

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**Máster en Música Hispana**

**EL JAZZ EN BARCELONA DURANTE LA  
TRANSICIÓN ESPAÑOLA  
(1975-1982)**

**Trabajo Fin de Máster**

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

**MIGUEL ARRIBAS GARCÍA**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Julio de 2015

Curso Académico 2014-2015





**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**Máster en Música Hispana**

**EL JAZZ EN BARCELONA DURANTE LA  
TRANSICIÓN ESPAÑOLA  
(1975-1982)**

**Trabajo Fin de Máster**

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

**MIGUEL ARRIBAS GARCÍA**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Curso Académico 2014-2015

**El autor**

**Vº Bº del tutor**



## RESUMEN

Los estudios dedicados al jazz en España son aún escasos y en buena medida se han llevado a cabo con un enfoque más periodístico que científico. En concreto, el jazz durante la Transición es un tema de investigación muy poco recurrido en trabajos académicos, lo cual no ocurre en las décadas anteriores (hasta los años sesenta) y en fenómenos posteriores como el jazz-flamenco (especialmente desde los ochenta). Barcelona gozó de cierta ventaja como ciudad abierta a nuevas tendencias respecto al resto del país durante el franquismo y la Transición. Esta particularidad hizo de esta ciudad la capital del jazz durante buena parte del siglo. A través de publicaciones periódicas, entrevistas y grabaciones de la época, este trabajo estudia el jazz producido en Barcelona entre 1975 y 1982, profundizando en los factores sociales y culturales que le afectaron. También realiza análisis musical de temas representativos para comprender sus características formales y estilísticas.

Durante la Transición Española se inició el proceso que conduciría a la democracia, en el cual la eliminación del pasado inmediato jugó un papel fundamental. También se fomentó desde el Estado la banalización de prácticas *underground* para su mercantilización y control político, como fue el caso de la Movida Madrileña. El jazz en la segunda mitad de los setenta sufrió un duro golpe debido a su desaparición de los principales medios de comunicación públicos y en la prensa especializada. Esta falta de apoyo fue el detonante para la cancelación del Festival de Jazz Internacional de Barcelona entre 1977 y 1980, aunque el género se mantuvo activo a través de la actividad en los clubes de jazz y el surgimiento de nuevos festivales. En 1978 se inauguró en Barcelona el Aula de Música Moderna i Jazz, lo que supuso un hito en la recuperación del ambiente jazzístico barcelonés, que alcanzaría su plenitud a partir de 1982.



# ÍNDICE

<b>Listado de ilustraciones .....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1.....</b>	<b>21</b>
1.1 Mediaciones sociales y políticas.....	21
1.2 Campo y recepción del jazz en Barcelona durante la Transición.....	25
1.3 Discográficas.....	37
1.4 Locales y clubes.....	39
1.5 Escuelas de música.....	45
<b>Capítulo 2.....</b>	<b>51</b>
2.1 El jazz tradicional y el jazz moderno en Barcelona.....	52
2.1.1 La Locomotora Negra, <i>La Locomotora Negra N°1</i> (1982).....	56
2.1.2 Jazzom, <i>Jazzomology</i> (1979).....	64
2.2 Fusión jazz-rock, la <i>Ona Laietana</i> .....	70
2.2.1 Blay Tritono, <i>Clot 20</i> (1976).....	76
2.3 Free jazz y vanguardia.....	83
2.3.1 Tropopausa, <i>Tropopausa</i> (1979).....	88
<b>Conclusiones.....</b>	<b>93</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>97</b>



## LISTADO DE ILUSTRACIONES

- Figura 1. Cartel y precios de las entradas del concierto en el Palau (1974).
- Figura 2. Portada *La Vanguardia*.
- Figura 3. Dos jóvenes paseando delante de la entrada del Drug Drac Store, el café en cuyo sótano estaba La Cova del Drac (1971).
- Figura 4. Logo de Zeleste (1973).
- Figura 5. Portada de: *Orquestra Taller de Músics de Barcelona amb Tete Montoliu*. 1988 LP, Justine Records.
- Figura 6. Portada de: varios artistas. *Jam Session. Al Natural*. 1974. LP, Núria Feliu Produccions.
- Figura 7. Portada de: Tete Montoliu. *Lunch in L.A.* 1980. LP, Zeleste-Edigsa.
- Figura 8. Portada de: La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra Nº 1*. 1982. LP, PDI.
- Figura 9. Introducción del piano en el tema “Urban Traffic Blues”. La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra Nº 1*. 1982. LP, PDI.
- Figura 10. *Head* del tema “Urban Traffic Blues”. La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra Nº 1*. 1982. LP, PDI
- Figura 11. Portada de: Jazzom. *Jazzomology*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.
- Figura 12. Cartel de Sessions de jazz en la Cúpula Venus. Barcelona. 1979. Autor: Pilar Villuendas.
- Figura 13. Progresión ii-V-I sobre F, extraída de la improvisación de Pep Bonet en “Jazzomology” (Zeleste-Edigsa, 1979).
- Figura 14. Progresión ii-V-I sobre F, extraída de la improvisación de Charlie Parker en Chi Chi (Atlantic, 1945). Transcripción de *Charlie Parker Omnibook*.
- Figura 15. *Head* del tema “Jazzomology”. Jazzom. *Jazzomology*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.
- Figura 16. *Head* de “Blues For Alice”. Charlie Parker. Extraído del *Real Book I*.
- Figura 17. Lick 1 (tresillo ascendente con aproximación cromática más bajada cromática), compás 6 del tema de “Jazzomology”. 1979. Zeleste-Edigsa.
- Figura 18. Lick 1, pentagrama 11 de la improvisación de Charlie Parker en “Ornithology”. 1946. Atlantic. Transcripción extraída de *Charlie Parker Omnibook*.
- Figura 19. Lick 2 (final de frase usando el patrón fundamental-quinta-séptima sobre una dominante), compás 21 de la improvisación de Pep Bonet en “Jazzomology”.

Figura 20. Lick 2 en compás 4 del tema “Chi Chi” de Charlie Parker. 1955. Atlantic. Transcripción extraída de *Charlie Parker Omnibook*.

Figura 21. Motivo de la improvisación de Lluís Rambla. Compases 62 y 63 de “Jazzomology”.

Figura 22. Repetición del motivo con diferente posición en el pulso y posterior desarrollo. Compases 74 y 75 de “Jazzomology”.

Figura 23. Motivo en la improvisación de Lluís Rambla (juego con pedal más escala de blues descendente), compases 69 y 70.

Figura 24. Variación del motivo anterior en los compases 78 y 79.

Figura 25. Motivo en la improvisación de Pep Bonet, compás 25.

Figura 26. Desarrollo 1 del anterior motivo.

Figura 27. Desarrollo 2 del anterior motivo.

Figura 28. Portada de: *Jordi Sabatés i Toti Soler*. 1973. LP, Zeleste-Edigsa.

Figura 29. Banda Iceberg al completo.

Figura 30. Blay Tritono. *Clot 20*. 1976. Zeleste-Edigsa.

Figura 31. *Head* de “Saura I”. Blay Tritono. *Cot 20*. 1976. LP, Zeleste-Edigsa.

Figura 32. *Head* de “SauraII”. Blay Tritono. *Cot 20*. 1976. LP, Zeleste-Edigsa.

Imagen 33. Baf en la discoteca Trocadero. Foto por Albert Climent. 1972. Tomada del blog Jack Torrance.

Figura 34. Perucho’s a mediados de los setenta. Foto de Martí Sans.

Figura 35. Melodía tocada al unísono por el saxofón y el contrabajo en la introducción de “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

Figura 36. *Riff* de la primera sección de “La Mata”.

Figura 37. Motivo tocado por el salterio en “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

Figura 38. *Riff* de la coda final de “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa

## INTRODUCCIÓN

### **Tema, justificación y objetivos**

En mayo de 1974 falleció uno de los introductores del jazz en España, el músico y compositor Jaume Planas i Simó, cuya orquesta dedicaba parte de su repertorio al jazz más tradicional y arreglos *hot*. Esto ocurrió tras la primera semana del I Festival Internacional de Free Jazz de Barcelona, organizado por la Jazz-Cava y Zeleste, por donde pasaron músicos internacionales como Irene Schweizer y Shivananda. Duke Ellington, otro personaje clave en la historia del jazz en Barcelona y muy apreciado por la afición, murió el 24 de ese mismo mes, y fue homenajeado en diferentes medios como por ejemplo el periódico *La Vanguardia*, que publicó varias reseñas escritas por algunos de los principales periodistas musicales de Cataluña e incluso le dedicó su portada (aunque lo presentó como trompetista en vez de pianista). Dos meses después, y en el espacio de apenas dos semanas, pisaron por primera vez Barcelona (y España) la orquesta de Thad Jones y Mel Lewis y la Mahavishnu Orquesta. El Palau incluyó espectáculos de jazz en ese año también, programando a lo largo del año a conjuntos y solistas jóvenes de la ciudad como Lone Star, La Locomotora Negra, Jordi Sabatés y Tete Montoliu. Por entonces comenzó a tomar fuerza la fusión jazz-rock en Barcelona en torno a la sala Zeleste, inaugurada en 1973, y a través del sello Zeleste-Edigsa, fundado en 1974, propulsó la denominada *Ona Laietana*, un movimiento intergeneracional que tomó el jazz-rock como tendencia principal. A toda esta actividad habría que añadirle la programación de los diferentes clubes de la ciudad (como La Cova del Drac, Zeleste, Jamboree y el Hot Club) y el IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona, por donde pasaron músicos como Max Roach, Stan Getz y Dizzy Gillespie.

Este es un resumen del panorama jazzístico que había en la Barcelona de 1974, muy variado y con públicos diversos, aunque la programación de los festivales de mayor alcance tendía especialmente hacía el jazz más tradicional y asimilaba cada vez mejor el bebop. Vista la importancia que tenía el jazz en Barcelona en este momento, una meta relevante es descubrir y analizar lo ocurrido en los años siguientes hasta principios de la década de los ochenta, cuando las instituciones y los medios volvieron a apoyar al género, que se recuperaba tras un periodo de decaimiento y esparcimiento de su actividad.

Al hablar de la cultura en la Transición española, y más concretamente de la música popular urbana, es común encontrar discursos en los que la Movida madrileña se propone como el centro omnipresente. Este movimiento, que empezó a coger fuerza desde 1980, fue fruto de la apuesta de una parte de la crítica periodística a favor de los grupos de estética punk, New Wave y glam que se estaban gestando en Madrid. Su popularidad estuvo ligada al apoyo desde la prensa especializada y a las listas de éxitos (como la de *Los 40 Principales*), y al tomar la Movida como único referente se tiende a una historia de la música popular urbana construida en base a estos dos pilares mediáticos. Este enfoque deja de lado la importancia que tuvieron movimientos con menos presencia mediática como el rock progresivo, el jazz-rock o el propio jazz como dinamizadores musicales en esta etapa.

