

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y  
ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA  
MAESTRÍA EN MÚSICA

APORTACIONES MUSICALES ENTRE EL  
JAZZ Y EL BOLERO MEXICANO: TETE  
MONTOLIU Y SU LENGUAJE EN FRENESÍ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA:

LIC. WILLIAM SARMIENTO RODRÍGUEZ

DIRECTOR:

MTRO. LUIS FELIPE MARTÍNEZ GORDILLO



TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

MAYO DEL 2025



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

## SECRETARÍA ACADÉMICA

### DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 28 de mayo de 2025  
Oficio No. SA/DIP/0618/2025  
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. William Sarmiento Rodríguez  
CVU: 969023  
Candidato al Grado de Maestro en Música  
Facultad de Música  
UNICACH  
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado APORTACIONES MUSICALES ENTRE EL JAZZ Y EL BOLERO MEXICANO: TETE MONTOLIU Y SU LENGUAJE EN FRENESÍ cuyo Director de tesis es el Mtro. Luis Felipe Martínez Gordillo (CVU: 808607) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Maestro en Música.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente  
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Dulce Karol Ramírez López  
DIRECTORA



C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinoza, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.  
Mtro. Roger's Fabián Torres Abadía, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

EPL/DKRL/hvd/jep/gtr



Ilustración: Noé Zenteno

2025, Año de la mujer indígena  
Año de Rosario Castellanos



Ciudad Universitaria, libramiento norte  
poniente 1150, col. Lajas Maciel C.P. 29039.  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México  
investigacionyposgrado@unicach.mx

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, el más importante en mi vida y a quien dediqué esta maestría, mi motor y fuente de inspiración. Sin su ayuda y bendición no hubiera logrado esta meta en mi vida. Agradezco la vida que me ha prestado, la salud que me ha brindado y todos los momentos en los que ha demostrado estar conmigo.

A mi esposa y amada compañera, Ana Estefany Conde Ares, por ser mi mejor amiga, mi esposa e inspiración en cada etapa de mi vida. Por ser la mujer virtuosa que siempre soñé y por todo el apoyo recibido para terminar este proyecto de investigación.

A mis padres Walter Sarmiento Gordillo y María Eugenia Rodríguez Arrazola, los dos ángeles que Dios mandó a mi vida para inspirarme, guiarme y bendecirme. Por sacrificar parte de su vida en mi educación y por ser parte vital en mi desarrollo profesional.

Al maestro Luis Felipe Martínez Gordillo, quién me brindó excepcional apoyo durante toda la maestría, me brindó su paciencia, su conocimiento y su guía en la elaboración de este proyecto de investigación. Sobre todo, por mostrarse como un amigo de quién he recibido innumerable apoyo, no solo en este proyecto de investigación, sino en toda mi formación profesional.

Al maestro Luis Enrique Navarro López, por ser de excepcional ayuda durante toda mi carrera musical y por ser una gran persona, quien me brindó apoyo incondicional en toda mi formación profesional. Sin duda alguna, parte vital de este proyecto de investigación.

Al doctor Luis Ernesto Cruz Ocaña, por sus invaluable aportaciones a este proyecto de investigación y por su amistad sincera e incondicional a lo largo de los años.

Al maestro Klaas Balijon, por brindarme apoyo incondicional y su amistad sincera durante toda mi formación educativa en la UNICACH.

# ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo I. La fusión del jazz y el bolero mexicano en el piano</b>	14
1.1. Consideraciones generales de la historia del jazz	14
1.2. Contexto histórico del jazz en México	17
1.3. Consideraciones generales de la historia del bolero	22
1.4. Apuntes históricos del bolero en México	26
1.5. La fusión del bolero y el jazz en México	28
1.6. Antecedentes históricos del piano en el bolero mexicano	29
<b>Capítulo II. Vida y obra de Tete Montoliu</b>	32
2.1. Contexto biográfico de Tete Montoliu	32
2.2. Momentos importantes en la carrera artística de Tete Montoliu	35
2.3. Tete Montoliu y su encuentro con el bolero	39
2.4. Discografía de Tete Montoliu	42
2.4.1. Años 1950	42
2.4.2. Años 1960	42
2.4.3. Años 1970	43
2.4.4. Años 1980	45
2.4.5. Años 1990	45
2.5. Frases sobresalientes de Tete Montoliu	46
<b>Capítulo III. “Frenesí”: Aportaciones de Tete Montoliu a la fusión del bolero mexicano con el jazz</b>	47
3.1. Análisis de la introducción de “Frenesí”	49
3.2. Análisis de la primera A de “Frenesí”	52
3.3. Análisis de la segunda A de “Frenesí”	55
3.4. Análisis de la parte B de “Frenesí”	58

3.5. Análisis de la última A de “Frenesí”	61
3.6. Análisis de la primera A del solo de “Frenesí”	64
3.7. Análisis de la segunda A del solo de “Frenesí”	68
3.8. Análisis de la parte B del solo de “Frenesí”	71
3.9. Análisis de la última A después del solo de “Frenesí”	75
3.10. Análisis del <i>outro</i> del tema de “Frenesí”	78
3.11. Análisis general de la transcripción completa de “Frenesí”	79
<b>Capítulo IV. Contribuciones personales derivadas del análisis de la transcripción de “Frenesí”</b>	<b>83</b>
4.1. “Alter-Native”	83
4.2. “Cómo Olvidar”	88
<b>Conclusión</b>	<b>95</b>
<b>Referencias</b>	<b>98</b>
<b>Glosario</b>	<b>100</b>
<b>Anexos</b>	
Anexo 1: “Frenesí” con Tete Montoliu	104
Anexo 2: “Alter-Native” de William Sarmiento	109
Anexo 3: “Cómo olvidar” de William Sarmiento	112

## ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Tete Montoliu	33
Figura 2. Pilar Morales con Tete Montoliu al piano	40
Figura 3. Transcripción de Introducción, “Frenesí” de Montoliu	49
Figura 4. Transcripción de primera A, “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	52
Figura 5. Transcripción de primera A, “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	53
Figura 6. Transcripción de segunda A, “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	56
Figura 7. Transcripción de segunda A, “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	57
Figura 8. Transcripción de parte B, “Frenesí” de Montoliu	59

Figura 9. Transcripción de la última A, “Frenesí” de Montoliu	61
Figura 10. Transcripción de la primera A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	64
Figura 11. Transcripción de la primera A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	66
Figura 12. Transcripción de la segunda A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	68
Figura 13. Transcripción de la segunda A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	69
Figura 14. Transcripción de la parte B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	71
Figura 15. Transcripción de la parte B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	73
Figura 16. Transcripción de la parte B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 3)	73
Figura 17. Transcripción de la última A, después del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	75
Figura 18. Transcripción de la última A, después del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)	77
Figura 19. Transcripción del <i>outro</i> , “Frenesí” de Montoliu (parte 1)	78
Figura 20. Composición de jazz “Alter-Native” (primera A)	84
Figura 21. Composición de jazz “Alter-Native” (segunda A)	85
Figura 22. Composición de jazz “Alter-Native” (parte B)	86
Figura 23. Composición de jazz “Alter-Native” (solos, primera parte)	87
Figura 24. Composición de jazz “Alter-Native” (solo, segunda A)	87
Figura 25. Composición de jazz “Alter-Native” (D.S. al Fine)	88
Figura 26. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (introducción)	89
Figura 27. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (primera A)	90
Figura 28. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (segunda A)	91
Figura 29. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (parte B, primera parte)	91
Figura 30. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (parte B, segunda parte)	92
Figura 31. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (solos)	92
Figura 32. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (última A y B)	93
Figura 33. Composición de bolero-jazz “Cómo olvidar” (coda)	93

## INTRODUCCIÓN

El bolero fue, es y será, sin duda alguna, un género musical sumamente importante no sólo en México, sino también en diversas partes del mundo (Gioia, 1997). Actualmente es ampliamente aceptado y querido por la mayor parte de los mexicanos, tanto de las generaciones más grandes como de las más jóvenes. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que este género musical, así como otros géneros, no tan solo ha permanecido en su estado original, sino que ha experimentado una serie de innovaciones que lo han transformado de múltiples formas, dando entrada a diversas fusiones musicales; por lo que conocer su origen y evolución, será de gran valor para futuras generaciones que deseen profundizar en este estilo musical.

El bolero, más allá de su origen, marcó una época dorada en la historia de nuestro país, por lo que conocer su evolución (Podestá Arzubiaga, 2007), así como su fusión con otros géneros musicales tales como el jazz, será de gran importancia para entender su desarrollo rítmico, armónico, melódico y tímbrico. Por su parte, el jazz es fuente de libertad, inspiración, espontaneidad, y enriquecimiento armónico, melódico, rítmico, además de creatividad en la improvisación. Esto permite la posibilidad de fusionarse con géneros como el bolero, dando como resultado una hibridación musical excepcional, creada como un “matrimonio perfecto” -el uno para el otro-, capaz de complementarse y enriquecerse de forma espectacular.

El propósito de esta investigación es realizar un acercamiento a una de esas innovaciones: la fusión entre el jazz y el bolero en las interpretaciones del maestro Tete Montoliu; todo esto desde un enfoque pianístico. Pero el interés personal no surge de la nada, sino de una experiencia de innovación vivida en carne propia a lo largo de una infancia llena de música, en compañía de mi padre: el licenciado Walter Sarmiento Gordillo.

Mi padre ha consagrado toda su vida a la música, especialmente al género de bolero. A su corta edad, durante la década de los 50 y 60 del siglo XX, aprendió a cantar y a tocar la guitarra de forma autodidacta, por afinidad y también por necesidad, ya que descubrió que cantando podía generar ingresos extras que podían ayudar al sustento de su familia. Dicha dedicación le llevó a ganar premios de canto desde su niñez, al participar en concursos de radio -medio preponderante en aquellos tiempos- a nivel nacional. Sirviéndole de inspiración, para disponer su vida a la música.

A partir de esta dedicación casi absoluta, lo orientó a formar, a mediados de la década de los 60, un trío llamado “Los Príncipes”, y, una década después, una agrupación musical llamada “La Constelación”. Con estas agrupaciones grabó diversos discos en Capitol, Musart y Orfeón, en donde colaboró como arreglista, director, compositor, instrumentista e intérprete.

Al pasar el tiempo y estar sumergido en el medio, conoció a excelentes músicos, quienes le proporcionaron información importante para su desarrollo musical, tales como libros de solfeo y de armonía, que en aquella época eran difíciles de obtener, dado que la incipiente información musical era inaccesible. Constituía una sorpresa encontrarse con personas que tuvieran la bondad de regalar este tipo de recursos didácticos. Los procesos de profesionalización musical, al menos en el contexto chiapaneco (de la Cruz López Moya, 2016), eran todavía incipientes.

Los materiales, tales como libros, manuales, partituras, etc., que tan solidariamente le regalaron, le ayudaron a comprender lo que tocaba de forma empírica. Interpretaba fundamentalmente, música de tríos de bolero como: Los Panchos, Los Ases, Los Dandys, entre otras agrupaciones cuyos géneros musicales estaban centrados en el bolero, los cuales comenzaban a utilizar ciertos recursos de jazz en sus interpretaciones. Desde ahí comenzaron a gestarse fusiones musicales que marcaron mis propios intereses.

Desde una edad muy temprana, mi padre me proporcionó, a partir de su experiencia empírica, las herramientas auditivas necesarias para desarrollar el gusto por la música. Todo su bagaje musical llegó a mí, a través de escuchar la música de bolero que él interpretaba en el requinto -instrumento de cuerda similar a la guitarra, pero de menor tamaño-, además de la música que escuchaba en los discos de acetato que, en la década de los 90, comenzaban a perder protagonismo. La música de bolero que, al contrario de los discos, no perdió protagonismo en medio de la promoción de nuevos géneros musicales, despertó en mí la curiosidad y el deseo por aprender a tocar un instrumento musical. Este ambiente de ensayos, bohemia, serenatas nocturnas y reuniones al atardecer, me brindó la oportunidad de crecer escuchando los boleros tradicionales, pero con ciertas transformaciones, por ejemplo, una armonía un poco más sofisticada, a saber, armonía con tensiones y con melodías más complejas.

Decidí aprender a tocar el teclado a la edad de diez años. Muy amablemente, mi padre accedió a proporcionarme el conocimiento que tenía. Él detectó en mí el gusto por la música y comenzó a enseñarme en un teclado que tenía en casa. Fue con este instrumento donde comencé a dar mis primeras notas y a recibir mis primeras lecciones de armonía. El gusto por la armonía con tensiones fue gracias a mi padre, quién interpretaba temas populares con influencia armónica de jazz. Estas armonías despertaron en mí la inquietud de aprender y saber qué tipo de acordes usaba mi padre, así como por qué, desde mi perspectiva, se escuchaban tan bien. Surgió un deseo por sumergirme en el mundo de la armonía, hecho que me conduciría, posteriormente, al mundo del jazz.

En ocasiones mi padre nos ponía a ver videos de Joe Pass, Jaco Pastorius y otros excelentes músicos de jazz, así como discos de boleros como Los Ases, Los Panchos, Los Caballeros, Los Dandys y Los Tres Reyes, entre otros. En esta misma época comenzamos a asistir a una congregación cristiano-evangélica, donde, a la par de escuchar estos boleros, comencé a escuchar excelentes músicos cristianos

como: Marcos Vidal (pianista español que usa elementos de jazz y flamenco en sus composiciones), Álvaro López y Abraham Laboriel, entre otros. Toda esta amalgama de géneros me incitó a la profesionalización en la música.

Mi padre formó con mi hermano y conmigo un pequeño grupo familiar, al detectar el gusto que teníamos por la música. En esa temporada, alrededor de los años 2000 y 2001, teníamos ensayos todas las tardes con el objetivo de grabar un disco de carácter religioso, titulado: "Las huellas de mi Señor". Este fue el primer disco que grabé, un disco familiar, con una buena armonía que mi padre depositó en sus propias composiciones. No entendía mucho acerca de las armonías que mi padre me enseñaba en el teclado, pero lo que sí sabía es que, a mi perspectiva, sonaban muy bien. Esta experiencia de ensayar todos los días en casa con mis hermanos para esta grabación, fue de gran motivación y logró envolverme aún más en el mundo de la música.

Del 2010 al 2014, decidí estudiar la Licenciatura en Jazz y Música Popular en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) -carrera que inició formalmente en 2009-, con el objetivo de seguir aprendiendo, prepararme y comprender mejor el mundo de la armonía. Mientras estaba en el Propedéutico de la Licenciatura en Jazz, también estudiaba la Licenciatura en Sistemas Computacionales en la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH). Esto implicaba demasiada intensidad educativa. Fueron momentos de estudiar todo el día, por las mañanas sistemas computacionales y por las tardes jazz y música popular. Definitivamente una temporada de mucha actividad y de gran aprendizaje en mi vida.

Terminé la carrera de sistemas computacionales y continué con la Licenciatura en Jazz y Música Popular en la UNICACH, ahí comencé a entender el lenguaje, la armonía y el fraseo característicos del jazz y sus orígenes. Comprendí la forma en la que el jazz se ha fusionado con otros géneros musicales, incluyendo el bolero

mexicano. La experiencia musical de mi padre y la mía comenzaba a cobrar mayor sentido, y, en cierto modo, podría formalizarla con nuevos recursos.

En la Licenciatura en Jazz y Música Popular, logré escuchar grabaciones de grandes músicos que dejaron una marca en mi vida; músicos como: Erroll Garner, Bill Evans, Oscar Peterson, Thelonious Monk, Louis Armstrong, Chick Corea, McCoy Tyner, Red Garland y Bud Powell, entre muchos más. Conocí a grandes maestros en la UNICACH como Felipe Martínez (mi actual maestro de piano), Miguel Silva, Roberto Blanco, Marco Tulio Rodríguez, David Smith, Luis Navarro, Klaas Balijon e Israel Moreno, entre muchos más. Maestros que marcaron mi vida y mi quehacer musical.

Para mi proyecto de investigación en la Maestría en Música, decidí regresar a mis orígenes en cuanto al bolero, pero ahora completamente fusionado con el jazz. Encontré grabaciones de excelentes pianistas que han sabido fusionar estos dos estilos musicales con precisión, tal es el caso de: Consuelo Velázquez, Vicente Garrido, Armando Manzanero, Agustín Lara, Mario Patrón, Héctor Infanzón y, por supuesto, al pianista español de talla internacional: el maestro Tete Montoliu; quien ha dejado grandes contribuciones en cuanto a la fusión entre el jazz y el bolero mexicano.

Al escuchar y transcribir la música del maestro Montoliu, me di cuenta que este personaje tenía todo el vocabulario jazzístico, fraseo y armonía de *bebop*<sup>1</sup> aplicado al bolero mexicano. Sus aportaciones son muy importantes, ya que sin problema manipulaba una melodía popular de bolero de forma orgánica, cargada de *swing* y con muchos elementos de *blues* y *bebop*, todo esto sin perder la esencia misma de la canción.

---

<sup>1</sup> Uno de los géneros clásicos y fundamentales del jazz. "Fue el primer estilo contemporáneo, después de la era del *swing*", y llegó a ser uno de los desarrollos principales del siglo XX (Valero, 2019).

El presente trabajo se centra en la vida y obra del pianista Tete Montoliu; de quien no existen muchas referencias bibliográficas que ofrezcan información en cuanto a sus aportaciones y su forma de fusionar los temas de bolero mexicano con el jazz. Con todo esto, se contribuye al conocimiento de no sólo la fusión entre estos dos géneros aludidos, sino también al reconocimiento de la obra de este maestro, cuyas condiciones vitales lo hacen aún más sorprendente.

Para lograr el objetivo planteado en este trabajo, era necesario analizar los antecedentes históricos del jazz, del bolero en México y de la fusión entre ambos géneros musicales, así como mencionar algunos de sus principales exponentes. Por ello, era indispensable estudiar de forma separada la historia de ambos géneros musicales, poniendo luego atención en algunos elementos que favorecieron a la hibridación entre ambos estilos musicales. Todo esto se abordará en el primer capítulo.

Tete Montoliu, ciego de nacimiento, al no poder desarrollar sus habilidades visuales, desarrolló otras habilidades táctiles de forma impresionante -así como otros pianistas con este u otro tipo de barreras-, entre las que se destaca la de tocar el piano de forma altamente precisa. Teniendo en cuenta esta situación vital que propició el despliegue de otro tipo de habilidades para la música, se presentará su biografía en el segundo capítulo de esta investigación.

Para acercarnos a la fusión entre el bolero mexicano y el jazz, se utilizará la transcripción como una herramienta de gran valor musical, la cual nos permite revelar elementos fundamentales de cada músico, su esencia, su forma de pensar al momento de tocar, la manera de exponer un tema musical y la forma de improvisar. Mediante el análisis de la transcripción de un tema del compositor chiapaneco Alberto Domínguez Borrás, llamado "Frenesí" -tomado del disco: *Temas Hispano-Americanos* de 1973-, e interpretado por el pianista español Tete Montoliu, se observó una serie de aspectos importantes como: giros melódicos con lenguaje de jazz, aspectos técnicos pianísticos en la improvisación, relación de las escalas

con los acordes en la improvisación, las diferentes formas de exponer un tema de bolero, la manera de interactuar con la sección rítmica, aportaciones en cuanto a la armonía, embellecimiento de la melodía y diversos aspectos pianísticos en cuanto a la interpretación e improvisación de la fusión del bolero con el jazz. Todo esto será motivo del tercer capítulo.

En nuestro cuarto capítulo presentaremos dos composiciones de autoría personal, inspiradas de elementos sustraídos del análisis de la transcripción de Tete Montoliu. La primera composición, es una composición que reúne elementos netamente de jazz, con un sonido peculiar de acordes alterados (característicos de Montoliu); mientras que la segunda composición, es una composición que logra fusionar elementos de jazz con el bolero mexicano, cuyo objetivo es brindar un acercamiento personal en cuanto a la fusión de dichos géneros musicales.

A modo de cierre, se agregan algunos comentarios conclusivos, junto con las fuentes de información utilizadas para el desarrollo de la investigación, así como un Glosario con la finalidad de aclarar una serie de términos técnicos que puede ser desconocidos por lectores no especializados en el lenguaje musical. También se colocan, a modo de anexos, las partituras completas de la transcripción de Tete Montoliu, así como las dos composiciones de autoría personal.

Solo resta señalar que la obra de Tete Montoliu es, sin duda alguna, una muestra fehaciente de cómo la fusión de géneros presenta innovaciones relevantes que merecen la pena ser analizadas, pues en ellas es posible encontrar aportes que enriquecen el quehacer musical de géneros como, en este caso, el jazz y el bolero mexicano. A partir del análisis de su obra, es posible también dar forma a creaciones musicales propias que tienen la intención expresa de contribuir a la formalización de este tipo de fusiones.

# **CAPÍTULO I.**

## **LA FUSIÓN DEL JAZZ Y EL BOLERO MEXICANO EN EL PIANO**

En este capítulo, se presentará de forma separada los antecedentes históricos del jazz, así como su llegada a México. De igual manera, se aborda una breve reseña de los antecedentes históricos del bolero y de su llegada a nuestro país, además de su pronta aceptación. Esto incluye la revisión del impacto mundial de ambos estilos musicales.

El presente capítulo ayudará a entender, no sólo los orígenes de ambos géneros musicales, sino también algunos elementos de cómo se originó su fusión, incluidos los diversos factores que favorecieron esta forma específica de hibridación musical. Esto permite situarse, de forma puntual, en el contexto histórico a fin de entender los elementos y factores claves de la fusión entre el jazz y el bolero en México. Por esta razón, mencionaré también a los principales exponentes del bolero, a los pianistas que lograron fusionar elementos de jazz con el bolero mexicano, así como el proceso de incorporación del piano en el bolero mexicano.

### **1.1. Consideraciones generales de la historia del jazz**

El jazz es un género musical que ha perdurado desde su origen hasta la actualidad. Esto se debe a que este género se ha fusionado con los estilos musicales predominantes de cada país a lo largo de la historia. De hecho, su propio origen se dio por la mezcla de varias culturas. A partir de una hibridación sociocultural, se llevó a cabo una forma de fusión musical que, al mezclar ritmos africanos, armonías estadounidenses, instrumentos y escritura europea, entre otros elementos culturales, contribuyeron al surgimiento mismo del jazz (Ruesga Bono, 2015).

En su libro *The History of Jazz*, el investigador Ted Gioia (1997, p. 15) menciona que: “el jazz no llegó de una forma triunfal a las diferentes partes del mundo, sino todo lo contrario”, fue por medio de tristes barcos de comercio repletos de esclavos, los cuales zarpaban a diferentes partes del mundo; mientras persistía en estas personas la esperanza de regresar a su tierra natal. Al formar parte de grupos de esclavos, las producciones culturales y musicales africanas no eran recibidas como grandes aportes, sino como producciones un tanto menospreciadas que, a pesar de ello y a través de los intercambios inevitables, lograron mezclarse con las ya existentes. Es importante mencionar que, por la llegada de barcos llenos de esclavos africanos a distintas partes del mundo, a través de los viajes colonizadores que conllevaron grandes olas migratorias, no solo se generaron mezclas entre la música africana y la americana, sino también con la música latinoamericana, europea, asiática, incluso con la misma música africana en sus nuevas corrientes musicales.

