

La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu

Teresa Luján

Conservatorio Superior de Música de Navarra
Departamento de Jazz
lujan.montoya@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa as controvérsias suscitadas pela recepção do *bebop* no meio jazzístico espanhol, com particular ênfase na figura do pianista Tete Montoliu, que nasceu e desenvolveu a sua carreira musical em Barcelona, cidade reconhecida, especialmente nessa altura, como a capital do jazz espanhol. Com esse objectivo, e após uma breve contextualização da atmosfera do jazz em Barcelona no final da década de 1940, discutimos as ideias abordadas por Montoliu num artigo publicado em 1950, «Defensa del be-bop», na forma de um comentário que se baseia em pesquisa documental e numa análise crítica. Este artigo de Montoliu, até agora muito pouco explorado, constitui uma importante crónica sobre o seu tempo, abordando tanto aspectos musicais como estéticos e sociológicos.

Palavras-chave

Jazz; Barcelona; *Bebop*; Controvérsias; Tete Montoliu.

Abstract

This article analyses the controversies generated within the Spanish jazz environment within the context of the reception of bebop, with particular emphasis on the figure of the pianist Tete Montoliu, who was born and developed his musical career in Barcelona, a city that has always been the capital of Spanish jazz, and especially at that time. To this end, and after a brief contextualization of the jazz atmosphere of Barcelona in the late 1940s, the ideas that emerge from the article published by Montoliu in 1950 «Defensa del be-bop» are discussed, within a form of a commentary, and based on a documented discourse and a critical analysis. Montoliu's article, although very little studied until now, is an important chronicle of its time, covering musical, aesthetic and sociological aspects.

Keywords

Jazz; Barcelona; Bebop; Controversies; Tete Montoliu.

Introducción

EL PRESENTE ARTÍCULO RESPONDE AL FORMATO de comentario de texto, desde un enfoque documentado y al mismo tiempo crítico y argumentativo. Para situar el tema central, comenzaré ofreciendo unas pinceladas descriptivas del ambiente musical de la Barcelona

de la época, continuando con un breve repaso por la formación musical de Tete Montoliu y los comienzos de su carrera como músico de jazz. Sobre este último punto, me centraré exclusivamente en aquellos aspectos relacionados con el objetivo de este trabajo: las actividades musicales del joven Montoliu y el aprendizaje y asimilación del jazz moderno en los ambientes jazzísticos de Barcelona a finales de los años 1940.

A continuación, abordaré el objetivo central de esta investigación, el artículo que Tete Montoliu publicó en 1950 en defensa del *bebop*, aportando un comentario explicativo, analítico y crítico del mismo, que nos servirá para situarnos en el contexto musical de la época y en lo que significaba en aquel momento este estilo de interpretación del jazz a nivel social, histórico, estético y musical. Y asimismo llegaremos también a otro de los objetivos intrínsecos de este artículo: dar a conocer el pensamiento de Tete Montoliu, el músico español más internacional, sobre la recepción del jazz moderno en España.

El hecho de rescatar el artículo que el propio Tete Montoliu escribió defendiendo el *bebop*, un artículo cuya trascendencia ha pasado desapercibida hasta ahora desde el punto de vista de la investigación, nos sitúa además en el terreno de la estética y de las ideas, de la evolución musical y de la recepción de los nuevos estilos. Así, al desentrañar, interpretar y analizar las palabras del propio Montoliu, y al aportar la información necesaria para su explicación y comprensión, surgirá el retrato de una época en lo que se refiere al jazz y a su contexto: las discusiones e inquietudes de los críticos y aficionados, el nivel de implicación de periodistas y promotores, el ambiente de los clubs, las programaciones de conciertos, y por supuesto, la valoración de las características esenciales del nuevo estilo –tanto técnicas como artísticas– que estaba llegando para marcar un antes y un después en el mundo del jazz español. Para complementar las palabras de Tete Montoliu en defensa del lenguaje *bebop*, introduciremos algunos fragmentos de improvisaciones del pianista que ilustren de manera práctica lo que estaba defendiendo a nivel teórico.

La presencia del jazz en Barcelona a finales de los años 1940

Entre el año 1946 y 1950 el jazz en Barcelona vivía una etapa de cierto esplendor, y a ello contribuían las múltiples salas que organizaban *jam sessions*, conciertos, sesiones matinales de jazz, tertulias y festivales.

Como núcleo más importante para la difusión del jazz en Barcelona estaba el Hot Club, reabierto en esta su tercera etapa con el nombre más español de Club de Hot, ya que el anglosajón no se permitió debido a que la censura prohibía la mayoría de los anglicismos. No obstante, y pese a ello, en los ambientes jazzísticos el nombre que tenía peso por tradición y el que realmente se utilizaba para referirse a este club, era el de Hot Club (SOUTIF 2009).

A modo de inciso, haremos un breve recorrido a través de la historia del Hot Club de Barcelona, que fue creado en 1934 tomando como modelo, tanto organizativo como ideológico, al Hot Club de France. El club francés había comenzado su andadura como organización de aficionados al jazz, dedicada a la promoción de la música de jazz tradicional, *swing* y *blues*. Fundada en un principio como club universitario parisino, en 1931, por varios estudiantes del Lycée Carnot, fue en 1932 cuando se inaugura 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*, los cuales disfrutaban promoviendo esta música de todas las formas posibles: conferencias, programas de radio, *listening sessions*, *jam sessions*, entre otras. Hay que destacar la presencia activa en el Hot Club de France de dos nombres esenciales para la difusión del jazz en Francia, y asimismo fundamentales en el contexto del presente estudio: Charles Delaunay (Vineuil, 1911 - París, 1988) y Hughes Panassié (París, 1912-74). Ambos fueron fundadores del Hot Club de France y se encargaron de su dirección durante muchos años como presidente (Panassié) y vicepresidente (Delaunay),¹ y a su vez, los dos fueron importantes e influyentes historiadores, críticos musicales, productores discográficos y promotores de jazz. Su iniciativa les llevó a crear *Le Jazz Hot*, 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 clubs 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 quince mil discos (KERNFELD 2002, 540). La Segunda Guerra Mundial marcaría un receso dentro de la historia del Hot Club de France, el cual se volvería a abrir años más tarde con la misma identidad, con Panassié y Delaunay una vez más a cargo del proyecto.²

La fórmula del Hot Club de France se había extendido a diversos países europeos, entre ellos a España, concretamente a Barcelona. La creación de un Hot Club en Barcelona tomando como referencia un modelo que estaba funcionando con éxito en el territorio europeo, podía ofrecer garantías de solidez y de continuidad. Efectivamente, la constitución de este último fue un evento

¹ 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.

² No podemos desarrollar aquí la historia y evolución del Hot Club de France, ni las trayectorias profesionales de Hugues Panassié y Charles Delaunay, porque se salen del tema central de este trabajo. La biografía de Charles Delaunay resulta apasionante sobre todo en la parte que se refiere al Hot Club de France durante la Segunda Guerra Mundial, tal y como aparece en el artículo *La doble vida del jazz francés* (FANCOURT 2014).

de gran importancia que, 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-forum*, entre otros, amparando asimismo la publicación de una revista especializada, *Jazz Magazine*, y también la realización de un programa de radio. En el marco de este club se organizaban exitosos festivales de jazz, en los cuales se contaba con invitados de renombre en el panorama jazzístico internacional. Los 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. La guerra civil española terminó, entre otras cosas, con una «edad de oro» del jazz: muchos músicos y orquestas se exiliaron y parece que la censura también rozó al jazz en algunos aspectos más evidentes, aunque en la vida real no hubo demasiados obstáculos a su evolución y desarrollo (GARCÍA 2012).