Por lo tanto, este Trabajo Fin de Máster estudia el jazz en Barcelona durante la Transición Española (1975-1982), considerando sus principales agentes, medios y características musicales. Mi objetivo principal es ofrecer una primera aproximación al jazz de este cambiante período considerando los factores sociales y culturales que le afectaron y, a la vez, aquellos procesos en los que jugó un papel como factor de transformación a diferentes niveles. También realizaré un análisis musical de algunos temas que ejemplifican la variedad estilística que caracterizó la escena jazzística barcelonesa de entonces. Este trabajo está pensado como un punto de partida que pueda servir de base a una investigación futura más amplia.

## **Estado de la cuestión**

A la hora de considerar el jazz en los años setenta y ochenta del siglo XX, hay que tener en cuenta un libro coetáneo que fue pionero en la historiografía del jazz en España: el publicado en 1985 por Alfredo Papo, crítico y promotor del jazz en Barcelona cuya actividad fue fundamental en la escena jazzística de la ciudad desde los años cuarenta<sup>1</sup>. Su visión del jazz era análoga a la del polémico crítico francés Hugues Panassié, de quién tradujo algunos libros al español. Al igual que este, Papo se posicionó en una actitud defensora del jazz tradicional aunque se mostró más receptivo con el bebop (Panassié no consideraba el bebop dentro del jazz), sobre todo a medida que ascendía el reconocimiento de Tete Montoliu en el extranjero como pianista de este

---

<sup>1</sup> Alfredo Papo, *El jazz a Catalunya* (Barcelona: Llibres a l'abast, 1985).

estilo durante los setenta. Esta exclusión estilística le cobró muchos enemigos entre los músicos y críticos de jazz de su entorno, especialmente aquellos que indagaban en los terrenos de la vanguardia y la fusión. En su libro, *El Jazz a Catalunya*, aporta datos interesantes sobre músicos y grupos catalanes, habla del paso de figuras internacionales, del desarrollo de los principales festivales y salas, todo ello desde un punto de vista periodístico y recurriendo más a la memoria y al gusto propio que a la prensa o a entrevistas. Papo tampoco pretende hacer un análisis social y musical que ayude a comprender el fenómeno de forma más completa. En cuanto al jazz en la Transición, que trata hasta 1980, se centra en el paso de las estrellas del hard-bop que pasaron por la Ciudad Condal en estos años y en La Locomotora Negra como grupo nacional ligado la fundación de la asociación Amics del Jazz, en defensa del jazz tradicional. Habla más bien poco del free jazz y de la fusión, teniendo en cuenta que esta última tuvo un importante papel en la escena musical barcelonesa de los setenta.

Hasta el momento, el manual que suele considerarse como básico (y único) que trata el jazz en España entre 1919 y 1996 es el de José María García Martínez, publicado en 1996<sup>2</sup>. Resulta útil por el listado de nombres, espacios y multitud de anécdotas que aporta y sirve para hacerse una idea general del desarrollo de la escena jazzística española en el siglo pasado. Aunque es un trabajo interesante y meritorio, sobre todo por ser el primero de este tipo, se echa en falta una consulta más amplia y ordenada de fuentes primarias y hubiera sido interesante completar la investigación con mayor análisis social y musical, aunque este no fuera su objetivo. En relación al jazz durante la Transición, dedica un espacio al fenómeno de la fusión surgida de la *Ona Laietana*, en Barcelona, a la apertura de las primeras escuelas de música moderna desde 1978 y a la entrada del jazz en los espacios universitarios. También describe la evolución de los festivales que venían desarrollándose y el trabajo de algunos de los músicos españoles que destacaban entonces, como Tete Montoliu, Ricard Roda, Pedro Iturralde y Vlady Bas.

Las historias generales del jazz en España son aún escasas y son dos las que considero como realmente completas a la hora de tomarlas como base de mi trabajo, a pesar de su brevedad. Joan Sardà colaboró con un apéndice dedicado al jazz en España

---

<sup>2</sup> José María García Martínez. *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996* (Alianza Editorial, 1996).

en la *Guía universal del jazz moderno*<sup>3</sup>. En este breve texto Sardà llevó a cabo un repaso general del jazz en España desde los años veinte hasta 2006, aportando un completo listado de músicos, locales, festivales y algunas grabaciones. Se centra sobre todo en Barcelona y Madrid y no profundiza en aspectos sociales y musicales, puesto que tampoco es su intención debido a las limitaciones que imponen un texto tan breve y general. Sobre el periodo correspondiente a la Transición, Sardà destaca el estancamiento del jazz nacional con el cierre de los principales locales y la desaparición del género de los medios públicos de comunicación, aunque resalta que el público asistente a los festivales que recuperaban el bebop no escuchado en su momento. También comenta el impulso que tuvo la fusión en España, con el paso de las principales estrellas internacionales del género de la mano de promotores del rock y una mención especial a la *Ona Laietana*. En cuanto a medios técnicos, destaca la mejora de la industria y distribución discográfica en España y la creación de las primeras escuelas de música modernas del país.

Un poco más amplio que el de Sardà es el texto publicado por Iván Iglesias en *Jazz en español: derivas hispanoamericanas* en el año 2013<sup>4</sup>. Propone un mayor diálogo con las circunstancias sociales y políticas del momento, sin extenderse por lo resumido del texto, además de ofrecer un importante listado de intérpretes, espacios y agentes. Hace un uso más sistemático de fuentes primarias, incluyendo constantemente referencias a fuentes coetáneas. Divide el texto en tres partes determinadas cronológicamente: hasta la Guerra Civil (1919-1939), el franquismo (1939-1975) y la democracia (1975-2011). En la Transición destaca la multiplicación de festivales de jazz (como Getxo, Vitoria y Madrid), la proliferación de clubes de jazz en vivo, el papel fundamental de la radio y la televisión, que se convirtieron por primera vez en agentes reales de difusión del jazz en España. También menciona la publicación durante estos años de diversas revistas especializadas, con *Quàrtica Jazz* como la más significativa y especializada, y el cambio en la formación de los músicos gracias a la aparición de las primeras escuelas de música a finales de los setenta en Barcelona.

---

<sup>3</sup> Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez, *Guía universal del jazz moderno* (Barcelona: Ma Non Troppo, 2006)

<sup>4</sup> Iván Iglesias, “A contratiempo: una breve historia del jazz en España”, en Julián Ruesga Bono (ed.), *Jazz en español: derivas hispanoamericanas* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 2013), 267-334.

En 2008, para celebrar la edición número cuarenta del Festival Internacional de Jazz de Barcelona, la empresa de gestión y producción barcelonesa The Project publicó una historia del festival desde sus inicios en 1944<sup>5</sup>. Contiene textos escritos por periodistas y promotores ligados al jazz en Cataluña como Joan Anton Cararach, Alfredo Papo, Albert Mallofré y Tito Ramoneda, y en general ofrece un uso justificado de fuentes primarias (prensa diaria, revistas especializadas y grabaciones) y expone claramente el papel de patrocinadores, organizadores y medios de comunicación públicos en la programación del festival. Además ofrece una buena cantidad de fotografías, carteles y fotos de entradas, que complementan muy bien las informaciones y testimonios ya de por sí valiosos que ofrece el texto.

Otra publicación de tipo conmemorativo se produjo como parte de las actividades incluidas en la celebración del centenario de la Biblioteca Nacional de España durante el año 2012. El acto central fue una exposición titulada *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, que contó con la colaboración con la Embajada de Estados Unidos de América, proyecto con el que se pretendió mostrar una visión panorámica de la historia del jazz en España desde su llegada a principios del siglo XX hasta el momento de su realización, tomando como vehículo páginas de revistas y prensa, carátulas de discos y carteles pertenecientes al fondo de la BNE. Para esta ocasión, el por entonces presidente de la AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) y comisario de la exposición, Jorge García, publicó una breve historia general del jazz en España, aprovechando el material utilizado en la exposición y alguno de los principales trabajos realizados hasta el momento en el país<sup>6</sup>. El resultado final da una visión general y descriptiva del género a nivel nacional haciendo un buen uso de fuentes primarias.

La *Casi autobiografía* de Tete Montoliu, escrita por Miquel Jurado, comprende la vida completa del músico catalán desde 1933 hasta 1997<sup>7</sup>. Este libro no fue concebido como una historia general del jazz ni como un trabajo académico, pero los comentarios y reflexiones de Tete, el primer músico de jazz español con relevancia internacional, podrían ser relevantes para completar cualquier historia del jazz en España, ya que su manera de trabajar y su relación con clubes y propietarios influyeron

---

<sup>5</sup> Joan Anton Cararach y Guillem Vidal. 1966-2008. *Festival Internacional Jazz Barcelona. 40 ediciones de un festival único* (Barcelona: The Project, 2008).

<sup>6</sup> Jorge García. “El trazo del Jazz en España”, en *El ruido alegre. Jazz en la BNE*. (Madrid: BNE, 2012).

<sup>7</sup> Miquel Jurado. *Tete. Casi autobiografía* (Madrid: Fundación Autor, 2005).

en la escena jazzística española y especialmente en la catalana. En todo caso, el gran problema del libro es que fue publicado tras la muerte de Montoliu, y Jurado no menciona fuentes que puedan corroborar los testimonios del pianista, escritos en primera persona.

En cuanto a tesis doctorales, Iván Iglesias dedicó la suya a las relaciones entre el jazz y el franquismo entre los años 1936 y 1968<sup>8</sup>. En este trabajo puede apreciarse un uso exhaustivo de fuentes primarias, prensa, entrevistas, análisis musical y un estudio de las relaciones y vínculos entre las condiciones sociopolíticas y el desarrollo de esta música. Gracias a esta investigación podemos observar como el jazz jugó un papel relevante en la esfera pública del franquismo como recurso activo en la configuración de políticas culturales y de identidades sociales. Resulta una buena base, por tanto, para conocer el período anterior, pero no abarca los últimos años del franquismo ni la Transición a la democracia.

Ni el free jazz ni la fusión jazz-rock se han estudiado todavía detenidamente en España. Ningún artículo de los recogidos en un volumen general reciente sobre la música popular urbana en España trata ninguno de los dos temas<sup>9</sup>. El free ha pasado prácticamente inadvertido para las citadas historias generales del jazz que han estudiado la década de los setenta. La fusión sí es mencionada, por la relevancia de sus grupos y músicos, en manuales dedicados a la historia del rock y el pop como el de Salvador Domínguez, pero superficialmente y sin realizar ningún análisis social ni musical. El estudio más detallado de este movimiento en España es el publicado por Àlex Gómez-Font, aunque este, como en el caso de Domínguez, tiene un punto de vista fundamentalmente periodístico. Aparte de la fusión jazz-rock, trata otros estilos con los que compartió espacios y músicos, como fueron los casos de la Nova Cançó y el rock progresivo, una iniciativa relevante a la hora de seguir la trayectoria musical de muchos de sus protagonistas<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Iván Iglesias, *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. (Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2010).

<sup>9</sup> Silvia Martínez y Héctor Fouce (eds.), *Made in Spain: Studies in Popular Music* (New York: Routledge, 2013).