En el año de 1764, Nueva Orleans, la ciudad donde comenzará la emergencia y la irradiación del jazz durante el siglo XIX, fue cedida por Francia, al ser tomada por España. Posteriormente, en el año de 1800, Napoleón Bonaparte devolvió Nueva Orleans a Francia, evento que solo duraría 3 años por la compra de Luisiana hecha por los Estados Unidos. Este suceso fue clave para que las personas procedentes de Alemania, Italia, Inglaterra, Irlanda y Escocia, contribuyeran con sus aportaciones a la cultura global emergente de la época. Cabe mencionar que, los habitantes negros en esta región no eran escasos, muchos eran nacidos ya en Estados Unidos, otros traídos de África y otros del Caribe. Sumando todos estos elementos, más las contribuciones de los españoles, Nueva Orleans se convirtió en un punto masivo de llegada de inmigrantes. A modo de ejemplo, se puede citar la llegada de más de seis mil refugiados de la Revolución Haitiana a Nueva Orleans, al ser obligados a salir de la isla de Cuba. Todos estos elementos fueron los ingredientes esenciales para una emergente hibridación músico-cultural entre elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos en dicha ciudad (Gioia, 1997).

El jazz parte de las danzas realizadas por esclavos africanos donde, entre ruidos de tambores caseros de cuero viejo, instrumentos improvisados de cuerdas, cantos y danzas donde se sumaban más de 500 esclavos, se logró un momento de libertad, en un lugar icónico llamado “Congo Square”. Dicho evento se suscitaba todos los domingos, ya que ese día estaba promulgado como día de descanso para los esclavos. Momentos como estos dieron pauta a la americanización de la música africana al generar formas de “adaptación creativa” (Ruesga Bono, 2013). A este tipo de situaciones se les conoce con el nombre de “sincretismo”, hibridación, mestizaje o fusión intercultural, que no es más que la mezcla de rasgos culturales que existían de forma separada y que, por diversas razones, terminan en una fusión donde la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e, incluso, rechazo, se hacen evidentes.

Julián Ruesga Bono (2013, p. 15) menciona que el proceso de “sincretismo, hibridación musical, fusión o mestizaje cultural”, se refiere al hecho que el receptor es capaz de tomar y desechar ciertos elementos que escucha y al final realizar una adaptación a su propia cultura, logrando la originalidad; es decir, es una adaptación al propio contexto del oyente. Este elemento mencionado, es vital para el surgimiento del jazz y se vuelve el elemento más importante del mismo, contribuyendo en la evolución continua de este género musical hasta nuestros días, ya que el jazz se ha fusionado desde sus orígenes mismos.

No es posible hablar del surgimiento del jazz sin mencionar los puntos estratégicos que favorecieron dicho sincretismo cultural; es decir, los puertos comerciales. Dichos puertos fueron puntos medulares para este tipo de encuentros multiculturales. Tal es el caso de los puertos que conectan con el Golfo de México, como el río Mississippi que atraviesa la mayor parte de Estados Unidos y une a muchos puertos, incluyendo al de Nueva Orleans, con los puertos colindantes con el Golfo de México. Además de Nueva Orleans, los puertos de Cuba, específicamente la ciudad portuaria de la Habana, fue un lugar importante para

dicho sincretismo musical. Podemos remarcar que, tanto el Caribe, como el río Mississippi y el Golfo de México, fueron, son y seguirán siendo puntos estratégicos para el sincretismo músico-cultural.

Pero el jazz no solo era un estilo de música, sino que era la música popular de su tiempo, toda una novedad y un fenómeno social que rápidamente se extendería a nivel internacional por la potencia mundial que representaba Estados Unidos. El jazz se creó por una relación personal entre individuos de diferentes culturas, todos ellos con el mismo gusto por hacer música. Sin duda alguna, es y sigue siendo un estilo musical nacido del pueblo, para el pueblo, es un resultado de la mezcla de diversas culturas que aportaron parte de su identidad para crear algo totalmente nuevo, fresco, único e impactante. Este género ha perdurado con fuerza hasta nuestros días, ya que su propia naturaleza es seguir adaptándose por medio de la fusión a través de los tiempos. Es expresión de libertad, espontaneidad, diversión; es toda una cultura.

Con estos elementos podemos entender un poco más acerca de los diferentes estilos nacidos del híbrido entre la música africana y, en específico, la música latinoamericana, como es el caso de la salsa, la samba, el calipso y la cumbia, entre muchos estilos más. Estilos todos que representan innovaciones musicales importantes que requerirán su propia exploración.

## **1.2. Contexto histórico del jazz en México**

La historia del jazz en México aún es una tarea que está en construcción, ya que cada día se descubren elementos nuevos y de suma importancia que nos revelan un poco más acerca de su surgimiento. Se menciona que la llegada del jazz a México fue de dos maneras: la primera fue de forma directa, y la segunda de forma indirecta. La forma indirecta, es cuando los músicos intentaron sacar de "oído" la música de jazz, tratando de reproducir lo que escuchaban de los músicos norteamericanos por medio de discos, de la radio, del cine y de la televisión. Por otro lado, la forma directa, se dio por la interacción directa y cercana con los músicos

de jazz que, por diversos factores sociales, lograron tener múltiples encuentros, donde pudieron interactuar musicalmente de forma cercana. Estos músicos lo trajeron en poco tiempo a México. Cabe mencionar que, la forma indirecta se basa más en la capacidad del oyente para discernir lo que escucha y, hasta cierto punto, esta forma es bastante limitada; sin embargo, la forma directa revela ciertos elementos de suma importancia que no se perciben a simple vista, favoreciendo aún más la interpretación misma del jazz.

Jesús Galindo Cáceres, en su libro sobre *El jazz en la ciudad de México* (2017, p. 36), sostiene que uno de los primeros aspectos que debemos de considerar para que el desarrollo del jazz en México fuera limitado, fue la oferta y la demanda, esto se refiere al trabajo del músico. La falta de trabajo influyó en gran manera en los músicos; al no tener trabajo, no pudieron establecerse y desarrollar su música con libertad; por eso, lo principal para un músico es el trabajo, dado que esto representa su sustento diario. Lamentablemente no hubo una demanda tan fuerte de jazz a temprana edad en México, por la falta de cultura musical. Escuchar este género era para ciertas ocasiones, para pocas personas y en escasos momentos de la vida; es decir, no era parte del día a día de los mexicanos. Afortunadamente, esto ha cambiado con el paso del tiempo y la fuerza de este género ha ido creciendo exponencialmente, no solamente en México, sino en todo el mundo.

En 1884, según documentan algunos investigadores, pasó algo de suma importancia para el desarrollo del jazz en México, Porfirio Díaz mandó a la orquesta del Octavo Regimiento de Caballería, desde Morelia, Michoacán a Nueva Orleans, dirigida por el director Encarnación Payén, para amenizar la llamada “Exposición o Feria Mundial Industrial y de Algodón”. La banda contaba con más de cien músicos; y para ese tiempo México era uno de los mayores inversionistas en la industria del algodón. La orquesta se hizo popular tocando marchas militares, danzas, habaneras y danzones. Estos músicos se quedaron a vivir en el lugar por un tiempo prolongado y, así, formaron parte de las primeras agrupaciones de jazz en Nueva Orleans. Durante su estancia, se cree que introdujeron el clarinete y el saxofón al jazz, se

menciona que, no solo aportaron elementos técnicos en cuanto a la ejecución musical, sino que también influyeron en la venta de instrumentos musicales a bajo costo, debido a la gran cantidad de instrumentos que llevaban para la banda militar. Pero, además de eso, cabe indicar que la banda del Octavo Regimiento, a pesar de los periodos prolongados de vida en los Estados Unidos, regresaba a México con cierta frecuencia, trayendo el jazz de forma directa, aunque éste era difundido de forma encubierta, ya que era una música no bien vista y de baja “reputación” para algunas personas (Peña Munguía, 26 de noviembre 2020).

Ted Gioia (1997, p. 16) también afirma estos acontecimientos históricos importantes. Jelly Roll Morton afirmaba que: “Sin los toques mexicanos a las melodías de Jazz, no se tendría el aliciente carácter melódico del mismo”. Desde niño podía escuchar conciertos gratuitos a cargo de la banda de caballería mexicana en la “Exposición Mundial Centenaria de Algodón” en Nueva Orleans, entre los años de 1884 y 1885. Incluso la tienda de música Hart, ubicada en Canal Street, publicó más de 80 composiciones mexicanas durante estos dos años, composiciones que influyeron en los músicos locales, favoreciendo al entorno emergente del jazz. Estos acontecimientos son importantes porque nos revelan elementos de la fusión histórica entre los estilos latinoamericanos y el jazz.

Ruesga Bono (2013, p. 17) asegura que por medio del Golfo de México se logró la hibridación del jazz afroamericano y los ritmos latinos, ligado al tráfico de mercancía y comercio en los puertos que conectaban con México, España y los Estados Unidos; hecho sucedido a finales del siglo XIX y principios del XX; con lo cual se pone en cuestión la idea de que la llegada del jazz a México fuera hasta la década de los años 20 del siglo pasado. Este intercambio se originó, además de entre los puertos mencionados, entre los puertos de La Habana, Cuba y el Golfo de México, favoreciendo la llegada de otro género: el bolero (que será también un tema central en este trabajo). Claramente podemos observar, que los puertos fueron puntos estratégicos para el sincretismo músico-cultural. Por ejemplo, la Guerra Hispano-estadounidense, a finales del siglo XIX, donde Cuba, México y Puerto Rico, fueron

requeridos de forma militar por los Estados Unidos, fue un evento que favoreció la llegada de músicos mexicanos a Estados Unidos, hecho que contribuyó a la fusión de ritmos latinos con el jazz. Cuando estos músicos mexicanos regresaban a México, se encargaban de difundir esta corriente musical (Ruesga Bono, 2013, pp. 17-18).

Por la cercanía que existe entre México y los Estados Unidos, se consideraba que la llegada del jazz se llevaría a cabo de forma rápida e inminente, pero no fue así, debido a la guerra interna que se vivía en México, con la llamada Revolución Mexicana de 1910 a 1917. Esto fue un impedimento que propició un ambiente de pobreza, inestabilidad y poca permeabilidad en el desarrollo cultural de México. A pesar de esto, se calcula que el jazz se instaló con más fuerza entre 1918 a 1920, aunque ya se conocía entre la gente y los músicos desde el siglo XIX. Por desgracia, se tiene poco acervo histórico, debido a la falta de apoyo gubernamental y las condiciones carentes de la posguerra (Aymes, 2021).

Entre los años de 1920 y 1930, comenzaron a desarrollarse con más libertad diferentes manifestaciones artísticas. Dentro de ellas se encontraba la pintura, ligada al movimiento muralista, así como de expresiones musicales vinculadas con el comienzo del movimiento nacionalista. También se popularizó la música de jazz que tenía la característica de ser bailable; por ejemplo, el *charleston*, *blues*, *foxtrot* y *swing*, entre otros. Todo esto era interpretado por pequeñas bandas de no más de doce integrantes, los cuales tocaban en bares de México conocidos como cantinas, salas de té y de cines mexicanos.

El registro más antiguo de grabación que se tiene de esta década fue entre 1928 y 1929. El tema grabado se llama "Colores Vivos y Picoso pero Sabroso" del compositor Emilio D. Uranga, donde se pueden escuchar pequeñas intervenciones de solos de clarinete, violín y corneta. Esta producción fue grabada por el director de origen germano Efim Schachmeiste, en la ciudad de México (Milenio Digital, 30

de abril 2020). En este registro se percibe claramente la influencia del jazzailable en la música mexicana de la época (Aymes, 2021).

Aquí se pueden citar a renombrados músicos mexicanos como Juventino Rosas (quien compuso “Sobre las olas”), Lorenzo Tío (considerado como él que introdujo el clarinete al jazz), Luis Florencio Ramos (considerado el primer saxofonista de este género o uno de los primeros que tocó con la Original Dixieland Jazz Band, quien grabó en el primer disco en 1920).

Durante estos años, surgen las orquestas de Eduardo Vigil y Robles, Ismael Díaz, Juan García Medeles, Ray Montoya, Luis Márquez, Chuy Reyes, Noé Fajardo y, por supuesto, la orquesta de Juan García Esquivel y la de Luis Arcaz, la cual fue nombrada una de las orquestas más importantes del mundo. Sin duda, un semillero de músicos de jazz mexicano a partir de la década de los 30.

Cabe mencionar que, a causa de la Segunda Guerra Mundial, a finales de la década de los años 30, Europa ya no era un buen lugar para realizar giras de orquestas estadounidenses, por lo que se comenzó a visualizar a México como un excelente lugar para dichas giras. Esto fortaleció el desarrollo del jazz en el país, dado que dio la oportunidad de recibir a la orquesta de Benny Goodman, los Dorsey Brothers, Lex Baxter, entre otros (Aymes, 2021).

Como se puede ver en todo este recorrido, el jazz llega a México y México llega al jazz, por factores políticos, económicos y culturales en un fuerte intercambio con los Estados Unidos; sin embargo, no fue hasta los años 50 que se grabó el primer disco de jazz en México, el disco se llamó la *Orquesta de estrellas* grabado en 1954. Roberto Ayala fue el encargado de producir este disco junto con Héctor Hallal, arreglista de la orquesta de Luis Arcaz, en la ciudad de México. Los músicos que participaron fueron: Mario Patrón en el piano, Pablo Jaime también en el piano, Víctor Ruiz Pasos en el contrabajo, Tino Contreras en la batería, César Molina en la trompeta, Héctor Hallal como arreglista, Tomás Rodríguez en el saxofón tenor,

Román López en el saxofón barítono y Pepe Solís en el corno francés (Lover y cols., 14 de febrero 1984).

El jazz llegó a México para quedarse, también encontró su patria adoptiva, patria que proporcionó elementos importantes para su desarrollo mismo. México lo recibe, lo adopta y lo adapta en su propio contexto cultural, generando nuevas alternativas sonoras que hacen que siga evolucionando hasta nuestros días. Como vimos en este apartado, México también aportó su granito de arena al desarrollo de este género desde sus orígenes, y no solo eso, sino que lo ha potencializado y lo ha sabido exportar a diferentes partes del mundo.

### **1.3. Consideraciones generales de la historia del bolero**

Al igual que en el caso del jazz, el surgimiento del bolero se debe a un entramado complejo de hechos sociales, económicos, políticos y culturales, suscitados en América Latina y el Caribe. Algunos de esos sucesos, fueron el fuerte comercio de esclavos africanos que existían entre las costas de África occidental y las Indias occidentales, propiciadas por el lucro de comerciantes españoles, portugueses, piratas ingleses y holandeses alrededor del 1500. El triángulo comercial Atlántico, fue el punto clave para la comercialización de los esclavos africanos, quienes fueron llevados a las diferentes islas del Caribe, principalmente a la colombiana Cartagena de Indias, Portobelo en Panamá, algunos puertos del sur de Cuba, Haití, Puerto Rico y Santo Domingo. Podemos mencionar que el puerto de Habana, fue un punto obligatorio donde llegaron los esclavos, lugar donde también se generó este sincretismo musical. Como podemos observar, la economía y la música, siempre han estado ligados; además de que la población negra proveniente de África tuvo un papel central, a pesar de la violencia que vivían.

Juan Podestá Arzubíaga (2007, p. 100) afirma que, en el año de 1800, en el contexto de la lucha de independencia que brotaba en Latinoamérica y en el Caribe, aún se demandaba grandes cantidades de esclavos africanos para trabajos sumamente pesados, esto se daba también en la península de Yucatán en México y en los

puertos del sur de Cuba. Definitivamente este hecho provocó un alto mestizaje cultural y, por ende, una “hibridación musical”, de donde emergió con fuerza un nuevo género: el bolero.

El primer bolero registrado en la historia fue escrito por el compositor Pepe Sánchez en Cuba. En los años de 1883, un año antes que la Banda del Octavo Regimiento saliera hacia los Estados Unidos, se escribió el tema llamado “Tristeza”, el cual se popularizó en gran manera en años posteriores. Fue en este año donde oficialmente se dio origen a este género, años muy cercanos al surgimiento del jazz. No podemos dejar a un lado a otros músicos que también fueron responsables del nacimiento del bolero como: Alberto Villalón, Sindo Garay, Manuel Corona, Eulalio y Manuel Limonta, Nicolás Camacho, Rosendo Ruiz, Emiliano Blez, Patricio Ballagas, Rafael Gómez, Vicente González Rubiera y Oscar Hernández, entre otros. Dentro de las mujeres tenemos a: María Teresa Vera, Rosita Fornes, Rita Montaner, Esther Borja, Celeste Mendoza, Paulina Álvarez, Gina León, Blanca Rosa Gil y América Crespo, entre muchas más. Esto evidencia la “presencia femenina” en el “surgimiento mismo del bolero” (Podestá Arzubíaga, 2007, p. 101).

Fue en la segunda mitad del siglo XIX, donde el bolero comenzó a adquirir su consolidación y carácter propio. Se cantaba al amor, la ternura, el desencanto, la soledad, los celos, la infidelidad y la cotidianidad, entre muchos temas más que, sin duda alguna, reflejaban el sentir de la sociedad, en cuanto a la cultura del amor. Es importante mencionar que los compositores de boleros, se auxiliaban de poetas modernistas que se inspiraban en la “mujer perfecta”.

Entre 1890 y 1920, el bolero aún no había consolidado su identidad de forma completa, pero fue entre estos años que, del oriente de Cuba, surgió la nueva cadencia del son que, al mezclarse con el bolero, hicieron populares los Tríos de boleros, sextetos y septetos, como Beny Moré con la Sonora Matancera en el año de 1927, tendencia que influenciaron hasta el siglo XXI (Podestá Arzubíaga, 2007).

El bolero llega a ser un resultado de la historia, proveniente desde España con la música flamenca y gitana, entre Francia y Austria con el desarrollo melódico del violín, el piano y el canto lírico, África con sus ritmos sincopados, el Caribe, especialmente la isla de Cuba, con sus instrumentos de percusión y sus ritmos característicos (la habanera, danzón, contradanza, danza criolla, la clave, etc.), y República Dominicana con su clásico ritmo del cinquillo. Todos estos elementos dieron pauta a una fusión social y cultural conocido como bolero, todo esto basado en el mensaje central del bolero, que es la “cultura del amor” (Podestá Arzubíaga, 2007, pp. 97-98).

Entre 1920 y 1930 surgió la radio con potentes cadenas emisoras, donde Cuba, México y Puerto Rico se dieron a notar a nivel continental. No solamente la radio difundió el bolero, sino también el cine, los discos, salones de baile, burdeles, festivales y diferentes *shows* privados. Estos eventos darían mayor auge y publicidad al crecimiento del bolero.

En la década de 1930, fue cuando surgieron músicos estudiados de primera línea como Agustín Lara, Guty Cárdenas, María Grever, Lorenzo Barcelata, Esparza Oteo, Gonzalo Curiel y Chelo Vázquez, entre otros. En el año de 1935, disminuyó la popularidad del bolero por el creciente surgimiento del tango. Pero el fallecimiento de su ídolo y principal exponente, Carlos Gardel, provocó que el bolero retomara aún más su popularidad y difusión comercial (Podestá Arzubíaga, 2007).

El bolero no tuvo un camino fácil para imponerse en la cultura mexicana, esto se debe a que emergieron ritmos bailables que, inmediatamente, cautivaron los oídos del público, como es el caso del ritmo del son cubano, el sexteto habanero, el *charleston*, el *fox-trot* y, sin duda alguna, el jazz: así como la Habana era el centro musical del bolero, Nuevo Orleans lo era del jazz (Podestá Arzubíaga, 2007, p. 100). Otro factor que sin duda influyó en un cierto decaimiento del bolero, fueron las secuelas de la Primera Guerra Mundial. Este evento interrumpió la difusión y el crecimiento musical del bolero en Latinoamérica.

A pesar de esto, muchos estudiosos afirman que “la época de oro” del bolero fue entre 1940 a 1960, ya que en estas décadas se desarrollaron sus aspectos creativos y de difusión entre Cuba y México hacia otros países latinoamericanos. El bolero migró con mucha potencia de Puerto Rico hacia Estados Unidos, donde se dieron a conocer personajes importantes tales como: Rafael Hernández, Pedro Flores, Tito Rodríguez, Bobby Capó, Charlie Figueroa, Daniel Santos, José Feliciano, Danny Rivera, Cheo Feliciano, Willie Colón, Ismael Miranda, Gilberto Santa Rosa y Héctor Lavoe, entre otros.

Sin duda alguna, factores como el inicio de la Segunda Guerra Mundial, los rezagos de la Guerra Fría, la invasión norteamericana a Guatemala, la Guerra de Vietnam, la matanza de estudiantes en Tlatelolco, el emergente movimiento negro, el comienzo de la liberación africana, la llegada del *rock and roll*, el *twist*, la atmósfera de nacionalismo, la lucha contra la libertad, la furia de la guerra y la escasa libertad de expresión de aquellos tiempos, provocaría el surgimiento de un pensamiento muy distinto hacia la intimidad, el romanticismo y el contacto cercano que alimentaba el alma misma del bolero. Esto ocasionó que se apagara, por un tiempo, el espíritu mismo del bolero (Podestá Arzubíaga, 2007, p. 109).

El surgimiento del bolero se debe a una fusión multicultural causado por diferentes factores sociales, económicos, políticos y culturales, de la misma manera como se efectuó el nacimiento del jazz. Estos datos históricos nos revelan la importancia de las hibridaciones culturales y de los resultados tan interesantes que provocaron dichos eventos, resultados que podemos disfrutar hoy en día en cuanto a la música. Sería muy ambicioso querer afirmar que cualquiera de estos dos estilos musicales le pertenece a alguna nación en particular, ya que en realidad se originaron por la mezcla de muchas culturas. Lo que sí podemos reconocer son los lugares donde se gestaron y los factores que favorecieron el surgimiento de estos géneros musicales.

#### **1.4. Apuntes históricos del bolero en México**

A pesar de que el bolero no tuvo su origen en México, como ya se mencionó antes, fue ampliamente recibido en el país. Arzubiaga (2007, p. 97-98) sostiene que “el bolero llega a México por medio de la península de Yucatán”, esto debido a la cercanía con la isla de Cuba. Nuevamente podemos señalar la importancia del Golfo de México. El bolero fue adoptado por la trova yucateca, caracterizado por sus voces, su toque acústico e íntimo con guitarras y percusiones, con lo que se ayudó a definir el carácter mismo del bolero mexicano, todo esto derivado de un profundo proceso de “mestizaje musical” (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 100).