Durante 1946, el Hot Club se reorganizó de nuevo con el objetivo de volver a abrir sus puertas, y así lo hizo en 1947, en esta ocasión con el nombre menos anglosajón de «Club de Hot». Durante los años siguientes, bastantes salas catalanas organizaban conciertos y *jam sessions* de forma habitual: el Novedades, el Rigat, el Bolero, el Rialto, el Amaya, la sala Mozart. Mencionaremos de manera especial el Saratoga y el Bar Oasis, salas ambas que fueron sede del Club de Hot en diferentes momentos, y donde se organizaron las primeras *jam sessions* oficiales en nuestro país. Hay que destacar también la presencia activa en la organización de conciertos y eventos jazzísticos del Club de Ritmo de Granollers (PUJOL 2005).

En lo que se refiere a las revistas de jazz que se editaban en Barcelona en esta época, es esencial mencionar una publicación de muchísimo peso dentro del panorama jazzístico catalán, la revista *Ritmo y Melodía*, una de las más valiosas fuentes hemerográficas para conocer la actualidad del jazz español en el periodo comprendido entre los años 1943 y 1952, fechas que marcaron el principio y final de la andadura de la revista.³ Es precisamente en esta revista donde Tete Montoliu publicaría el artículo que comentaremos más adelante.

Viçens «Tete» Montoliu

La formación y evolución musical del joven Viçens «Tete» Montoliu (Barcelona, 1933-97) fue tan extraordinaria como sus propias circunstancias, pues nos hallamos ante un niño invidente con dotes especiales, y podemos deducir 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. A esto hay que añadir un absoluto apoyo familiar en todos los aspectos necesarios para su

³ Toda la información sobre la revista *Ritmo y Melodía* aparece ampliamente detallada en el artículo «La revista *Ritmo y Melodía*. Crónica y divulgación del jazz en los años 40» (LUJÁN 2017).

formación y una rigurosísima supervisión paterna de sus procesos de estudio de piano clásico. Estos estudios los realizó Tete Montoliu en el Conservatorio de Barcelona, y asimismo estudió de forma particular con algunos profesores, entre ellos la prestigiosa pianista Petri Palou, heredera de la escuela de Granados.

Tete Montoliu mostró desde muy joven una especial inclinación hacia el jazz, que comenzó a estudiar de manera autodidacta y de una forma que hoy día se considera la más eficaz aunque en su caso fuera casi obligatoria: por medio de la escucha activa de grabaciones discográficas y la memorización de los solos. En este proceso de formación y asimilación de los estilos del jazz, Montoliu, estudió e imitó a sus pianistas favoritos, primero a Fats Waller (Nueva York, 1904 - Kansas City, 1943), uno de los grandes pianistas de la historia del *swing*, y sobre todo al pianista también ciego Art Tatum (Toledo, 1909 - Los Ángeles, 1956), un virtuoso del piano y avanzado a su tiempo en lo que respecta a conceptos armónicos. Posteriormente y según la propia evolución de Montoliu hacia el jazz moderno, estudiaría a otro de sus músicos favoritos: Bud Powell (Nueva York, 1924-1966), uno de los pianistas más importantes del *bebop*.⁴

La otra parte de la formación de Tete Montoliu dentro del jazz fue frecuentar los clubs y salas que organizaban conciertos de jazz y *jam sessions*, cosa que solía hacer desde los trece años aproximadamente. Su iniciativa y curiosidad propició la ocasión de escuchar jazz en los escenarios de la Barcelona de la época, de tocar con otros músicos de jazz, conocer a los *jazzmen* extranjeros que llegaban a Barcelona de gira, y así seguir asimilando el lenguaje del jazz moderno. Uno de los músicos con los que tuvo contacto el joven Montoliu fue el saxofonista George Johnson, que apareció en el escenario catalán aproximadamente en 1946, y solía tocar en la sala Lamoga y en el Amaya. Montoliu, un niño entonces, acompañaba al piano a Johnson en algunas *jam sessions* que organizaba el Hot Club los domingos por la mañana, y dado que Johnson tocaba *bebop*, podemos suponer que estas sesiones contribuyeron a iniciar a Montoliu en este estilo. Otro músico especialmente influyente en la trayectoria del joven pianista catalán fue el saxofonista Don Byas, un auténtico *bopper* que había tocado con Dizzy Gillespie y con Charlie Parker, los músicos representativos por excelencia de este estilo. Tete Montoliu conoció a Byas en la sala Copacabana en 1948, un encuentro definitivo para su trayectoria musical del que además surgió una gran amistad entre ambos. También compartió *jam sessions* con el saxofonista tenor cubano José «Chombo» Silva, a quien le gustaba tanto su forma de tocar que puso a Montoliu el sobrenombre de *Likely Bop* como muestra de admiración (GARCÍA MARTÍNEZ 1996).

⁴ Tete Montoliu estudió a muchos otros pianistas a lo largo de su vida, cuya influencia también se vería reflejada en su propia evolución como pianista de jazz. Nunca dejó de estar al día respecto a los nuevos músicos que iban apareciendo en EEUU, así como de los nuevos estilos jazzísticos que iban surgiendo.

Entre los músicos catalanes con los que Tete Montoliu coincidía a menudo en estos eventos es importante destacar al grupo llamado El Lirio Campestre, un conjunto de músicos aficionados que fueron los primeros en intentar hacer *bebop* en esta época (PUJOL 2005, 238). La andadura de este grupo comenzó en 1944 y terminó en 1948, año en el que Tete Montoliu contó con dos de los músicos de El Lirio Campestre –el guitarrista Jorge Pérez y el violonchelista / contrabajista Jerry de Larrocha⁵– para crear el Be-Bop Trío. Esta fue la primera formación de jazz de Tete Montoliu en la cual se mostraba claramente la tendencia estilística, y que tendría su continuidad en el siguiente proyecto de Tete Montoliu, el Cuarteto Be-Bop.

Es en esta época cuando Tete Montoliu es entrevistado para la revista *Ritmo y Melodía*, y en sus respuestas ya manifiesta su predilección por el estilo *bebop*, así como su admiración por solistas como Gillespie y Parker (JURADO 2005, 93). Poco después de esta entrevista, Montoliu escribe para la misma revista el interesante artículo sobre el estilo *bebop* que será comentado a continuación.

El artículo de Tete Montoliu «Defensa del be-bop» (1950)

En junio de 1950, Tete Montoliu publicó un artículo sobre el *bebop* en la revista *Ritmo y Melodía*. Dicho artículo fue dividido 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 (ver Apéndice). El joven pianista, que entonces tenía diecisiete años, tituló su artículo «Defensa del be-bop» y lo firmó como Vicente Montoliu Jr. El artículo está escrito en un formato mayor que un artículo de opinión periodístico, por lo que se dividió en dos partes para su publicación.

