu llevó a cabo varios proyectos, uno de ellos tocando música francesa en locales como el Saratoga o el Embassy, donde este género hacía furor, junto a guitarristas como Manuel Bolao o Ferrán Orteu. En estos conciertos adaptaba al piano éxitos franceses del momento como “La mer”, “Pigalle” o “Mademoiselle de París”, y aunque comenzaba la noche tocándolos de manera ortodoxa, al cabo de varias horas y cuando la clientela no prestaba ya demasiada atención, comenzaba a improvisar jazz (Jurado, 2005). Al mismo tiempo el pianista formó un grupo ya con su nombre, el Conjunto Montoliu Jr., un sexteto para el que contó con el cantante y saxofonista Jorge Candela, cuyo repertorio iba desde boleros de Machín a los éxitos de Benny Goodman. Sin embargo, esta banda tuvo una vida relativamente corta, ya que la vocación de Tete Montoliu hacia el jazz y su relación con El Lirio Campestre le llevarían por otros caminos.

Montoliu comenzó a participar como pianista en eventos cada vez más importantes, como en el concierto de presentación oficial de Don Byas en el Club de Ritmo de Granollers, organizado con la colaboración del Hot Club de Barcelona el 27 de mayo de 1948. Entre las actuaciones que precedieron a Byas, Tete Montoliu interpretó dos temas a dúo con el guitarrista Manuel Bolao, formando parte de la posterior *jam session* en la que

compartió escenario con Don Byas y El Lirio Campestre. Al mismo tiempo, el pianista participaba sin descanso en las ya mencionadas *jam sessions* del Bar Oasis, algunas de las cuales se recuerdan como históricas, especialmente aquellas en las que intervenían Don Byas y George Johnson. A principios de 1950 Tete Montoliu frecuentaba también otros locales como el Rigat, donde actuaba la orquesta de Jaime Camino, entre cuyos miembros había solistas de gran talento y perfectos conocedores del *bebop* como el saxofonista tenor José “Chombo” Silva, el trompetista “Boogie” y el baterista Fletchit. Todos ellos eran asiduos de las *jam sessions* que organizaba el Rigat los sábados por la tarde y a las que no faltaba Montoliu, que solía acompañar a Silva al piano. El saxofonista cubano estaba maravillado ante el talento y las aptitudes del joven pianista, y le gustaba tanto su forma de tocar que le puso el sobrenombre de *Likely bop*³⁸ como muestra de admiración. Hay que hacer constar que estos músicos cubanos también contribuyeron a la difusión del *bebop* en Barcelona, y la amistad con el Chombo Silva supuso para Tete Montoliu otra gran ocasión de practicar recursos del jazz moderno con otro de los músicos afincados en Barcelona que conocía bien el nuevo lenguaje (Pujol Baulenas, 2005).

³⁸ Se puede traducir como “posible” *bop* o “potencial” *bop*, un apodo realmente certero.

3.5. Primera declaración de intenciones de Tete Montoliu: el Be-Bop Trío

Entre los asistentes a las jams del Club de Hot es Vicente Montoliu uno de los más queridos por su entusiasmo, que es quizá el más apreciado, ya que es el más joven de los intérpretes y que nunca falta en las sesiones. Últimamente hizo un viraje rotundo hacia el be-bop, con cuyo estilo se halla muy identificado (Vicente Montoliu, el músico más joven, 1950, p. 5).

El Be-Bop Trío fue posiblemente la primera formación española que ostentó la bandera del *bebop* como seña de identidad al incluir el término en su propio nombre, mostrando abiertamente hacia qué dirección caminaban sus inquietudes musicales. Para este proyecto, iniciado en 1949, Tete Montoliu contó con dos de los integrantes de El Lirio Campestre: el guitarrista Jordi Pérez y el violonchelista Ramón “Jerry” de Larrocha. Jerry —a la sazón hermano de la pianista Alicia de Larrocha— no disponía aún de contrabajo pero suplía eficazmente esta función con el violonchelo, con el que adaptaría el estilo con precisión y sentido del *swing*, sustentando la armonía con gran seguridad. El Be-Bop Trío comenzó su andadura con un proyecto musical cuya referencia directa parecía ser Nat King Cole Trío, no solamente por llevar idéntica plantilla de piano, guitarra y contrabajo, sino también por seguir su misma línea de interpretación de *swing* con toques de *bebop*. Con este tipo de repertorio, en el que Jordi Pérez defendía los temas vocales, comenzaron a darse a conocer a través de la radio y en las *jam sessions* matutinas dominicales que organizaba el Hot Club en el bar Oasis, posiblemente el escenario donde más se prodigó esta formación.

A modo de inciso, conviene poner el foco en aquellos temas que el Be Bop Trío

interpretaba, con “gran comprensión del estilo” (Pujol, 2005, p. 245)³⁹. Cabe suponer que la formación de Montoliu pudo tener la intención de hacer llegar el *bebop* de forma más entendible al gran público, combinando el *swing* con un *bebop* elegante y claro, al igual que Nat King Cole Trío (Epstein, 2008). Y asimismo se puede deducir que la respuesta del público podría ser reflejo de este doble planteamiento estilístico: gran aceptación de los *standards* cantados por Jordi Pérez y bastante menos para los temas *bebop*, cuyo peso llevaría Montoliu al piano. Así ocurrió en el que fue posiblemente el primer concierto del Be-Bop Trío, realizado el 15 de febrero del 49 en el Club de Ritmo de Granollers:

[...] Su actuación dejó bastante confundida a la audiencia, que si bien disfrutó con los standards cantados por Pérez, no demostró demasiado entusiasmo por las interpretaciones be-bop, un lenguaje que gran parte de los asistentes todavía no comprendía y que nuestros músicos profesionales no practicaban por muchas razones: primero, por considerarlo un estilo musicalmente extraño y sin demasiado porvenir, propio de los intelectuales existencialistas y la gente *snob*; segundo, porque era poco adecuado para interpretarlo en los salones de baile; y tercero, porque su complejidad requería unos conocimientos técnicos y un espíritu ajenos a la mayoría de ellos (Pujol Baulenas, 2005, p. 249).

Todo esto no deja de tener sentido si pensamos en el público de la época: se puede comprender que un *standard* interpretado con la voz, con melodías más cantables e incluso reconocibles, pudiera llegar al oyente con más facilidad que un tema pianístico de líneas más complicadas y armonías más modernas, por mucha claridad y elegancia con la que

³⁹ Otros grupos catalanes imitaron la fórmula del Be-Bop Trío, como el Jive Trío, con Ramón Echazú al piano, Fernando Orteu a la guitarra y Paco Martí al contrabajo. En 1950, el Jive Trío interpretaba piezas de jazz melódico al estilo de Nat King Cole Trío entrando con facilidad en el lenguaje *bebop*, al igual que el Be-Bop Trío (Pujol, 2005).

podiera dotar al pianista de los recursos técnicos del *bebop*.

Aunque sus conciertos no eran demasiado frecuentes —pues no dejaban de ser una formación semi-profesional—, el Be-Bop Trío actuó en varios eventos señalados, como la *jam session* organizada con motivo de la inauguración del nuevo local social del Hot Club en la Calle Valencia 168, el 23 de abril de 1949. En esta sesión Tete Montoliu también compartió escenario con otros músicos, como el guitarrista Manuel Bolao, y el público se mostró receptivo y entusiasta ante las interpretaciones del pianista. La presentación oficial del Be-Bop Trío tuvo lugar el 3 de diciembre del mismo año, en una sesión matinal organizada por el Hot Club en la Sala Mozart. El liderazgo de Tete Montoliu se reafirmó de forma clara en este concierto, así como su evolución musical ascendente, confirmando que “él y su trío practicaban el jazz más moderno del país” (Pujol, 2005, p. 254). Montoliu también actuó a dúo con el guitarrista Jordi Pérez en el concierto inaugural de otra nueva sede del Hot Club en el Pasaje Permanyer, un evento que tuvo lugar el 23 de abril de 1950 con un lleno absoluto de socios y simpatizantes. En la actuación de Montoliu, muy exitosa y aplaudida, ya se empezaba a reflejar la fuerza con la que el pianista se iba abriendo camino, mostrando su evolución y madurez como intérprete de *bebop*.

Desgraciadamente no existen a día de hoy registros sonoros de Tete Montoliu con el Be-Bop Trío, pero sí contamos con algunas referencias de gran interés. Uno de los comentarios sobre su estilo y técnica que me parece especialmente certero y valioso es el que hizo el saxofonista belga René de Kens, quien coincidió con el pianista en las *jam sessions* catalanas en los primeros meses de 1950. La revista *Ritmo y Melodía* recogía dichos comentarios en la sección “Ecos de Bélgica” del número de abril de 1950:

[...] Joven pianista, creo que de diecisiete años, ciego desde temprana edad, jamás me

ha mostrado la documentación que en varias ocasiones le he pedido, e incluso ignoro su verdadero nombre. Su estilo es de lo más curioso: influenciado por King Cole (sobre todo en temas lentos) y por Gillespie. Bop cien por cien, más una factura musical muy segura; su modo de tocar es ligero, servido por una fraseología sutil e iluminado con grandes rasgos técnicos “a lo Dizzy”, de una limpieza de ejecución perfecta (citado en García Martínez, 1996, p. 171).

El interés de esta crítica es incuestionable, en primer lugar por ser un músico el autor de la misma. Además de elogiar la técnica e interpretación de Montoliu, el saxofonista lo cataloga claramente como a un músico de *bebop* influenciado por Dizzy Gillespie y por el pianista Nat King Cole. En relación a esto último cabe recordar la enorme influencia que tuvo Nat King Cole en casi todos los pianistas de la época. Cole había logrado varios éxitos con su trío precisamente en la década de 1940, y fue el modelo de muchos tríos posteriores. Su forma de tocar y cantar con un concepto rítmico absolutamente relajado y su sentido del *swing* eran elementos claves de su discurso musical, dentro de “un estilo especial que combinaba ingeniosamente a Hines, Wilson, Billy Kyle y algunos de los conocimientos armónicos de Art Tatum en un todo individualmente expresivo que era inmensamente atractivo para músicos y profanos por igual” (Katz, 2000, p. 361). En este punto se ha de plantear una breve reflexión acerca de las posibles influencias de otros pianistas de jazz en el estilo y lenguaje de Tete Montoliu, no solamente de las ya conocidas sino también de aquellas que podemos inferir observando su trayectoria, o constatar mediante la visión de algunos músicos que compartieron escenario con él. Partiendo de la base de que el trío de Nat King Cole debió ser referencia directa del Be-Bop Trío, podemos preguntarnos hasta qué punto el estilo y lenguaje de Cole podía, consciente o inconscientemente, influir en el estilo pianístico de Montoliu. En cualquier caso, esta influencia parece que sí está clara a

los oídos de algunos músicos que coincidieron con él en esta época, como René de Kens.

En mayo de 1950 el Be-Bop Trío se presentó en el marco de las *jam sessions* matinales del Hot Club con un cambio significativo en su plantilla: el baterista Juli Ribera ocupaba el lugar del violonchelista y contrabajista Jerry de Larrocha. Ribera era un joven baterista aficionado, buen amigo de Montoliu, con el que este ya había tocado en las *jam sessions*, y con su incorporación al trío quedaba una plantilla de dos instrumentos armónicos —piano y guitarra— con batería, algo que, *a priori*, podría parecer extraño. La función del contrabajo posiblemente tendría que ser suplida por la guitarra o el piano en sus registros graves, alternando la ejecución del *walking* en función del solista. No obstante, al mismo tiempo el grupo ganaba peso a nivel rítmico, ya que la presencia de un baterista en la plantilla facilitaría rítmicamente la interpretación de temas a gran velocidad.

Este nuevo Be-Bop Trío se podría considerar como la última etapa de una formación que se acercaba cada vez más al estilo *bebop* y que no tardaría mucho tiempo en plantearse cambios más decisivos.

3.6. Afianzando el liderazgo: el Cuarteto Be-Bop

El nuevo Be-Bop Trío con Juli Ribera duraría menos de un año, tiempo en el cual sus miembros siguieron compartiendo escenario con Jerry de Larrocha en las *jam sessions*. Podríamos ver en esta etapa una transición hacia la formación de un grupo más completo, definitivo y de mayor nivel profesional en la carrera de Tete Montoliu, en cuyo nombre seguiría residiendo la misma declaración de intenciones de su líder. Efectivamente, la buena compenetración entre Montoliu, Pérez, Ribera y de Larrocha —y seguramente la lógica visión de la posibilidad de tener una sección rítmica completa— cristalizó en el

proyecto definitivo: el Cuarteto Be-Bop, creado a finales de 1950 de manera oficial. La plantilla, por fin al completo con la sólida base de batería y contrabajo, abría un sinfín de posibilidades y nuevos retos en el repertorio, permitiendo asimismo una mayor libertad y comodidad en la improvisación al piano y a la guitarra. Montoliu y sus compañeros se convirtieron rápidamente en el grupo base de las *jam sessions* del Hot Club, y ya en 1951 se podían escuchar cada semana, los lunes a las 15:00h, en el programa *Radio Club* que emitía Radio Barcelona. Esta importante difusión propició que también actuaran en fiestas privadas y en otras salas, ocasiones en las que su repertorio no podía ceñirse exclusivamente a los *standards* de jazz o a los temas típicos del *bebop*, sino que incluían también temas afro-cubanos y alguna canción francesa. Y asimismo, durante el verano, el Cuarteto solía actuar en otros locales, entre ellos el club Arizona en el barrio de Pedralbes, donde interpretaban un repertorio de jazz más clásico y con menos espacio para la improvisación. Esta concesión —en la cual suponemos una lógica limitación de libertad y creatividad— no agradaba precisamente a Montoliu, pero la contrapartida fue positiva ya que el grupo comenzó a hacerse con un nombre sólido y “sirvió para afianzar la reputación del Cuarteto Be-Bop entre un público poco dado a escuchar auténtico jazz” (Pujol, 1995, pp. 266-67).

3.6.1. El concierto del Casal del Metge (1952)

El momento álgido en la carrera del Cuarteto Be-Bop tuvo lugar el 18 de marzo de 1952, fecha en la que la formación actuó en un escenario importante, la sala de conciertos

del Casal del Metge⁴⁰, obteniendo el mayor éxito artístico de toda su trayectoria. Podemos considerar por tanto esta fecha de especial trascendencia dentro del proceso de difusión del *bebop* en Barcelona. Montoliu y sus compañeros contaron para esta ocasión con el apoyo del Hot Club e incluso con el respaldo personal de Alicia de Larrocha, que declaraba abiertamente su admiración ante las aptitudes musicales del cuarteto: “lo que más admiro en el Cuarteto Be-Bop es la facilidad de asimilación” (citado en García Martínez, 1996, p. 168). Merece la pena detenerse en comentar el repertorio que se escuchó esa noche, pues nos resulta del mayor interés. El programa estaba organizado en tres partes: en la primera de ellas se interpretaron temas originales de Montoliu y Pérez, como la suite afro-cubana “Pinceladas” y “Mambo roto”. La parte central del concierto consistió en una selección de *Artistry in Rhythm*, de Stan Kenton, y otra de la suite *Black, Brown and Beige*, de Duke Ellington. Y finalmente, la parte que cerró el concierto estuvo específicamente dedicada al *bebop*, con la interpretación de algunos de los temas más representativos del género (García Martínez, 1996).

A priori podría resultar cuanto menos curiosa la selección de algunos temas del repertorio, especialmente los de Stan Kenton y Duke Ellington. Ambas obras, *Artistry in Rhythm* y *Black, Brown and Beige*, tienen en común la intención de sus respectivos autores de combinar elementos sonoros y estructurales del jazz y la música clásica, y asimismo tratan de abordar un tema de fondo: la problemática estructural que supone el manejo de formas musicales extensas desde la óptica de la música de jazz. Efectivamente, en las dos obras se aprecian los elementos que conforman una obra sinfónica: abundantes elementos

⁴⁰ El Casal del Metge es un edificio con más de 80 años de historia situado en Vía Laietana 31. Propiedad de Mutual Médica, tiene en su interior un magnífico salón de actos, con buena acústica y capacidad para 320 personas (Simó y Pons Poblet, 2018).

de contraste y de material temático, cambios de tonalidad, de textura y de color, variaciones orquestales, alternancia de *tuttis* y *solis*, etc.

El germen de la obra *Artistry in Rhythm* fue una melodía breve grabada con el nombre de “Theme” (1941), que en 1943 Kenton había expandido y desarrollado a estilo orquestal “semi-sinfónico”. La adaptación de esta obra para el Cuarteto Be-Bop de jazz no debió ser sencilla, pues el arreglo de Stanton constituye todo un entramado de secciones yuxtapuestas en las que se alternan *tuttis*, *solis*, variaciones melódicas, contrapunto e interludios que conducen a un gran clímax orquestal final. Sin embargo, estas aparentes complicaciones estructurales, envuelven una sección central de piano solo con interesantes posibilidades de lucimiento para el intérprete, ya que en la parte central Stan Kenton interpreta un solo de piano con todo el espacio necesario para variar y desarrollar el tema a su placer, y con una libertad más cercana al jazz que a las partes de solista de un concierto.

En relación a lo anterior, se podría inferir que precisamente estos aspectos particulares de la obra de Kenton hubieran llevado al grupo a incluir en el concierto una obra tan atípica dentro del repertorio jazzístico: una elección *ad hoc* para Montoliu, que podía suponer una gran oportunidad para que el pianista mostrase tanto su virtuosismo y calidad interpretativa, como la madurez de su discurso musical en el marco de la improvisación.

La suite *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington, una extensa obra en tres movimientos para voz y banda de jazz, fue estrenada en el Carnegie Hall en 1943, y no obtuvo buenas críticas por parte de los puristas de la música clásica, quienes consideraban que esta no debía fusionarse con el jazz. No obstante, algunos historiadores afirman que “constituye un hito en la carrera de Ellington y merece ser considerada como la obra extensa más importante de la historia del jazz” (Gioia, 1997, p. 256). Con excepción de

unos pocos conciertos realizados en la época de su estreno, esta pieza se ha interpretado normalmente por partes; en relación a esto no se sabe qué temas concretos de la suite interpretó aquella noche el Cuarteto Be-Bop, aunque cabe recordar la pieza llamada “Come Sunday”, correspondiente al primer movimiento, como una de las mejores y más conocidas melodías que integran la obra. El hecho de adaptar temas inusuales o rarezas del repertorio jazzístico dentro de una estética *third stream*, no resulta extraño si pensamos en la formación musical de Tete Montoliu, quien en esa fecha seguía cursando sus estudios de piano clásico en el conservatorio. A esto hay que añadir una marcada preferencia personal hacia la figura de Duke Ellington como director de orquesta.

El Cuarteto Be-Bop reservó para el final del concierto los temas absolutamente representativos del repertorio *bebop*, algunos de los cuales suponían una auténtica primicia en Barcelona. Entre ellos “Hot House”, el conocido tema de Tadd Dameron (*contrafact* de la canción popular de Cole Porter “What Is This Thing Called Love?”), o el clásico de Parker “Confirmation”, que posiblemente se escuchaba por vez primera en España. También interpretaron una pieza original de Montoliu en estilo *bebop* llamada “Chombo Bop”, dedicada evidentemente a su amigo el saxofonista José “Chombo” Silva. Se ha de poner en valor la importancia de interpretar temas como “Confirmation” en esa época en España, algo que ya era un logro en sí mismo pero que no fue entendido por todos. La sala tuvo un lleno casi completo y una gran parte del público disfrutó de un concierto realizado por músicos locales, cuyo talento interpretativo fue aplaudido con entusiasmo. Con este concierto, el Cuarteto Be-Bop se consolidaría como “el mejor grupo de jazz del momento” (Pujol, 2005, p. 276). Sin embargo la crítica se posicionaría en los extremos opuestos, respondiendo al criterio personal de los respectivos cronistas con respecto al *bebop*: en *El*

Noticiero Universal del 19 de marzo de 1954 encontramos una crítica con una visión general bastante abierta hacia el nuevo estilo, que incluye la justificación del *bebop* desde una perspectiva comparativa entre los estilos de la música clásica y contemporánea. Asimismo menciona la excelencia de Montoliu, la originalidad del repertorio, el entusiasmo del público, la magnífica técnica e interpretación de los músicos, además de la brillante ejecución, sonido y empaste del cuarteto. Y resume: “una velada inolvidable para los aficionados barceloneses, que por primera vez han disfrutado de una auténtica audición de be-bop, por intérpretes españoles” (citado en García Martínez, 1996, p. 169). Sin embargo, en su crónica para el *Diario de Barcelona* del 26 de marzo, el crítico musical Del Arco se posiciona de manera ostensible junto a los detractores del *bebop*, lanzando a los intérpretes las acusaciones habituales de individualistas y de tocar para minorías o solamente para ellos mismos, ridiculizando incluso su concentración con expresiones como “transportados al otro mundo”, además de tildarlos de egocéntricos y soberbios (citado en García Martínez, 1996, p. 169). Dos críticas extremadamente opuestas que son un claro reflejo de la polémica que suscitó la llegada del estilo *bebop*, temática que ya se trató en el anterior capítulo.

3.6.2. El Cuarteto Be-Bop en París: una expectativa frustrada

El Cuarteto Be-Bop, que se había convertido en el grupo de jazz más innovador y en el que la figura de Montoliu crecía cada vez más, seguía colaborando en proyectos organizados por el Hot Club, tocando en las *jam sessions* y también en sesiones privadas, pues el pianista comenzaba a tener grandes amigos y admiradores entre los aficionados al jazz moderno. Se ha de destacar especialmente el concierto que el Cuarteto ofreció en el otoño de 1951 con motivo de la inauguración del Club Embassy, situado en la calle

Casanovas, 270. Este concierto fue grabado en una cinta magnetofónica con el propósito de enviarla al Hot Club de París y poder optar a ser seleccionados para participar en el *II Salon du Jazz* de París al año siguiente. La conexión existente entre el Hot Club de Barcelona y el de París, junto con la fama creciente de Montoliu y la valoración positiva de la mencionada grabación, hicieron que llegase a Alfredo Papo la deseada invitación para el Cuarteto Be-Bop. Su actuación en París llegó a ser programada para el sábado 5 de abril de 1952 en la *Cité Universitaire*, donde tendría lugar el concurso internacional del *II Saló du Jazz*, con la presentación de otras catorce orquestas que habían de medirse con el cuarteto catalán. Lamentablemente, no pudieron viajar a París para participar en el concurso internacional. Jordi Pujol afirma que las razones que impidieron al Cuarteto Be-Bop viajar a París fueron dos: una, que Montoliu se puso enfermo; otra, que a Juli Ribera no se le permitió salir del país porque “la ley no permitía entonces viajar al extranjero hasta haber transcurrido un determinado tiempo después del cumplimiento del servicio militar” (Pujol Baulenas, 2005, p. 276). En relación a este tema, en *Tete. Casi autobiografía* (Jurado, 2005) se comenta la existencia de una carta firmada por los integrantes del Cuarteto Be-Bop y dirigida a los miembros del Hot Club de Madrid, en la que se culpabiliza a los estamentos oficiales por su poca comprensión. Lo que resulta extraño de esta información es que el propio Tete Montoliu desmiente a continuación este hecho con sus propias palabras, negando la existencia de la mencionada carta y, en todo caso, su participación en la redacción de la misma (Jurado, 2005, p. 103). No obstante, en el libro *Del fox-trot al jazz flamenco* (García Martínez, 1996) el autor incluye algunos fragmentos de la carta, probando así su existencia y presentándola como un documento excepcional: una misiva fechada en Barcelona el 2 de abril de 1952, dirigida al Hot Club de Madrid. Efectivamente, la carta fue dictada por Tete

Montoliu y escrita por Jordi Pérez en nombre del grupo y en ella se mencionan “los desvelos de la policía española” para obstaculizar dicho viaje (García Martínez, 1996, p. 170).

Afortunadamente la carta completa ya ha salido a la luz, recientemente publicada en el libro *'Round About Tete* (Pons Macias, 2023), por lo que podemos intentar reconstruir la historia. En primer lugar, no hay una conexión o una relación de causalidad entre el viaje frustrado a París y la carta a Alberto Urech, como alguna de las fuentes parece indicar. Es cierto que este tema se refleja en el escrito, pero la queja sobre las circunstancias que impidieron este viaje tiene menos importancia que lo que supone de “mérito artístico” el hecho de haber sido seleccionados. La extensión en explicar lo acontecido se justifica por el interés de Montoliu en relatar las cualidades musicales del cuarteto y la valoración de los aficionados al jazz fuera de España, unos méritos que se refuerzan con los programas y reseñas que, según apunta Montoliu, se incluyen en el envío. Todo parece indicar que la carta dirigida a Alberto Urech fue redactada por el pianista con la intención de conseguir conciertos en Madrid y en el resto de España, para lo cual le pide ayuda en términos claros, y le propone que sea el representante del grupo. El pianista incluye un sutil elogio al propio Urech, mediante una pequeña broma en la que ataca en tono ligero a los mánagers que ha conocido. Así se expresa Montoliu en las líneas que considero más significativas de su carta:

[...] Ignore usted mi “autobombo”, del que quiero que solamente guarde la impresión que se refleja en los recortes de prensa que le adjunto nuevamente y acceda usted a convertirse en nuestro “agente” en Madrid [...] Mi deseo es que obre usted como le plazca, con tal de suministrar al Cuarteto Be-Bop la oportunidad de arrollar sus propias fronteras y llegar al público ese que no sale a la superficie hasta que se le estimula a ello (Pons Macias, 2023, pp. 39-44).

Esta carta, inédita hasta el 18 de septiembre de 2023, desvela a mi entender el asunto central de la misma, que no era la queja sobre el viaje frustrado a París —tema muy secundario— sino la gestión personal de Tete Montoliu para conseguir una mayor proyección para el Cuarteto Be-Bop, con la propuesta concreta dirigida a Alberto Urech de convertirse en mánager de la formación. Una iniciativa del pianista impulsada por el deseo de pervivencia del cuarteto y la necesidad de tocar, en una época en la que escaseaban los conciertos en Cataluña para un grupo que interpretaba jazz moderno. Ciertamente son más extensos los párrafos dedicados a comentar el tema de París, pero esto se puede considerar como el conveniente preámbulo antes de ir al asunto principal, que se expone ya cerca del final. Esta gestión para intentar buscar posibles conciertos en diferentes lugares de España podía suponer también un intento por parte de Montoliu para compensar la cancelación del concierto de París, y una demostración de que creía en el potencial de un grupo que había sido seleccionado para un evento tan relevante como el *II Salón du Jazz* de París.

Se puede inferir que el Cuarteto Be-Bop no obtuvo la respuesta deseada por parte de Alberto Urech y esto, unido a la decepción que debió suponer la oportunidad perdida de ir a París, desanimó al grupo; además, dos de sus integrantes —Juli Ribera y Jerry de Larrocha— no tenían intención de convertirse en profesionales de la música de jazz. En este momento comenzó una crisis que culminaría con la disolución del grupo, aunque aún realizarían algunos conciertos sueltos. En el verano de 1952 el Cuarteto Bebop —en esta ocasión sin Jerry, que fue reemplazado por Mario Valero— continuó sus actividades en Palma de Mallorca, donde se dio a conocer a través de audiciones en los estudios de Radio Mallorca, una difusión que propició otras actuaciones en las islas, especialmente en Tito's, un club mallorquín de clientela extranjera donde tocarían casi a diario. En la primavera de

1953 también se podía escuchar al Cuarteto Be-Bop dos veces por semana en *El Café de la Tarde*, el programa de Radio España de Barcelona que dirigía y presentaba el popular locutor Joaquín Soler Serrano, y asimismo en fiestas particulares y en las numerosas *jam sessions* que organizaba el Hot Club. Pero desafortunadamente las actividades del Cuarteto Be-Bop cesaron al finalizar ese verano, debido a las escasas posibilidades que se les ofrecían de actuar en los locales de la ciudad, donde el público sentía escaso interés hacia el jazz moderno.

Cabe la probabilidad de que exista a día de hoy alguna grabación del Cuarteto Be-bop conservada en algún fondo privado; preguntado por esta cuestión, Pujol Baulenas —desde su faceta de productor musical— ni afirma ni desmiente, dejando abierta esta posibilidad⁴¹.

A partir de la disolución del Cuarteto Be-Bop, Tete Montoliu iniciaría una nueva etapa en su carrera musical que, profesionalmente, le alejaría en parte del jazz moderno durante un tiempo.

⁴¹ A la pregunta sobre la existencia de una hipotética grabación del Cuarteto Be-Bop, Pujol Baulenas responde invariablemente que “es posible, aunque en caso de que la hubiera se escucharía muy mal, no serviría” (Pujol Baulenas, comunicación personal, febrero de 2020). De estas palabras puede deducirse que tal vez se conserve algún registro del cuarteto, aunque su mala calidad sonora impediría probablemente trabajar sobre el audio.

Capítulo 4. Primeras grabaciones discográficas de Tete Montoliu (1956-1958)

4.1. Nuevas iniciativas de difusión del jazz en Barcelona en la década de los cincuenta

El Hot Club de Barcelona había cerrado oficialmente en 1954, pero derivó en interesantes secuelas entre las cuales el Club 49 ostentó un lugar destacado, contribuyendo de manera decisiva al desarrollo artístico catalán durante los años cincuenta. El Club 49 era una asociación del mundo de la cultura y las artes —escultores, arquitectos, decoradores, musicólogos— que funcionaba como sección del Hot Club y organizaba sesiones semanales, en un principio en su sede del Pasaje Permanyer y más adelante en la sala Gaspar. Su oferta artística era abierta y novedosa, pues incluía exposiciones de pintura y representaciones teatrales, además de las habituales audiciones de discos, conciertos y proyecciones de películas. El Club 49 abrió asimismo las propuestas de música de jazz a otras músicas afines, presentando por ejemplo una serie dedicada a la música negra africana y afroamericana. Alfredo Papo contribuía siempre que tenía ocasión a que el jazz clásico y tradicional tuviera presencia en estas sesiones, y en alguna de ellas hizo escuchar a Louis Armstrong a los musicólogos y artistas diversos que allí se congregaban.

Sin duda la contribución más importante del Club 49 en los años 50 fue la organización de los Salones de Jazz, en colaboración con la Associació d'Artistes Actuals y con la revista de vanguardia *Dau al Set*, publicación que mantuvo un gran interés por el jazz durante los años 50. La idea consistía en presentar una pintura o un dibujo inspirado en

un disco de jazz, escuchar el disco al tiempo que se presentaba la obra plástica y leer a continuación un texto conectado con la pintura y la música. El primer Salón de Jazz se organizó en el local del Hot Club del Pasaje Permanyer en 1951 y se repitió en la Sala Windsor. En este evento participaron artistas relevantes como Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Josep Guinovart, Ángel Puigmiquel, etc. La idea tuvo una gran aceptación, y se repitió en el Hot Club en 1952 y al año siguiente en las desaparecidas Galerías Laietanas, realizándose el último de ellos en 1957 en la sala Gaspar. Esta iniciativa contó en todo momento con el apoyo de la revista *Dau al Set*, que le dedicaría varios números incluyendo textos y dibujos de diversos poetas y artistas. En todas las ediciones de los Salones del Jazz participaron los artistas más relevantes del momento y fue una buena ocasión para un encuentro interactivo entre artistas plásticos, poetas y jazz. Posiblemente esta idea fue precursora de proyectos transversales entre el jazz y otras artes que hoy día pueden resultar incluso habituales. En un futuro se darían colaboraciones entre el Hot Club, el Club 49 y la Agrupación de Discófilos del FAD, dando como resultado proyectos fundamentales como la creación del “Gran Premio del Disco de Jazz” en 1957 (Papo, 1985).

Durante la década de 1950, el Club 49 también comenzaría a organizar conciertos a gran escala, con la contratación de figuras internacionales que ya formaban parte de la historia del jazz. Con este objetivo se creó el Comité Organizador de Conciertos, formado en un principio por Alfred Matas, Pere Casadevall y Alfredo Papo, a quienes más adelante se uniría Antoni Colomé. Como siempre, la presencia e iniciativas de Alfredo Papo fueron esenciales, pues su contacto con los diferentes *hot clubs* europeos le sirvió para traer a Barcelona músicos y orquestas internacionales que estaban de gira por Europa en ese momento (Borrell, 2019, p. 175). También Alfred Matas jugó un papel especialmente

relevante, no solo por sus contactos personales con representantes artísticos de París, que serían muy productivos, sino también debido a su posición estratégica como director del cine Windsor, en cuyos locales tenían lugar muchos de los conciertos.

Tabla 4

Conciertos de jazz más destacados impulsados por el Club 49 en los años cincuenta

ARTISTA	FECHA	LUGAR
Willie “The Lion” Smith	7 de febrero de 1950	Casal del Metge
“Mezz” Mezzrow	17-18 de diciembre de 1951	Casal del Metge
Bill Coleman	19 de noviembre de 1952	Cine Astòria
Dizzy Gillespie	10 de febrero de 1953	Windsor Palace
Big Bill Broonzy	Octubre de 1953	Teatre Capsa
Jimmy Davis	Noviembre de 1953	Sala de audiciones de Radio Nacional
Lionel Hampton	19 de enero de 1955	Windsor Palace
Sidney Bechet	26 de mayo de 1955	Salón Gran Price
Louis Armstrong	23 de enero de 1955	Windsor Palace
Lionel Hampton	12-13 de marzo de 1956	Windsor Palace
Sammy Price Band	4 de mayo de 1956	Cine Astòria
Count Basie Orchestra	2-3 de octubre de 1956	Windsor Palace
Sister Rosetta Tharpe	14 de febrero de 1957	Sala de actos del Colegio de Abogados

Nota. Tabla de elaboración propia a partir de fuentes bibliográficas (Pujol Baulenas, 2005; Iglesias, 2017)

En esta década se abren en Barcelona nuevas salas de música en directo como el Club Embassy, situado en la Avda. de la República Argentina e inaugurado en 1951, cuya presidencia estaba a cargo de Jaime Secanell. Este club, además de organizar conferencias

y audiciones todos los sábados, solía contratar a los mejores *jazzmen* locales, aunque estos debían adaptarse a interpretar un jazz de estilo más comercial. En lo referente al jazz moderno existía en general cierto vacío en la programación de conciertos y había locales que no solían promocionarlo, entre ellos del Hot Club, cuyos miembros seguían mostrándose muy críticos hacia este estilo. Pero este extremo se solventó en parte con la inauguración en noviembre de 1957 del Jubilee Jazz Club, una entidad con sede social en el Colegio Mayor Monterols (Calle Corinto, 3), creada por la iniciativa de tres estudiantes, Javier Coma, Jose Luis Guarner y Enric Vázquez, al que se incorporó posteriormente el crítico Juan de Sagarra, conformando todos ellos el comité organizador. El Jubilee Jazz Club tuvo desde sus comienzos un gran apoyo por parte de los aficionados, y el número de socios fue creciendo progresivamente hasta llegar a superar el centenar, debido a lo cual el club trasladó su sede al Instituto de Estudios Norteamericanos a partir de 1958. La defensa y difusión del jazz moderno por parte del Jubilee Jazz Club se reflejó en la organización de un ciclo de conferencias en noviembre de ese mismo año, con un contenido de jazz más especializado: Enric Vázquez realizó una charla titulada “Jazz moderno: *bebop* y *cool*”, y Juan de Sagarra otra con el tema “Tendencias actuales del jazz”, de las cuales se hizo eco *La Vanguardia Española* (Iglesias, 2017). La principal actividad del Jubilee Jazz Club fueron las sesiones de discos comentados, organizando en los meses siguientes a su inauguración una quincena de conferencias, incluyendo una sobre el piano en el jazz moderno a cargo de Tete Montoliu (Pujol Baulenas, 2005). El pianista comenzaba a participar de manera activa en la difusión del jazz moderno, y en el año 1958 presentó un programa de radio llamado *Ritmos de Jazz*, dentro del espacio *Radio Club* de Radio Barcelona. Ese mismo año nació también el Modern Jazz Club, una entidad en cuyo

nombre había una evidente declaración de intenciones y cuya iniciativa más valiosa fue la de crear, en colaboración con el Jubilee Jazz Club, el Gran Premio de la Crítica al mejor disco de jazz, un galardón similar al que ya se había creado desde el Hot Club.

Además de los nuevos clubes y entidades dedicadas a la difusión de la música de jazz, se abrieron otras salas de música en directo en las que tenía cabida el jazz de manera eventual, como el Salón Casablanca, ubicado en la carretera de Sarriá, o la sala Bikini, situada en la Diagonal barcelonesa. Esta última, aunque se dedicaba a la música comercial en general, los miércoles por la noche organizaba *jam sessions* que se prolongaban hasta altas horas de la madrugada. Las sesiones de los miércoles en la sala Bikini fueron históricas, pues concitaban no solo a los músicos catalanes que acudían allí tras sus respectivas actuaciones de música comercial en otras salas, sino también a los *jazzmen* internacionales que se encontraban en ese momento residiendo en la ciudad.

El fin de la década de los 50 marcaría el comienzo de interesantes eventos jazzísticos en Barcelona, como la “Semana del Jazz”, cuya primera edición se celebró en febrero de 1959, y que contó con la colaboración de Radio Nacional y la Filmoteca Nacional, que contribuyeron al evento con diversas actividades musicales y cinematográficas, programando para la ocasión en cine Fórum la primera película sonora, *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927). Ese mismo año nacería también el “Gran Premio Anual del Disco” otorgado por el Hot Club de Barcelona y el Club 49. Estos eventos —así como otras iniciativas de difusión y promoción de la música de jazz en Barcelona en los años 50— se debieron en gran parte a la gestión de Alfredo Papo, cuyas actividades están catalogadas de manera exhaustiva en la tesis de Lourdes Borrell dedicada a su figura (Borrell, 2019).

4.2. Tete Montoliu como músico profesional: entre el jazz y la moda de los ritmos afrocubanos.

4.2.1. Música comercial con acento de jazz

Tete Montoliu concluyó sus estudios de piano clásico en el conservatorio de Barcelona en junio de 1953, y aunque su vocación seguía siendo el jazz y deseaba hacer de esto su medio de vida, no le fue posible en sus comienzos. Lo que le daba el sustento era la música comercialailable de la época, que incluía varios géneros latinoamericanos que estaban haciendo furor: mambos, boleros, cha-cha-chás, merengues, etc. Sin embargo la manera de Montoliu de interpretar ritmos latinosailables no tuvo buena recepción, pues no podía evitar que el lenguaje jazzístico subyaciera de manera más o menos evidente en sus versiones de mambos o cha-cha-chás, circunstancia que dificultó su estabilidad como pianista en algunos locales. Así le ocurrió en el American Bar de Madrid, en 1955, donde había obtenido un contrato para tocar en solitario, que le fue rescindido a los quince días. Y la misma situación se dio en el Embassy de Barcelona, donde prescindieron del pianista porque, aunque el repertorio comercial era el indicado, él lo interpretaba de manera jazzística (Jurado, 2005, p.109). Tete Montoliu no terminaba de conectar con un público que deseaba escuchar y bailar sus canciones favoritas interpretadas en su versión original y sin cambios para poder seguir las melodías, y aunque el pianista lo intentaba, siempre llegaba un punto inevitable en el que iba surgiendo de sus manos un *blues* o una improvisación *bebop*. Como él mismo diría mucho años después, “la música es algo vivo y se mueve y cambia constantemente. Tocar dos veces una cosa de la misma manera es la anti-música. Si me hubiera gustado hacerlo de esa forma, me hubiera dedicado a la música clásica” (Jurado, 2005, p. 110). Finalmente Montoliu se vio en la necesidad de interpretar

la música comercial bailable sin giros jazzísticos en la medida de lo posible, y esto favoreció contratos más estables en salas como el Atelier Club, donde se le tenía en buena consideración, tal vez porque daban menos importancia a sus incursiones jazzísticas o porque estas eran necesariamente escasas.

Pero por encima de su actitud hacia la música comercial estaba el deseo de Montoliu de ser un músico profesional, y cuando le surgió la posibilidad tocar en Holanda durante tres meses aceptó el contrato y creó para ello el Latin Quartet⁴², un grupo formado por Jordi Pérez en la guitarra y voz, Enric Domínguez a las percusiones y voz, y Enrique Cifuentes como contrabajista. Tete Montoliu, que además del piano tocaba los bongós y hacía coros cuando era necesario, actuó con este grupo entre junio y agosto de 1954 en un club de la playa de La Haya llamado Flyng Dutchman. La andadura del Latin Quartet no fue más allá de esa estancia en Holanda y se disolvió al regresar a Barcelona, donde el pianista entró a formar parte de la orquesta del salón Las Vegas —un local de mucho éxito situado en la calle Aribau— y continuó al frente de proyectos de música latina, colaborando en ocasiones como *sideman* con alguno de sus colegas, como Juanito Segarra o Lorenzo González.

4.2.2. Tocando mambos: primeras colaboraciones discográficas

Desde los años 30, entre la música afrocubana y la música de jazz se había dado un intercambio de influencias que comenzó con bandas latinas como la de Xavier Cugat, cuya popularidad en EE.UU. en los años 40 abrió el camino a las de Machito, Tito Puente, Tito Rodríguez y otros en los años 50. Entre los géneros que se interpretaban, el mambo, desde

⁴² Este Latin Quartet no debe ser confundido con el grupo del mismo nombre que lideró años más tarde el pianista Francesc Burrull.

su nacimiento a finales de los años 30, impuso su hegemonía también dentro del jazz latino. Fue el primer estilo de música afrocubana claramente norteamericano, cuya popularidad hizo que las grandes compañías se interesaran por él y que estilos como el jazz, abiertos y con vocación natural de fusión, sintieran una lógica atracción. De hecho, el mambo ya nació como una muestra de la fusión de la música latina con el jazz, y era interpretado por plantillas similares a la de las *big bands*, a la que se añadían instrumentos de percusión latina. Asimismo, los arreglos musicales también eran deudores de las *big bands*, desde la época del *swing* hasta las posteriores como la de Stan Kenton, con la oposición típica entre las secciones de madera y metal y el uso del registro agudo en la trompeta, siendo esto último una seña de identidad de las orquestas latinas (Goialde, 2017).

Durante su corta estancia en Holanda, Tete Montoliu realiza una grabación con el Latin Quartet en Hilversum, entre los meses de junio y septiembre de 1954. El registro, sobre placa de piedra en un 78 r.p.m., fue editado por Philips y recoge dos mambos al estilo de Pérez Prado: “No, no y no” de Oswaldo Farrés y “Superhombre” de Alberto González. Este último es una versión del tema cubano “Píntame de Colores”, del cual solamente se utiliza el estribillo. Esta grabación no se llegó a publicar en España en su momento, cosa que siempre alegró a Montoliu, ya que, tanto el resultado de la grabación como la etapa holandesa en general, constituyeron una experiencia que siempre quiso olvidar. De hecho, según afirma el pianista catalán Pere Ferré, Montoliu abandonó la gira cuando aún quedaban conciertos, debido a ciertas desavenencias con Jordi Pérez, y llamó al propio Ferré para que le sustituyera (Pons, 2023, p. 169). Los dos temas grabados en Holanda serían publicados en España en 1958 bajo el nombre de Cuarteto Latino, e incluidos en el EP titulado *Al Sur del Río Grande* (Philips 422 026 PE), aunque ni en la portada ni en los

créditos aparece el nombre de los integrantes del grupo. Hoy día existe acceso a estas piezas, que han sido publicadas por primera vez en formato digital dentro del álbum recopilatorio *Tete Montoliu. Primeros Pasos*, que incluye además un libreto con texto de Miquel Jurado (Discmedi Blau, 2006).