<sup>10</sup> Àlex Gómez-Font, *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana y Zeleste* (Lleida: Milenio, 2011),

## Marco teórico

Para este Trabajo Fin de Máster me interesan especialmente los conceptos sociológicos de “mediaciones” y de “campo”. Antoine Hennion ha desarrollado la teoría de las “mediaciones”, partiendo del interaccionismo de Howard Becker, al estudiar la música como un proceso cooperativo a través de los medios de producción, difusión y recepción. Las mediaciones son todos aquellos hábitos, espacios, materiales, instituciones, agentes y estéticas que conforman la obra. Lo que propone Hennion es acabar con la idea del creador individual para estudiar de qué manera el proceso tiene lugar en las interacciones que se dan entre estas mediaciones. Así, encontramos un mayor equilibrio entre el papel del compositor como creador y el entorno social, que también participa en la configuración final de la obra, puesto que “las mediaciones no son simples portadores de la obra, ni sustitutos que disuelven su realidad; son el arte en sí”<sup>11</sup>. El problema es que Hennion descuida el análisis musical, algo que creo que es importante para ver como estas mediaciones influyen en la obra. En este trabajo tendré en cuenta las mediaciones sociales, pero también prestaré atención a las características formales de la música.

Aunque la utilizaré de modo más limitado, me interesa también la teoría del “campo artístico” de Pierre Bourdieu, desarrollada fundamentalmente a partir de Émile Durkheim y Max Weber<sup>12</sup>. Aplicaré el concepto de campo, como dominio de la vida social en el que se establecen relaciones de lucha y de poder entre sus diferentes participantes o agentes movidos por diferentes intereses, para analizar el papel del jazz como capital simbólico y entender posicionalmente las opiniones, debates y estrategias de sus agentes en la Barcelona de los años setenta y ochenta.

## Metodología, fuentes y estructura

Para documentar este estudio del jazz en Barcelona me he basado principalmente en la prensa diaria de la época. He consultado las revistas *Destino* y *Triunfo* como

---

<sup>11</sup> Antoine Hennion. “Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music”, en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2003), 80-81.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

referentes del movimiento *underground* de la época en el que se formaron muchos de los personajes y grupos musicales estudiados. Ambas publicaciones eran consumidas por un grupo de lectores minoritario, especialmente por aquellos que entonces se denominaban “progres”, quienes se dedicaron a buscar vías alternativas a la cultura oficial evitando los valores promovidos por el régimen de Franco. También he recurrido al vaciado de *La Vanguardia* y *ABC*, dos periódicos de mayor alcance social que reflejan la vida diaria y las tendencias y gustos generales.

Aunque sí que he recurrido a alguna comunicación personal con alguno de los músicos, para comprobar algunos datos y para pedirles algunas grabaciones descatalogadas o de difícil acceso, he renunciado a realizar entrevistas por varias razones. Primero necesitaba un trabajo previo basado en la prensa y el análisis musical, en un intento de comprender como se percibía el jazz a través de los medios en la Barcelona de la Transición. En segundo lugar, la realización de entrevistas hubiera dado lugar a un trabajo mucho más largo que escaparía de lo abarcable en un Trabajo Fin de Máster, por lo que esta es una tarea que completaré en el futuro. La última razón es la existencia de un considerable número de entrevistas a músicos de jazz catalanes de los setenta y ochenta en publicadas en publicaciones periódicas e Internet.

Para el análisis musical, puesto que no existen partituras editadas de la música compuesta y grabada por estos grupos, he tenido que realizar transcripciones propias. Me he basado únicamente en grabaciones de estudio y he escogido cuatro temas que considero ilustrativos de la diversidad estilística de la escena jazzística de Barcelona durante la Transición, considerando su aparición en los medios, la relevancia de sus miembros, la accesibilidad a materiales y la particularidad de sus composiciones originales. Primero expondré una breve biografía del grupo o artista para después centrarme en el álbum concreto en que se incluye el tema (o temas) que me interesa estudiar. En el análisis musical tendré en cuenta los siguientes aspectos: armonía, melodía, textura, forma, timbre, instrumentación, ritmo, clichés estilísticos y connotaciones extramusicales.

He estructurado el trabajo en dos capítulos. En el primero, dedicado a las mediaciones del jazz, trato las cuestiones sociales, económicas, políticas y culturales de España en general y Barcelona en particular durante la Transición. Después paso a describir el ambiente jazzístico que se vivía en Barcelona en aquellos años tal como se muestra en la prensa y crítica de la época, completándola con el testimonio de algunos

músicos. También en este capítulo reservo un apartado a los espacios que facilitaron el desarrollo de estos músicos y hago un breve repaso al papel de la industria musical que entonces se asentaba en la ciudad. El segundo capítulo está dedicado a cuestiones estéticas y estilísticas. Primero expongo una descripción de las diversas estéticas musicales que integraban el jazz en Barcelona, atendiendo a sus principales representantes, y después realizo el análisis de cuatro álbumes de conjuntos representativos en cada uno de los estilos anteriormente descritos. He tomado un tema del primer disco del grupo La Locomotora Negra, como representativo de la corriente más tradicional del jazz; otro encuadrado dentro del estilo bebop y hardbop, incluido en el único álbum de Jazzom; uno del conjunto Blay Tritono, perteneciente a la Ona Laietana, movimiento en que se encuadraron los grupos de fusión jazz-rock; y otra composición típica de uno de los grupos más valorados de la vanguardia del jazz catalán de finales de los setenta: Tropopausa.



# CAPÍTULO 1: MEDIACIONES DEL JAZZ EN LA BARCELONA DE LA TRANSICIÓN

## 1.1. Mediaciones sociales y políticas

La muerte del General Franco, el 20 de noviembre de 1975, coincidió con el auge ya imparable del capitalismo y la modernidad en España. El fin del régimen se vivió como el final de una estructura política, simbólica y social específica. Entonces tuvieron lugar una serie de cambios a nivel social e institucional que venían gestándose desde los últimos años del franquismo y que encontraron en este acontecimiento el momento propicio para iniciar un periodo de transición hacia la democracia. De esta forma describe Teresa Vilarós el proceso de cambio vivido en los primeros años de la Transición:

Al mirarlos retrospectivamente, los eventos parecen causalmente explicados, racionalizados y ordenados por una narración firme y sin fisuras en la que, desde luego, se inscribe el fin del franquismo, el paso a la democracia y la integración en el mercado europeo. [...] El paso de un paradigma (el franquismo) a otro (el postfranquismo) se entiende empíricamente como un ‘suceder’ histórico consecuente y coherente con lo anterior y que no produce por tanto corte radical alguno, [...] ya que a posteriori la limpieza del cambio político no se percibe como traumática, es lógico suponer que las bases ideológicas, económicas y sociales que posibilitaron la tranquila transición española estaban ya incubándose en los años del tardofranquismo<sup>13</sup>.

No existe un consenso a la hora de establecer la cronología de la Transición española: aunque muchos coinciden en tomar como punto de partida la muerte de Franco, a la hora de cerrarla algunos la dan por finalizada en 1982 con la llegada del PSOE al poder, mientras otros la extienden hasta 1986 o incluso, como Vilarós, hasta la firma del Tratado de Maastricht en 1992.

Juan Carlos I, designado por Franco años antes de morir como su sucesor a título de rey, cedió el cargo de Presidente del Gobierno a Arias Navarro, que presentó el primer gobierno de la monarquía en diciembre de 1975. Debido a un distanciamiento entre ambos, en 1976 el rey exigió la dimisión de Navarro, que fue sustituido por

---

<sup>13</sup> Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Madrid: Siglo XXI, 1998), 7.

Adolfo Suárez. Este se presentó como una figura conciliadores asumiendo un discurso que priorizaba la necesidad del pacto y el consenso entre los diferentes miembros del nuevo panorama político español. Para ello fue necesaria la transformación de las instituciones heredadas del franquismo, por lo que a finales de 1976 se suspendió el Tribunal de Orden Público y se modificó la ley de Prensa e Imprenta, aunque al año siguiente continuaron prohibiéndose algunos libros que hablaban de la oposición antifranquista, la dictadura, el ejército o las regiones y autonomías desde posiciones críticas<sup>14</sup>. En 1977 el Consejo de Ministros amplió la amnistía para presos políticos con la Ley de Amnistía del 15 de octubre.

Desde la derecha y desde la izquierda llegaron a un acuerdo para llegar a un consenso sociopolítico que evitara el desmembramiento del cuerpo nacional, iniciando un proceso de eliminación de la memoria histórica y de no cuestionamiento del pasado para tratar de hacer de la Transición un proceso lo más natural posible, sin incidentes. Este proceso, a la larga, explica la presencia de un fuerte sentimiento de desencanto a nivel social en la Transición, ya que, como dice Vilarós, “lo reprimido retorna no sólo porque nunca ha cesado de estar, sino porque ofrece en su retirada un nuevo espacio de reflexión”<sup>15</sup>.

La movilización estudiantil iniciada en el ámbito universitario durante los últimos años del Franquismo debido a su deseo de participar en la vida política del país, se extendió hasta finales de 1976, cuando los propios partidos que participaban en la construcción de la democracia pidieron la desmovilización de estos grupos. En 1977 tuvieron lugar las primeras elecciones democráticas en España desde 1936. También se creó la Audiencia Nacional y se modificó la ley de Asociaciones Políticas, abriendo las puertas del Ministerio de Gobernación a los partidos políticos que desearan inscribirse. En noviembre, España ingresó en el Consejo de Europa. Muchos de estos cambios estuvieron influido por los organismos internacionales. De hecho, una de las razones que llevaron al Ministerio de Cultura a una política de recuperación de la cultura del exilio y el antifranquismo fue el deseo de seguir las directivas culturales de organismos internacionales como la UNESCO y el Consejo de Europa<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Giulia Quaggio, *La Cultura en Transición. Reconciliación y Política Cultural en España, 1976-1986* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 133.

<sup>15</sup> Vilarós, *El mono del desencanto*, 13.

<sup>16</sup> Quaggio, *La Cultura en Transición*, 259.

En el ámbito económico, el inicio de la Transición estuvo marcado por una etapa de decaimiento. La crisis del petróleo de 1973, que provocó el aumento del precio del barril de petróleo y una importante inflación, frenó e periodo de crecimiento que vivía España desde finales de los sesenta, cuyo modelo industrial dependía enormemente de las importaciones petrolíferas. Esta situación, junto a la caída de la demanda del acero, la poca competitividad del textil, la disminución de los márgenes comerciales y el incremento del déficit público y la posterior inflación, traerían como consecuencia la devaluación de la peseta en 1976. Radio Televisión Español era desde 1977 un ente autónomo aunque hasta 1980 no se resolvió su Estatuto. La inversión dedicada entre 1978 y 1980 a la compañía de radiotelevisión alcanzaba el 30 % de los fondos totales. Se analizó la situación y en 1979 se publicó un decreto urgente que sancionaba el cierre de seis diarios y la agencia Pyresa, provocando despidos masivos.

En la década de los setenta, Cataluña vivió un desarrollo económico estable gracias a su tradición cultural e institucional, así como a su poder económico industrial<sup>17</sup>. La victoria franquista tuvo como consecuencia la condenación de la lengua y cultura catalanas, sus señas de identidad. Este sentimiento de opresión no desapareció del todo con el fin del régimen, pero si se facilitó desde las instituciones una mayor presencia de la cultura catalana en la vida cotidiana, que durante el franquismo tuvo que refugiarse en actividades colaterales aparentemente folclóricas y poco ideologizadas (como centros excursionistas y grupos de sardana)<sup>18</sup>. En 1977 se estableció el Real Decreto que permitió el reestablecimiento de la Generalitat catalana, y Josep Tarradellas pudo regresar a Cataluña como presidente de la Generalitat.