Este apogeo dio pauta al surgimiento de grandes intérpretes, arreglistas y compositores mexicanos, que lograron impactar al mundo entero con sus fascinantes melodías, recordadas hasta nuestros días. Se puede enumerar a destacados personajes como Manuel María Ponce, Ignacio Fernández Esperón, Luis Demetrio, Ricardo Palmerín, Pepe Domínguez, Ricardo López Méndez y José Antonio Zorrilla Martínez. Sin embargo, se sigue mencionando que el primer intérprete y compositor mexicano de bolero fue Alberto “Guty” Cárdenas (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 103).

El bolero, al encontrar su patria adoptiva y el aporte lírico mexicano, entre serenatas, voces y romanticismo, aunado a la radio, la televisión, la grabación y la época dorada del cine mexicano, ayudó a detonar su popularidad en México y en toda América Latina, como un sello distintivo de nuestra nación. Cabe mencionar que, a través del surgimiento de la radio en 1919 como elemento de comunicación masivo, y la radiodifusión en México en 1923 con las emisoras, se llenaron de propuestas culturales y musicales los hogares de miles de oyentes, esto haría de la radio, el medio de entretenimiento de mayor demanda en México y en todo el continente americano, posicionando a México, Cuba y Puerto Rico, como “difusores masivos del bolero” en programas en vivo y emisiones de discos fonográficos (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 104).

Sin duda alguna, los Tríos de bolero, popularizaron el bolero en México en gran manera, con su calidez en las voces, sus melodías románticas, con la ejecución magistral del requinto y su toque acústico e íntimo característico de este género. Esto hizo que México y Cuba fueran grandes exportadores de este género musical al mundo entero. Agrupaciones como: Los Ases, Los Caballeros, Los Dandys, Los Panchos, Los Tres Reyes, Los Diamantes, Los Fantasmas, Los Soberanos, Los Duendes y muchos más, ayudaron en la popularización masiva del bolero.

Es importante señalar que el requinto dentro de los Tríos de bolero fue gracias a “Los Panchos”, quienes dejaron un enorme legado en la música popular mexicana de bolero romántico. Esta agrupación nació en Nueva York en 1944, con sus creadores, los mexicanos Alfredo Bojalil Gil (creador del requinto) conocido como el “Güero Gill” en la tercera voz y el requinto, José de Jesús Navarro Moreno, conocido como el “Chucho Navarro” en la segunda voz y la guitarra. Posteriormente se unió el puertorriqueño Herminio Avilés Negrón, conocido como “Hernando Avilés” en la primera voz y las maracas. A lo largo de más de setenta y seis años de carrera, llegaron a la fama mundial con más de trescientos LPs, con más de tres mil quinientas canciones y más de quinientos millones de discos vendidos. “Los Panchos” tuvieron siete cambios en su conformación, pero la agrupación más conocida fue la de Navarro, Gil y Rafael Basurto Lara. Sin duda alguna, marcaron uno de los mejores momentos de la historia del bolero romántico en México y lo exportaron a gran parte del mundo. (Línea de Tiempo, 9 de octubre 2020).

Fue entre 1959 y 1961 que se registraron 3,226 boleros, creados por compositores mexicanos. Cabe mencionar que, por cada pieza de *rock and roll*, se produjeron catorce composiciones de boleros, signo de su crecimiento y popularidad en esos tiempos (Podestá Arzubíaga, 2007).

Como pudimos apreciar, el bolero fue ampliamente recibido por todos los mexicanos. Adoptado y potencializado a nivel internacional, este género marcó una época dorada para todos los mexicanos, símbolo de identidad nacional. La llegada

de los medios de comunicación fueron un elemento clave para la difusión masiva del bolero tanto de forma local como internacional. Su toque bohemio, acústico, sutil, romántico, sigue siendo fuente de inspiración para muchos músicos en la actualidad.

### **1.5. La fusión del bolero y el jazz en México**

Se tiene poca información para asegurar el momento exacto de la fusión entre el bolero y el jazz mexicano, ya que en la actualidad aún se siguen encontrando nuevos factores históricos que favorecieron dicho suceso; pero mencionaremos algunos momentos históricos importantes que nos brindarán cierta luz para entender este sincretismo musical que disfrutamos en nuestros días.

Entre los años de 1930 a 1940, se crearon las grandes conformaciones orquestales conocidas como “Big Bands”, sin duda alguna una de las épocas más populares que el jazz ha tenido hasta el día de hoy. Estas agrupaciones influyeron en las orquestas mexicanas dentro de su música folclórica, ranchera, el danzón y hasta en el bolero mismo, debido a los medios masivos y la influencia de estas “Big Bands”. El jazz comenzó a sonar en grandes orquestas, en las principales ciudades de México, pero fusionado con el sabor y el estilo mexicano; esto se logró después de imitar el sonido norteamericano y adaptarlo al contexto mexicano, hasta llegar a apropiarse de su vocabulario y ser parte de la vida cotidiana de México (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 105).

Al lapso entre 1940 a 1960, se le conoció como “La época dorada” del bolero. Por su popularidad y difusión, el bolero se convirtió en parte de la identidad de la música latina. Desde Cuba y México se propaga hacia República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, España, entre otros países de Latinoamérica. El bolero llega de Puerto Rico a Estados Unidos con mucha fuerza, transmitiendo todo el carácter latino, pero ahora con influencia jazzística, favoreciendo su desarrollo en cuanto a su calidad, su consistencia, su belleza y la profundidad misma del bolero fusionado con el jazz.

En este mismo periodo, el bolero se extendió aún más a nivel mundial, transmitiendo su carácter e identidad, pero comenzando a fusionarse con el jazz, la música brasileña, el Beguine (baile de origen caribeño, similar a la rumba), entre otros géneros musicales. Aquí es donde adquiere madurez, con un repertorio más extenso, mayor profundidad y consistencia, además de más cantidad de intérpretes y calidad en sus grabaciones. Nace el bolero-son, donde se daba más libertad e importancia a la expresividad en las letras casi narradas, destacando músicos como Cesar Portillo de la Luz, Pablo Milanés y Omara Portuondo; quienes, con sus melodías, claramente demuestran la influencia del jazz y del *blues*. Fueron músicos mexicanos como Vicente Garrido, Álvaro Carrillo, Consuelo Velázquez, Roberto Cantoral, Agustín Lara, María Grever, Esparza Otero y Armando Manzanero, entre otros, quienes acrecentaron con fuerza la producción de boleros en México, con elementos de jazz, en sus giros armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 106).

Algo que favoreció en gran manera la difusión y aceptación del jazz en México fue el surgimiento del jazz Latino, principalmente originado entre Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico y México; quienes, al mezclar estos géneros musicales dieron origen al "latin jazz". Dicho género propició una buena aceptación, por tener elementos de ambas culturas. El jazz se fusionó primeramente en Cuba (lugar de donde nació el bolero), para difundirse también a México. Podemos mencionar que, por medio del Latín Jazz se expandió aún más la aceptación del jazz en toda América Latina (Leymarie, 2005, p. 10). La fusión del bolero mexicano y el jazz fue resultado de muchos factores socio-históricos, donde estos dos géneros florecieron de forma separada hasta fusionarse de forma espectacular.

### **1.6. Antecedentes históricos del piano en el bolero mexicano**

El piano fue y sigue siendo un instrumento importante en el desarrollo del jazz y del bolero mexicano, por lo que conocer su incorporación, desarrollo, lenguaje, ejecución, armonía, fraseo y demás características distintivas de este

instrumento en ambos géneros, ayudará a entender y a interpretar el bolero con elementos de jazz de forma precisa. Enriqueció la ejecución y el desarrollo del bolero con nuevas posibilidades sonoras, siendo fuente de inspiración para realizar nuevas composiciones, refrescando a los compositores de bolero en cuanto a la visión orquestal que este instrumento proporciona.

A finales de la década de los 20, surgieron dos fenómenos muy importantes: el primero es la introducción del piano en el bolero por Agustín Lara, incorporando nuevas sonoridades, nuevos matices, más elegancia, musicalidad y crecimiento en la popularidad del género mismo, ya que anteriormente el piano solo era usado de forma académica y exclusiva de las “clases cultas”.

El segundo gran fenómeno, fue causado por este mismo, el cantante y pianista Agustín Lara, por su forma tan peculiar de componer, mostrando una versión cruda del amor; es decir, una versión más real del amor y de la mujer, develando sus virtudes y defectos. Su aparición, enriqueció este género musical de forma poética, romántica y sensual (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 102). Fue el primero que usó el piano en este género musical, con una particular forma de ejecutarlo, colocándolo como un icono del bolero y del danzón. Aunque interpretaba de forma un poco más tradicional los boleros, es decir, con escasos elementos de jazz, fue un precursor que detonó el desarrollo de la fusión del bolero con el jazz (Podestá Arzubiaga, 2007).

Además de Lara, es importante mencionar a los pianistas que han contribuido de forma exponencial al desarrollo del bolero con elementos de jazz, tal es el caso de músicos como: Consuelo Velázquez, Armando Manzanero, Alfonso Esparza, Francisco Fabian Céspedes, Vicente Garrido, Gonzalo Curiel, Jesús Rubalcaba, Juan Bruno Tarraza, Ignacio Jacinto, Bola de Nieve, Mario Patrón y Tete Montoliu. Este último personaje es el que será objeto de nuestra atención, con el fin de expresar sus singulares aportaciones.

Dejando en claro que los aspectos técnicos pianísticos derivados del estilo musical en comento, pueden ser tema de otra línea específica de investigación; sin embargo, de manera general en este caso, el bolero que analizamos nos ha dejado diversos recursos pianísticos derivados de su ejecución, tales como: el uso de arpeggios, toque con octavas rellenas, terceras y sextas en la melodía, uso de quintas y octavas en la mano izquierda, el uso del *rubato*, progresiones armónicas características del género; el uso de *ostinatos* imitando el movimiento del bajo, espacios para incorporar y apreciar armonías con extensiones, ornamentaciones y *mordentes* que adornan los espacios melódicos, el uso de dominantes con b9, dominantes aumentados, acordes disminuidos, intercambio modal y por supuesto, el sentimiento característico de este género musical.

Sin duda alguna, la incorporación del piano y del jazz al bolero en México, enriqueció de forma exponencial la vitalidad y longevidad de este género, ya que, por las características mismas del instrumento y las aportaciones armónicas del jazz al bolero, podemos disfrutar de una gran gama de sonidos, acordes, colores, timbres, matices, ritmos y melodías que marcaron a generaciones enteras. La introducción del piano en el bolero nos ha dejado diversos aspectos técnicos predominantes en cuanto a su ejecución, los cuales serán enunciados en los siguientes capítulos.

## **CAPÍTULO II.**

### **VIDA Y OBRA DE TETE MONTOLIU**

Después de haber mostrado información sobre los géneros musicales conocidos como bolero y jazz, en este capítulo nos centraremos en una de las figuras más sobresalientes en la fusión de dichos géneros: Tete Montoliu. Si bien se ha reconocido la importancia de Montoliu en dicha fusión, sus contribuciones no han sido tan ampliamente valoradas, al menos en México, en comparación con otros músicos cuyos nombres resuenan con mayor frecuencia en los trabajos de investigación. Por esta razón, a continuación, se presentan algunos elementos vitales, para conocer la vida y la producción musical de este importante pianista español, cuya aportación es insustituible no sólo a nivel internacional, sino también en nuestro país.

#### **2.1. Contexto biográfico de Tete Montoliu**

Se menciona que, Vicenç Montoliu i Massana, mejor conocido como “Tete Montoliu”, recibió su nombre artístico por uno de sus tíos. Nació el 28 de marzo de 1933, en la ciudad de Barcelona, España, y falleció ahí mismo el 24 de agosto de 1997, por motivo de un cáncer pulmonar. Fue considerado uno de los mejores pianistas de jazz, considerado de la talla de Bill Evans, Thelonious Monk y Oscar Peterson (Lover y cols., 14 de febrero 1984).

Tete Montoliu, a pesar de haber nacido con una barrera visual, no tuvo impedimento (hasta podría decirse que, apertura nuevas posibilidad) para desarrollar un sentido auditivo excepcional y una habilidad de precisión táctil a niveles inimaginables en el piano. Se le considera un gran pianista español que trascendió las fronteras a nivel internacional. Fue influenciado por Duke Ellington, John Coltrane, Thelonious Monk, Charlie Parker, Oscar Peterson, Bill Evans, Art Tatum, entre muchos más (Lover y cols., 14 de febrero 1984).



**Figura 1. Tete Montoliu**

*Fuente: EuropaPress (2023, 2 de diciembre).*

Su padre era un músico clásico reconocido, tocaba el oboe y el corno inglés en la orquesta del Gran Teatro Liceo y en la Banda Municipal de España. Su madre escuchaba música de jazz en una pequeña discoteca que tenía en casa, lugar donde Tete Montoliu pasaba horas y horas escuchando música de Duke Ellington (1899-1974), Fats Waller (1904-1943), Art Tatum (1905-1956), Bud Powell (1924-1966), entre otros músicos de Jazz. Tete Montoliu decía: “El jazz fue el lenguaje musical que entendí primero”, a pesar de escuchar música clásica los domingos con su padre y de tener formación de música clásica en el piano (Cifuentes, 1 de agosto 1986).

Fue una persona excepcional, pues fue un niño invidente con un talento extraordinario, sin duda con un apoyo inmenso de sus padres en cuanto a su educación rigurosa, en especial su padre con el piano clásico. Realizó sus estudios en el conservatorio de Barcelona, España. Además de tener maestros particulares dentro de los cuales estuvieron Petri Palau, heredera de la escuela del compositor Enrique Granados. Demostró una gran pasión por el jazz desde pequeño, estudiando de manera autodidacta, por medio de escuchar horas enteras discos de jazz, al punto de memorizar los solos, imitando a sus pianistas favoritos. (Luján, 2020<sup>b</sup>).

Tanto en su vida diaria como en su formación musical, enfrentó diversas dificultades. La sociedad en la que vivió era en ese entonces poco inclusiva, lo que complicó su aceptación. A pesar de sus barreras visuales, su talento brilló desde muy temprana edad, ya que a los 4 años comenzó a recibir clases de piano con la maestra Petri Palau, quien fue fundamental en su desarrollo musical. Más tarde, a los 13 años, ingresó al conservatorio de música de Barcelona, donde continuó perfeccionando su arte y superando los desafíos que se presentaban en su camino. Su historia es un ejemplo inspirador de perseverancia y dedicación (ONCE, 28 de marzo 2017).

Para leer partituras, Montoliu usó el sistema Braille, donde leía la partitura con la mano derecha y tocaba el piano con la mano izquierda, hasta memorizar la frase. Después, leía la partitura con la mano izquierda y tocaba el piano con la mano derecha, hasta memorizar la frase. Enseguida unía ambas manos para obtener la frase completa de la pieza musical; sin duda alguna, una gimnasia mental impresionante.

El sistema Braille le fue enseñado desde pequeño en la escuela especial para invidentes y recibió inspiración de otros pianistas con dificultades similares a las de él, pianistas como: Art Tatum (pianista que nació con cataratas, con pérdida visual total de un ojo y con visión limitada del otro), así como de Ray Charles (pianista y cantante, quien entre los cinco y siete años quedó totalmente ciego) (Cifuentes, 1 de agosto 1986).

Algo que lo caracterizaba era su sinceridad, sencillez y sus respuestas frescas y bastante acertadas en sus entrevistas, ya que poseía una actitud de anti-divo, siempre expresándose con mucha sencillez y vitalidad. Su increíble memoria para recordar eventos con fechas exactas, favorecía en gran manera las entrevistas realizadas a este gran personaje.

## 2.2. Momentos importantes en la carrera artística de Tete Montoliu

Los años de 1946 a 1950 fue un tiempo de gran auge del *bebop*, de muchos conciertos de jazz en España, de *jam sessions*, sesiones matinales, tertulias y festivales, como en el “Hot Club”, el cual era un bar que difundió el jazz en Barcelona (aunque su verdadero nombre fue “Club de Hot”, prevaleció la tradición del nombre de “Hot Club”).

El Club nació en 1934 tomando la ideología del “Hot Club” de Francia, dicho club fue de gran importancia en la difusión de jazz en programas de radio, espacios para foros de opiniones y discusiones. Este concepto de Club de jazz fue tan popular que se extendió a diferentes partes del mundo, dentro de ellos Barcelona, España (Luján, 2020<sup>a</sup>).

Fue la Guerra Civil Española (entre 1936 y 1939), que acabó con una época de oro del jazz. Los músicos en general se confinaron y cesó por un momento este movimiento musical, aunque de manera personal los músicos siguieron escuchando y haciendo música. Fue hasta 1947, cuando el “Hot Club” volvió a abrir sus puertas, pero con el nombre de “Club de Hot”, donde se comenzaron a organizar espacios para *jam sessions* y convenios con diversos lugares, resultando en gran difusión del jazz en Barcelona.

Entre los años de 1944 a 1948, Tete creó su primer trío de jazz llamado “Be-Bop Trío”, donde se muestra claramente el lenguaje de *bebop*. Unos años después, formó su “Cuarteto Be-Bop”. En esta época fue entrevistado por la revista “Ritmo y Melodía”, dentro de sus respuestas, claramente mostraba su afinidad por dicho género.

Parte importante en su formación musical fue su participación en los clubs y salas de conciertos de jazz y *jam sessions*, algo que solía hacer desde sus trece años de edad. Ahí fue donde conoció a los “jazzmen”, extranjeros que llegaban a Barcelona

de gira. Mientras se daba a conocer, se apropiaba también del lenguaje de jazz moderno de la época. En 1946, conoció al joven saxofonista George Johnson, con quien tocó en diversos escenarios de los antes mencionados. Debido a que Johnson tocaba *bebop*, se podría asumir que Tete fue influenciado por él en sus inicios.

En 1948, Tete conoció a otro saxofonista que influenció su vida, con quién tuvo una gran amistad, Don Byas, un verdadero *bopper* (persona que toca jazz bop), quien había tocado con Dizzy Gillespie y Charlie Parker, músicos que representaban esta grandiosa época del *bebop*. También tocó con el saxofonista cubano José "Chombo" Silva, quien respetaba grandemente a Tete, dándole el sobrenombre de "Likely Bop" (Luján, 2020<sup>b</sup>).

En 1950, Montoliu, con tan solo diecisiete años, presentó un artículo en defensa del *bebop* en la misma revista que tenía una importancia notable en Barcelona (Luján, 2020<sup>a</sup>). Su defensa fue debido a los constantes ataques de los críticos y músicos de la época, comúnmente generados por ser algo nuevo; es decir, por la resistencia al cambio. Los críticos afirmaban que el *bebop* no era cantable y no eraailable, por lo que para ellos no era escuchable, pero fue dicho género lo que revolucionó la forma de escuchar el jazz: de músicaailable a música cerebral o intelectual, llena de virtuosismo, tanto en su ejecución, como en su forma de improvisar. Es por eso que él defendió la llegada del *bebop* y su importancia en el desarrollo de la música de jazz, y, a su vez, desacreditó a aquellos músicos que solo por moda pensaban que tocaban *bebop*, cuando en realidad no representaban dignamente dicho estilo musical en su forma de tocar, mermando su seriedad y la calidad del mismo, dando pauta a que los críticos siguieran cuestionando su importancia en el desarrollo del jazz (Luján, 2020<sup>b</sup>).

Asimismo, sostenía que el creador del *bebop* era Dizzy Gillespie, quien, con sus frases, estilo y personalidad, le dieron su toque emblemático. Esta frase es difícil de afirmar, pero, sin duda alguna, Dizzy Gillespie fue uno de los principales precursores del *bebop*, pues solía mencionar que el tema solo era un pretexto para improvisar,

que para ello se crearon estructuras como el *rhythm changes*, que dieron origen a diferentes *contrafacts*, esto con el objetivo de evitar el *copyright* y poder improvisar con libertad. Como Luján (2020<sup>b</sup>) menciona: “Tete dio gran importancia a la improvisación”.

En 1954, debutó como pianista del bolerista Lorenzo González, una gran oportunidad de adentrarse en el mundo del bolero. En el “Hot Club de Barcelona”, tocó con el saxofonista Don Byas, quien, como ya hemos dicho, fue de gran inspiración en su carrera artística. Lionel Hampton descubrió a Tete Montoliu y le dijo que era uno de los mejores pianistas de jazz, lo tomó para promocionarlo e incorporarlo en una de sus grabaciones en 1956, en el disco *Jazz Flamenco*: un disco de fusión, donde tocó el tema de “España” y “Tenderly”. En ese mismo año, con 23 años, grabó sus primeros discos de bolero y chachachá con Manolo Bolao, Ramon Farran y Pilar Morales (quien sería su esposa posteriormente) (Cifuentes, 1 de agosto 1986).

Fue en 1955, cuando tocó por primera vez en Madrid, en un lugar conocido en ese entonces como “American Stars”. Después de haber tocado un año en este lugar, regresaría como pianista de la orquesta de Lionel Hampton, y fue con esta orquesta con quienes Tete fue a Francia por primera vez. Se pensaba en tener giras por América, pero no fue posible por la esposa de Hampton, quien mencionó que no era deseable llevar blancos en una orquesta de negros (Luján, 2020<sup>a</sup>).

En 1958, actuó por primera vez fuera de España como solista, acompañado de su trío con Art Taylor (baterista) y Doug Watkins (contrabajista), para participar en el festival de jazz de Cannes, este evento fue de gran importancia en la carrera de Tete. A partir de 1960, comenzó a tocar en múltiples ocasiones en Berlín, ya que fue en este mismo año, donde fue considerado uno de los mejores pianistas de jazz, de la talla de Bill Evans, Thelonius Monk y Oscar Peterson. En 1961 recibió el premio al mejor pianista europeo y, desde entonces, comenzó a tocar con músicos como Dexter Gordon, Archie Shepp, Kenny Dorham, Roland Kirk, Richard Davis, Cecil

Taylor, Oscar Peterson, Dick Jordan, Chick Corea, entre otros grandes músicos de jazz (Lover y cols., 14 de febrero 1984).

Tete Montoliu afirmó que el año y medio más difícil de su carrera fue en 1960 durante su estadía en Copenhague, Dinamarca, porque los músicos de jazz le exigían tocar mejor, aunque esta exigencia no era tan agradable. Tete mencionó que tuvo que aprender y lograr superarse a sí mismo, hasta obtener el nivel requerido a pesar de las lágrimas. Pero algo que le quedó en claro es que “él trataría a sus músicos, como hubiese querido ser tratado” (Salinas, 1995, s/p).