En 1954 Tete Montoliu comienza a trabajar en la orquesta del famoso cantante venezolano Lorenzo González, una de las más populares del momento. Con esta formación grabó cinco temas en mayo de 1955 que se publicaron posteriormente, aunque su nombre nunca figuró en las portadas y los discos no tenían notas de presentación. Dos de ellos son mambos, “Mambo-Jazz”, de J.A. Zavala, y “Mambo de la telefonista”, de Pérez Prado. Los otros tres son el bolero “Luna de Miel en Puerto Rico”, de Bobby Capó; un ritmo portorriqueño de Nono Morales titulado “Mi-Fa-Sol”⁴³; y un chivirico de Pepe Márquez llamado “No se irrite”⁴⁴.

Antes de comentar el “Mambo-Jazz” de Montoliu, cabe recordar que el aspecto esencial del mambo —así como del cha-cha-cha, la guajira o cualquier otro género dentro de la denominada música latina— es su estricta adherencia a un patrón rítmico denominado clave de son o sencillamente clave⁴⁵. En la interpretación de un mambo, la labor de cada instrumento tiene que corresponder por completo a la clave, tanto los patrones de las percusiones como los montunos del piano, el “tumbao” del bajo y los fraseos de los instrumentos melódicos (Levine, 2003). En lo que se refiere a la armonía, las estructuras de los temas de salsa suelen ser sencillas y construidas a base de progresiones como II-V,

⁴³ Edición original en el EP *Música para bailar*, Odeon MSOE 31.149.

⁴⁴ No hay plena seguridad de que Montoliu toque en este tema, pero ante la duda se incluye en el disco recopilatorio *Primeros Pasos*, tal como explica Miquel Jurado en los textos de dicho CD (Jurado, 2006).

⁴⁵ La clave se puede dar de dos formas, 3-2 y 2-3. En la clave de 3-2 hay tres acentos en el primer compás que caen en la parte fuerte del primer tiempo, la parte débil del segundo tiempo y la parte fuerte del cuarto tiempo; en el segundo compás hay dos acentos que caen en la parte fuerte de los tiempos dos y tres. En la clave de 2-3, el patrón se realiza inversamente (Levine, 2003).

turnarounds de III-VI-II-V, o sencillamente V-I. Muchos de los temas latinos están conformados a base de la repetición constante de este tipo de progresiones armónicas, en las que la variedad la aportan los cambios en la instrumentación, la entrada de coros a unísono, o las líneas improvisadas de los instrumentos solistas sobre esta base armónica continua.

En el “Mambo-Jazz” de Montoliu se aprecian varios de los aspectos anteriormente comentados, desde los arreglos orquestales con la plantilla instrumental típica de la *big band* a la armonía del tema, que responde a la sencillez característica de estas piezas; tras una breve introducción mediante la progresión IV-III-II-I sobre Do Mayor, toda la estructura armónica del mambo se mantiene en la repetición constante de la cadencia V-I sobre las tonalidades de Do Mayor–Mi bemol–Sol Mayor. La estructura formal (Introducción-A-B-C) queda subrayada por las modulaciones, que se realizan de manera directa al comenzar cada parte del tema. Las melodías del mambo también son sencillas, conformadas por motivos rítmicos que se repiten constantemente, por lo que los cambios de tonalidad y las diferentes instrumentaciones de cada parte son los que ofrecen algo de contraste sonoro. Tete Montoliu realiza una breve improvisación, solamente 16 compases, sobre la cadencia V-I de Sol Mayor, en la parte C. El pianista se muestra buen conocedor de la función del piano en este género, pues realiza un solo más rítmico que melódico, utilizando octavas y acordes en posiciones abiertas y tocando rítmicamente dentro de la clave. En la última cadencia, al final del solo, Montoliu se permite una breve licencia armónica típica del jazz, introduciendo una sustitución tritonal de la dominante (Discmedi Blau, 2006, pista 3).

Los mambos registrados por Tete Montoliu en esta época ofrecen pocas ocasiones al piano como solista, siempre con un número de compases breve —determinado por el arreglo orquestal— y manteniéndose en todo momento dentro de la clave rítmica. Cabe recordar que la salsa es principalmente músicaailable, y aun cuando se destine a ser solamente escuchada, el aspecto rítmico es más importante que la armonía y la melodía, por lo que no parece casual que la interpretación de este estilo no tuviera interés para Montoliu, considerando los gustos musicales del pianista en aquel momento. Obviamente le habría resultado imposible tratar de tocar un solo de *bebop* de una sola línea, ya que el volumen y la densidad de la sección de ritmo de un grupo de música latina tienen demasiado peso y condicionan enormemente al solista (Levine, 2003).

4.2.3. Tete Montoliu y su Conjunto Tropical

Tete Montoliu contrajo matrimonio el 5 de abril de 1956 con la cantante cubana Pilar Morales, que había llegado a Barcelona con la orquesta de Jaime Camino en enero de 1955. Esta circunstancia personal sin duda propició la permanencia temporal del pianista en la interpretación de ritmos cubanos, especialmente mambo y bolero. Ambos trabajaron juntos en la formación Tete Montoliu y su Conjunto Tropical, interpretando repertorios de boleros, mambos y cha-cha-chas. En este grupo, Pilar Morales compartía liderazgo vocal con Jorge Candela, quien se encargaba de los temas de ritmo más ligero, mientras que la cantante cubana interpretaba los boleros. Montoliu y Pilar Morales actuaron poco en directo, ya que ambos intentaban seguir sus respectivas carreras musicales —especialmente el pianista—, aunque siempre dependía, como es natural, del interés del proyecto. Ambos compartieron una breve estancia en Suiza, con un contrato para tocar a dúo en el Café Terrasse de Zurich a finales de 1956. Lamentablemente este proyecto no consiguió

conectar con el público, ya que interpretaban boleros y música latina, casi como pioneros de una tendencia musical que aún no había llegado a Suiza con la fuerza con la que se instalaría en toda Europa algunos años después. El contrato —inicialmente para 45 días— les fue rescindido, pero la empresa les dio cobertura en todo momento, ofreciéndoles una indemnización y contactando además con el cónsul de España para ver si podía ayudar a encontrarles trabajo en otro local. Ellos también buscaron la forma de quedarse en Suiza, y finalmente Montoliu sí pudo conseguir un contrato para tocar a piano solo en un restaurante de Davos, quedando excluida Pilar Morales por el hecho de cantar en castellano. La etapa de Suiza fue decepcionante en lo referente al dúo Montoliu-Morales; no obstante, el pianista vivió allí una experiencia inolvidable para su propia formación musical, que muchos años después contaría de esta manera:

En Zurich asistí a uno de los conciertos más importantes de mi vida. Se celebró en el Congress Hall, una sala sinfónica en la que después he tocado varias veces pero que entonces me parecía un lugar de ensueño, inalcanzable. En la primera parte tocó un trío francés con René Urtreger, Pierre Michelot y Christian Garros, al que se les añadió nada más y nada menos que Lester Young. Después subió al escenario Miles Davis y finalmente tocaron todos juntos. En la segunda parte tocó Bud Powell en solitario y después el Modern Jazz Quartet. Es decir, casi todos mis ídolos musicales de aquel momento (Jurado, 2005, p.117).

Tras el viaje a Suiza, Tete Montoliu decidió seguir con su carrera como solista e ir dejando poco a poco aquellos proyectos en los que tocaba como pianista acompañante de Pilar Morales. Aún habría alguna gira que sí realizaron juntos, auspiciados por un buen contrato, como el que les surgió en el verano de 1957 para tocar en Mallorca junto al contrabajista Francisco Fleta y al baterista Ramón Farrán, amenizando las veladas poéticas

del Hotel Formentor. De esta etapa de Tete Montoliu nos ha quedado la grabación que realizó en Barcelona en 1956 con la formación Tete Montoliu y su Conjunto Tropical, cuatro discos de piedra de 78 revoluciones que serían convertidos más tarde a dos microsuros con el formato EP, cada uno de ellos con cuatro canciones registradas.

Tabla 5

Primeras grabaciones de música latina de Tete Montoliu en Barcelona (1954-1956)

Grabación	Año	Músicos	Temas
<i>Latin Quartet</i>	1954	Enrique Domínguez (v) Tete Montoliu (p, v) Enrique Cifuentes (cb, v) Jorge Pérez (bat, v)	-“Superhombre” (Alberto González) -“No, no y no” (Oswaldo Farrés)
<i>Orquesta de Lorenzo González</i>	1955	Lorenzo González (voz) Tete Montoliu (p) Rafaél Verdura (bat) Pedrito Díaz (percusión) (+Secciones vientos)	-“Mambo-jazz” (J.A. Zavala) -“Mi-fa-sol” (Noro Morales) -“Mambo de la telefonista” (Pérez Prado) -“Luna de miel en Puerto Rico” (Bobby Capó)
<i>Tete Montoliu y su Conjunto Tropical</i>	1956	Pilar Morales (voz) Tete Montoliu (p) Manolo Mercedes (tp) Ramón Aragall (tp) José Vives (cb) Ramón Farrán (bat) Rafael Verdura (tumbadoras)	-“Ayer no viniste” (José Sola) -“Playa escondida” (Manuel Moreno) -“Qué cosas... qué cosas!” (J.P.Latorre-A. Rivero) -“No me hagas cosquillitas” (Sixto Batista)
<i>Tete Montoliu y su Conjunto Tropical</i>	1956	Pilar Morales (voz) Jorge Candela (voz y percusiones) Tete Montoliu (p) Manolo Mercedes (tp) Ramón Aragall (tp) José Vives (cb) Ramón Farrán (bat) Rafael Verdura (tumb)	-“La mujer vespa” (J.Sancha-Gil Serrano) -“Té, chocolate o café” (P.Latorre-J.Guerra) -“Cha-cha-cha Chabela” (Luis Demetrio) -“Eso es el amor” (Pepe Iglesias “El Zorro”)

Nota. Tabla de elaboración propia a partir de la recopilación discográfica *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (Discmedi Blau, 2006).

En esta grabación (tabla 5) Jorge Candela canta la mitad del repertorio, las piezas de salsa y ritmos más ligeros: “La mujer vespa” (J. Sancha - Gil Serrano), “Té, chocolate o café” (P. Latorre - J. Guerra), “Cha-cha-cha Chabela” (Luis Demetrio) y “Eso es el amor” (Pepe Iglesias “El Zorro”). Los temas restantes son cuatro boleros interpretados por Pilar Morales: “Ayer no viniste” (José Sola), “Playa escondida” (Manuel Moreno), “Qué cosas... qué cosas!” (J.P. Latorre-A. Rivero), y “No me hagas cosquillitas” (Sixto Batista).

El bolero, paradigma en esta época de la canción románticaailable, siempre había atraído de manera especial a Tete Montoliu, ya desde su época de conservatorio; según sus propias palabras, “le había apasionado” (Jurado, 2005, p. 265). Este género, que sintetiza elementos literarios y musicales y fusiona tanto tradiciones afrocubanas como hispanas, tuvo gran impacto y popularidad en Europa, y esto hizo que se enriqueciera en manos de diversos compositores. Técnicamente, el bolero desarrolla una célula rítmica en compás de 4/4, con el acento del cinquillo cubano más o menos presente, y “se desarrolla, enriquece y evoluciona sin perder su carácter gracias al son que mantiene el percusionista” (Orovio, 1981, p. 50). Asimismo, y al igual que el mambo, el bolero ha tenido diversas variantes: bolero-mambo, bolero-rhumba, bolero-beguine, etc. Hay que hacer constar que Pilar Morales era una auténtica especialista en el género del bolero cubano; poseía una potente voz contralto de timbre oscuro y grave, muy impostada, con una técnica vocal depurada y gran control expresivo y estilístico⁴⁶. Como pianista acompañante de la voz, Montoliu se encontraba más cómodo en el bolero que en el mambo y otros géneros de música latina. Aquí el pianista siempre aprovechaba algún breve espacio para desarrollar pasajes

⁴⁶ Lamentablemente Pilar Morales renunció a su propia carrera para ocuparse de la de Montoliu, convirtiéndose en una especie de *road manager* que le acompañaría en todo momento, ocupándose de todos los detalles prácticos de su carrera (Marquetti, 2015).

improvisados que complementaban a la voz en sus momentos de reposo, intercalando pequeños fragmentos escalísticos rápidos en los que podía utilizar un lenguaje más moderno. En estos boleros no hay solos propiamente dichos, sino breves fragmentos instrumentales muy acotados dentro del arreglo; un ejemplo de ello lo escuchamos en “Ayer no viniste”, donde Montoliu tiene un momento solista de solamente cuatro compases en el que improvisa variaciones melódicas sobre el tema. Todos los boleros que grabó Pilar Morales con Tete Montoliu están recopilados en el CD *Tete Montoliu y Pilar Morales, Historia de un amor* (Blue Moon, 2006).

4.3. “Cuando Hampton encontró a Montoliu”

A principios de 1955 el Hot Club y el Club 49 anuncian la llegada a Barcelona del histórico vibrafonista de jazz Lionel Hampton, que había sido contratado para realizar dos conciertos con su orquesta en el Windsor Palace el día 19 de enero. El anuncio generó una enorme y lógica expectación que se reflejó en el lleno absoluto de la sala, y Hampton, que además de tocar el vibráfono dirigía la orquesta e incluso se sentaba a la batería en ocasiones, prolongó la segunda sesión más de media hora debido a la entusiasta recepción del público. Ante este éxito el Comité Organizador vuelve a contar con Lionel Hampton, que regresó a Barcelona al año siguiente, en marzo de 1956, para ofrecer cuatro conciertos en dos días en sesiones de tarde y noche. Alfredo Papo escribe las notas del programa, presentando a los integrantes del grupo y cerrando el texto con unas palabras dedicadas al vibrafonista:

[...] Sus improvisaciones al vibráfono son unas verdaderas joyas musicales que no han sido igualadas por nadie, sus intervenciones a la batería o al piano desencadenan una tempestad rítmica que hacen subir la temperatura al rojo vivo, en resumen, se puede decir que Lionel Hampton es el mismo “swing convertido en hombre” [...] Una música viva y generosa, llena de este soplo vital, indispensable elemento del verdadero jazz (citado en Borrell, 2019, p. 241).

Fue en esta segunda visita cuando Tete Montoliu, que ya había quedado impresionado por Hampton en los conciertos del año anterior, tuvo ocasión de conocer y compartir escenario con el legendario vibrafonista estadounidense. La noche del 12 de marzo, acudió a la segunda sesión del concierto de Hampton en el Windsor Palace; su entrada en la sala llamó la atención del vibrafonista al ver que el pianista era aclamado por el público. El Hot Club había organizado una *jam session* posterior al concierto a petición del propio Hampton en la misma sala del Windsor, y estaba previsto que Tete Montoliu se sentara al piano, a pesar de que su forma de tocar no terminaba de agradar a los directivos del Hot Club, por sus incursiones en el *bebop*, un estilo que, por cierto, tampoco era del agrado del vibrafonista norteamericano (Borrell, 2019). Tras ser presentados y mantener una breve charla cordial, Lionel Hampton y Tete Montoliu terminaron compartiendo escenario en una *jam session* que se prolongó hasta altas horas de la madrugada. Los temas que sonaron en esta histórica *jam session*, “Lullaby Of Birdland”, “Just You, Just Me”, “Oh Lady, Be Good” y una extensa versión de la balada “Tenderly”, fueron registrados en un magnetófono portátil, y posteriormente el Hot Club fabricó una pequeña cantidad de LPs que fue distribuida entre sus socios (Pujol Baulenas, 2005). Lionel Hampton, que tenía programadas dos actuaciones más en el Windsor, quedó tan impactado por el talento de

Tete Montoliu, que decidió invitarlo en su siguiente concierto a compartir escenario con él, y así lo comunicó a los organizadores.

Así pues, el público asistente al último concierto se vio sorprendido a mitad del mismo por una voz que, con cierto tono emocionado, anunciaba ante el micrófono: “Lionel Hampton ha oído a un pianista barcelonés, lo ha oído y de él ha dicho que es el mejor músico que se ha tropezado en mucho tiempo...y quiere llevárselo, y esta noche ocupará el puesto de pianista de la orquesta. Se trata de ¡Tete Montoliu!” (Pujol Baulenas, 2005, p. 310).

Efectivamente, para Hampton debió ser una auténtica sorpresa encontrar en Barcelona de manera casual a un pianista de la talla de Tete Montoliu —que posiblemente ya sonaba como un *jazzmen* americano— y le dedicó sinceros elogios durante la noche. El nivel de interacción de los dos músicos en el escenario impactó a los aficionados y sorprendió a los miembros del Hot Club, que quedaron asombrados ante la madurez y maestría de un Montoliu que improvisaba solos extensos mano a mano con el vibrafonista y que era capaz de entablar un diálogo musical en el mismo lenguaje de Hampton (Pujol Baulenas, 2005).

Existen grabaciones inéditas de los conciertos de Lionel Hampton de 1955 y también de 1956 con Tete Montoliu, además de la ya mencionada *jam session* que organizó el Hot club de Barcelona con el Club 49. Todos estos registros se encuentran en el fondo documental sonoro de Alfredo Papo, tal y como atestigua Lourdes Borrell en su tesis doctoral, donde aparecen fotografías y descripciones de cada cinta magnetofónica (Borrell, 2019).

Tabla 6

Contenido de las grabaciones en directo de Lionel Hampton y Tete Montoliu (1955-1956)

	FECHA	CARA 1	CARA 2
DISCO 1 Lionel Hampton	1955	-“How High The Moon” -“Moonglow” -“The Man I Love”	-“High and Mighty” -“Lawdy, lawd”
DISCO 2: <i>Jam session</i> Lionel Hampton/ Tete Montoliu	12/03/1956	-“High and The Migthy” -“Lullaby of Birdland” -“Just You Just Me”	-“Tenderly” -“Oh Lady Be Good”
DISCO 3 Lionel Hampton/ Tete Montoliu	13/03/1956	-“Oh Lady Be Good” -“Tenderly”	-“Hamp’s Boogie” -“Midnight Sun” -“Blues”

Nota. Registros conservados en el Fondo documental sonoro de Alfredo Papo (Borrell, 2019).

El reconocimiento público de un *jazzman* histórico como Lionel Hampton hacia Tete Montoliu, sus invitaciones para compartir escenario y los comentarios de admiración que le había dedicado ante el público de la sala Windsor, supusieron un motivo de peso para que en los ambientes jazzísticos catalanes el pianista adquiriese rápidamente un merecido reconocimiento, que tal vez le había faltado hasta esa fecha, especialmente por parte de los directivos del Hot Club, que a partir de entonces comenzarían a tenerle un mayor respeto. Hampton y su orquesta regresaron a Barcelona los días 13 y 14 de julio de 1956 para actuar en la Plaza de Toros Monumental, y el vibrafonista volvió a contar con Tete Montoliu como invitado, pero estos conciertos no generaron tanta expectación como los celebrados en el Windsor Palace, tal vez por lo poco apropiado del espacio para un concierto de jazz. En cualquier caso, se han de considerar históricos por ser estos dos conciertos en la Monumental los últimos que reunieron a Montoliu y Hampton en un escenario. El

vibrafonista, que tras las primeras sesiones del Windsor continuaría declarando que consideraba a Montoliu una de las más grandes figuras del jazz europeo del momento, le había propuesto realizar una gira por Francia y después llevarlo con él a Estados Unidos. Sin embargo, el esperado contrato nunca llegó a Montoliu, debido a la oposición de la esposa y mánager de Hampton, Gladys, que no estaba de acuerdo en incluir a un músico blanco en la orquesta por considerar que no estaría bien visto entre el público norteamericano. La revista *Quártica Jazz* —en su primer número— recoge así las palabras del pianista:

[...] Hampton me invitó a participar con su orquesta en una gira de tres semanas por Francia. Al finalizar teníamos que viajar a los Estados Unidos, pero la mujer de Hampton, que además era la que llevaba los asuntos de la orquesta, se opuso diciendo que en América no podía presentarse con un pianista blanco. Tuve que volver a Barcelona y seguir tocando comercial en salas de fiesta como el Bikini de la Diagonal (Tete Montoliu, por Miquel Jurado, 1981).

Estas declaraciones entrañan cierta ambigüedad; se habla de la propuesta de gira por el sur de Francia, pero no queda reflejado claramente el hecho de que dicha gira tuviera lugar. Sin embargo, en *Cuadernos de Jazz* Montoliu se expresó más claramente: “después nos fuimos a Francia, y no proseguí hasta América porque la mujer de Lionel opinó que no era deseable llevar ‘blancos’ en la orquesta” (Salinas, 1995, p. 38). No hay acuerdo entre las fuentes consultadas en lo referente a la gira por el sur de Francia; en *Tete. Casi autobiografía* se relatan detalles sobre la supuesta gira, por ejemplo que en escena la orquesta hacía su parte con otro pianista y después Hampton presentaba a Montoliu en trío o cuarteto, mencionando incluso la balada “Tenderly” como el tema estrella (Jurado, 2005). Sin embargo, otros autores expresan de manera taxativa que dicha gira nunca tuvo lugar

(Pujol Baulenas, 2005). Sin pretender descubrir la verdad de la historia, sí se pueden plantear algunas reflexiones al respecto. Por un lado, y con la debida prudencia, hay que considerar que las palabras de Tete Montoliu proceden de conversaciones realizadas casi cuarenta años después y que son posteriormente transcritas, traducidas e incluso interpretadas antes de ser publicadas. Por otro lado, hay un extraño vacío informativo alrededor de esta hipotética gira; cabe pensar que tres semanas de conciertos por Francia habrían dejado algún rastro, y su resonancia pública debía haberse reflejado de alguna manera en prensa o revistas. Así ocurrió con los primeros conciertos de jazz de Tete Montoliu fuera de España, en Cannes y San Remo, donde actuó junto a músicos de prestigio internacional, y cuya repercusión en la prensa española fue inmediata. Sin embargo no se ha encontrado ninguna referencia concreta, apunte o reseña con el más mínimo detalle sobre esos supuestos conciertos o las ciudades en las que habrían tenido lugar. De acuerdo con Pujol Baulenas (2005), mi conclusión es que la gira no se llegó a realizar.

4.4. *Jazz Flamenco: un título sugerente e innovador*

Tras los conciertos de Barcelona, la orquesta de Lionel Hampton viajó a Madrid para actuar en el Teatro Carlos III de Madrid los días 14 y 15 de marzo. Los diarios nacionales se hicieron eco de la exitosa recepción que tuvo el vibrafonista (Zagalaz, 2016), por lo que Hampton y su orquesta volvieron al Carlos III los días 25, 26 y 27 del mismo mes, con sesiones diarias de tarde y noche. La enorme repercusión de estos conciertos, junto a la fama internacional del vibrafonista, hizo que los productores de la RCA española le propusieran la grabación de un LP, en que se había de reflejar de alguna manera sus

vivencias musicales en nuestro país (Pujol, 2005). Lionel Hampton decidió contar con Tete Montoliu, que se trasladó expresamente desde Barcelona para la grabación, y también quiso incluir en el proyecto a María Angélica Catán, bailarina argentina que había llegado a Madrid en 1953 y cuya habilidad en el toque de castañuelas había impresionado enormemente al vibrafonista.

La grabación tuvo lugar el 30 de junio de 1956, y su resultado se materializó en un álbum que fue publicado en formato LP con el sugerente nombre de *Jazz Flamenco*, y que tuvo dos portadas diferentes, correspondientes a la respectivas ediciones americana y española. La visión comercial y de *marketing* de las productoras, especialmente de la española, se reflejó de forma inequívoca en el diseño gráfico de ambas cubiertas, que merecen ser comentadas. La portada americana consiste en una composición estática en un solo plano sobre fondo oscuro con una guitarra española apoyada en un vibráfono, bajo la cual se extiende un mantón de Manila en cuyo borde descansan unas castañuelas (ver ilustración 1). Efectivamente, las castañuelas o palillos como instrumento de percusión representan claramente el sonido identificativo de la música y el baile flamenco, y por tanto, también del folklore y la cultura española; una iconografía plagada de tópicos que identifican “lo español” con “lo flamenco” en un reflejo de la “noción de España que tenía el estadounidense medio en 1956” (Iglesias, 2017, p. 248).

Ilustración 1

Portada americana del disco Jazz Flamenco (1956)



Fuente: *Discogs*.

Con un concepto casi opuesto, la cubierta española del disco *Jazz Flamenco* representa una acción en un contexto concreto: Lionel Hampton, totalmente integrado en la cultura musical española, toca el vibráfono mirando sonriente hacia el espectador bajo su sombrero cordobés, y junto a él la figura de María Angélica bailando y con los brazos posicionados perfectamente en el acto de tocar las castañuelas (ver ilustración 2). Al fondo, y contribuyendo a la profundidad de la escena, los músicos de la banda tocan sus diversos instrumentos. La ilustración se asemeja a una viñeta de cómic, incluyendo la tipografía de las letras que se utilizan para el título de “jazz flamenco”, dibujado en gran tamaño sobre

una línea ondulada y con trazos que también sugieren movimiento. Una escena llena de colorido que tiene un impacto visual inmediato: transmite movimiento y música; capta un momento alegre y festivo de jazz y flamenco, tan dinámico que casi se podría decir que “suena”.

Ilustración 2

Portada española del disco Jazz Flamenco (1956)



Fuente: *Discogs*

Cabe recordar que el diseño de la cubierta de un álbum constituye un reclamo visual, que aporta un mensaje directo o indirecto sobre un disco entero (Bilbao, 2023), aunque en

el caso del disco *Jazz Flamenco*, la conexión entre el mensaje de las portadas y el contenido sonoro del álbum es extremadamente superficial, como se comentará más adelante. Analizando la estrategia de la RCA con visión retrospectiva, resulta obvio que el novedoso término “jazz flamenco” trataba de sugerir *a priori* una hipotética fusión⁴⁷ entre ambos lenguajes, en una etapa de la historia del jazz especialmente fructífera para las músicas de fusión (Goialde, 2027). Esta novedosa propuesta se defendía de manera explícita en la edición española, donde una voz acompañada por el toque de una guitarra flamenca presentaba en nombre de la RCA el disco *Jazz Flamenco*, como una innovación inspirada por Lionel Hampton. La misma estrategia comercial presidió la invención de títulos como “Spain”, “Toledo’s Blade”, “Flamenco Bop City” o “Flamenco Soul”, para algunos de los temas que conforman el álbum. En su *Teoría Musical del Flamenco*, Lola Fernández propone una definición clara del concepto de jazz flamenco :

[...] Fusión que se realiza partiendo de la música de jazz, donde se respetan la formas, estructuras y armonías jazzísticas incorporando al mismo tiempo elementos rítmicos del lenguaje flamenco, además de otros componentes técnicos como cierres, escalas o cadencias flamencas” (Fernández, 2004, p. 127).

En el disco de Lionel Hampton, el único elemento procedente del flamenco se limita a la inclusión de las castañuelas de María Angélica, cuyo toque y variaciones rítmicas no se integran en la música en términos de fusión sino de yuxtaposición, la manera más básica entre los tipos de confluencia que pueden darse entre el jazz y el flamenco. El resultado es una propuesta musical en la que efectivamente se yuxtapone un elemento rítmico

⁴⁷ El término “fusión” es el más utilizado por músicos de jazz e historiadores de la música de jazz, aunque en el ámbito musicológico se opta la mayoría de las veces por el de “hibridación” (Goialde, 2017).

procedente del flamenco —el toque de castañuelas— junto al resto de parámetros musicales que integran un contexto musical estrictamente jazzístico, en el cual, y esto es lo sustancial, no se desarrolla ninguna idea musical resultante de la integración de ese elemento flamenco.

Cabe recordar que el recurso de incluir un palo flamenco como base rítmica de un tema de jazz constituye —entre otras— una de las primeras acciones con dirección clara en el proceso de fusión de jazz y flamenco; por ejemplo, utilizar un ritmo de bulería —uno de los palos favoritos de los músicos de jazz— sobre un *standard* o un *blues*. Sin embargo en este caso, en lugar de un palo flamenco, Hampton integra en alguno de los temas un ritmo de mambo cubano (“Mambo Bop City”). Así, otro concepto más se suma a la confusión terminológica: junto a “lo español” y “lo flamenco”, se añade “lo latino”, en una especie de simbiosis en la que unos conceptos se identifican con otros. Reaparece aquí el antiguo concepto de *spanish tingle* o “toque español”, según el cual “los elementos pretendidamente españoles o flamencos tienen más que ver con lo latino o caribeño” (Zagalaz, 2016, p. 96). En el álbum *Jazz Flamenco* de Lionel Hampton, junto al “toque español” que alude a elementos de la música latina por tradición, se uniría el toque de castañuelas como el auténtico “toque español” en sentido literal. En “Mambo Bop City”, María Angélica —cuyo dominio del instrumento es incuestionable— mantiene el toque de castañuelas de fondo de principio a fin, y trata de integrarlo en el tema cambiando el tipo de toque en función de los cambios rítmicos que se suceden en cada parte de la estructura. Sin embargo, en ningún momento entra en la clave del mambo, ni se producen interacciones entre la castañuela y el resto de los instrumentos de la plantilla.

Pese a ello, este álbum supuso un punto de partida que lo sitúa dentro del marco de la investigación sobre los orígenes del jazz flamenco, siendo de obligada referencia como uno de los primeros experimentos que tuvieron lugar entre ambos lenguajes. Y aunque el disco no respondiera a las expectativas musicales, “se sentó un precedente a partir del cual se produjera un recorrido histórico que entrelazara jazz y flamenco cada vez más, y de una forma mucho más orgánica” (Zagalaz, 2017, p. 101). Si nos situamos en la España de 1956, sin duda hay que poner en valor la aportación de Lionel Hampton y de la RCA, la intuición del vibrafonista y el intento de la discográfica que, aunque precipitado y comercial, llevaba implícito una visión, inconcreta aún, de la “idea” de la fusión jazz-flamenco. Una idea que tendría su evolución hasta concretarse en los grandes nombres del jazz español que lograron por fin una auténtica fusión de ambas músicas.

4.5. La participación de Tete Montoliu en el disco *Jazz Flamenco*

El álbum *Jazz Flamenco* (RCA 3L12015, 1956) está conformado por diez temas, de los cuales siete son interpretados por la banda de Lionel Hampton al completo, a la que se añaden en muchos momentos percusiones realizadas por músicos españoles que no figuran en los créditos. Tete Montoliu toca en los tres temas restantes, formando parte integrante del quinteto al que Hampton llamó “Flamenco Five”, aunque curiosamente su nombre tampoco aparece en los créditos del disco, ni siquiera en la edición española. No obstante, de alguna manera la presencia de Montoliu se podría dar por hecha, ya que en la portada del disco se nombra a los “Flamenco Five” en referencia a los tres temas grabados en quinteto, precisamente los únicos en los que participó el pianista catalán. Estos temas son:

“Tenderly” (Gross-Lawrence), “Spain” (Jones-Kahn), y “Toledo Blade” (Lionel Hampton), los primeros de jazz grabados por Tete Montoliu en un estudio⁴⁸.

4.5.1. “Spain” y “Toledo Blade”

“Spain” es uno de los temas en los que interviene María Angélica al toque de castañuelas, realizando una breve introducción de 4 compases *a capella*. En la sección de solos, vuelve a sonar la castañuela haciendo “cuatros” con Lionel Hampton, una práctica muy jazzística en la que se alternan sus respectivas intervenciones solistas cada cuatro compases, aunque en este caso sin ninguna interacción entre ellos. Y hasta aquí la presencia de elementos flamencos en “Spain”; por lo demás, el tema responde en todos sus parámetros al *standard* de jazz de 32 compases absolutamente clásico, de estructura formal AABA con introducción y coda, y un ritmo de *swing* no demasiado rápido. La estructura armónica también está dentro del *standard* clásico, predominando la progresión II-V-I en las partes A y con un paso por la subdominante menor en la B. En la improvisación Tete Montoliu realiza algunos cambios en la armonía, reduciendo la progresión II-V-I en las A prescindiendo de la subdominante, es decir, tocando solamente V en lugar de II-V. Asimismo, en el puente también varía la progresión, sustituyendo uno de los acordes de la subdominante menor por una dominante secundaria.

“Toledo Blade”, otro título de inspiración española, es una pieza compuesta por el propio Lionel Hampton para la ocasión y parece que de forma rápida, pues en algunos momentos se aprecia en las líneas melódicas del tema cierto carácter improvisado. Al igual que “Spain” responde a una estructura armónica muy clásica, sencilla y cómoda para

⁴⁸ Estos temas se reeditaron varias décadas después y forman parte del CD recopilatorio ya citado (Discmedi Blau, 2006).

desarrollar un solo. Se trata de un *swing up* de estructura AABA y cuya última A es improvisada por Hampton ya desde la exposición del tema, en el que no encontramos ningún guiño, cita o giro melódico que recuerden a la música popular española y menos aún al flamenco; de hecho, y al igual que el anterior, es un *standard* absolutamente convencional, tanto en el tema como en los solos. En la improvisación de Montoliu encontramos un lenguaje jazzístico aún sencillo pero extremadamente coherente, con una base muy bien asentada que se evidencia en un paso claro por los acordes mediante escalas y arpeggios en corcheas, y con una dirección hacia el *bebop* muy clara también. A esto hay que añadir una técnica pianística que suena impecable, con un toque muy preciso. En definitiva, un claro dominio del lenguaje del *swing* de transición al *bebop*, como veremos más adelante en los capítulos de análisis.

4.5.2. “Tenderly”

Sin duda una gran aportación de Montoliu al disco de Hampton fue su interpretación de la balada “Tenderly” (W. Gross/J. Lawrence, 1946), conocida canción popular americana compuesta originalmente en tiempo de vals a 3/4, pero que siempre fue interpretada por los músicos de jazz como *standard* en 4/4, con ritmo de balada *swing*. Merece la pena detenerse en esta pieza, ya que en ella Montoliu toca a piano solo durante cinco minutos completos, comenzando con la exposición del tema y recreándose en sus variaciones, tras lo cual desarrolla una larga improvisación de dos coros completos. En los compases finales del último coro y tras cinco minutos de piano solo, Montoliu realiza un *ritardando* que sugiere el final de la pieza, por lo que casi sorprende la entrada de Hampton junto al resto de la sección rítmica, para realizar una reexposición modificada o improvisada del tema. Se une Montoliu al final del coro en un *ritardando* a unísono con el

que el tema concluye. Siete minutos en total, en los cuales la intervención de Hampton y su banda ha sido casi anecdótica, quedando patente el respeto musical hacia el pianista invitado y su interés en presentarlo, dándole el liderazgo absoluto de un tema que ambos ya habían tocado juntos en sus primeros encuentros, como ya se ha comentado.

Se podría establecer una comparativa entre esta versión de “Tenderly” de Montoliu y las de sus dos pianistas de referencia en esta época, la de Art Tatum, grabada en 1950 y la de Bud Powell en 1955⁴⁹, ambas a piano solo y sin duda conocidas por Tete Montoliu. Art Tatum comienza exponiendo el tema con cierta precipitación, sin demasiadas pausas, en un ambiente *rubato* pero dentro de la estética de piano *stride*, muy virtuosístico. Powell prescinde de la exposición melódica del tema, abordando directamente la improvisación, con escasas citas literales de la melodía. Montoliu combina el virtuosismo con elementos de Tatum derivados de la tradición del piano solo, como la sugerencia del *stride*, pero más ligero y estilizado, más moderno en definitiva. De hecho Montoliu recuerda más a Powell, a la hora de incorporar algo de movimiento interior a la técnica habitual del *stride* y usando bastante pedal de resonancia. Pero aunque pudiéramos encontrar cierta inspiración de las versiones de Tatum y Powell en la de Montoliu, es evidente que este poseía ya suficiente personalidad artística, técnica y conocimientos teóricos para realizar su propia interpretación. El pianista catalán ofrece una exposición de “Tenderly” clara, pausada, brillante, llena de lirismo pero no exenta de virtuosismo, y con una riqueza armónica y un contorno melódico dentro del lenguaje *bebop*, tal vez más cercano a Bud Powell y al

⁴⁹ Esta versión de “Tenderly” procede de *Jazz Original*, un álbum de estudio de Bud Powell publicado en 1955, que recoge las sesiones que el pianista grabó en Fine Sound Studios de Nueva York, en 1954 y 1955. El álbum fue reeditado como *Bud Powell '57* en 1957.

ambiente sonoro que este era capaz de crear en esa y otras hermosas baladas a piano solo, como “I’ll Keep Loving You” (*Jazz Giant*, 1949).

4.6. Más boleros y un poco de *swing*

4.6.1. Tete Montoliu y su Conjunto

En febrero de 1957 Tete Montoliu realiza por fin una grabación oficial de jazz con su propio grupo, junto a Manuel Bolao a la guitarra, José Vives al contrabajo y Ramón Farrán a la batería. La sesión tuvo lugar en el Orfeón de Gracia para el sello discográfico Phillips, y fue editada con el nombre de *Tete Montoliu y su Conjunto*. Se grabaron solamente cuatro temas, dos de los cuales fueron cantados nuevamente por Pilar Morales: “Abrázame así”, del compositor argentino Mario Clavell, y “Tan enamorada”, del compositor y cantante catalán Grau Carol. El primero de ellos, escrito originalmente como bolero, es interpretado por el cuarteto de Montoliu como un *slow-fox*⁵⁰ que en manos del pianista se acerca casi a la balada de jazz clásico. En este sentido, la diferencia con su disco anterior ya comentado —*Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*— es abismal, especialmente en esta versión de “Abrázame así”, que ya comienza con una introducción muy libre en la que el pianista se muestra muy técnico, utilizando escalas a gran velocidad, junto a gran cantidad de adornos de la línea melódica y armonías claramente jazzísticas. Aquí Montoliu dispone de una sección instrumental de ocho compases para improvisar una variación de la melodía principal mediante acordes paralelos, muy dentro del estilo. Montoliu no evidencia su individualidad, ajustándose con criterio y madurez a su función de pianista acompañante,

⁵⁰ Considerado así en los créditos del disco *Tete Montoliu y Pilar Morales. Historia de un Amor* (2006).

pese a lo cual se le escapa algún patrón claramente jazzístico justo en la entrada de su parte instrumental. Asimismo el pianista aprovecha las respiraciones de la voz, entre frase y frase, para desarrollar líneas melódicas más libres como respuesta a la melodía principal, introduciendo escalas vertiginosas y adornos dentro de una estética de balada clásica de jazz, al estilo de Tatum. El otro tema que canta Morales, “Ayer no viniste”, sí es un bolero cubano interpretado con la clave bien marcada, y donde la guitarra tiene más presencia que en el anterior, tanto en la introducción como en la breve sección instrumental.

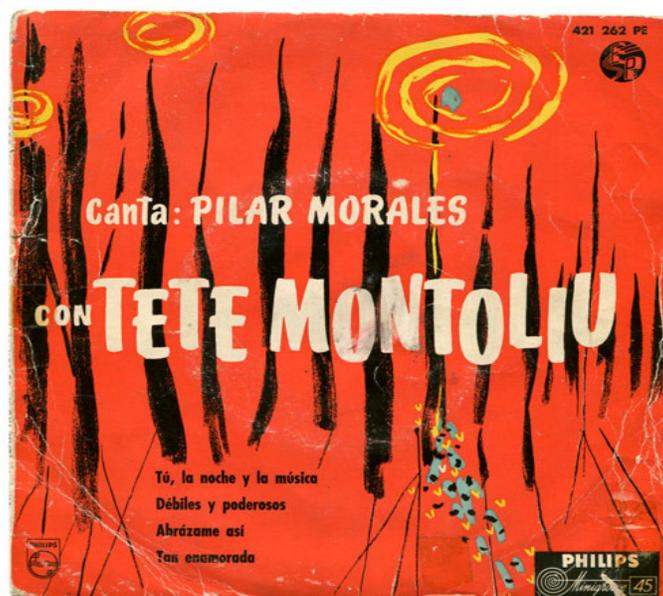
Pese a no considerarse un especialista en el género, Montoliu tocó boleros —y a su manera— durante toda su vida⁵¹, introduciendo cada vez más el lenguaje jazzístico en este género cubano.

[...] Tocar jazz no significa que se tengan que tocar exclusivamente temas de jazz. El lenguaje jazzístico es una manera de expresarse, un lenguaje que puede comunicarse igualmente tocando “La Comparsita”, la “Cançò de Matinada”, “Rosó”, un bolero o un tema de lo que quieras. Por ejemplo, yo he tocado infinidad de boleros, me gustan mucho los boleros. Hice un disco con boleros y otros dos con temas sudamericanos y brasileños. De estos discos estoy muy contento. Toqué lo que me gustaba y me divertí mucho. Lo que toco aquí es verdaderamente jazz, aunque los temas sean latinoamericanos (Tete Montoliu, por Miquel Jurado, 1981).

⁵¹ A lo largo de su trayectoria profesional, Tete Montoliu volvería al bolero-jazz a través de diversas grabaciones, entre las cuales se ha de destacar el álbum *Free Boleros* (1996), del cual la investigadora suiza Christa Bruckner ha transcrito y analizado algunas de las piezas (Bruckner-Haring, 2020).

Ilustración 3

Portada original del álbum de Tete Montoliu y su Conjunto (1957)



Fuente: *discogs*.

Ilustración 4

Soporte físico original del disco de Tete Montoliu y su Conjunto (1957)



Fuente: *Discogs*

4.6.2. “You and the Night and the Music”

Además de los dos boleros, Tete Montoliu grabó en el EP dos temas de *swing*: “You and the Night and the Music” (A. Schwartz-H. Dietz) y “The High And The Mighty” (D. Tiomkin-N. Washington). De estos *standards* voy a detenerme en la versión de Montoliu de “You and the Night and the Music”, canción popular americana compuesta por el neoyorquino Arthur Schwartz —uno de los más importantes compositores de comedias musicales de Broadway— con letra de Howard Dietz, publicada en 1934⁵².

El tema (Fresh Sound Records, 2006, vol. 3, pista 1) responde a la estructura AABA de 32 compases, con tiempo de *swing* lento y tonalidad de Re menor, y comienza con la exposición del tema a unísono a cargo del guitarrista Manuel Bolao y de Tete Montoliu. En la B se rompe el unísono, y mientras la guitarra continúa exponiendo la melodía original el piano realiza contracantos que convierten el puente en un fragmento de textura contrapuntística a dos voces. En la última A de exposición, antes de los solos, Montoliu mantiene el unísono melódico, pero enriquece la armonía con acordes de paso de gran direccionalidad. El primer coro de solos es compartido entre Manuel Bolao —que toca en la primera mitad— y Tete Montoliu, que improvisa en clave *bebop*, dando continuidad melódica a las ideas expuestas por el guitarrista. A continuación Montoliu ejecuta una improvisación de un coro completo, planteando un discurso musical con un enfoque estético que podría recordar a Bach, tanto a nivel textural como de contorno melódico, predominando el uso continuo de la línea de corcheas e introduciendo asimismo fórmulas

⁵² La canción fue estrenada en el musical de Broadway *Revenge with Music*, con música de los dos autores. Curiosamente, Howard Dietz escribió su libreto basándose en *El Sombrero de Tres Picos* de Pedro Antonio de Alarcón, inspirado en un reciente viaje por España (en: “You and the Nigt and the Music”, www.JazzStandards.com).

preestablecidas. El pianista interpreta las cocheas iguales —prescindiendo de la flexibilidad atresillada del jazz— y sustituye asimismo las fórmulas melódicas utilizadas en el *bebop* por otras más diatónicas y cercanas al lenguaje de Bach. El enfoque técnico y estilístico de esta improvisación será analizado pormenorizadamente en el capítulo final de esta tesis.