En 1978 se aprobó la Constitución Española por referéndum y al año siguiente tuvieron lugar las primeras elecciones municipales y las segundas legislativas tras las que se inició el tercer gobierno de Suárez. Esta nueva Constitución, al igual que las de Grecia (1975) y Portugal (1976), también debía promover esa nueva sensibilidad hacia el fenómeno cultural que se estaba desarrollando a nivel internacional bajo el impulso renovador propiciado por el auge intelectual y artístico del momento.

Tras la muerte de Franco, las revistas *Triunfo*, *Destino* y *Cuadernos para el diálogo* eran de los pocos medios semitolerados en los que se había expresado la

---

<sup>17</sup> Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975: cultura y vida cotidiana)* (Madrid: Síntesis, 2004), 356.

<sup>18</sup> José Luis de la Granja, *La España de los nacionalismos y las autonomías* (Madrid: Síntesis, 2001), 175.

oposición. Estos medios participaron en el cambio cultural que llevó a la movilización social y a la renovación política. Estas revistas tuvieron un alcance mayor que los grupos políticos clandestinos, y fueron objeto de consumo entre universitarios e intelectuales liberales y aquellos que se llamaron “progres”. En sus páginas se mostraron muchos de los temas que centrarían el debate público en la Transición tras la muerte de Franco.

La revista *Triunfo* nació en 1946 como publicación dedicada al cine. En los sesenta fue adquirida por Movierecord y adquirió una estética más alternativa, tratando temáticas que iban desde la cultura pop y *underground* a la crítica política. Ideológicamente, *Triunfo* tendía hacia la izquierda y la extrema izquierda, aunque trató de mantener una actitud independiente<sup>19</sup>. La revista *Destino* ha pasado por varias etapas desde su fundación en el seno de la Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista, en 1937. Tras su traslado a Barcelona en 1939, pasó a convertirse en un medio de expresión para los intelectuales catalanes vinculados a la falange española durante la Guerra Civil. Poco a poco se convirtió en un referente liberal, catalanista y democrático, lo que le llevó a ser cerrada temporalmente en 1967 por el entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Desapareció definitivamente en 1980.

En 1981 tuvo lugar el fallido intento de golpe de estado por el teniente coronel de la guardia civil Antonio Tejero. Según los medios de entonces, este suceso tuvo el efecto de acabar con el clima de desencanto que se había extendido tras la promulgación de la Constitución y las dificultades del gobierno de UCD para asentar la democracia contra los ataques del nacionalismo radical vasco y el malestar de los sectores militares involucionistas<sup>20</sup>. El 28 de octubre de 1982 el PSOE ganó las elecciones legislativas con mayoría absoluta, con Alianza Popular como principal partido de la oposición y proclamando a Felipe González como presidente. Estas elecciones supusieron un alto nivel de participación, a pesar de la desconfianza y desinterés generalizados en los años de la Transición sobre cuestiones políticas.

---

<sup>19</sup> Gracia García y Ruiz Carnicer, *La España de Franco*, 350.

<sup>20</sup> José-Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 57.

## 1.2. Campo y recepción del jazz en Barcelona durante la Transición

Las historias generales del jazz en España suelen citar el inicio de la Transición como una etapa de decaimiento para el jazz. No es algo arbitrario, puesto que es cierto que en torno a este género se dieron situaciones de tensión, como la desaparición del jazz en la programación de Televisión Española y el cese de patrocinio de este medio al Festival Internacional de Barcelona, que lo condenó a desaparecer durante tres años, además del cierre de algunos locales. Consultando la prensa de la época puede observarse como esta crisis del jazz no se debió a una falta de público y músicos que dinamizaran la escena; más bien las causas parecen estar relacionadas con asuntos económicos, de promoción o de falta de entendimiento entre aficionados y críticos de prensa.

Ya cité en la introducción algunos hechos puntuales ocurridos en 1974 que mostraban como la escena jazzística en Barcelona no era una manifestación marginal o minoritaria, sino que contaba con un público y una oferta considerable, tanto en la ciudad como en localidades de su entorno. Las principales figuras internacionales llegaban poco a poco de la mano de promotores españoles y extranjeros y el jazz local entró en espacios que en otros tiempos le habían estado vetados, como el Palau de la Música, aunque muchas veces fuera por razones económicas, buscando llenar el teatro, lo que muestra a su vez el poder de convocatoria que tenía este género en Barcelona. Uno de estos conciertos tuvo lugar el 29 de marzo de 1974, organizado por el Hot Club de Barcelona en colaboración con Radio Juventud y la Jazz Cava de Terrasa (y patrocinado por Coca Cola<sup>21</sup>, entre otros), en el que participaron algunos de los grupos de jazz más representativos de la variada escena barcelonesa, con Tete Montoliu cerrando la velada. Sobre la calidad y variedad de los grupos, uno de los organizadores decía lo siguiente en las notas del programa del concierto:

Después de escuchar aisladamente a estos conjuntos e intérpretes en distintas jam-sessions, creímos que reunían la suficiente categoría como para actuar en el Palau y así, darse a conocer al público como muestra del jazz joven de nuestro país. (...) En este concierto se presentan los tres estilos que han marcado una evolución más clara en la

---

<sup>21</sup> Este patrocinio de conciertos de jazz por instituciones norteamericanas y empresas como Coca-Cola ya había sido una constante durante el franquismo, como ha estudiado Iván Iglesias en su tesis doctoral (*Improvisando la modernidad*, 193-263).

historia del jazz: ‘dixie’, ‘middle’ y ‘bebop’; el jazz ‘free’ no se ha incluido porque no hemos hallado conjuntos realmente adscritos a esta línea<sup>22</sup>.

Aun coincidiendo con el concierto de presentación en Badalona y en España del grupo Traffic, que entonces era bastante popular, y a pesar de que contó con escasa publicidad, el Palau se llenó. Posiblemente jugó un importante papel el elevado precio de las entradas para ver a Traffic (450 pesetas) frente a las 100 pesetas que costaba la entrada más cara para el concierto del Palau. Esto pudo atraer a los jóvenes, que predominaron aquella noche entre el público, según contaba la reseña de *La Vanguardia*:

Por lo demás, el público que acudió al Palau no era íntegramente el clásico aficionado al jazz que rinde culto a su devoción incondicionalmente, sino que predominaba el elemento juvenil que se interesa por todas las manifestaciones de la música viva actual, de cualquier género que sean. Para estos jóvenes resultaba agudamente sugestivo un concierto de jazz a cargo de músicos de su mismo país, de su misma mentalidad, de su misma actitud ante los problemas comunes. Ahí radica probablemente la primera conclusión positiva<sup>23</sup>.

**BLUES DIXIELAND JAZZ BAND**  
ricard gili (tp), joan massals (sb), joan casares (cl), lluís rombó (tr), miquel soler (bs), carles gili (db), mariona (vocal).

**NEW JAZZ FIVE**  
lucky guerr (tp), jordi clua (tr), ivan id. con la colaboración de joan albert (tr).

**LOCOMOTORA NEGRA**  
ricard gili (tp), antoni gili (sax), tomas gonzález (tr), lluís reuert (cl), cristòfor trepat (tr), miquel soler (bs), carles gili (db).

**MODERN JAZZ SEXTET**  
de J. M. de Terrassa  
joan maria forrià (tp), joan albert (tr), pare ferré (tr), francesc vila (tr), ednè font (tr), mariona (vocal).

y la colaboración especial de  
**TETE MONTOLIU**  
**JAM-SESSION FINAL**

**Localidades e información:** Hotel Club de Barcelona - Teléfono 231 14 01  
Palau de la Música - Teléfono 329 11 04

**PRECIOS DE LAS LOCALIDADES:**

butaca platea y anfiteatro	100 pts.
palco platea (entrada y asiento)	150 *
circulares y gradera platea	75 *
palco anfiteatro (entrada y asiento)	75 *
butaca 2ª piso, 1ª fila	75 *
asientos 2ª piso, fila 2 al 14	50 *
entrada general	30 *

**SONIDO: VIETA-SHURE "VOCAL MASTER"**

Figura 1. Cartel y precios de las entradas del concierto en el Palau. 1974.

<sup>22</sup> Programa del concierto.

<sup>23</sup> Alberto Mallofré. “En el Palau. Cuatro conjuntos jóvenes de jazz autóctono, y recital Tete Montoliu”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1974, 59.

Esta situación se repitió meses después durante el IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona de ese año, que de nuevo demostró que el jazz en Cataluña tenía un núcleo importante de intérpretes, y que además contaba con un considerable apoyo popular, registrando uno de los llenos más absolutos del festival. La diversidad estilística de estos grupos era amplia, y con estas actuaciones se aprovechó para entrar en el debate de la legitimidad de estos conjuntos en relación con su adscripción a corrientes más “tradicionalistas” o más “vanguardistas”, generando una serie de polémicas de campo cuyo discurso fue alimentado desde la prensa y discutido entre los propios asistentes a los conciertos. El crítico Alberto Mallofré adoptó una posición neutral desde *Destino*, tomando como referencia precisamente a este concierto:

Para algunos resulta una actividad incomprensible que músicos de aquí se dediquen a reconstruir el jazz tal como nos llega según las estructuras levantadas por sus creadores, los negros norteamericanos... Otros opinan que el jazz no es un patrón fijo y concreto, sino una norma estética dentro de la que cualquier músico, de cualquier edad o condición y en cualquier latitud y circunstancia, puede conjugar su propio lenguaje expresivo. (...) Cada músico ha de tener el derecho a elegir el género musical bajo el que expresarse; luego, en todo caso, ya se le juzgará por sus condiciones de artista o por el acierto en su ejecución musical<sup>24</sup>.

Uno de los acontecimientos más importantes que mostró la buena salud de la que gozaba el jazz local fue la celebración en noviembre de 1976 del concierto anual de jazz patrocinado por la Unión Europea de Radiodifusión en el Palau de la Música de Barcelona. En esta velada, una orquesta formada por solistas de diversos países europeos interpretó dos obras del por entonces joven percusionista José Nieto, que además fue el encargado de dirigir el conjunto. Las obras interpretadas fueron “Flamenco-Jazz” y el estreno absoluto de “Freephonia”<sup>25</sup>.

El jazz, que a lo largo de su historia ha conocido diferentes movimientos renovadores y fuertes controversias al respecto, dividió también a sus aficionados catalanes. El conflicto entre tradición y renovación dificultó un campo jazzístico más unitario en Barcelona durante la década de los setenta. El Festival Internacional de Barcelona se debatía cada edición entre ambas fronteras, ya que no podía olvidar a los unos ni a los otros, ofreciendo programas que trataban de cubrir el abanico de gustos.

---

<sup>24</sup> Alberto Mallofré. “La fase final del IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona”. *Destino*, 30 de noviembre de 1974, 66.

<sup>25</sup> Eduardo Haro Ibars. “La gran noche de Pepe Nieto”, *Triunfo*, 4 de diciembre de 1976, 80.