Nos hallamos aquí ante un artículo de gran profundidad para su época y que abarca todos los aspectos posibles, tanto musicales como estéticos o sociológicos. Estos aspectos cristalizan en opiniones concretas sobre la polémica recepción del *bebop*, la defensa de sus seguidores, la crítica a sus detractores, la justificación y valoración histórica del *bebop* o la justificación de sus recursos estilísticos. Todas estas ideas aparecen planteadas en la primera parte del artículo, y Montoliu vuelve sobre ellas en la segunda parte del mismo, ampliando o reforzando sus argumentos. Dado que dichas ideas aparecen sin un orden determinado, las expondré a continuación organizadas y reagrupadas de la manera que he considerado más adecuada para su comentario. Por lo tanto, la estructura formal del comentario se deriva de los contenidos del artículo: las ideas principales que he extraído son las que dan título a los epígrafes que a continuación se enumeran, constituyendo estos y su desarrollo los apartados del comentario y por tanto del presente artículo.

⁵ Hermano de la famosa pianista española Alicia de Larrocha.

La polémica generada con la aparición del bebop

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 1950, 1.^a parte).

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 1950, 2.^a parte).

Tete Montoliu comienza su artículo de la misma manera en ambas partes, con una referencia a la polémica generada con la recepción del *bebop*. Esta polémica, que a continuación vamos a comentar, constituye el punto de partida y la justificación del artículo en su conjunto.

El nacimiento del estilo de jazz conocido como *bebop* generó una polémica que ya se deja entrever en su lugar de origen, pues incluso en EEUU 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*» (cit. in GIOIA 2002, 289). En esta línea, también algunos intérpretes históricos de la era del *swing* se posicionaron en contra de este estilo, como Cab Calloway, Benny Goodman o Louis Armstrong. Hay que considerar que el *bebop* supuso una auténtica revolución en la historia del jazz, una revolución que determinaría nuevas formas de escuchar y de interpretar el jazz.

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, llega rápidamente a la capital francesa. Y es aquí, en París, donde estas críticas y controversias adquieren las dimensiones de una polémica de carácter estético, que resulta más sorprendente por tener como objetivo a una música popular urbana. Al igual que en EEUU, los críticos y aficionados tuvieron que posicionarse a favor o en contra del recién nacido *bebop*, cuya legitimidad como estilo del jazz era puesta ahora en duda, siendo este tema uno de los núcleos centrales de la discusión. El historiador Ludovic Tournés, en su libro sobre el jazz en Francia, llamó a esta polémica estética «la guerra del jazz» (TOURNÉS 1999, 141-68). La polémica, que posicionó a eruditos, críticos, historiadores y músicos de jazz en contra o a favor del *bebop* a través de sus escritos y actividades, se desarrolló en Francia en los entornos del Hot Club, cuyas ideas como ya sabemos 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 la polémica sobre el *bebop*, Hughes Panassié y Charles Delaunay, los dos grandes impulsores del jazz europeo, comenzaron a distanciarse debido a su opuesto posicionamiento en relación al *bebop*. Panassié abandonó la revista *Jazz Hot* dejando a Delaunay como máximo responsable, el cual fundó el Hot Club de París, quedando la revista *Jazz Hot* como portavoz del jazz moderno (PUJOL 2005, 245). 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 France con el Boletín del Hot Club como medio de difusión de sus ideas conservadoras. Entre aquellos que entraron en la polémica dando respuesta a Panassié a través de sus escritos, encontramos al historiador André Hodeir y al escritor, crítico y músico Boris Vian (1920-59). Este último fue un personaje muy particular: músico, escritor y uno de los representantes de la vanguardia existencialista, que frecuentaba los locales (las cavas) del barrio de Saint-Germain-des-Prés, lugar destacado 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 *jazzmen* norteamericanos solían frecuentar Le Tabou, una de las cavas parisinas más famosas, donde también acudía Boris Vian a tocar en las *jam sessions*. En sus artículos, Vian arremetía contra Panassié con un humor sarcástico y surrealista, e incluso le ridiculizaba refiriéndose a él por medio de seudónimos inventados, algunos de los cuales eran juegos de palabras que sonaban fonéticamente parecidos a su propio nombre (VIAN 2011).⁶

Esta polémica francesa sobre el *bebop* se reflejó de forma inmediata en los ambientes jazzísticos barceloneses, y es precisamente a este hecho al que hace referencia Tete Montoliu en su planteamiento inicial. A esta conexión entre el Hot Club de France y el Hot Club de Barcelona contribuyó de manera decisiva el que era su secretario entonces, el recientemente fallecido Alfredo Papo (Milán, 1922 - Barcelona, 2013). Papo fue promotor, crítico, ensayista y uno de los principales impulsores del jazz clásico en Cataluña y había vivido muchos años en Francia, lo que facilitó el hecho de que fuese además corresponsal español de la revista *Jazz Hot*. Alfredo Papo tenía afinidades estéticas con Panassié y se posicionó a nivel teórico a favor del jazz tradicional, defendiendo también a Panassié en sus escritos. Sin embargo, su actitud fue conciliadora y en la vida real del Club de Hot defendió y apoyó a muchos músicos, entre ellos Tete Montoliu en sus comienzos. No obstante, cuando Tete mostró de forma tan explícita sus inclinaciones hacia el

⁶ Algunos de estos nombres 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, través de los cuales queda retratado el ambiente de discusión y polémica que generaba el *bebop* en los ambientes jazzísticos parisinos de finales de los años 1940 y principios de los 1950 (VIAN 2011, 36).

bebop, ambos se distanciaron 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 (PAPO 1985).

Así, al igual que en Francia, la polémica en torno al *bebop* se instaló en los ambientes jazzísticos barceloneses, implicando también a críticos, escritores, aficionados y músicos. La revista *Ritmo y Melodía*, en la que se reflejaban constantemente los ecos de esta polémica, había introducido una sección llamada «Qué es el re-bop»⁷ que recogía las definiciones personales de músicos y críticos locales e internacionales sobre el nuevo estilo. En el número de marzo-abril de 1948, aparece la definición del propio Alfredo Papo: el *re-bop* «es la exacerbación de la cerebralidad en el jazz». Y otros redactores de *Ritmo y Melodía*, también en el mismo número, darían su definición de *bebop*, como Antoni Tendes (bajo el seudónimo de «El Predicador del Desierto»)⁸ quien afirmaría que «el re-bop es la búsqueda de la originalidad, forzándola». Otros colaboradores de la revista, como Ángel Puigmiquel, darían su opinión con cierta ironía, afirmando que «el re-bop es el primer “ismo” que le ha salido al jazz».

Tete Montoliu, en el artículo que nos ocupa, alude a esta polémica atacando a los detractores del *bebop* y poniendo de manifiesto tanto su ignorancia como su excesivo apego a los «viejos moldes», esto es, al jazz tradicional y al que estaba más en boga en ese tiempo, el jazz de la era del *swing* y de las grandes bandas. En este sentido, es destacable su reflexión en torno a aquellas manifestaciones artísticas que suponen un progreso o una renovación, en definitiva un cambio, y a su habitual rechazo inicial, reflexión mediante la cual sitúa la polémica generada por el *bebop* en la misma línea que cualquier otra polémica estética ante la recepción de un nuevo estilo o un nuevo lenguaje musical.