Montoliu era gran conocedor de la música del compositor alemán por sus estudios en el Conservatorio del Bruc, donde no solo había tocado sus obras, sino que también había realizado en ocasiones “juegos” pianísticos alternando piezas de Bach con temas de jazz (Jurado, 2005). Su admiración hacia la música de Bach, así como su consciencia acerca de la trascendencia de su obra, queda patente en su entrevista para *Cuadernos de Jazz*: “la persona que no ha escuchado a Bach es que no ha escuchado música” (Salinas, 1995, p. 41).

4.7. Por fin, solo jazz: primer álbum completo de *swing* y *bebop*

4.7.1. Tete Montoliu y su *Cuarteto* (1958)

La grabación más importante de Tete Montoliu en esta etapa, por su extensión y contenido, se realiza en noviembre de 1958 para Saef (Sociedad Anónima de Ediciones Fonográficas), un sello discográfico promovido por Pere Portabella, activo miembro del Club 49 y socio del Hot Club de Barcelona, que posteriormente se convertiría en productor y director de cine. Con muy buen criterio, el promotor eligió al pianista catalán para inaugurar las producciones del nuevo sello; las grabaciones tuvieron lugar en un pequeño estudio situado en la calle Tamarit y creado también gracias a la iniciativa de Portabella. Los músicos con los que contó Montoliu para este disco fueron Eduardo Gracia (contrabajo), Ramón Farrán (batería), Ricard Roda (saxo alto) y Francesc Burrull

(vibráfono), quinteto que Tete Montoliu creó tomando como modelo al Modern Jazz Quartet, una de sus formaciones favoritas en aquel tiempo. El disco se publicó bajo el nombre de *Tete Montoliu y su Cuarteto*.

Ilustración 5

Portada original del EP *Tete Montoliu y su Cuarteto*, vol.1 (1958)



Nota. Fotografía realizada por Leopoldo Pomés (Pujol Baulenas, 2005, p. 330).
Fuente: *Discogs*.

El grupo grabó ocho temas: “Bernie’s Tune” (B. Miller), “Walking” (R. Carpenter), “Someone to Watch Over Me” (G. & I. Gershwin), “Fine and Dandy” (K. Swift-P. James), “Somebody Loves Me” (G. & I. Gershwin), “Indiana” (J. F. Hanley-B. McDonald), “Delaunay’s Dilemma” (John Lewis), y “Willow Weep for Me” (Ann Ronell), este último

interpretado por Montoliu a piano solo. La grabación se publicó en dos EPs de cuatro canciones cada uno, bajo el nombre de *Tete Montoliu y su Cuarteto*; este fue el primer disco íntegramente de jazz grabado por Tete Montoliu como líder, además de “un ejemplo del jazz moderno que se practicaba en Barcelona en aquella época” (Pujol Baulenas, 2005, pp. 330-331). Tanto este álbum como el EP anteriormente comentado —*Tete Montoliu y su Conjunto*— han sido reeditados en formato CD por FreshSound Records en 2006 (*Jazz en Barcelona 1920-1965*, vol. 3), con textos de Jordi Pujol Baulenas.

Ilustración 6

Contraportada original del álbum Tete Montoliu y su Cuarteto (1958)



Nota. Fotografías realizadas por Leopoldo Pomés (Pujol Baulenas, 2005, p. 330).
Fuente: *Discogs*.

En el disco encontramos varios temas a ritmo de *swing* en los que interviene el vibrafonista Francesc Burrull, a la sazón pianista y arreglista del Latin Combo, que había comenzado a tocar el vibráfono a instancias de Montoliu para aquella grabación (Pons Macias, 2023). Mencionaré especialmente “Delaunay’s Dilemma”, un tema compuesto por John Lewis —pianista del Modern Jazz Quartet— y grabado en 1953, obviamente dedicado al promotor francés Charles Delaunay, el cual mucho tiempo después le daría este mismo nombre, *Delaunay’s Dilemma*, a su autobiografía publicada en 1983 (Jones, 2020). El tema es un *rhythm changes*, una estructura armónica preestablecida de uso habitual en el jazz y especialmente favorita del *bebop*, a la que se recurre con frecuencia para la práctica de *contrafacts*. El quinteto realiza un arreglo muy similar al de la versión de referencia de Modern Jazz Quartet de 1953⁵³, incluyendo una modulación que no es tan habitual en este tipo de composiciones: la introducción en Eb se repite tras la exposición, funcionando como interludio modulante hacia los solos, que se realizan en Bb, tonalidad por excelencia de los *rhythm changes* más populares (“Lester Leaps In”, “Rhythm-a-ning”, “Anthropology”, “Dexterity”, etc). Tras las improvisaciones, se vuelve a modular a Eb para la reexposición. Además de la variedad sonora que pueda ofrecer la modulación, cabe pensar que este cambio a Bb en el arreglo se realiza para tener mayor comodidad improvisando en una tonalidad en la que se interpretan gran cantidad de *rhythm changes*. Burrull traslada a su nuevo instrumento su genuino buen gusto y musicalidad, además de cierta influencia del estilo sencillo con toques modernos de Milt Jackson, vibrafonista del Modern Jazz Quartet. Montoliu realiza aquí un solo sencillo pero muy coherente y

⁵³ Perteneciente al álbum: *The Modern Jazz Quartet - Django*, recientemente reeditado por el sello Prestige (2006).

cantable, con una melodía claramente estructurada que se estudiará más adelante en los capítulos de análisis.

El único tema a piano solo del disco es “Willow Weep For Me”, balada *bluesy* escrita en 1932 por la compositora y letrista estadounidense Ann Ronell, una de las pocas mujeres —junto a Kay Swift— que formaron parte del grupo de compositores de Tin Pan Alley. En la interpretación de Tete Montoliu encontramos algunos de los recursos ya comentados anteriormente en la balada “Tenderly”, y volvemos a comprobar la influencia concreta de Art Tatum⁵⁴, tal y como él mismo comentó en una entrevista al referirse a esta grabación de “Willow Weep For Me” (Jurado, 1981). La armonía de este tema es muy interesante: la A se mueve cerca del *blues* mientras que la B tiene un color diferente, en modo menor y con intercambios modales, terminando con una cadencia frigia. Montoliu expone el tema libremente, muy *rubato*, tras lo cual arranca un ritmo a la negra con la mano izquierda para comenzar el solo. La improvisación bascula entre dos estéticas diferentes: en la parte A el pianista introduce escalas de *blues* de manera constante, y en la B cambia a un estilo más tonal, virtuosístico y expresivo.

En este disco encontramos también el único *blues* que Tete Montoliu grabaría de manera oficial en los años 50, “Walking” (R. Carpenter), un tema publicado en 1954 por Miles Davis All Stars Sextet. En el “Walking” de Montoliu, interpretado sin la introducción original de Davis, el pianista comparte protagonismo con los demás solistas, realizando al igual que Roda una breve improvisación de un solo coro, seguido de dos vueltas de cuatros con el baterista. Tras estas secciones reaparece el tema en lo que se supone que es la reexposición para final, pero en lugar de ello arranca sorprendentemente un breve solo de bajo

⁵⁴ Tatum fue uno de los primeros músicos —y posiblemente el primer pianista de jazz— en grabar la canción, en 1949 (en: “Willow Weep for Me”, www.classicjazzstandards.com).

con el que el *blues* ya concluye; un final algo extraño para un tema en el que no se observa ningún aspecto especialmente destacable.

Ilustración 7

Soporte físico original del disco Tete Montoliu y su Cuarteto (1958)



Fuente: *Discogs*.

4.7.2. Tete Montoliu como *bopper*

En el álbum *Tete Montoliu y su Cuarteto* se incluyen varios temas claramente *bebop* en los que interviene el saxofonista Ricard Roda, considerado en aquel momento el mejor saxofonista alto —junto a Vlady Bas— del jazz español. Así lo demuestra en el tema “Bernie’s Tune” (Bernie Miller, 1952), donde tras la exposición a unísono de piano y saxo, Roda desarrolla un solo en el que evidencia su asimilación del lenguaje *bebop*. La canción

popular “Fine and Dandy”, escrita por la compositora estadounidense Kay Swift en 1930, es versionada aquí en clave *bebop*. Roda expone el tema —a *tempo* muy rápido— con el apoyo rítmico de Montoliu, que va armonizando la melodía. Tras un nuevo solo del saxofonista, en el que se aprecia la influencia de Charlie Parker, entra Montoliu en el siguiente coro, planteando una improvisación *bebop* llena de recursos propios del estilo: patrones, corcheas continuas sin respiración, cromatismos, sustituciones armónicas, etc.

Tabla 7

Primeras grabaciones de jazz de Tete Montoliu en los años 50

<i>Jazz Flamenco. Lionel Hampton y su Quinteto</i>	1956	Lionel Hampton (vib) Tete Montoliu (p) Peter Badie (b) June Gordner (dr) María Angélica (castañuelas)	-“Tenderly” (Gross-Lawrence) -“Spain” (Jones-Kahn) -“Toledo’s Blade” (Lionel Hampton)
<i>Tete Montoliu y su Conjunto</i>	1957	Tete Montoliu (p) Manuel Bolao (g) José Vives (cb) Ramón Farrán (dr)	-“Abrázame así” (Mario Clavell) -“Tan enamorada” (Grau Carol) -“You and the Night and the Music” (A. Schwartz-H. Dietz) -“The High and the Mighty” (D. Tiomkin-N. Washington)
<i>Tete Montoliu y su Cuarteto</i>	1958	Tete Montoliu (p) Eduardo Gracia (cb) Ramón Farrán (b) Ricard Roda (sax) Francesc Burrull (vib)	-“Bernie’s Tune” (B. Miller) -“Walking” (R. Carpenter) -“Someone to Watch Over Me” (G. & I. Gershwin) -“Fine and Dandy” (K. Swift-P. James) -“Somebody Loves Me” (G. & I. Gershwin) -“Indiana” (J. F. Hanley-B. McDonald) -“Delaunay’s Dilemma” (John Lewis) -“Willow Weep for Me” (Ann Ronell)

Nota. Elaboración propia a partir de *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006) y *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006).

Sin duda el tema *bebop* por excelencia del álbum *Tete Montoliu y su Conjunto* es “Indiana” (“Back Home in Indiana”), una composición de jazz tradicional del año 1917 escrita por B. MacDonald y J. F. Hanley, sobre cuya armonía se compuso posteriormente el célebre “Donna Lee” (1947), atribuido tanto a Charlie Parker como a Miles Davis. Es además el único tema que Montoliu interpreta en trío junto al resto de la sección rítmica, contrabajo y batería, a una velocidad de 300 BPM, un *tempo* más cercano a su *contrafact* “Donna Lee” que al “Back Home in Indiana” tradicional, mucho más lento. Desde la exposición, el pianista ya prescinde en algún momento de la melodía original, algo muy habitual en el *bebop*, sustituyéndola por breves frases improvisadas en los cuatro últimos compases de la primera A. Y lo mismo plantea al final de la parte B, introduciendo una melodía diferente que de hecho recuerda a la de “Donna Lee”. Tete Montoliu desarrolla aquí dos coros completos de improvisación, en los que se aprecia su evolución en el lenguaje y en la gestión de los elementos técnicos y estilísticos del *bebop*, que utiliza con claridad, equilibrio, musicalidad y virtuosismo. Todo ello será analizado con profundidad en los siguientes capítulos, a partir de las transcripciones realizadas.

4.8. Una mirada hacia Europa: festivales internacionales y nuevos proyectos

Tete Montoliu actuó por vez primera en un evento internacional de reconocido prestigio en el verano de 1958: el Festival de Jazz de Cannes, celebrado entre los días 13 y 18 de julio. Esta oportunidad se debió a la gestión personal de su amigo José Marlet (ver capítulo 3), quien envió al organizador del Festival, Charles Delaunay, una cinta magnetofónica con una grabación de Montoliu tocando a piano solo. Delaunay, que ya

tenía referencias del pianista catalán, le incluyó en el programa del Festival y el propio Marlet se hizo cargo de los gastos de viaje y hotel de Montoliu. Su actuación tuvo lugar el viernes 11 de julio, y casualmente compartió cartel con uno de sus ya mencionados referentes, el Modern Jazz Quartet, además de con otros *jazzmen* como Bobby Timmons o Zoot Sims. El pianista tocó acompañado del contrabajista franco-argentino Ricardo Galeazzi y el batería neoyorquino Ditto Edwards, y participó asimismo en la antológica *jam session* de clausura del Festival turnándose en el piano con Martial Solal, junto a músicos que ya eran historia del jazz como Stan Getz, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Don Byas, etc.

Este paso por el Festival de Cannes, el primer concierto internacional de jazz de Montoliu, supuso un impulso más dentro y fuera de nuestras fronteras para su ya prometedora carrera. Su actuación fue muy valorada en el ámbito jazzístico barcelonés, recibiendo un gran apoyo por parte de críticos y aficionados. El éxito de Tete Montoliu en el festival de Cannes contribuyó a que su figura fuera creciendo en los círculos del jazz barcelonés, favoreciendo asimismo el movimiento de actividades y conciertos de la ciudad.

En otoño de 1958, el Jubilee Jazz Club decidió inaugurar la temporada de jazz de Barcelona, organizando los llamados “lunes de cámara” en el Teatro Candilejas, una sala con un aforo para 350 personas situada en Rambla Catalunya, 34 (Pujol, 2005). Estas sesiones, que incluían conferencias y actuaciones, fueron inauguradas por Tete Montoliu el lunes 20 de octubre de 1958, bajo el título “Síntesis de la historia del jazz por Tete Montoliu y su conjunto de jazz experimental” (Pujol Baulenas, 2005). El pianista actuó en sexteto junto a algunos de sus músicos habituales, entre los cuales estaban Ricard Roda o Ramón Farrán, e interpretaron varios temas de su última grabación, como “Somebody

Loves Me” y “Willow Weep For Me”, entre otros *standards*. La *jam session* que siguió al concierto fue una especie de homenaje a Tete Montoliu por su reciente éxito en el Festival de Cannes, y al siguiente “lunes de cámara” el pianista repitió en el Candilejas con otro proyecto diferente llamado “Jazz 1958”, tocando en cuarteto junto a José Ballester (guitarra), Arturo Aguado (contrabajo) y Rafael Verdura (batería). Ante el éxito de estos conciertos, el teatro Candilejas decidió reanudar las sesiones matinales —que ya se habían realizado durante la primavera de 1957—, pero en esta ocasión bajo la dirección musical de Tete Montoliu. Así, a partir del 9 de noviembre, el público fue llenando cada domingo la sala del Candilejas, donde el pianista tocaba en la sección rítmica de base, acompañando a los mejores solistas de la ciudad. En estas *jam sessions* del Candilejas conoció Montoliu al contrabajista aragonés Eduardo Gracia, cuya carrera profesional había transcurrido en Holanda, Alemania y Bélgica, y al pianista le impresionaron su pulsación, fraseo moderno y amplia sonoridad. Inmediatamente le ofreció formar parte de un nuevo trío junto al baterista Ramón Farrán, una formación considerada como “el mejor trío que Montoliu había tenido hasta aquel momento” (Pujol Baulenas, 2005, p. 329).

La consolidación artística de Tete Montoliu no solamente se había iniciado en España, sino que también su nombre comenzaba a ser conocido en el ámbito del jazz europeo. Muestra de ello fue su participación como representante español en el IV Festival de Jazz de San Remo, que se celebró los días 21 y 22 de febrero de 1959. La actuación del pianista tuvo lugar la primera noche, acompañado por Antonio de Serio (contrabajo) y Franco Mondini (batería), como grupo estrella tras el quinteto de Flavio Ambrosetti. El concierto de Montoliu y la recepción del público quedaron recogidas en la crónica de Giancarlo Testoni para el número de marzo de la revista *Música Jazz*:

[...] Montoliu recupera naturalmente el estilo de varios pianistas americanos, desde Powell hasta Peterson. Su técnica es indudable, incluso más completa que la de la mayoría de pianistas europeos, aunque sus gustos son precavidos, sin excentricismo, y con una gran fluidez de ideas. A nuestro entender, su mejor pieza es “Willow Weep For Me”, en la que Montoliu utiliza su juego poco veloz, distendido y reflexivo para obtener mayores efectos. También “Pennies From Heaven”, “Somebody Loves Me” y “Fine and Dandy” han obtenido grandes aplausos (citado en Pujol Baulenas, 2005, p. 336).

A su regreso de Italia, el pianista catalán creó un nuevo proyecto al que llamó “Tete Montoliu y su Modern Jazz Quartet”, una evidente declaración de intenciones que daba continuidad a la línea estilística de su última grabación. En esta ocasión contó con el vibrafonista José Manuel Gracia y su hermano Eduardo Gracia al contrabajo, y con Ramón Farrán a la batería; con esta formación realizó diversas actuaciones, en las *jam sessions* del Teatro Calderón y en la Academia de Bellas Artes de Sabadell. Tete Montoliu también había conocido en la sala Casablanca al saxofonista tenor y flautista chileno Álvaro “Vicho” Vicencio, uno de los mejores solistas de la orquesta Huambaly, contratada en dicho local. “Vicho” y Montoliu hicieron gran amistad, y pocos meses después el saxofonista se instalaría en Barcelona entrando a formar parte del Modern Jazz Quartet de Montoliu. El primer concierto de la banda con la nueva incorporación de Vicencio tuvo lugar el 6 de diciembre de 1959 en la Gala de Jazz del Teatro Candilejas, en la cual el saxofonista chileno cosechó un gran éxito como solista (Pujol Baulenas, 2005).

“Vicho” Vicencio y Montoliu, junto al contrabajista Antonio Vidal y al baterista Rafael Verdura, formaron un cuarteto profesional estable al que dieron el nombre de sus promotores: Cuarteto Jubilee Jazz Club. El grupo emprendió una gira a nivel nacional a finales de 1959, patrocinada por la Dirección General de Información, con actuaciones en

teatros, universidades y ateneos de Tarragona, Valencia, Granada, Bilbao, Sevilla y concluyendo en Madrid con un concierto en el Colegio Mayor “Cardenal Cisneros”. Tras el concierto Tete Montoliu visitó el Whisky Jazz, un local nuevo que programaba jazz moderno (Jurado, 2005, p. 142), donde el pianista se sintió cómodo desde el primer momento. A partir de entonces, Montoliu comenzó a tocar por temporadas en el Whisky Jazz de Madrid, donde logró un gran éxito entre el público y la crítica. Al mismo tiempo, continuaba formando parte de los pocos eventos interesantes de jazz que tenían lugar en Barcelona, como la Gala Internacional del Jazz (1960), donde tocó en sexteto con “Vicho” Vicencio, y participó en la *jam sessions* con músicos norteamericanos de la talla de Chuck Israels o Arnold Wise (Jurado, 2005).

Tete Montoliu mantendría su firme decisión de dedicarse al jazz, pero lo cierto es que en esta época los conciertos de jazz que se programaban en Barcelona eran muy contados. Pese a que el pianista gozaba de un mayor reconocimiento y valoración, continuaba sin poder vivir del jazz —y menos aún del jazz moderno—, y lo que le daba el sustento seguía siendo la música comercial. Como bien apunta Iván Iglesias, a comienzos de la década de los 60 “intentar vivir exclusivamente de los estilos modernos derivados del *bebop* sin salir de España no era una opción” (Iglesias, 2017, p. 315). El éxito de Montoliu en los escenarios europeos supuso una motivación para que el pianista decidiera salir de España, un movimiento determinante que le permitió concentrarse más en el jazz y encontrar su propio estilo. Tete Montoliu y Pilar Morales marcharían primero a Berlín, donde el pianista participó en el festival de jazz de Berlín organizado por Joachim-Ernst Berendt en 1961, formando parte de una *big band* integrada por los más destacados músicos europeos. Para Montoliu, este festival supuso el impulso definitivo para su carrera como *jazzman*: su

figura comenzaría a crecer de manera imparable a principios de los años 60, tras su paso por Berlín como pianista fijo del Blue Note, y su posterior estancia en Copenhague, tocando en el Montmartre Jazzhus. Pero todo esto ya forma parte del comienzo de otra historia: la de la consolidación definitiva de Tete Montoliu como uno de los mejores y más prestigiosos pianistas del jazz europeo.

Capítulo 5. Una grabación inédita: el ensayo de Tete Montoliu para el Festival de Jazz de Newport

Este capítulo se solapa cronológicamente con el anterior, pero he considerado adecuado desarrollarlo separadamente debido al carácter original e inédito de la temática que aquí se va a tratar, así como a la singularidad del documento sonoro que será comentado. Se trata de una grabación privada de 1958 realizada en una cinta magnetofónica descubierta recientemente, que recoge un ensayo de Tete Montoliu en Madrid, un valioso registro que será descrito y comentado con profundidad en este capítulo.

5.1. El *casting* para Newport: George Wein visita Madrid

En febrero de 1958 estaba prevista una audición en Madrid en la que debían participar los mejores *jazzmen* españoles, una sesión que formaba parte del proceso de gestación de un gran proyecto: la International Youth Orchestra, que sería presentada ese mismo año en el *Newport Jazz Festival*, uno de los más prestigiosos eventos de jazz estadounidenses. Este festival fue fundado en 1954 por el músico, promotor y productor estadounidense George Wein, uno de los empresarios de jazz más famosos de la historia. El productor tenía la intención de visitar numerosas ciudades europeas junto al trombonista Marshall Brown, con el fin de seleccionar a los solistas más destacados de cada instrumento. Una vez resuelta la selección, los músicos elegidos entrarían a formar parte de la International

Youth Orchestra, que sería dirigida por el propio Marshall Brown, y cuya presentación estaba prevista para el mes de julio en el marco del Festival de Jazz de Newport, en Rhode Island. Antes de su viaje a España, George Wein inició un proceso de contactos para organizar la audición y preseleccionar a los músicos que habían de participar. Su amigo Willie Conover, director de las emisiones de Voice of América, le instó a ponerse en contacto con la revista *Club de Ritmo* de Granollers, que se hizo eco de todo ello publicando en su número de enero de 1958 una especie de “convocatoria”:

[...] Por carta fechada en Boston (U. S. A.) del 9 del actual, escrita por George T. Wein, Vicepresidente y Director Musical del Festival de Jazz de Newport, se nos ha solicitado la colaboración en este acontecimiento musical que cada año se viene celebrando con resonante éxito. Es deseo e intención de los organizadores del Newport Jazz Festival 1958, que se celebrará en el mes de Julio, de formar un conjunto de músicos jóvenes de diversas naciones del continente europeo, que como mínimo constará de 20 músicos, con posibilidad de suplentes. Para seleccionar a los músicos de España y Portugal, ha aceptado, como delegado de la citada organización americana en España y en nombre de Club de Ritmo, nuestro crítico y colaborador Esteban Colomer Bróssa [...]. Se nos indica por parte de la organización, que serían preferibles músicos comprendidos entre las edades de 16 a 25 años y que para finales de febrero o principios de marzo, posiblemente estarán en España el señor Wein acompañado del director de la futura orquesta Mr. Marshall Brown, con el fin de efectuar unas pruebas o exámenes de todos aquellos músicos que se hayan interesado para formar parte del citado conjunto. Cualquier detalle que deseen saber los interesados en formar parte de esta selección, pueden solicitarlo a esta Publicación, que serán debidamente informados. Por su importancia, rogamos a nuestros amigos divulguen hasta el máximo la presente noticia (Festival de Newport, 1958, p. 3).

Tete Montoliu fue el único músico catalán que se presentó a la audición, junto al resto de músicos elegidos tras la preselección inicial: Vladimiro Bas (saxo), Andrés Carreres (saxo), Martín Carretero (guitarra), José Chenoll (trombón), Arturo Fornés (trompeta),

Enrique Llácer “Regoli” (batería), Santiago Pérez (contrabajo) y José Luis Sanesteban (piano), todos ellos procedentes de distintas ciudades y residentes en Madrid en aquel momento. Wein también había contactado con Alberto Urech, del Hot Club de Madrid, quien se encargó de organizar la audición que tendría lugar el día 18 de febrero en una pequeña sala, la *boîte* Alazán, ubicada en el Paseo de la Castellana, nº24. La actuación de Montoliu causó una sorpresa inesperada a George Wein, quien varios meses más tarde hablaría sobre el pianista en una entrevista para la revista francesa *Jazz Magazine*, en el número de abril de 1958:

[...] De entre todos los músicos españoles que tuvimos el gusto de escuchar en Madrid, Tete Montoliu, un pianista ciego de Barcelona, se destaca como un artista de una clase excepcional. Pocos músicos en Europa frasean tan bien, o al menos con un espíritu tan cercano al de los americanos. Tengan en cuenta que esto no significa necesariamente que vayamos a contratarlo como pianista de la I.Y.O. (citado en Pujol Baulenas, 2005, p. 324).

Y efectivamente, pese a esta valoración de George Wein, Tete Montoliu no fue seleccionado para la International Youth Orchestra. La versión oficial tuvo que ver con la condición de invidente del pianista, cuyo trabajo dentro de la orquesta estaba determinado por los arreglos compuestos por Marshall Brown, que —lógicamente—debían ser interpretados según estaban escritos en la partitura. No obstante, Jorge García deja este tema abierto, afirmando que “sobre estos hechos hay varias versiones” (García García, 2013, p. 41). Efectivamente, esta justificación no parece tener suficiente solidez dadas las cualidades y recursos de un pianista como Montoliu, cuya invidencia nunca había obstaculizado su trayectoria profesional, y que sin duda habría podido cumplir con brillantez su función en la orquesta. No hay que descartar la hipótesis de que el pianista que

finalmente consiguió la plaza, el suizo George Gruntz, ya estuviera previamente seleccionado. Finalmente, el músico elegido en la audición ante Wein para representar a España en Newport fue Vladimiro —“Vlady”— Bas, saxofonista alto y clarinetista bilbaíno residente en Madrid desde 1952. Así lo publicó la revista *Club de Ritmo*, junto a los nombres de todos los músicos que ya conformaban la plantilla de la joven orquesta de jazz, un total de quince instrumentistas de otros tantos países (Festival de Newport, 1958). La International Youth Orchestra, se presentaría el 4 de julio de 1958 en el Festival de Jazz de Newport, en un concierto retransmitido en directo por la Voz de América y distribuido en disco por el sello Columbia. Tras este debut, la orquesta actuaría también en Knokke (Bélgica) y en Cannes (Iglesias, 2017).

La desilusión de Tete Montoliu al quedar fuera del proyecto tuvo sobrada compensación años después cuando George Wein, cuya admiración hacia el pianista había sido sincera, contó con él para una gran gira europea de promoción del *Newport Jazz Festival* en 1964:

[...] Lo incluyó como pianista del cuarteto de Roland Kirk, un músico con el que se habían conocido en el Jazzhus Montmartre de Copenhague, y que suponía una gira de veintiún conciertos junto a Miles Davis, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams, el cuarteto de Dave Brubeck, la cantante Sister Rosetta Tharpe, el grupo de dixieland de Oscar “Papa” Celestin y un memorial Charlie Parker con la participación de J. J. Johnson y Sonny Stitt, entre otros muchos (Pons Macias, 2023, p. 39).

5.2. El hallazgo de la cinta magnetofónica

La información recogida por los cronistas e historiadores terminaría en el apartado anterior, pero a partir de aquí he tenido la oportunidad de continuar reconstruyendo la

historia, debido al hallazgo de una cinta magnetofónica que contiene la grabación del ensayo previo a la audición de George Wein, donde Tete Montoliu toca con los músicos ya mencionados. Este valioso registro sonoro me fue entregado por Jorge García García, director del servicio de Documentación de Música y Cultura Popular del Instituto Valenciano de Cultura. Sin duda merece la pena reproducir aquí su propia explicación⁵⁵ sobre todo el proceso, desde el descubrimiento de la cinta hasta su posterior obtención y catalogación:

En febrero de 2021, de parte del crítico José María García Martínez, me escribió Pablo Urech, nieto de Alberto Urech, que fue uno de los responsables del Hot Club de Madrid. El hijo de aquel Alberto, también Alberto, mantuvo la afición y e incrementó la colección de su padre, hasta su muerte reciente. La tercera generación, la de Pablo y su hermano Pedro, aunque sin relación con el jazz, tenían sensibilidad como para apreciar la colección y tratar de que se conservara en algún lugar donde siguiera prestando un servicio a los aficionados e investigadores. Por eso se pusieron en contacto conmigo, ya que en mi institución en Valencia guardamos varias importantes colecciones de críticos de jazz de toda España, entre ellas la del citado José María García Martínez.

Los hermanos Urech no disponían de una descripción de la colección, aunque estaba razonablemente ordenada. Pero la pandemia impidió mi viaje a Madrid para verla en directo. Para que pudiera hacerme una idea los propietarios enviaron por correo electrónico numerosas fotos de las piezas más singulares y algunas imágenes de la habitación, donde se apreciaba todo el conjunto. En alguna de esas imágenes se veían cintas magnetofónicas, les pedí que fotografiasen los créditos y me los enviaran. Mi sorpresa fue grande cuando apareció una cinta con el título de Newport y una lista de músicos que hacía pensar sin duda en la selección de músicos españoles para participar en la Youth Band que organizó George Wein con Marshall Brown para el festival de Newport de 1958. Se sabía que Urech había sido anfitrión de los americanos cuando viajaron a España, lo que no se sabía es que hubiera una cinta testimonio de aquellos momentos. Todavía quedaba una prueba final: escucharla para comprobar que

⁵⁵ Texto incluido en el email de Jorge García recibido el 28 de julio de 2022.

efectivamente ese contenido seguía ahí y que no se había deteriorado después de más de 60 años. Pero la suerte estaba de nuestro lado: los hermanos Urech me permitieron enviar las cintas a digitalizar en el laboratorio de Audiorestauración y allí estaban la música de los jazzistas españoles aspirantes a la orquesta de Newport, una especie de *jam session* con un sonido estupendo, gracias al cuidado de tres generaciones de Urech. Con el permiso explícito de Pablo y Pedro Urech se ha enviado copia de estos documentos sonoros a varios investigadores que se ocupan del estudio de la figura de Tete Montoliu, entre ellos Teresa Luján, autora de esta tesis (García García, 2022).

Ilustración 8

Cinta magnetofónica que contiene el registro del ensayo de Tete Montoliu para el Festival de Jazz de Newport (1958)

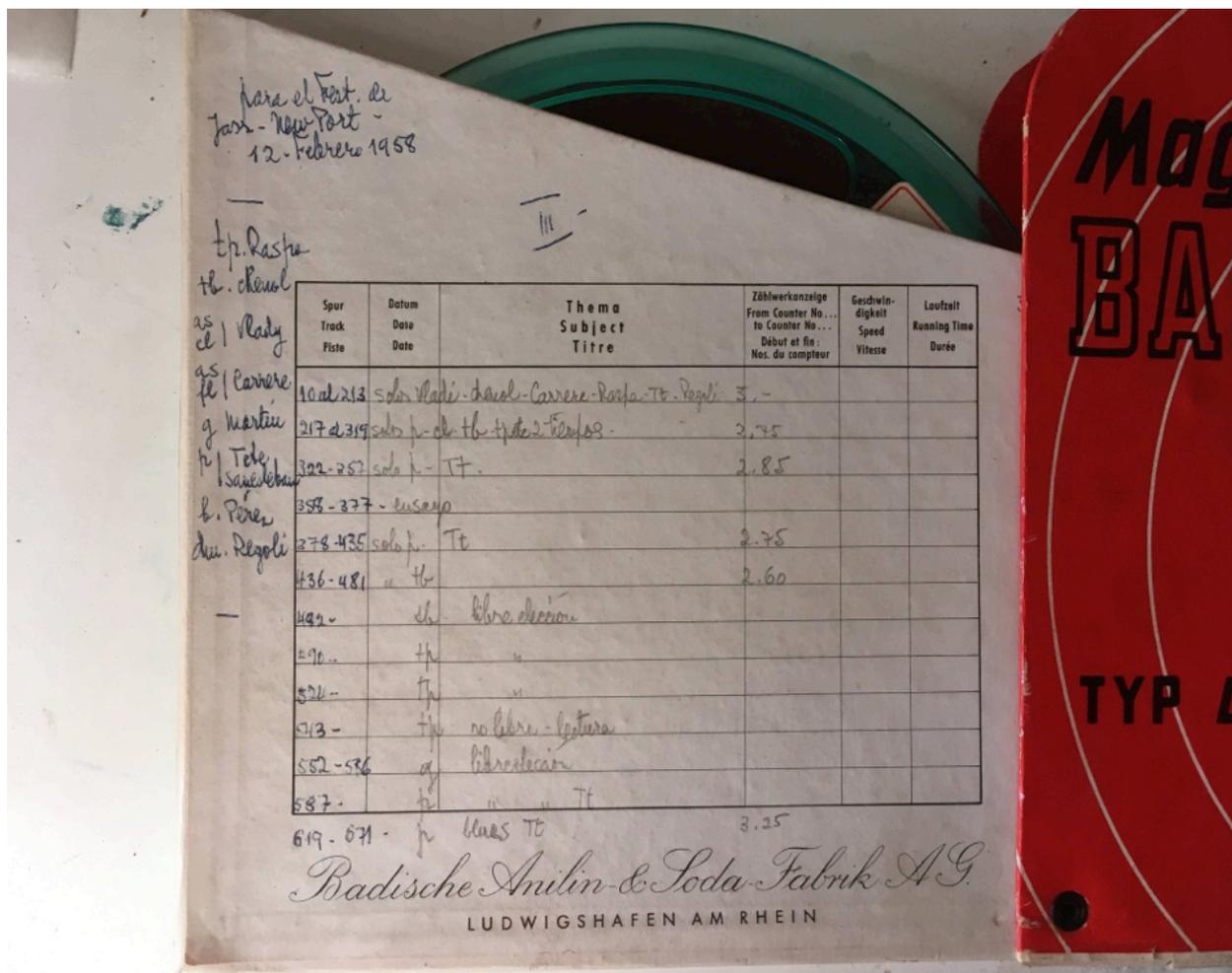


Nota. Fotografía cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

En la ilustración 8 se pueden observar las anotaciones —lamentablemente incompletas— que aparecen en la cubierta de la cinta, donde se lee, en la esquina superior izquierda, la frase —con abreviaturas— “para el Festival de Jazz-Newport”. Bajo este epígrafe, está anotada la fecha de registro del ensayo, 12 de febrero de 1958, seguida de la mención del Festival de Newport, y un poco más abajo, a modo de créditos, la abreviatura de cada instrumento junto al nombre del músico correspondiente. En el centro de la carátula se refleja la tarea, apenas iniciada, de ordenar el contenido de la grabación rellenando la tabla que ya incluye la carátula, con el orden de las pistas, los músicos que intervienen y el minutaje. No figura sin embargo el título de los temas, sino una especie de categoría de los mismos expresada en los epígrafes de “libre elección” y “no libre-lectura”, una división cualitativa que nos sitúa en el contexto de una audición o prueba selectiva al uso. De esa indicaciones se deduce por tanto que la audición debió tener exigencias concretas, posiblemente temas de interpretación obligada y otros escogidos a gusto del músico, además de una prueba de lectura de algún fragmento tal vez extraído de los arreglos de Marshall Brown (una organización casi académica que continúa vigente hoy día). El hecho de que hubiera que realizar una prueba de lectura nos recuerda de inmediato el hándicap de Montoliu: su condición de invidente le impedía leer los arreglos, habiendo de buscar otras alternativas como aprenderlos de oído y memorizarlos, un recurso que en realidad había marcado toda su carrera y que no le había supuesto problema alguno.

Ilustración 8

Cubierta de la cinta magnetofónica correspondiente al ensayo de Tete Montoliu para el festival de Newport



Nota. Fotografía cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

5.3. El contenido de la grabación

Junto a la grabación en formato mp3 y a las imágenes de la cinta magnetofónica, Jorge García me hizo llegar sus notas tomadas en la escucha⁵⁶, donde aparece casi completado el minutaje de cada pista con gran parte de los títulos de los temas registrados, continuando la tarea que aparece esbozada en la cubierta. Mi trabajo a partir del registro sonoro ha consistido en revisar los datos recogidos hasta ahora y realizar las correcciones oportunas, identificar los temas y fragmentos que faltaban y catalogarlos hasta completar todos los créditos, tal y como se muestra en la tabla 8. Asimismo, se han descrito y comentado las intervenciones de Tete Montoliu en este ensayo partiendo de la audición activa, el análisis y la transcripción.

La cinta magnetofónica tiene una duración total de 46:45 minutos de música grabada y contiene 18 temas, algunos incompletos, y casi todos ellos reconocidos y catalogados, tal y como se muestra en la tabla 8. La grabación no está realizada en una sola toma, sino que se corta al finalizar cada tema o fragmento y se vuelve a iniciar para el siguiente. En la cinta quedan registrados también ciertos momentos propios de un ensayo en los que se practican repetidamente introducciones de temas o breves frases procedentes de arreglos. Durante toda la grabación se escucha constantemente una voz en inglés que va dando las entradas, marcando los tiempos, y realizando una especie de dirección de la sesión⁵⁷.

⁵⁶ Documentación recibida por email el 18 de noviembre de 2021.

⁵⁷ Se podría pensar que la voz corresponde al trombonista Marshall Brown, que pudo estar dirigiendo el ensayo.

Tabla 8

Esquema descriptivo del contenido de la grabación inédita de Tete Montoliu para el Festival de Newport (1958)

Ensayo para el Festival de Jazz de Newport (12 de febrero de 1958)			
Tete Montoliu (piano) José Luis Sanesteban (piano) Vladimiro Bas (saxo alto y clarinete) Andrés Carreres (flauta, saxo alto) Arturo Fornés “Raspa”(trompeta)		José Chenoll (trombón) Martín Carretero (guitarra) Santiago Pérez (contrabajo) Enrique Llácer Regolí (batería)	
Minuto	TEMA	Duración	MÚSICOS
1:00	“Perdido”	7:36	Bas (sa), Chenoll (tb), Carreres (fl), Fornés (tp), San Esteban (p) +sección rítmica
7:44	Blues tradicional, con <i>double time</i> y <i>riff</i>	5:00	Bas (cl), Chenoll (tb), Carrere (fl), Fornés (tp), San Esteban (p)
12:52	“What is This Thing Called Love?”	2:05	San Esteban (p)+sección rítmica
15:02	Pruebas <i>Intro</i> (dirigidas)	1:05	San Esteban (p)+sección rítmica
16:04	Blues <i>up tempo</i> + cuatros	3:06	San Esteban (p)+sección rítmica
19:19	“Take The ‘A’ Train”	2:09	Chenoll (tb), San Esteban (p) +sección rítmica
22:17	<i>Bebop</i> Blues	0:46	Chenoll (tb), San Esteban +sección rítmica
23:01	“What is This Thing Called Love?” (<i>med swing</i>)	1:99	Fornés(tp), San Esteban(p) +sección rítmica
25:02	“What is This Thing Called Love?” (<i>up tempo</i>)	1:43	Fornés(tp), San Esteban(p) +sección rítmica
26:27	Fragmento blues con cambios <i>bebop</i>	0:26	Fornés(tp), San Esteban(p) +sección rítmica
26:46	“Honeysuckle Rose”	2:28	Carretero (guit), San Esteban (p) + sección rítmica
29:20	Solo sobre “Night And Day” (fragmento)	1:24	San Esteban (p)+sección rítmica
30:56	<i>Intros</i> guitarra	0:09	Carretero (guit)
31:32	Blues	4:14	Tete Montoliu (p)+ sección rítmica
35:45	“Sweet Georgia Brown”	1:34	Tete Montoliu (p)+ sección rítmica
37:20	Acordes.	0:16	Carretero (guit)+Montoliu (p)
37:41	“September in The Rain”	1:09	Carreres (fl), Montoliu (p) + sección rítmica

Nota. Tabla de elaboración propia a partir del contenido sonoro de la cinta magnetofónica cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

La tabla 8 recoge —en el apartado de “músicos”— la organización interna de las secciones rítmicas y los solistas de cara a la audición, es decir, quién había de acompañar a cada solista ante George Wein. Entre los músicos presentes en el ensayo solamente había un contrabajista y un baterista —por lo que estos tenían que tocar en todo momento—, y como instrumentos armónicos estaban el guitarrista Martín Carretero y los dos pianistas, Sanesteban y Tete Montoliu. Con esta plantilla se organizaron varios grupos, combinando los dos pianistas y el guitarrista, para acompañar a los diversos solistas. Tete Montoliu forma parte de la sección rítmica que acompaña a “Vlady” Bas, y el resto de solistas son acompañados por el pianista José Luis Sanesteban y el guitarrista Martín Carretero, siempre junto Pérez y “Regolí”.

La dinámica de un ensayo privado de jazz, no demasiado diferente a lo que se puede vivir hoy en día, se refleja también en la selección de temas registrados en la grabación. Por ejemplo, se recurre de manera constante a la práctica de la estructura de *blues* a diferentes velocidades, quedando registrados seis de ellos en las pistas 2, 5, 7, 10, 14 y 18, tal y como refleja la tabla 8. El *blues* siempre ha estado presente en los ensayos y *jam sessions* de todos los tiempos por tratarse una estructura fija muy practicada e interiorizada por los músicos de jazz, y por tanto útil para calentar, situarse, empastar con la banda, improvisar y practicar diversos recursos técnicos. Además de esto, se puede considerar la hipótesis de que el *blues* fuese uno de los temas obligados para la audición de George Wein.

Después del *blues*, el tema más repetido en el ensayo es el *standard* “What Is This Thing Called Love?” de Cole Porter, registrado en las pistas 3, 8 y 9 con diferentes velocidades —lento, medio y rápido— y a cargo de distintos intérpretes (ver tabla 8). La estructura armónica del tema está construida sobre cadencias constantes de II-V-I, pero con

uso del intercambio modal como elemento característico: Dm7(b5) - G7alt - Cmaj7. A esto se añade un ritmo armónico cómodo, que confiere libertad y espacio al solista e invita a la improvisación: un acorde para dos compases en las tónicas (Fm y Cmaj7) y un acorde por compás en el resto del tema. El interés de los músicos de jazz por este *standard* se ha mantenido constante a lo largo de la historia del jazz; recordemos que Dizzy Gillespie popularizó el *contrafact* “Hot House” —compuesto por Tadd Dameron en 1945—, basado en la misma estructura armónica, que el propio Montoliu menciona en su artículo “Defensa del bebop” (comentado en el capítulo 3 de esta tesis).