Algunos consideraron estas disputas como una de las principales causas de la decaída de la larga tradición jazzística de la ciudad a finales de los setenta, cuando los que luchaban contra estas polémicas y trataban de sacar adelante los conciertos eran más bien pocos. El periodista Josep Moya-Angeler se hacía eco de esta situación en *Destino*:

La discordia reinante entre una parte de aficionados y la contradicción que les domina muchas veces es pieza clave en este declive contra el que sólo lucha, al parecer, el Hot Club y sus incondicionales amigos. La discordia está entre los amantes de lo que podríamos llamar jazz tradicional y los del progresivo. Unos contra otros, y los snobs por medio jugando el peculiar papel de redondear taquillas (importantísimo rol el suyo, para hacer posible un espectáculo de jazz)<sup>26</sup>.

Parte de los aficionados rehuían el Festival Internacional de Barcelona alegando que siempre actuaban figuras ya conocidas y repetidas, pero cuando se ofrecía un programa más arriesgado, otra parte se abstenía por las dudas que ocasionaban estas nuevas propuestas musicales. Esta situación, junto al momento crítico que atravesaban los espectáculos musicales en Barcelona, los elevados precios que imponía el Palau por alquilar la sala y la actitud de algunos comentaristas musicales de rock dificultaron mucho más el intento de mantener el Festival por parte del Hot Club. El debate se encandecía cada edición del Festival, y en 1976 explicaba así el panorama Moya-Angeler:

Los aficionados barceloneses, los que se autobautizan ‘amantes del jazz-jazz’ suelen creerse en posesión de la verdad absoluta sobre esta apasionante música, y no consideran que un festival artístico debe reflejar evolución y las experiencias nuevas de su arte, debe favorecer su proyección hacia el futuro. Por eso el Hot Club ha luchado contra quienes se aferran al jazz en sus viejas fórmulas convirtiéndolo en una momia cada vez más alejada de su protagonista, el negro, y su realidad actual, ofreciendo muestras progresistas a pesar de ceder para compensar la tesorería, en la programación de conciertos nostálgicos con big bands históricas<sup>27</sup>.

Y, acto seguido, proponía una alternativa para evitar este conflicto:

Esta problemática debiera incitar al Hot-Club a desdoblarse: organizar una muestra de jazz convencional y otra de jazz experimental, dando cabida al movimiento del jazz-rock, que tanto público concentra en Cataluña. Baste recordar el éxito del concierto de Hancock, Cobham y Weather Report. Posibilidades no le faltan ya que su incorporación

---

<sup>26</sup> Josep Moya-Angeler. “Festival de Jazz de Barcelona: Equilibrio de fuerzas”, *Destino*, 27 de noviembre de 1975, 42.

<sup>27</sup> Josep Moya-Angeler. “Festival a todo jazz”, *Destino*, 4 de noviembre de 1976, 46.

como socio fundador en la federación europea de festivales de jazz le empiezan a facilitar importantes contrataciones en este terreno<sup>28</sup>.

Este decaimiento en los espectáculos musicales no afectó sólo al jazz, ya que el rock tampoco se encontraba en su mejor momento. Una de las causas, como puede observarse en el caso del concierto de Traffic, eran los precios de las entradas, inasequibles para la juventud del momento. Otro ejemplo de fracaso fue el concierto de Fripp y Eno el 23 de mayo de 1975, con Gay Mercader como promotor, que dejó el pabellón del Club Juventud de Badalona casi vacío según *Destino*<sup>29</sup>. Cuatro días después, Alberto Mallofré decía en su crónica que acudió gran cantidad de público, aunque los músicos no lograron conectar con este y hubo gente que abandonó antes el recinto<sup>30</sup>. Aparte del factor económico, el público en Barcelona parece que se estaba volviendo más exigente en los últimos años, hasta el punto de comenzar a imponer su ley por encima de la de los promotores. Aprovechó entonces Moya-Angeler para cargar contra Gay Mercader, promotor al que se debió el paso de las primeras grandes figuras internacionales del pop por Barcelona, refiriéndose al concierto de Traffic, por el que ofreció una gran cantidad de dinero para arrebatarlo a la competencia. Escribió que por actos como este, el caché de los artistas internacionales había llegado a ser demasiado alto, repercutiendo en el precio de las entradas al público:

El fenómeno no tiene mayor explicación que las limitadas posibilidades económicas de la gente joven que constituye el núcleo central del mundo pop. Si hay que repartir ingresos entre adquisición de discos, asistencia a espectáculos musicales y otras necesidades, es obvio que el aficionado pop mire con recelo el reclamo de un concierto pop cuyas garantías de buena audiencia y éxito no ve claras. (...) Miles de aficionados se han negado a pagar los noventa duros que llegaba a costar un ticket (...) De ahí el sorprendente éxito de Canet-Rock. (...) Queda como ejemplo fijo de solvencia el acontecimiento que cataliza el interés del otoño musical: el Festival de Jazz garantizado por un historial formidable e introducido cada vez más en el ambiente pop<sup>31</sup>.

Otro ejemplo de disputa, al margen de la programación de los festivales de jazz, fue el paso por Badalona en 1976 de la gira conjunta que realizaron por Europa algunas de las principales figuras del jazz-rock norteamericanas, en la que participaron Weather

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> Josep Moya-Angeler, “La tortilla pop da la vuelta”, *Destino*, 8 de agosto de 1975, 39.

<sup>30</sup> Alberto Mallofré, “Concierto de Fripp y Eno”, *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1975, 37.

<sup>31</sup> Josep Moya-Angeler, “La tortilla pop da la vuelta”, *Destino*, 8 de agosto de 1975, 39.

Report, Billy Cobham y Herbie Hancock con sus Headhunters. Sobre este concierto, el periodista Diego Alfredo Manrique, que en aquel momento se mostraba crítico con la fusión jazz-rock, reprochó el agotamiento creativo de Joe Zawinul y Wayne Shorter, de Weather Report y dijo sobre Hancock que “iba con suficiencia de unos teclados a otros, pero los solos de otros tiempos brillaban por su ausencia. Claro que el rollo actual de Hancock no es propicio a tales lujos: es funk-jazz convencional, diseñado para los pies más que para la cabeza”<sup>32</sup>. Muchos de estos conciertos eran organizados por promotores del rock como Gay Mercader, por lo que se produjo una mezcla de conceptos de promoción tomada del mundo del rock y del pop con unos grupos de planteamientos musicales bastante alejados de esa estética. Esto llevó a algún malentendido con el público, como el producido durante un concierto de Chick Corea y Herbie Hancock en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona, organizado por Gay & Company en el verano de 1979:

Lo que seguramente no podrían imaginar los promotores norteamericanos, ni se habrá producido en toda la gira internacional que se está llevando a cabo, es que el público silbe a un pianista célebre porque esta tocando el piano. Y esta es la hazaña que realizó en Barcelona una buena parte del público habitual a los conciertos de Gay y Co. Que sabotó el acto de manera sistemática, silbando, protestando y alborotando constantemente (...) cabía preguntarse si es que los espectadores que silbaban sabían realmente quienes eran Chick Corea y Herbie Hancock, y más aún, si es que habían visto nunca un piano de concierto y conocían su sonido<sup>33</sup>.

Como he dicho, esta dicotomía se gestó especialmente entre la afición y los periodistas y críticos musicales, pero también los músicos y promotores tenían su propia visión de la situación. El pianista Jordi Sabatés estaba convencido de que los músicos tenían las ideas claras a la hora de trabajar y crear, y que el problema venía de la actitud de buena parte del público y de la crítica. Así define la situación en una entrevista para *Destino* en 1975:

El público se aferra al rock, despreciando toda la herencia musical que tenemos (...) Y en este desfase entre música y realidad hay dos casos que quisiera señalar por lo que significan de injusticia: el de Tete Montoliu y el de Frederic Mompou. Tete es uno de los mejores pianistas de jazz del mundo; y respecto a Mompou hay que decir que si en la actualidad hay una música clásica catalana, es suya. Es insuficiente que haya gente

---

<sup>32</sup> Diego A. Manrique. “Fusiones y ficciones”, *Triunfo*, 7 de agosto de 1976, 54-55.

<sup>33</sup> Alberto Mallofré. “El éxito de Chick Corea y Herbie Hancock fue sabotado”, *La Vanguardia*, 24 de junio de 1979, 61.

que se desgañite pidiendo la enseñanza del catalán si no se acuerdan de la cultura musical catalana<sup>34</sup>.

En esta etapa, Sabatés rechazaba el rock anglosajón, y afirmaba que el rock español era falso, puesto que la tradición musical española procedía de una tradición musical muy diferente a la norteamericana, una consideración que tenían muy en cuenta los músicos de rock laietano que crecieron en el entorno de la Sala Zeleste. El pianista veía el problema en una falta de entendimiento y en la escasa difusión de las manifestaciones musicales ligadas a las raíces de la música española en la prensa, lo cual según él podría haber ayudado a “romper con esa manía hispana de atacar todo lo que se despunta”<sup>35</sup>. Este rechazo de la tradición musical norteamericana por parte de Sabatés era una estrategia de campo que funcionaba como distinción pero que puede resultar contradictoria si tenemos en cuenta que el rock fue una de las principales influencias del “Sonido Layetano” que se desarrolló desde 1974 en Barcelona, del que el pianista era uno de sus principales representantes. Respecto a esta contradicción, Sabatés añade que aunque a menudo tocaran los mismos instrumentos que los músicos de rock (guitarras eléctricas, sintetizadores o batería) y admiraran a sus secciones rítmicas, tomaban esta influencia desde un enfoque que apuntaba siempre al Mediterráneo, que lo importante era el tratamiento que le daban a los materiales que tomaban de estos músicos. También dice que la culpa de la falta de comunicación entre músicos y oyentes recae especialmente sobre el público y su falta de sensibilidad:

La gente no es muy consciente de su actitud musical. Todavía se va a presenciar un recital de un cantante de testimonio solamente para ver que cosas prohibidas dice, y no por su música. (...) Pero, ya sabemos que, en este país, se ha tratado de confundir lo que podría ser sensibilidad con la histeria politizada, buscando castrar el individualismo y hacer disfrutar la música a nivel de masas. Así, se ha destruido la sensibilidad individual. En el fondo, esto favorece aún más ciertas circunstancias políticas que se ‘pretenden’ atacar<sup>36</sup>.

Tete Montoliu también consideraba que existía un problema de comunicación con el público. No veía que este tuviera unas inquietudes claras y se mostraba contrario

---

<sup>34</sup> Josep Moya-Angeler, “Entrevista: Jordi Sabatés y la búsqueda de la ‘onda’ mediterránea”, *Destino*, 11 de diciembre de 1975, 47.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*

hacia el rock, aunque tampoco se identificaba con la música de Jordi Sabatés y del entorno de la Sala Zeleste, la cual no podía calificarse como “jazz” según el pianista. Así mostraba su opinión en una entrevista para *Quàrtica Jazz* en 1981:

Por culpa de los guitarreros y de los pelos largos. Sí, verás: cuando aparecieron los conjuntos de guitarreros en Londres o en donde fuera y dieron pie a que los chicos de aquí formasen conjuntos iguales, imitándoles, dejándose melena y empezando a ganar cuatro mil duros cada músico por bolo... ¡Imagínate, veinte mil pesetas por músico y por actuación! Cuando esto pasa, el jazz se va a la mierda. Aquí el jazz nunca produjo dinero a nadie, o al menos a ningún músico. Mi padre nunca vivió de esta música<sup>37</sup>.