En 1961 tocó con Dexter Gordon, Archie Shepp, Roland Kirk y Kenny Dorham. En 1967, fue a Estados Unidos por primera vez, invitado por Nuria Feliú, en la Semana Catalana, que se celebraba en Nueva York. Después de este evento se quedó tres meses más, pero tuvo problemas para encontrar alojamiento por su entonces esposa, ya que ella era de color, de modo que estuvieron buscando un lugar por un tiempo, hasta que encontraron un apartamento en la calle 14, y no solo eso, sino que también recibió un contrato por dos meses en el “Club Village Gate”. Comenzó a extrañar Barcelona, su tierra, sus costumbres, su comida, su familia y su fútbol, por esa razón decidió regresar a casa (Salinas, 1995, s/p).

Tete Montoliu afirmó que el mejor momento de su carrera fue el 7 de abril de 1967, en un evento donde debutó en Nueva York, sin saber que en el público estaban presentes Miles Davis, Charles Mingus y otros músicos importantes de jazz (Lover y cols., 14 de febrero 1984). En 1968 grabó un disco con Bend Webster y Don Byas, dos excelentes saxofonistas, el disco se llamó *Ben Webster Meets Don Byas In The Black Forest*. Tete mencionó que lo peor que le podría pasar aún músico de jazz es encasillarse, repetir siempre lo mismo, ya que es deber del mismo conocer desde las bases de la música, hasta lo que se toca en la actualidad. Su prestigio internacional despegó en la década de los años 70, cuando formó su Trío de jazz con Orsted Pedersen y Tootie Heath, sus grandes amigos y colegas del jazz (Salinas, 1995, s/p).

En 1970 acompañó al saxofonista Lucky Thompson, quien brindó una grata experiencia y con quién tuvo gran empatía a pesar de tocar estilos diferentes. En 1974 grabó un tema emblemático de jazz tocado de una forma magistral, estamos hablando de “Giant Steps” de John Coltrane. Tete afirmó que no es un tema, sino todo un concepto y una forma de tocar jazz, creado por un genio de la música. También admiraba grandemente a Thelonious Monk, refiriéndose a él como su ídolo, también admiró a Bud Powell, Bill Evans, McCoy Tyner, Art Tatum, Oscar Peterson, Martial Solal (mejor pianista de Europa en la perspectiva de Tete), Teddy Wilson y como organista a Johann Sebastián Bach.

En 1986, recibe doble premio al mejor solista de Jazz y el premio de vida dedicada al jazz. Siempre estuvo agradecido con Lester Gordon, quien fue un gran maestro para él, como él mismo dijo: “Me acabó de pulir” (Cifuentes, 1 de agosto 1986). Mencionó que los músicos de jazz con los que se sintió mejor acompañado, fue con Billy Higgins y Buster Williams. Afirmó repetidas veces, su preocupación en cuanto a la falta de interés de los músicos por aprender más, al no llegar a los conciertos de jazz y en especial a los de otros pianistas. No se consideraba un maestro, pero le preocupaba no tener seguidores, le preocupaba la falta de humildad de los músicos, al no llegar a los conciertos y escuchar a otros músicos tocar. Es por eso que dijo: “El jazz no se aprende en cursos o en escuelas, se aprende en la vida diaria al tocar” (Salinas, 1995, s/p).

### **2.3. Tete Montoliu y su encuentro con el bolero**

Con respecto al bolero, el primer contacto de la vida profesional de Tete Montoliu fue en 1954, al tocar en la orquesta del bolerista venezolano Lorenzo González, quien había llegado a España por dos años y había logrado una carrera relativamente exitosa. Dicha orquesta tocaba temas de boleros, sones y demás música cubana. Mientras que, simultáneamente, Tete participaba en una grabación de jazz con el “Latin Quartet”, sin que su nombre apareciera en los créditos y la carátula del disco.

En 1955, fue su encuentro con la cantante bolerista cubana Pilar Morales, quien con su voz grave, cálida y afinada cautivaba a sus oyentes. Pilar fue muy importante en su vida, ya que hicieron dueto en diversos temas de bolero. Como los padres de Tete y Pilar estaban en la misma Orquesta de Lorenzo González, tuvieron diversas presentaciones en salas de fiestas y bailes. De hecho, la gente esperaba la actuación de Pilar en cada presentación de la orquesta, ella era llamada "La Voz de Trópico". También en 1955, Montoliu participó con cuatro temas en una grabación de la orquesta de Lorenzo González, para el sello de ODEON. Este disco sería parte de sus primeros discos fonográficos (Marquetti Torres, 3 de julio 2015).



**Figura 2. Pilar Morales con Tete Montoliu al piano**

*Fuente: Marquetti Torres, 3 de julio 2015.*

Estaba perdidamente enamorado de la voz de Pilar, por lo que buscaba diversas ocasiones para estar con ella. Lo más importante fue que la atracción era mutua, ya que se casaron en Barcelona, España en 1956. Después de su unión matrimonial, tocaron a dueto en diversos "Night Clubs" como el "Atelier Club", donde regularmente tocaban música latina (boleros, danzones, Chachachá, etcétera), a la par del desarrollo de sus proyectos personales de cada uno. Este evento fue muy

importante, ya que permitió que Tete fusionara aún más los elementos de jazz con el bolero.

El problema fue que llegó el momento de éxito de ambos artistas, cuando comenzaron a despegar de manera individual en sus proyectos personales, Tete en el mundo del jazz y Pilar en el mundo del bolero. Ambos tomaron rumbos distintos, pero fue ahí donde se tenía que tomar una decisión y fue Pilar la que decidió renunciar a sus sueños profesionales, para apoyar a tiempo completo a su esposo en su carrera. Ella escogió a su familia y a su compañero de vida, abandonando su carrera artística y se convirtió en su manager, ella organizaba los detalles de cada presentación de su carrera. Sin duda alguna, le tocó el mayor de los sacrificios, dejar sus sueños y su propia carrera artística, por apoyar a Tete (Marquetti Torres, 3 de julio 2015).

Fue en 1956, donde el reconocido vibrafonista Lionel Hampton, llegó a Barcelona a dar un concierto en el "Windsor Palace", lugar donde Lionel conoció por primera vez a Tete. Se menciona que, al término de su concierto, Tete se subió al piano y comenzó a tocar de manera impresionante, algo que llamaría la atención de Lionel, motivo por el cual, lo invitó a tocar en su orquesta en una gira de tres semanas por Francia; evento que cambiaría el rumbo de la carrera artística de Montoliu.

En 1957, nació Nuria Montoliu Morales, la hija única de Pilar y Montoliu, la cual quedó al cuidado de sus abuelos paternos, para que pudieran continuar con la carrera artística de Tete. Ambos se fueron a vivir a Berlín, y posteriormente a Copenhague, por el movimiento jazzístico de aquella época. Su matrimonio duró 24 años aproximadamente, hasta que Tete por razones no conocidas, decidió separarse de Pilar en 1993. La última aparición al público de Pilar fue en 1964 en Madrid con el pianista Alcibíades Agüero, donde cantó algunos temas de bolero. Se menciona que se apreciaban ligeros cambios en la voz de Pilar, debido a la falta de práctica y el descuido de su carrera artística. Pilar ya con casi 50 años de edad, después de separarse de Tete, sabía que era demasiado tarde para volver a

empezar su carrera musical, por el prematuro retiro de su carrera artística y la lejanía de su familia en Cuba, esto le pasaría la factura en poco tiempo. Por lo tanto, dejó de cantar de manera pública y rehusó cualquier acercamiento a los medios de comunicación (Marquetti Torres, 3 de julio 2015).

Durante todo este proceso, es evidente que la actividad artística en términos de ejecución e improvisación, es producto de su relación amorosa con una boquerista cubana de sentimientos bien arraigados en su cultura. Por otro lado, también influyó en su vida profesional, la orquesta del boquerista venezolano Lorenzo González y su notable crecimiento en el mundo del jazz, originó el alto interés y desarrollo de fusionar elementos de jazz en la música de bolero.

## **2.4. Discografía de Tete Montoliu**

El siguiente apartado trata sobre su discografía, organizada de forma cronológica, el cual nos permitirá apreciar su carrera artística, los músicos con los cuales participó, los lugares donde grabó y su desarrollo musical discográfico (Fraser, 2022).

### **2.4.1. Años 1950**

- 1956. Jazz Flamenco, Lionel Hampton and His Orchestra. Madrid, Spain, RCA-Victor, LPM 1422.
- 1958. (7") Tete Montoliu y su cuarteto. Barcelona, Spain, SAEF, SP-1000.

### **2.4.2. Años 1960**

- 1961. The European All Stars 1961. Berlin, Germany, Sonorama L-67.
- 1963. Kirk in Copenhagen, Rahsaan Roland Kirk. Chicago, USA, Mercury, MG 20894.
- 1964. King Neptune, Dexter Gordon Quartet. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCC-6012.
- 1965. A tot Jazz, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Concentric 5701-SZL.

- 1965. A tot Jazz 2, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Concentric FSR-4001.
- 1965. Núria Feliu with Booker Ervin, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Edigsa, CM-119.
- 1966. (7") Calafat, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Concéntric, R-13.
- 1967. (7") Elia Fleta / Tete Montoliu Trio, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Concéntric 6043-ZC.
- 1967. (7") Israel, Come Rain or Shine, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Concéntric 6064-ZC.
- 1968. Piano For Nuria, Tete Montoliu Trio. Black Forest, Germany, MPS 30-53177.
- 1968. Ben Webster Meets Don Byas, Tete Montoliu Trio. Black Forest, Germany, MPS 30-20658.
- 1969. Tete Montoliu interpreta a Serrat, Tete Montoliu Solo. Madrid, Spain, Discophon SC 2050.
- 1969. Lliure Jazz, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Discophon DM-5274-01.

### **2.4.3. Años 1970**

- 1970. Soul's Nite Out, Lucky Thompson, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Ensayo ENY-35.
- 1971. Body and Soul, Tete Montoliu Trio. Munich, Germany, Enja 4042.
- 1971. That's All, Tete Montoliu Solo. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1199.
- 1971. Lush Life, Tete Montoliu Solo. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1216.
- 1971. Songs For Love, Tete Montoliu. Madrid, Spain, Marfer 30-217-S.
- 1972. Gentle Ben, Ben Webster, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Ensayo ENY-301.
- 1972. Recordando a Line, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Discophon (S)4335.

- 1974. Temas latinoamericanos, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Ensayo ENY-302.
- 1974. Catalanian Fire, Tete Montoliu Trio. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1017
- 1974. Music For Perla, Tete Montoliu Solo. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1021.
- 1974. Tete!, Tete Montoliu Trio. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1029.
- 1974. Vampyria, Jordi Sabatés, Tete Montoliu Duo. Barcelona, Spain, EDA LP-13.
- 1975. Brasil, Tete Montoliu. Barcelona, Spain, Ensayo/Impacto EL-142
- 1975. Vereda Tropical, Tete Montoliu Trio. Barcelona, Spain, Ensayo/Impacto EL-153.
- 1975. (7") Tete Montoliu. Barcelona, Spain, Belter 00-104.
- 1975. Tate a Tete at La Fontaine, Budy Tate Quartet/Quintet. Copenhagen, Denmark, Storyville SLP-4030.
- 1976. Tete a Tete, Tete Montoliu Trio. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1054.
- 1976. Words Of Love, Tete Montoliu Solo. Copenhagen, Denmark, SteepleChase 11-0066.
- 1977. Meditation, George Coleman, Tete Monroliu Duo. Wageningen, Holland, Timeless JS-113.
- 1977. Yellow Dolphin Street, Tete Montoliu Solo. Wageningen, Holland, Timeless JS-107.
- 1977. Secret Love, Tete Montoliu Trio. Wageningen, Holland, Timeless JS-111.
- 1977. Boleros, Tete Montoliu. Madrid, Spain, Ensayo ENY-305.
- 1977. Catalanian Folksongs, Tete Montoliu Solo. Wageningen, Holland/New York, USA, Timeless Muse TI 304.
- 1979. Tete Montoliu al Palau. Barcelona, Spain, Zeleste/Edigsa UM 2057-58.

- 1979. Live at The Keystone Corner, Tete Montoliu Trio. Wageningen, Holland, Timeless SLP-138.
- 1979. Lunch in L.A, Tete Montoliu. Los Angeles, USA, Contemporary 14004.

#### **2.4.4. Años 1980**

- 1980. I Wanna Talk About You, Tete Montoliu Trio. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1137.
- 1980. Catalanian Nights, Vol, 1, Tete Montoliu Trio. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1148.
- 1980. Boston Concert, Tete Montoliu Solo. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1152/3.
- 1981. Steps Up, Eddi Harris Quartet. Copenhagen, Denmark, SteepleChase SCS-1151.
- 1984. Carmina, Tete Montoliu Trio. Hollywood, California, USA, Jazzlz JIR 4003.
- 1986. The Music Like To Play, Vol. I, Tete Montoliu Solo. Milan, Italy, Soul Note 21180.
- 1986. The Music Like To Play, Vol. II, Tete Montoliu Solo. Milan, Italy, Soul Note 21200.
- 1988. Orquesta Taller de Músicos de Barcelona. Tete Montoliu (Justine Records).
- 1989. Nm Year's Morning 89 (Fresh Sound). Charlie Mariano with Tete Montoliu Trio: It's Standard Time Vol. I (Fresh Sound), It's Standard Time Vol. 2 (Fresh Sound), Tete Montoliu-Mundell Lowe: Sweet', Lovely Vol. 1 (Fresh Sound), Tete Montoliu-Mundell Lowe: Sweet', Lovely Vol. 2 (Fresh Sound)

#### **2.4.5. Años 1990**

- 1990. Tete Montoliu, piano solo: The Music I Like To Play Vol. 3 (Soul Note), The Music I Like To Play Vol. 4 (Soul Note) y Tete Montoliu Trio: The Man From Barcelona (Timeless).
- 1991. Perico Sambeat Quintet: punto de Partida (EGT).

- 1992. Tete Montoliu Trio: Music For Anna (Mas i Mas Records), Tete Montoliu Trio: A Spanish Treasure (Concorde Jazz), ¡Eladio Reinon Quinte! + Tete Montoliu: Historia de un Amor (F.S. NewTalent).

## 2.5. Frases sobresalientes de Tete Montoliu

Para concluir este capítulo, mencionaremos algunas de las frases más importantes en la entrevista realizada a Tete Montoliu dentro del programa de televisión Autorretrato (TVE), con Azulgrana Impenitente. Frases que serán de reflexión en nuestro quehacer musical (Lover y cols., 14 de febrero 1984).

- ✓ “El jazz fue el lenguaje musical que entendí primero”.
- ✓ “Siempre trato de contar nuevas historias y transmitir mis emociones al público, el día que repita las mismas historias, me retiraré del jazz”.
- ✓ “La técnica solo me sirve para expresar las ideas que deseo interpretar, esto lo da la música sinfónica”.
- ✓ “Siempre comienzo tocando un blues en mis conciertos, si tengo éxito en éste, tengo la tranquilidad que el concierto será un éxito”.
- ✓ “Mientras toco, escucho al pianista que está tocando, al señor Tete Montoliu”.
- ✓ “Si pienso en lo que hago al momento de tener una idea la haría, pero sería demasiado tarde, por eso la música no se entiende, se siente”
- ✓ “Todo lo que sé de la música, es gracias a lo que escuché desde pequeño”.
- ✓ “La mano derecha se lo debo a los saxofones y la izquierda a los bateristas negros”.
- ✓ “El jazz nunca ha estado en decadencia, sino en evolución continua”.
- ✓ “El jazzista es aquel hombre que, como profesión única e irreversible, tiene la música de jazz desde que se levanta hasta que se acuesta y pase hambre o no, vive del jazz”.
- ✓ “La música de jazz por su propia sinceridad, llega muchos más allá del ayer, y mucho más allá del hoy, y cuando se está tocando ayer, resulta que lo escuchas mañana”.

### CAPITULO III.

#### “FRENESÍ”: APORTACIONES DE TETE MONTOLIU A LA FUSIÓN DEL BOLERO MEXICANO CON EL JAZZ

Este capítulo es el punto medular de este trabajo de investigación, es en donde mostraremos técnicamente las aportaciones de Tete Montoliu al fusionar el bolero mexicano con el jazz. Veremos su forma de manipular un tema y la manera de improvisar sobre la estructura. La obra que analizaremos será la transcripción de “Frenesí”, realizada por el compositor chiapaneco Alberto Domínguez Borrás, quien alcanzó la fama con otra gran composición llamada “Perfidia”.

La principal justificación de este proyecto estriba, principalmente, en el hecho de que las transcripciones de este autor, son sumamente escasas y las pocas que existen son fragmentos de transcripciones en algunos videos en la Web relacionados más con el jazz y no en la fusión del bolero y el jazz. Ante esto, nos dimos a la tarea de realizar una transcripción y, lo más importante, el encuentro del proceso técnico y el lenguaje de jazz con el bolero mexicano, el cual resulta trascendental en la aportación a la música universal.

Para fines de este análisis, es importante señalar que “Frenesí” es parte del popurrí de boleros incluido en el álbum *Temas Hispano-Americanos* de 1973, y que, aunque tiene una duración de tan solo 2 minutos y 15 segundos, deja un gran aprendizaje y nos revela la genialidad de Tete Montoliu para fusionar, de forma magistral, el lenguaje de jazz (*bebop*) con el bolero mexicano.

“Frenesí” es una obra popular de forma A-A-B-A, de 32 compases. En el arreglo que nos ocupa<sup>2</sup>, podemos intuir que, por su condición visual, la tonalidad en la que está la pieza musical es Re bemol, pasando del estilo musical de *chachacha* a *swing*.

---

<sup>2</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MgYw48oAfA>

Otro aspecto a notar (quizá por tratarse de un popurrí), es que no comienza con los dos versos cantados como la versión original suele iniciar, sino que va de lleno a una introducción que propone, para posteriormente ir al tema, improvisar, retomar el tema y concluir el bolero, esto para dar paso al siguiente tema que es “Contigo en la distancia”.

La introducción es una sección de ocho compases en *swing*, que retoma un motivo melódico repetitivo que da espacio a la interacción con la sección rítmica y al cambio de dinámica. La primera A es una sección de ocho compases, donde se comienza a desarrollar el tema principal por medio de diversas manipulaciones melódicas y el uso de acordes alterados. La segunda A es una sección de ocho compases con elementos de *blues* e interacción pianística en los espacios del tema a modo de *piano fills*. La parte B es una sección de ocho compases donde sobresale la manipulación rítmica, embellecimiento melódico y mucha densidad armónica en ambas manos. La última A del tema, es una sección de ocho compases, preparativo a la improvisación de Montoliu por medio de un *piano break*.

La primera A del solo, es una sección de ocho compases, donde sobresale el vocabulario de *bebop* y acordes alterados. La segunda A del solo, es una sección de 8 compases donde existe más reposo e interacción con la mano izquierda, el uso de arpeggios y frases de *bebop*. La parte B del solo, es una sección de 8 compases donde cambia el carácter de la improvisación a vocabulario de *blues* y más frases de *bebop*. La última A después del solo, es una sección de ocho compases donde se retoma el tema de forma muy elegante con *fills*, los cuales nos conducen al final de esta pieza musical, a través de una frase de *blues* depositada en tan solo dos compases, con el objetivo de dar lugar al siguiente tema en el popurrí.

Es importante mencionar a los músicos que acompañaron a Tete Montoliu en este tema y en la producción total de este disco *Temas Hispano-americanos*, grabado en 1973, son: Tete Montoliu en el piano, Alberto Moraleda en el contrabajo, Miguel

A. Lizandra en la batería y Pedro Díaz en la percusión. Grandes músicos que dejaron un legado para las siguientes generaciones.

### 3.1. Análisis de la introducción de “Frenesí”

En la siguiente imagen, vemos la transcripción de la introducción con el objetivo de adentrarnos al análisis que nos ayudará a conocer y comprender, la manera en cómo se logran fusionar elementos de jazz y el bolero.

**Frenesí**

Alberto Domínguez  
Del disco Temas Hispano-  
Americanos de Tete Montoliu.  
Transcripción: William Sarmiento

**Bolero-Jazz**  
♩ = 120

Intro

Fm7 Bbm7

Arpeggio de Bbm7

llamada

respuesta

Ebm7 Ab7

Enlace ii-V

5

Fm7 Bbm7

Cambio de registro...

Obligado

Anacrusa al tema

Figura 3. Transcripción de Introducción, “Frenesí” de Montoliu

Fuente: Elaboración propia (2023).

Vemos en la introducción, el uso de una progresión bastante común (*iiim7-vim7-iiim7-V7*); esta progresión se repite dos veces, pero con diferente intensidad, ya que la primera vez se ejecuta con firmeza (*forte*) y, la segunda vez, a modo de respuesta, con suavidad (*piano*). También se observa el diálogo musical que existe entre la mano derecha y la mano izquierda sobre el teclado, dado que la mano derecha comienza haciendo el llamado y la mano izquierda, posteriormente, realiza la respuesta, favoreciendo la interacción y el diálogo musical entre el piano y la sección rítmica.

En el primer compás, la mano derecha hace el llamado por medio de una *anacrusa*, aterrizando sobre la tercera menor del primer acorde que es Fm7 (*iiim7*), por medio

de un salto interválico de octava justa (intervalo que utilizó con frecuencia para embellecer la melodía principal), ejecutado con fuerza y presencia. Esta es una nota importante conocida como “nota guía”, la cual resalta la cualidad menor del primer acorde de Fm7 en la introducción. También se puede observar cómo la mano izquierda hace la respuesta con la misma intensidad, junto con la sección rítmica, pero utilizando enlaces armónicos que generan comodidad y poco movimiento en la ejecución de dicha progresión armónica. Estos enlaces son muy comunes en la cadencia *iim7-V7*, comenzando desde la posición fundamental del acorde con séptima y terminando en la tercera inversión del siguiente acorde con séptima.

En el segundo compás, podemos ver cómo la mano derecha vuelve a hacer el llamado, pero ahora coloreando el acorde de Bbm7 de forma descendente por medio de un arpeggio, comenzando desde su quinta y terminando en su séptima. Podemos apreciar la articulación jazzística propia de Montoliu, incluso desde las primeras notas de esta obra musical.

En el tercer compás, vemos claramente cómo la mano izquierda nuevamente realiza la respuesta. Es importante remarcar este diálogo continuo que existe durante toda la obra, entre la mano derecha y la mano izquierda, ya que esto favorece en gran manera al diálogo musical, mientras la mano derecha reposa, la mano izquierda tiene movimiento, y viceversa. En ocasiones fusiona la rítmica de ambas manos para resaltar una idea central y elevar la intensidad de la pieza musical. Cabe señalar que, el uso de silencios como se observa en esta primera sección, favorece la interacción musical en el piano, por el hecho de dejar respirar la frase y enfatizar el motivo predominante; además, remarca el cambio de carácter de este tercer compás, porque dichos acordes son tocados con suavidad con el objetivo de generar contraste entre los primeros dos compases.