5.4. Ensayando para la audición: “Sweet Georgia Brown” y el “Blues de Newport”⁵⁸

Tete Montoliu interviene como solista únicamente en dos de los temas registrados en la cinta magnetofónica: un *blues* completo de poco más de cuatro minutos, y un fragmento del *standard* “Sweet Georgia Brown” (pistas 14-15). A estos hay que añadir los temas en los que forma parte de la sección rítmica acompañando a diversos solistas (pistas 16-22). Posiblemente sin la presencia del pianista catalán en este ensayo el interés de la grabación no pasaría de ser anecdótico, pues la distancia musical del pianista con respecto a los demás músicos —incluyendo a Bas— es manifiesta. En la carátula original se atribuye a Montoliu la participación en otros dos temas que no se corresponden con su estilo ni con su técnica pianística, por lo que cabe suponer que estas anotaciones se realizaron *a posteriori*, posiblemente por aquellos que han atesorado la cinta magnetofónica durante tantos años.

⁵⁸ Le he dado el nombre de “Blues de Newport” al *blues* que interpreta Montoliu en este ensayo, ya que se trata de una improvisación que no se corresponde con ningún *blues* conocido.

Entre los temas que Montoliu toca como acompañante podemos escuchar la balada “You Go To My Head” (pista 21), interpretada por “Vlady” Bas con sobriedad y buen gusto; esta es precisamente una de las piezas que el saxofonista presentaría en su audición ante George Wein (Pujol Baulenas, 2005). Analizando la función del piano en este tema, se aprecia con claridad el sólido dominio del *comping* del que hace gala Tete Montoliu, que complementa el discurso musical del saxofonista en todo momento proporcionando “un estímulo armónico y rítmico, subrayando la función estructural de la armonía en vueltas y puentes, fortaleciendo la forma del tema y sin interferir en el solista” (Levine, 2003, p. 223). Efectivamente, Montoliu realza la interpretación de Bas, elaborando un *comping* canónico con gran madurez musical y una escucha constante y respetuosa del solista, manteniéndose en un segundo plano salvo en los silencios del saxofonista, donde intercala frases complementarias plenas de musicalidad.

A continuación voy a comentar brevemente algunos aspectos de las dos piezas que Montoliu interpreta como solista en este ensayo, poniendo el foco en las exposiciones temáticas.

5.4.1. “Sweet Georgia Brown”

En la pista 15 de la grabación, Tete Montoliu interpreta un fragmento de "Sweet Georgia Brown", canción popular americana compuesta en 1925 por Ben Bernie y Maceo Pinkard y letra de Kenneth Casey, que se convertiría rápidamente en *standard* de jazz gracias a las versiones de músicos como Coleman Hawkins o Django Reinhardt en los años 30. Ya en la era del *bebop* encontramos los referentes de Art Tatum (1941), Nat King Cole (1945), Bud Powell (1950) y Charlie Parker-Dizzy Gillespie (1946). En su versión de “Sweet Georgia Brown” en este ensayo, Tete Montoliu expone el tema y desarrolla dos

vueltas de solo, apreciándose con claridad la intención del pianista de continuar improvisando. Pero al comenzar el tercer coro, la voz que suena en inglés corta el tema — por razones obvias— mientras los músicos presentes aplauden y jalean a Montoliu, transmitiéndose así la atmósfera del ensayo. Aunque queda pendiente la reexposición del tema, no da la sensación de que el *standard* resulte incompleto; en una grabación de estudio posiblemente se registraría solamente un coro de improvisación antes de la reexposición.

La pieza, de forma bipartita A-B-A-C (o A-A') y escrita originalmente en la tonalidad de Ab mayor, tiene una estructura armónica conformada por una sucesión de dominantes por extensión encadenadas, que se mueven con ritmo armónico lento —un acorde cada cuatro compases— hasta llegar finalmente a la tonalidad principal en el c.13, donde el ritmo armónico se agiliza a un acorde por compás. Es por tanto similar al puente de un *rhythm changes* ampliado, un marco sin duda ideal para desarrollar una improvisación en *up tempo*. La construcción melódica original de “Sweet Georgia Brown” consiste en una única frase de cuatro compases que se repite tres veces sucesivas sobre cada acorde de dominante, quedando los últimos cuatro compases de la parte A como resolución breve de la frase en la tonalidad principal, seguida de una cadencia II-V que deriva en la parte B (o A').

Ejemplo 1

Melodía original y acordes básicos del *standard* “Sweet Georgia Brown”

A

Piano

5 Pno.

9 Pno.

13 Pno.

Fuente: *Real Book*.

En las versiones de Art Tatum, Bud Powell y Nat King Cole encontramos diferentes planteamientos de este tema: el de Tatum está más arraigado en la tradición del *stride*, con su virtuosismo técnico, pulso marcado y melismas adornando cada frase; Bud Powell interpreta su versión de “Sweet Georgia Brown” a un tempo extremo de casi 350bpm, mientras que Nat King Cole apuesta por un ritmo menos frenético —dentro del *up tempo*—, en el que resulta más entendible la línea melódica. La interpretación de Tete Montoliu se acerca más a la versión de Nat King Cole que a la de Powell, especialmente en lo que al *tempo* se refiere.

Al margen de la velocidad, el concepto de las versiones de Powell y Cole es muy similar en lo que se refiere a la variación melódica del tema, y a la manera y lugar de intercalar frases improvisadas ajenas al mismo. En ambas, la melodía del *standard* se expone con la lógica flexibilidad rítmica y licencias ornamentales, y tras las tres

repeticiones se aprovechan los cuatro últimos compases de resolución temática —lugar adecuado por tradición— para desarrollar una frase libre, que es diferente en manos de cada pianista dentro de la similitud que implica el uso de recursos del *bebop*. Este mismo concepto estructural es planteado por Tete Montoliu en la versión del ensayo de Newport, eligiendo los compases finales del tema para improvisar su propia resolución dentro de un claro lenguaje *bebop*, decantándose por una frase fluida, lineal, en corcheas y sin respiraciones (ejemplo 2, compases 13-16).

Ejemplo 2

Primera parte de la exposición de “Sweet Georgia Brown” de Tete Montoliu⁵⁹

A

Piano

5 Pno.

10 Pno.

14 Pno.

Nota. Elaboración propia⁶⁰ a partir del contenido de la grabación —inédita— cedido por Jorge García García (Instituto Valenciano de la Música)

⁵⁹ Los fragmentos musicales analizados en esta tesis proceden de improvisaciones de Tete Montoliu, con excepción de varios ejemplos cuya autoría se señalará.

⁶⁰ Los fragmentos musicales que aparecen en esta tesis están transcritos por la autora, con excepción de unos pocos en los que se señalará la procedencia. Por tanto, los ejemplos que aparecen sin la fuente se han de considerar todos de elaboración propia.

En la composición original, la melodía del tema se repite en los primeros 8 compases de B (o A'), introduciendo una variación en los siguientes 4 compases que precede a la resolución final de la exposición:

Ejemplo 3

Últimos compases del tema original "Sweet Georgia Brown"

25 Fm⁷ C⁷ Fm⁷ C⁷

Ab⁷ G⁷ Gb⁷ F⁷ Bb⁷ Eb⁷ Ab⁶

Fuente: *Real Book*

En esta sección, Montoliu imprime su impronta personal desarrollando una progresión descendente desde Fm por círculo de quintas, utilizando para ello un diseño rítmico-melódico que podría recordar de nuevo a J. S. Bach y que contrasta a su vez con la modernidad de la pedal de 2^a mayor pulsada simultáneamente:

Ejemplo 4

Últimos 8 compases de la exposición de "Sweet Georgia Brown"

25 Fm Gm^{7(b5)} C^{7(b9)} Fm Gm^{7(b5)} C^{7(b9)}

29 Ab⁷ G⁷ Gb⁷ F⁷ Bb⁷ Eb⁷ Ab⁶

Nota. Elaboración propia a partir de la grabación —inédita— cedida por Jorge García García.

5.4.2. El “Blues de Newport”: una improvisación sin límite de tiempo

En la pista nº14 de la cinta magnetofónica está registrado el *blues* de Tete Montoliu, tocando a trío junto a Pérez y “Regolí”. Este es uno de los dos únicos *blues* grabados por el pianista en los años 50 de los que se tiene constancia; el otro es “Walking” (R. Carpenter), tema que forma parte del repertorio *Tete Montoliu y su Conjunto* (1958). Como ya se comentó en el capítulo anterior, el arreglo de “Walking” estaba fijado para que los solistas—incluyendo a Montoliu— improvisaran en un solo coro, que no es mucho considerando que se trata de una estructura armónica de 12 compases. En las antípodas encontramos este otro *blues* de Newport, donde el pianista tiene la posibilidad de desarrollar su improvisación a lo largo de nueve coros como único solista, alargando la duración del tema hasta más de cuatro minutos.

a. La exposición improvisada

Al igual que en el tema anterior, voy a comentar algunos aspectos destacables de la melodía de la exposición, es decir, lo que sería el tema original compuesto o improvisado sobre la estructura armónica del *blues*, que en este caso va precedida por una breve introducción de 4 compases en Bbm, que da comienzo al tema en el homónimo mayor. Dado que este *blues* procede de un documento sonoro de difícil acceso, he considerado adecuado incluir aquí la transcripción completa de la exposición improvisada para facilitar una visión global de la misma y posibilitar su escucha (ejemplo 5).

La melodía de este *blues* no se corresponde temáticamente con la de ninguno conocido, y, por su variedad melódica y rítmica, parece evidente que este primer coro fue improvisado aunque funcione como exposición, algo que también puede ocurrir de manera natural en el contexto de un ensayo. Como es sabido, las exposiciones de los temas de

blues responden tradicionalmente a una estructura formada por tres frases relacionadas entre sí: pregunta-respuesta-resolución. Incluso en los *blues* más modernos también se respeta a veces esta construcción, y el tema se reduce prácticamente a una frase repetida dos veces y resuelta en los últimos cuatro compases, o incluso repetida tres veces a diferentes alturas (Ej. “Blue Monk”, “Centerpiece”, etc). El *bebop* cambia este paradigma, y en muchos de los *blues* adscritos a este estilo –al igual que en el resto de temas– la línea entre compositor, intérprete e improvisador puede resultar difusa (Berendt, 2000).

Así ocurre en este blues de Montoliu, que comienza planteando un fraseo clásico, en corcheas, con una intención temática inicial que se pierde progresivamente derivando en un fraseo más variado y con un lenguaje más moderno (ejemplo 5). La combinación de recursos propios del *blues* con los del *bebop* se observa especialmente en la variedad rítmica, que acentúa el carácter improvisado del tema. Montoliu interpreta las corcheas atresilladas características de un *blues* clásico a 75bpm aproximadamente, introduciendo en ocasiones adornos dentro del estilo que hacen que el tiempo oscile hacia un ritmo inconcreto, un recurso más cercano al *blues* tradicional, y que contrasta con veloces fraseos en fusas. En el cuarto compás el pianista introduce lo que se conoce como *double time feel*, un recurso que se suele utilizar más dentro del desarrollo de una improvisación y que será analizado en los siguientes capítulos.

Ejemplo 5

Exposición improvisada del "Blues de Newport" de Tete Montoliu (inédito)

Blues - Ensayo Newport

Tete Montoliu

♩=75 INTRO Piano solo

Piano

4

Pno.

TEMA/CHORUS 1

6 Bb7 Eb7

Pno.

8 Bb7 Bb7(add13)

Pno.

10 Eb7 Eb7

Pno.

12 Bb7 Bb7 (Dm7 Db7)

Pno.

14 Cm7 F7 F7

Pno.

16 Bb6 Bb7/D Eb7 Eo7 Bb7 F7

Pno.

La semicorchea marca el tiempo rítmico del tema, y sobre ella Montoliu volverá a doblar el tiempo en el compás 11 (ejemplo 5). La variedad métrica de esta exposición junto a la tendencia del pianista a doblar el valor de las figuras son la prueba definitiva de que este primer coro responde más a una improvisación que a una exposición temática, donde habitualmente no suele aparecer el recurso rítmico del *double time feel*.

b. El planteamiento de los solos

Tras este primer coro, Tete Montoliu comienza una extensa improvisación de ocho coros más, en la cual las dos primeras vueltas de solo se desarrollan a un ritmo lento de *blues* clásico. En el tercer coro y a una señal musical claramente pactada, el trío cambia a *double time* a 145bpm pero sin doblar la armonía, es decir, manteniendo la estructura formal y armónica. La improvisación de Montoliu continúa durante cinco coros más y ya no vuelve a su *tempo* inicial en ningún momento. Estos cambios de *tempo* tienen su correspondencia estilística: en los solos que el pianista ejecuta con el tiempo lento inicial, el estilo se ajustaría más a la tradición del *blues* clásico, mientras que a partir del *double time feel*, la velocidad favorece la fluidez de las ideas melódicas en dirección al estilo *bebop*.

El aspecto más interesante de este *blues* es su enfoque armónico. A cada vuelta de doce compases aparece algún cambio en la estructura armónica, especialmente a partir del tempo rápido. Los coros que se mantienen dentro del tempo lento responden a un *blues* con elementos estilísticos de corte clásico, más cercano a la tradición, aunque siempre con algún elemento discordante o alguna pincelada más moderna. A partir del cambio rítmico, Montoliu va generando una rearmonización progresiva que deriva en un *blues* en el que se

integran las sustituciones habituales del *blues* del *bebop*. En el coro nº 6 el pianista plantea una rearmonización completa de los cuatro primero compases, introduciendo los cambios del tema de Charlie Parker “Confirmation”⁶¹ hasta llegar al IV7 (c. 70), acorde común en el mismo lugar de la estructura armónica en ambos temas. A partir de ahí, vuelve a tocar los cambios habituales del *blues* (ejemplo 6).

Ejemplo 6

Coro nº 6 del “Blues de Newport” de Tete Montoliu (inédito)

CHORUS 6

65 F⁷ B^b6 A^m7(b⁵) D⁷ G^m7 C⁷

69 F^m7 B^b7 E^b7

72 B^b6 B^b6 F⁷

75 B^b6 B^b7 E^b E^bm B^b F⁷

Con el desarrollo de armonías y melodías cada vez más abiertas, el pianista sigue creando tensión hasta llegar al último coro, donde va aún más allá realizando acordes

⁶¹ La exposición original de “Confirmation” de Charlie Parker se puede ver en el anexo 8 de esta tesis (p. 381).

paralelos extremadamente disonantes. En esta última vuelta el *blues se* cierra abruptamente, sin que haya ninguna intención cíclica de retorno al estilo, *tempo* o ideas iniciales.

Finalmente, se ha de hacer una reflexión acerca de lo que supone contar con esta grabación como fuente primaria, si la comparamos con los discos registrados por Tete Montoliu en la década de los 50. Hay que recordar que en las grabaciones de la época, los músicos habían de adaptarse a la limitación temporal determinada por el soporte en el que se registraba. El nuevo disco de vinilo Long Play, aparecido en 1948, giraba ya a 33 revoluciones por minuto y podía almacenar por cada cara aproximadamente 20 minutos, y el formato intermedio, EP, siete minutos y dos canciones por cara (Sordé, 2015). En las grabaciones editadas de Tete Montoliu en los años 50, el minutaje de los temas no suele llegar a los tres minutos, y lo más importante, la organización de los solos está previamente establecida. Como se ha visto en el capítulo anterior, la improvisación más larga de Montoliu en las grabaciones publicadas de la época no excede de dos coros en los temas en *up tempo*, y uno en los *med swing*. Por ello se ha de poner en valor el significado real de un ensayo de Montoliu en la misma época, pues nos sitúa en un contexto cuya dinámica se asemeja más a la de una *jam session*, en cuanto al tiempo para desarrollar las improvisaciones y a la frescura que ello imprime a las ideas musicales. El ensayo refleja, por tanto, una vivencia musical diferente, más real y cercana. En su interpretación del *blues* y con la libertad de ser el único solista, Montoliu deja que el solo se vaya desarrollando en sus manos de manera fluida y natural, y lo que comienza como un *blues* clásico va derivando estilísticamente hacia un *blues* moderno que posiblemente llega bastante más allá del *bebop*.

BLOQUE 2

TEORÍA Y ANÁLISIS

Capítulo 6. Elementos melódicos y armónicos del *bebop* en las improvisaciones de Tete Montoliu (1956-1958)

Capítulo 7. Pensamiento rítmico en las improvisaciones de Tete Montoliu (1956-1958)

Capítulo 8. Pensamiento estructural en el discurso improvisado de Tete Montoliu

Capítulo 6. Elementos melódicos y armónicos del *bebop* en las improvisaciones de Tete Montoliu (1956-1958)

6.1. El piano en el *bebop*

6.1.1. El concepto “trompetístico”

Como ya se ha comentado, los llamados padres del *bebop* —Dizzy Gillespie y Charlie Parker— marcaron las directrices de un nuevo lenguaje que cada músico aplicaría a su instrumento de manera natural. Bud Powell, al que se ha llamado “el Bird del piano de jazz” (Berendt, 2000, p. 485), fue quien creó un nuevo lenguaje pianístico “por medio del cual consiguió trasladar a su instrumento las claves del fraseo melódico característico de los instrumentos del nuevo estilo” (Goialde, 2010, p. 81). Powell puso todo el peso del discurso musical exclusivamente sobre la mano derecha del piano, que tocaba líneas melódicas veloces y continuas, llenas de cromatismos y de efectos rítmicos.

Se ha acuñado el término de “trompetístico” —que incluye también al saxo— para definir la idea general del estilo *bebop* aplicado al piano, aunque lógicamente este concepto no hay que entenderlo de manera literal, pues hay que considerar, entre otros aspectos, las particularidades acústicas y mecánicas de cada instrumento, además de la técnica, creatividad y musicalidad del propio ejecutante. En este sentido la aportación de Powell fue mucho más allá, renovando totalmente la técnica y el lenguaje pianístico desde una perspectiva singular y absolutamente original (Katz, 2000).

En la entrevista para el nº1 de la revista *Quàrtica Jazz*, Tete Montoliu conecta con esta misma idea del enfoque “trompetístico” del piano:

[...] Un pianista de jazz, con la mano derecha tendría que hacer lo que haría un saxofonista, y con la mano izquierda acompañarse. Teniendo en cuenta esto, mis influencias fueron, ya de muy joven, Lester Young, después Parker, Dizzy, Miles y, la más grande de todas, Coltrane [...] Cuando improviso, no lo hago como un pianista, sino como un saxofonista o un trompetista (Jurado, 1981).

Esta aseveración abre el enfoque comparativo a la hora de analizar el lenguaje de Tete Montoliu, pues se ha de considerar a Parker o Gillespie como referentes tan necesarios como Bud Powell. Para Montoliu, la mano derecha del piano sería algo así como “el instrumento melódico” que reproduciría todos los elementos técnicos del discurso *bebop*.

6.1.2. La función de la mano izquierda

Después de 1940, el pianista de jazz se enfrenta al problema de desarrollar un estilo para la mano izquierda que pueda liberarse de la simetría del *swing* y de la responsabilidad rítmica, pero que cumpla al mismo tiempo con los requisitos armónicos básicos (Mehegan, 1984a, p. 182). La solución de Powell a este problema es tan sencilla como efectiva: sus innovaciones en la técnica pianística incluyen el cambio en la concepción de la relación entre las dos manos, consistente en “colocar el pulso rítmico en la mano derecha mientras se reduce la mano izquierda a un apuntalamiento armónico” (Mehegan, 1984c, p. 112)⁶². De esta manera, se sustituye la estructura vertical del piano *swing* anterior por una forma lineal más fluida. Este nuevo enfoque implica cierto desequilibrio debido a la extrema independencia de las dos manos; la frenética actividad de la mano derecha contrasta con la

⁶² Traducción del original: *Placing the rhythmic pulse in the right hand while reducing the left hand to a harmonic underpinning.*

limitada acción de la izquierda, lo que deriva de alguna manera en cierta tensión entre las líneas verticales y horizontales. Los primeros pianistas de *bebop* seguían el modelo de Bud Powell para los *voicings* de la mano izquierda, tocando los acordes con dos o tres voces, que incluían siempre la fundamental en combinación con la tercera (o décima), o bien con la sexta o séptima (ejemplos 7-8-9). A este respecto hay que añadir que esta disposición de Powell en las voces en la mano izquierda ofrecía ciertas ventajas: se ejecutaban en zonas graves del piano y esto permitía a la mano derecha disponer de más extensión para realizar cómodamente un discurso musical improvisado, pudiendo incluir en su fraseo la notas de la octava que está alrededor y debajo del Do central, en lugar de limitar la mano derecha a un ámbito más alto del teclado (Levine, 2003).

Ejemplo 7

Voces de Bud Powell para la mano izquierda

The image shows a musical score for the left hand in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains four measures of chord voicings. Above the first measure is the chord symbol Gm7, above the second is C7, above the third is Fmaj7, and above the fourth is a slash (/). The treble staff contains a melodic line with notes and accidentals that correspond to the chords in the bass staff. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361,

Ejemplo 8

Voces de Bud Powell para la mano izquierda

The musical score for Example 8 shows the left hand part of Bud Powell's 'Giant Steps'. It consists of four measures. The first measure is labeled with a Gm7 chord and features a chromatic line of eighth notes: Bb, B, C, D, Eb, E, F, G. The second measure is labeled with a C7 chord and features a chromatic line of eighth notes: F, G, Ab, A, Bb, B, C. The third measure is labeled with an Fmaj7 chord and features a chromatic line of eighth notes: Bb, B, C, D, Eb, E, F. The fourth measure is marked with a double bar line and a slash, indicating the end of the phrase. The bass clef and a key signature of one flat are indicated.

Fuente: Levine (2003), p. 163.

Ejemplo 9

Voces de Bud Powell para la mano izquierda

The musical score for Example 9 shows the left hand part of Bud Powell's 'Giant Steps'. It consists of four measures. The first measure is labeled with a Gm7 chord and features a chromatic line of eighth notes: Bb, B, C, D, Eb, E, F, G. The second measure is labeled with a C7 chord and features a chromatic line of eighth notes: F, G, Ab, A, Bb, B, C. The third measure is labeled with an Fmaj7 chord and features a chromatic line of eighth notes: Bb, B, C, D, Eb, E, F. The fourth measure is marked with a double bar line and a slash, indicating the end of the phrase. The bass clef and a key signature of one flat are indicated.

Fuente: Levine (2003), p. 163.

La nueva disposición de voces en la mano izquierda se ha sistematizado bajo el nombre global de “fragmentación armónica”, que incluye varios diseños básicos. Uno de los más habituales es el interválico, en el que la izquierda toca dos notas que pueden ser fundamental-tercera, fundamental-séptima y tercera-séptima, a partir de los cuales la mano derecha debe completar las voces restantes en función de la calidad del acorde. Este diseño se puede sustituir eventualmente por otros movimientos de la mano izquierda que pueden ser diatónicos —en los que la nota de la mano izquierda asume la calidad del acorde—, o bien cromáticos, como si se realizara un *walking* emulando al contrabajo (Mehegan, 1984c).

Montoliu asume estas directrices en todas sus grabaciones —con excepción de las baladas— y especialmente en los temas de estilo *bebop*, en los que la mano derecha lleva todo el peso rítmico-melódico y la izquierda tiene una irrelevancia extrema; de hecho, hay que señalar que el pianista no la utiliza en absoluto durante la improvisación en una gran parte de los registros de esta época. Esto, que podría parecer extraño *a priori*, tiene que ver también con cuestiones relacionadas con la plantilla instrumental. En la grabación del álbum *Tete Montoliu y su Conjunto* (1957), uno de los integrantes de la formación es el guitarrista Manuel Bolao, con el que Montoliu muestra una gran compenetración. Ahora bien, el hecho de que en una formación de jazz haya dos instrumentos armónicos —guitarra y piano— exige un enfoque diferente para el acompañamiento de los solos: al improvisar, Montoliu deja totalmente inactiva la mano izquierda en lo tocante a su función armónica y es el guitarrista quien realiza el acompañamiento; cuando improvisa el guitarrista, es Montoliu quien acompaña libremente con las dos manos. De esta manera se evita que ambos realicen el *comping* al mismo tiempo con los desajustes que esto podría crear, dada la libertad que cada uno tiene de introducir el acorde en distintas partes del compás, con diferente intención rítmica y distintas rearmonizaciones. Algo similar ocurre en el disco *Tete Montoliu y su Cuarteto* (1958), donde también hay otro instrumento armónico además del piano, en este caso el vibráfono, a cargo del pianista Francesc Burrull. Ambos instrumentos se van alternando para acompañar los solos propios y los del saxofonista Ricard Roda, y rara vez actúan de manera simultánea a no ser que se trate de un pasaje previamente arreglado.

El hecho de no utilizar la mano izquierda en una improvisación pianística es algo que puede ocurrir incluso aunque no haya otro instrumento armónico; en este sentido, no es

extraño ver a un pianista improvisando solamente con la mano derecha en un momento determinado, o utilizando un *comping* de mano izquierda de manera casi minimalista, con grandes intervalos de tiempo entre un acorde y otro. El baterista italiano Aldo Caviglia, que compartió escenario en numerosas ocasiones con Tete Montoliu, atestigua así este hábito del pianista: “Tete acompañaba como nadie, pero en el fondo es solista —como saxofonista o trompetista—. De hecho, muchas veces tocaba solo con la derecha” (citado en Pons Macias, 2023, p. 212).

En definitiva, se ha de remarcar que en la práctica totalidad de las improvisaciones analizadas Montoliu prescinde absolutamente de tocar con la mano izquierda, realizando el discurso musical solamente con la derecha, como si realmente fuera un trompetista o un saxofonista. Entre los temas del disco de 1958 hay algunos como “Indiana” en los que Montoliu toca a trío, solamente piano, contrabajo y batería; es en estos temas donde podemos escuchar algún acorde aislado con la mano izquierda, cuya escasa contribución es más rítmica que armónica. Esos *voicings* están ejecutados por debajo del Do central del piano —a la manera de Bud Powell— lo que favorece la extensión de los solos de Montoliu, que se mueven preferentemente por medios y graves; de hecho, rara vez utiliza los sobreagudos del piano, antes al contrario, suele llegar a los graves con libertad porque no hay un *comping* de mano izquierda que ocupe ese espacio.

6.2. El cromatismo en las melodías de Tete Montoliu⁶³

El cromatismo, que ha estado presente desde siempre en la música occidental, también ha constituido un elemento básico en todas las melodías de jazz desde sus orígenes; tanto el *blues* como el jazz tradicional y el *swing* utilizaban ya recursos cromáticos. Una vez más, el estilo *bebop* trae como novedad el uso generalizado y constante del cromatismo, que constituye una de las señas de identidad de su lenguaje, y que se introduce con el objetivo de “crear tensión, desdibujando la melodía principal” (Tejada, 2009, p. 16). Los cromatismos que aparecen en las melodías *bebop* tienen su explicación en la relación de cada uno de ellos con la escala o el arpeggio correspondiente al cifrado armónico, lo que conlleva una concepción horizontal o vertical respectivamente.

6.2.1. Cromatismos de conexión

Los cromatismos que funcionan como notas de paso entre grados conjuntos a distancia de un tono se denominan cromatismos de conexión, y se han de entender por tanto desde un enfoque horizontal o escalístico. El uso constante y extendido de ciertos cromatismos en un lugar concreto de la escala, dio lugar a que se sistematizaran aquellas más utilizadas bajo el nombre de escalas *bebop*: la escala *bebop* mayor, con el cromatismo entre la 6ª y la 5ª de la escala; *bebop* menor, con el cromatismo entre la 3ª y la 4ª, y *bebop* dominante, con el cromatismo situado entre la 8ª y la b7. Obviamente los instrumentistas en el *bebop* no se limitan al uso estricto de estas tres escalas, sino que enriquecen el lenguaje introduciendo con libertad estas conexiones cromáticas desde cualquier grado de

⁶³ La estructura y contenidos de los siguientes apartados en lo referente a la teoría musical general, tiene como principal fuente el tratado de Gonzalo Tejada *Charlie Parker. Lenguaje y Técnicas de Improvisación* (2009).

la escala que esté situado a distancia de tono del siguiente, sin más reglas fijas. Las conexiones cromáticas o cromatismos de paso se introducen preferentemente cuando la dirección de la escala es descendente, un movimiento muy habitual en las improvisaciones *bebop*.

Encontramos gran cantidad de pasajes cromáticos en los solos de Tete Montoliu de los años 50, que evidencian su dominio en la utilización de estas escalas y del concepto cromático en general. Los ejemplos 10 y 11 ilustran con claridad lo ya comentado: vemos frases descendentes con cromatismos de conexión desde la 9ª, conectando en ambos casos con la escala *bebop* de dominante.

Ejemplo 10

Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Delaunay’s Dilemma”



En: Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 01:24.

Ejemplo 11

Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Spain” de Tete Montoliu



En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 1:39.

En términos generales —tal y como muestran los ejemplos 10 y 11— los cromatismos de paso más habituales se introducen entre novena y fundamental, entre fundamental y séptima bemol, y entre sexta y quinta, en cualquier escala en general; a esto hay que añadir el cromatismo entre segunda y tercera en escalas mayores y mixolidias, y entre cuarta y tercera menor en dóricas o eolias. Estos cromatismos funcionan como notas de paso, por lo que en una gran mayoría de los casos aparecen en partes débiles, normalmente en la segunda corchea de cada parte del compás, logrando de esta forma que las notas propias de la escala suenen en las partes fuertes, es decir, en la primera corchea de cada parte. No obstante, en una improvisación de jazz se pueden dar diferentes casuísticas que no siempre responden a estas norma⁶⁴.

El ejemplo 12 se puede analizar de varias maneras. En el c. 47 los cromatismos que aparecen sobre el acorde subdominante Gm7 se podrían entender en relación con su acorde: la frase cromática asciende desde la 5ª a la 6ª del acorde de Gm7 —nota dórica— y desde ahí desciende cromáticamente hasta enlazar con la escala *bebop* de C7 en el c. 48. El otro posible análisis, más habitual en el jazz, se basa en la reducción armónica de los compases 47-48, de manera que al improvisar se obvia el subdominante Gm7 considerando ambos compases como C7. De esta manera, el pasaje cromático comenzaría desde la 9ª de C7 (c.

⁶⁴ El pianista de jazz y pedagogo Barry Harris elaboró un sistema sobre el uso de los cromatismos que ha tenido cierta difusión en España, debido a los cursos anuales que impartió durante varias décadas en la Escuela Creativa de Madrid, y que concitaban a una gran parte de los músicos de jazz españoles en activo. Entre otros enfoques teóricos, Harris plantea unas normas específicas para la utilización de los cromatismos para que estos se situaran siempre en parte débil, y comenzando en cada uno de los grados de la escala. El sistema de Barry Harris tiene muchos seguidores entre los músicos de jazz, y también dentro del ámbito académico (Cursos de Barry Harris en 1999, 2000, 2001).

47), enlazando con la 3ª para descender cromáticamente hasta la b7 del acorde dominante⁶⁵. Finalmente, otra posibilidad de análisis para este pasaje parte de la base de considerar el inicio de la frase cromática descendente —segunda mitad del c.47— como una anticipación del c. 48.

Ejemplo 12

Cromatismos de conexión. Frase del solo de “Indiana” (1958)



En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 01:06.

6.2.2. Cromatismos de aproximación

La aproximación cromática se entiende desde la relación del cromatismo con cada nota del arpeggio correspondiente al acorde del cifrado armónico, lo que conlleva por tanto una visión vertical; el cromatismo en este caso funciona como nota de adorno que sirve de aproximación a una nota objetivo, que puede ser cualquiera de las notas reales del arpeggio en cualquiera de sus inversiones. En el estilo *bebop* las aproximaciones cromáticas se pueden complementar con otras notas diatónicas y/o cromáticas, dando lugar a distintas posibilidades de combinaciones entre las aproximaciones simples y las dobles aproximaciones (Tejada, 2009).

⁶⁵ Este tipo de reducción armónica constituye uno de los pilares básicos del sistema de Barry Harris mencionado anteriormente.

El ejemplo 13 muestra un fragmento en el que Montoliu integra en el fraseo el cromatismo de conexión y la doble aproximación cromática. Tras el análisis de las transcripciones y una vez localizados los cromatismos de conexión y de aproximación, mi conclusión es que en el fraseo de Tete Montoliu abundan especialmente los primeros, aquellos que funcionan como cromatismos de paso y que contribuyen a dotar de direccionalidad a la línea melódica. Posiblemente utiliza menos cantidad de aproximaciones cromáticas simples, normalmente antes de abordar pasajes arpegiados. Sin embargo, sí introduce en un porcentaje significativamente mayor las dobles aproximaciones cromáticas, dentro de ideas preferentemente escalísticas, como se refleja en el ejemplo 14.

Ejemplo 13

Cromatismos de aproximación. Frase extraída del solo de “Bernie’s Tune” de T. Montoliu (1958)

13 $Em7(b5)$ $A7(b9)$ $Dm7$ $Cm7$ $F7$

17 **B** $Bb6$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Bb6$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$

Doble aprox. cromática

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 3, 01:16.

Ejemplo 14

Doble aproximación cromática. Fragmento del solo de “Indiana”

41 $B\flat$ maj7 $E\flat$ 7 F maj7 D 7

45 G 7 Gm 7 C 7

Doble aprox. cromática

Doble aprox. cromática

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 01:02.

6.3. El “color” del *bebop*: tensiones armónicas en las melodías de Montoliu

El concepto armónico del *bebop* es totalmente tonal y los músicos de *bebop* “elegían las escalas y/o tensiones en función de criterios tonales basados en la llamada armonía funcional, tal y como se hacía en la época del *swing*” (Tejada, 2009, p. 58). Sin embargo, la tendencia a la complejidad y densidad discursiva de los *boppers* se extendió también al uso de las tensiones, más allá de las naturales o diatónicas, mostrando una especial preferencia por las tensiones alteradas, sobre todo en los acordes con función de dominante.

6.3.1. Tensiones alteradas sobre acordes de dominante: el concepto de sustitución implícita

Como es sabido, muchos de los recursos armónicos del *bebop* ya se utilizaban en la época del *swing*, pero lo que caracterizó a los *boppers* fue el uso constante y la ampliación de estos recursos en la improvisación, contribuyendo a su complejidad. En la estructura armónica de los *standards* los músicos de *bebop* encontraron grandes posibilidades para transformar y ampliar la progresión IIm-V-I en base a distintos procedimientos, lo que confirió a la armonía un “carácter más ambiguo y difuminado” (Goialde, 2010, p. 38). En relación a esta progresión, el recurso utilizado de manera constante fue la sustitución tritonal de la dominante, una de las señas de identidad del nuevo estilo⁶⁶. Técnicamente, este recurso tiene su explicación en el tritono que se produce entre la tercera y séptima de los acordes de dominante, que a su vez puede pertenecer a dos tonalidades diferentes considerando su enarmonía: el tritono si-fa, que corresponde a la tercera y séptima del acorde dominante G7, es igual al tritono fa-dob, que corresponde al acorde dominante Db7. Es decir, que un tritono está presente en dos acordes de dominante diferentes, lo que permite la sustitución del acorde dominante original —el que responde a la tonalidad del tema— por aquel que también lleva en sus notas el tritono. El recurso de la sustitución tritonal se amplió con la posibilidad de añadir libremente el II grado antes de su correspondiente dominante, y a su vez esta subdominante se podía también sustituir, derivando en progresiones ampliadas con sustitutos utilizando diversas combinaciones; una de las más utilizadas es el *turnaround* Em7-Eb7-Dm7-Db7-C6. Bud Powell utilizó esta

⁶⁶ Cabe recordar que este recurso no era nuevo en la historia de la música; los compositores posrománticos lo utilizaron de manera generalizada en sus obras. En este contexto, este tipo de armonías se analizan técnicamente como acordes de sexta aumentada (Schönberg, 1979; Rueda, 1998).

idea en sus composiciones originales al igual que en su rearmonización de *standards* (Levine, 2003). En este tipo de secuencias más largas a veces se utiliza lo que se denomina “sustituto de tritono con cambio de calidad”, es decir, que se intercambian libremente las terceras mayores por menores. En muchos de estos casos se emplean estructuras de acorde más que de escala, “manteniendo una forma simétrica o de espejo a lo largo de toda la cadena” (Tejada, 2009, p. 69).

Montoliu traslada este concepto armónico a la línea melódica de sus solos, planteando sustituciones implícitas; es decir, dibujando con la mano derecha diseños de arpeggios o escalas que describen acordes distintos a los que indica el cifrado. Estas sustituciones normalmente están fijadas en la mente y el oído del pianista, y no se reflejan necesariamente en la sección rítmica. Tete Montoliu utiliza habitualmente estos recursos en los temas de velocidad media y rápida, pero es en las baladas donde explota el recurso de la rearmonización con una libertad casi ilimitada.

Además de las sustituciones, otra práctica habitual en la improvisación *bebop* consistió en conferir más densidad a la calidad de los acordes, añadiendo libremente a estos las tensiones armónicas de 9^a, 11^a y 13^a, un aspecto que se reflejaba especialmente en las melodías pianísticas. Al igual que ocurre con otros recursos técnicos del *bebop*, una gran parte de las tensiones armónicas más significativas recaen sobre los acordes con función de dominante, un uso que fue evolucionando a través de los estilos del jazz. La elección de las tensiones para los acordes dominantes puede variar dependiendo de la función de la dominante, que puede ser principal, secundaria o sustituta; las dominantes secundarias que están más lejos del acorde de tónica de la tonalidad principal, también llamadas dominantes

por extensión⁶⁷, son las que suelen presentar más tensiones alteradas. Cabe recordar que partimos de la estructura interna del acorde básico de dominante, formado por fundamental, tercera, quinta y séptima bemol; a partir de ahí las posibilidades de tensiones alteradas son —teóricamente— seis: la 5ª del acorde puede ser disminuida o aumentada (b5 y #5), al igual que la novena (b9 y #9); la onceava⁶⁸ puede estar aumentada (#11) y la treceava puede ser menor (b13). Dentro de estas seis posibilidades se dan dos casos de enarmonía, entre #11 y b5, y entre #5 y b13.

Las tensiones se pueden considerar desde otro enfoque, en función del grado de tensión que puedan crear: las “menos tensas” y más habituales serían las tensiones b9 y #11, seguiría la b13 (con la quinta justa presente en la escala). El mayor grado de tensión está en la b5 y #5 (sin la quinta justa en la escala), que suelen aparecer junto a la b9 y #9, conformando la escala alterada completa (en Sol mayor: sol-lab-la#-si-reb-mib-fa), cuyo uso sugiere una sustitución implícita del cifrado (Tejada, 2009).

Como ya se comentó en el capítulo 2, la tensión b9 tuvo gran importancia en el *bebop*, apareciendo frecuentemente sobre el V grado de las tonalidades menores cuando va precedido por el subdominante o acorde semidisminuido de II grado. El *bebop* introdujo como novedad la utilización de la tensión b9 también sobre acordes mayores, donde teóricamente lo habitual era utilizar la escala mixolidia con 9ª natural (ejemplo 15). En el último compás de este mismo ejemplo también aparece la alteración de la quinta del

⁶⁷ Para una mayor profundización sobre aspectos armónicos en la música de jazz se pueden consultar numerosos tratados, entre ellos el de Enric Herrera *Teoría musical y Armonía Moderna*, vols. 1 y 2 (Herrera, 1990).

⁶⁸ El uso de términos como “onceava” y “treceava” son habituales en el lenguaje jazzístico castellano, a pesar de su incorrección gramatical.

acorde, una de las sonoridades favoritas de los *boppers* utilizada profusamente tanto en la improvisación como en la composiciones originales.

Ejemplo 15

Tensiones armónicas. Frase del solo de “Indiana”

B

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:43.

El ejemplo 16 muestra una frase cuyos últimos compases aportan una sonoridad colorista y moderna (cc. 27-28), debido al uso que hace Montoliu de las tensiones. En el c. 27 el pianista introduce sobre la armonía original de Dbmaj7 unas tensiones concretas (9 y #11) que, junto a la elusión de otras notas, dan como resultado una escala de tonos enteros sobre la fundamental Re bemol.

Ejemplo 16

Tensiones armónicas. Frase del solo de “Spain”

A

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:33.

La funcionalidad de estas tensiones que se podría apreciar sobre el papel desaparece en la audición, que se ha de analizar en base a la escala de tonos enteros, donde las tensiones no funcionan como tales puesto que no existe direccionalidad armónica. El uso de la escala de tonos —que ya se utilizaba en el jazz desde los años 20— se convierte en el *bebop* en un elemento habitual de las melodías, apareciendo en composiciones de Bud Powell o Thelonious Monk. De este último, encontramos un buen ejemplo en la balada “Pannonica”, donde ya desde la exposición el pianista intercala extensas escalas de tonos entre frase y frase.

6.3.2. Tensiones alteradas en el puente de los *rhythm changes*

Para analizar la alternancia de tensiones naturales y alteradas sobre los acordes de dominante, algunas de las mejores fuentes están en los puentes de los *rhythm changes*, donde se encadenan dominantes por extensión hasta llegar a la dominante de la tonalidad:

[...] La libertad en la elección de tensiones sobre los acordes dominantes se da, especialmente, en aquellos acordes o cadenas de acordes que están más alejados de la tonalidad principal del tema. En el resto de los casos siempre prevalece un enfoque estrictamente tonal y la escala usada estará, normalmente, en función de este análisis (Tejada, 2009, p. 67).

En el siguiente fragmento de Montoliu (ejemplo 17) correspondiente a la improvisación sobre el puente del *rhythm changes* “Delaunay’s Dilemma” (1958), el pianista utiliza en las dominantes por extensión —las secundarias más alejadas de la tonalidad principal— una mayor cantidad de tensiones alteradas. No obstante también encontramos tensiones naturales en las dominantes por extensión, lo que prueba la

dificultad de deducir unas reglas fijas para el uso de las tensiones. En este pasaje, Montoliu las utiliza todas (tanto naturales como alteradas), a excepción de las tensiones #11 y #9.

Ejemplo 17

Tensiones naturales y alteradas. Puente del solo de “Delaunay’s Dilemma”

B

18 D7 3 9 11 b9 13 9 11 13 9 11 13 9 b9 13 b13

22 C7 9 C C 9 C C7 3 b5 3 F7 A

Doble aprox. cromática

Doble aprox. cromática

En: Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 01:16.

6.3.3. *Blue notes* y escalas de *blues*

La escala de *blues* y el uso de *blue notes* tienen bastante presencia en las improvisaciones de los *boppers*, y se pueden integrar en ciertos momentos de un solo mediante *licks* y frases musicales reconocibles que contribuyen a crear distensión en el discurso musical, conectando al mismo tiempo con toda la tradición del *blues* y del *swing*. Tete Montoliu introduce momentos de *blues* en casi todas sus improvisaciones; la sonoridad del *blues* resulta inconfundible y aporta a las melodías una sensación familiar, pues se encuentra muy arraigada en la música popular urbana. En relación al análisis, las *blue notes* que puedan aparecer en un solo se deben distinguir de las tensiones de un acorde

y entenderse en relación a la escala de *blues*. Esta escala se debe analizar desde un enfoque más modal que tonal cuando aparece integrada dentro de un solo de *bebop* (Tejada, 2009). En el ejemplo 18, Montoliu ataca la frase con la escala de *blues* de Sol ordenada en sentido ascendente, dando una breve pincelada cuyo color se distingue claramente en la escucha. En este caso, como en tantos otros, si se analiza solamente la partitura se podría caer en el error de considerar el Do# (o Reb) como un cromatismo de conexión, cuando en realidad es la b5 de la escala, la *blue note*.