Sobre los intérpretes locales de bebop

Montoliu lanza una dura crítica hacia aquellos intérpretes de *bebop* que no sienten la necesidad real de expresarse realmente 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

⁷ El término «re-bop» es la forma original o arcaica por la que se conocía a este estilo en un principio, y que muy pronto sería sustituida por «*bebop*», quedando este último vocablo definitivamente instalado.

⁸ La figura de Antoni Tendes, considerado como el primer crítico de jazz en España, está ampliamente tratada en el artículo sobre la revista *Ritmo y Melodía* (LUJÁN 2018).

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 1950, 1.ª parte).

Esta es una parte del artículo posiblemente más conectada con el propio entorno de Montoliu, con aquello que él podía vivir de forma más cercana. Se vuelven aquí a mencionar las cuestiones relativas a la recepción del *bebop*, pero en esta ocasión poniendo el foco en los propios ejecutantes, en los intérpretes, y esgrimiendo una dura crítica ante el esnobismo de aquellos que aceptaban la novedad como moda, así como a los que pudieran pretender comercializar este nuevo estilo. Y asimismo, el pianista hace una clara descripción de cierto tipo de músicos: se trata de aquellos que, pretendiendo conocer el nuevo estilo, se dedican a interpretarlo basándose solamente en elementos arquetípicos y superficiales. Es decir, músicos que sin conocer la verdadera esencia del *bebop*, emplearían un virtuosismo gratuito y no fundamentado desde el punto de vista lingüístico. Y obviamente, estos músicos serían un pésimo referente para críticos y aficionados, los cuales, desconocedores del nuevo estilo, podrían erróneamente basarse en las interpretaciones de dichos músicos a la hora de emitir un juicio, con lo cual se contribuiría a desacreditar el *bebop*.

La idea que se desprende de esta parte del artículo tiene un especial interés, pues puede ser aplicada a todos los movimientos artísticos de todas las épocas y lugares. Y desde esta óptica, si nos situamos en el contexto de la recepción del *bebop*, es obvio que no contribuye a reforzar los argumentos de sus defensores.

Justificación y valoración histórica del bebop y de sus principales representantes

Tete Montoliu dedica varios párrafos, dispersos a lo largo del artículo, a la justificación histórica del *bebop*, defendiendo su posición dentro de la evolución de los estilos del jazz:

[...] 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. 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 1950, 1.ª parte).

En este apartado vemos como Montoliu plantea un esquema bastante aproximado de los orígenes del jazz mencionando algunos de sus estilos, desde el *ragtime* hasta las *big bands*, como la de Duke Ellington. En esta breve pincelada de los estilos del jazz, 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 Nueva Orleans, y

finalmente habla de la orquesta ellingtoniana. Con esto último está haciendo referencia a la era del *swing*, destacando de entre la inmensa cantidad de *big bands* que estaban en activo durante los años 30 la que dirigía Duke Ellington (Washington, 1899 - Nueva York, 1974), gran compositor y arreglista, y una de las figuras más relevantes de la historia del jazz.

Es interesante poner en valor la afirmación de Montoliu 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. Joachim E. Berendt 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».⁹ Es curioso cómo Tete Montoliu, a sus diecisiete años, plantea ideas que desarrollarían posteriormente algunos historiadores, e ilustra su comentario mediante un sencillo recorrido a través de esa evolución de los estilos del jazz, al igual que 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, 20).

Tete 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 1950, 1.ª parte).

Tete Montoliu continúa justificando su defensa insertando unas pinceladas sobre el nacimiento del *bebop* en EEUU como resultado de las sesiones del mítico club de jazz *Minton's*,¹⁰ 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. Montoliu 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, sino

⁹ Primera edición en español en 1962.

¹⁰ Minton's fue un club de jazz situado en Harlem famoso por su papel en el desarrollo del jazz moderno, ya que en sus *jam sessions* se reunían para tocar juntos los músicos pioneros del *bebop*, Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke y Charlie Christian.

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 1950, 1.^a parte).

En esta misma línea histórica, Montoliu habla acerca de los dos principales representantes del *bebop*, Charlie Parker (Kansas City, 1920 - Nueva York, 1955) y Dizzy Gillespie (Carolina del Sur, 1917 - Nueva Jersey, 1993), 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 1950, 2.^a parte).

Obviamente esta afirmación es una cuestión de gusto y de opinión; es extremadamente difícil saber quién fue el creador de una música que interpretaban juntos de forma constante un grupo de músicos independientes. Las aportaciones de Charlie Parker, sus composiciones y sus improvisaciones, contribuyeron de igual modo que las de Gillespie al nacimiento de este estilo.¹¹ Las opiniones de ambos con respecto al *bebop*, procedentes de una entrevista para la revista *Down Beat*, también son recogidas en el número de enero de 1948 de *Ritmo y Melodía*: para Gillespie, «el re-bop es una manera de construir las frases 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»; por su parte, Charlie Parker opina que «en general, el re-bop es una música de vanguardia, con un estilo propio, una manera diferente de frasear, armonías diferentes, acentos especiales» (*Ritmo y Melodía*, 26 (1948), 9).

Justificación y valoración de los recursos estilísticos y técnicos del bebop

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

¹¹ Las conexiones y diferencias entre Parker y Gillespie son analizadas por J. Berendt de manera muy sistemática, siguiendo un orden cronológico (BERENDT 2000, 164)

intérpretes a recoger las sugerencias que en su sensibilidad despertaban las mismas (MONTOLIU 1950, 2.^a parte).

A la luz de estas palabras, podemos constatar que el elemento del *bebop* y del jazz en general que Tete destaca como uno de sus mayores valores es la improvisación.

En este punto y a modo de inciso, hemos de situar lo más claramente posible el concepto de improvisación y su significado dentro de la historia del jazz, ya que, no solo la improvisación constituye el punto focal de toda la música de jazz, sino que es en la improvisación precisamente donde se reflejan de forma inmediata la evolución de los estilos y los avances lingüísticos.

Para empezar, 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 la formas AABA y AB las más habituales. Las composiciones sobre las que se improvisa suelen estar tomadas de la canción popular americana del *Tin Pan Alley*¹² o bien del musical de Broadway de los años 1920 y 1930. Hay un tercer grupo de temas que son las composiciones originales de intérpretes de jazz de todas las épocas, las cuales eran interpretadas (y arregladas en su caso) por los propios compositores en primer lugar, y a partir de ahí podían ser tomadas por cualquier intérprete de jazz para elaborar su propia versión. Todo esto nos lleva a la conclusión de que la composición no era lo más importante en la mayoría de los casos, y que lo realmente trascendente era la aportación personal de cada intérprete ante una misma composición; esto se constata fácilmente al comprobar la sorprendente cantidad de versiones que existen de un mismo tema, desde los orígenes del jazz hasta hoy día.