Victor Jou, responsable de poner en marcha el Canet Rock, la infraestructura de Zeleste y, más tarde, con un papel clave en la reaparición del Festival Internacional de Jazz de Barcelona, también fue consciente de esta crisis y de la necesidad de un cambio. En una entrevista de 1980 sobre el decaimiento de la *Ona Laietana*, dijo que la solución tal vez fuera la búsqueda de un lenguaje más universal, refiriéndose especialmente a los grupos laietanos, inspirados en unas raíces que según él no existían en Catalunya “quizá porque la cultura musical popular no existe o está muy mediatizada”. Según él, estas raíces no han sobrevivido en Catalunya “por cuestiones políticas de impedir que una cultura, la catalana, se desarrollase. Es lo que el famoso documento de Els Margues explica detalladamente”. También habla del papel de los medios de comunicación:

Es muy difícil que los medios de comunicación, sobre todo la televisión, actúen de impulsores masivos. Evidentemente hacen falta locales donde pueda oírse la música, donde puedan desarrollarse los gustos, también hará falta una mejora del nivel general de sensibilidad musical, pero a partir de la escuela misma<sup>38</sup>.

Oriol Règas, promotor que fue responsable del Salón Iris y de la Sala Bocaccio, a parte de que fue de los primeros que introdujeron la Nova Cançó en grandes espacios como el Palau de la Música y el Pabellón de Deportes de Montjuic; por entonces dirigía un centro de enseñanza musical. Este se mostraba un tanto pesimista y creía que el problema partía de una cuestión social, concretamente de la actitud de las nuevas generaciones. Según este, las ideas y planteamientos que movieron festivales como el Canet Rock o el de Música Progresiva del Salón Iris habían dejado de ser válidos al finalizar la década de los setenta, dejando en el ambiente un desencanto generalizado:

---

<sup>37</sup> Miquel Jurado. “Entrevista a Tete Montoliu”, *Quàrtica Jazz*, abril de 1981.

<sup>38</sup> “El ocaso del pop catalán. Victor Jou: Estamos buscando herramientas”, *Destino*, 21 de febrero de 1980, 13.

Hay que decir que la gente joven, como el resto del conglomerado social, no responde a las 'llamadas colectivas' -ahí están esas cifras por debajo del 60% de participación en la última consulta política en Catalunya- a los actos culturales, o a los musicales. La gente joven parece no querer moverse por nada. Hay, eso sí, pequeños grupos que reaccionan ante la nueva y mejor música que se está realizando, una música más profesional, más rica e intensa, con un nivel francamente mejorado, pero no cala en aquel amplio sector que antes causaba expectación<sup>39</sup>.

Y sobre cuestiones de identidad comenta que en ese momento, en 1980, el *fet català* podía ser un punto de partida para una minoría, pero insignificante comparada con aquellas masas que antes habían movilizado: “¿Recuerdas aquellas manifestaciones, durante algunos domingos, en febrero de 1976? Allí había mucha gente; quizá no todos estaban convencidos de lo que hacían, pero estaban allí y ahora ya no salen a la calle”<sup>40</sup>. Victor Jou y Tete Montoliu reconocían que a esta incertidumbre que se respiraba a principios de la década de los ochenta le acompañó un redescubrimiento de la música clásica y del jazz anterior por parte del público joven. Incluso Tete vio una mejora en el público, aunque a nivel general consideraba que la situación seguía estando algo desfasada respecto a Europa:

En estos momentos la juventud se interesa por el jazz bastante más que antes. El público de jazz ya no es el mismo. Me estoy refiriendo exclusivamente a Cataluña, pues el resto de España no lo conozco tanto. En los demás países del mundo el problema es muy diferente. Mejor dicho, no existe problema, porque escuchan jazz desde pequeños en los colegios. Yo mismo he actuado en varios colegios de Copenhague, en Bruselas y en otros lugares de Europa<sup>41</sup>.

El año 1977 suele citarse como un año negro para el jazz en Barcelona, ya que fue cuando TVE decidió retirar el jazz de su programación. A esta falta de apoyo en los medios de difusión se sumó el decaimiento económico y de público del Festival Internacional de Jazz de Barcelona, por lo que perdió el patrocinio y difusión de los medios públicos de comunicación y ese año celebró la última edición de su primera etapa, a la que seguiría un periodo de tres años de desaparición del Festival. Tete Montoliu, que vivía en ese momento en Holanda, mostraba así su disgusto por la situación del jazz en el país:

---

<sup>39</sup> “El ocaso del pop catalán. Oriol Regás: Una crisis sin esperanza”, *Destino*, 21 de febrero de 1980, 15.

<sup>40</sup> *Ibíd.*

<sup>41</sup> Jurado. “Entrevista a Tete Montoliu”.

Lo cierto es que no hay músicos de jazz. No sé si es porque no han salido o porque no hay interés. Hacer jazz aquí significa traer músicos americanos, nombres que suenen bien en inglés. El público de aquí ya sabes como es, quiere nombres extranjeros aunque sean pésimos ejecutantes... Y naturalmente traer a esa gente cuesta dinero, mucho dinero. Esa es la historia. Por eso cerró Jamboree<sup>42</sup>.

Aun en estas condiciones, la actividad musical no cesó y se mantuvo gracias a iniciativas con buena acogida de público como los conciertos de Harry Edison y Eddie Lockjaw en el Palau organizados por el Hot Club en febrero de 1977, y el exitoso concierto de Lionel Hampton en la basílica Santa María del Mar en mayo de ese mismo año (organizado por el Club de Vanguardia). En julio tuvo lugar el festival *Canet Roc 77*, dedicado a la fusión jazz-rock, pero que se vio perjudicado por el temporal y por la falta de novedades respecto a las ediciones anteriores<sup>43</sup>. También comenzaron a surgir nuevos festivales en algunas localidades del entorno de Barcelona, como el II Festival Internacional de Sitges, por el que pasaron aquel Charles Mingus, Benny Carter y Count Basie y la VI Nit amb Jazz en Cardedeu, enfocada a grupos y músicos locales, eventos que tuvieron muy buena acogida entre los aficionados<sup>44</sup>. La portada del periódico *La Vanguardia* del día 29 de mayo de 1977 (véase página siguiente) muestra a varios jóvenes en una *jam session* en la calle ante la Basílica de Nuestra Señora del Pino ante un nutrido público, algo que era habitual, tal como comentó el fotógrafo Raimon Camprubi: “Cada sábado y domingo por la tarde, estos jóvenes músicos ponen una nota de desenfado y modernidad al apacible ambiente, entre mercantil y levítico, del Pino, el de las plazuelas recoletas y las calles llenas de historia”<sup>45</sup>.

El ayuntamiento de Barcelona apoyó el jazz local, y prueba de ello es su colaboración en el Nadal al Soterrani, un festival celebrado en diciembre de 1977 en el que actuaron varios de los jazzmen barceloneses más destacados del momento, como los pianistas Tete Montoliu y Lucky Guri<sup>46</sup>. Otra muestra de apoyo fue la iniciativa de la delegada municipal Elisa Lumbreras de dinamizar la escena jazzística local, para lo que propuso una serie de conciertos en locales y auditorios de la ciudad y de localidades

---

<sup>42</sup> Ferran Monegan. “Crónica ciudadana. Tete Montoliu”, *La Vanguardia*, 28 de agosto de 1977, 18.

<sup>43</sup> Diego A. Manrique. “Recuerdo de Canet”, *Triunfo*, 14 de enero de 1978, 48.

<sup>44</sup> “Cardedeu: Se celebró la ‘VI Nit amb jazz’”, *La Vanguardia*, 27 de julio de 1977, 37.

<sup>45</sup> R. Camprubi. *La Vanguardia*, 29 de mayo de 1977, portada.

<sup>46</sup> “Nadal al Soterrani. Art contemporani, jazz, espectacles de participacio”, *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1977, 49. CARTEL

circundantes, un proyecto iniciado a principios de 1978 en el que colaboraron los Servicios Municipales de Promoción Ciudadana, la Federación de Asociaciones de Vecinos y el Sidicat Musical de Catalunya<sup>47</sup>.



Figura 2. Portada de *La Vanguardia*, 29 de mayo de 1977.

La Delegación de Cultura del Ayuntamiento también patrocinó el Festival de Jazz en las Reales Altaranzas, en agosto de 1978, que tuvo una gran fluencia de público, especialmente joven, que pudo disfrutar de las actuaciones buena parte de los principales músicos y grupos de la ciudad. En abril de 1978 tuvo lugar el Primer Festival de Jazz Popular de Barcelona, organizado por diversos medios de comunicación, que prácticamente llenó el Palacio Municipal de los Deportes, en el que participaron Música Urbana, la Big Band del Sindicat Musical de Catalunya, Núria Feliu y el grupo la Locomotora Negra, que fue uno de los grandes triunfadores aquel día<sup>48</sup>.

Ante la falta de un Festival Internacional, muchos músicos y personas ligadas al mundo del jazz en Barcelona se mantenían al día de lo que ocurría en Europa y ponían

<sup>47</sup> Alberto Mallofré. “Inminente Festival de Jazz de Barcelona”, *La Vanguardia*, 26 de abril de 1978, 45.

<sup>48</sup> Alberto Mallofré. “Deducciones en torno al I Festival de Jazz Popular de Barcelona”, *La Vanguardia*, 9 de mayo de 1978, 63.

sus puntos de mira en los grandes festivales como los de Montreux y Niza. Según se consolidaban estos grandes festivales, se extinguían los de Barcelona y Sitges, siendo el de San Sebastián el único que mantenía cierto nivel a pesar de los recortes presupuestarios, y sobre esta situación de desconsuelo, Alberto Mallofré comentaba:

Así asistimos a la inanición galopante de los festivales que se celebraban aquí habitualmente, mientras a nuestro alrededor los demás festivales crecen y prosperan con gran fuerza y con la concentración verdaderamente masiva de espectadoras. ¿No es deprimente sentirse un poco más pobre mientras se ven los vecinos un poco más ricos?<sup>49</sup>.

*La Vanguardia* hizo eco además de una reunión de la Junta Nacional de Juventudes Musicales con el Director General de Música, entonces Jesús Aguirre, en la que se puso de manifiesto el deseo del Ministerio de Cultura de impulsar y mejorar las relaciones entre el Estado y las entidades musicales, así como la propuesta de adecuar el futuro de la organización por caminos parecidos a los países europeos, dejando claro que el modelo a seguir en ese momento estaba fuera de España<sup>50</sup>.