Ejemplo 18

Escala de *blues*. Frase del solo de “Spain” (1956)

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:33.

Los ejemplos 19 y 20 muestran un *modus operandi* similar. Montoliu introduce la escala de *blues* en la frase final de las improvisaciones de “Spain” e “Indiana” en dirección descendente, dotando a la melodía de una mayor sensación conclusiva. En ambos casos el pianista utiliza la escala de *blues* correspondiente a la tonalidad principal del tema, sin incluir en ningún momento tensiones o notas añadidas que estén fuera de la escala (una práctica que podía ser habitual en el *bebop*). Montoliu plasma la escala de *blues* con su color más puro en los dos pasajes, dándole un lugar preferente como cierre de la improvisación.

Ejemplo 19

Escala de *blues*. Frase final del solo de “Spain” de Tete Montoliu (1956)

31 E_b^{maj7} B_b^7

b5

Escala de blues E_b

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:43.

Ejemplo 20

Escala disminuida y escala de *blues*. Fragmento final del solo de “Indiana”

57 Dm^7 A^7 Dm^7 B°

Escala disminuida

61 F^A D^7 Gm^7 C^7 F^6

Escala de blues F

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 01:17.

En el ejemplo 20, la escala de *blues* contrasta con el color de la escala disminuida que la precede, cuya notas ya se anticipan desde el compás anterior (cc. 59-60). En estas frases sobre la escala de *blues*, la funcionalidad inherente a la armonía original del tema queda también fuera del análisis, ya que, desde un enfoque modal, la función en este pasaje la ostentaría la propia escala.

6.4. La concepción formulaica en la improvisación *bebop*: los *licks* “favoritos” de Tete Montoliu

Las diversas maneras de plantear una improvisación se han catalogado de forma genérica a partir de diversos enfoques, algunos de los cuales se asocian a estilos diferenciados dentro de la Historia del Jazz, como es el caso de la improvisación formulaica en el *bebop* (Kernfeld, 1991). Este concepto tiene su paralelismo con el lenguaje formulaico dentro de cualquier idioma, cuya descripción puede servir a ambos: se trata de frases hechas o expresiones prefabricadas que tienen un significado propio; estas fórmulas son de uso frecuente en una lengua y cada usuario tiene las suyas propias. En el lenguaje *bebop*, estas frases hechas son fragmentos musicales de corta extensión, a los que se ha dado múltiples nombres: *licks*, fórmulas, patrones o clichés. El término *lick* puede tener distintas acepciones, que Gonzalo Tejada unifica para proponer una definición clara: “podría decirse que *lick*, en jazz, designa una unidad rítmico-melódica claramente identificable, que suele ocupar uno o como mucho dos compases” (2009, p. 34).

Para Barry Kernfeld, las fórmulas o clichés constituyen una “clara manifestación de idea fragmentaria dentro de un discurso musical, sin que haya necesariamente continuidad melódica o direccionalidad” (Kernfeld, 1991, p. 558). Es decir, que estas fórmulas o *licks* se pueden yuxtaponer unas a otras en el discurso musical, sin que haya una conexión con otras ideas dentro de una frase o una intención constructiva en relación con la forma. En cuanto a su origen, estas fórmulas pueden ser creadas de forma instantánea por un músico o por una banda entrando a formar parte de su lenguaje habitual, y a partir de ahí son aprendidas por otros músicos que las incorporan a su propio discurso. Una buena parte de los *licks* de Charlie Parker se han convertido con el tiempo en frases hechas o lugares

comunes dentro del jazz, que todos los músicos utilizan y practican como herramienta de aprendizaje del lenguaje *bebop*. El saxofonista utiliza alrededor de un centenar de *licks* que se repiten en los diversos temas “con una especial habilidad para variarlos e integrarlos con el resto de los elementos melódicos, de tal manera que el conjunto suena coherente” (Goialde, 2010, p. 39). Efectivamente, Parker parece reinventarse a cada instante, consiguiendo que el discurso siempre parezca original.

La repetición es un recurso inherente a este tipo de improvisación, un hecho aceptado universalmente; por tanto, el material melódico es susceptible de ser reutilizado o directamente repetido, en función del contexto armónico. Pese a ello, en un marco discursivo construido a base de *licks*, existen infinitas posibilidades, que, además, pueden ser analizables desde distintos puntos de vista. De hecho, puede haber diferencias significativas de tipo técnico y procedimental en lo referente a la estructura y carácter de estas fórmulas, tanto en la manera de presentarlas aisladamente como en la combinación y manipulación de las mismas durante el desarrollo de una improvisación. Cada *lick* puede introducirse en el discurso de manera aislada, formando frases aparentemente sueltas que a su vez son creadas sin tener una relación aparente con la anterior. Las fórmulas están sujetas a su vez a múltiples variantes, y suelen concatenarse unas con otras llegando a crear nuevas frases de gran complejidad, todo lo cual produce una sensación de reinvención constante. El verdadero arte de aplicar estas fórmulas dentro de un discurso consiste sobre todo en que no resulte tan evidente: en mezclarlas, variarlas, adaptarlas o desarrollarlas, creando a partir de ahí otras ideas musicales y añadiendo nuevas aportaciones personales en tiempo real. La esencia de este tipo de improvisación es que las fórmulas usadas no llaman

la atención, están artísticamente ocultas en las líneas improvisadas creando sin embargo un fraseo coherente (Kernfeld, 1991).

Antes de entrar en el análisis de las fórmulas o *licks* que utiliza Tete Montoliu, se ha de comentar el concepto de pre-escucha interna, que se encuentra muy relacionado con todos los elementos de la melodía *bebop* revisados en este capítulo y es clave para el desarrollo de un improvisador: “cuanto más porcentaje de música improvisada seamos capaces de pre-escuchar en nuestro cerebro antes de ser interpretada en nuestro instrumento, el resultado será más fluido, auténtico y honesto” (Tejada, 2009, p. 53). Para desarrollar esta pre-escucha interior la única fórmula posible es la audición activa y continuada de los grandes maestros del jazz, además de la práctica intensiva del instrumento y el aumento progresivo de la capacidad de análisis auditivo.

En el caso particular de Tete Montoliu, el desarrollo de sus capacidades auditivas fue especialmente significativo y posiblemente pudo potenciarse aún más debido a su condición de invidente, que lógicamente dejaba inhabilitada la vía de la lecto-escritura musical. Ya se ha comentado que Tete Montoliu escuchaba música con avidez, no solamente durante los años de formación, sino durante toda su vida. El contrabajista argentino Horacio Fumero, que tocó con Montoliu durante más de dos décadas, comenta que el pianista “escuchaba al menos ocho horas diarias de música” (Pons Macias, 2023, p. 228).

Montoliu introduce infinidad de *licks* ya desde sus improvisaciones tempranas, especialmente en los temas interpretados a gran velocidad. He seleccionado algunos de los que utiliza con más frecuencia, para constatar y valorar la práctica del enfoque formulaico

en las melodías improvisadas del pianista. En todos estos ejemplos, la pre-escucha es una condición indispensable para que esas fórmulas o clichés “suenen”.

6.4.1. El *lick* de “Donna Lee”

Cabe recordar que una gran parte de los *licks* que se utilizan en la improvisación de *bebop*, ya están plasmados en las melodías originales de las composiciones, que a su vez, como es sabido, pueden proceder de improvisaciones; en definitiva, no se puede determinar con exactitud en qué contexto pudieron ser utilizados por primera vez. Una de las fórmulas más utilizadas por Montoliu y que aparece de manera habitual en las improvisaciones *bebop*, forma parte de la melodía original de “Donna Lee”⁶⁹ de Charlie Parker, apareciendo con su conformación más característica en el c.16 de la exposición (Aebersold, 1978, p. 48)⁷⁰. El pianista introduce este patrón prácticamente en todas las improvisaciones analizadas y siempre en el mismo contexto armónico, asociado a la cadencia IIm-V-I (ejemplo 21, c. 32).

Ejemplo 21

Lick de “Donna Lee”. Frase final del solo de “Fine And Dandy”

The image shows a musical staff in G major with a key signature of one sharp (F#). The notation starts at measure 29. Above the staff, the following chords are indicated: G7, Gm7, C7, F#, Ab7, Gm7, and C7. The melody consists of eighth and quarter notes. A blue bracket underlines the final four measures of the phrase, which are labeled 'Lick' in blue text below the staff. The lick begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) over a C7 chord.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 6, 01:27.

⁶⁹ Le he dado este nombre por ser “Donna Lee” un referente del repertorio *bebop*, aunque este *lick*, con leves cambios rítmicos, aparece en la melodía de numerosos temas como “On Green Dolphin Street” (1947), “Ceora” (Lee Morgan, 1967), etc.

⁷⁰ La exposición original del tema “Donna Lee” de Charlie Parker se puede ver en el anexo 9 de esta tesis (p. 383).

Este es uno de los pocos *licks* no intercambiables que suelen estar asociados a una progresión armónica determinada, y pueden volver a introducirse de manera idéntica cuando aparece el mismo contexto armónico durante la improvisación. Su color distintivo lo aportan las tensiones alteradas b9 y #9 que aparecen en la melodía formando una bordadura en tresillo de corcheas sobre la tensión b9. La fórmula, ejecutada sobre la dominante de la progresión IIm-V, puede tener varias interpretaciones analíticas, pudiendo sugerir las primeras notas de la escala alterada de Do mayor (Do-Reb-Re#) sobre el acorde dominante, o bien una escala disminuida tono-semitono sobre toda la cadencia; en todo caso, es una fórmula asociada de manera casi indeleble a la cadencia, que sugiere asimismo la sustitución de la dominante. Tete Montoliu no toca con la mano izquierda, como ya se ha comentado, pero el *comping* que se puede aplicar a este fragmento puede ser el acorde dominante, el alterado o el sustituto.

Las fórmulas más reconocibles lo son porque suelen incluir algún cromatismo o tensión o elemento rítmico que le confiere interés y facilita su identificación. En el *lick* de “Donna Lee” confluyen varios aspectos distintivos: las tensiones —incluida una de las de mayor grado— como elemento armónico, y el tresillo de corcheas como elemento rítmico. Tal vez por ello es el que más presencia tiene en los solos de Montoliu, apareciendo la mayoría de las veces al término de una parte de la estructura —al igual que en “Donna Lee”—, bien sea al final de una A, de un puente, o incluso como frase última de la improvisación (ejemplos 23-24-25).

Ejemplo 22

Lick de "Donna Lee". Frase del solo de "Indiana"

37 Gm7 C7 Fmaj7 Cm7 F7 3

Lick

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:32.

Ejemplo 23

Lick de "Donna Lee". Frase del solo de "Indiana"

61 FΔ D7 Gm7 C7 3 F6

Lick

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:53.

Ejemplo 24

Lick de "Donna Lee". Últimos compases del puente del solo de "Toledo Blade"

21 Bbm7 Eb7 Am7 Abm7 Gm7 Gb7 3

Lick

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 18, 01:01.

Ejemplo 25

Lick de “Donna Lee”. Compases finales del solo de “Toledo Blade” (1956)

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 18, 01:35.

6.4.2. *Lick* de escala+conexión cromática

El *lick* señalado en el ejemplo 26 está conformado por una escala ascendente que se rompe al final para introducir un cromatismo de conexión, que es el elemento distintivo de esta fórmula. Cuando en un *lick* se incluyen conexiones o aproximaciones cromáticas estas suelen aparecer justo al final, como en este caso, confiriendo mayor direccionalidad al enlace con la siguiente frase.

Ejemplo 26

Lick de escala+conexión cromática. Primeros compases del solo de “Fine And Dandy”

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 6, 01:01.

Esta fórmula se relaciona con el acorde subdominante de la cadencia IIm-V; es por tanto un *lick* menor, que Montoliu tampoco intercambia con otras calidades armónica. De hecho, lo utiliza casi siempre de la misma manera: sobre el subdominante de la cadencia IIm-V para preparar la dominante, con la escala desde la fundamental del II grado y el

cromatismo de paso para resolver en la 3ª del V grado (ejemplos 26 y 27). Tenemos aquí un claro ejemplo del uso de un *lick* concreto dentro de un mismo solo, repetido exactamente igual y en el mismo contexto armónico, pero ensartado dentro de una línea melódica distinta. No obstante, la melodía que precede al *lick* es diferente solo en apariencia, pues en ambos casos se trata de un diseño de arpeggio descendente: en el ejemplo 26 un arpeggio quebrado y en el 27 ordenado, pero ambos en idéntica dirección, por lo que el concepto sí es el mismo.

Ejemplo 27

Lick de escala+conexión cromática. Frase del solo de “Fine And Dandy”

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 6, 01:19.

6.4.3. *Lick* de arpeggio+escala

En los apartados anteriores hemos visto ejemplos de *licks* que Montoliu utiliza siempre de la misma manera y en idénticas situaciones armónicas. No obstante, la mayoría de estas fórmulas se pueden utilizar sobre acordes de distintas calidades, en cuyo caso suelen aparecer con leves variaciones en su construcción interna dependiendo de la función armónica correspondiente; a esto se denomina intercambio de *licks*. El potencial de este recurso es enorme, ya que la línea melódica se independiza del análisis armónico y los *licks* suenan con relación a frases musicales ejecutadas con anterioridad, creando un discurso musical que puede tener coherencia más allá del cifrado. Estos intercambios se realizan “de

oído”, por lo que su utilización hace que en ocasiones el análisis estrictamente armónico-melódico no sea muy claro (Tejada, 2009).

El *lick* señalado en el ejemplo 28 es usado habitualmente por Charlie Parker y también por Tete Montoliu. Es una breve fórmula que describe el acorde de manera muy clara a través de las notas del arpeggio, y que se suele complementar con alguna idea escalística, o bien aparecer concatenado a otros *licks*. En el ejemplo 28 lo podemos ver en los compases 6-7, y repetido exactamente igual y sobre la misma progresión armónica en los compases 14-15. Aparece nuevamente en el c. 13, donde el pianista lo introduce variado métricamente y sobre distinta armonía, y también en los compases 15-16, variado y concatenado, conformando una breve progresión.

Ejemplo 28

Lick de arpeggio+escala. Fragmento del solo de “Delaunay’s Dilemma”

The image shows a musical score for 'Delaunay's Dilemma' in B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff (measures 6-7) features a *Lick* (blue bracket) under measures 6 and 7, with chords Bb6, Bb7, Ebm7, Bbmaj7, and Bb6. The second staff (measures 10-13) features a *Lick* (blue bracket) under measures 12 and 13, with chords Bb6, Gm7, Cm7, F13, Bbmaj9, G7(b9), Cm7, and F13. The third staff (measures 14-15) features two *Licks* (blue brackets) under measures 14-15 and 15-16, with chords Bbmaj7, Bb7, Ebm7, Ebm9, Bb9, F7, and Bbmaj7. A box labeled 'A' is placed above measure 10.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 01:02.

6.4.4. *Lick* de arpeggio+tensión

La fórmula señalada en el ejemplo 29 es un *lick* interválico que se basa en un diseño de arpeggio, muy breve pero extremadamente variable e intercambiable, que aporta una tensión melódica por movimiento cromático. Este *lick* aparece en la improvisación de “Indiana” de Tete Montoliu de manera generalizada.

Ejemplo 29

Lick de arpeggio+tensión. Fragmento del solo de “Indiana”

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff begins at measure 9 and contains the following chords: Bbmaj7, Eb7, Fmaj7, and D7. A blue bracket labeled "Lick" is placed under the notes in measure 12. The second staff begins at measure 13 and contains the following chords: G7, Gm7, and C7. Two blue brackets labeled "Lick" are placed under the notes in measures 14 and 16. A fermata is shown over the notes in measure 15.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:36.

La distancia interválica entre las notas que preceden a dicha tensión variará en función del contexto armónico: en el c. 14 se busca la tensión b9, y en el c. 16 la tensión b13. Sin embargo en el c. 12, aunque se presenta un diseño similar y con el mismo movimiento cromático, la nota objetivo es la tercera del acorde. Este *lick* también puede incluir una doble aproximación cromática, dependiendo de la interválica (ejemplo 29, c. 14).

En el ejemplo 30 podemos ver el mismo *lick* repetido y variado en tres ocasiones, por medio del cual el pianista introduce diversas tensiones: b5 en el c. 45, b9 en el c. 46, y b13 en el c. 48, que resuelven retardadamente en la primera nota del siguiente compás. Esta

frase es un ejemplo de concatenación de *licks*, que incluye además otra fórmula de escala cromática descendente (compases 47-48).

Ejemplo 30

Concatenación de *licks*. Frase del 2º coro del solo de “Indiana”

45 G⁷ ♯ Gm⁷ C⁷

Lick Lick Lick

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 01:07.

Los ejemplos evidencian que es un *lick* intercambiable: se puede concatenar, introducir sobre diferentes funciones armónicas y adaptar cambiando levemente la interválica; asimismo puede aparecer unido tanto a melodías de arpeggios como de escalas. He seleccionado las frases del solo de “Indiana” en las que aparece varias veces, pero Montoliu también lo introduce separadamente ya desde la exposición del tema.

6.4.5. Repetición de *licks* concatenados

En algunos pasajes de las improvisaciones analizadas, Tete Montoliu lleva al extremo el enfoque formulaico introduciendo extensas frases construidas a base de *licks* concatenados que a su vez se repiten literalmente. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el solo de “Indiana”, de dos coros de extensión, donde el pianista repite de manera idéntica una misma frase en la primera A de ambos coros y en el mismo lugar de la estructura. Este es un caso claro de *licks* concatenados que están en la mente del instrumentista asociados a una armonía determinada, y que se insertan en la frase cuando aparece el mismo contexto

armónico, posiblemente de forma inconsciente. En este caso, la repetición literal no implica una continuidad de las ideas melódicas, sino más bien una yuxtaposición de las mismas.

Ejemplo 31

Concatenación de *licks*. Fragmento del solo de “Indiana”

A Fmaj7 D7 G7 ‰
 Concatenación de *licks*
 5 Gm7 C7 Fmaj7 Cm7 F7 ₃
 Lick

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:30.

Ejemplo 32

Repetición literal de cinco compases. Fragmento del 2^a coro del solo de “Indiana”

A 33 Fmaj7 D7 G7 ‰
 Concatenación de *licks*
 37 Gm7 C7 Fmaj7 Cm7 F7

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:64.

Como se ha constatado en las páginas anteriores Montoliu utiliza los *licks* de manera generalizada, y algunos de ellos son comunes a todas las improvisaciones. Sin embargo hay otros que se repiten varias veces, pero solamente dentro de una misma improvisación. El pianista por tanto parece tener interiorizadas sus propias fórmulas asociadas a la estructura armónica de ciertos temas, debido posiblemente a la propia práctica de los mismos, a la escucha de determinadas versiones, etc.

6.5. Anticipaciones y retardos

La anticipación y el retardo como elementos musicales se encuentran presentes en todos los estilos y especialmente en toda la música improvisada. Por anticipación se entiende aquella frase musical, motivo o grupo de notas que aparecen interpretadas sobre un determinado acorde, pero que “tienen su explicación real en función del acorde siguiente” (Tejada, 2009, p. 49). Estas anticipaciones se suelen producir en la parte del compás inmediatamente anterior —en la cuarta parte— al cambio del acorde en el que encuentran su sentido, aunque en el *bebop* puede aparecer incluso dos o tres partes del compás antes del cambio armónico. La anticipación suele surgir de manera espontánea en cualquier improvisador, especialmente si los tempos son rápidos, aunque también se pueden encontrar en baladas o tiempos medios. En el *bebop* aparecen numerosos ejemplos, y muchas de sus frases cobran un sentido más lógico al ser analizadas desde este concepto. También se podría considerar a la anticipación como “motivo anacrúsico”, ya que de alguna manera esta sería su función. En realidad, ambos conceptos —anacrusa y anticipación— se encuentran relacionados de manera natural, ya que el improvisador anticipa el siguiente acorde comenzando su frase antes de tiempo. El posible conflicto que

se pueda dar entre melodía y armonía, queda solventado por lo que podemos llamar “sentido total” o dirección de la frase musical, más allá de normas preestablecidas por la teoría musical (Tejada, 2009).

Como elemento musical, la anticipación se complementa o se amplía de manera natural con el del retardo. Dentro de una improvisación, las líneas melódicas de un compás se alargan hasta el siguiente, de manera que las notas de esa melodía ya no están relacionadas con la armonía del nuevo compás, sino con la del anterior. Para poder realizar un análisis correcto resulta esencial detectar las anticipaciones y retardos, ya que en estos casos no es posible basarse en la relación armonía-melodía dentro de un mismo compás.

En el ejemplo 33 se puede ver una anticipación muy clara de varias notas de la escala disminuida que estarían relacionadas con el acorde del c. 60, un acorde dominante b9, y no con el acorde menor al que parece corresponder sobre la partitura. En este caso, la velocidad y carácter del solo de “Indiana” propicia este tipo de anticipaciones.

Ejemplo 33

Anticipación de la escala disminuida. Frase del solo de “Indiana”

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff begins at measure 57. Above the staff, the chords Dm7 and A7 are indicated for the first two measures. In the third measure, the chord Dm7 is written above the staff. In the fourth measure, the chord D7(b9) is written above the staff. The melodic line consists of quarter notes in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and then a series of eighth notes in the fourth measure. A bracket under the eighth notes in the fourth measure is labeled "Escala disminuida". An arrow labeled "Anticipación" points to the first two eighth notes of this scale, which occur before the D7(b9) chord is fully established.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 01:17.

El ejemplo 34 ilustra una situación similar (cc. 5 y 14). La versión de Montoliu del tema “Bernie’s Tune” está ejecutada a gran velocidad, lo que favorece la inclusión en el

fraseo de anticipaciones y retardos. Hay que remarcar que la capacidad de pre-escucha interna también tiene un papel esencial en la utilización natural de anticipaciones y retardos.

Ejemplo 34

Anticipación y retardo. Fragmento del solo de “Bernie’s Tune”

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 5 and includes chords Em7(b5), A7(b9), Dm7, Em7(b5), and A7(b9). A bracket labeled 'Anticipación' spans the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third measure. The second staff starts at measure 9 and includes chords Dm7 and Bb7(#11). There are two slash marks (/:) above the staff in measures 10 and 11. The third staff starts at measure 13 and includes chords Em7(b5), A7(b9), Dm7, Cm7, and F7. A bracket labeled 'Retardo' spans the first two measures of this staff.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 3, 01:05.

6.6. Algunas consideraciones finales

Los fragmentos seleccionados en este capítulo y el análisis realizado sobre los mismos, prueban el dominio que tenía Tete Montoliu en el uso de los elementos melódicos asociados históricamente al estilo *bebop*. Utilizando su mano derecha como un instrumento solista similar a un saxo o una trompeta, el pianista expresa sus ideas musicales mediante un uso natural de los recursos técnicos inherentes a la melodía *bebop*, coloreando sus líneas melódicas con tensiones, cromatismos y giros característicos. A ello contribuye también la presencia generalizada de los *licks* en el discurso musical, algunos de los cuales son

comunes a todas las improvisaciones; otros se repiten igualmente, pero siempre dentro de una misma improvisación. De esto se deduce que el pianista parece tener interiorizadas sus propias fórmulas asociadas a la estructura armónica de ciertos temas, debido posiblemente a la propia práctica de los mismos o a la escucha de determinadas versiones.

Capítulo 7. Pensamiento rítmico en las improvisaciones de Tete Montoliu (1956-1958)

7.1. Aspectos rítmicos esenciales

Al abordar una transcripción de música de jazz se asume que hay conceptos rítmicos inaprehensibles que quedarán fuera de la partitura, de manera que siempre se necesitará de la fuente sonora para llegar a tener una idea completa del tema o fragmento que se ha transcrito. Intentar reflejar estos aspectos en una transcripción sería imposible, su solo intento ya resultaría forzado y artificial, y nunca se lograría una correspondencia exacta con la fuente sonora. La escritura musical ofrece una solución lo más aproximada posible, pero a la hora de interpretar la partitura rítmicamente, la referencia siempre será la versión musical correspondiente. La transcripción constituirá una referencia necesaria en cuanto a melodía y armonía, pero en ciertos aspectos rítmicos el instrumentista tocará “lo que suena”.

En este primer apartado se comentarán estos aspectos invisibles en la partitura que precisan necesariamente de una escucha activa de las interpretaciones de los solistas.

7.1.1. La interpretación rítmica de la corchea

En la interpretación, el músico de jazz parte de sobreentendidos basados en la práctica sobre la duración real de figuras que se escriben igual, cuyo valor puede variar en base a la velocidad o al estilo. En términos generales puede decirse que la interpretación de las corcheas en la época del *swing* era predominantemente ternaria, es decir, que la

equivalencia aproximada de dos corcheas se interpretaba con una medida similar a la negra y corchea de un tresillo. Por tanto, el valor de las corcheas en una frase no era idéntico, sino que se alargaba levemente la primera de cada dos en base a un sentido atresillado de las mismas, lo que contribuía —entre otros aspectos— a dotar de “swing” al fraseo. La novedad que introducen los músicos de *bebop* es prescindir de esta interpretación ternaria de las corcheas y ejecutarlas con su valor exacto en general, de manera binaria por tanto. Esto se puede entender si consideramos la velocidad a veces extrema de las corcheas en los temas de *bebop*, donde un fraseo ternario frenaría de alguna manera el ritmo. (Tejada, 2009). Por tanto, a mayor velocidad, más se igualan las figuras en su valor y más fielmente se corresponden con la partitura. Todo ello se refleja de manera estricta en las improvisaciones de Tete Montoliu, que se caracterizan por una interpretación binaria de las corcheas en los tiempos rápidos. No obstante, hay que considerar ciertas excepciones relacionadas con el estilo y género que se interpreta, como es el caso de las baladas, que conllevan otros convencionalismos técnicos donde el intérprete tiene tendencia a recrearse en varios aspectos del fraseo, lo que incluye una ejecución de las corcheas con un sentido más flexible y atresillado. E igualmente ocurre en ciertos estilos de *blues*, especialmente en aquellos que se han compuesto para ser interpretados no demasiado rápidos, como “Blue Monk” de Thelonious Monk, que se ejecuta deliberadamente de manera ternaria. Del mismo modo, en el “Blues de Newport” —inédito— de Tete Montoliu, hay una relación directa entre la interpretación preferentemente ternaria de las corcheas con el género y estilo (y por supuesto con la velocidad). Aquí Montoliu se muestra deliberadamente ternario, especialmente en la introducción (ejemplo 35). En la partitura se muestra la medida —aproximada— de las corcheas en esta introducción, que Montoliu mantiene

aproximadamente en estas figuras aunque no por mucho tiempo, ya que partir del primer coro de improvisación el pianista cambia rápidamente de figuración rítmica, realizando el discurso improvisado en semicorcheas.

Ejemplo 35

Introducción del “Blues de Newport” (1958, inédito)

$\text{♩} = 75$ INTRO Piano solo

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 75 and the instruction 'INTRO Piano solo'. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 4/4. The first system shows a piano solo introduction with various rhythmic patterns, including triplets and a quintuplet. The second system continues the piano solo with more complex rhythmic figures, including a quintuplet and a triplet.

Nota: elaboración propia a partir de la fuente sonora —inédita— cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

Otra improvisación en la que Montoliu interpreta las corcheas de manera más ternaria es “Delaunay’s Dilemma” (ejemplo 36). La velocidad marcada en la partitura indica un tiempo de *swing* rápido que permite cierto atresillamiento de las corcheas; como ya se ha comentado anteriormente, estos aspectos se apreciarán solamente mediante la escucha activa.

Ejemplo 36

Primera A del solo de “Delaunay’s Dilemma”

♩=170 **A**

B \flat 6 Gm7 Cm7 F7 B \flat 6 Gm7 Cm7 F7

B \flat 6 B \flat 7 Eb6 Ebm7 B \flat maj7 B \flat 6

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 0:57.

En el ejemplo 37 vemos un fragmento del solo de “Indiana”, correspondiente al puente del primer coro, donde la ejecución de las corcheas es rigurosamente binaria, tal y como corresponde a un tema interpretado a gran velocidad y en estilo claramente *bebop*.

Ejemplo 37

Primera frase de la B del 1º coro del solo de “Indiana”

♩=270 **B**

17 F \sharp A Eb7 D7 G7

21 Em7 A7 Dm7 A7

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 0:43.

7.1.2. *Timing* y *lay back*

El concepto de *timing* se refiere a una ligera oscilación en el tiempo que se percibe a veces en el fraseo de los músicos de *bebop*. Cuando este desplazamiento supone cierto retraso —muy sutil— en la frase, se denomina *lay back*, un efecto que ya se utilizaba en la época del *swing*.

[...] El *lay back* no retrasa la frase en sí misma sino que, encontrándose la primera y la última nota de la frase en el *timing* —prácticamente— exacto, las notas que se encuentran en el medio de la frase se retrasan ligeramente. Esta oscilación del tempo exacto o *timing* (y que hace referencia a encontrarse exactamente en el *beat*, ligeramente por delante o ligeramente por detrás de él) es una de las características más significativas de los grandes solistas (Tejada, 2009, p. 110).

Una vez más encontramos aquí ciertos aspectos inherentes al fraseo jazzístico cuya definición puede resultar algo abstracta, y cuya presencia en los temas de jazz es tan sutil que solo pueden detectarse tras haber desarrollado un hábito en la escucha de la música de jazz y de los solistas históricos. Hal Crook utiliza el concepto de *time-feel* para referirse a estos aspectos, que identifica con una especie de relajación especial del improvisador que, no obstante, está enmarcada en un *tempo* que el oyente percibe con claridad (Crook, 1991). La sensación de que un solista tiene un *time-feel* fuerte implica transmitir una sensación de ritmo relajado y sin ansiedad, dentro de un tempo constante y consistente, y esto se debe poder expresar con o sin acompañamiento y al margen de las dinámicas; incluso en los momentos de mayor o menor intensidad dinámica la sensación del tiempo rítmico debe ser relajado, constante y fluido.

[...] El *time-feel* es el elemento rítmico más básico y fundamental comunicado por el solista y apreciado (o criticado) por el público. La mejor técnica, creatividad, precisión melódica, lirismo, sonido, estilo, etc. importa muy poco si la música no se siente bien rítmicamente, mientras que la técnica, las ideas, las elecciones melódicas, el sonido, etc. menos evolucionados pueden en realidad sonar bien cuando se ejecutan con precisión rítmica (buen tiempo) y convicción (Crook, 1991, p. 32).

Esta gestión del sentido del tiempo como aspecto prioritario en la improvisación jazzística constituye a su vez un marco musical dentro del cual se pueden desarrollar con más facilidad otros aspectos de la improvisación. Es decir, si el solista tiene esa conexión sólida con la música a través del tiempo, tendrá a su vez más libertad para poder concentrarse en la escucha, en la creación de ideas, en la ejecución, etc.

7.2. Figuras métricas del fraseo *bebop*

7.2.1. El uso de la corchea

Como ya se ha comentado en anteriores capítulos, el fraseo del *bebop* se caracteriza por el uso preeminente de la corchea, que conforma frases extensas y fluidas que pueden prolongarse durante muchos compases. Desde un punto de vista constructivo, este fraseo suele ser asimétrico e irregular en general, con escasos silencios y un aspecto general no cantable. El contorno melódico de corcheas que fluyen linealmente con libertad se superpone en muchas ocasiones a la barra del compás y a la función estructural de la armonía, colocando los escasos reposos de manera aleatoria y creando cierta tensión entre la forma y la línea melódica superpuesta. Este es uno de los aspectos del nuevo estilo que se percibe de manera inmediata y que contribuye a alejarlo del público; como afirmó el

propio Thelonious Monk, “creamos algo que nadie nos puede robar porque nadie lo puede tocar” (citado en Berendt, 2000, p. 326).

Bud Powell trasladó al piano los elementos rítmicos generales del *bebop*, llevando al extremo las líneas de corcheas sin silencios y a una velocidad que podía llegar a superar los 300 bpm. Las pocas ocasiones en que Powell introduce silencios, estos suelen tener cierta longitud —medio compás o un compás—, conectando dos frases largas. Una de las características melódicas más destacadas de Powell consiste en construir frases cuya nota más aguda —que puede caer en cualquiera de las ocho corcheas de un compás— está acentuada, con lo que se crea una especie de contrapunto rítmico con la base. Las líneas melódicas de Powell se suceden en ocasiones con un punto de aceleración, caminando algo adelantadas, y en otras ocasiones, incluso en ritmos vertiginosos, prevalece cierto lirismo en su fraseo (Mehegan, 1984c).

En las grabaciones tempranas de Tete Montoliu se pueden escuchar numerosos ejemplos que ilustran con gran claridad los aspectos anteriormente comentados, especialmente en los tempos rápidos, donde el pianista se muestra como un purista del estilo *bebop*.

Podemos ver en los ejemplos 38 y 39 una melodía lineal de corcheas fluyendo a gran velocidad, sin respiraciones —prácticamente— durante 16 compases y sin una organización fraseológica clara. En la escucha de este y otros pasajes de improvisaciones de Montoliu, lo primero que se percibe es la sensación rítmica que marcan las corcheas; asimismo se puede apreciar la sólida técnica pianística que Tete Montoliu poseía ya en esta época, con una articulación precisa de las corcheas y un sonido cristalino que confiere claridad y nitidez al contorno melódico.

Ejemplo 38

Primera A del solo de “Fine And Dandy” de Tete Montoliu (1958)

♩=250

A F^{Δ} $Fdim^9$ Gm^7 C^7
 5 F^{Δ} $Fdim^9$ Gm^7 C^7
 9 F^7 F^7 Bb^{Δ} Bb^7
 13 Eb^7 Eb^7 Ab^7 C^7

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 6, 01:01.

La impresión auditiva se corresponde con la visual: al no haber silencios tampoco queda definida una organización fraseológica, lo que dificulta aparentemente la comprensión de estos fragmentos que, no obstante, impresionan por la fluidez melódica de las corcheas que caminan hacia delante. Ya sabemos que la gran velocidad a la que eran ejecutadas estas improvisaciones —además de otros elementos del lenguaje— resultaba un estímulo para Montoliu; no obstante, aunque el efecto auditivo tenga cierto atractivo, la velocidad también puede impedir al oyente asimilar realmente las ideas melódicas planteadas por el pianista en estos fragmentos. No obstante, si se tiene la oportunidad de escuchar o ejecutar estas frases más despacio, sorprenderá la musicalidad y la coherencia de las ideas expuestas.

Ejemplo 39

Primera A del solo de “Indiana”

♩=270 A

33 Fmaj7 D7 G7

37 Gm7 C7 Fmaj7 Cm7 F7 3

41 Bbmaj7 Eb7 Fmaj7 D7 3

45 G7 Gm7 C7 3

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:29.

7.2.2. Subdivisiones rítmicas

a. El tresillo de corchea

Dentro del discurso lineal de corcheas, la figura rítmica que tiene una presencia significativa en el discurso *bebop* es el tresillo de corcheas, utilizado preferentemente en arpeggios y estructuras de acordes. Efectivamente, si se revisa el *Omnibook* de Charlie Parker (Aebersold, 1978) se aprecia bastante verticalidad no solamente en el uso del tresillo de corcheas sino en el concepto general de la improvisación, que se construye en un alto porcentaje sobre arpeggios. En la traslación al piano de este aspecto del lenguaje *bebop*, entran en el proceso otros elementos relacionados con la mecánica del instrumento, digitación, etc., como ya se ha comentado en el capítulo anterior. La improvisación

pianística conlleva sus propias especificidades: las líneas del piano *bebop*, aunque también utilizan arpeggios, son tal vez más horizontales que las del saxo, por lo que los tresillos de corcheas también aparecerán en un contexto escalístico casi en mayor proporción.

En los solos de Tete Montoliu podemos encontrar algunos fragmentos de improvisación basada en arpeggios, en una clara traslación de este concepto vertical de los instrumentos de viento, y con el uso del tresillo de corchea iniciando frases en sentido ascendente (ejemplo 40).

Ejemplo 40

Arpeggios con tresillos de corcheas. Fragmento de “Delaunay’s Dilemma”

The image shows two staves of musical notation in B-flat major. The first staff begins at measure 14 and includes chords B \flat maj7, B \flat 7, E \flat m7, E \flat m9, B \flat 9, F7, and B \flat maj7. A red bracket highlights a triplet of eighth notes in the F7 chord. The second staff begins at measure 18, marked with a boxed 'B', and includes chords D7 and G7. Two red brackets highlight triplet markings over eighth notes in the G7 chord.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 01:13.

No obstante, y aunque Montoliu no elude este concepto vertical en la improvisación, el porcentaje de esta figura rítmica en pasajes más horizontales es casi mayor, utilizando el tresillo sobre cromatismos de paso, especialmente en comienzos de frases de sentido descendente (ejemplos 41 y 42).

Ejemplo 41

Escalas con tresillos de corcheas. Fragmento de “Fine and Dandy”

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 6, 01:12.

Ejemplo 42

Escalas con tresillos de corcheas. Frase del solo de “Spain”

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006), pista 6, 01:12.

El tresillo de corcheas también está unido indefectiblemente a uno de los *licks* más usados en el *bebop*, ya comentados en el capítulo anterior: el *lick* de “Donna Lee”, que se realiza sobre las notas del primer tetracordo de la escala alterada y va asociado al acorde dominante de la progresión IIm-V-I. En ese caso, el tresillo se ejecuta precisamente sobre las tensiones $b9$ y $\#9$, realizando una especie de bordadura sobre la $b9$ (ejemplo 43).

Ejemplo 43

Tresillo de corcheas como bordadura dentro de un lick. Frase del solo de “Indiana”

The musical notation shows a single staff in G major. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure has a chord of F# and a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure has a chord of D7 and a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure has a chord of Gm7 and a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth measure has a chord of C7 and a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The fifth measure has a chord of F6 and a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The sixth measure has a quarter rest. The seventh measure has a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The eighth measure has a melody of G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piece ends with a double bar line.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 8, 00:53.

b. Otras subdivisiones rítmicas

Tete Montoliu no utiliza demasiado otras subdivisiones rítmicas en los temas *bebop*, como puedan ser los tresillos de negras, o la corchea más dos semicorcheas. En términos generales, los tresillos de corcheas —tanto en arpeggios como en escalas— y el resto de posibilidades de subdivisiones, se suelen ejecutar más en los tiempos medios, donde la menor velocidad permite más silencios y por tanto más delimitación del fraseo, además de contar con más espacios para otros planteamientos rítmicos. La velocidad, una vez más, es determinante en la figuración del discurso rítmico.

Podemos ver una muestra de todo lo anterior en el ejemplo 44, correspondiente a la exposición improvisada del *blues* del ensayo de Newport. En los dos primeros coros de esta pieza, la variedad métrica no solo está determinada por la velocidad, sino también por un estilo de *blues* muy clásico, cuya exposición aglutina una gran variedad rítmica al utilizar distintas subdivisiones dentro de una misma frase. En la escucha también se detectan distintas interpretaciones rítmicas de la corchea, que comienzan de manera preferentemente ternaria, junto a semicorcheas que caminan de forma binaria. Montoliu muestra aquí una

gran riqueza de recursos que evidencian su gran conocimiento de la tradición del *blues* y de los estilos jazzísticos. Como ya se ha comentado, algunos de los aspectos rítmicos más relevantes de este fragmento y que no se pueden plasmar en la partitura cobran un especial sentido en el *blues*, como es el efecto del *time-feel*.

Ejemplo 44

Variedad métrica y rítmica. Exposición improvisada del “Blues de Newport”

TEMA/CHORUS 1

The musical score consists of six staves of music in a 12-measure blues structure. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation includes various chords and rhythmic patterns:

- Staff 1 (Measures 6-7): Chords Bb7 and Eb7. Measure 6 contains a triplet of eighth notes.
- Staff 2 (Measures 8-9): Chords Bb7 and Bb7(add13). Measure 8 contains a triplet of eighth notes.
- Staff 3 (Measures 10-11): Chords Eb7 and Eb7. Measure 10 contains a triplet of eighth notes.
- Staff 4 (Measures 12-13): Chords Bb7, Bb7, and (Dm7 Db7). Measures 12 and 13 contain multiple triplet markings over eighth notes.
- Staff 5 (Measures 14-15): Chords Cm7, F7, and F7. Measure 14 contains a triplet of eighth notes.
- Staff 6 (Measures 16-17): Chords Bb6, Bb7/D, Eb7, Eo7, Bb7, and F7. Measure 16 contains a triplet of eighth notes.

Nota. Elaboración propia a partir de la grabación —inédita— cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

7.3. La rítmica interna del fraseo: acentos y dinámicas

Además de los aspectos ya comentados, el discurso rítmico del *bebop* conlleva el uso de acentos, desplazamientos rítmicos, dinámicas, etc., que infunden carácter y movimiento al fraseo. Esto ya se aprecia desde la reinterpretación de las melodías de los *standards*, donde tradicionalmente los solistas han variado rítmica y melódicamente las exposiciones de los temas, llegando incluso a sustituir completamente la melodía original por una improvisación.

El ejemplo 45 ilustra la comparativa entre la melodía original del tema “Indiana” — canción popular americana que solía interpretar a un tiempo de *swing* lento—, y la versión que interpreta Montoliu en clave *bebop*, a 300 bpm. Como ya se ha comentado en el capítulo 4, sobre la estructura armónica de este tema compuso Charlie Parker el *contrafact* “Donna Lee”. En este pasaje de Montoliu, la rítmica interna del fraseo —variado en su figuración y acentuación— dota de viveza y energía a una melodía cuyas notas originales se respetan en parte, y que deriva en una frase improvisada de estilo *bebop* conformada por *licks* concatenados que sustituye a la frase original. Asimismo podemos ver otro aspecto rítmico especialmente significativo del sonido *bebop*, cual es la tendencia general de situar el fraseo sobre ciertas corcheas que representan puntos rítmicos importantes dentro del compás, especialmente en la segunda corchea del 2º y 4º tiempo. Esto dotaba a las improvisaciones de los *boppers* de un “sonido incisivo, que confería a cada frase una sensación de leve desequilibrio y daba impulso al solo en su totalidad” (Gioia, 2002, p. 271). Podemos ver una muestra de ello en el c. 15 del ejemplo 45, donde Montoliu finaliza la variación sobre el tema original con una corchea acentuada situada en la cuarta parte del compás. Asimismo, en los comienzos de frase tiende a acentuar las partes débiles del

compás, (cc. 1 y 10), y también anticipa el fraseo situándolo en 4º tiempo, un hábito muy común en la interpretación *bebop*, que evita de ese modo comenzar frases, semifrases o motivos en la primera parte del compás.

Ejemplo 45

Interpretación rítmica. Comparativa entre la melodía original de la parte A de “Indiana” y la versión de Tete Montoliu

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The first system, labeled 'A' in a box, shows the original melody (top staff) and Montoliu's version (bottom staff). The original melody starts with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Montoliu's version starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second system shows Montoliu's version with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third system shows Montoliu's version with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth system shows Montoliu's version with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4.