La forma más antigua de improvisación en el jazz fue la variación melódica o «paráfrasis ornamental», en la cual la melodía del tema original, con adornos o como base para la concatenación melódica, constituía el hilo conductor del discurso musical (SCHULLER 1978). Sin embargo, la creatividad del intérprete de jazz pronto le llevó a crear nuevas líneas melódicas sobre la estructura armónica dada, dando lugar así a un discurso musical de nueva creación. En este contexto, la conformación y la coherencia del discurso musical, que vienen determinadas por la relación interna entre las frases musicales, la derivación de unas frases en otras y la creación instantánea de nuevas melodías, son, en principio, los elementos de juicio esenciales para sopesar la calidad de una improvisación.¹³ Esta es la parte esencial de una improvisación, y aunque la experiencia y el estudio aseguren en parte su resultado musical, no estará predeterminada sino que

¹² Se denominó así a una zona de Nueva York en la cual confluían editoras, productoras y compositores de canciones (SÁNCHEZ 2006).

¹³ Y también de una composición. Existen numerosos tratados y artículos sobre la improvisación, y en la mayoría de ellos surge la reflexión en torno a las analogías entre composición e improvisación.

dependerá de los pensamientos y sensaciones del momento en el cual se está ejecutando este discurso musical.

Estas reflexiones sobre la improvisación nos pueden ayudar a valorar las palabras que Montoliu dedica a la nueva forma de improvisar que conlleva el *bebop*, la cual constituiría bajo su punto de vista una de sus más destacadas aportaciones, una afirmación que avala la propia historia del jazz. El pianista catalán compara la anterior forma de improvisar con la revolución que supone el *bebop* en este aspecto, haciendo referencia a la improvisación en la época del *swing* y poniendo de manifiesto la aparente sencillez de los recursos que se utilizaban. A este respecto, Montoliu puede sugerir que las líneas melódicas de las improvisaciones del *swing* eran más cantables, más lineales, tal vez más diatónicas, pero en todo caso hemos de cuestionar la forma en la que describe lo que fue la improvisación en épocas anteriores. No hay que olvidar que, tanto en el lenguaje de los músicos de la era del *swing* como en el de aquellos que hicieron la transición hacia el *bebop*, la improvisación fue adquiriendo a nivel estético y lingüístico una profundidad y una trascendencia histórica que Montoliu le está casi negando, pues es lógico pensar que en el lenguaje del *swing* subyace de hecho la base del *bebop*. Es obvio por tanto que Tete Montoliu no profundiza mucho en los elementos de la improvisación en el *swing*, o en aquellos músicos que representaron la transición entre el *swing* y el *bebop*.

Su posicionamiento en defensa del *bebop* y en contra del movimiento más popular del *swing*, la música comercial bailable, tal vez determina una valoración excesivamente simplista sobre la improvisación en la época del *swing*.

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 [...] (MONTOLIU 1950, 1.^a parte).

El ejemplo con el cual ilustra Montoliu este comentario es bien conocido, y nos presenta otra de las prácticas habituales en el *bebop*. Dizzy Gillespie y Charlie Parker toman la estructura armónica de la canción «What Is This Thing Called Love?», del reconocido y prolífico compositor Cole Porter (Indiana, 1891 - California, 1964), y sobre ella construyen una nueva composición, la cual no es más importante que las largas improvisaciones que crean después sobre dicha estructura. Esta práctica de componer temas nuevos sobre estructuras armónicas preestablecidas, denominada *contrafact*,¹⁴ fue muy recurrente en el *bebop*, y posiblemente se derivó de la propia improvisación.

¹⁴ Tradicionalmente denominada *contrafactum* (plural *contrafacta*), era una técnica muy antigua, utilizada en Europa desde la Edad Media.

Los temas originales sobre los que se solían hacer estos *contrafacts* poseían tal vez más peso como composiciones, o más claridad estructural como canción en lo que se refiere a la construcción de las frases. En todo caso, se podían identificar más claramente como canción, pues la complejidad melódica del *bebop* justamente impedía que las melodías se pudieran cantar con facilidad.

Encontramos ejemplos de esta práctica en el tema llamado «Delaunay's Dilemma», que forma parte del disco grabado por Tete Montoliu en 1958 para el sello Saef, y que se editaría posteriormente con el nombre de *Tete Montoliu y su Conjunto*. El tema, de melodía sencilla y pegadiza (no demasiado *bebop* en este caso), está compuesto por John Lewis,¹⁵ pianista del Modern Jazz Quartet, y el original fue grabado en 1953.¹⁶ Su estructura armónica está basada en una forma preestablecida, que debido a su uso constante en el jazz se le dio el nombre de *rhythm changes*, y cuyo origen lo encontramos en el tema compuesto por George Gershwin en 1929, «I Got Rhythm».¹⁷ El tema responde a una forma de canción AABA de 32 compases, y cada A tiene idéntica estructura armónica, basada en la progresión I-VI-II-V con paso por el IV grado, contrastando con la parte B o puente, que está construido sobre una serie de dominantes por extensión sobre los grados III-VI-II-V. El *rhythm changes* es una estructura predilecta de los músicos de *bebop*, y prueba de ello es la infinidad de temas diferentes compuestos sobre la misma, que la convierten por tanto en una de las estructuras armónicas recurrentes para la práctica del *contrafacts*. En su interpretación de «Delaunay's Dilemma», Tete Montoliu respeta bastante la armonía original, manteniendo los acordes básicos pero añadiendo tensiones $\flat 9$, 13 y $\flat 13$, y realiza alguna sustitución armónica pero sin llegar a la complejidad que ya comenzaba a sonar en el *bebop*.

Tete Montoliu continúa adentrándose en consideraciones relativas a la teoría musical del *bebop* precisamente cuando habla de Dizzy Gillespie y del uso que hace de los «clichés» o patrones,¹⁸ saliendo al paso de aquellos que reprochan este uso y justificándolo desde el punto de vista lingüístico:

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-

¹⁵ John Lewis, «Delaunays Dilemma» disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=PpNyZxHWQoo>>.

¹⁶ Obviamente el título del tema es un claro homenaje a Charles Delaunay, el cual mucho después le daría este mismo nombre, *Delaunay's Dilemma*, a su autobiografía, publicada en 1983.

¹⁷ George Gershwin, «I've Got Rhythm» disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=uPRiM5JvYx8>>.

¹⁸ Los clichés («bebop patterns») son diseños rítmico-melódicos que van asociados a una estructura armónica determinada, de manera que cuando el improvisador se encuentra en ese contexto armónico puede utilizarlos dentro de una improvisación. Aunque esto es algo habitual en muchos estilos musicales, no solamente jazzísticos, sí es cierto que el uso abundante de estos patrones fue también algo característico del estilo *bebop*, ya que también eran garantía del paso adecuado por los acordes.

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 1950, 2.^a parte).

Abrimos aquí otro inciso para comentar la forma de improvisación a la que alude Tete Montoliu en esta parte de su artículo, que es una de las más habituales del lenguaje *bebop*: la denominada *formulaic improvisation* (KERNFELD 1991), 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. A veces estas fórmulas son creadas de forma instantánea por un músico o por una banda, y entran a formar parte de su lenguaje habitual. Una práctica muy extendida es aprender determinadas fórmulas a partir de la transcripción de improvisaciones de los grandes músicos históricos, o sencillamente de improvisaciones bien hechas o cuyo resultado es generalmente admitido como de calidad. A partir de ahí estas fórmulas son aprendidas por otros músicos, que las incorporan al discurso. Estos patrones normalmente se estudian asociados a una progresión armónica determinada, y se utilizan cuando aparece un contexto armónico similar. El arte de aplicar estas fórmulas dentro de un discurso consiste sobre todo en que no resulte tan evidente, en mezclarlas, variarlas, adaptarlas, desarrollarlas creando a partir de ahí otras ideas musicales, añadirles nuevas aportaciones personales en tiempo real. Es una clara manifestación de idea fragmentaria dentro de un discurso musical, sin que haya necesariamente continuidad melódica o direccionalidad (KERNFELD 1991).