Parece que esta falta de apoyo no hizo declinar la calidad de los grupos locales, que continuaban creciendo y muchos alcanzaron repercusión fuera de Cataluña, como es el caso de La Locomotora Negra, que en 1977 ganó el primer premio del Festival de Jazz de San Sebastián en la categoría de jazz tradicional. En el panorama internacional Tete Montoliu no fue el único en ser elogiado: en 1977, Jordi Sabatés actuó en el festival Jazztage de Berlín, entre músicos como Herbie Hancock, Gerry Mulligan o Lee Konitz y recibió buenas críticas<sup>51</sup>. Entre el público de ese concierto estaba el escritor de jazz Arnold Jay Smith, que colaboraba en la revista *Downbeat*, y al año siguiente le otorgó a Sabatés cinco estrellas por su LP *Solos i duets amb Santi Arisa*, convirtiéndolo en uno de los primeros músicos de jazz españoles en obtener este mérito tras Tete Montoliu.

---

<sup>49</sup> Alberto Mallofré. “Gran desfile del jazz tradicional”, *La Vanguardia*, 1 de julio de 1978, 35.

<sup>50</sup> Cifra. “Se dará mayor impulso a las organizaciones musicales”, *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1977, 46.

<sup>51</sup> “Jordi Sabatés, al Festival de Jazz de Berlín”, *La Vanguardia*, 30 de octubre de 1977, 65.

### 1.3 Discográficas

Desde finales de los años cincuenta, Cataluña estuvo a la cabeza en la producción y consumo de discos. Con la revolución *beat* a principios de los sesenta, la industria discográfica vio la oportunidad de llegar a un público mayor, aprovechando la expectación que despertó este movimiento entre los jóvenes, que se convirtieron en los principales consumidores y creadores de esta música. En España las discográficas no se arriesgaron tanto en los inicios de este movimiento, ya que no consideraban que el sector más joven tuviera suficiente poder adquisitivo para alimentar su industria, sí contó con el de algunas estaciones de radio como Radio Juventud.

Los principales fabricantes de España se instalaron en Barcelona (excepto Columbia, que nació en San Sebastián para pasar más tarde a Madrid), incluida la Compañía del Gramófono Odeón, una de las principales empresas del estado, que ya estaba afincada desde años antes. Las compañías Belter, Discophon, Iberfón, Vergara y, más tarde, Ekipo, Diresa y Ariola, se sumaron al mercado catalán, que entonces movía el sesenta o setenta por ciento de todas las ventas del Estado, dato que además fue bien aprovechado por los promotores de conciertos<sup>52</sup>.

El auge discográfico que se produjo en los setenta cogió por sorpresa a los fabricantes, que tuvieron que responder a la demanda de este nuevo consumidor que iba en aumento. Desarrollaron los departamentos de promoción para ampliar la distribución a través de los medios de comunicación, presionando a los responsables de las programaciones, llevando a los artistas a las emisoras de la ciudad y coaccionando a los críticos de prensa, a quienes enviaban gratis las novedades con el fin de obtener buenas reseñas<sup>53</sup>. También colaboraron en conciertos de artistas como forma de promoción, como fue el caso de la gira de John Mayall por España organizada por Polydor, lo que permitió además ver a artistas que de otra forma no se hubieran programado en el país.

En los setenta, el jazz suponía un porcentaje bastante bajo de las ventas y producción de discos en España. Buena parte de las publicaciones de jazz consistían en reediciones o ediciones tardías de discos casi siempre anteriores a 1970 y de músicos norteamericanos representantes del swing, bebop, hardbop o cool. En 1974 Discophon

---

<sup>52</sup> Miquel Oriol. "La redonda operación del disco", *Destino*, 3 de marzo de 1977, 27-28.

<sup>53</sup> Alberto Mallofré. "Los precios, la promoción y la actitud de la industria", *La Vanguardia*, 1 de junio de 1974, 63.

reeditó discos de la década de los cincuenta de jazzmen como Gerry Mulligan, Charlie Parker y Wes Montgomery, e Hispavox hizo lo propio con algunas grabaciones de John Coltrane en sus años con Atlantic (1959-1961). Es posible que esta política de reediciones fuera inspirada por una cuestión de supervivencia de las propias discográficas, ya que el jazz español tenía menos potencial en el mercado. Discophon adquirió además la distribución de las series discográficas “Jazz Document” (con artistas como Art Tatum y Sidney Bechet) y la serie “Black Lion” (con ediciones de Stephane Grapelli con el New Hot Quintet y Nat King Cole). Movieplay distribuyó la serie de grabaciones en directo “Gene Norman presents” desde 1974. Prestige también llevó a cabo una importante serie de reediciones de músicos de bebop y hardbop como Red Garland, Miles Davis, Eric Dolphy, Sonny Rollins, Cannonball Adderley o el poco conocido entonces en España Yusef Lateef. En 1977, la editora francesa Black & Blue pasó a manos de Belter y consiguió distribución en España, gracias al asesoramiento del Hot Club de Barcelona. Este acuerdo permitió la publicación de álbumes de artistas de blues y tradicional como Sammy Price, Illinois Jacquet o Buddy Tate grabados durante sus giras por Europa<sup>54</sup>.

El jazz de vanguardia y el free jazz estuvieron prácticamente ausentes en el mercado discográfico español hasta finales de los setenta. La discografía de Coltrane editada en el país evitaba su etapa más experimental y se centraba más en su periodo con Atlantic, con un lenguaje menos experimental en otros trabajos que tardaron más en editarse como *Ascension*. Un ejemplo del retraso con que llegaban las novedades discográficas fue la tardía publicación por primera vez en 1978 del disco *Free Jazz* de Ornette Coleman, editado por Hispavox-Atlantic dentro de la serie “That’s Jazz” en 1978, diecisiete años después de su salida al mercado en Estados Unidos<sup>55</sup>.

Un paso importante en la renovación del catálogo discográfico del jazz que se distribuía en España fue la presentación en el Palau de la Música del sello alemán ECM, que entonces contaba con artistas que estaban en plena ebullición creativa como Chick Corea, Gary Burton, Keith Jarrett y Dave Liebman. La empresa organizó un concierto de presentación en el que tocaron el grupo Azimuth y el trío del saxofonista noruego Jan

---

<sup>54</sup> José Ramón Rubio. “Black & Blue”, *Triunfo*, 16 de abril de 1977, 64-65.

<sup>55</sup> José Ramón Rubio. “Not so Free Jazz”, *Triunfo*, 14 enero de 1978, 47-48.

Garbarek<sup>56</sup>. Su introducción en España fue a través de Edigsa, gracias a la labor de Mario Pacheco, quien en 1982 se independizaría para crear el sello Nuevos Medios, fundamental años más tarde en la fusión jazz-flamenco.

En la segunda mitad de los años setenta la industria discográfica tendió a centralizarse en Madrid, destacando la instalación de la delegación española de la multinacional CBS. Este desplazamiento pudo verse influido también por la obligatoriedad de pasar por la censura las canciones de todos los discos editados en el país, además de sus textos y carátulas, cuyo aparato administrativo se encontraba en Madrid. Esta imposición obligaba a las editoras barcelonesas a disponer de un equipo burocrático-político en la capital para negociar los problemas que pudieran surgir. También los permisos de importación de resinas y derivados petrolíferos usados en la fabricación de la pasta de los discos y los acuerdos con RTVE debían ser negociados en Madrid<sup>57</sup>.

#### 1.4. Locales y clubes

Puesto que las discográficas no apostaban por el jazz local debido a la existencia de inversiones más seguras en el terreno de la canción más comercial y el pop, el desarrollo y mantenimiento de este género quedó en mano de los locales de jazz que ofrecían música en directo. Los principales fueron la Cova del Drac, la Jazz Cava de Terrassa y el Satchmo.

La Cova del Drac fue un espacio fundamental en la escena jazzística barcelonesa desde su fundación en 1965 en un local ubicado en la calle Tuset. Ramón Tordera fue su director y, aparte de funcionar como bar de copas, su objeto inicial fue la promoción de la cultura en lengua catalana apoyando creaciones en torno a la canción catalana, el cabaret intelectual y organizando tertulias literarias, aunque hacia finales de la década congregaría también a un público burgués con una preferencia por el jazz clásico<sup>58</sup>.

A principios de los setenta el jazz ya ocupaba buena parte de su programación y contó con las visitas de varios *jazzmen* destacados como Albert Nicholas, Benny Waters y Buddy Tate. Durante varios años fue el escenario de una serie de conferencias de

---

<sup>56</sup> José Moya-Angeler. “Los nuevos sonidos de la escudería ECM”, *Destino*, 5 de diciembre de 1979, 42.

<sup>57</sup> Miquel Oriol. “La redonda operación del disco”, *Destino*, 3 de marzo de 1977, 28.

<sup>58</sup> Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez. *Guía universal del jazz moderno* (Barcelona: Ma Non Troppo, 2006), 399-400.

iniciación al jazz que daba los domingos por la mañana Joaquim Gili, ciclo que bautizó como “La Locomotora Negra” y que después daría nombre al conocido grupo de jazz tradicional catalán<sup>59</sup>.



Figura 3. Dos jóvenes paseando delante de la entrada del Drug Drac Store, el café en cuyo sótano estaba La Cova del Drac (1971).

La Cova del Drac se convirtió en un punto de encuentro entre los aficionados al jazz y los seguidores de la Nova Cançó. Fue el escenario donde los músicos emergentes de ambos estilos tuvieron una oportunidad de desarrollar sus habilidades delante de un público crítico, gracias a las *jam sessions* y a las audiciones del grupo de cantantes Els Setze Jutges<sup>60</sup>. En esta sala darían sus primeros conciertos artistas de la Nova Cançó como Maria del Mar Bonet y Joan Manuel Serrat, y parte de los músicos que formarían la *Ona Laietana* también coincidieron en este lugar, como fue el caso de los fundadores de la Orquesta Mirasol Xavier Batllés y Víctor Ammann o de los integrantes del trío Barcelona Traction. Según avanzaba la década de los setenta, la sala se abría a estilos y figuras del jazz más moderno, como los pianistas Horace Parlan y George Gruntz. Junto al Hot Club promovieron el I Festival de Jazz de Vendrell, celebrado en Coma-Ruga, en julio de 1975<sup>61</sup>.

La actividad jazzística de la ciudad de Terrassa cuenta con una dilatada historia y con una afición que ha sabido mantener el nombre de la localidad entre las más

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> Omar Jurado y Juan Miguel Morales, *Lluís Llach: siempre más lejos* (Tafalla: Txalaparta, 2006), 74.

<sup>61</sup> Miguel Arribas, “La fusión jazz rock en Barcelona (1969-1978)” (Trabajo Fin de Grado: Universidad de Valladolid, 2014), 26. Lo que queda de esta sección, hasta la página 44, parte de mi TFG.

comprometidas con el jazz de Cataluña. Desde que en 1935 se comenzaron a organizar conciertos de forma periódica gracias al Hot Club local la actividad no ha cesado, a excepción del período de la Guerra Civil y el primer franquismo, etapa en la que se produjo una disminución en el número de espectáculos de este tipo. A finales de 1959 se fundó el Club de Jazz d'Amics de les Arts i Joventuts Musicals, fundamental para la recuperación de la actividad jazzística en la ciudad. Desde su creación, el Club ha desempeñado una intensa e ininterrumpida labor de difusión, organizando audiciones de discos, conferencias didácticas y cursos divulgativos a lo largo de la década de los sesenta. Fue responsable de la apertura de la Jazz Cava de Terrassa en 1971, y organizó un buen número de conciertos, además de en este local, en otros espacios como la Sala d'Amics de les Arts, Ràdio Terrassa, Casino del Comerç o el Parc de Sant Jordi. Además, impulsaron la creación de grupos locales de jazz, ofreciendo un espacio, la Jazz Cava, para tocar en público de forma periódica. Tete Montoliu estableció desde su primera actuación un vínculo especial con este local, e implantó el tradicional concierto de Navidad que cada año atraía a aficionados de toda Cataluña para celebrar el año nuevo<sup>62</sup>. Durante buena parte de su existencia, su cabeza visible fue Valentí Grau, actual director del Festival de Jazz de Terrassa y promotor de conciertos más tarde bajo el nombre Jazzbird. La Jazz Cava cerró en 1985, aunque en 1994 se abrió la Nova Jazz Cava en un local diferente.