Nota. Fuente de la melodía original: *Real Book*. Versión de Montoliu en: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, 00:01.

Además de esto, el *bebop* recurría al empleo de pequeños golpes aquí y allá, introduciendo acentos de manera arbitraria, que también podían coincidir con esos mismos puntos rítmicos. Bud Powell solía ejecutar dichos acentos en la nota más aguda de las ocho

una improvisación de Tete Montoliu con dos frases cuyos finales ilustran el efecto rítmico que se acaba de comentar (cc. 9 y 17), y que se apreciará en la escucha.

Ejemplo 47

Ataques y cierres de frases. Fragmento del solo de “Delaunay’s Dilemma”

The image shows a musical score for a jazz solo. It consists of three lines of music in a key signature of two flats (B-flat major/C minor). The first line starts at measure 6 and ends at measure 9. The second line starts at measure 10 and ends at measure 13. The third line starts at measure 14 and ends at measure 17. Chords are indicated above the notes: Bb6, Bb7, Ebm7, Bbmaj7, Bb6, Bb6, Gm7, Cm7, F13, Bbmaj9, G7(b9), Cm7, F13, Bbmaj7, Bb7, Ebm7, Ebm9, Bb9, F7, and Bbmaj7. Dynamics include accents (>) and a box labeled 'A' above measure 10. Red brackets are placed under the final notes of measures 9 and 17.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 9, 01:07.

A la acentuación de las segundas corcheas se une al uso de dinámicas y reguladores en las líneas de los solos; de esta manera se logra que el discurso sea tan fluido como el propio discurso hablado, en el que tampoco destacamos por igual todas las palabras o sílabas que pronunciamos en una frase, sino solo algunas de ellas, enfatizándolas. Por tanto, la intención rítmica de cada nota está graduada con exactitud, con el objetivo de crear fraseo bien articulado, claro y preciso.

En los *licks* de arpegios que comienzan con tresillos es característico el uso de estas dinámicas, destacando las notas más agudas del arpeggio sobre las notas intermedias del mismo. También son muy habituales los acentos bruscos o cambios súbitos de dinámicas

entre notas o grupos de notas, algunas de las cuales pueden ser inaudibles o *ghost*. Aunque esto es más habitual en saxos, Tete Montoliu traslada al piano este efecto en varias ocasiones y normalmente en lugares similares, en las notas más graves de frases de arpeggios que se tocan con menos peso, en ocasiones debido a la digitación y a la velocidad (ejemplo 48).

Ejemplo 48

Ghost notes. Frase del solo de “Bernie’s Tune”

Un recurso que contribuye a la densidad rítmica en una improvisación de jazz es el llamado *double time feel*, “un efecto especial que se produce cuando uno o más músicos hacen que el tiempo suene dos veces más rápido que el original” (Crook, 1991, p. 140). Esto se consigue doblando el *tempo* de las corcheas y ejecutando semicorcheas en su lugar, un hecho que propicia la posibilidad de hacer un discurso musical rápido y fluido que suele resultar motivador para el ejecutante y confiere interés y atractivo a la línea melódica, aportando variedad y tensión. La melodía que ejecuta el solista en estos pasajes doblados puede ser libre, e incluir diversas fórmulas, progresiones, etc. En un contexto lineal de corcheas, el solista puede iniciar el *double time feel* fraseando con semicorcheas, mientras los acordes continúan pasando al *tempo* original, creando un movimiento hacia adelante en la línea melódica.

Cuando este recurso no forma parte de un arreglo premeditado y lo decide el solista en la improvisación, el procedimiento depende de la interacción entre los ejecutantes: el solista puede comenzar a doblar el tiempo en fragmentos aislados, generando cierta tensión con el resto de la banda especialmente cuando este *double feel* es continuado e insistente, de manera que la sección rítmica podrá doblar también el tiempo con el solista, mientras los acordes continúan cambiando al tempo original. La vuelta a la velocidad inicial también la marca el discurso del solista de diversas maneras: volviendo a frasear en corcheas, mostrando en su improvisación menor densidad armónica mediante más silencios y figuras más largas, introduciendo alguna cita melódica del tema, y en definitiva creando cierta distensión. Estos recursos indican a la sección rítmica la inminente vuelta al tempo original, que normalmente coincide con alguna parte relevante de la estructura.

Al igual que otros recursos, el *double time feel* ya se utilizaba en la época del *swing*, pero en el *bebop* se generaliza y se lleva a su extremo, tanto en la asiduidad de su uso como en la prolongación de los pasajes doblados. Además de esto, existen ciertos convencionalismos respecto a cuándo y dónde se utiliza este recurso, que pueden relacionarse con la estructura formal del tema, o con la estructura interna del solo, con el género y con la velocidad. Por ejemplo, en solos extensos —de varios coros de duración— en un tiempo no demasiado rápido, los pasajes en *double time feel* se suelen introducir en el desarrollo de la improvisación, a partir del segundo coro, con el objetivo de crear tensión. Asimismo, este recurso rítmico es casi de obligada ejecución en los tiempos más lentos, donde toda la sección rítmica puede acompañar al solista doblando la velocidad, algo que suele ocurrir con frecuencia en los puentes de las baladas. El *double time feel* del solista también puede tener una función estructural; en el piano *bebop* es muy habitual que se introduzca en dos últimos compases de la exposición de un tema, funcionando como un *break* de batería que precede a la improvisación. Son dos compases de vuelta en los que no suele haber melodía del tema, y que en ocasiones van precedidos de un corte de toda la sección rítmica. En ese espacio puede haber un *break* de batería o bien una frase del instrumento solista que va a improvisar a continuación. Se pueden escuchar numerosos ejemplos de este uso del *double time feel* en el repertorio de Bud Powell, entre los que destacaré el que aparece al final de la exposición de su mítica composición “Celia”⁷¹. En este tema, Powell introduce antes de su solo un *break* pianístico mediante una frase de dos compases en *double time feel*, conformada por una concatenación de *licks* similares a los que el pianista podía utilizar en el mismo lugar en otros temas.

⁷¹ Se pueden ver las transcripciones de temas y solos de Bud Powell en diversas publicaciones; el tema “Celia” aparece en Himmelberger (1990).

Ejemplo 49

Double time feel. Fragmento del solo de “Spain”

Tete Montoliu. Primeros Pasos (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:14.

Ejemplo 50

Double time feel. Última A del solo de “Spain”

Tete Montoliu. Primeros Pasos (2006). Discmedi Blau, 2006, pista 16, 01:14.

Este recurso rítmico aparece en seis de las quince improvisaciones de Montoliu analizadas para esta tesis, cinco publicadas en sus grabaciones oficiales y una inédita. Uno de estos ejemplos lo tenemos en el solo de “Spain” (1956), donde el pianista improvisa

sobre un único coro de 32 compases. Pese a la corta extensión del solo, Tete Montoliu introduce pasajes de *double time feel* en dos ocasiones (ejemplos 49 y 50). El ejemplo 51, extraído de la transcripción del solo de “Somebody Loves Me”, corresponde al momento más extremo de *double time feel* que realiza Tete Montoliu en todas las grabaciones de esta época. El tema lleva una velocidad de 175 bpm y la improvisación del pianista se desarrolla también sobre un solo coro, en el que Montoliu comienza planteando ideas sencillas durante las dos primeras A, e interpretando las corcheas de manera ternaria en muchos momentos. Al llegar al puente, inicia un *double time feel* que resulta tan extremadamente veloz que solamente puede mantenerlo durante dos compases: en un tema a una velocidad inicial de 175 bpm, el hecho de utilizar este recurso rítmico supone llevar el valor de la negra a 350 bpm e introducir en cada tiempo ocho semicorcheas. Montoliu consigue mantener el tiempo doblado durante dos compases vertiginosos, pero se ve obligado a desdoblar a continuación. En el resto del puente el pianista continúa ejecutando figuras de menor valor, especialmente tresillos de corcheas, mostrando en todo momento un sentimiento de tiempo doblado, con algún nuevo intento breve de *double feel* (c. 22). Todo ello da como resultado un pasaje que suena nervioso y tenso, de alta densidad rítmica. Debido a la extrema velocidad, la ejecución de Tete Montoliu en el pasaje doblado pierde algo de su claridad habitual, y en alguna ocasión no puede tocar todas las notas que el contexto armónico y las fórmulas que estaba utilizando requerían, sustituyendo dos semicorcheas por una corchea (c. 17) y repitiendo alguna nota en fórmulas cromáticas (c. 22). Este es posiblemente el único pasaje que no suena tan limpio y preciso como el resto de las improvisaciones analizadas.

Ejemplo 51

Double time feel. Puente del solo de “Somebody Loves Me”

B

17 Am Am(maj7) Am Am⁶

19 Am⁷ F[#]m⁷(b⁵) B⁷(b⁹) Em⁷ A⁷

22 A⁹ Am⁷ D⁷

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas (2006)*. Fresh Sound Records, vol. 3, pista 7, 01:48.

Este recurso rítmico tiene una lectura diferente en el *blues* que interpreta Montoliu en el ensayo de Newport, debido al propio carácter, estilo y velocidad del tema (ejemplo 52). La semicorchea marca aquí el tiempo rítmico, y aunque la sensación de tiempo doblado la establecen las fusas, la combinación de estas con otras figuraciones y subdivisiones diversas tienen más que ver con el ritmo inconcreto propio del *blues* que con un *double time feel* estricto. Una vez más nos encontramos aquí con aspectos rítmicos muy sutiles que, aunque la partitura pueda dar fe de ellos, el análisis auditivo prima sobre la transcripción.

Ejemplo 52

Pensamiento rítmico. Fragmento extraído del “Blues de Newport” (1958, inédito)

Nota. Elaboración propia a partir de la grabación —inédita— cedida por Jorge García García (Instituto Valenciano de Cultura).

En las baladas Tete Montoliu explota el recurso del *double time feel* de manera extrema, frenando en ocasiones el ritmo del fraseo para intercalar pasajes de fusas o semifusas extremadamente virtuosísticos. Tanto a nivel técnico como estilístico, la influencia que preside la interpretación de las baladas de Montoliu en esta época —y también las de Bud Powell— sigue siendo la de Art Tatum. En este género, y al igual que en el *blues*, posiblemente el *double time* no cumpla la misma función que en un tema *bebop*: en la balada, los pasajes doblados constituyen un adorno o una contramelodía que complementa la melodía principal, y que se introduce en los silencios entre frase y frase, interrumpiendo incluso el ritmo del fraseo momentáneamente y confiriendo a la melodía una sensación de interpretación *rubato*. Con la libertad que le confiere tocar a piano solo, Montoliu juega constantemente con este recurso en sus versiones de “Tenderly” (1956) y “Willow Weep For Me” (1958).

7.5. Desplazamiento rítmico y modulación métrica

El concepto de modulación métrica “se refiere a la implicación, sobre un compás establecido, de una nueva subdivisión rítmica que varía los acentos naturales del compás primario” (Tejada, 2009, p. 110). Cuando este recurso aparece de forma breve y no llega a establecerse durante muchos compases, se suele considerar como desplazamiento rítmico y no como modulación métrica. Aunque este tipo de procedimientos —que pueden llegar a implicar gran complejidad— aparecen en el *bebop* de manera más incipiente que en los estilos posteriores, se pueden encontrar con cierta frecuencia en las composiciones y también en fragmentos de solos de Charlie Parker. Asimismo, revisando algunas transcripciones de solos de Bud Powell he localizado este recurso rítmico en bastantes pasajes. En su composición “Tempus Fugit” (1949), Powel realiza un solo rebotante de energía rítmica, en el que crea una melodía ternaria que se superpone al compás de 4/4 de manera prolongada, generando una modulación métrica de cierta extensión. Lo llamativo es que este mismo recurso, y con idéntico patrón rítmico-melódico en 3/4, vuelve a aparecer hasta en dos ocasiones más a lo largo del solo, generando un efecto de tensión-distensión, tal y como se puede apreciar en la transcripción de esta pieza (Himmelberger, 1990).

En estas primeras grabaciones de Montoliu encontramos varios pasajes en los que el pianista introduce estos recursos. Un breve ejemplo de desplazamiento rítmico aparece en el segundo coro del solo de “Toledo Blade” (1956), donde el contorno melódico de la frase está implicado en el proceso al realizarse la superposición rítmica sobre un *lick* que se repite más de una vez, y que el oído reconoce debido a esta reiteración (ejemplo 53). Tete Montoliu crea aquí un diseño rítmico-melódico de carácter ternario, que se mueve comenzando cada vez en diferentes partes del compás, generando un efecto de

Ejemplo 54

Desplazamiento rítmico. Frase del solo de “Spain”

28 C⁷ F⁹ Fm⁷ B^{b7}

3

Desplazamiento rítmico ----->

Tete Montoliu. Primeros Pasos (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:40.

Tete Montoliu utiliza una modulación métrica en el solo del tema “Bernie’s Tune” (1958), la única claramente asentada que he detectado en las improvisaciones analizadas. Podemos comprobarlo en el ejemplo 55, correspondiente al principio del segundo coro del solo, donde el pianista plantea una superposición ternaria dentro del compás de 4/4, creando un diseño rítmico/melódico cuyos acentos se corresponden de manera más natural con el compás de 3/4. En la audición de este pasaje se percibe que la modulación métrica podría estar pactada, ya que desde el primer momento toda la sección rítmica apoya el tiempo fuerte del 3/4, efectuando un potente acento sobre la negra; este golpe marca aún más claramente la superposición del compás ternario sobre el 4/4. El diseño rítmico se repite durante toda la A, pero varía su melodía creando una progresión descendente durante los cuatro primeros compases, y resolviendo con una progresión ascendente en los tres últimos (ejemplo 55). Más allá de la teoría musical, el efecto auditivo a nivel rítmico de este pasaje resulta interesante y atractivo; el oído percibe que “algo está pasando”, un evento que contrasta rítmicamente generando variedad y tensión.

Ejemplo 55

Modulación métrica. Primera A del 2º coro del solo de “Bernie’s Tune”

A

33 Dm7

Bb7(#11)

Modulación métrica 3/4

37 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)

3/4

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 3, 01:31.

7.6. Algunas consideraciones finales

Se pueden establecer algunas conclusiones sobre el pensamiento rítmico de Tete Montoliu a través del análisis comparativo entre este y Bud Powell, tanto en lo relativo a aquellos aspectos de la técnica pianística que afectan a la cualidad rítmica del sonido, como en los recursos rítmicos que ambos introducen en sus improvisaciones.

En términos generales la sonoridad de Bud Powell es especialmente percusiva y su fraseo suele estar repleto de fuertes acentos. Tete Montoliu presenta estos aspectos mucho más atenuados, mostrándose más sutil que Powell en cuanto a acentuaciones extremas en general; si estas se producían tenían una lógica clara dentro del discurso. En cuanto al sonido, el pianista catalán frasea también de manera muy rítmica y articulada, con cierta

percusión pero sin renunciar a la nitidez de las corcheas. En este sentido, el propio Montoliu defiende en su entrevista de *Quártica Jazz* que su sonido es “reconocible por su especial pulsación” (Jurado, 1981, s. p.). Aunque el pianista estuviera interpretando temas de *swing*, su sonido era rítmicamente “moderno” y muy técnico. En relación a esto último, el *swing* de Powell era más evidente en los tiempos medios, con una ejecución de las corcheas más atresilladas que Montoliu y con un *timing* diferente.

En cuanto a los recursos rítmicos y métricos dentro del discurso improvisado, Powell utiliza muy a menudo el *double time feel*, llevando la velocidad a tiempos extremadamente veloces y manteniendo esta tensión rítmica durante muchos compases aunque esto suponga perder algo de limpieza en el fraseo. Montoliu renuncia a llevar los efectos rítmicos al límite si para ello tiene que sacrificar la claridad en el lenguaje y en la ejecución; en las improvisaciones del pianista catalán abundan los recursos rítmicos, creando muchos momentos de variedad métrica, todos ellos bien organizados dentro del discurso y ejecutados con limpieza.

Capítulo 8. Pensamiento estructural en el discurso improvisado de Tete Montoliu

8.1. Algunas reflexiones sobre la improvisación jazzística

[...] La interpretación de una improvisación de jazz es comparable a una deliberación concisa, o a una respuesta elocuente ante una pregunta dentro de una conversación, donde las frases han sido dichas antes de alguna manera, pero en la elección y sentido de las palabras se distinguirá un buen manejo dialéctico, que requerirá el conocimiento del idioma, un amplio vocabulario y una mente rápida (Demsey, 2000, p. 788).

Si partimos de esta comparativa, un discurso musical improvisado no se creará de manera tan espontánea como pueda parecer, en el sentido de que las ideas melódicas han sido repetidas y ejecutadas durante años hasta que entran a formar parte del vocabulario individual de un solista. La preparación de un improvisador de jazz debe incluir un amplio conocimiento de todos los elementos sintácticos y estilísticos del lenguaje, además de una buena técnica instrumental, rapidez de ideas, mente relajada y un profundo conocimiento de la historia. No obstante, aunque la experiencia y el estudio garanticen de alguna manera la eficacia o musicalidad de una improvisación, la esencia del solo nunca podrá estar determinada previamente, ya que el resultado discursivo, tanto técnico como estético, dependerá de los pensamientos y sensaciones del solista en el momento de la ejecución, y en esto último influyen aspectos tanto musicales como extramusicales.

Se han utilizado múltiples expresiones para intentar definir la improvisación, tanto en los tratados específicos como en los libros de Historia del Jazz, entre las cuales destacaré

las dos siguientes: “creación espontánea de música en el momento de su ejecución” (Kernfeld, 1991, p. 554); “composición instantánea” (Misha Mengelberg, citado en Berendt, 2000, p. 275). La primera de ellas resulta tal vez excesivamente descriptiva y genérica, y la última identifica la improvisación con la composición. En relación a esto último, una definición tal vez menos académica pero llena de sentido es aquella que propone el pianista gaditano Chano Domínguez: “improvisar es hacer canciones dentro de otra canción”⁷². La sencillez de este breve enunciado no se corresponde con la idea de fondo, ya que el análisis técnico de lo que puede ser una canción nos sitúa en un marco teórico de conceptos y parámetros compositivos. Todo esto conecta de alguna manera con las reflexiones de Joachim Berendt sobre el concepto de improvisación, aunque *a priori* lo considera impreciso: “un músico de jazz que ha creado un solo es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete” (Berendt, 2000, p. 273). Asimismo, en la definición de Chano Domínguez la expresión “hacer una canción” equivale a “crear” o “componer” una canción, un hecho que implica pensar en aspectos como la estructura formal, organización fraseológica, simetría, tensión, distensión, etc., y por tanto decir que “hay que hacer canciones” es en realidad lo más difícil que se puede decir sobre lo que debería ser una improvisación jazzística.

En esta misma línea, Jerry Coker concreta las semejanzas y diferencias entre improvisación y composición, introduciendo además otros aspectos esenciales para el improvisador como el desarrollo de oído y la pre-escucha interna, ya mencionados en anteriores capítulos:

⁷² Clases de Chano Domínguez en el Seminario Internacional de Jazz del Taller de Músics de Barcelona (2000).

[...] El aprendizaje de la improvisación se asemeja mucho al estudio de la teoría y la composición. Poseen ingredientes casi idénticos en materia de estructuras de acordes y escalas disponibles, etc. Aún la forma es objeto de un estudio muy similar, y también el contrapunto, solo que siempre bajo el encabezamiento de la improvisación. Las diferencias más significativas entre el estudio de la improvisación y el estudio de la teoría y la composición residen en que se absorbe la información a un ritmo mucho más veloz (ya que gran parte de ella es necesaria para su utilización inmediata) y se la aplica toda a un instrumento. En la mayor parte de la música el compositor escribe la pieza y luego el ejecutante la interpreta cuando está lista. El improvisador en cambio crea y ejecuta simultáneamente (Coker, 1977, p. 70).

Efectivamente, el aspecto temporal afecta al desarrollo de ambos procesos, marcando una desigualdad evidente. En este sentido cabe recordar el célebre aforismo del saxofonista Steve Lacy, que establece una distancia clara entre improvisación y composición: “en la composición tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres hacer en quince segundos, mientras que en la improvisación, tienes quince segundos” (citado en Matthews, 2002, p. 1)⁷³. Las analogías que puedan existir entre el aprendizaje de la improvisación y el estudio de la composición se reflejan también en los conceptos teóricos utilizados, que incluye numerosos términos comunes a ambas prácticas. Posiblemente, la mayor similitud se encuentra en el estudio de los aspectos estructurales de una improvisación y de ciertas técnicas de escritura, como el contrapunto. En este capítulo, se tratarán aquellos elementos más relacionados con los fundamentos de la composición: los aspectos constructivos y formales de una improvisación, el pensamiento estructural y el enfoque motivico. Para valorar estos aspectos, presentaré el análisis estructural completo de algunas de las improvisaciones de Tete Montoliu que he considerado más significativas.

⁷³ Las polémicas en torno a la definición de improvisación como “composición instantánea”, además de otros aspectos que subyacen en la idea de improvisación, son analizados y desarrollados en el artículo de Wade Matthews “Quince segundos para decidirse” (Matthews, 2002).

8.2. Forma y organización de un solo

8.2.1. Elementos de coherencia formal interna

Cuando se habla de la forma de una improvisación jazzística se hace referencia a su construcción total y a los elementos internos que contribuyen a la organización e interrelación de las ideas que conforman el solo. En la exposición de estos elementos constructivos las analogías con los fundamentos de la composición musical se hacen más evidentes: estructura fraseológica de pregunta-respuesta, simetría, paralelismo, motivo, variación, resolución, desarrollo, etc., todo lo cual confiere una valiosa coherencia formal interna al discurso musical (Tejada, 2009).

8.2.2. La improvisación motívica

El planteamiento motívico en el marco de una improvisación jazzística constituye por sí mismo una categoría dentro de las diferentes posibilidades de enfoques, entre los que se encuentra la improvisación formulaica, el enfoque rítmico o la paráfrasis ornamental (Kernfeld, 1991). La improvisación motívica implica la repetición y desarrollo constante de un tema específico o un fragmento, que confiere al discurso una identidad particular. Asimismo, lo que distingue a este concepto de improvisación es que, al igual que en la composición, es más importante lo que se hace con la idea musical originaria o motivo que la idea en sí misma, y es este proceso el que llamará la atención del oyente facilitando la escucha:

[...] En la improvisación motívica, uno o más motivos, (pero nunca más de unos pocos) forman la base para un fragmento o sección de una pieza, una pieza completa, o un

grupo de piezas relacionadas. El motivo es desarrollado o variado mediante diversos procesos de ornamentación, transposición, desplazamientos rítmicos, disminución, aumentación e inversión. A diferencia de lo que ocurre en la improvisación formulaica, en este tipo de improvisación las ideas musicales llaman la atención al oyente por la manera en que son tratadas, y estas ideas pueden ser absolutamente seguidas y reconocidas a través de una pieza o de una sección de la pieza (Kernfeld, 1991, p. 559).

El enfoque motivico conlleva una continuidad melódica que proporciona sentido y estabilidad al discurso musical, y el oyente puede detectar los motivos e incluso seguir su evolución y variaciones. Sin embargo, el análisis auditivo puede resultar más complejo cuando el improvisador juega con dos o más motivos de manera simultánea, creando variaciones y transformaciones motivicas que se desarrollan derivando en nuevas ideas.

8.2.3. El concepto de *storytelling*

Los elementos sintácticos comentados en los anteriores capítulos están integrados en un marco discursivo que se conoce como *storytelling* o “contar una historia”. Para Paul Berliner, la metáfora de la narración sugiere efectivamente una estructura dramática que, aplicada a una improvisación, incluye un movimiento a través de eventos que van más allá de los elementos sintácticos de la composición, implicando conceptos de continuidad y cohesión (Berliner, 1994). Los aspectos que aquí se consideran tienen que ver con el contorno general que formaría la línea del solo completo, en función de su comienzo, desarrollo, máximo punto de tensión o interés del mismo, así como la tesitura más alta y más baja, la resolución final del solo, etc. A todo ello se une la acción personal del intérprete y la atmósfera musical que este pueda generar, mediante factores expresivos y la interacción con la sección rítmica (Tejada, 2009).

En el desarrollo de una improvisación, resulta esencial asimismo el equilibrio entre tensión y distensión, que incluye los conceptos de movimiento, dirección, clímax y anticlímax, que a su vez se materializan en determinados elementos técnicos. Para producir tensión se pueden utilizar recursos como el aumento de volumen, las líneas ascendentes, el énfasis en ciertas notas, armonías disonantes, etc., y para crear reposo o relajación se optará por elementos opuestos como la disminución del volumen, líneas descendentes, notas de larga duración, armonías consonantes, entre otros recursos (Aebersold, 1994).

8.3. Elementos de coherencia estructural en las improvisaciones de Tete Montoliu

Una gran parte de los conceptos mencionados anteriormente se encuentran en muy contadas ocasiones en los solos de figuras del *bebop* como Charlie Parker. En términos generales, las improvisaciones construidas con un enfoque estrictamente formulaico, muestran aparentemente una “débil coherencia formal interna” (Tejada, 2009, pp. 117-118). Sin embargo, en el discurso musical de Tete Montoliu sí aparecen estos conceptos constructivos, que se reflejan en una fuerte cohesión formal interna en la casi totalidad de sus improvisaciones. Incluso en frases breves, la idea de continuidad prevalece en el discurso de Tete Montoliu, que introduce en numerosas ocasiones la repetición de dos motivos con su posterior resolución, que impulsan la frase hacia delante. En este sentido, los ejemplos 56 y 57 ilustran la diferencia entre *lick* y motivo: aquí el *lick* como elemento sintáctico deviene en motivo cuando conlleva una continuidad melódica que deriva en otras ideas musicales.

evolución. Obviamente son posibles otros enfoques analíticos, pero en este caso he optado por un planteamiento multi-motívico (Crook, 1991).

Ejemplo 58

Análisis estructural de la primera A del solo de “Spain”

Med. swing ♩=152

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 00:55.

La repetición del motivo 2 señalado en la partitura (ejemplo 58, c. 5) confiere cohesión a la melodía y continúa sonando al cambiar el acorde. Esto puede interpretarse como un retardo, ya que la explicación armónica de ese diseño melódico en el c. 6 se entiende más claramente en relación al acorde del c. 5. El motivo 1 reaparece en el último compás de esta primera A (c. 8), resolviéndose sobre el intervalo de tritono cuya nota objetivo es la tensión b5, que aparece acentuada.

En la segunda A de “Spain”, Montoliu vuelve a retomar el motivo inicial, continuando con la coherencia constructiva inicial del solo (ejemplo 59). Las ideas melódicas tienen

algo más de extensión, con pocos silencios y mucha continuidad, y aparecen dibujados los acordes de forma muy clara, con escalas y arpeggios como base del lenguaje. El pasaje comienza desarrollando los motivos 1 y 2, y a ello se unen la incorporación de otros elementos nuevos que aportan contraste y variedad, y que podrían interpretarse como parte de un desarrollo de las ideas planteadas en la primera A. El recurso más evidente que introduce Tete Montoliu en esta segunda A es el *double time feel*, ya comentado en el anterior capítulo, que se genera a partir de un motivo descendente similar al motivo 1 (cc. 12-13).

Ejemplo 59

Análisis estructural de la segunda A del solo de “Spain”

A

VARIACIONES m1 y m2

9 $E^{\flat\Delta}$ D^9 $D^{\flat 7}$ 9 #11 C^7

m1 m1 Esc. lidia $b7$ m2 inciso

DESARROLLO ----->

13 F^9 $B^{\flat 7}$ 3

Concatenación de licks

DESARROLLO ----->

15 $E^{\flat\Delta}$ $B^{\flat m^7}_3$ $E^{\flat 7}$

Concatenación de licks

En: Tete Montoliu. *Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:08.

Este pasaje doblado está construido a base de *licks* concatenados entre los que se integran aquellos que contienen fórmulas básicas de arpeggio+escala, escala+arpeggio, o bien cromatismos de conexión, que se entremezclan conformando todo el fragmento (cc. 13-16). Esta sección, que aporta variedad rítmica y continuidad melódica, podría considerarse como un pequeño desarrollo motivico.

La parte B continúa —dentro de una estructura formal de impecable simetría— con dos frases de cuatro compases estructuradas a su vez en pregunta-respuesta (2+2), en las que aparece un motivo nuevo contrastante con el anterior basado en arpeggios ascendentes (ejemplo 60).

Ejemplo 60

Análisis estructural del puente del solo de “Spain”

B

The image shows a musical score analysis for the bridge of "Spain". It consists of two staves of music in G-flat major (two flats). The first staff covers measures 17 to 20. Measure 17 starts with a 7-measure rest. The first two measures (17-18) are labeled "PREGUNTA" and contain the chord $A^{\flat}m^9$. The next two measures (19-20) are labeled "RESPUESTA" and contain the chords $A^{\flat}m^9$ and $D^{\flat}7$. A bracket labeled "motivo 3" spans measures 18-20. The second staff covers measures 21 to 24. The first two measures (21-22) are labeled "PREGUNTA" and contain the chords $A^{\flat}m^9$ and $D^{\flat}7$. A bracket labeled "Variaciones motivo 3" spans measures 21-22. The next two measures (23-24) are labeled "RESPUESTA" and contain the chords Gm^7 , $G^{\flat}7$, Fm^7 , and $F^{\flat}7$. A bracket labeled "Concatenación de licks" spans measures 23-24. There are also labels "Inciso" under measures 19, 20, and 21. A "gliss." marking is present above the final note of measure 20.

En: *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006). Discmedi Blau, pista 16, 01:21.

Podemos observar en esta sección el contorno de la frase característica del lenguaje *bebop*, con melodías continuas —sin silencios— en corcheas, que fluyen dibujando una

curva melódica que asciende desde el grave al agudo y vuelve a descender. En la segunda frase aparece la variación del nuevo motivo (c. 21), continuando con una concatenación de *licks* que Montoliu resuelve en el último compás con una fórmula muy habitual, ya comentada en anteriores capítulos; se trata del *lick* que implica la sustitución tritonal de la dominante por medio de las primeras notas de la escala alterada, en esta ocasión con semicorcheas, y terminando con la aproximación cromática inferior de la 3ª del acorde siguiente, por lo que encontramos la resolución definitiva del *lick* ya en el primer compás de la última A (ejemplo 61, c. 25)⁷⁴.

La última A del solo es la sección más rica a nivel lingüístico: en ella, todos los recursos rítmicos y melódicos aparecidos anteriormente aumentan en cierto grado su complejidad (ejemplo 61). Los elementos que conforman este pasaje ya se han explicado separadamente en los anteriores capítulos, pero es dentro de la estructura formal del discurso musical donde adquieren su sentido y su funcionalidad. El primer fragmento fraseológico desarrolla de alguna manera el motivo 3 aparecido en el puente (ejemplo 61, cc. 25-28), pero aumentando su grado de tensión con la introducción de las escalas de tonos en los cc. 27-28, que aportan además un contraste de color. Asimismo, el efecto rítmico implícito el *double time feel* (cc. 29-30) incluye un nuevo elemento de complejidad, al repetir el patrón cromático procedente de la escala *bebop* de dominante, empezando cada vez en un tiempo diferente y sugiriendo una superposición ternaria, que incrementa más aún el nivel de tensión. Este pasaje desplazado rítmicamente constituiría el clímax de todo el solo.

⁷⁴ En esta sección he reflejado con el cifrado armónico las sustituciones implícitas que realiza Montoliu durante la improvisación y que no figuran en la armonía de la exposición del tema.

este marco, un trabajo motivico que contribuye a organizar el discurso musical, dotándolo de conformación y coherencia. En este sentido, el solo resulta incluso didáctico: podría servir de modelo para mostrar cómo se ha de construir una improvisación con los elementos básicos del *bebop*.

8.3.2. Enfoques constructivos simultáneos: “Bernie’s Tune” (1958)

Una de las prácticas más significativas en relación a los diversos enfoques de improvisación es la inclusión de todos ellos en un mismo discurso musical; este es en realidad el ejercicio más habitual y complicado, pues exige al intérprete un amplio dominio de los diferentes recursos que han de conformar la improvisación de manera equilibrada. Las categorías de improvisación formulaica y motivica no se excluyen mutuamente, sino que ambas pueden aparecer en una misma improvisación junto a otros enfoques como la variación melódica o el concepto rítmico (Kernfeld, 1991).

El solo de Tete Montoliu sobre “Bernie’s Tune” —correspondiente al álbum *Tete Montoliu y su Cuarteto* (1958)— constituye un ejemplo de la utilización simultánea de diferentes enfoques de improvisación. En el análisis he señalado los aspectos constructivos esenciales que ilustran dichos enfoques, dejando a un lado los elementos sintácticos del *bebop* —ya comentados en los anteriores capítulos— que están presentes en todo momento en los pasajes lineales de corcheas. El pianista desarrolla su improvisación a lo largo de dos coros, sobre la forma de *standard* AABA.

Ejemplo 62

Análisis estructural de las dos primeras A del solo de “Bernie’s Tune”

♩ = 240

1er CORO

A

PREGUNTA

RESPUESTA →

Motivo 1

5

RESPUESTA

Em7(b5) A7(b9) Dm7¹ Em7(b5) A7(b9)

3

A

9

PREGUNTA

RESPUESTA →

Desarrollo motivo 1

13

RESPUESTA

Em7(b5) A7(b9) Dm7 Cm7 F7

Concatenación de licks

En: *Jazz en Barcelona 1020-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, pista 3, 01:02.

En el ejemplo 62 vemos las dos primeras A del solo, donde el pianista plantea un único motivo desde el principio, dentro de un concepto constructivo de pregunta-respuesta que aparece algo más diluido debido a la menor simetría del fraseo. En la pregunta de la primera A, se expone el motivo rítmicamente claro, con el protagonismo de la negra en combinación con corcheas, además de la negra con puntillo entre los compases 3-4. La respuesta ofrece un contraste al estar elaborada a base de corcheas lineales que conforman una frase claramente *bebop*, integrada por diversos *licks*. Por tanto en la pregunta aparece el motivo, que se transforma en cada aparición, y en la respuesta el planteamiento es

formulaico. La segunda A, estructurada también como pregunta–respuesta, comienza con una variación o pequeño desarrollo del motivo inicial que funciona asimismo como pregunta. Y al igual que en la primera A, la respuesta se desarrolla mediante una sucesión de corcheas lineales que dibujan escalas y arpeggios, con un *lick* repetido al final de la sección (cc. 9-16). Por tanto, Montoliu plantea en este fragmento un *modus operandi* similar, creando un paralelismo constructivo: en ambas partes A, la pregunta es motívica y la respuesta formulaica.

El enfoque discursivo del puente del primer coro es estrictamente formulaico: una sola frase de corcheas ocupa toda la B, fluyendo a base de *licks* concatenados que integran los elementos sintácticos característicos de la melodía *bebop*. Al prescindir del concepto motívico, este pasaje constituye a su vez un contraste con el anterior, coincidiendo asimismo con el cambio de estructura armónica y de modalidad que presenta el puente (ejemplo 63).

Ejemplo 63

Análisis estructural del puente del solo de “Bernie’s Tune”

The image displays two staves of musical notation in G minor. The first staff, starting at measure 17, is marked with a boxed 'B' and contains four measures of music. Above the staff are the chords Bb6, Gm7, Cm7, and F7. A bracket below the staff spans these four measures, with the text 'Concatenación de licks' and an arrow pointing to the right. The second staff, starting at measure 21, contains four measures of music. Above the staff are the chords Bb6, Gm7, Cm7, F7, Bb6, Em7(b5), and A7(b9). A bracket below the staff spans these four measures, also with the text 'Concatenación de licks' and an arrow pointing to the right.

En: *Jazz en Barcelona 1020-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, pista 3, 01:16.

El ejemplo 64 muestra la última A del primer coro y la primera del segundo, donde podemos ver nuevamente un paralelismo constructivo, pero con un incremento en la complejidad del discurso. La simetría desaparece en el primer fragmento fraseológico, donde el antecedente vuelve a variar el motivo principal incluyendo algunos *licks*, y el consecuente comienza de manera formulaica y concluye con la variación del motivo.

Ejemplo 64

Análisis estructural de la última A del 1º coro y primera A del 2º coro del solo de “Bernie’s Tune”

25 **A** PREGUNTA RESPUESTA →
 Dm7 3 Bb7(#11)
 variación motivo 1

29 RESPUESTA
 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)
 Repetición (cc.61-62) variación motivo 1 (c.9)

33 **A** 2º CORO DESARROLLO MOTÍVICO/TEMÁTICO
 Dm7 Bb7(#11)
 Modulación métrica 3/4

37 CLÍMAX
 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)
 Repetición (cc.61-62)

En: *Jazz en Barcelona 1020-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol 3, pista 3, 01:24.

Esta reaparición del motivo al final de la última A deriva en un diseño rítmico-melódico que funciona como anacrusa del siguiente fragmento. La primera A del segundo coro es el lugar de la estructura elegido por Montoliu para introducir la modulación métrica —ya analizada en el capítulo anterior—, creando así el momento de mayor tensión climática del solo mediante la confluencia de varios elementos: la repetición insistente del mismo motivo rítmico que se desarrolla *in crescendo* durante toda la sección, la acentuación y la dinámica de la negra que indica el primer tiempo del compás de 3/4 superpuesto, y la progresión ascendente del motivo en la parte final, señalada en la transcripción como clímax (cc. 39-40).

Tras el pasaje de tensión climática se rompe la modulación métrica en la segunda A del segundo coro (ejemplo 65, cc. 41-48), comenzando a descender gradualmente la tensión alcanzada en el pasaje anterior. El motivo principal del tema reaparece brevemente, con el mismo ritmo interno de su última aparición (ejemplo 64, cc. 25-26), pero variado melódicamente. Por tanto, hay también un paralelismo constructivo entre la última A del primer coro y la segunda A del segundo coro, que funcionan de manera similar en cuanto a la combinación y proporción de la pregunta motívica y la respuesta formulaica. Esta referencia a partes anteriores de la improvisación implica una idea de retorno que confiere estabilidad al discurso.

En el puente, Montoliu interrumpe su improvisación para dar paso a un solo de contrabajo, que supone un contraste brusco de color, textura y dinámica dentro del marco global de la improvisación del pianista, reforzando el anticlímax iniciado en la sección anterior, que continúa en la última A (ejemplo 65, c. 49).

Ejemplo 65

Análisis estructural de las dos últimas A del solo de “Bernie’s Tune”

A

PREGUNTA

41 Dm7 Bb7(#11)

variación motivo 1

RESPUESTA

45 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Cm7 F7

B CONTRABAJO SOLO

A

PREGUNTA

49 Dm7 Bb7(#11)

variación motivo 1

RESPUESTA

53 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)

Repetición (cc. 29-30)

En: *Jazz en Barcelona 1020-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 3, 01:39.

Esta sección final presenta un procedimiento discursivo similar a la anterior A previa al puente, iniciándose la pregunta con una nueva reaparición del motivo, que mantiene la rítmica interna, variando la melodía, ahora en dirección descendente. La última frase del solo (cc. 61-64) refuerza la estabilidad de este fragmento final, con la repetición exacta de dos compases —construidos por *licks* concatenados— que ya habían aparecido en el mismo lugar de la última A del primer coro.

Si se analiza esta improvisación desde la metáfora narrativa o *storytelling*, encontramos que la estructura dramática se superpone a la estructura armónica AABA y la historia se cuenta a través de las partes A, seis en total, ya que la irrelevancia de las dos partes B es notoria: en la primera de ellas el planteamiento es estrictamente formulaico y no guarda relación ni continuidad con el motivo principal, y en la segunda Montoliu deja de tocar, ocupando su espacio el solo de contrabajo.

Las ideas de continuidad, construcción y movimiento están implícitas en esta estructura narrativa, donde un único motivo temático será expuesto, variado y desarrollado dentro de una organización fraseológica de pregunta-respuesta que va perdiendo progresivamente la simetría de 4+4. Los enfoques motivico y formulaico se entrelazan y alternan hasta alcanzar un momento de tensión climática prolongada que finaliza poco después de la mitad del solo (ejemplo 65, c. 41). A partir de ahí, en las dos últimas partes A se produce gradualmente la distensión, mediante la reaparición de ideas formuladas con anterioridad que van generando continuidad y estabilidad hasta el final de la improvisación.

8.4. “You and the Night and the Music”: una propuesta estilística singular (1957)

La improvisación que va a ser objeto de estudio en este último apartado constituye un caso especial entre las grabaciones de Montoliu editadas en los años 50, razón por la cual he considerado analizarla separadamente. Se trata del solo sobre el tema “You and the Night and the Music”, perteneciente al EP *Tete Montoliu y su Conjunto* (1957). En los comentarios sobre la improvisación de este tema expuestos en el capítulo 5, ya se planteó la posibilidad de que Tete Montoliu pudiera haber encontrado su inspiración en la música de

J. S. Bach. En este capítulo se tratará de comprobar dicha hipótesis mediante el análisis, considerando tanto los elementos lingüísticos visibles en la partitura como aquellos de los que Montoliu prescinde, verificables estos últimos a través de la escucha.

8.4.1. El arreglo

Ejemplo 66

Introducción de “You and the Night and the Music”

♩=95 INTRO

instrumentos prescinden de cualquier acompañamiento armónico, ni siquiera puntual; tanto guitarra como piano actúan como instrumentos melódicos, y cada cual lleva su línea independiente (ejemplo 68).

Ejemplo 68

Puente de la exposición de “You and the Night and the Music”

B

♩ = 190

Guitarra

Piano

Cm F7

Bb Bb Ab7

Ab7 G7 Ab7 G7

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas*. Fresh Sound Records, vol. 3, pista 1, 00:28.

Tras la última A, donde guitarra y piano vuelven a exponer la melodía original al unísono, se inician dos coros de solos. El primero de ellos es compartido entre ambos instrumentos, cada uno de los cuales interviene en 16 compases, precediendo a la

improvisación de Montoliu en el segundo coro de solos (que se analizará en el apartado siguiente).

La coda está meticulosamente arreglada, con un regreso del ambiente barroco donde los instrumentos armónicos vuelven a funcionar como melódicos, moviéndose paralelamente en intervalos de terceras a través de una progresión armónica por círculo de quintas desde la subdominante (ejemplo 69).

Ejemplo 69

Coda del arreglo de “You and the Night and the Music”

CODA

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). The first system begins with a double bar line and a box labeled 'CODA'. The melody in the top staff features a series of eighth notes, with a 'rit.' (ritardando) marking above the final two measures. The middle staff provides harmonic support with chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, and Abmaj7. The bass staff plays a simple bass line with quarter notes. The second system starts with a measure marked '4' and a 'rit.' marking above the staff. The melody continues with eighth notes and a final half note with a fermata. The middle staff shows the harmonic progression: Dm7, G7, and C. The bass staff continues with quarter notes, ending with a fermata on the final note.

En: *Jazz en Barcelona 1020-1965. Grabaciones históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 1, 02:39.

El único acorde que aparece en este fragmento de textura contrapuntística está situado justo al final, donde el piano refuerza la cadencia picarda con un acorde arpegiado sobre Do mayor. La inspiración de este final nos vuelve a llevar al final de la *Fuga II en Do menor* de Bach que también concluye con tercera picarda en el homónimo mayor (BWV 847, c. 30), al igual que el Preludio que la antecede. Estamos por tanto en un marco estético muy alejado del *bebop*, ya sugerido en la introducción y reforzado en la Coda.