El cuarto compás es un subsecuente del tercero, por la ligadura de unión en el último acorde, ya que se repite la frase del primer y segundo compás, pero ahora una

octava abajo, ejecutado con suavidad. Es un compás preparativo para el quinto, en razón de la *anacrusa* que se encuentra en el último tiempo.

En el quinto compás, podemos apreciar que tanto la línea melódica principal, como el movimiento armónico se ejecutan una octava abajo. Vemos que los acordes de la mano izquierda son diferentes al de la primera parte del compás 1 y 3, debido a la carga de armónicos que existe en este registro; por eso estos acordes son tocados con menos densidad usando una técnica llamada *shell voicings*, que no es nada más que el uso de la tónica y séptima o de la tónica y tercera, y en algunos casos, si el registro lo permite se agrega una quinta. En esta sección se aprecian los matices que son respaldados también por la sección rítmica.

El sexto compás, es una repetición del segundo compás, pero una octava abajo, con la misma articulación, pero con diferente intensidad.

En el séptimo compás, podemos observar el uso de la cadencia *iim7-V7* en forma de “obligado”, con la misma rítmica en ambas manos, con enlaces armónicos y con el objetivo de elevar la intensidad para llegar el *stop time* preparativo para la exposición del tema en la primera A.

Después de analizar la introducción, podemos destacar los siguientes elementos:

1. La constante interacción de la mano derecha y la mano izquierda (llamada-respuesta).
2. El uso de enlaces armónicos que favorecen al movimiento armónico de la mano izquierda.
3. El uso de dinámicas o moderadores de intensidad, para cambiar el carácter de la introducción y generar mayor dinamismo.
4. El cambio de registro y repetición de la misma frase, buscando diferentes colores.
5. El uso de *shell voicings* para acordes en registros más graves.
6. La articulación jazzística presente desde las primeras notas.

7. La interacción entre la mano izquierda y la sección rítmica, enfatizando los acentos primordiales de esta sección y de la línea melódica principal.

### 3.2 Análisis de la primera A de “Frenesí”

En el octavo compás, podemos ver la *anacrusa* al tema de la primera A, y la forma en cómo manipula la melodía que, cotidianamente, se ejecutaba con una rítmica de corcheas; ahora es manipulada incorporando una rítmica característica del *swing*, usando un pequeño retardo en la primera nota y el embellecimiento de la melodía con un *mordente*, en la penúltima nota de este mismo compás.

Figura 4. Transcripción de primera A, “Frenesí” de Montoliu (parte 1)

Fuente: Elaboración propia (2023).

Después del octavo compás y la forma tan elegante de embellecer la anacrusa de la melodía, muy característico de Montoliu, nos adentraremos a la primera A, ya que esta sección es de 8 compases, con una armonía basada en una de las cadencias más importantes en el jazz, el *ii-V-I*. Esta sección está cargada de enseñanza y recursos pianísticos que nos deja como legado para las nuevas generaciones.

En el noveno compás, inicia la exposición del tema con la primera A, vemos cómo manipula la melodía, usando una prolongación de la primera nota que es Mi bemol, para, posteriormente, ejecutar la segunda nota que es un La bemol (la nota más larga de este compás), generando una oncenaria por medio de un salto interválico de octava justa ascendente. Esta técnica será usada por Tete Montoliu como parte de su embellecimiento melódico en la manipulación e interpretación personal del tema. También podemos observar la interacción armónica entre la mano derecha y la

mano izquierda, favoreciendo este diálogo musical: cuando la mano derecha reposa, la mano izquierda tiene movimiento, y cuando la derecha tiene movimiento, la izquierda tiene reposo. Otro aspecto a señalar es que, el acompañamiento de la mano izquierda en el primer acorde, no se ejecuta a tiempo fuerte, sino a tiempo débil; es decir, en la mitad del tiempo uno y en la mitad del tiempo tres, favoreciendo en gran manera la síncopa, característico del *swing*.

The image shows a musical score for the first system of 'Frenesí' by Montoliu. It consists of two systems of music, measures 9-13. The first system (measures 9-12) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Annotations include 'Salto de octava' (octave leap) on a note in measure 9, 'Prolongación de la nota' (note prolongation) on a note in measure 9, 'Rítmica sincopada' (syncopated rhythm) under the first two measures, 'Mordente' (mordent) on a note in measure 10, 'Trecena' (triple) on a group of notes in measure 10, 'Articulación' (articulation) on a note in measure 11, and 'Anticipación' (anticipation) on a note in measure 12. The second system (measures 13-14) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Annotations include 'Apoyatura' (pedal point) on a note in measure 13, 'Anticipación' (anticipation) on a note in measure 13, 'Dominantes alterados' (altered dominants) on a group of notes in measure 14, 'Cadencia ii-V-I' (ii-V-I cadence) on a group of notes in measure 14, 'Nota Blue' (blue note) on a note in measure 14, and 'Anacrusa segunda A' (anacrusis second A) on a note in measure 14. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo).

Figura 5. Transcripción de primera A, “Frenesí” de Montoliu (parte 2)

Fuente: Elaboración propia (2023).

En el décimo compás, mientras que en la armonía sobresale el dominante primario, en la melodía se enfatiza la trecena natural del dominante, y esta melodía es embellecida por la aplicación de un *mordente* y la articulación jazzística en todo este compás. Se observa también el uso de enlaces armónicos característicos de la cadencia *ii-V*, incluso desde el compás anterior.

En el compás número 11, podemos observar una leve manipulación melódica alargando la segunda nota que es Mi bemol y el uso de *staccatos* en la articulación. Mientras que, en la mano izquierda, se observa cómo se vuelve a ejecutar el *iim7*, pero con una rítmica diferente, con más movimiento y con una anticipación armónica hacia el dominante primario del siguiente compás. Cabe señalar que, en este compás sobresale la interacción de la mano izquierda en su acompañamiento

rítmico, similar al movimiento de una “Big Band”, ya que Montoliu solía ejecutar la mano derecha imitando a los saxofonistas y la mano izquierda la sonoridad de la “Big Band”.

En el compás 12, la armonía continúa con el dominante primario y la melodía toca notas de la escala de forma descendente, notas características del tema. Mientras que en el compás 13, visualizamos la aparición del primer grado, que es *DbMaj7*, como parte de la resolución de la cadencia *ii-V-I*. Podemos observar el uso de acercamientos cromáticos ascendentes (*apoyaturas*), para enriquecer la interpretación de la melodía. Dicha herramienta fue muy utilizada por Montoliu para embellecer el movimiento melódico y, en muchas ocasiones, usando un doble acercamiento cromático de forma ascendente o descendente. También en este compás, resalta la anticipación armónica del siguiente acorde, que es un *Ebm7* (*iim7*) en la mitad del tiempo cuatro, aspecto característico en el uso de las anticipaciones, el cual es un recurso muy utilizado en el jazz.

En el compás número 14, aparece la cadencia *ii-V* como confirmación del centro tonal, además de la manipulación melódica del tema con ciertos retardos, prolongaciones de algunas notas y acercamientos diatónicos. En cuanto a la armonía, podemos observar que el segundo grado, entra de forma anticipada desde el compás anterior, y todo el movimiento armónico en este compás no cae a tiempo fuerte, sino en tiempo débil, favoreciendo en gran manera la interacción de la melodía con la armonía.

En el compás número 15, sucede algo muy interesante en la parte armónica, mientras la mano derecha hace un silencio, la mano izquierda responde con una serie de dominantes alterados ejecutados de forma cromática descendente. Esta serie de dominantes alterados son reforzados por la sección rítmica con la dinámica de *crescendo*, generando una disonancia muy característica de Montoliu. A su vez, esta serie de dominantes alterados resultan preparativos para el *stop time* que nos conducirá a la *anacrusa* de la segunda A.

Después de analizar la primera A, podemos destacar los siguientes elementos:

1. El embellecimiento de la melodía usando saltos de octavas, adaptaciones de la rítmica al estilo de *swing*, el uso de *ornamentaciones* en notas claves, la aplicación de acercamientos cromáticos simples, dobles, ascendentes y descendentes. La articulación jazzística presente en cada nota y los acentos en notas importantes de la melodía en el tema principal.
2. En la armonía en esta primera A, podemos ver el uso de la cadencia *ii-V-I*, con enlaces armónicos, la rítmica imitando el movimiento de una “Big band”, el uso de síncopas en la armonía tratando de no ejecutar los acordes a tiempo fuerte. También apreciamos las anticipaciones armónicas que anteceden al siguiente compás, la interacción y el diálogo constante entre la mano izquierda (armonía) con la mano derecha (melodía) y la sección rítmica.
3. Se aprecia un recurso armónico muy utilizado por Montoliu, que es el uso de “dominantes alterados”, en esta ocasión fueron utilizados de forma cromática descendente, en *crescendo* de *piano* a *forte*, en cuanto a su dinámica de ejecución.
4. El matiz, la interacción, la comunicación y el diálogo musical constante con la sección rítmica en esta primera A.

### **3.3. Análisis de la segunda A de “Frenesí”**

Antes de entrar a la segunda A, analizaremos el compás número 16, el cual es la *anacrusa* de la segunda A. Después de la ejecución de los dominantes alterados, apreciamos la manera en cómo introduce la segunda A, haciendo uso de una *nota blue*; en este caso de una tercera menor, junto con un *mordente* superior y manipulación rítmica con tresillos, sustituyendo la rítmica cotidiana de corcheas a lo ya mencionado. Todo esto con el objetivo de embellecer la melodía preparativa a la segunda A, generando ideas nuevas y frescas, característico del jazz.

**Figura 6. Transcripción de segunda A, “Frenesí” de Montoliu (parte 1)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 17, comienza la exposición del tema de la segunda A, vemos un pequeño retardo melódico en la nota *Eb* hacia la nota *Ab* y la interacción armónica con la mano izquierda realizando contratiempos y anticipaciones armónicas en el dominante primario del siguiente compás (*Ab7*). Además de un cambio de intensidad en esta sección a *mezzoforte*.

En el compás 18, utiliza nuevamente vocabulario de *blues*, esta vez generando una disonancia tritonal del *Bb* al *E* natural (*nota blue*) con la octava, muy típico del *blues*. Además, en el último tresillo de este mismo compás, vuelve a enfatizar la 3ra menor como *nota blue*. Esto nos habla no solo de un cambio de dinámica en esta sección, sino de un cambio de carácter en su forma de ejecutar la línea melódica principal del tema en esta segunda A, ya que esta sección está cargada de *blues*.

En el compás 19, vemos cómo la mano derecha tiene poco movimiento melódico y la mano izquierda tiene más movimiento armónico, sobre el *iim7* de forma sincopada, además del uso constante de la articulación jazzística en la melodía y la anticipación armonía del acorde dominante del siguiente compás.

En el compás 20, observamos cómo el dominante primario entra de forma anticipada y con mucho movimiento sincopado, la armonía es ejecutada en la mitad del tiempo 2, 3 y 4, favoreciendo la interacción entre la melodía y la armonía. También en este compás, se aprecia cómo la melodía entra de forma anticipada y

esta primera nota es enfatizada por medio de una prolongación o ligadura de unión. Por último, este compás termina con el uso de una *ornamitación*, que hace énfasis de la *nota blue* sobre la melodía principal.

**Figura 7. Transcripción de segunda A, “Frenesí” de Montoliu (parte 2)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 21, aterrizamos al primer grado del centro tonal, la línea melódica inicia a tiempo, mientras que la armonía inicia a contra tiempo, es decir; en la mitad del tiempo uno. Posteriormente la melodía es embellecida con el uso de una *apoyatura* cromática ascendente hacia la tercera del acorde, dicha *apoyatura* hace referencia nuevamente de la tercera menor. Mientras que la mano izquierda, en cuanto a su rítmica, es precedida por silencios, síncopas y una anticipación armónica del *ii*m7.

En el compás 22, se aprecia el movimiento armónico de la cadencia *ii-V* como cadencia confirmada, mientras que en la mano derecha se observa una manipulación melódica con tresillos, que causa un efecto de desaceleración en la melodía, un efecto de *rallentando*. Mientras que la armonía del dominante primario, entra por medio de una anticipación a mitad del tiempo 2, favoreciendo en gran manera al *swing* en la interpretación melódica del tema, en esta segunda A.

En el compás 23, vemos la resolución de la cadencia *ii-V-I*, ya preparada desde el compás anterior, aterrizando al primer grado del centro tonal. Después de aterrizar al primer grado del centro tonal, vemos la conclusión de este compás con un *piano*

*fill*, ya que después de ejecutar la primera nota de este compás, es ahí donde termina el tema de la segunda A y es, en este mismo momento, donde realiza un silencio en la mano izquierda y toca un *piano fill*, en donde se hace nuevamente énfasis de la *nota blue*, de la 11a y de la 7a mayor a modo de llamada-respuesta, esto nos conducirá al *stop time* preparativo para la anacrusa de la sección B.

Después de analizar la segunda A, podemos destacar los siguientes elementos:

1. La diferencia palpable en la ejecución e interpretación de la primera A, con la segunda A.
2. El cambio de carácter de la pieza musical de la segunda A, al usar constantemente herramientas características del vocabulario de *blues*.
3. Las anticipaciones melódicas, los retardos melódicos y las prolongaciones de notas importantes de la melodía como parte del embellecimiento de la melodía.
4. El uso de *mordentes inferiores* y *apoyaturas* ascendentes remarcando el vocabulario de *blues*.
5. La forma de retardar la melodía, usando tresillos de negras y de corcheas, generando un efecto de desaceleración en la línea melódica principal.
6. El uso de enlaces armónicos en la cadencia *ii-V-I*.
7. El acompañamiento armónico con diversas anticipaciones y rítmicas sincopadas, que favorecen al *swing* y al diálogo musical de esta sección.
8. El embellecimiento del tema con el piano, en los espacios propios de la pieza musical (*piano fills*), generando diálogo con el tema mismo, donde el ejecutante aporta su toque personal.

### **3.4. Análisis de la parte B de “Frenesí”**

Antes de entrar a la sección B, analizaremos la *anacrusa* a la B en el compás 24, que aparece en la imagen anterior. En este compás observamos cómo después del *stop time*, Tete Montoliu embellece la línea melódica de la *anacrusa* con una serie de *glissandos* descendentes, que favorecen al cambio de sección, ya que en esta sección B, existe un cambio de carácter, con más vocabulario de *blues* y un cierto toque español, por el movimiento armónico del III Maj7 y IV7.

The image shows a musical score for 'Frenesi' by Montoliu, specifically measures 25 through 32. The score is annotated with red boxes and labels. Measure 25: III Maj7 FMaj7, Desplazamiento, Fill, Cuartal add9. Measure 26: IV7 Gb7alt, Acordes alterados, Fill. Measure 27: FMaj7, Retardo melódico. Measure 28: Ebm7, Ab7, Misma rítmica en ambas manos. Measure 29: Ebm7, Ab7, Anacrusa a la última A. Measure 30: Nota Blue, Mordente.

**Figura 8. Transcripción de parte B, “Frenesi” de Montoliu**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 25, que es el inicio de la parte B, observamos un pequeño desplazamiento melódico iniciando en la mitad del tiempo uno. Se observa cómo Montoliu aprovecha el espacio generado por la melodía, para hacer uso de un nuevo embellecimiento, en espacio melódico en forma de llamada-respuestas (*fill*), por medio del arpegio descendente de Fa en segunda inversión. También se observa un acorde cuartal con la novena añadida que nos genera un *FMaj7(6,9)* (*IIIMaj7*).

En el compás 26, sucede algo interesante, tanto la mano izquierda como la derecha, hacen la misma rítmica sincopada con el objetivo de generar mayor densidad y realce de los acordes con extensiones, sin perder la melodía principal del tema. Observamos el *Gb7alt* (*IV7*) en la mano izquierda, y simultáneamente en la mano derecha el uso de octavas con cuartas y quintas, generando un sonido armónico bastante lleno, característico de Montoliu.

En el compás 27, observamos el regreso al *IIIMaj7*, con una anticipación proveniente del compás anterior, con la misma técnica del compás 26, pero con la diferencia que aquí se genera un diálogo musical en ambas manos, a través de un *piano fill* en los espacios del tema. Este embellecimiento melódico es un arpegio de

*FMaj7*, comenzando desde la tercera y aterrizando de forma diatónica descendente a la quinta de dicho acorde. Esto nos hace ver la manera de aprovechar esos espacios propios de la melodía, para generar ideas y diálogo con la misma melodía del tema principal.

En el compás 28, continúa el *IIIMaj7*, y se genera una prolongación de la melodía del compás anterior. Vemos la manipulación de la melódica por medio de tresillos de negra, *glissandos* descendentes, anticipaciones melódicas y armónicas.

En el compás 29, continúa la prolongación de la melodía hasta la mitad del tiempo tres (frase que por lo regular suele terminar en el tiempo uno), junto con el acorde de la mano izquierda, haciendo nuevamente un silencio preparativo a la última frase de la sección B.

En el compás 30, apreciamos un recurso muy utilizado por Montoliu para elevar la intensidad de una frase y conducir a un *stop time*. Esta técnica es el uso de la misma rítmica, tanto en la mano izquierda como en la derecha, haciendo uso de enlaces armónicos con la cadencia *ii-V* y octavas en la mano derecha, remarcando la última frase de la sección B.

El compás 31, continúa en este mismo tenor del compás anterior, al hacer uso de la misma técnica, pero una octava arriba hasta llegar al acento que marcará un silencio preparativo a la última A. Nuevamente vemos el uso de octavas en la derecha con la misma rítmica en la izquierda, con el objetivo de generar mayor densidad y elevar la intensidad en dicha frase.

Después de analizar la parte B, podemos destacar los siguientes elementos:

1. El uso de *glissandos* descendentes para embellecer la melodía.
2. La forma de generar diálogo musical en esos espacios que el mismo tema nos brinda, por medio de un *piano fill*, a modo de llamada-respuesta, usando como herramienta clave, los arpeggios.

3. El uso de acordes cuartales añadiendo la 9a (usado frecuentemente en acordes mayores con séptima mayor).
4. El uso de la misma rítmica con acordes alterados en la mano izquierda, en combinación de octavas, cuartas y quintas en la mano derecha.
5. La forma de manipular la melodía con tresillos de negras y ligaduras de unión.
6. El uso de la misma rítmica en ambas manos en la cadencia *ii-V*, con enlaces armónicos en la izquierda y con octavas en la derecha, en diferentes registros del piano, para elevar la intensidad del tema.

### 3.5 Análisis de la última A de “Frenesí”

Antes de analizar la última A del tema, analizaremos su *anacrusa* en el compás 32. Esta *anacrusa* es diferente a todas las demás: notamos cómo Montoliu procuraba hacer variaciones del tema incluso en las *anacrusas* de cada sección, para generar interés y espontaneidad. Esta *anacrusa* tiene elementos de manipulación melódica como: Prolongación de notas, reducción de notas, variaciones rítmicas, uso de *nota blue* y *mordente inferior con nota blue*.

The image shows a musical score for the final A section of "Frenesí" by Montoliu, starting at measure 33. The score is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It features piano accompaniment and a melodic line. Annotations in red highlight specific musical elements: "Nota Blue" (blue notes), "Anticipación" (anticipation), "Ritmica sincopada" (syncopated rhythm), "Solo Break.....", "Piano Fill", and "Frase de Blues...". Chords are labeled as Ebm7, Ab7, and DbMaj7. A "Fill" section is also indicated.

Figura 9. Transcripción de la última A, “Frenesí” de Montoliu

Fuente: Elaboración propia (2023).

En el compás 33, tenemos el inicio de la última A del tema. En la melodía vemos el uso de *staccatos* y notas aterrizadas a tiempo fuerte, mientras que en la mano izquierda vemos acordes sincopados, silencios y una anticipación al dominante primario del siguiente compás en la mitad del tiempo 4, muy característicos en el jazz.

En el compás 34, observamos una manipulación melódica característica de Montoliu: los acercamientos cromáticos, prolongación de notas, disminución de notas y el uso de *mordente inferior* con *nota blue*. Mientras que, en la armonía, apreciamos notas largas, es decir, poco movimiento armónico.

En el compás 35, volvemos al *iim7*, pero ahora la melodía hace un pequeño retardo en su primera nota y el uso de octavas ascendentes, para adornar los espacios que proporciona el mismo tema a modo de *piano fill* (llamada-respuesta). En la armonía observamos silencios y una leve aparición del acorde de *Ebm7*, dando total protagonismo a la mano derecha.

En el compás 36, observamos el final de la frase del *piano fill* proveniente del compás anterior en el tiempo uno, y la manera de retomar el tema en la mitad del tiempo 2, con el uso de una *apoyatura* o acercamiento cromático ascendente, con *nota blue* y corcheas al final de la frase característica del tema. En el acompañamiento de la mano izquierda, se aprecian rítmicas sincopadas, con silencios que favorecen el diálogo pianístico, con la sección rítmica.

En el compás 37, aterrizamos al primer grado del centro tonal con una prolongación de la primera nota. En cuanto a la armonía, se nota el uso de síncopas y una anticipación en la mitad del tiempo cuatro, para adelantar el acorde del *iim7* del siguiente compás.

En el compás 38, sucede algo interesante, en vez de terminar la última frase de la A, aprovecha estos últimos compases, para hacer un *piano fill* preparativo al *solo*

*break* y, posteriormente, dar apertura a su improvisación. Podemos observar cómo este embellecimiento melódico es un arpeggio en segunda inversión del acorde de *Ebm*; mismo que nos guiará a la tercera mayor (nota guía) del siguiente acorde, que es el dominante primario. Este compás termina con una nota preparativa al *solo break* que usará de forma anticipada a la improvisación.

En el compás 39, existe un silencio en la sección rítmica, el cual prepara el solo del piano, esta frase en el *solo break*, es una frase icónica en el *blues*, haciendo énfasis de la *3M* de *DbMaj7*, *4J*, *4#* y *5J*. Esta frase termina en el compás 40, como apertura a la improvisación en la primera A del tema.

Después de analizar la última A, podemos destacar los siguientes elementos:

1. La forma de buscar diferentes variaciones para ejecutar el tema, incluso en las *anacrusas*.
2. La manera de aprovechar los silencios generados por el mismo tema para hacer *piano fill*, a modo de llamada-respuesta, creando diálogo musical que enriquece los espacios propios del tema.
3. La interacción de ambas manos al tocar el piano, ya que cuando la mano derecha tiene movimiento, la izquierda reposa o simplemente se limita a no tocar, enfatizando la idea principal del intérprete.
4. Los enlaces armónicos de la cadencia *ii-V-I*, la rítmica en la armonía de la mano izquierda cargada de síncopa y anticipaciones que dan vida a la interpretación del tema.
5. La manera de manipular la melodía con prolongaciones en las notas que se desean resaltar con *retardos*, *apoyaturas* y *mordentes* inferiores con *nota blue*.
6. La forma de empezar un solo con *piano fill* y *solo break* que hace notar la presencia del solista y la seguridad desde las primeras notas en la improvisación.
7. El diálogo musical constante que existe con la sección rítmica, al hacer matices, obligados, *fills* y demás recursos junto con el ensamble.
8. El uso de frases típicas de *blues* para comenzar la improvisación.