Es interesante la defensa que hace Tete Montoliu de este recurso del lenguaje del *bebop*, cual es el uso del cliché dentro de una improvisación. La comprensión de Tete Montoliu del lenguaje del jazz queda patente en la importancia y el lugar que les otorga a estos clichés dentro del discurso musical, dejando muy claro cuál es el propósito de su uso. Estos clichés, 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 un fin, sino un medio. Asimismo, estas pequeñas frases repetidas a lo largo de una improvisación, hacen que el oyente se familiarice con el nuevo lenguaje, aunque este no sería el objetivo último de estos clichés. Porque, si reflexionamos sobre esto, ¿acaso no había «clichés» en otros momentos de la historia de la música? Por ejemplo, si pensamos en J. S. Bach, podemos llegar a la conclusión de que su definición de las funciones armónicas por medio de la melodía (contrapunto armónico) estaba repleta de diseños interválicos

determinados y giros melódicos que se podían repetir hasta la saciedad.¹⁹ Pero este hecho, perfectamente natural, no tendría más importancia que el uso lógico, por parte del compositor, de los recursos armónicos y melódicos propios de un lenguaje determinado, en este caso el lenguaje barroco. En el *bebop* también hay un desarrollo horizontal de la armonía, y ese paso descriptivo por los acordes llevaría consigo la aceptación universal²⁰ de una serie de frases o clichés, unos más originales que otros.

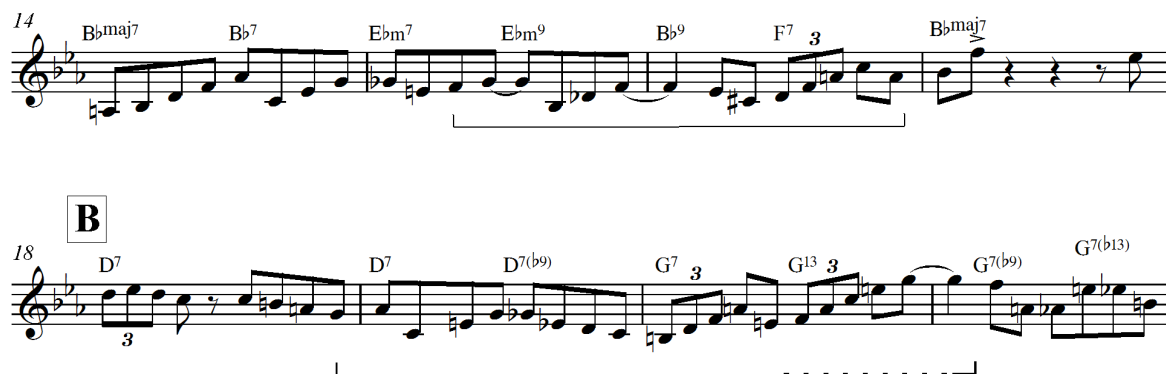
Para ilustrar esta utilización de clichés o patrones dentro de una improvisación, hemos tomado un fragmento del solo de Tete Montoliu en el tema ya mencionado, «Delaunay's Dilemma», donde vemos como el pianista utiliza una fórmula determinada en los compases 6-7, que se repite en el mismo lugar de la estructura y asociado a la misma armonía, en los compases 14-5. Este «cliché» es un diseño rítmico-melódico con el que el pianista dibuja el paso de B $\flat$ 7 a E $\flat$ m7, es decir, del acorde dominante hacia el IV grado menor:

Ejemplo 1. Transcripción de elaboración propia sobre «Delaunay’s Dilemma» (MONTOLIU 1958) (LUJÁN 2015)

Encontramos otro ejemplo, dentro del mismo solo, en el que desarrolla la fórmula anterior incorporando el tresillo de corcheas, que luego repite y desarrolla sobre una armonía diferente:

¹⁹ Hay que hacer constar que Bach es uno de los músicos más admirados por los músicos de jazz.

²⁰ El paso por los acuerdos era fundamental dentro de este lenguaje.



Ejemplo 2. Transcripción de elaboración propia sobre «Delaunay's Dilemma» (MONTOLIU 1958) (LUJÁN 2015)

Tete Montoliu continúa defendiendo en su artículo 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 1950, 1.^a parte).

En términos generales, es sabido que, con el *bebop*, «la expresión de ideas musicales se hace más compleja, el contexto armónico más denso y la exposición de las melodías requiere más recursos técnicos» (GOIALDE 2012). Desde esta óptica, entendemos que cuando Montoliu habla de desintegrar un tema en disonancias armónicas podría estar refiriéndose al uso indiscriminado de las doce notas de la escala cromática. Y asimismo podemos deducir que con estas palabras el pianista está describiendo algunos elementos técnicos que se incorporan a la melodía en el *bebop*, esenciales en la improvisación, por tanto, y que constituyen uno de los aspectos novedosos y de ruptura con respecto al *swing*.²¹ Y de hecho así es: en la melodía *bebop* aparecen cambios evidentes, pues las frases conllevan ahora un ritmo interno más irregular y de mayor extensión. El uso de la corchea, ahora con mayor velocidad e igualdad respecto del *swing*, es ahora preferente, y se multiplican los adornos. Montoliu puede referirse a estos adornos al explicar que «el *bebop* toma un tema y lo rodea, lo envuelve, lo evade, lo roza, lo sugiere...». Sin duda puede ser esta una manera de sugerir, sin entrar en tecnicismos, la presencia de aproximaciones cromáticas, dobles aproximaciones, notas

²¹ Para mayor profundización en los temas de carácter histórico o estilístico ver GIOIA (2002) y GOIALDE (2012).

de paso, apoyaturas, retardos, bordaduras, así como de algunas disonancias como el intervalo de quinta disminuida, una de las señas de identidad de la melodía del *bebop*.

Podemos ver un ejemplo de esta típica melodía *bebop* en la segunda parte del solo de «Delaunay's Dilemma» –correspondiente a la parte B y a la última A–, donde Montoliu elabora un discurso musical en el que se evidencian algunos de los elementos característicos de la frase *bebop*. La sucesión de acordes de dominante que estructuran la armonía de la parte B, propicia el uso de escalas llenas de cromatismos y notas de paso, conformando una melodía continua en la que prácticamente no hay silencios:

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'B', covers measures 18 to 25. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is characterized by continuous eighth-note runs with frequent chromatic alterations and triplet markings. The harmonic support consists of a series of dominant chords: D7, D7, D7(b9), G7, G13, G7(b9), and G7(b13). The second system, labeled 'A', covers measures 26 to 33. It continues the melodic pattern with similar chromaticism and triplet figures. The chords in this section include Bb, Gm7, Cm7, F7, Bb, G7, Cm7, F7, Bb9, Eb, Ebm7, Bb, Bb9, and Bb(sus4). The score concludes with a double bar line at measure 33.