8.4.2. Análisis estructural del solo

Más allá del primer coro de improvisación, compartido entre guitarra y piano, el interés de todo el tema está centrado en la improvisación de Montoliu sobre la estructura completa, que se corresponde con la estética del arreglo de la Introducción y la Coda. En la escucha esto ya resulta llamativo, pero es a partir de la transcripción y la visión de la partitura cuando se puede comprobar sin lugar a dudas la intención estilística del arreglo.

Esta improvisación se desarrolla en un solo coro, sobre una estructura armónica de *standard* AABA, en la tonalidad de Do menor. El enfoque de la improvisación es esencialmente motivico, y la simetría se evidencia desde el comienzo del solo: los cuatro primeros compases constituyen un fragmento fraseológico simétrico estructurado en 2+2 semifrases, señaladas en la partitura como pregunta–respuesta. El motivo —o tema— con el que comienza la improvisación, es repetido en esta primera A en tres ocasiones y sin ninguna variación: el motivo se expone en el c. 1, se vuelve a introducir en el c. 3 exactamente igual, y tras la frase señalada como variación melódica el pasaje concluye con la reaparición del motivo de manera idéntica (c. 7). Es importante señalar que este planteamiento no es tan común en una improvisación de jazz, donde el enfoque motivico “rara vez implica el uso de la repetición sistemática y transposición que se escucha en la

música clásica, aunque existen excepciones en solos de Coltrane, y en otros estilos de improvisación, como la improvisación modal” (Kernfeld, 1991, p. 559).

Ejemplo 70

Análisis estructural de la primera A del solo de “You and the Night and the Music”

A EXPOSICIÓN

The musical score is in 4/4 time and C minor. It is divided into four phrases:

- Pregunta** (measures 1-3): Chords Cm, Dm7(b5), G7(b9). Motivo 1 is indicated under measures 1-3.
- Respuesta** (measures 4-6): Chords Cm, C7(b9), Fm7. Motivo 1 is indicated under measures 4-6.
- Variación** (measures 7-8): Chords Dm7(b5), G7(b9).
- Resolución** (measures 9-10): Chords Cm, Fm7, F#o, G7. Motivo 1 is indicated under measures 9-10.

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 1, 01:28.

La segunda A se podría considerar como un comienzo del desarrollo, en el que la textura pianística se asemeja a la que puede llevar la mano derecha en un preludio de Bach, especialmente en los cuatro primeros compases (ejemplo 71). Montoliu introduce variaciones sobre el primer inciso del motivo, cuyo diseño es similar a uno de los *licks* del *bebop* ya comentados en el capítulo 6 de este trabajo. En realidad, esta fórmula de arpeggio no deja de ser un diseño de uso común en muchos lenguajes, que se puede analizar de diversas maneras dependiendo del contexto estilístico y de la interpretación. Los primeros cuatros compases del puente⁷⁶ (ejemplo 71, cc. 17-20) se pueden entender también como

⁷⁶ Respecto al puente de “You and the Night and the Music”, ningún *Real Book* de los consultados plasman la armonía que aparece tanto en la versión de Montoliu como en otras versiones revisadas.

una parte libre dentro del desarrollo, con frases nuevas que pasan por los acordes mediante arpeggios o ideas escalísticas en las que se incluye algún adorno dentro del estilo.

Ejemplo 71

Análisis estructural de la segunda A y puente del solo de “You and the Night and the Music”

A DESARROLLO

9 Cm D/C G⁷/C C C⁷(b⁹) Fm⁷

Variaciones motivo 1

13 Dm⁷(b⁵) G⁷(b⁹) Cmaj⁷ Dm⁷ C⁶

Variaciones motivo 1

B

17 Cm⁷ F⁷ Bb⁶ 3

21 Pregunta Respuesta

Ab⁷ Ab⁷ G⁷ Ab⁷ G⁷

motivo 2 Inversión m.2 Motivo 2 Inversión m.2

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 1, 01:36.

Los primeros cuatros compases del puente⁷⁷ (ejemplo 71, cc. 17-20) se pueden entender también como una parte libre dentro del desarrollo, con frases nuevas que pasan por los acordes mediante arpeggios o ideas escalísticas en las que se incluye algún adorno

⁷⁷ Respecto al puente de “You and the Night and the Music”, ningún *Real Book* de los consultados plasman la armonía que aparece tanto en la versión de Montoliu como en otras versiones revisadas.

dentro del estilo. Este pasaje desemboca en una de las frases más significativas de la improvisación (cc. 21-22), que se repite de manera idéntica transportada a la dominante de la tonalidad (cc. 23-24). Por su construcción rítmico-melódica, podría formar parte de cualquier obra de Bach, y de hecho es posible encontrar en su obra algunas ideas melódicas muy parecidas: el motivo 2 es igual que el inciso del sujeto de la *Fuga II en Do menor*, y la frase completa es similar a algunas de las que suenan en los *Conciertos de Brandemburgo*. Este fragmento fraseológico de cuatro compases posee una sonoridad barroca realmente contundente que se reafirma con su repetición, y está situado en un lugar estructuralmente relevante, que implica cierta tensión climática justo a la salida del puente.

Ejemplo 72

Análisis estructural de la última A del solo de “You and the Night and the Music”

2 **A** REEXPOSICIÓN

25 Cm D/C Db/C C C^{7(b9)}

Variaciones motivo 1

28 Fm⁷ CODA Resolución Fm⁷ Cm⁷/G

31 Ab⁷ G^{7(b9)} Cm Ab⁷ G⁷

En: *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2006). Fresh Sound Records, vol. 3, pista 1, 01:54.

En la última A (ejemplo 72) Montoliu reexpone algunas ideas aparecidas ya en la segunda A —en este caso situándolas una 8ª más grave—, introduciendo además en el c. 26 la misma sustitución armónica que aparecía en el c. 10 de la segunda A (ejemplo 71). La sensación conclusiva culmina en el c. 3, donde Montoliu introduce el acorde de Cm con la 5ª en el bajo —emulando el acorde de 6ª y 4ª cadencial— al cual sigue efectivamente la cadencia final.

El solo en su totalidad está construido a partir del único motivo o tema señalado en el análisis, que se desarrolla linealmente, sin apenas silencios o variaciones rítmicas en las partes A, y con un único contraste rítmico y temático en B. En relación con esto último, la similitud en el planteamiento de construcción global con un preludio o fuga de Bach parece evidente.

8.4.3. La ausencia de elementos del fraseo *bebop*

A nivel melódico, uno de los aspectos más llamativos de esta improvisación es el diatonismo: no hay eventos cromáticos en esta primera A, más allá de las alteraciones propias de la armonía correspondiente al cifrado que Montoliu describe de manera rigurosa (ejemplo 70, cc. 1-8). Asimismo, no aparecen *licks* o fórmulas jazzísticas más allá del motivo inicial, que, si bien es similar a uno de los *licks* analizados en el capítulo 6, su tratamiento y desarrollo a lo largo de la improvisación le aleja del concepto del *lick* en el *bebop*, como fórmula que se yuxtapone sin que exista relación o continuidad con el resto del discurso improvisado; de hecho, ocurre todo lo contrario: en toda la improvisación hay una continuidad melódica a partir del motivo inicial. Es llamativa también la ausencia de tensiones armónicas a lo largo de todo el solo; Montoliu no dibuja las expansiones naturales de los acordes y se ciñe casi estrictamente al cifrado.

En lo relativo a los elementos rítmicos, hemos de distinguir una vez más entre los que se muestran visibles en la partitura y aquellos que se aprecian únicamente a través de la escucha atenta de toda la improvisación. Entre los primeros, uno de los más relevantes es la situación del fraseo sobre los tiempos fuertes: el motivo arranca en el primer tiempo del compás en sus tres apariciones, y las dos negras acentuadas que lo cierran contribuyen a subrayar todos los tiempos por igual, marcando un ritmo más firme. Asimismo, Montoliu no utiliza en ningún momento otras subdivisiones características como puedan ser los tresillos de corcheas, y la única figura de semicorcheas que aparece en realidad funciona como una bordadura (ejemplo 70 c. 4).

Mediante la audición activa de esta improvisación se pueden percibir aquellos aspectos rítmicos más significativos y que son determinantes para llegar a ciertas conclusiones estilísticas. En primer lugar, la interpretación rítmica de Montoliu responde prácticamente en un 100% a la partitura: las corcheas son idénticas, ajustadas al tiempo con precisión extrema, con acentuación o intención en los tiempos fuerte y un carácter más similar a un preludio de Bach. Todo ello, junto a la interpretación rítmica del motivo principal —que se asemeja más a la naturaleza del sujeto de una fuga—, produce una sensación sonora diferente en cuanto al estilo de la improvisación. De todo esto se podría inferir que Tete Montoliu compuso espontáneamente una improvisación inspirándose en el lenguaje y estilo de Bach, eligiendo como motivo —de manera consciente o inconsciente un *lick* típico del *bebop*.

Finalmente, hay que comentar también el aspecto textural de la improvisación. A las secciones donde se utiliza el contrapunto, hay que añadir la textura global del solo, generada por el motivo inicial del tema. Visualmente, el diseño de la mano derecha

conforma todo el solo, encadenándose a través del paso por los acordes de manera simétrica y sin cambios rítmicos. En la parte final (ejemplo 72, cc. 31-32) la textura pianística se asemeja cada vez más a la del *Preludio 2 en Do menor* de J.S. Bach, y al igual que en este último, la línea melódica de Montoliu se sitúa en la primera nota de ambos compases, generando un contrapunto con las corcheas restantes (BWV 847).

8.4.4. Algunas consideraciones finales

A lo largo de esta tesis se ha acudido a los referentes musicales de Tete Montoliu para coadyuvar a las valoraciones sobre su lenguaje *bebop*, analizando y comentando improvisaciones de varios músicos, entre ellos Bud Powell. Una vez más se ha de volver la mirada hacia este singular pianista, que también tenía estudios de piano clásico, entre cuyas composiciones encontramos la pieza a piano solo “Bud on Bach” publicada en 1957 y basada en una composición de Carl Philippe Emmanuel Bach titulada *Solfeggietto* (Ramsey, 2013). El tema de Powell está estructurado en dos partes: la primera de ellas se desarrolla como un preludio de Bach, y la segunda juega con el contraste que supone volver al lenguaje jazzístico y a ritmo de *swing*.

Sin embargo, la versión de Montoliu de “You and the Night and the Music” va más allá de un homenaje a Bach similar al de Powell, ya que de entrada presenta una plantilla instrumental con sección rítmica de guitarra y piano, y con arreglos a tres voces que incluyen la posibilidad de introducir técnicas contrapuntísticas. Los fragmentos musicales analizados evidencian que esta pieza de Montoliu responde a la búsqueda de una estética que podría adscribirse al estilo barroco y que ha sido intencionada desde el arreglo musical previo, rigurosamente planteado. Todo ello nos lleva a situar este tema en un estilo más

cercano al *cool jazz*, posterior al *bebop* y opuesto a este en una gran parte de sus parámetros:

[...] “El *cool* es una música controlada, contenida, precisa y rigurosa, en cierto modo introspectiva y distante, que se aleja de la agresividad y la espontaneidad de estilos anteriores como el *bebop*. Para conseguir este efecto, la composición y el arreglo vuelven a ocupar un primer plano [...] Algunos procedimientos son en parte deudores de la música europea: el contrapunto, aplicado a las exposiciones melódicas y a las improvisaciones, se convierte en un recurso de uso habitual; las estructuras formales complejas, con diferentes partes e interludios de conexión, diluyen la tradicional división entre tema y solo (Goialde, 2012, p.111).

En lo referente a esto último, la estructura formal y el arreglo de “You and the Night and the Music” no conlleva la complejidad que se le atribuye al *cool*, pero el tema en su conjunto sí refleja todos los demás aspectos citados por Goialde.

Además de la conexión de esta pieza con el *cool jazz*, se ha de traer aquí a colación otro de los referentes musicales de Montoliu, una de sus formaciones favoritas de finales de los años cincuenta: el Modern Jazz Quartet⁷⁸. Cabe recordar el arreglo de “Delaunay’s Dilemma” grabado por el pianista, en el que se respeta casi en su totalidad la versión del Modern Jazz Quartet sobre el mismo tema. Dicha pieza, como ya se ha comentado, forma parte del álbum *Tete Montoliu y su Cuarteto* (1958), para cuya grabación Montoliu convenció a Francesc Burrull —originalmente pianista— para que participara tocando el vibráfono. Y finalmente, la posterior creación en 1959 de una nueva formación: Tete

⁷⁸ Para cerrar el círculo, hay que mencionar que el Modern Jazz Quartet realizó con posterioridad una grabación titulada “Blues on Bach” (1974), que parece remitir al ya mencionado “Bud on Bach” de Bud Powell.

Montoliu y su Modern Jazz Quartet (ver capítulo 4 de esta tesis). Todo ello atestigua suficientemente la admiración de Montoliu hacia el Modern Jazz Quartet y sus deseos de reproducir de alguna manera el estilo del cuarteto de John Lewis.

[...] El Modern Jazz Quartet representa un nuevo modelo en el panorama del jazz de los años cincuenta, pues su estilo camerístico interpretado con precisión y detalle, la incorporación de las técnicas del contrapunto y la fuga, y la complejidad en la estructuración formal de algunas de sus composiciones se fusionan con la práctica jazzística, con los solos improvisados, con las estructuras de blues, abriendo así el camino a una síntesis entre la tradición de la música clásica y del jazz, que será desarrollada en lo que se conoció como *Third Stream Music*, un movimiento impulsado, entre otros por John Lewis (Goialde, 2012, p. 131).

Resulta llamativo que el primer tema de jazz grabado por Montoliu en Barcelona fuera una pieza con una propuesta tan singular como “You and the Night...” y no un tema de estilo *bebop*. Posiblemente nunca sabremos si este *standard*, arreglado e interpretado dentro del estilo *cool*, fue elegido por Montoliu para “agradar” a todos los públicos, una cualidad que por cierto terminó caracterizando al Modern Jazz Quartet (Goialde, 2012). Pero en todo caso, lo que sí se puede certificar a partir del análisis de “You and the Night and the Music” es la enorme madurez musical que Montoliu poseía a los 24 años, y su capacidad para asimilar otros estilos del jazz moderno que iban más allá del *bebop*.

Conclusiones

La razón de ser de esta tesis doctoral venía definida a través de un objetivo global: estudiar la trayectoria y estilo musical Tete Montoliu en el marco de la recepción del *bebop* en Barcelona, para lo cual se pretendía analizar tanto su pensamiento musical como, de manera especial, su lenguaje pianístico. A partir de esta idea central, que ha presidido el desarrollo de este estudio, se diseñaron una serie de objetivos específicos sobre los que se ha de volver ahora, para analizar los resultados, derivaciones y consecuencias del proceso de investigación.

El primer objetivo específico planteado pasaba por realizar una aproximación a la historia del jazz catalán desde finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta en Barcelona, a través de la descripción y valoración tanto de revistas, crítica musical, proyectos, grupos, promotores, conciertos, festivales, etc. En este marco, se debía estudiar un hito concreto: la recepción del *bebop* y el pensamiento musical y trayectoria musical de Tete Montoliu, un objetivo que encuentra su respuesta en el primer bloque de la tesis.

La revista *Ritmo y Melodía* es el hilo conductor de una gran parte del bloque histórico de esta investigación, mostrándose además como un espejo que refleja con nitidez el devenir del jazz en la Barcelona de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Estrechamente conectado con dicha publicación, el Hot Club constituía un centro neurálgico desde el cual se generaban todo tipo de actividades relacionadas con el

jazz, en cuya organización e impulso la omnipresencia de Alfredo Papo ha quedado constatada.

El estudio del pensamiento de Tete Montoliu en el marco de la recepción del *bebop* en Barcelona constituía un objetivo concreto de esta investigación, que queda materializado a través del análisis del artículo “Defensa del Be-bop”. Los argumentos que el pianista va exponiendo a lo largo del texto reflejan no solamente sus ideas sobre el estilo *bebop*, sino también su propia cultura general y formación musical a nivel teórico. En este marco estético queda reflejada asimismo la polémica sobre el *bebop* en Barcelona, cuyo alcance y dimensiones se han podido comprobar, al sacar a la luz y comentar diversos artículos con opiniones que alimentaron dicha controversia, prolongada durante varios años.

En el marco de la etapa de transición del *swing* al *bebop* en Barcelona, se ha estudiado la trayectoria de Tete Montoliu desde sus inicios como pianista de jazz, valorando su presencia en los escenarios catalanes y poniendo el foco sobre sus intervenciones más destacadas; asimismo, se ha profundizado en las primeras grabaciones oficiales del pianista realizadas en España, relacionado y unificado los datos conocidos hasta ahora —dispersos en las escasas fuentes existentes—, y ampliando su contenido mediante la aportación de comentarios musicales y análisis. La valoración sobre el repertorio elegido por el pianista en algunos de sus conciertos y sobre las diversas versiones discográficas de dicho repertorio, han contribuido a complementar y ampliar la información ya conocida.

Los límites documentales iniciales —ya señalados en la Introducción de este estudio— se han visto aumentados en algunas temáticas; prueba de ello ha sido el estudio sobre la grabación del ensayo para el Festival de Jazz de Newport, registrada en Madrid en 1958, donde participó Tete Montoliu junto a otros músicos residentes en la capital. Como

fuentes primarias, la cinta magnetofónica ha constituido un hallazgo tan valioso como inesperado, que me ha conducido a revisar los datos una vez más y a realizar nuevas transcripciones musicales no previstas en un principio. Las notas esbozadas en la carátula de la cinta y el necesario análisis de su contenido sonoro, me han permitido ampliar el estudio de las circunstancias que rodearon la audición del pianista ante el productor George Wein, pudiendo aventurarme a reconstruir varios aspectos del ensayo previo a la misma, y aportando una nueva visión sobre los datos ya conocidos. Mediante la catalogación y análisis de los temas interpretados en la grabación, he tenido la oportunidad de sacar a la luz los dos temas interpretados por Montoliu en dicho ensayo, poniendo en valor de manera especial la pieza que he llamado “Blues de Newport”. Esta nueva fuente sonora se distingue de las anteriores por su especial contexto, más cercano a una *jam session*, con lo que esto conlleva de extensión en los solos y de desarrollo del discurso musical.

La transcripción y comentarios de los dos temas del ensayo de Newport conectan con el contenido general del segundo bloque de la tesis, en el que se materializa otro de los grandes objetivos proyectados en este estudio: la transcripción y análisis de un número suficiente de improvisaciones de Tete Montoliu, con el fin de averiguar hasta qué punto el lenguaje *bebop* está presente en sus grabaciones de los años cincuenta. Tras el desglose, descripción y explicación de los recursos característicos del *bebop*, se ha procedido a localizar cada elemento en las improvisaciones, extrayendo el fragmento correspondiente para su valoración y análisis, siempre con el complemento indispensable de la escucha de la fuente sonora. Este proceso analítico arroja resultados muy claros: la inclinación de Montoliu hacia el lenguaje del *bebop* presenta en su discurso musical elementos visiblemente identificables, y la utilización que de ellos hace el pianista en función del

planteamiento de cada solo prueban el dominio que el pianista tenía de los recursos de este lenguaje. Por tanto, las hipótesis de trabajo se han verificado mediante el análisis musical, constatando que en los años 50 Montoliu dominaba los recursos del lenguaje *bebop*. Y al hilo de esta verificación, también se ha clarificado una de las motivaciones de fondo de este estudio: calibrar hasta qué punto los recursos del *bebop* están presentes en su discurso musical, para así evaluar la coherencia y la conexión entre lo que el pianista defendía teóricamente en su artículo y lo que interpretaba en la práctica musical. La confirmación de este extremo dota de mayor valor si cabe al artículo “Defensa del be-bop”: su pasión a la hora de defender el *bebop* como estilo, la justificación de sus elementos técnicos, e incluso la crítica a los “falsos” músicos de *bebop*; todos los argumentos entusiastas del joven Montoliu quedan teñidos de veracidad al constatarse la coherencia entre las palabras y los hechos, probando con rotundidad que las ideas de su artículo están sólidamente fundamentadas en el conocimiento real del lenguaje *bebop*.

En la época en la que Montoliu estaba desarrollando su estilo musical, una variedad de géneros o sub-géneros confluían en el panorama jazzístico norteamericano: *bebop*, *cu-bop*, *cool jazz* y *third stream*, como estilos que se engloban dentro el jazz moderno, además de la presencia constante de la música latina y algunas de sus fusiones, como el *cu-bop*. No sorprende por tanto que las grabaciones que han sido comentadas y analizadas en esta tesis, realizadas entre 1955 y 1958, incluyan un repertorio procedente de diversos estilos o géneros: boleros, mambos fusionados con elementos del jazz, baladas deudoras estilísticamente de Art Tatum, *swing* y *bebop*. En relación con los estilos del jazz moderno, esta investigación ha derivado en un supuesto inesperado: la posibilidad de que otra de las influencias que permearon en Montoliu —y que no se había considerado previamente—

podría provenir de aquellos músicos cuyo estilo se encuadra históricamente en el *cool jazz*. Una interesante cuestión que reforzaría la teoría de que Montoliu llevó su “modernidad” más allá del *bebop* ya desde sus primeras grabaciones, conectando con estilos posteriores.

De todo esto surge la necesidad de profundizar en ciertos aspectos estilísticos hacia los que apunta la audición de algunos solos concretos, partiendo de la certeza de que el análisis como herramienta de conocimiento puede corroborar de manera contundente lo que la escucha parece indicar. Efectivamente, a partir del trabajo analítico se han extraído conclusiones que amplían las hipótesis iniciales, sacando a la luz aspectos discursivos del pianista que tienen que ver con la coherencia estructural de sus improvisaciones: simetría fraseológica, estructuras de pregunta-reapuesta, utilización de lenguaje motivico, uso del contrapunto y presencia de los arreglos. Sorprende la consistencia constructiva con que el pianista expresa sus ideas musicales, hasta el punto de que permite —en cierto modo— un análisis desde los parámetros de los fundamentos de la composición, razón por la cual el capítulo final de la tesis comienza con una breve revisión del concepto de improvisación y sus posibles conexiones con la composición. Con respecto a esto último, la improvisación de Montoliu sobre el *standard* “You and the Night and the Music” (1957), cuyo estilo y técnica de escritura están más cerca de un preludio de Bach que de una improvisación de Charlie Parker, confirma la conexión estilística con el *cool jazz* y con formaciones como Modern Jazz Quartet. Los resultados obtenidos, lejos de llevar la investigación hacia un camino diferente, han contribuido a dotar de mayor solidez las hipótesis previas en relación a la contribución de Montoliu al jazz moderno en los años 50.

Por otro lado y más allá de las conclusiones, se han de considerar lo que podríamos llamar “consecuencias” de la investigación, no planeadas *a priori*. Una de ellas, de índole didáctica, en relación con el segundo bloque de la tesis: la descripción y estudio de los elementos del *bebop* a través de los ejemplos procedentes de improvisaciones tempranas de Tete Montoliu, podría constituir una base para el aprendizaje del lenguaje *bebop* sobre el piano. Sin estar exentos de virtuosismo, los solos del joven Montoliu son un ejemplo de claridad y calidad, además de contener musicalidad y coherencia. Estas posibles aplicaciones prácticas derivadas de la investigación nos sitúan de lleno en el plano de la enseñanza de la música de jazz, y en uno de los apartados más importantes: el aprendizaje de la improvisación; es aquí donde la utilidad didáctica de la segunda parte de esta tesis se puede materializar de manera más evidente.

Esta investigación concluye cuando la figura central de la misma, Tete Montoliu, aún no ha cumplido 26 años. Si pensamos que el pianista catalán desarrolló su carrera musical durante cuatro décadas más, se ha de considerar el presente estudio solamente como una pequeña parte, un punto de partida para otros posibles trabajos de investigación. La evolución musical de Montoliu a partir de los años sesenta, la valoración de su estilo de madurez, o su posible influencia en el devenir histórico del jazz en España; estas son solamente algunas de las muchas líneas que se podrían seguir en futuras investigaciones sobre Tete Montoliu, una figura cuya dimensión histórica constituye un inmenso campo de estudio que está por explorar.

Conclusions

The reason for this doctoral thesis was defined through a global objective: to study the trajectory and musical style of Tete Montoliu within the framework of the reception of bebop in Barcelona, for which it was intended to analyze both his musical thought and, in a especially, his piano language. Starting from this central idea, which has presided over the development of this study, a series of specific objectives were designed to which we must now return, to analyze the results, derivations and consequences of the research process.

The first specific objective proposed was to make an approach to the history of Catalan jazz from the late forties and during the fifties in Barcelona, through the description and evaluation of magazines, music criticism, projects, groups, promoters, concerts, festivals, etc. In this framework, a specific milestone had to be studied: the reception of bebop and the musical thought and musical career of Tete Montoliu, an objective that finds its answer in the first block of the thesis.

The magazine *Ritmo y Melodía* is the common thread of a large part of the historical block of this research, also showing itself as a mirror that clearly reflects the future of jazz in Barcelona in the late 1940s and early 1950s. Closely connected with said publication, the Hot Club constituted a nerve center from which all types of activities related to jazz were generated, in whose organization and promotion the omnipresence of Alfredo Papo has been confirmed.

The study of Tete Montoliu's thought within the framework of the reception of bebop in Barcelona constituted a specific objective of this research, which is materialized through the analysis of the article "Defense of Be-bop". The arguments that the pianist exposes throughout the text reflect not only his ideas about the bebop style, but also his own general

culture and musical training at a theoretical level. In this aesthetic framework, the controversy over bebop in Barcelona is also reflected, the scope and dimensions of which have been verified by bringing to light and commenting on various articles with opinions that fueled said controversy, which lasted for several years.

Within the framework of the transition stage from swing to bebop in Barcelona, Tete Montoliu's career has been studied since his beginnings as a jazz pianist, valuing his presence on Catalan stages and focusing on the most notable interventions of he; Likewise, it has delved into the first official recordings of the pianist made in Spain, relating and unifying the data known until now - dispersed in the few existing sources - and expanding its content by providing musical comments and analysis. The assessment of the repertoire chosen by the pianist in some of his concerts and the various recording versions of said repertoire have contributed to complementing and expanding the information already known.

The initial documentary limits—already indicated in the Introduction of this study—have been increased in some topics; Proof of this has been the study on the recording of the rehearsal for the Newport Jazz Festival, recorded in Madrid in 1958, where Tete Montoliu participated along with other musicians residing in the capital. As a primary source, the tape has been a valuable and unexpected discovery, which has led me to review the data once again and make new musical transcriptions not originally planned. The notes outlined on the cover of the tape and the necessary analysis of its sound content have allowed me to expand the study of the circumstances surrounding the pianist's audition before the producer George Wein, being able to venture to reconstruct various aspects of the rehearsal prior to the itself, and providing a new vision on the data already known. Through the

cataloging and analysis of the songs performed in the recording, I have had the opportunity to bring to light the two songs performed by Montoliu in said rehearsal, highlighting in a special way the piece that I have called “Newport Blues”. This new sound source is distinguished from the previous ones by its special context, closer to a jam session, which entails extension in the solos and development of the musical discourse.

The transcription and comments of the two themes of Newport's essay connect with the general content of the second block of the thesis, in which another of the great objectives projected in this study materializes: the transcription and analysis of a sufficient number of improvisations of Tete Montoliu, in order to find out to what extent the bebop language is present in his recordings from the fifties. After the breakdown, description and explanation of the characteristic resources of bebop, she has proceeded to locate each element in the improvisations, extracting the corresponding fragment for evaluation and analysis, always with the indispensable complement of listening to the sound source. This analytical process yields very clear results: Montoliu's inclination towards the language of bebop presents visibly identifiable elements in his musical discourse, and the use that the pianist makes of them depending on the approach of each solo proves the mastery that the pianist had of the resources of this language. Therefore, the working hypotheses have been verified through musical analysis, confirming that in the 50s Montoliu dominated the resources of the bebop language. And in line with this verification, one of the underlying motivations of this study has also been clarified: to gauge the extent to which bebop resources are present in his musical discourse, in order to evaluate the coherence and connection between what the pianist defended theoretically in his article and what he interpreted in musical practice. The confirmation of this point gives even greater value to

the article “Defense of bebop”: its passion when defending bebop as a style, the justification of its technical elements, and even the criticism of “fake” musicians of bebop; All of the young Montoliu's enthusiastic arguments are tinged with truth when the coherence between words and deeds is confirmed, clearly proving that the ideas in his article are solidly based on real knowledge of the bebop language.

At the time in which Montoliu was developing his musical style, a variety of genres or sub-genres converged in the North American jazz scene: bebop, cu-bop, cool jazz and third stream, as styles that are included within modern jazz, in addition to the constant presence of Latin music and some of its fusions, such as cu-bop. It is not surprising therefore that the recordings that have been discussed and analyzed in this thesis, made between 1955 and 1958, include a repertoire from various styles or genres: boleros, mambos fused with elements of jazz, ballads stylistically indebted to Art Tatum, swing and bebop. In relation to modern jazz styles, this research has led to an unexpected assumption: the possibility that another of the influences that permeated Montoliu—and that had not been previously considered—could come from those musicians whose style is historically framed in cool jazz. An interesting question that would reinforce the theory that Montoliu took his “modernity” beyond bebop from his first recordings, connecting with later styles.

From all this arises the need to delve into certain stylistic aspects towards which the listening of some specific solos points, starting from the certainty that analysis as a tool of knowledge can corroborate conclusively what the listening seems to indicate. Indeed, from the analytical work, conclusions have been drawn that expand the initial hypotheses, bringing to light discursive aspects of the pianist that have to do with the structural coherence of his improvisations: phraseological symmetry, question-answer structures, use

of motivic language, use of counterpoint and presence of arrangements. The constructive consistency with which the pianist expresses his musical ideas is surprising, to the point that it allows - in a certain way - an analysis from the parameters of the foundations of the composition, which is why the final chapter of the thesis begins with a brief review of the concept of improvisation and its possible connections with composition. Regarding the latter, Montoliu's improvisation on the standard "You and the Night and the Music" (1957), whose style and writing technique are closer to a Bach prelude than to a Charlie Parker improvisation, confirms the stylistic connection with cool jazz and with groups such as Modern Jazz Quartet. The results obtained, far from taking the research towards a different path, have contributed to providing greater solidity to the previous hypotheses in relation to Montoliu's contribution to modern jazz in the 1950s.

On the other hand and beyond the conclusions, what we could call "consequences" of the research, not planned a priori, must be considered. One of them, of a didactic nature, in relation to the second block of the thesis: the description and study of the elements of bebop through examples from early improvisations by Tete Montoliu, could constitute a basis for learning the bebop language. on the piano. Without being exempt from virtuosity, young Montoliu's solos are an example of clarity and quality, in addition to containing musicality and coherence. These possible practical applications derived from the research place us squarely in the field of teaching jazz music, and in one of the most important sections: learning improvisation; It is here where the didactic usefulness of the second part of this thesis can be materialized more evidently.

This investigation concludes when its central figure, Tete Montoliu, has not yet turned 26 years old. If we think that the Catalan pianist developed his musical career for

four more decades, the present study must be considered only as a small part, a starting point for other possible research works. Montoliu's musical evolution from the sixties, the assessment of his mature style, or his possible influence on the historical development of jazz in Spain; These are just some of the many lines that could be followed in future research on Tete Montoliu, a figure whose historical dimension constitutes an immense field of study that remains to be explored.

Referencias

- Aebersold, J. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Atlantic Music.
- Aebersold, J. (1991). *I got rhythm*. Aebersold.
- Aebersold, J. (1994). *Como improvisar Jazz*. Aebersold.
- Araque, L. (1946). *Defensa de la música de jazz*. Ediciones Algueró.
- Araque, L. (1947). Jazz puro. *Ritmo y Melodía*, 22.
- Araque, L. (1947). Cara a cara con Louis Armstrong. *Ritmo y Melodía*, 23.
- Artís, P. (1949). Panorama del Jazz en Francia. *Ritmo y Melodía*, 32, 2.
- Artís, P. (1949). Nueva Orleans contra el be-bop. *Ritmo y Melodía*, 34, 7.
- Artís, P. (1949). Los hot-fans franceses. *Ritmo y Melodía*, 35, 3.
- Bailey, D. (2010). *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Ediciones Trea.
- Baker, D. (1988a). *How to Play Bebop 1. The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. Alfred Publishing.
- Baker, D. (1988b). *How to Play Bebop vol 2. Learning the Bebop Language. Patterns, Formulae and Other Linking Materials*. Alfred Publishing.
- Baker, D. (1988c). *How to Play Bebop vol 3. Techniques for Learning and Utilizing Bebop Tunes*. Alfred Publishing.
- Berendt, J. E. (2000). *El Jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta*. Fondo de Cultura Económica.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press.

Betancourth, H. (2020). El Real Book, una historia ilegal.

<https://hansbetancourth.com/el-real-book-una-historia-ilegal/>

Bilbao, M. (2023). *Entre el arte y el diseño gráfico. Las carátulas de discos.*

<https://www.eresbil.eus/sites/karatulak/es/2-arte-diseno-grafico/>

Borrell, L. (2019). *Alfredo Papo Papo. Una vida dedicada al jazz* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona] <https://www.tdx.cat>

Bruckner-Haring, Ch. (2020). The Cuban Bolero in Spanish Jazz. *Revista Portuguesa de Musicologia*. nova série 6/2, 375-392 ISSN 2183-8410 <http://rpm-ns.pt>

Bruynoghe, J. (1947). Don Byas viene a España. *Ritmo y Melodía*, 21.

Byas, D. (1945). Laura [tema]. *The Don Byas Quartet*. American Records.

Byas, D. (1947). Janine [tema]. *Don Byas y las Estrellas de Ritmo y Melodía*. La Voz de su Amo. En: *Don Byas-George Johnson. Those Barcelona Days 1947-1948*. Fresh Sound Records (2005).

Byas, D. (1947). Byas Jump [tema]. *Don Byas y las Estrellas de Ritmo y Melodía*. La Voz de su Amo. En: *Don Byas-George Johnson. Those Barcelona Days 1947-1948*. Fresh Sound Records (2005).

Byas, D. (1949). Laura [tema]. Teatro Bel-Air, Lausanne.

Calzada i Olivella, M. (1996). *Josep Olivella i Astals. Vida i obra musical*. Federació Catalana D'entitats Corals.

Carr, R. (1988). *Un siglo de Jazz*. Barcelona: Blume.

Carles, P., Clergeat, A., y Comolli, J.L. (1995). *Diccionario del Jazz*. Anaya & Mario Muchnik

Club Trébol (2013). <http://barcelofilia.blogspot.com/2013/03/club-trebol-claris-118-via-laietana-194.html>

Coker, J. (1977). *El Lenguaje del Jazz*. Victor Leru.

Crook, H. (1991). *How to Improvise. An approach to practicing improvisation*. Advanced Music.

Crosland, A. (1927). *El cantor de jazz* [película]. Warner Bros.

Cugny, L. (2019). *Analysis of Jazz. A comprehensive approach*. University Press of Mississippi.

Davis, M. (1954). Walking [tema]. *Miles Davis All Star Sextet*. Prestige.

Demsey, D. (2000). Jazz Improvisation and Concepts of Virtuosity. En B. Kirchner, *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 788-798). Oxford University Press.

De la Motte, D. (1998). *Contrapunto*. Idea Books.

Delaunay, Ch. (1950). Prejuicios o malentendidos. *Ritmo y Melodía*, 47, 2-3.

Delaunay, C. (1983). *Delaunay's Dilemma*. Éditions W.

DeVeaux, S. (1999). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University Press.

DeVeaux, S. (2000). The Advent of Bebop. En: B. Kirchner, *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 292-304). Oxford University Press.

Don Byas para el jazz (1947). *Ritmo y Melodía*, 29.

Epstein, D. M. (2008). *Nat King Cole. La voz inolvidable*. Global Rhythm Press.

Fancourt, D. (2014). La doble vida del jazz francés. *Music and the Holocaust*.

holocaustmusic.ort.org > [french-resistance](#) > [double-life-of-french-jazz](#)

Feather, L. (1950). Prejuicios. *Ritmo y Melodía*, 46.

Forte, A. y Gilbert, S. (2002). *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Idea Books.

- Galper, H. (2005). *Forward Motion. From Bach to Bebop*. Sher Music.
- García García, J. (2012). El trazo del jazz en España. *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, 17-71. Ministerio de Cultura.
- García Manzano, J.E., Luengo, P., Martín Quintero, F., y Sánchez López, I. (2021). *El Análisis Musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad*. Libargo editorial.
- García Martín, J.H. (2018). La musicalización diegética de la crisis en el cine negro hollywoodiense de los años 40. La música clásica como signo del conflicto. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18, 389-404.
- García Martínez, J. M. y Salinas, J. L. (1995). Letra y jazz en España. Del boletín del Hot Club a la revista de proyección internacional. *Pautas. Letra y Música*, 12, 6-10.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz-flamenco. El jazz en España: 1919-1996*. Alianza Editorial.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. Editorial Turner.
- Gleason, R. J. (1959). Jazz Fan really digs the language—All The Way Back To It's Origin. *Toledo Blade*.
<https://news.google.com/newspapers?nid=1350&dat=19590215&id=5LxOAAAIBAJ&sjid=AAEAAAIBAJ&pg=6125,874814>
- Goialde, P. (2012). *Historia de la música de Jazz, (II)*. Editorial Bubok.
- Gottlieb, B. (1948). ¿Qué es el re-bop?. *Ritmo y Melodía*, 26.
- Gridley, M. (1991). *Jazz Styles: History and Analysis*. Prentice Hall.
- Hawkins, C. (1939). Body and Soul [tema]. *Coleman Hawkins and his Orchestra*. Bluebird.
- Hawks, H. (1944). *Tener y no tener* [película]. Warner Bros.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (vols. 1 y 2). Antoni Bosch.

- Herrera, E. (1995). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch.
- Iglesias, I. (2018). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Jones, M. (2020). The Hot Club of France (hotclubny.org).
- Johnson, G. (1948). Cherokee [tema]. *Don Byas-George Johnson. Those Barcelona Days 1947-1948*. Fresh Sound Records (2005).
- Jurado, M. (1981). Tete Montoliu. *Quàrtica Jazz*, 1.
<http://www.tomajazz.com>
- Jurado, M. (2005). *Tete, casi autobiografía*. Fundación Autor.
- Katz, D. (2000). Pianists of the 1940s and 1950s. En B. Kirchner, *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 357-372). Oxford University Press.
- Kernfeld, B. (ed.) (1991). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Macmillan.
- Kernfeld, B. (2003). *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J308700>
- Kühn, C. (1998). *Tratado de la forma musical*. SpanPress Universitaria.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Levine, M. (2003). *The Jazz Piano Book*. Sher Music CO.
- Lewis, J. (1954). Delaunay's Dilemma [tema]. *The Modern Jazz Quartet – Django*. Prestige.
- Luján, T. (2018). La revista *Ritmo y Melodía*. Crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Jazz- hitz*, 01, 39-56.
- Luján, T. (2019). La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu. *RPM-Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 323-350.
<http://rpm-ns.pt>

- Luján, T. (2020). El *bebop* en Barcelona: ‘primeros pasos’ de Tete Montoliu (1947-1958). *Jazz-hit*, 03, 35-54.
- Marquetti, R. (2015). Ella cantaba boleros. Pilar Morales, una voz cubana para Tete Montoliu. *Desmemoriados. Historias de la música cubana*.
<https://desmemoriados.com>
- Más opiniones sobre el re-bop (1948). *Ritmo y Melodía*, 27.
- Más opiniones sobre el re-bop (1948). *Ritmo y Melodía*, 28.
- Más opiniones sobre el re-bop (1948). *Ritmo y Melodía*, 30.
- Mattews, W. (2002). Quince segundos para decidirse. *12 Notas preliminares*, 10. *Improvisación, crear en el momento*, 15-39. SEdeM.
- Mehegan, J. (1984). *Jazz Improvisation I. Tonal and Rhythmic Principles*. Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1984). *Jazz Improvisation II. Jazz Rhythm and the Improvised Line*. Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1984). *Jazz Improvisation III. Swing and Early Progressive Piano Styles*. Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1984). *Jazz Improvisation IV. Contemporary Piano Styles*. Watson-Guptill Publications.
- Montoliu, V. (1950). Defensa del be-bop. *Ritmo y Melodía*, 45.
- Montoliu, V. (1950). Defensa del be-bop. *Ritmo y Melodía*, 46.
- Montoliu, T. (1954). Superhombre [tema]. *Latin Quartet*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 1. Discmedi Blau.

- Montoliu, T. (1954). No, no y no [tema]. *Latin Quartet*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 2. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Mambo-Jazz [tema]. *Orquesta de Lorenzo Gonzalez*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 3. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Mi-Fa-Sol [tema]. *Orquesta de Lorenzo Gonzalez*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 4. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Mambo de la telefonista [tema]. *Orquesta de Lorenzo Gonzalez*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 5. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). No se irrite [tema]. *Orquesta de Lorenzo Gonzalez*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 6. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Luna de miel en Puerto Rico [tema]. *Orquesta de Lorenzo Gonzalez*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 7. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Ayer no viniste [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 8. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Playa escondida [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 9. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Qué cosas,...qué cosas [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 10. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). No me hagas cosquillitas [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En: *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 11. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). La Mujer Vespa [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 12. Discmedi Blau.

- Montoliu, T. (1955). Té, chocolate o café [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 13. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Cha, cha, cha, Chabela [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 14. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1955). Eso es el amor [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto Tropical*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 15. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1956). Spain [tema]. *Jazz Flamenco*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 16. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1956). Tenderly [tema]. *Jazz Flamenco*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 17. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1956). Toledo Blade [tema]. *Jazz Flamenco*. En *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2005), pista 18. Discmedi Blau.
- Montoliu, T. (1957). You and the Night and the Music [tema]. *Tete Montoliu y su Conjunto*. En *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 1. Barcelona: Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Bernie's Tune [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 3. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Walking [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Jazz en Barcelona 1920-1965. Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 4. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Someone To Watch Over Me [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 5. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Fine And Dandy [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 6. Fresh Sound Records.

- Montoliu, T. (1958). Somebody Loves Me [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 7. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Indiana [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 8. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Delaunay's Dilemma [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 9. Fresh Sound Records.
- Montoliu, T. (1958). Willow Weep For Me [tema]. *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas* (2005), vol. 3, pista 10. Fresh Sound Records.
- Newport Jazz Festival 1958 (marzo, 1958). *Club de Ritmo*, 143, 9.
arxiuunicipal.granollers.cat
- Nogueras, A. (1948). Dizzy y el re-bop. *Ritmo y Melodía*, 26.
- Opiniones sobre el re-bop (1948). *Ritmo y Melodía*, 26.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana*. Ed. Letras Cubanas.
- Owens, T. (1995). *Bebop. The Music and its Players*. Oxford University Press.
- Panassié, H. (1945). El jazz en Nueva Orleans, *Ritmo y Melodía*, 17.
- Panassié, H. (1946). *La música de jazz y el swing*. Ed. Augusto Algueró.
- Panassié, H. (1948). Sesión Don Byas. *Ritmo y Melodía*, 26.
- Papo, A. (1947). Sesión matinal. *Ritmo y Melodía*, 19.
- Papo [seud. Santiago Calvet], A. (1947). Literatura del Jazz. *Ritmo y Melodía*, 20.
- Papo, A. (1947). Black, Brown and Beige. Historia musical de la raza negra.
Ritmo y Melodía, 20.
- Papo [seud. Santiago Calvet], A. (1947). Literatura del Jazz. *Ritmo y Melodía*, 20.
- Papo [seud. Carlos Díaz], A. (1947). Jam-sessions en Barcelona. *Ritmo y Melodía*, 21.