### 3.6. Análisis de la primera A del solo de “Frenesí”

A continuación, analizaremos el solo de la primera A. Como punto importante, en la improvisación se respeta la armonía y la forma del tema principal.

Figura 10. Transcripción de la primera A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)

Fuente: Elaboración propia (2023).

Después de tocar el inicio del solo en el compás 39 y 40, los cuales predisponen todo el contexto, se aprecia cómo Montoliu inicia su solo con notas largas en el compás 41; es decir, inicia con poco movimiento, con el objetivo de prepararse para la siguiente frase cargada de movimiento rítmico-melódico. En esta primera frase del compás 41, observamos que inicia “coloreando” el acorde de *Ebm9* de forma descendente, comenzando desde la novena mayor. Dicha nota se prolonga para dar énfasis a la extensión mencionada, para después tocar su séptima menor y su quinta justa; mientras que en la mano izquierda se ejecuta el *iim7* del centro tonal con más movimiento rítmico.

En el compás 42 es donde concluye la primera frase, se puede observar cómo esta frase es bastante sencilla y con poco movimiento, pero enfatiza tensiones y notas

del acorde. Es aquí donde aparece el dominante primario de manera breve en la mitad del tiempo cuatro, anticipado por silencios.

En el compás 43, aparece una frase característica del *bebop*, es aquí donde comienza a manipular la rítmica de la melodía por medio de un *double time feel*; es decir, doblar el tiempo con semicorcheas y seisillos, para generar esta sensación de virtuosismo y rapidez, algo muy característico del *bebop*. Esta segunda frase, que aparece en el compás 43, es bastante interesante, ya que comienza a colorear un acorde menor, el acorde de *Ebm9* a partir de la novena natural y la séptima mayor; de hecho, la combinación de las dos séptimas que genera esta frase, hace alusión a la escala *bebop dominante*. Vemos cómo Montoliu comienza a utilizar el lenguaje de *bebop* al tocar este arpeggio ascendente en semicorcheas en el acorde de *Ebm9*, comenzando desde su novena y la séptima mayor para posteriormente, ejecutar las demás notas de dicho acorde de forma ascendente. Este arpeggio se vuelve a repetir una octava arriba para hacer un cambio de altura en las notas y anticipar la llegada de una nueva escala (misma que analizaremos en el siguiente compás). Como último detalle, en este compás podemos ver la manera en cómo enfoca toda su atención en la mano derecha, al utilizar estos recursos y dejar en reposo total la mano izquierda.

En el compás 44, observamos el final de la frase del compás anterior y el inicio de una nueva frase cargada de *bebop*, usa la escala *bebop dominante* de forma descendente, pero con seisillos a partir del tiempo dos, que no es más que la escala mixolidia, pero con la incorporación de las dos séptimas (*7M* y *7m*). En esta frase, la escala suele ejecutarse de forma descendente, aspecto característico del *bebop*. Lo interesante de este compás es la manipulación rítmica, el lenguaje de *bebop* al usar la escala *bebop dominante* de forma descendente, iniciada desde la tercera mayor del acorde de *Ab7* (*V7*), y concluyendo en la tercera mayor de este mismo acorde, pero dos octavas abajo para después, hacer énfasis de la 9a bemol de *Ab*. Cabe señalar que, el uso de la novena bemol en los dominantes, es un recurso muy utilizado en la época del *bebop*. Por último y no menos importante, se observa

claramente el reposo total de la mano izquierda, al exponer todos estos elementos ya mencionados, dando total énfasis a la creación del solo en la mano derecha.

**Figura 11. Transcripción de la primera A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 45, tenemos la culminación de la frase del compás anterior y la resolución de la cadencia *ii-V-I*. Esta frase reposa sobre la tercera mayor (nota guía) del acorde de Re bemol mayor 7 y prolonga la última nota de la frase sobre la tónica; mientras que la mano izquierda complementa la respuesta de dicha frase con el acorde de *DbMaj7(6,9)* en el tiempo 3 y en la mitad del tiempo 4.

El compás 46, hace énfasis de un acorde aumentado, ya que esta nueva frase “colorea” claramente el acorde de Do aumentado (*C+*), comenzando desde la tercera mayor del acorde y descendiendo hasta su tónica. Podemos apreciar que dobla el tiempo con semicorcheas en la mano derecha y con reposo total en la mano izquierda.

En el compás 47, continúa la frase anterior en *double time feel*, pero ahora tocando notas de la escala de *Db*. En el tercer tiempo se colorea el arpeggio de *DbMaj9* a

partir de la tercera mayor. Nuevamente vemos que la mano izquierda reposa totalmente, es la mano derecha la que pinta el panorama completo con precisión.

En el compás 48, se hace notar el uso de otro acorde alterado (usado con frecuencia por Montoliu). Este acorde es un *dominante secundario*; es decir, es el quinto del quinto (V7/V), en este caso es un *Eb7(#9,b13)*, donde en el primer tresillo de la melodía, reposa sobre la novena sostenida, novena natural y la tónica. En el segundo y tercer tresillo colorea claramente el acorde de *Bb7(b9)* comenzando desde su tercera mayor; este acorde sería el dominante secundario del segundo grado (V7/ii), donde claramente se remarca la séptima mayor característico de la escala *Bebop dominante*. Esta frase concluye en la primera nota del cuarto tresillo, y las últimas dos notas son preparativas para la siguiente frase del compás 49.

Después de analizar la primera A del solo, podemos señalar los siguientes elementos:

1. La manera de iniciar un solo de forma anticipada, por medio de un *piano break*.
2. Iniciar la improvisación con pocas notas para, después, generar contraste con más movimiento melódico-rítmico.
3. La articulación jazzística presente en cada frase.
4. La manera de doblar el tiempo con el uso de semicorcheas y seisillos, haciendo alusión al lenguaje y virtuosismo del *bebop*.
5. La forma de aplicar el vocabulario de *bebop*, por medio de la escala *bebop dominante* de forma descendente.
6. La forma de colorear un acorde de segundo grado, comenzando desde la *9M* y la *7M*, para posteriormente hacer un arpeggio a dos octavas ascendentes, para cambiar de registro de forma rápida.
7. El uso de la escala *bebop dominante* de forma descendente, comenzando desde la *3M*, con rítmica de semicorcheas y seisillos.
8. El uso de la novena bemol en acordes dominantes, muy característico del lenguaje de *bebop*.
9. El uso de acordes alterados y arpeggios aumentados.

10. La forma de colorear los arpeggios mayores y menores comenzando desde la tercera y terminando en la novena natural.
11. El uso de silencios en la armonía de la mano izquierda, para enfatizar la improvisación en la mano derecha.
12. El uso de *dominantes secundarios* para resolver a cualquier grado del centro tonal.
13. Algo muy importante en este momento es el desarrollo de la improvisación dentro de un bolero con elementos de *bebop*. Este atrevimiento, sobre temas que permanecen en la memoria del público, la inclusión de este lenguaje en la música popular, propone un acercamiento al colectivo popular y elementos del jazz.

### 3.7. Análisis de la segunda A del solo de “Frenesí”

En el siguiente apartado analizaremos la segunda A del solo. La frase en esta sección comienza en *anacrusa* desde el compás 48, en las últimas dos notas del último tresillo.

**Figura 12. Transcripción de la segunda A del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 49, tenemos la culminación de la primera frase de esta sección. Esta frase tiene un carácter más resolutivo y de reposo, debido al intenso movimiento en la improvisación en los compases anteriores. En la melodía hace énfasis de una novena, quinta y, sobre todo, de la séptima menor de *Ebm7*. Nuevamente la

armonía hace un segundo grado con más movimiento rítmico, ya que en la mano derecha observamos reposo. Esta interacción favorece al diálogo musical.

En el compás 50, tenemos el dominante primario (V7), donde se aprecia poco movimiento en la armonía de la mano izquierda y mayor movimiento en la mano derecha. Es aquí donde inicia una nueva frase, donde destaca la trecena natural y la oncenena sostenida del acorde de Ab7, como parte de sus extensiones. Mientras en el compás 51, tenemos la culminación de la frase del compás anterior en el primer tiempo. En este compás volvemos al segundo grado e inicia una nueva frase en el tiempo dos, donde la mano izquierda tiene absoluto reposo y la mano derecha toca notas de la escala, generando una anticipación al quinto grado del siguiente compás.

En el compás 52, tenemos la culminación de la frase anterior en el primer tiempo y el inicio de una nueva frase en la mitad del tiempo dos. Esta nueva frase resalta la trecena natural y la trecena bemol del dominante primario (V7) y su reposo sobre la quinta justa del acorde de Ab7. Todo esto bien orquestado por el acompañamiento de la mano izquierda de forma sincopada. Este compás concluye con una anticipación armónica que nos prepara para el siguiente compás.

**Figura 13. Transcripción de la segunda A del solo de “Frenesi” de Montoliu (parte 2)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 53, está la llegada del primer grado del centro tonal (*DbMaj7*), como resolución de la cadencia *ii-V-I*; se aprecia un pequeño *mordente inferior* que nos dirige a la tónica del primer grado, el cual nos conduce a un arpeggio de tresillos en el acorde de *DbMaj7(add9)* y su resolución sobre la tónica, una octava abajo. Observamos claramente la manera de “colorear” el primer grado por medio de un arpeggio (*add9*). Este compás termina con una anticipación del siguiente acorde el cual es un *Ebm7 (iim7)*.

En el compás 54, se aprecia que mientras toca la cadencia *ii-V* en la mano derecha, hace uso de la escala *bebop dominante* de forma descendente, durante dos octavas en seisillos. Esta escala termina sobre la tercera mayor de *Ab7* para, luego, enfatizar la novena bemol de *Ab7*, muy característico del *bebop*.

En el compás 55, tenemos la resolución de la cadencia *ii-V-I*, con el primer grado del centro tonal (*DbMaj7*). Esta última frase de la sección, es el arpeggio de *Db* en primera inversión, ejecutado en semicorcheas durante dos octavas concluyendo con notas de la escala de *Db*, hasta el siguiente compás. En este compás y en el anterior, la mano izquierda tiene poco movimiento dando prioridad a la mano derecha para la creación del solo.

En el compás 56, vemos la culminación de la última frase de esta sección, esta frase termina en la tónica del primer grado del centro tonal, sobre el segundo tiempo, ya que a partir del tiempo 3 y 4 comienza la primera frase de la sección B, frase que analizaremos más adelante.

Después de analizar la segunda A del solo, podemos señalar los siguientes elementos:

1. La manera de contrastar las diferentes frases del solo en esta sección, ya que después de tener mucho movimiento, contrasta con reposo en la melodía y la armonía.

2. La interacción entre ambas manos, contribuyendo al diálogo de llamada-respuesta.
3. El uso de arpeggios *Maj7* y *add9*, en el primer grado.
4. La aplicación de la escala *bebop dominante* en seisillos, sobre la cadencia *ii-V*.
5. La forma de doblar el tiempo en frases con semicorcheas y seisillos.
6. El uso de *ornamentaciones* como técnica de embellecimiento de la melodía.
7. La aplicación de arpeggios en primera inversión, para cambiar de registro de forma rápida y orgánica.
8. El uso de anticipaciones, tanto en la armonía como en la melodía.
9. La Interacción de las manos para crear un diálogo rítmico y melódico, con tendencia a resaltar los recursos creativos de manera espontánea.

### 3.8. Análisis de la parte B del solo de “Frenesí”

En esta sección de la improvisación, podemos observar un cambio de carácter más hacia el *blues*, no solo en frases de la improvisación, sino en acordes dominantes y alterados típicos de dicho género. Tete Montoliu utilizó estos elementos en esta parte de su improvisación como sello de su aportación artística.

Vocabulario de Blues...

Figura 14. Transcripción de la primera B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)

Fuente: Elaboración propia (2023).

La parte B, comienza con una *anacrusa* en el compás 56. Se realiza un acercamiento diatónico hacia la tercera del acorde de *F7alt*, al realizar una frase característica del *blues* usando las dos terceras (*3m* y *3M*). Esta frase continúa en el compás 57, donde nuevamente hace énfasis de las dos terceras, realizando acercamientos cromáticos por medio de *ornamentaciones*, que nos conducen nuevamente a la tercera del acorde de *F7alt*. Cabe señalar que, la mano izquierda también inicia en *anacrusa* en el compás 56; es decir, inicia con una anticipación del acorde alterado mencionado. Es importante señalar el cambio de cualidad del primer acorde de esta sección, al sustituir el *FMaj9* por un *F7alt*, algo que favoreció en gran manera al carácter mismo del *blues*. También se puede observar el uso de octavas y triadas en las frases de la mano derecha que generan mayor densidad y una mejor sonoridad.

Una aportación de Montoliú a la música de jazz y el bolero, se encuentra en el compás 58. La armonía comienza de forma anticipada al acorde de *Gb7alt (IV7)* y observamos este movimiento cromático (característico de la música española en este pequeño fragmento), mientras que en la mano derecha se enfatiza la tercera (nota guía), la séptima (nota guía), la trecena, novena, quinta, tercera y quinta de *Gb7*. Es en este mismo compás, es donde inicia una nueva frase en el tiempo 4, esta frase inicia enfatizando *notas blue*, al tocar las dos terceras del acorde de *F7alt*, para posteriormente conducirnos hacia la tercera de *F7alt*, pero una octava descendente, en el compás 59.

En el compás 59, tenemos poco movimiento en la mano izquierda y mucho movimiento en la derecha. La frase del compás anterior, tiene conducción por medio del arpeggio de *FMaj9*, comenzando desde su tercera en el primer tiempo. En el segundo tiempo de este compás nuevamente observamos el arpeggio de *FMaj7*, ya que en el tiempo tres de este compás, aterriza sobre la tercera de *FMaj7* para, posteriormente, hacer un salto a la séptima mayor y séptima menor de dicho acorde,

característico de la escala *bebop dominante*. En el tiempo cuatro continúa la frase haciendo notas de la escala de Fa que terminarán en el compás 60.

**Figura 15. Transcripción de la parte B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 60, culmina la frase anterior, remarcando la séptima mayor y la quinta justa de *FMaj7*. En este mismo compás, nuevamente se observa la repetición de la misma frase de *blues* con la que iniciamos la sección B en el compás 56, confirmando el carácter de blues de esta sección.

**Figura 16. Transcripción de la parte B del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 3)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 61, sigue haciendo uso de acercamientos por medio de octavas y apoyaturas hacia la tercera menor y la tercera mayor. En este compás, existe un cambio de densidad al usar acordes a tres voces en la mano derecha. Por último,

en este mismo compás, el acorde de *Ebm7* entra de forma anticipada en la mitad del tiempo 4.

En el compás 62, tenemos el inicio de una nueva frase en *double time feel* sobre la cadencia es el *ii-V-I*, la cual nos confirma el regreso a nuestro centro tonal. Se aprecia en la mano izquierda, la ejecución del acorde de segundo grado y en la mano derecha las notas de la escala de *Db*. En la mitad del tiempo dos de este mismo compás, entra el acorde de *Ab7* y en la melodía resalta el uso de una novena bemol y la oncena sostenida, como notas de paso y también característico de la escala *alterada*.

En el compás 63, observamos la llegada del primer grado como resolución de la cadencia *ii-V-I*. Es aquí donde culmina la frase del compás anterior, justamente en el tiempo uno, donde se enfatiza la llegada de la tónica. En el tiempo dos de este compás, vemos el inicio de otra frase donde tenemos notas de la escala de forma descendente, pasando sobre la quinta disminuida y la quinta natural de la escala de *Db*. Cabe señalar que, la resolución de esta frase termina hasta el siguiente compás.

En el compás 64, tenemos la culminación de la frase anterior en el tiempo uno, se puede observar cómo dicha frase termina en la novena natural de *DbMaj7*. Esta sería la última frase de esta sección, ya que en el tiempo 2, 3 y 4, se aprecia cómo retoma la anacrusa de la última A, para volver a la exposición del tema.

Después de analizar la improvisación de la parte B, podemos mencionar los siguientes elementos:

1. El cambio de carácter de esta sección, al hacer uso del vocabulario de *blues*.
2. Las herramientas pianísticas, al tocar la primera frase de *blues* usando octavas en esta sección, acercamientos diatónicos y cromáticos hacia la tercera mayor y la tercera menor.
3. El uso de dominantes alterados durante esta sección.
4. El uso de la escala diatónica con algunos acercamientos cromáticos.

5. La manera de colorear un acorde *Maj7*, por medio de arpeggios comenzando desde la tercera del acorde, hasta su novena.
6. La forma de cambiar rápidamente de registro por medio de arpeggios.
7. El uso de la novena sostenida y oncenena sostenida, característico de la escala alterada y de la escala simetrical (tono-semitono).
8. La manera de aplicar un *double time feel*, al momento de improvisar.
9. El uso de *ornamentaciones* y anticipaciones armónicas que favorecen el *swing*.
10. El vocabulario de *bebop*, presente en la escala *bebop dominante* y en la rapidez y limpieza de las frases de *bebop*.
11. Influencia de la música española y el jazz.

### 3.9. Análisis de la última A, después del solo de “Frenesí”

En esta sección, analizaremos la última A del tema después de terminar el solo de Montoliu. Es importante señalar la importancia de respetar la estructura del tema en la improvisación y la forma de retomar el tema principal. En este caso, improvisa sobre la forma A-A-B y, en la última A, vuelve a retomar el tema principal; esta forma de improvisar y de retomar el tema es bastante común al interpretar temas con una estructura musical bastante larga como el caso de esta melodía.

Figura 17. Transcripción de la última A, después del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 1)

Fuente: Elaboración propia (2023).

Esta sección comienza en *anacrusa* desde el compás 64, con el objetivo de retomar el tema. Es diferente a las *anacrusas* anteriores, porque aquí se omiten notas; es decir, solo deja las notas más sobresalientes de la frase y adorna la nota más alta

con un *mordente inferior*, mientras que en la mano izquierda no se observa movimiento armónico.

En el compás 65, vemos la exposición del tema de la última A, en donde la melodía es manipulada apropiadamente al estilo de *swing*. Esta melodía contiene un retardo o prolongación de la primera nota en *Eb*, para después reposar sobre la oncena natural de *Ebm7*. Se puede apreciar en la armonía de la mano izquierda, el acorde de *Ebm7* de forma rápida y sincopada para, con posteridad, anticipar la llegada del dominante primario (*Ab7*) en la mitad del tiempo cuatro.

El compás 66, la melodía es prolongada en su primera nota y reducida en sus siguientes dos notas, observamos el uso de *ornamentaciones* para adornar la melodía en las últimas cuatro corcheas de este compás. También se precisa la interacción y el diálogo entre ambas manos, al no interrumpir el desarrollo del tema, al contrario, cooperando al enriquecimiento del mismo.

En el compás 67, podemos observar cómo en vez de concluir la frase, realiza un *piano fill*, este arreglo es resulta de un aspecto de la música clásica, donde se resalta el uso de quintas descendentes y octavas ascendentes con el objetivo de subir de registro rápidamente y embellecer el pasaje melódico. Es importante resaltar la articulación de dicho pasaje con *staccatos* y *tenutos* para su correcta interpretación. Sobresale el uso de silencios en la mano izquierda para resaltar la melodía en la mano derecha.

En el compás 68, se retoma el tema de una manera un poco más tradicional, solo se agrega la prolongación de la primera nota y la reducción de las siguientes dos notas, muy similar al compás 66, pero sin el *mordente*. Mientras que en la armonía de la mano izquierda, el acorde de *Ab7* entra de forma anticipada desde el compás anterior y, nuevamente, se hace notar en la mitad del tiempo tres, de este mismo compás.

The image shows a musical score for two measures, 69 and 70. Measure 69 is in the key of Bb major (three flats) and features a DbMaj7 chord. The melody starts with a note circled in red, labeled 'Ornamentación', followed by a note circled in red labeled 'Prolongación'. The bass line has a note circled in red labeled 'Rítmica sincopada' and another circled in red labeled 'Anticipación'. Measure 70 features an Ebm7 chord, with a note circled in red labeled 'Prolongación'. The bass line has a note circled in red labeled 'Anticipación'. A red bracket above the staff spans from the end of measure 69 to the end of measure 70, labeled 'Outro'. The key signature changes to Bb major (three flats) for measure 70.

**Figura 18. Transcripción de la última A, después del solo de “Frenesí” de Montoliu (parte 2)**

*Fuente: Elaboración propia (2023).*

En el compás 69, tenemos el final de la frase del compás anterior y observamos prolongación de la primera nota y una *apoyatura* cromática ascendente con *nota blue* hacia la tercera mayor del acorde de *DbMaj7*, como nota guía. Cabe señalar que, el movimiento armónico de la mano izquierda es preciso al respetar los espacios del tema, cooperando al diálogo e interacción musical. De igual manera, notamos cómo la rítmica del acompañamiento no cae en tiempo fuerte, sino en la mitad del tiempo uno, en la mitad del tiempo tres y, a modo de anticipación del siguiente acorde, (*Ebm7*) en la mitad del tiempo cuatro.

En el compás 70, es donde tenemos la aparición de la última frase del tema que nos preparará para la conclusión de esta pieza; aquí vemos la manipulación de la melodía en la prolongación de la cuarta nota en *Ab* y la reducción de las últimas dos notas de este compás. Es importante señalar que la conclusión de dicha frase termina en la primera nota del siguiente compás. En cuanto a la armonía observamos la cadencia *ii-V*, el acorde de *Ebm7* entra de forma anticipada desde el compás anterior y el acorde de *Ab7* coincide con la prolongación de la melodía en el tiempo tres.

Después de analizar la exposición de la última A del tema, posterior a la improvisación, podemos destacar los siguientes elementos:

1. La forma de respetar la estructura misma del tema después de la improvisación.

2. El embellecimiento melódico omitiendo notas, prolongando notas y destacando las notas más sobresalientes del tema.
3. El uso de *fills* para embellecer los espacios melódicos del tema, con elementos de la música clásica.
4. La interacción y diálogo constante entre la mano derecha y la mano izquierda.
5. La forma orgánica de regresar al tema y manipular la última A del mismo.
6. El uso de ornamentaciones, anticipaciones y síncopas que enriquecen la interpretación de la obra musical.

### 3.10. Análisis del *outro* del tema de “Frenesí”

En esta sección analizaremos la conclusión de la pieza comenzando en el compás 71, a partir de la segunda nota de la primera corchea, ya que la primera corchea es la culminación de la frase anterior.

Figura 19. Transcripción del *outro*, “Frenesí” de Montoliu (parte 1)

Fuente: Elaboración propia (2023).