Ejemplo 3. Transcripción de elaboración propia sobre «Delaunay's Dilemma» (MONTOLIU 1958) (LUJÁN 2015)

La curva melódica asciende y desciende en un fluir musical continuo, y a la visión horizontal que aporta el uso de las escalas, complementa la claridad con la que el pianista dibuja los acordes mediante arpeggios, los cuales colorea añadiendo tensiones de novena (cc. 30, 32, 33).

Defensa de los recursos del bebop para el proceso creativo

Tete Montoliu plantea también una breve reflexión sobre los aspectos técnicos del *bebop* desde otro enfoque: él los considera estimulantes para la creación, pero a su vez podrían ser no comprendidos por el público por parecer excesivamente técnicos y carentes de expresión. Es decir, admite que

determinados excesos técnicos, que normalmente suponen un reto y una motivación para el ejecutante, pueden asimismo excluir de alguna manera al oyente: «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 1950, 1ª parte).

Tal vez es esta la razón por la cual Montoliu no se presenta excesivamente técnico en general en este artículo: obviamente, si quiere defender el *bebop*, ha de hacerlo de una forma que el público pueda entender. No obstante, todos sus comentarios relativos a la apreciación y descripción sonora del *bebop* pueden tener su traducción técnica, como ya hemos podido comprobar.

En este punto hay que clarificar algo que Montoliu menciona y que podría dar lugar a cierta confusión. Se trata de lo que él llama «frecuentes cambios de tono», así como de las «modulaciones» que menciona en alguna otra ocasión. Efectivamente, en el jazz la armonía tiene mucha direccionalidad y son constantes las cadencias sobre diversas regiones tonales por medio de dominantes y subdominantes secundarias, pero no siempre se podría hablar de modulación estricta en el caso del *bebop*. Estamos ante una discusión habitual que suele surgir cuando se analiza una pieza desde los diferentes enfoques que proponen las diversas «escuelas de armonía», aunque en este caso la cuestión va más allá de una mera diferencia en la nomenclatura: se trata de cuándo se considera que hay o no modulación, o si, como en este caso, una determinada cadencia mediante el uso de dominantes secundarias se considera o no modulación. Algunos tratados de armonía españoles así lo consideran, concretamente el Tratado de Armonía de Joaquín Zamacois, músico y teórico catalán. En el año 1945, Joaquín Zamacois era el director del Conservatorio de Barcelona, la antigua escuela municipal de música. También había sido anteriormente profesor en el Liceo y, además de sus libros de armonía, publicó mucho material didáctico para el conservatorio. De esta omnipresencia de los tratados de Zamacois en la época en la que Tete recibía su formación teórica, se podría inferir que este hablase de «cambios de tono» y de modulaciones en el contexto de la armonía del *bebop*.²²

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 expresión 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, ya que trata

²² La influencia de Zamacois en la enseñanza de la armonía clásica en España se extendió durante varias décadas y sus tratados inspiraron otros que siguieron la misma línea de pensamiento.

de objetivar un sentimiento demasiado subjetivo que en este caso tiene que ver con su propia trayectoria y cultura musical, con sus procesos de aprendizaje del lenguaje. 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 1950, 2.^a parte).

Ciertamente, en estas afirmaciones subyace una evidente idealización, pues es sabido que, en la interpretación del *bebop*, 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, que no busca un sonido instrumental «bonito», y que se interpreta en tiempos muy rápidos. Efectivamente, como ya se ha comentado, el *bebop* no se podía cantar,²³ ni bailar, y su escucha en ocasiones se hacía realmente difícil debido a la imposibilidad de retener melodías y de encontrar analogías musicales que contribuyeran a la comprensión de este lenguaje. A nivel auditivo, lo que se percibía de manera inmediata eran aquellos elementos externos que constituían las señas de identidad del nuevo estilo: energía, ritmo, carácter, velocidad, frases complejas. Efectivamente, el *bebop* es enérgico, rítmico, trepidante, divertido, es como un juego, con acentuaciones arbitrarias que sorprenden, con aproximaciones cromáticas. Pero desde luego 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, en todo caso, sensaciones derivadas de una percepción muy personal.

Efectivamente, el artículo en su totalidad está salpicado de calificativos relativos al sentimiento aplicados al *bebop* a través de palabras como «ternura», «persuasión», «expresión de la sensibilidad», «emoción», «sentir emotivo» y otras expresiones 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. Es evidente que esta es la percepción subjetiva 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.

²³ Ciertamente el *bebop* no se creó para ser cantado, pero sin embargo se hizo. Hubo varios cantantes cuyo nivel y capacidades musicales les llevaron a trasladar a la voz los efectos sonoros del *bebop* y una gran parte del lenguaje, aquellos aspectos que la voz como instrumento podía asumir. Entre los que lo hicieron destacan especialmente dos grandes figuras: Jon Hendricks y Dave Lambert.

Y en lo que se refiere 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 sobre todo a la hora de la ejecución. Sin embargo, es un lenguaje que resulta claro y lógico dentro de un contexto analítico, sobre la partitura, y también al ser ejecutado muy despacio.

Como ya se ha dicho, el tono del artículo 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 además de la pasión, también encontramos una gran dosis de razón: Tete Montoliu demuestra conocer el estilo que defiende no solamente desde un plano práctico sino también desde la teoría musical.

Conclusiones de Montoliu sobre la trascendencia del bebop

[...] No obstante, es alentador el hecho de que a pesar de la obstrucción que ha encontrado el *bebop* 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 *bebop* como algo aparte del jazz y lo acepten como uno más de los grandes estilos nacidos en la feraz tierra jazzística [...] (MONTOLIU 1950, 2.^a parte).

Esta es la rúbrica con la que Montoliu pone cierre a su extenso alegato: una visión para el futuro, una confianza en el proceso natural que llevaría al *bebop* a tener su lugar natural dentro de los estilos del jazz y a ser considerado uno de los más importantes. Con estas últimas palabras, el pianista catalán valora positivamente el hecho de que, pese a todas las trabas y polémicas, el *bebop* se está imponiendo y lo seguirá haciendo, atrayendo cada vez más adeptos también dentro de los sectores que en principio fueron críticos (recordemos el caso de Delaunay). Tete Montoliu 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 todos los estilos siguientes subyacerían los elementos esenciales del lenguaje del *bebop*, aunque dentro de contextos estéticos diferentes. El estilo que se generaría tras el *bebop*, llamado *cool jazz* o *cool bop*, conservaría todo el lenguaje, pero dentro de un tipo de discurso más pausado, con tempos más lentos, recuperando la importancia del sonido del instrumento y creando con todo ello un discurso musical más entendible auditivamente y más cantable. Y, asimismo, el estilo que siguió a este, denominado *hard bop*, desarrollaría aún más el lenguaje del *bebop* con el uso de armonías más complejas y sofisticadas.

Conclusiones generales sobre el artículo de Tete Montoliu

Antes de realizar las valoraciones generales sobre el contenido, trascendencia y alcance del artículo, quisiera comentar algunos detalles formales que me han llamado la atención: 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 joven Montoliu. 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 para ser empleados en un artículo de opinión llevado a cabo por un músico invidente de diecisiete años: «feraz», «cultor», «prosélitos», «cognoscible», etc. En la biografía de Tete Montoliu (JURADO 2006) se comenta que en su etapa de colegial eran pocos los libros publicados con el sistema braille de los cuales Tete podía disponer, por lo que a la edad de diez años sus libros de lectura eran *El Quijote* 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 utilizase ciertos cultismos que de alguna manera puedan sorprender al lector.