- Papo, A. (1947). Homenaje a Hughes Panassié. *Ritmo y Melodía*, 21.
- Papo [seud. El espectador nº 52], A. (1947). Música en el cine. *Ritmo y Melodía*, 21.
- Papo [seud. Santiago Calvet], A. (1947). Don Byas, el músico... Primeras impresiones. *Ritmo y Melodía*, 22.
- Papo, A. (1947). Notas sueltas. *Ritmo y Melodía*, 23.
- Papo, A. (1947). Una memorable jam session. *Ritmo y Melodía*, 23.
- Papo, A. (1947). La crítica del jazz en Europa. *Ritmo y Melodía*, 26.
- Papo [seud. Santiago Calvet], A. (1948). El alma del re-bop. Charlie 'Bird' Parker. Figuras del Jazz. *Ritmo y Melodía*, 29.
- Papo, A. (1949). ¿Ha desaparecido el Predicador? *Ritmo y Melodía*, 32, 7.
- Papo, A. (1949). Cuatro músicos de Ellington y el be-bop. *Ritmo y Melodía*, 34, 2.
- Papo, A. (1949). Diez días en París. Los be-boppers y Claude Luter. *Ritmo y Melodía*, 35, 9.
- Papo, A. (1949). Diez días en París. La guerra de los Hot Clubs. *Ritmo y Melodía*, 36, 9.
- Papo, A. (1950). Jazz en Saint-Germain-Des-Prés. *Ritmo y Melodía*, 46.
- Papo, A. (1985). *El Jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Parker, C. (1947). Donna Lee [tema]. *Charlie Parker Quintet*. Savoy Records.
- Parker, C. y Gillespie, D. (1946). Sweet Georgia Brown [tema]. *The Complete Charlie Parker on Verve* (1990). Verve Records.
- Parker, C. (1953). Confirmation [tema]. *Bird's Best Bop on Verve* (1995). PolyGram Records.
- Polillo, A. (1947). ¿Qué es el re-bop? *Ritmo y Melodía*, 25.
- Pons Macias, P. (2023). *Round About Tete. Una mirada coral a la vida y obra de Tete Montoliu*. Editorial Libros del Kultrum.
- Powell, B. (1949). I'll Keep Loving You [tema]. *Jazz Giant*. Verve.

- Powell, B. (1949). Tempus Fugit [tema]. *Jazz Giant*. Verve.
- Powell, B. (1949). Celia [tema]. *Jazz Giant*. Verve.
- Powell, B. (1955). Tenderly [tema]. *Bud Powell '57* (2005). Verve.
- Powell, B. (1957). Bud on Bach [tema]. *The amazing Bud Powell*, vol. 3. Blue Note.
- Preminger, O. (1944). *Laura* [película]. 20th Century-Fox.
- Puigmiquel [seud. Don Fiscornio], A. (1947). ¿Jazz antiguo, jazz moderno? *Ritmo y Melodía*, 23.
- Puigmiquel, A. (1947). Don Byas para el jazz. *Ritmo y Melodía*, 24.
- Puigmiquel, A. (1948). Entrevista a Luis Villas Boas. *Ritmo y Melodía*, 27.
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Editorial Almendra Music.
- “¿Qué es el re-bop?” (1947). *Ritmo y Melodía*, 25.
- “¿Qué es el re-bop?” (1948). *Ritmo y Melodía*, 28.
- “¿Qué es el re-bop?” (1948). *Ritmo y Melodía*, 29.
- Quintana, A. (2008). *Laura*. Otto Preminguer.
- <https://www.ciencia-ficcion.com/limites/lm0370.htm>
- Ramsey, G.P. (2013). *The amazing Bud Powell: black genius, jazz history and the challenge of bebop*. California University Press.
- Romaguera i Ramió, J. (2002). *El jazz y sus espejos* (vols. 1-2). Ediciones de la Torre.
- Rueda, E. (1997). *Armonía*. Real Musical.
- Safane, C.J. (1990). *Bud Powell. Important solos and tunes as played by the legendary jazz pianist*. Amsco Publications.

- Sandoval, I. (2013). *In Your Own Sweet Way: A Study of Effective Habits of Practice for Jazz Pianists with Application to All Musicians* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Salinas, J.L. (1995). Tete à tete con Montoliu. *Cuadernos de Jazz*, 27, 36-42.
- Schönberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composición Musical*. Editorial Real Musical.
- Schönberg, A. (1979). *Tratado de Armonía*. Real Musical.
- Simó, J. y Pons Poblet, J.M. (2018). El edificio del Casal del Metge de Barcelona. *XV Trobada d'Historia de la Ciència i de la Tècnica*. Libro de actas, 66-67.
- Soutif, D. (2009). El jazz en Cataluña. Del Hot Club a los salones del jazz. Conversación con Alfredo Papo. *El Siglo del Jazz*, 40-42. Diputación provincial.
- Sparke, M. (2011). Artistry in Rhythm – Stan Kenton (1943). *Congress Library*.
<https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/artistry%20in%20rhythm.pdf>
- Tatum, A. (1950). Tenderly [tema]. *Art Tatum 20th Century Piano Genius* (1996) PolyGram Records.
- Tatum, A. (1950). Willow Weep for Me [tema]. *Art Tatum 20th Century Piano Genius* (1996) PolyGram Records.
- Tejada, G. (2009). *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación. Teoría y práctica*. Editorial Musikene.
- Tendes [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz I. *Diari de Tarragona* (27 de agosto).
 Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.

- Tendes [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz II. Louis Armstrong o El Trompeta Rascacels. *Diari de Tarragona* (28 de agosto). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.
- Tendes [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz III. Duke Ellington. *Diari de Tarragona* (30 de agosto). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.
- Tendes [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz IV. Una nit a Harlem. *Diari de Tarragona* (31 de agosto). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.
- Tendes [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz V. El col·leccioniste de Primaveres. *Diari de Tarragona* (1 de septiembre). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.
- Tendes, A. [seud. El Grum], A. (1933). Parlem del Jazz VI. Don Redman. *Diari de Tarragona* (3 de septiembre). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona.
- Tendes [Antoni T. Romeu], A. (1933). Parlem del Jazz VII. Fletcher Henderson i Hawkins, l'Exquisit. *Diari de Tarragona* (5 de septiembre). Premsa digitalitzada- Ajunta- ment de Tarragona
- Tendes, A. (1935). Galería de Figuras de Jazz. *Jazz Magazine*, 1.
- Tendes [seud. Pedro Andreu], A. (1935). Correo de Colecciones. *Jazz Magazine*, 2, 4.
- Tendes [seud. Pedro Andreu], A. (1936). Discoteca. Correo de Discos. *Jazz Magazine*, 8, 4.
- Tendes, A. Figuras del Jazz. (1947). *Ritmo y Melodía*, 19.
- Tendes [seud. Pedro Andreu], A. (1947). Selección de Discos. *Ritmo y Melodía*, 20.
- Tendes [seud. El Predicador], A. (1947). El Predicador en el Desierto. *Ritmo y Melodía*, 20.
- Tendes [seud. Pedro Andreu], A. (1947). Cubilete de Dados. *Ritmo y Melodía*, 20.
- Tendes [seud. José Olivella], A. (1947). Cuando Callan las Orquestas. *Ritmo y Melodía*, 21.

- Tendes [seud. José Olivella], A. (1947). Postales Retrospectivas. *Ritmo y Melodía*, 21.
- Tendes [seud. José Olivella], A. (1947). Nuestras emisiones radiofónicas de los miércoles, *Ritmo y Melodía*, 21.
- Tendes [seud. Pedro Andreu], A. (1948). Don Byas y las estrellas de Ritmo y Melodía. *Ritmo y Melodía*, 29.
- Terré, Laura (2013, 15 de julio). Alfredo Papo, impulsor del jazz. https://elpais.com/cultura/2013/07/16/actualidad/1373926283_843239.html
- Tirro, F. (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Ed. RobinBook.
- Un disco ‘re-bop’ en Barcelona (1947). *Ritmo y Melodía*, 25.
- Vicente Montoliu, el músico más joven (1950). *Ritmo y Melodía*, 44.
- Villas-Boas, L. (...). Técnica musical del jazz. *Ritmo y Melodía*.
- Wyer, W. (1947). *Los mejores años de nuestra vida* [película]. The Samuel Goldwyn Company.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956–1968). *La Madrugá*, 13, 93-124.

APÉNDICES

Apéndice 1. Transcripción de la exposición y solo de “Sweet Georgia Brown” de Tete Montoliu (1958, inédito)

Sweet Georgia Brown

Transcripción: Teresa Luján

Tete Montoliu - Ensayo Newport (inédito)

Up tempo ♩=250

INTRO

5 **A** F7

9 B \flat 7

13 E \flat 7

17 A \flat maj7 Gm7(b5) C7(b9)

21 **B** F7

25 B \flat 7

29 Fm Gm7(b5) C7(b9) Fm Gm7(b5) C7(b9)

33 A \flat 7 G7 G \flat 7 F7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 6

Apéndice 2. Transcripción de la exposición improvisada del “Blues de Newport” de Tete Montoliu (1958, inédito)

Tete Montoliu
Transcripción: Teresa Luján

Blues de Newport
Tete Montoliu - Ensayo para Newport (inédito)

$\text{♩} = 75$

TEMA/CHORUS 1

6 Bb^7 Eb^7

8 Bb^7 $Bb^7(\text{add}13)$

10 Eb^7 Eb^7

12 Bb^7 Bb^7 (Dm^7 Db^7)

14 Cm^7 F^7 F^7

16 Bb^6 Bb^7/D Eb^7 $E^{\circ 7}$ Bb^7 F^7

Apéndice 3. Transcripción del solo de "Delaunay's Dilemma" de Tete Montoliu (195

Delaunay's Dilemma

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Lujár

$\text{♩} = 170$ **A**

A Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^7 Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^7

Bb^6 Bb^7 Eb^6 Ebm^7 $Bbmaj^7$ Bb^6

A Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^{13} $Bbmaj^9$ $G^7(b9)$ Cm^7 F^{13}

$Bbmaj^7$ Bb^7 Ebm^7 Ebm^9 Bb^9 F^7 $Bbmaj^7$

B

15 D^7 D^7 G^7 G^7

19 C^7 C^7 F^7 F^7

A

23 Bb^A Gm^7 Cm^7 F^7 Bb^A G^7 Cm^7 F^7

27 Bb^9 Eb Ebm^7 Bb Bb^9 $Bb(sus4)$

Apéndice 4. Transcripción del solo de "Indiana" de Tete Montoliu

Tete Montoliu (1956)
Transcripción: Teresa Luján

INDIANA

J.F.Hanley-B.Mc.Donald

A EXPOSICIÓN

$\text{♩} = 270$

5 Gm^7 C^7 F^6 F^7 Cm^7 C^7

9 Bb^6 Bb^6 $F^\#A$ D^7

13 G^7 G^7 Gm^7 C^7

B

17 $F^\#A$ Eb^7 D^7 G^7 G^7

21 Em^7 A^7 Dm^7 A^7

25 Dm^7 A^7 Dm^7 B°

29 $F^\#A$ D^7 Gm^7 C^7 F^6

A SOLO - CORO 1

33 Fmaj7 D7 G7

37 Gm7 C7 Fmaj7 Cm7 F7 3

41 Bbmaj7 Eb7 Fmaj7 D7 3

45 G7 Gm7 C7

B

49 F# Eb7 D7 G7 G7

53 Em7 A7 Dm7 A7

57 Dm7 A7 Dm7 B°

61 F# D7 Gm7 C7 F6 3

A

SOLO - CORO 2



Apéndice 5. Transcripción del solo de “Fine and Dandy” de Tete Montoliu (1958)

Fine and Dandy

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

A ♩ = 240

5 $F^{\#A}$ $A^{b\circ}$ Gm^7 C^7

9 F^7 F^7 B^bA B^b7

13 E^b7 $A^{b\circ}$ $A^{b\circ 7}$ C^7

17 **B** $F^{\#A}$ $A^{b\circ}$ Gm^7 C^7

21 $F^{\#A}$ $A^{b\circ}$ Gm^7 C^7

25 Cm^7 F^7 B^bA B^bm^7

29 G^7 Gm^7 C^7 $F^{\#A}$ $A^{b\circ 7}$ Gm^7 C^7

Apéndice 6. Transcripción del solo de “Toledo Blade” de Tete Montoliu (1956)

Toledo Blade

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

♩ = 240 CORO 1

A F^{Δ} $F^{\#o}$ Gm^7 C^7

5 Gm^7 Gb^7 F^{Δ} D^7 Gm^7 C^7

A F^{Δ} $F^{\#o}$ Gm^7 C^7

13 Gm^7 Gb^7 F^{Δ} F^{Δ}

B Cm^7 Gb^7 F^7 Bb^{Δ} Bb^{Δ}

C $B^b m^7$ $E^b 7$ Am^7 $A^b m^7$ Gm^7 $G^b 7$ F^{Δ}

21 $B^b m^7$ $E^b 7$ Am^7 $A^b m^7$ Gm^7 $G^b 7$ F^{Δ}

26 F^{Δ} G^7 G^7

29 Gm^7 C^7 F^{Δ}

CORO 2

A

33 F^{Δ} $F^{\#o}$ Gm^7 C^7

37 Gm^7 C^7 F^{Δ} D^7 Gm^7 C^7

A

41 F^{Δ} $F^{\#7}$ Gm^7 C^7

45 Gm^7 C^7 F^{Δ} F^{Δ}

B

49 Cm^7 F^7 B^{Δ}

53 $B^{\flat}m^7$ $E^{\flat}7$ Am^7 $A^{\flat}m^7$ G^7 C^7

C

57 F^{Δ} F^{Δ} G^7 G^7

61 Gm^7 C^7 F^{Δ} $A^{\flat}7$ Gm^7 $G^{\flat}7$

Apéndice 7. Transcripción del solo de "Somebody Loves Me" (1958)

Somebody Loves Me

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

A $\text{♩} = 175$

1 *Gmaj7* *Am7* *D7* *Gmaj7* *C7*

5 *Gmaj7* *Eb7* *D7(sus4)* *G6* *Am7* *D7*

9 **A** *Gmaj7* *Am7* *D7* *Gmaj7* *C#m7(b5)* *F#7(b9)*

13 *Bm7* *G7* *F#7(sus4)* *Bm7* *E7(b13)*

17 **B** *Am* *Am(maj7)* *Am* *Am6*

19 *Am7* *F#m7(b5)* *B7(b9)* *Em7* *A7*

22 *A9* *Am7* *D7*

25 **A** *Gmaj7* *Am7* *D7* *Gmaj7* *C7*

29 *Bm7* *E7* *Am7* *D7* *G6* *Am7* *D7* *Gmaj7*

Apéndice 8. Transcripción del solo de "Bernie's Tune" (1958)

Bernie's Tune

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

$\text{♩} = 240$ 1er CORO

1 **A** Dm7 Bb7(#11)

5 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)

9 **A** Dm7 Bb7(#11)

13 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Cm7 F7

17 **B** Bb6 Gm7 Cm7 F7 Bb6 Gm7 Cm7 F7

21 Bb6 Gm7 Cm7 F7 Bb6 Em7(b5) A7(b9)

25 **A** Dm7 Bb7(#11)

29 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Em7(b5) A7(b9)

A 2° CORO

33 Dm^7 $Bb^7(\#11)$

37 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$ Dm^7 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$

41 **A** Dm^7 $Bb^7(\#11)$

45 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$ Dm^7 Cm^7 F^7

49 **B** (Solo contrabajo)
 Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^7 Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^7

53 Bb^6 Gm^7 Cm^7 F^7 Bb^6 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$

57 Dm^7 $Bb^7(\#11)$

61 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$ Dm^7 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$

Apéndice 9. Transcripción del solo de "Spain" de Tete Montoliu (1956)

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

Jones/Kahn

SPAIN

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

15

Pno.

17

Pno.

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

31

Pno.

Apéndice 10. Transcripción del solo de "You and the Night and the Music" de Tete Montoliu (1957)

Tete Montoliu solo
Transcripción: Teresa Luján

You and the Night and the Music

A $\text{♩} = 170$

Chords: Cm, Dm7(b5), G7(b9), Cm, C7(b9), Fm7, Dm7(b5), G7(b9), Cm, Fm7, F#° G7, Cm, D/C, G7/C, C, C7(b9), Fm7, Dm7(b5), G7(b9), Cmaj7, Dm7, C6, Cm7, F7, Bb6, Ab7, Ab7, G7, Ab7, G7, Cm, D/C, Db/C, C, C7(b9), Fm7, CODA, Fm7, Cm7/G, Ab7, G7(b9), Cm, Ab7, G7

ANEXOS

Anexo 1. Artículos de Antoni Tendes publicados en el Diari de Tarragona (1933)

Fecha	Sección	Título	Dedicatoria	Firma
27/08/1933	<i>PARLEM del JAZZ...I</i>			A.J. FARRÉ BELLA/ EL GRUM
29/08/1933	<i>PARLEM del JAZZ...II</i>	Louis Armstrong o El Trompeta Rascacels		EL GRUM
30/08/1933	<i>PARLEM del JAZZ...III</i>	Duke Ellington	“Als nois de ‘excelsior jazz!’ .D’Alcover	EL GRUM
31/08/1933	<i>PARLEM del JAZZ...IV</i>	Una nit a Harlem		EL GRUM
01/09/1933	<i>PARLEM del JAZZ...V</i>	El col·leccionista de Primaveres	“Als que tenen gramofon i s’avorre ixen”	EL GRUM
03/09/1933	<i>PARLEM del JAZZ...VI</i>	Don Redman		EL GRUM
05/09/1933	<i>PARLEM del JAZZ...VII</i>	Fletcher Henderson i Hawkins, l’Exquisit	“A Andreu Avelí Artís: perdó per haver usurpat ‘El Grum”	ANTONI T. ROMEU

Tabla de elaboración propia. Fuente: *Diari de Tarragona* (1933).

Anexo 2. Secciones de Antoni Tendes en las primeras revistas de jazz catalanas

<i>Música Viva</i> (1934-1935)	<i>Jazz Magazine</i> (1935-1936)	<i>Ritmo y Melodía</i> (1943-1952)	Autor	Seudónimo
“Galería de Figuras de Jazz”	“Galería de Figura de Jazz”	“Figuras del Jazz”	Antoni Tendes	Antoni Tendes
“Selección de discos”	“Discoteca. Correo de discos”	“Selección de discos”	Antoni Tendes	Pedro Andreu
		“El Predicador del Desierto”	Antoni Tendes	El Predicador
		“Cubilete de Dados”	Antoni Tendes	Pere Andreu
	“Miscelánea”	“Cuando callan la orquestas	Antoni Tendes	José Olivella
	“Miscelánea”	“Postales retrospectivas”	Antoni Tendes	José Olivella

Tabla de elaboración propia. Fuentes: *Jazz Magazine*, *Ritmo y Melodía*, Romaguera i Ramió (2002).

Anexo 3. Portada del n° 1 de Jazz Magazine



Anexo 4. Portada del nº 1 de Ritmo y Melodía

Ritmo y Melodía
Revista de Actualidad Musical

REDACCION Y ADMINISTRACION: VILLARROEL, 18 - TELEFONO 31391 - BARCELONA
 AÑO I | MAYO 1944 | NÚM. 1

RINA CELI
 SU CUARTETO VOCAL
 CON TRES TROMBONES
 Y DOS SULOZOS
 "MADE IN SPAIN"
 USA RECORDING

AL MAESTRO **EDUARDO TOLDRA**
 NO SE INDIANA NI MUCHO MENOS VIE
 CONVERTIDO EN "TRITAN" EN SUZUKI
 USA RECORDING

HUBERT RONSTANG
 DIRECTOR Y FIDELER AL
 TITULO DE EL JAZZ BRANCO

Scala
 ESTRATEGIA RADIFONICA
 TOLDRA AFIRMA QUE NO
 SABE NADA ABSOLUTAMEN
 TE DE JAZZ
 BIENVENIDA, SEÑORITA
 SINAI
 FAMA Y PERFECCION DE BONET
 DE SAN PEDRO
 "FATS" WALLER, MAGO DEL
 TECLADO
 CUANDO CALIAN LAS
 ORQUESTAS
 MODAS PARA LAS VOCA
 LISTAS
 LA "RAPSOPIA EN AZUL"
 EVOCADA POR PEDRO
 VALLEHERA
 MUSICA EN EL CINE
 además de otros muchos repertorios,
 cantores, baile de Organitos, etc.

PRECIO: 1 PESETA

Anexo 5. Facsímil del artículo "Defensa del Be-bop" (1950a)

DEFENSA DEL BE-BOP

por VICENTE MONTOLIU, Jr.

I

EL be-bop ha sido la manzana de la discordia en el mundo jazzístico. A él se han dedicado la más feroces críticas y las más exageradas alabanzas. Pero muchos de los que de alguno de estos modos se han expresado, desconocen, en realidad, su verdadero sentido. Lo que sí es indudable es que se ha producido una animosidad por parte de un numeroso grupo apegado a los viejos moldes, que se resiste a admitir la calidad del be-bop y huye como del diablo a su sola mención.

No obstante, nada más alejado de la realidad que su excesivo purismo, toda vez que el be-bop tiene un encuadre lógico dentro de la evolución jazzística.

El gran período de la música negra se encuentra en sus primitivas manifestaciones folklóricas, las cuales reúnen un hondo sentido universal. Estas son las folk-songs, work-songs, spirituals y blues. Llegó luego la modalidad jazzística y la multiplicidad de estilos; el ragtime, el New Orleans, el boogie... hasta cuajar en la gran orquesta ellingtoniana donde la música negra adquiere su mayor culteranismo. Pero la música negra, no puede estancarse, ni detenerse siquiera en la perfección de una modalidad. La música negra, como todo movimiento artístico de calidad, necesita abrir siempre nuevos horizontes, inaugurar nuevas experiencias... Y esta imperiosa necesidad que la empuja siempre adelante, anticipándose incluso en el tiempo a los blandengues gustos de la época de su aparición, ha sido en el jazz, el be-bop.

El be-bop representa, pues, el último movimiento del cuerpo musical negro. Pero no vaya a creerse que este paso obedece a una generación espontánea, si no que su gestación estaba ya elaborándose —sin darse cuenta sus creadores de la afinidad que los reuniría luego en una misma catalogación—, en diversos músicos que actuaban en las orquestas de mayor éxito y prestigio. Estos músicos, Charlie Christian, Lester Young, Charlie Gillespie, Charlie Parker y otros de menor categoría y genialidad, se sentían seducidos por las nuevas armonías que surgían de sus instrumentos al aplicar en sus interpretaciones la escala de doce tonos.

Su trabajo era reputado, por algunos, como extraño, como incapacidad para tocar jazz en el estilo tradicional de las

grandes figuras, o como un deseo de distinguirse, aunque no estimasen conseguido en calidad su resultado. Pocos les regatearon, no obstante, la apreciación de originalidad y seguían con benévola tolerancia sus progresos.

Pero un día, todos cuantos consideraron intrascendentes estos ensayos aislados, se vieron sorprendidos con que aquellos músicos jóvenes desperdigados por todas partes, se reunían en el cabaret Minton's y allí se dedicaban seriamente a improvisar los mayores absurdos con la escala de doce tonos. En Minton's se conspiraba contra la tradición jazzística —según ellos—, cuando, en realidad, en Minton's comenzaron a establecerse los cánones, no escritos aún con propiedad, del estilo que luego se denominaría be-bop.

Todas las anteriores tentativas individuales se centran, pues, en un reducido grupo homogéneo, cuyos elementos tendían todos, con mayor o menor fortuna, al mismo fin. Su rudo trabajo aislado en las formaciones donde actuaban, para hacer prevalecer su sentido de la interpretación musical, comenzó a dar sus frutos. La tarea había sido ardua y laboriosa. Pero, reunidos ya sus entusiastas prosélitos, un nuevo y maravilloso lenguaje aparecía en el jazz.

El be-bop es, sin duda, el más complejo de los estilos jazzísticos y el de más difícil asimilación para aquel que no lleve dentro de sí este sentir actual de nuestra época; este lenguaje que tan ligado va a la misma. La prueba más clara la tenemos en el hecho de que los grandes músicos que alcanzaron el máximo virtuosismo en el estilo tradicional como Hawkins, Hampton, etc., pese a su deseo de hacer bop y pese a seguir en muchos momentos los cánones del nuevo estilo, no producen nada de interés en este terreno. Sus tentativas son baldías, porque el be-bop, como todo arte avanzado, tiene que ser interpretado solamente por los que sienten de veras la necesidad de expresarse por medio de él, por los que serían quizás mediocres en otros campos y que, en el suyo, son excepcionales.

Los demás, los que aceptan la novedad como moda y quieren seguirla por snobismo o ganas de ganar dinero, nada tienen que hacer en el bop. A este respecto queremos hacer constar nuestra protesta ante el hecho de que muchos músi-



Este grupo, integrado por Stan Getz (tenor), Dizzy (tromp.), Kai Winding (tromb.) y Buddy de Franco (clar.), pertenece a la selección anual de la revista "Metronome", de Nueva York, que acaban de grabar sus ya famosos "All Stars Record" de 1950.

cos españoles, con un nulo conocimiento y sentimiento de este estilo, dicen haberse convertido en sus más eficaces defensores, cuando, en realidad, son sus más firmes detractores. Para ellos, tocar be-bop consiste en cambiar de tono y producir las más desesperantes y absurdas disonancias inarmónicas, logrando así tan sólo desacreditar lo que pretendían ensalzar.

Volviendo a los valores del be-bop, señalaremos que una de sus más destacadas aportaciones consiste en que es una nueva forma de improvisar. Hasta la aparición del be-bop, la improvisación consistía en tomar una línea armónica y melódica, dentro de cuyos límites se lanzaban los intérpretes a recoger las sugerencias que en su sensibilidad despertaban las mismas.

El be-bop revolucionaria este sistema. Toma un tema y lo desintegra en disonancias armónicas; lo rodea, lo envuelve, lo evade, lo roza...; en una palabra, lo sugiere con una maestría que entusiasma al oyente atento. Es un conjunto maravilloso pleno de coloraciones inéditas en el jazz; unos grupos armónicos llenos de sugerencias para el sentir emotivo. Como obra representativa de cuanto antecede podemos citar el "Hot House", por Gillespie y Parker, donde se desarrolla el tema "What is this thing called love". Por ser de todos sobradamente conocido, puede apreciar el menos versado, qué insospechadas posibilidades y qué amplísimos horizontes abre el be-bop en el jazz.

(Continuará)

MAMBO pata dar con QUESO

Quando un amigo se encuentra en Holanda, lo lógico es que os mande una postal. Sería más lógico que nos enviara un queso de bola, pero eso sería más caro. Y la lógica, cuando topa con la economía, hace marcha atrás.

Sin embargo, ha habido un señor que en vez de la postal, si no nos ha enviado un queso, poco se ha faltado. Las Ediciones RITMO Y MELODIA recibieron un paquete. "¿Qué eso?", preguntó el portero, que es andaluz. ¿Notan ustedes? "Que eso". Abierto el paquete, resultó contener un mambo titulado "Mambo tropical", cuyo autor es Umberto, pianista de la orquesta de Ramón Evaristo, que actúa en el país de los molinos de viento y de los zuccos.

El "Mambo tropical", editado ya, resulta mejor que el queso de Holanda. Pruébenlo ustedes y verán.

Anexo 6. Facsímil del artículo "Defensa del Be-bop" (1950b)



Como ha ocurrido con todas las expresiones artísticas que significan una renovación de los medios expresivos, el be-bop encontró, y sigue hallando, como dijimos en nuestro anterior artículo, una gran resistencia para su definitiva implantación. Una doble corriente adversa fluye contra él. La de los ciegos de espíritu que niegan valor al jazz y, por tanto, desprecian el estilo be-bop, y otra que está formada por muchos de los mismos aficionados al jazz, los cuales, en lugar de alentar todo cuanto signifique progreso y amplíe al máximo los límites de la música negra, se han puesto furiosamente en su contra. Las constantes escalas, motivadas por los frecuentes cambios de tono, las cuales sirven, además, como fuente de frescas ideas para la creación bopista y la falta de sentimiento que dicen observar en este estilo, son la causa de este desprecio.

Para contrarrestar esta última acepción un nombre solo basta: el de Charlie Parker es, efectivamente, una de las personalidades más acusadas que el jazz ha producido. Inquieto, torturado, ya desde el principio de su carrera se observó en él esa nueva voz que se convertiría al madurar en el be-bop. Charlie Parker expresa de modo acusadísimo los matices de su sensibilidad, la representación de las emociones, por lo que él es un rotundo mentís a quienes niegan al be-bop cualidades emotivas, humanas. En él se opone a los que dicen que el be-bop es

DEFENSA DEL BE-BOP

por VICENTE MONTOLIU, Jr.

II

frío, una apasionada fuerza; que es cerebral, un caudal emotivo de ruda persuasión y ternura; que es rebuscado, una sencillez de expresión.

Sin embargo, el más destacado cultor del be-bop es, indudablemente, Dizzy Gillespie. Y es en él, precisamente, donde mejor se sigue esta necesidad de progreso, de movimiento, hacia otros campos de expresión en la música negra.

Dizzy inició su carrera siguiendo los moldes marcados por Roy Eldridge, a quien se cita como puente de transición entre la modalidad tradicional y la moderna. Pero, poco a poco, fué liberándose de la aguda influencia de aquél

y adquirió el sello característico que tantos halagos y duras críticas le ha granjeado. La evolución fué lenta, pero segura. Dizzy tenía un mensaje que decir y lo dijo —lo dice—, con las palabras adecuadas al sentir inquieto de nuestro tiempo, porque el be-bop es el estilo de hoy aunque muchos se nieguen a reconocerlo así.

Gillespie es la suma de todas las cualidades de este estilo y verdadero creador que ha impuesto su personalidad y ha dictado normas que han seguido luego los que han interpretado be-bop. Sus imitadores forman legión y sus frases son repetidas hasta la sa-



ciudad, nota por nota, en diversos instrumentos. Se ha reprochado a Gillespie, las frases "cliché" que repite en muchas de sus grabaciones. A este respecto debemos señalar que Gillespie es uno de los primeros cultores del be-bop, que el be-bop es un estilo difícilísimo para muchos músicos y que, por tanto, para marcar una tónica, Gillespie proporciona esas frases parecidas, cuando no iguales, en distintos momentos, para seguir fijando el buen camino; para señalar cuál es el punto de partida desde donde deben extenderse los que quieran seguirlo. Gillespie no ignora tampoco que el be-bop es de difícil asimilación, y por ello, para hacerlo popular, cognoscible, echa mano de este recurso a fin de que los oyentes se familiaricen con el mismo.

No obstante, es alentador el hecho de que a pesar de la obstrucción que ha encontrado el be-bop en importantes sectores jazzísticos, el be-bop se ha impuesto y continuará conquistando cada día nuevos adeptos. Día llegará en que estos sectores estarán con nosotros. Ese día será cuando se libren de prejuicios y dejen de estar predispuestos en contra. El día que dejen de considerar el be-bop como algo aparte del jazz y lo acepten como uno más de los grandes estilos nacidos en la feraz tierra jazzística.



Otra vez Gillespie. Somos sinceros confesando que nos sugestionó esta pose del simpár Dizzy, con su inconfundible perilla y ese emblema musical con que adorna su boina.

EMPRESARIO:

ANTES DE CONFECCIONAR UN PROGRAMA

CONSULTE CON

ORBE

AGENCIA ARTISTICA INTERNACIONAL

Anexo 7. Transcripción del artículo “Defensa del Be-bop” (Tete Montoliu, 1950)

DEFENSA DEL BE-BOP

Por Vicente Montoliu, Jr.

I

El be-bop ha sido la manzana de la discordia en el mundo jazzístico. A él se han dedicado las más feroces críticas y las más exageradas alabanzas. Pero muchos de los que de alguno de estos modos se han expresado, desconocen, en realidad, su verdadero sentido. Lo que sí es indudable es que se ha producido una animosidad por parte de un numeroso grupo apegado a los viejos moldes, que se resiste a admitir la calidad del be-bop y huye como del diablo a su sola mención.

No obstante, nada más alejado de la realidad que su excesivo purismo, toda vez que el be-bop tiene un encuadre lógico dentro de la evolución jazzística.

El gran período de la música negra se encuentra en sus primeras manifestaciones folklóricas, las cuales reúnen un hondo sentido universal. Estas son las folk-songs, work-songs, spirituals y blues. Llega luego la modalidad jazzística y la multiplicidad de estilos; el ragtime, el New Orleans, el boogie...hasta cuajar en la gran orquesta ellingtoniana donde la música negra adquiere su mayor culteranismo. Pero la música negra, no puede estancarse, ni detenerse siquiera en la perfección de una modalidad. La música negra, como todo movimiento artístico de calidad, necesita abrir siempre nuevos horizontes, inaugurar nuevas experiencias...Y esta imperiosa necesidad que la empuja siempre adelante, anticipándose incluso en el tiempo a los blandengues gustos de la época de su aparición, ha sido en el jazz, el be-bop.

El be-bop representa, pues, el último movimiento del cuerpo musical negro. Pero no vaya a creerse que este paso obedece a una generación espontánea, si no que su gestación estaba ya elaborándose —sin darse cuenta sus creadores de la afinidad que los reuniría luego en una misma caalogación—, en diversos músicos que actuaban en las orquestas de mayor éxito y prestigio. Estos músicos, Charlie Christian, Lester

Young, Dizzy Gillespie, Charlie Parker y otros de menor categoría y genialidad, se sentían seducidos por las nuevas armonías que surgían de sus instrumentos al aplicar en sus interpretaciones la escala de doce tonos.

Su trabajo era reputado, por algunos, como extraño, como incapacidad para tocar jazz en el estilo tradicional de las grandes figuras, o como un deseo de distinguirse, aunque no estimasen conseguido en calidad su resultado. Pocos les regatearon, no obstante, la apreciación de originalidad y seguían con benévola tolerancia sus progresos.

Pero un día, todos cuantos consideraron intrascendentes estos ensayos aislados, se vieron sorprendidos con que aquellos músicos jóvenes desperdigados por todas partes, se reunían en el cabaret Minton's y allí se dedicaban seriamente a improvisar los mayores absurdos con la escala de doce tonos. En Minton's se conspiraba contra la tradición jazzística —según ellos—, cuando, en realidad, en Minton's comenzaron a establecerse los cánones, no escritos aún con propiedad, del estilo que luego se denominaría be-bop.

Todas las anteriores tentativas individuales se centraron, pues, en un reducido grupo homogéneo, cuyos elementos tendían todos, con mayor o menor fortuna, al mismo fin. Su rudo trabajo aislado en las formaciones donde actuaban, para hacer prevalecer su sentido de la interpretación musical, comenzó a dar sus frutos. La tarea había sido ardua y laboriosa. Pero, reunidos ya sus entusiastas prosélitos, un nuevo y maravilloso lenguaje aparecía en el jazz.

El be-bop es, sin duda, el más complejo de los estilos jazzísticos y el de más difícil asimilación para aquel que no lleve dentro de sí este sentir actual de nuestra época; este lenguaje que tan ligado va a la misma. La prueba más clara la tenemos en el hecho de que los grandes músicos que alcanzaron el máximo virtuosismo en el estilo tradicional como Hawkins, Hampton, etc., pese a su deseo de hacer bop y pese a seguir en muchos momentos los cánones del nuevo estilo, no producen nada de interés en este terreno. Sus tentativas son baldías, porque el be-bop, como todo arte avanzado, tiene que ser interpretado solamente por los que sienten de veras la necesidad de expresarse por medio de él, por los que serían quizás mediocres en otros campos y que, en el suyo, son excepcionales.

Los demás, los que aceptan la novedad como moda y quieren seguirla por esnobismo o ganas de ganar dinero, nada tienen que hacer en el bop. A este respecto queremos hacer constar nuestra protesta ante el hecho de que muchos músicos españoles, con un nulo conocimiento y sentimiento de este estilo, dicen haberse convertido en sus más eficaces defensores, cuando, en realidad, son sus más firmes detractores. Para ellos, tocar be-bop consiste en cambiar de tono y producir las más desesperantes y absurdas disonancias inarmónicas, logrando así desacreditar lo que pretendían ensalzar.

Volviendo a los valores del be-bop, señalaremos que una de sus más destacadas aportaciones consiste en que es una nueva forma de improvisar. Hasta la aparición del be-bop, la improvisación consistía en tomar una línea armónica y melódica, dentro de cuyos límites se lanzaban los intérpretes a recoger las sugerencias que en su sensibilidad despertaban las mismas.

El be-bop revoluciona este sistema. Toma un tema y lo desintegra en disonancias armónicas; lo rodea, lo envuelve, lo evade, lo roza...; en una palabra, lo sugiere con una maestría que entusiasma al oyente atento. Es un conjunto maravilloso pleno de coloraciones inéditas en el jazz; unos grupos armónicos llenos de sugerencias para el sentir emotivo. Como obra representativa de cuanto antecede podemos citar el “Hot House”, por Gillespie y Parker, donde se desarrolla el tema “What is this thing called love”. Por ser de todos sobradamente conocido, puede apreciar el menos versado, qué insospechadas posibilidades y qué amplísimos horizontes abre el be-bop en el jazz.

II

Como ha ocurrido con todas las expresiones artísticas que significan una renovación de los medios expresivos, el be-bop encontró, y sigue hallando, como dijimos en nuestro anterior artículo, una gran resistencia para su definitiva implantación. Una doble corriente adversa fluye contra él. La de los ciegos de espíritu que niegan valor al jazz y, por tanto, desprecian el estilo be-bop, y otra que está formada por muchos de los mismos aficionados al jazz, los cuales, en lugar de alentar todo lo que signifique progreso y amplíe al máximo los límites de la música negra, se

han puesto furiosamente en su contra. Las constantes escalas, motivadas por los frecuentes cambios de tono, las cuales sirven, además, como fuente de frescas ideas para la creación bopista y la falta de sentimiento que dicen observar en este estilo, son la causa de este despego.

Para contrarrestar esta última acepción un nombre solo basta: el de Charlie Parker. Parker es, efectivamente, una de las personalidades más acusadas que el jazz ha producido. Inquieto, torturado, ya desde el principio de su carrera se observó en él esa nueva voz que se convertiría al madurar en el be-bop. Charlie Parker expresa de modo acusadísimo los matices de su sensibilidad, la representación de las emociones, por lo que él es un rotundo mentís a quienes niegan al be-bop cualidades emotivas, humanas. En él se opone a los que dicen que el be-bop es frío, una apasionada fuerza; que es cerebral, un caudal emotivo de ruda persuasión y ternura; que es rebuscado, una sencillez de expresión.

Sin embargo, el más destacado cultor del be-bop es, indudablemente, Dizzie Gillespie. Y es en él, precisamente, donde mejor se sigue esta necesidad de progreso, de movimiento, hacia otros campos de expresión en la música negra.

Dizzie inició su carrera siguiendo los moldes marcados por Roy Eldridge, a quien se cita como puente de transición entre la modalidad tradicional y la moderna. Pero, poco a poco, fue liberándose de la aguda influencia de aquél y adquirió el sello característico que tantos halagos y duras críticas le ha granjeado. La evolución fué lenta, pero segura. Dizzy tenía un mensaje que decir y lo dijo —lo dice—, con las palabras adecuadas al sentir inquieto de nuestro tiempo, porque el be-bop es el estilo de hoy aunque muchos se nieguen a reconocerlo así.

Gillespie es la suma de todas las cualidades de este estilo y verdadero creador que ha impuesto su personalidad y ha dictado normas que han seguido luego los que han interpretado be-bop. Sus imitadores forman legión y sus frases son repetidas hasta la saciedad, nota por nota, en diversos instrumentos. Se ha reprochado a Gillespie, las frases “cliché” que repite en muchas de sus grabaciones. A este respecto debemos señalar que Gillespie es uno de los primeros cultores del be-bop, que el be-bop es un estilo difícilísimo para muchos músicos, y que, por tanto, para marcar una tónica, Gillespie proporciona esas frases parecidas, cuando no iguales, en distintos momentos,

para seguir fijando el buen camino; para señalar cuál es el punto de partida desde donde deben extenderse los que quieran seguirlo. Gillespie no ignora también que el be-bop es de difícil asimilación, y por ello, para hacerlo popular, cognoscible, echa mano de este recurso a fin de que los oyentes se familiaricen con el mismo.

No obstante, es alentador el hecho de que a pesar de la obstrucción que ha encontrado el be-bop en importantes sectores jazzísticos, el be-bop se ha impuesto y continuará conquistando cada día nuevos adeptos. Día llegará en que estos sectores estarán con nosotros. Ese día será cuando se libren de prejuicios y dejen de estar predispuestos en contra. El día que dejen de considerar el be-bop como algo aparte del jazz y lo acepten como uno más de los grandes estilos nacidos en la feraz tierra jazzística.

(Montoliu, 1950).

Anexo 8. Exposición del tema "Confirmation" de Charlie Parker

Confirmation

By Charlie Parker VERVE 8005

$\text{♩} = 208$
(4-bar Intro)

The musical score for "Confirmation" by Charlie Parker is presented in 4/4 time with a tempo of 208 beats per minute. It begins with a 4-bar introduction. The score consists of eight staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: G, F# ϕ , B7, E-, A7, D-, G7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 2:** Chords: C7, F7, E7, A7, A-, D7.
- Staff 3:** Chords: G, F# ϕ , B7, E-, A7, D-, G7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Chords: C7, F7, E7, A-, D7, G. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Chords: D-, D-, G7, C, C. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Chords: F-, Bb7, Eb, A-, D7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Chords: G, F# ϕ , B7, E-, A7, D-, G7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 8:** Chords: C7, F7, E7, A-, D7, G. Features a triplet of eighth notes.

Fuente: *Charlie Parker Omnibook* (Aebersold, 1978).

Anexo 9. Exposición del tema “Donna Lee” de Charlie Parker

Donna Lee

By Charlie Parker SAVOY 220

♩ = 230

The musical score for "Donna Lee" is presented in 8 staves. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked as quarter note = 230. The score includes various chords and rhythmic patterns:

- Staff 1:** Chords: Bb, G7, C7, C7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 2:** Chords: C-, F7, Bb, F-, Bb7.
- Staff 3:** Chords: Eb, Ab7, Bb, G7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Chords: C7, C7+4, C-, F7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Chords: Bb, G7, C7, C7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Chords: Aø, D7, G-, A-, D7. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Chords: G-, D7, G-, C#o.
- Staff 8:** Chords: D-, G7, C-, F7, Bb, C-, F7. Features a triplet of eighth notes.

Fuente: *Charlie Parker Omnibook* (Aebersold, 1978).