Este *outro*, de solo dos compases, tiene su justificación porque lo propuesto en este disco es un popurrí de diversas piezas. Se aprecia, de manera continua, tema tras tema, la unión de diversos títulos populares de boleros mexicanos; por eso este final es corto y preciso.

En el compás 71, se aprecia el vocabulario de *blues*, observamos la nota pedal en los extremos de estos acordes, en la nota más alta y en la nota más baja del acorde de *DbMaj7*. Claramente podemos ver el movimiento de las notas internas de forma cromática descendente a partir de la sexta mayor del acorde de *DbMaj7* hacia la

tercera mayor, todo esto es apoyado por la sección rítmica mediante un *crescendo*, que culmina en el compás 72.

El compás 72 es la conclusión de este bolero. Después de la frase de *blues* que realiza usando ambas manos, con la misma rítmica mediante un *crescendo*, pero con acercamientos cromáticos descendentes hacia la tercera. Es aquí, en el primer tiempo de este último compás, donde concluye toda la obra expuesta. Observamos el último acorde, una triada sin quinta y con la tercera duplicada, esto enfatizando la importancia de la tercera mayor como resolución de esta pieza.

Después de analizar el *outro* del tema, podemos destacar los siguientes elementos:

1. La manera sencilla de terminar un tema, pero con vocabulario de *blues*; algo poco común para la época de la música popular, especialmente el bolero.
2. El uso de ambas manos con la misma rítmica, para generar mayor densidad armónica y énfasis de la frase resolutive.
3. El uso de moderadores de intensidad, como el caso del *crescendo* para resaltar la frase final.
4. El uso de nota pedal y movimiento interno de las notas del acorde, con un direccionamiento preciso.
5. La forma de conducir la línea melódica hacia la tercera del acorde, por medio de acercamientos cromáticos descendentes, a partir de la sexta del acorde.
6. El apoyo y comunicación constante con la sección rítmica, para terminar esta frase resolutive de esta obra musical.

### **3.11. Análisis general de la transcripción completa de “Frenesí”**

En este punto mencionaremos, de forma general, las aportaciones de Tete Montoliu en la transcripción de este tema de bolero mexicano. En primer lugar, se encuentra el cambio de estilo musical a *swing*, el cambio de tonalidad a Re bemol y también la instrumentación de la sección rítmica que eligió para esta pieza musical, donde sobresale el piano, la batería, el contrabajo y las congas. El hecho de

involucrar las congas en un trío de jazz, es un elemento de fusión importante, por el hecho de involucrar uno de los instrumentos más emblemáticos del bolero.

En **la Introducción**, podemos observar el diálogo musical que existe entre el llamado melódico de la mano derecha y la respuesta armónica de la mano izquierda, por medio de “obligados” ejecutados en conjunto con la sección rítmica, la repetición de una misma frase, pero con dinámicas distintas y en registros diferentes; los enlaces armónico de la cadencia (*ii-V-I*), el uso de *shell voicings* en registros graves, el uso de anticipaciones armónicas que favorecen al *swing*; la repetición de la progresión armónica (*iiim7-vim7-iiim7-V7*) en la introducción; la interacción con la sección rítmica; y, por supuesto, la articulación jazzística presente desde las primeras notas de esta sección.

En **la primera A**, sobresale el embellecimiento melódico, comenzado desde la *anacrusa*, por medio de prolongaciones y reducciones en los valores de las notas, así como el uso de *ornamentaciones*, acentos, matices y acercamientos cromáticos ascendentes; todo esto respetando el tema y cuidando de no cargar con demasiados elementos la primera A. En la parte armónica podemos apreciar los enlaces típicos de la cadencia (*ii-V-I*), el diálogo preciso entre la armonía y la melodía, la rítmica sincopada en la armonía, las anticipaciones y el uso de acordes alterados cromáticos descendentes que conducen a un *stop time*, por medio de un *crescendo*, y, por supuesto, el toque pianístico español de Tete Montoliu en la ejecución de este fragmento, junto con la sección rítmica.

En **la segunda A**, podemos remarcar los recursos pianísticos para hacer notar claramente la diferencia entre la sección anterior y esta sección. En esta sección percibimos elementos de *blues* desde la *anacrusa* que da inicio a la sección. En la melodía se aprecia el uso de acercamientos cromáticos ascendentes con *nota blue*, disonancias tritonales propios del vocabulario de *blues*, *mordentes* inferiores con *nota blue*, *apoyaturas* cromáticas ascendentes con *nota blue*, retardos melódicos y pequeños *piano fills*, antes de la *anacrusa* a la B. En la armonía resalta el uso de

anticipaciones, rítmicas similares a las de una “Big Band” en la armonía, enlaces armónicos y diálogo continuo entre ambas manos.

En la **parte B**, se aprecia el uso de *glissandos* cromáticos descendentes desde la *anacrusa* a la B, mostrando los diferentes recursos que tenemos para embellecer una *anacrusa*. Se aprecia en la melodía el uso de retardos melódicos, el uso de *piano fills* con notas del acorde (arpeggios), además del empleo de octavas, cuartas y quintas con la misma rítmica en ambas manos, a través de acordes alterados. Las anticipaciones armónicas constantes y el recurso de octavas en la melodía con la misma rítmica en la armonía, para elevar la intensidad de cualquier pasaje.

En la **última A** antes del solo, podemos observar el embellecimiento de la melodía desde su *anacrusa*, usando *mordentes* y *apoyaturas* con *nota blue*. Se aprecian *retardos* y *prolongaciones* de las notas de la melodía del tema, cambios de dinámicas, *fills* que propician cambios de registro usando octavas y, lo más importante, la manera en cómo preparaba la llegada del solo de forma anticipada con un *solo break*. Vemos en la armonía este diálogo constante con la melodía sin interrumpir el tema principal; al contrario, aportando y enriqueciendo con respuestas, anticipaciones y demás elementos del acompañamiento.

En la **primera A del solo**, en la improvisación, se presenta un *solo break*, en donde utilizó una frase característica del *blues*. Se observan notas largas y con poco movimiento al inicio del solo, pero con reposo sobre la novena y otras extensiones. El uso del *double time feel*, frases de *bebop* con arpeggios empezando desde su novena y séptima mayor, la escala de *bebop dominante* de forma descendente con rítmica de seisillos, el reposo sobre la tercera mayor y la novena bemol en acordes dominantes, típicos del *bebop*. Los acordes alterados con arpeggios aumentados y el uso de la escala alterada y, por último, el escaso movimiento de la armonía en la mano izquierda, para no interrumpir el desarrollo melódico de la mano derecha.

En **la segunda A del solo**, apreciamos más reposo con notas largas en la derecha, después de haber ejecutado frases tan rápidas y largas en la sección anterior. El uso de *ornamentaciones* para embellecer la improvisación, la articulación jazzística, el uso de la escala de *bebop dominante* de forma descendente en el *ii-V* con seisillos, el uso de arpeggios para colorear los acordes y subir de registro de forma rápida. También se observa mayor presencia de la mano izquierda, en los espacios de la mano derecha.

En **la parte B del solo**, podemos observar un cambio de carácter hacia el *blues*, con acordes alterados y frases cargadas de *blues*, con intervalos tritonales y *apoyaturas* que enfatizan la tercera menor y la tercera mayor de los acordes dominantes, movimientos interválicos en la melodía más constantes, arpeggios en seisillos que colorean acordes *Maj9* y dominantes a partir de su tercera, la escala de *bebop dominante*, las frases rápidas con direccionamiento características del *bebop* y el uso de notas de la escala con ciertos acercamientos cromáticos.

En **la última A del tema**, que da inicio desde su *anacrusa*, vemos la forma de matizar junto con la sección rítmica al bajar la intensidad, la omisión de notas y apoyaturas con nota *blue*. Nuevamente en la manipulación de la melodía algunos retardos y anticipaciones, *mordentes* con nota *blue*, *fills* usando quintas y octavas en registros más altos, *ornamentaciones* con nota *blue* y acordes anticipados con interacciones melódicas sutiles.

En el **outro del tema**, observamos una salida rápida de una frase de dos compases cargada de *blues*, que nos conducirá al siguiente tema del popurrí de boleros en este disco. Una frase que hace uso de nota pedal en los contornos del acorde y movimiento cromático descendente desde su sexta, hasta la tercera mayor del acorde. Todo esto haciendo uso de dinámicas y del apoyo constante de la sección rítmica, en dicha frase resolutive.

## **CAPITULO IV.**

### **CONTRIBUCIONES PERSONALES DERIVADAS DEL ANÁLISIS DE LA TRANSCRIPCIÓN DE “FRENESÍ”**

Este capítulo brinda aportaciones derivadas de la influencia y análisis de la producción de Tete Montoliu; aportaciones reflejadas o expresadas por medio de composiciones realizadas durante los estudios de maestría. En primer lugar, se abordará una composición enfocada netamente al jazz y, en segundo lugar, abordaremos una composición enfocada en la fusión del bolero con el jazz.

Estas propuestas fueron realizadas en la materia de Jazz Composición I y II con el Mtro. Luis Enrique Navarro López, y fueron enriquecidas en la clase de Ensamble Jazz I y II, a cargo del maestro Mtro. Klaas Balijon y con la supervisión del Mtro. Luis Felipe Martínez Gordillo. En estas experiencias diversas de enseñanza y aprendizaje, pudimos captar que, por medio del análisis de un creador importante que dispone su obra desde la visión popular de la música, es posible acercarnos a la memoria colectiva de la música, entrelazada con la genialidad de la composición espontánea denominada jazz.

#### **4.1. “Alter-Native”**

Esta composición reúne elementos aprendidos con motivos melódicos y armónicos que buscan ser parte de un sello personal. Su nombre deriva de la gran cantidad de acordes alterados. Es una pieza en *swing* pensada para un cuarteto de jazz, tomada de unos de los recursos que con frecuencia utilizaba el maestro Montoliu; es decir, el uso de acordes alterados que fueron inspirados en su obra “Frenesí”, puntualmente del compás 15 de la primera A y del compás 57 al 61 en la improvisación de la parte B, donde resaltan el uso de este tipo de acordes alterados. Asimismo, la composición hace alusión a la palabra “alternativa”, lo cual busca una sonoridad alterna con tensiones armónicas.

En la siguiente imagen se aprecia la introducción, donde resalta una de las frases más sobresalientes y repetidas del tema (*hook*), lugar en el cual tendremos un cambio de compás de 3/4 a 4/4. Dicho motivo se repite tres veces y en la cuarta vez se hace el salto a la casilla, con lo que se concluye la introducción. En dicha introducción, la batería enfatiza algunos acentos de la línea melódica principal, mientras que realiza una pequeña improvisación en los espacios señalados. Cabe mencionar que, en esta sección se presenta uno de los recursos más utilizados en el jazz: transportar medio tono arriba un motivo melódico. El saxofón y el piano ejecutan la melodía, mientras que el bajo, la batería y los acordes en el piano tocan los obligados señalados en la siguiente imagen.

**Alter-Native**

W. Sarmiento

**Figura 20. Composición de Jazz “Alter-Native” (primera A)**

*Fuente: Elaboración propia (2022).*

Tiene la estructura A-A-B. La primera A es una sección de 8 compases, donde se usa la progresión de ii-V de Gm7, ii-V7 de Cm7 y ii-V7 de BbMaj7, posteriormente un reposo en el quinto grado de Do en el compás 11 y en el *lidio dominante* de Do en el compás 15. En cuanto a la melodía, comienza en *anacrusa* a la A, con una técnica usada por Montoliu en la introducción de Frenesí, que es la repetición de un motivo melódico, lo cual genera espacio para la interacción con la sección rítmica por medio de obligados; esto enriquece el diálogo y la interacción musical. Cabe

señalar que la introducción, la primera y la segunda A, deben de ser interpretadas con energía, fuerza, confianza, en *forte* y con los obligados marcados para la sección rítmica, generando dinamismo en la composición.

La segunda A, es similar a la primera A, pero con un compás añadido (9 compases), con el objetivo de dejar respirar la frase y dar pauta a la siguiente sección. En la segunda casilla, se aprecia el reposo sobre un acorde alterado y un cambio de compás a 3/4, para dar espacio y conclusión a la última frase de la segunda A, que resulta preparativo a la parte B, donde tendremos un cambio de intensidad y de carácter en la composición.

Figura 21. Composición de Jazz “Alter-Native” (segunda A)

Fuente: Elaboración propia (2022).

En la parte B, se aprecia el *walking bass* y el ritmo constante en la batería, lo cual favorece en la estabilidad de esta sección. Además, se aprecia un cambio de dinámica de *forte* a *mezzoforte*. La armonía es una serie de ii-V7, con algunos cambios de cualidades de acordes “m7” a dominantes. En la melodía se aprecian la repetición de un motivo constante, incluso este motivo se transporta medio tono

arriba, remarcando la frase utilizada en la introducción, con dicho motivo se concluye esta sección. Por último, y no menos importante, esta sección es irregular, por el hecho de tener diez compases y no ocho; es decir, tiene dos compases añadidos, lo cual permite un respiro de la última frase y nos prepara para la improvisación por medio de un *solo break*.

The musical score for 'Alter-Native' (part B) is presented in three systems. The first system (measures 20-23) is marked 'Walking Bass...' and 'Piano Fill...'. It features two circled motifs: 'Motivo' (measures 20-21) and 'Motivo 1/2 tono arriba' (measures 22-23). The second system (measures 24-26) is marked 'Hook' and shows a change in time signature from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The third system (measures 27-28) is marked 'Solo Break...' and ends with 'Fine'. Annotations include 'Compases añadidos' (added measures) and 'Solo Pno (2 vueltas)', 'Solo Sax (1 vuelta)', 'Trades Pno-Drums-Sax-Drums-Bass-Drums', and 'After solos D.S al Fine.'.

**Figure 22. Composición de Jazz “Alter-Native” (parte B)**

*Fuente: Elaboración propia (2022).*

Después de la parte B, se aprecian las indicaciones de los solos y el orden de los mismos, la cantidad de vueltas sugeridas, el orden de los *trades*, el regreso del tema en el signo y la forma de terminar la pieza musical en el *calderón* del compás 28. Cabe señalar que esta primera parte del solo, tiene la misma estructura armónica del tema y los mismos ocho compases de la primera A.

Solo de Piano (2 vueltas)  
Solo de Sax (1 vuelta)  
Trades Pno-Btk-Sax-Btk-Bajo-Btk  
After solos D.S al Fine.  
*Recomendaciones tentativas*

**A**

30 **Solos**

Am7b5	D7alt	Dm7b5	G7alt
Cm7	F7alt	G13	

  

Am7b5	D7alt	Dm7b5	G7alt
Fm7	Bb7alt	F7#11	

**Figura 23. Composición de Jazz “Alter-Native” (solos, primera parte)**

*Fuente: Elaboración propia (2022).*

El solo de la segunda A, es similar a la estructura del tema principal, cuenta con la misma armonía y con el mismo número compases para improvisar (9 compases).

**A**

38

Am7b5	D7alt	Dm7b5	G7alt
Cm7	F7alt	G13	

  

Am7b5	D7alt	Dm7b5	G7alt
F7	Bb7alt	C7alt	%

**Figura 24. Composición de Jazz “Alter-Native” (solo, segunda A)**

*Fuente: Elaboración propia (2022).*

La parte B del solo tiene la misma estructura armónica y la misma cantidad de compases del tema, con la diferencia que, en la segunda casilla, se enfatiza el motivo melódico principal usado en la introducción, a manera de señal, que indica el término del solo y preparación al siguiente solista.

Después de los solos, regresamos al tema en el *signo*, hasta concluir en el *calderón* señalado con el *fine*, el cual se encuentra en el compás 27 y 28 de la parte B.

**Figura 25. Composición de Jazz “Alter-Native” (D.S. al Fine)**

*Fuente: Elaboración propia (2022).*

Esta composición está hecha en un formato de hoja líder (*lead sheet*), donde se muestran la melodía principal, los acentos, los cambios armónicos, la estructura del tema, las secciones de solos y la conclusión del tema; siendo una composición pensada para cuarteto: Saxofón, Piano, Contrabajo y Batería. En las referencias de este trabajo se encuentra disponible el link de acceso a la pieza mencionada.

#### 4.2. “Cómo olvidar”

La siguiente composición fue creada con elementos personales y con influencia del análisis de Tete Montoliu al momento de realizar este proyecto de investigación. Es una composición que reúne y fusiona elementos de jazz con el bolero. La letra de esta canción, hace alusión al amor y su forma de sobreponerse

a las dificultades de la vida. Fue pensada para la siguiente instrumentación: batería, contrabajo, piano, saxofón y congas.

La introducción, es una sección de diez compases, donde se puede observar el uso constante de intercambio modal de forma paralela como técnica de armonización. Apreciamos también una serie de motivos melódicos que se repiten y son alterados por el mismo intercambio modal. Cabe señalar que, Montoliu utilizaba esta técnica de repetición de motivos melódicos animados por la armonía con frecuencia, así como se aprecia del compás uno al ocho en Frenesí.

En el compás 3 y 4, podemos apreciar una frase característica del bolero. Al final de la introducción del compás 7 al 10, vemos una progresión armónica con intercambio modal y una serie de obligados que generan espacio para hacer *fills* preparativos al tema, similar a lo que Montoliu propuso en Frenesí, en el compás 23, 25, 27, 35, 38, etc.

**Como olvidar**

W. Sarmiento

Piano

$\text{♩} = 70$   
Bolero 6

CMaj7 Cm7 F7 GMaj7 Am7

CMaj7 Cm7 F7 GMaj7 Am7

Intercambio modal

Frase típica de bolero

Bbm7 Eb7 Am7 D9sus4 D7#5

Bbm7 Eb7 Am7 D9sus4 D7#5

Intercambio modal

Intercambio modal

GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11

GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 Drum Fill...

Figura 25. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (introducción)

Fuente: Elaboración propia (2022).

En esta misma primera A, la armonía utiliza intercambio modal de forma paralela, intercambio de *jónico* por *eólico* y *jónico* por *locrio*, también se utilizó una progresión armónica típica del bolero en el compás 3 y 4, y una progresión armónica utilizando la armonización por nota líder. Cabe señalar que, esta sección tiene ciertos obligados que dan vida a la interpretación de la canción con la sección rítmica.

The image displays three systems of piano accompaniment for the first A section of the bolero-jazz piece "Cómo olvidar". Each system includes a treble clef staff with a melody line and a bass clef staff with a harmonic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'A' and contains the lyrics: "Co mol vi dar a quel dí - i - a / Pu seun a ni lloen tu a alma / cuando di jis te que / que me de jó compar". The second system contains: "si i i / ti i ir / Cuan do la luz de la / lu - u - na". The third system contains: "me a bra zó jun toa / ti i". Annotations in red highlight specific harmonic features: "Intercambio modal (jónico por eólico)" points to the Cm7 F7 chord in the first system; "Progresión típica del bolero" and "Intercambio modal (jónico por locrio)" point to the Bm7 Bbm7-Eb7 progression in the second system; "Obligados" points to the bass line of the Bm7 Bbm7-Eb7 progression; "Armonizado por nota líder" points to the EbMaj7 Am7 Dm9 Gb7 progression in the third system.

Figura 27. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (primera A)

Fuente: Elaboración propia (2022).

La segunda A, es similar a la primera A, en cuanto a las técnicas de rearmonización, solo que, en el último compás de la segunda casilla, se busca elevar la intensidad para conducirnos a la parte B, que es el coro de la canción. Se utilizó el *ii-V7* de *Am7* y una inflexión melódica que propicia dicho crecimiento en la intensidad de la canción, junto con un *drum fill* preparativo.

2.  
 Am<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>13</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>b<sup>5</sup> E<sup>7</sup>alt  
 Todo este olea je de su - e - ños y navegar juntoa ti  
 Am<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>13</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>b<sup>5</sup> E<sup>7</sup>alt  
 iim-V7 de Am  
 Drum Fill...

Figura 28. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (segunda A)

Fuente: Elaboración propia (2022).

La parte B utilizó, en la armonía, un intercambio modal de forma paralela y un intercambio modal por medio del homónimo, armonización por nota líder (buscando enfatizar extensiones), así como acordes de paso, “ejes de Bartok” y sustitución de dominantes por disminuidos.

B  
 Am<sup>7</sup> C<sup>#</sup>m<sup>7</sup>b<sup>5</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9 E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>  
 Ya únpase mos por el fue goo y locru do del in vie er noo  
 Am<sup>7</sup> C<sup>#</sup>m<sup>7</sup>b<sup>5</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9 E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>  
 Obligados

Figura 29. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (parte B, primera parte)

Fuente: Elaboración propia (2022).

En esta sección también se puede observar el uso de algunos acentos, a modo de obligados, que resaltan las ideas principales en el tema, generando dinamismo e interacción musical entre la sección rítmica y la línea melódica principal; tal como Montoliu utilizó en “Frenesi” para las partes de llamada-respuesta.

The image shows two systems of piano accompaniment for the second part of 'Cómo olvidar'. The first system includes a red bracket labeled 'Intercambio modal' over the first two measures and another labeled 'Ejes de Bartok' over the last two measures. A red circle highlights the notes in the second measure of the second system, labeled 'Obligados'. The lyrics are: 'Yaunque ven gan lastor me entas confiare mos'.

Chord progressions for the first system:  $E^b m^7$ ,  $A^b 7$ ,  $D^b \Delta$ ,  $B^b m^7$ ,  $B^b m^7$ ,  $D^b \Delta$ ,  $E^6$ ,  $G M a j^7$ .

Chord progressions for the second system:  $B^b 6$ ,  $D^b 13^{\#11}$ ,  $A m^7$ ,  $C^{\#} m^7 b^5$ ,  $C m^7$ ,  $F 9^{\#11}$ ,  $To Coda$ .

Figura 30. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (parte B, segunda parte)

Fuente: Elaboración propia (2022).

La parte B termina con una progresión armónica similar a la de la introducción, la cual permite generar el espacio suficiente para respirar y comenzar con la improvisación. En la parte del solo, el piano improvisa sobre la primera y segunda A, el saxofón improvisa sobre la parte B, para, posteriormente, retomar el tema en la última A. Por último, se ejecuta nuevamente la parte B que nos direcciona a la coda y el final de la composición.

The image shows the solo section of 'Cómo olvidar'. It includes a red bracket labeled 'Espacio preparativo a los solos' and a red circle containing instructions: 'Solo de Piano sobre A A', 'Solo de Sax sobre B', 'After solo Ultima A', and 'D.S to Coda'. A red box labeled 'Indicaciones para solos' points to the solo section. The lyrics are: 'Por questahis to riafues cri i taa mucho antes deex is'.

Chord progressions for the solo section:  $G M a j^7$ ,  $F 9^{\#11}$ ,  $G M a j^7$ ,  $F 9^{\#11}$ .

Chord progressions for the first system:  $G M a j^7$ ,  $C m^7$ ,  $F 7$ ,  $G M a j^7$ ,  $F 13$ ,  $G M a j^7$ ,  $A m^7$ .