Asimismo, hemos de destacar que tampoco es algo habitual en la historia del jazz español –de todos los tiempos–, que un músico de jazz cuya actividad principal está en el escenario escriba un artículo de estas características, recogiendo el pensamiento de la época ante un nuevo estilo musical y defendiéndolo con todos los argumentos posibles. En este sentido, considero que hay que poner en valor el hecho de que dicho artículo fuese escrito en la España de los años 1950 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.²⁴

En lo que se refiere al contenido del artículo, en primer lugar, nos hemos encontrado en el contexto de una polémica de carácter estético, que es 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, hay que recordar la definición de polémica como algo necesario para 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. A lo largo de este trabajo, se ha valorado la polémica en torno al

²⁴ Las primeras grabaciones de *bebop* de Tete Montoliu están transcritas y analizadas en LUJÁN (2015).

nacimiento de un estilo que cambiaría el curso de la historia del jazz, porque no olvidemos que con el *bebop* da comienzo el jazz moderno y que todos los estilos posteriores de una forma u otra están relacionados con él. Todas estas ideas, además de la justificación histórica del *bebop* y de sus recursos técnicos, reflejan el momento histórico que vivía en ese momento el jazz español y reflejan asimismo el propio criterio y madurez de Tete Montoliu a la hora de defenderlo.

Asimismo, hemos podido comprobar que en las improvisaciones de Tete Montoliu se reflejan las ideas expuestas en su artículo: los recursos del lenguaje *bebop* son utilizados por el pianista con la sencillez, musicalidad, variedad y equilibrio propios de esta etapa temprana en la formación de su estilo, pero al mismo tiempo, con una asimilación del lenguaje realmente destacable para su edad y para su época. Una época que a lo largo de este artículo ha reflejado los primeros pasos del *bebop* en España de la mano de un jovencísimo Tete Montoliu, el cual abrió la puerta hacia el jazz moderno en los años 1950 y cuya herencia musical ha sido decisiva para el jazz catalán y español.

Apéndice

Artículo de Vicente Montoliu «Defensa del be-bop», en *Ritmo y Melodía*, 45-6 (1950)

(Imágenes de la Biblioteca Nacional de España)

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, 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 concentraron, 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 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.

(Continuará)

MAMBO para 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 una 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 zuecos.

El "Mambo tropical", editado ya, resulta mejor que el queso de Holanda. Pruébennoslo ustedes y verán.



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 desdoro.

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 acuosísimo 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 MONTOLIÚ, 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-



Otra vez Gillespie. Siempre sinceros confesando que nos sugirió esta pose del simpático Dizzy, con su inconfundible perilla y ese emblema musical con que adorna su boina.

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 fértil tierra jazzística.

EMPRESARIO:

ANTES DE CONFECCIONAR UN PROGRAMA

CONSULTE CON

ORBE

AGENCIA ARTÍSTICA INTERNACIONAL

¡EL PÚBLICO CON VD. Y VD. CON NOSOTROS!

BAILÉN, 211 - BARCELONA - TELÉFONO 23-13-91

Referencias bibliográficas

- BERENDT, Joachim Ernst (2000), *El Jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta* (Madrid, Fondo de Cultura Económica)
- FANCOURT, Daisy (2014), «La doble vida del jazz francés», disponible en <<http://holocaustmusic.ort.org/es/resistance-and-exile/french-resistance/double-life-of-french-jazz/>> (accedido el 18 de septiembre de 2019)
- GARCÍA, Jorge (2012), «El trazo del jazz en España», in *Jazz en la BNE: El ruido alegre* (Madrid, Ministerio de Cultura), pp. 17-71
- GARCÍA, José María, y José Luis SALINAS (1995), «Letra y jazz en España», *Pautas: Letra y Música* (Madrid, ASEI)
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996), *Del fox-trot al jazz-flamenco. El jazz en España: 1919-1996* (Madrid, Alianza Editorial)
- GIOIA, Ted (2002), *Historia del jazz* (Madrid, Turner)
- GOIALDE, Patri (2012), *Historia de la música de jazz* (Donostia, Bubok), vol. 2
- JURADO, Miquel (2005), *Tete, casi autobiografía* (Madrid, Fundación Autor)
- KERNFELD, Barry (ed.) (1991), «Hot Club de France», in *The New Grove Dictionary of Jazz* (Londres, Macmillan), vol. 1, p. 540
- LUJÁN, Teresa (2015), *El jazz moderno en la España de los años '50: Tete Montoliu «en defensa del be-bop»* (Granada, Proyecto de Investigación - Universidad de Granada)
- LUJÁN, Teresa (2018), «La revista “Ritmo y Melodía”. Crónica y divulgación del jazz en los años 40», *Jazz Hitz*, 1 (San Sebastián, Musikene), pp. 39-56
- MONTOLIU, Vicente (1950), «Defensa del be-bop», *Ritmo y Melodía*, 45-6
- MONTOLIU, Tete (1958), *Tete Montoliu y su Conjunto*, in *Grabaciones Históricas* (CD Fresh Sound Records (B 53034/0, 2005)
- PAPO, Alfredo Papo (1985), *El Jazz a Catalunya* (Barcelona, Edicions 62)
- PUJOL BAULENAS, Jordi (2005), *Jazz en Barcelona 1920-1965* (Barcelona, Almendra Music)
- Ritmo y Melodía* (1943-50), 8-17; 26-31; 41-6
- SÁNCHEZ, Leo (2006), *Lunas de Papel y Polvo de Estrellas* (Lleida, Milenio)
- SCHULLER, Gunther (1978), *El jazz: Sus raíces y su desarrollo* (Buenos Aires, Victor Luru)
- SOUTIF, Daniel (2009), «El jazz en Cataluña. Del Hot Club a los salones del jazz. Conversación con Alfredo Papo», in *El siglo del jazz* (Barcelona, Diputación provincial), pp. 40-2
- TOURNÉS, Ludovic (1999), *New Orleans sur Seine: Histoire du Jazz en France* (Paris, Fayard)
- VIAN, Boris (2011), *Escritos de jazz* (Barcelona, BlackList)

Teresa Luján, nacida en Cartagena, actualmente es profesora de Canto Jazz en el Conservatorio Superior de Navarra. Es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada), y tiene las titulaciones Superiores de Jazz (Musikene) y de Teoría y Lenguaje Musical (Conservatorio Superior de Granada), además del Título Profesional de Piano. Está realizando la Tesis Doctoral sobre el *bebop* en Barcelona en los 50 y la aportación de Tete Montoliu. Ha grabado cuatro álbumes como vocalista de jazz: «Teresa Luján sings Anita O'Day» (Fresh Sound, 2020); *The Jazzin' Singers & Vince Benedetti Trío* (Sedajazz, 2017); Teresa Luján & Lluís Vidal: *Charade. The Henry Mancini Songbook* (Fresh Sound, 2009); *The Missing Stompers & Teresa Luján: Singing the Blues* (Infinity, 2005).

Recebido em | Received 08/05/2019

Acceptado em | Accepted 17/07/2020