Chord progressions for the second system:  $G m a j^7$ ,  $C m^7$ ,  $F 7$ ,  $G M a j^7$ ,  $F 13$ ,  $G M a j^7$ ,  $A m^7$ .

Figura 31. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (solos)

Fuente: Elaboración propia (2022).

La última A, en la letra hace alusión a las cosas que “no suceden por casualidad” y que todo en la vida “tiene un propósito”. La melodía, armonía, ritmo y obligados, son similares a los de la segunda A y nos direccionan nuevamente al coro de la parte B.

Figura 32. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (última A y B)

Fuente: Elaboración propia (2022).

Después de tocar la última B, se realiza un salto a la *coda*, donde tenemos una progresión similar a la de la introducción, con obligados, intercambio modal y espacio para improvisación. Después de los puntillos de repetición en la última casilla del final, observamos un *calderón* y un *piano break* o *piano fill* (similar a lo usado por Montoliu), que nos conducen a la conclusión del tema sobre el primer grado, pero con extensiones del *lidio*, como intercambio modal por medio del homónimo.

Figura 33. Composición de Bolero-Jazz “Cómo olvidar” (coda)

Fuente: Elaboración propia (2022).

A manera de resumen, este capítulo tuvo como propósito compartir las experiencias musicales y las aportaciones de Tete Montoliu, a composiciones propias que responden al género de jazz, así como a la fusión de éste con el bolero mexicano; mismas que fueron realizadas durante los estudios de maestría. Estas composiciones brindan herramientas que pueden favorecer a futuras generaciones interesadas en la fusión del jazz con el bolero presentado en esta investigación.

En otras palabras, haciendo un árbol genealógico sobre el tema principal de este trabajo, en México y otros países de Latinoamérica existen un conjunto de creadores de la escuela de Montoliu que vale la pena tener en cuenta. Entre estos se encuentran Bebo y Chucho, pasando por Ignacio Jacinto Villa (bola de nieve); María Teresa Lara (hermana de Agustín); por supuesto, la dinastía de los hermanos Domínguez; Mario Patrón; Vicente Garrido; Consuelo Velázquez (principalmente compositora); llegando hasta otros que deben estudiarse como Reynolds Peña, Héctor Infanzón o, actualmente, Luis Perdomo, ganador en 2024 del Grammy en acompañamiento pianístico dentro del género bolero jazz, en el disco “El arte del bolero” Vol.2. En las referencias de este trabajo se encuentra disponible el link de acceso a la pieza mencionada.

## CONCLUSIÓN

Después de todo el recorrido realizado, es posible afirmar que tanto el jazz, como el bolero mexicano, son resultado de la fusión musical (sincretismo, hibridación, mestizaje, entre otros) derivado de la unión de varias culturas. Esto fue motivado por diversos factores sociales, políticos, económicos y religiosos que favorecieron dichos encuentros sonoros. Al final de cuentas, todo es fusión e hibridación, de modo que, tal como han mencionado muchos autores, es un atrevimiento afirmar que cualquiera de estos dos estilos musicales son pertenencia exclusiva de alguna nación en particular; en realidad se originaron por la mezcla de diversas culturas sin poder tener claridad absoluta de quiénes son sus creadores. Contrario a la idea anterior, sí podemos reconocer diferentes estilos que pertenecen a aquellos lugares donde se gestaron y los factores que favorecieron al surgimiento de ambos estilos musicales; de múltiples maneras se generaron intercambios complejos que dieron origen a géneros tan peculiares como los aludidos.

Tras el análisis histórico del jazz, es posible indicar que su esencia misma es la fusión. Es una derivación de encuentros multiculturales entre pueblos de diverso origen -de ahí también su carácter popular-, motivo por el cual se ha venido mezclando, desde sus orígenes, con diversos estilos (incluyendo el bolero mexicano). Esto permite que el jazz perdure y mantenga un cierto grado de evolución hasta nuestros días. Es importante remarcar que, a diferencia de lo que se solía pensar, se cree que México también estuvo presente y aportó su grano de arena a los inicios del jazz, siendo parte también de este surgimiento musical.

Por otra parte, el bolero tuvo su origen más fuerte en Cuba, pero fue ampliamente aceptado por los mexicanos, al punto de marcar una época dorada en nuestra historia. Con su carácter romántico, bohemio y acústico, ha abierto la posibilidad para el surgimiento de melodías populares recordadas y cantadas hasta nuestros días. Por eso, la fusión del bolero con el jazz propició lo que se podría denominar

un “matrimonio perfecto”, porque generó una riqueza sonora, producto de nuevas posibilidades armónicas. Pero no todo quedó ahí, también generó innovaciones en cuanto a la inflexión y manipulación melódica, así como en lo que se refiere a la riqueza rítmica, característica de ambos estilos musicales. Todo esto derivó en un sincretismo de buena manufactura que dotó de nueva vida y refrescó la sonoridad del bolero mexicano.

A pesar del predominio de determinados instrumentos en lo que se refería al bolero, el piano aportó y aporta a este género un matiz y una sonoridad distinta; una única y especial característica ligada al instrumento mismo. Su incorporación, que era bastante más notoria en el jazz, trajo grandes beneficios y riqueza sonora a las melodías, composiciones, arreglos, interpretación... del bolero. El aporte del piano es ya algo notorio, pero aún quedan muchas posibilidades a ser exploradas; tal como se quiso demostrar con este trabajo.

Tete Montoliu, motivo principal de este trabajo, tanto en la revisión de sus aportes como a través de su influencia en las composiciones presentadas, logró fusionar de manera magistral el vocabulario del jazz con el bolero, en piezas de autores mexicanos. Sus aportaciones han sido múltiples, por ejemplo, el uso de aspectos como la escala *bebop dominante* de forma descendente en los dominantes, el uso de reposos sobre la novena bemol en los acordes dominantes (elementos típicos del *bebop*), así como lo hacía el saxofonista Charlie Parker, uno de los precursores del *bebop*. También usaba frecuentes anticipaciones en su acompañamiento en la mano izquierda y la aplicación de dominantes alterados, que aportarían una disonancia exquisita a las piezas de bolero mexicano.

Además de lo anterior, Montoliu usaba notas de aproximación que embellecen las melodías e implementaba octavas en la mano derecha con la misma rítmica en la mano izquierda, para elevar la intensidad en la exposición del tema y en la improvisación. Enfatizaba el uso de la novena natural y la séptima mayor para “colorear” el arpeggio de acordes menores con novena natural. Agregó parte del

vocabulario de *blues* característico de pianistas como Oscar Peterson, Thelonious Monk y Art Tatum, entre otros, acompañándolo con su rapidez y limpieza al ejecutar semicorcheas, seisillos y octillos en frases descendentes, junto con la precisión para doblar el tiempo en la exposición del tema y en la improvisación, así como el reposo sobre la treceña bemol en los dominantes primarios, secundarios y sustitutos.

Utilizó muchos otros recursos pianísticos con los que logró una fusión singular del jazz y los boleros mexicanos. En éstos se encuentran sus choques tritonales (característicos del *blues*), su forma de utilizar arpeggios para cambiar de un registro a otro de forma rápida y orgánica, el uso de octavas y quintas en la mano derecha con la misma rítmica en la mano izquierda, con el propósito de elevar la intensidad en la improvisación.

Finalmente, cabe indicar que parte de su legado puede ser visualizado en mi formación personal como músico, de modo que su influencia fue vislumbrada en el cuarto capítulo a través de las composiciones realizadas. A partir del proceso de análisis de una melodía de Tete Montoliu, se encontró no sólo la inspiración, sino una gran cantidad de herramientas armónicas, melódicas y rítmicas para la elaboración de composiciones propias. Éstas, tal como lo hizo el maestro Montoliu, buscan ser un aporte a la fusión entre el jazz y el bolero mexicano, cuyo “matrimonio” está destinado a perdurar y a fortalecerse aún más.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### Referencias Bibliográficas

- Aymes, R. (2021). *Panorama del Jazz en México durante el siglo XX*. México: Luzam.
- De la Cruz López Moya, M. (2016). *Música, sociedad y cultura. La música popular urbana en Chiapas* [Tesis de doctorado inédita]. División de Ciencias Sociales y Humanidades, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Ciudad de México.
- Fraser, B. (2022). *Beyond Sketches of Spain. Tete Montoliu and the Construction of Iberian Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Galindo Cáceres, J. (2017). *El Jazz en la ciudad de México*. México: Razón y Palabra.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz Latino*. Barcelona, España: Robinbook.
- Luján, T. (2020<sup>a</sup>). El bebop en Barcelona: “primeros pasos” de Tete Montoliu (1947-1958).
- Luján, T. (2020<sup>b</sup>). La recepción del jazz moderno en Barcelona en los años 1940: La aportación de Tete Montoliu. *Revista Portuguesa de Musicología*, 6 (2), 323-350.
- Podestá Arzubiaga, J. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de ciencias sociales*, (19), 95-117.
- Ruesga Bono, J. (2015). Jazz en español. En J. Ruesga Bono (Coord.). *Jazz en Español. Derivas hispanoamericanas* [pp. 13-44]. Valencia: CulturArts Music, Generalitat Valenciana.
- Valerio, J. (2009). Bebop y Charlie Parker: revolución y evolución. *Revista ESCENA*, 32 (64), 45-53).

### Referencias hemerográficas

- EuropaPress (2023, 2 de diciembre). Las Palmas de Gran Canaria 2 dic. *EuropaPress*.  
Obtenido de: <https://www.europapress.es/islas-canarias/noticia-festival-internacional-mundo-piano-clausura-septima-edicion-homenaje-tete-montoliu-20231202132601.html>.
- Milenio Digital. (2020, 30 de abril). El primer disco de Jazz en México: Origen e historia. *Milenio*. Obtenido de: <https://www.milenio.com/cultura/jazz-en-mexico-origen-e-historia-este-fue-el-primer-disco-en-el-pais>.

Marquetti Torres, R. (2015, 3 de julio). Ella cantaba boleros. Pilar Morales, una voz cubana para Tete Montoliu. *Desmemoriados. Historias de la música cubana*. Obtenido de: <https://www.desmemoriados.com/pilar-morales-una-voz-cubana-para-tete-montoliu>.

ONCE (2017, 28 de marzo). La ONCE Catalunya inaugura 'El Rincón de Tete Montoliu', una muestra de su vida con 200 objetos personales. *ONCE*. Obtenido de: <https://www.once.es/noticias/la-once-catalunya-inaugura-ael-rinca3n-de-tete>.

Salinas, J. L. (1995). Tete a tete con Montoliu. *Cuaderno de Jazz*, (27), s/p.

### Referencias videográficas

Cifuentes, J. C. (1986, 1 de agosto). Jazz entre amigos - Tete Montoliu Parte: [1/2] [video]. *rtve.es*. Obtenido de <https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/tete-montoliu-parte-01-jazz-entre-amigos/1092267/>.

Línea de Tiempo (2020, 9 de octubre). Los Panchos, cómo crearon el requinto y lo dejaron como legado al mundo | Documental [video]. *Youtube*. Obtenido en: [https://www.youtube.com/watch?v=bg\\_chjqMeo&t=57s](https://www.youtube.com/watch?v=bg_chjqMeo&t=57s).

Lover, J. L., P. Lizcano, E. G. Toledano, L. Gutiérrez, G. Ibañez y M. García Marín (1984, 14 de febrero). Autorretrato Tete Montoliú [video]. *rtve.es*. Obtenido en <https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-tete-montoliu/4618827/>.

Peña Munguía, H. H. (2020, 26 de noviembre). Mesa 10. México en el Jazz y el Jazz en México. Una historia en construcción [video]. Ponencia presentada en el Coloquio de *Música Tradicional*. Morelia, Michoacán, México. *Youtube*. Obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=dFluFjZnoMI>.

Sarmiento Rodríguez, W. (2022). Alter-Native. *Youtube*. Disponible en: <https://youtu.be/P0PJnXItIVg?feature=shared>.

Sarmiento Rodríguez, W. (2022). Cómo olvidar. *Youtube*. Disponible en: <https://youtu.be/WwN9uP842k8?feature=shared>.

## GLOSARIO

### Terminología:

*Anacrusa*: término italiano que se refiere a una nota o grupo de notas que se ejecutan antes del tiempo fuerte.

*Apoyaturas*: es una forma de embellecer la melodía por medio de notas de paso, que pueden ser o no ser, parte del acorde o de la tonalidad.

*Bebop dominante*: escala mixolidia con las dos séptimas (séptima mayor y séptima menor), escala muy utilizada en la época del Bebop de forma descendente.

*Calderón*: Usado para suspender el pulso musical, alargando la nota a criterio del intérprete.

*Coda*: término italiano que quiere decir la “cola”, o el final de la canción.

*Crescendo*: término italiano, que indica crecer la intensidad de la pieza musical de forma gradual.

*Double time feel*: es un recurso rítmico que produce una sensación subjetiva de aceleración del ritmo, con valores rítmicos más rápidos.

*Dominante secundario*: es un acorde dominante que resuelve a cualquier grado del centro tonal, excepto el primer y el séptimo grado.

*Fine*: término italiano que significa “final”

*Forte*: término italiano que nos indica tocar con “fuerza”.

*iim7*: segundo grado menor con séptima menor.

*iiim7*: tercer grado menor con séptima menor.

*Glissandos*: término italiano que se refiere a un deslizamiento continuo entre notas, de forma ascendente o descendente, literalmente significa “deslizar”.

*Grupeto*: término italiano que hace referencia a un grupo de notas que sirven para embellecer pasajes melódicos.

*Hook*: la frase más repetida de una pieza musical, la cual queda en la mente del oyente.

*Lidio*: escala resultante del cuarto grado de la escala mayor.

*Lidio dominante*: Resultante del cuarto grado de la escala melódica.

*Mordente*: término musical que indica un adorno melódico rápido, de una o varias notas que embellecen una nota principal.

*Mezzoforte*: término italiano que quiere decir tocar “moderadamente fuerte” o “medianamente fuerte”.

*Notas blue*: son notas características del estilo de Blues, por lo regular se hace referencia al uso de la tercera menor y la quinta disminuida.

*Outro*: la forma de concluir una pieza musical, literalmente significa “salida”.

*Piano*: término italiano que nos indica tocar con “suavidad”.

*Piano fill*: es una corta improvisación, con el objetivo de rellenar espacios musicales dentro de una pieza musical.

*Rallentando*: termino italiano que significa “retardar” o “ralentizar”, indicando una desaceleración gradual.

*Shell voicings*: acordes que se ejecutan en el piano tocando la tónica y séptima o la tónica y tercera, en algunos casos con la quinta. Usualmente utilizados en registros graves del piano.

*Solo break*: es la primera frase predominante de un solo, que nos introduce a la improvisación.

*Staccatos*: técnica italiana que sirve para acortar el valor o duración de una nota y separarla de la siguiente por medio de un silencio, el cual significa literalmente “separado” o “despegado”.

*Stop time*: es una técnica donde la sección rítmica toca un patrón rítmico con acordes cortos y marcados, precedidos de periodos de silencios, coloquialmente conocidos como “remates”.

*Swing*: es un estilo de Jazz nacido en Estados Unidos a finales de los años 20. Este término también es utilizado para referirse a tocar un estilo musical de forma apropiada, con las características distintivas del estilo musical a ejecutar.

*Tenuto*: término italiano que nos indica que el valor de la nota se debe de ejecutar en su totalidad.

*Trades*: Interacción en la improvisación con otros músicos de 4, 8 o más compases.

vim7: sexto grado menor con séptima menor.

V7: quinto grado mayor con séptima menor.

*Walking bass*: técnica utilizada con más frecuencia en el bajo, donde el valor ritmo predominante son las negras, proveyendo de mayor estabilidad rítmica y armónica.

### **Cifrado Anglosajón (norteamericano):**

*Ab*: La bemol.

*Bb*: Si bemol.

*C*: Do

*Db*: re bemol.

*E*: Mi.

*Eb*: Mi bemol

*F*: Fa

### **Intervalos:**

*3M*: Intervalo de tercera mayor.

*3m*: intervalo de tercera menor.

*4J*: intervalo de cuarta justa.

*4#*: intervalo de cuarta aumentada.

*5J*: intervalo de quinta justa.

*7M*: intervalo de séptima mayor.

*7m*: intervalo de séptima menor.

*9M*: novena natural.

### **Acordes:**

*Ab7*: la bemol mayor, con séptima menor.

*Bbm7*: si bemol menor, con séptima menor.

*Bb7(b9)*: si bemol mayor, con séptima menor y novena bemol.

*DbMaj7*: re bemol mayor, con séptima mayor.

*DbMaj7(add9)*: re bemol mayor, con séptima mayor y novena mayor añadida.

*DbMaj9*: re bemol mayor, con séptima y novena mayor.

*DbMaj7(6,9)*: re bemol mayor, séptima mayor, con la sexta y novena natural.

*Ebm*: mi bemol menor.

*Ebm7*: mi bemol menor, con séptima menor.

*Ebm9*: mi bemol menor, con séptima menor y novena natural.

*Eb7(#9, b13)*: mi bemol mayor, con séptima menor, novena sostenida y trecena bemol.

*FMaj7*: fa mayor, con séptima mayor.

*FMaj9*: fa mayor, con séptima mayor y novena natural.

*FMaj7(6,9)*: fa mayor con séptima mayor, con sexta y novena mayor.

*F7alt*: fa mayor, con séptima menor y extensiones de la escala alterada (#9, b9, #11 y b13).

*Gb7alt*: sol bemol mayor, con séptima menor y tensiones de la escala alterada (#9, b9, #11 y b13).

# ANEXOS

## Anexo 1: "Frenesí" con Tete Montoliu

*Frenesí*

Alberto Domínguez  
Del disco Temas Hispano-  
Americanos de Tete Montoliu  
Transcripción: William Sarmento

*Bolero-Jazz*  
♩ = 120

Intro

Fm7 Bbm7 Ebm7 Ab7

*f* *p*

5 Fm7 Bbm7 Ebm7 Ab7

*f*

A

9 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7

*mf*

13 DbMaj7 Ebm7 Ab7 DbMaj7 Stop Time....

*mp* *ff*

A

17 Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7

*mf*

21  $D\flat$ Maj7  $E\flat m7$   $A\flat 7$   $D\flat$ Maj7  $f$

**B** 25 FMaj7  $G\flat 7alt$  FMaj7  $f$

29 FMaj7  $E\flat m7$   $A\flat 7$   $E\flat m7$   $A\flat 7$   $f$

**A** 31  $E\flat m7$   $A\flat 7$   $E\flat m7$   $A\flat 7$   $f$

37  $D\flat$ Maj7  $E\flat m7$   $A\flat 7$   $D\flat$ Maj7 *Solo Break.....*



53  $D\flat$ Maj7  $E\flat m7$   $A\flat 7$

55  $D\flat$ Maj7

**B**  
57  $F7$ alt  $G\flat 7$ alt

59  $F7$ alt

60

61 *F7alt* *Ebm7* *Ab7*

63 *Dbmaj7* *Dbmaj7*

**A** 65 *Ebm7* *Ab7* *Ebm7* *Ab7*

69 *Dbmaj7* *Ebm7* *Ab7* *Dbmaj7*

## Anexo 2: "Alter-Native" de William Sarmiento

### *Alter-Native*

W. Sarmiento

Swing  
♩ = 145

1. 2. 3. Drum Fill....

*f*

5. 2. 4.

*f*

8. A

*f*

12. 1.

*f*

16. 2. Drum Fill....

*f*

**B** 20 Walking Bass... Piano Fill...

Chords: Bbm7 Eb7alt Fm7 F13 Bm7 E7alt AMaj7 B7alt

*mf*

24

Chords: Bbm7 Eb7alt Fm7 F7 F#m7 F#7

*f*

27 Solo Break...

Chords: Bbm7 Eb7 G7#11 G7alt

*f*

**Fine**

Solo de Piano (2 vueltas)  
Solo de Sax (1 vuelta)  
Trades Pno-Btk-Sax-Btk-Bajo-Btk  
After solos D.S al Fine.

**A** 30 Solos

Chords: Am7b5 D7alt Dm7b5 G7alt Cm7 F7alt G13

34

Chords: Am7b5 D7alt Dm7b5 G7alt Fm7 Bb7alt F7#11

38 **A**

Am7 $\flat$ 5 D7alt Dm7 $\flat$ 5 G7alt Cm7 F7alt G13

42

Am7 $\flat$ 5 D7alt Dm7 $\flat$ 5 G7alt F7 B $\flat$ 7alt C7alt %

47 **B**

B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 Fm7 F13 Bm7 E7alt AMaj7 B7alt

51 **1.**

B $\flat$ m7 E $\flat$ 7alt Fm7 F7 F $\flat$ m7 F $\sharp$ 7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 G7 $\sharp$ 11 %

57 **2.**

B $\flat$ m7 E $\flat$ 7alt Fm7 F7 F $\flat$ m7 F $\sharp$ 7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 G7 $\sharp$ 11 %

After solos  
D.S. al Fine

Anexo 3: “Cómo olvidar” de William Sarmiento

# Como olvidar

W. Sarmiento

*Piano*

$\text{♩} = 70$   
Bolero 6

CMaj7 Cm7 F7 GMaj7 Am7

CMaj7 Cm7 F7 GMaj7 Am7

*Piano*

Bbm7 Eb7 Am7 D9sus4 D7#5

Bbm7 Eb7 Am7 D9sus4 D7#5

*Piano*

GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11

GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11 GMaj7 F9#11

*Drum Fill.*

**A**

GMaj7 Cm7 F7 GMaj7 F13 GMaj7 Am7

Co mel vi dar a quel di - i - a cuando di jis te que  
Pu seun a ni lloen tu a alma que me de jó compar

GMaj7 Cm7 F7 GMaj7 F13 GMaj7 Am7

*Piano*



Piano

Yaunque ven gan laster me entas confiaremos

Chords:  $E^b m7$ ,  $A^b7$ ,  $D^b \Delta$ ,  $B^b m7$ ,  $B^b m7$ ,  $D^b \Delta$ ,  $E^{\flat}$ ,  $G \text{Maj}7$

Piano

en lo eter no o en lo que es ver da de roo

Chords:  $B^b \flat$ ,  $D^b 13 \# 11$ ,  $A m7$ ,  $C \# m7 \flat 9$ ,  $C m7$ ,  $F 9 \# 11$

To Coda

Piano

Chords:  $G \text{Maj}7$ ,  $F 9 \# 11$ ,  $G \text{Maj}7$ ,  $F 9 \# 11$

*Solo de Piano sobre A A*  
*Solo de Sax sobre B*  
*After solo Ultima A*  
*D.S to Coda*

Piano

Per questahis to riafues cri i taa mucho antes deex is

Chords:  $G \text{Maj}7$ ,  $C m7$ ,  $F 7$ ,  $G \text{Maj}7$ ,  $F 13$ ,  $G \text{Maj}7$ ,  $A m7$