Un club fundamental en el ambiente jazzístico de Barcelona, a pesar de su corta vida, fue también el Satchmo. Inaugurado en 1978 en los bajos del edificio del Círculo Ecuéstre, en la calle Balmes, un selecto club que se encontraba en declive y que se había visto obligada a alquilar parte de su edificio a un restaurante erótico llamado Crazy Horse. Resultó que los dueños del restaurante eran aficionados al jazz y aprovecharon parte del edificio para crear un club de jazz independiente del restaurante, en un local muy pequeño y sin grandes excesos en los precios. El problema vino cuando a la empresa encargada del restaurante se le acumularon una serie de problemas derivados de impagos y se vio obligada a cerrarlo por orden gubernativa. En abril de 1979 se cerró el Crazy Horse y con este, ante la sorpresa de los que se habían habituado al club, el

---

<sup>62</sup> Página web de Amics de les Arts, [<http://www.amicsdelesarts-jjmm.cat/jazz>] (consultado el 9 de julio de 2015).

Satchmo. Tete Montoliu recordaba con gratitud el club, a la vez que plasmaba las tensiones entre los partidarios del jazz tradicional y los del jazz moderno:

Nunca podré olvidar el Satchmo. Fue uno de los locales en los que toqué más a gusto. Me gustaba mucho, era pequeño, acogedor, el piano estaba bien afinado y solía haber gente maja. El ambiente era siempre muy jazzístico, lleno de buenos aficionados y no de tipos que iban a tomar copas, y, por supuesto, no había nunca nadie del Hot Club<sup>63</sup>.

La sala Zeleste fue un local que logró revitalizar el ambiente underground de Barcelona tras la decaída del movimiento del rock progresivo en el que, por primera vez, los músicos encontraron un lugar donde actuar regularmente y poder dar salida a sus proyectos. Zeleste era una sala de copas y música en directo que poco a poco se expandió, creando su propio sello discográfico, una oficina de gestión y una escuela de música.



Figura 4. Logo de Zeleste (1973)

La persona clave de este proyecto fue Víctor Jou, un ingeniero industrial nacido en 1939 que a finales de los sesenta solía viajar a Londres, donde frecuentó varios locales de la zona de Humpsted, y que además estaba muy vinculado con la escena underground de Barcelona. Participó del movimiento progresivo del entorno del Salón Iris desde finales de los sesenta, se relacionada con gente como Pau Riba, Jaume Sisa y frecuentaba La Enagua, bar que fue la cuna de la contracultura local. Víctor Jou tomó conciencia de la necesidad de crear un espacio para producir y poner en orden toda la música que surgía en Barcelona y que parecía no tener cabida en los circuitos comerciales. Finalmente, Zeleste abrió sus puertas el 23 de mayo de 1973 en un local

---

<sup>63</sup> Miquel Jurado. *Tete. Casi autobiografía*. (Madrid: Fundación Autor, 2005), 221-24

del barrio del Born, en la calle Argenteria. Tuvieron que empezar prácticamente de cero y su necesidad partía de un sector de la juventud del momento que no respondía a los criterios clasistas y burgueses que impregnaban otros ambientes de moda al estilo del Bocaccio. Poco a poco, el proyecto comenzó a funcionar, empezaron a recibir peticiones de contrato para los grupos y vieron la posibilidad de crear un sello discográfico afiliándose con Edigsa, aplicando sus propios métodos de difusión del producto. Montaron una infraestructura que entonces no existía en España tomando como modelo la organización de compañías de teatro como Els Joglars<sup>64</sup>.

Este tipo de local era nuevo en Barcelona y tuvo éxito entre la prensa y la crítica de la época por su vanguardismo. Su público era muy diverso, y en palabras de Jou: “Zelete fue un local absolutamente interclasista. Había artistas, músicos, escritores, periodistas, profesionales liberales, (...) no era un sitio para gente de una determinada clase social”<sup>65</sup>. Zelete fue una de las primeras salas de Barcelona con una programación diaria de conciertos, de la que se encargaba Rafael Moll, con un criterio bastante ecléctico, que incluyó desde el flamenco a la salsa, pasando por el rock, la rumba catalana, el jazz, o una mezcla de todo ello. Había conciertos semanales que normalmente se hacían de jueves a domingo, y sobre la diversidad estilística, de la que surgiría la llamada “onda layetana”, Jou comentaba años después en una entrevista de *El País*:

Supongo que estábamos muy influidos por eso que entonces se llamaba música progresiva. Se miraba hacia el jazz, o hacia los ritmos latinos, mientras se contemplaba con cierta prevención el rock and roll. Vagamente, se tuvo la idea de construir una música que definiera a la Cataluña de la época. Y eso no era fácil, pues este país no tiene un ritmo propio al que uno se pueda agarrar, como sí tienen los andaluces<sup>66</sup>.

Poco a poco la mayoría de los músicos inquietos que se movían por Barcelona se convirtieron en asiduos del local y por primera vez encontraron un espacio donde mostrar sus propuestas musicales. Ante esta creciente oferta musical, los promotores de la sala Víctor Jou y Rafael Moll sintieron la necesidad de crear una oficina de gestión, con el fin de canalizar y mover la propuesta de estos grupos. Zelete llegó a tener una

---

<sup>64</sup> “La marginación triunfó con Zelete”, *Destino*, 3 de marzo de 1977, 152.

<sup>65</sup> Ramón de España. “Entrevista: Víctor Jou. Amigos y vecinos”, *El País*, 22 de abril de 2001.

<sup>66</sup> *Ibíd.*

buena infraestructura para la época, prácticamente inexistente en el país por entonces, que podía mover tres o cuatro grupos a la vez.

Debido a la creciente demanda que tenían los músicos de Zeleste, Víctor Jou y Rafael Moll contactaron con Claudi Martí, gerente de Edigsa, para proponerle la creación conjunta de un sello discográfico. Así nació en 1974 el sello discográfico Zeleste-Edigsa, cuya primera producción fue el disco *Salsa Catalana*, de la Orquestra Mirasol. Rafael Moll fue el productor de la mayoría de los trabajos, que son un testimonio del ambiente musical que se gestó en Zeleste. La mayor parte de trabajos de Zeleste-Edigsa tenían una tirada inicial de mil copias, aunque también se grabaron trabajos para otras discográficas como RCA. Estos se grabaron en los estudios Gema y en directo en la propia sala Zeleste<sup>67</sup>. No se vendieron demasiado bien al carecer de los amplios canales de distribución de otras compañías más grandes, lo que hacía más complicada su difusión. Para revisar catálogo de este sello, que actualmente ha sido reeditado en gran parte por Picap, recomiendo la selección de Àlex Gómez Font al final de su libro<sup>68</sup>.

Zeleste y el sello Edigsa han pasado a la historia por ser los principales impulsores de la *Ona Laietana*, caracterizada por la hibridación sistemática de las influencias del rock progresivo y el jazz-rock internacionales del momento con las raíces mediterráneas y diversas aportaciones de músicos llegados de todo el mundo. Aunque de forma más tímida, el jazz también tuvo cabida en la programación de la sala y en la grabación de algunos discos (del grupo Jazzom y un directo de Tete Montoliu en el Palau en 1979). Además durante unos meses, la oficina de gestión de Zeleste se encargó de los asuntos profesionales de Tete. Por ejemplo, le organizó una gira por España y Portugal de más de 25 actuaciones junto a Sonny Stitt, Herbie Lewis y Billy Higgins. Como Zeleste no disponía apenas de contactos internacionales, la relación con el pianista fue corta, puesto que este tenía las miras puestas en el extranjero<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Font, *Barcelona, del rock progresivo*, 100-101.

<sup>68</sup> *Ibíd*, 159.

<sup>69</sup> Jurado. *Tete. Casi autobiografía*, 229-230.

## 1.5. Escuelas de música

Barcelona es una ciudad en la que la música, y la cultura en general, ha tenido siempre presencia en la vida pública. Desde la música clásica hasta el jazz y el rock, pasando por la Noca Cançó y la música tradicional, todos tuvieron sus espacios delimitados en forma de locales, clubes, centros culturales o reuniones más o menos clandestinas, en resumen, puntos de encuentro entre músicos y aficionados con similares gustos e ideas. Por supuesto, no todas estas manifestaciones tuvieron el mismo apoyo económico y promocional por parte de las instituciones, especialmente en el caso de aquellas manifestaciones más minoritarias que se daban en ambientes más *underground*.

Esta ciudad cuenta además con una extensa historia en lo que a la enseñanza de la música popular urbana se refiere. Hasta finales de los setenta, aquel que quisiera cursar estudios musicales sólo tenía una opción: la oferta educativa de los Conservatorios, como el del Palau y el Conservatorio Municipal de Música, o la de academias privadas como la Marshall, la Ars Nova, Ainaud o la Academia de Música de Barcelona, muchas fundadas antes de 1950<sup>70</sup>. Estas basaban su programación pedagógica en base a un repertorio y unos métodos tomados exclusivamente de la tradición clásica. Lo que ocurrió es que a medida que el jazz, el rock y la fusión se arraigaban en el ambiente musical barcelonés desde finales de los sesenta, cada vez más jóvenes se sentían identificados con estas nuevas manifestaciones, y aquellos que querían aprender a tocar instrumentos eléctricos o se esforzaban por comprender los principios armónicos en que se basaban estos nuevos estilos, tenían que hacerlo de forma casi siempre autodidacta. El público joven que aparte del rock, también se interesaba por la música anterior que alimentó este género, y sobre este cambio en la sensibilidad y sus causas habló en su momento el periodista Josep Moya-Angeler en *Destino*:

Me refiero a ese movimiento de enriquecimiento del nivel general musical debido a diversas causas: primera a unas circunstancias sociológicas que permiten el 'lujo' del desarrollo cultural, en el que se encuentra, sin lugar a dudas, la música. Segunda, a los avances tecnológicos, que hacen más accesibles la música y su mundo a través de los medios de reproducción y de transmisión directa. Tercero, a la civilización del ocio que

---

<sup>70</sup> Enrique Franco. "Centre d'Estudis Musicals de Barcelona: tradición y modernidad", *El País*, 31 de julio de 1979.

estimula el desarrollo de aficiones, entre ellas la musical, sea desde el punto de vista de esparcimiento, o bien de compañía, o como elemento de extroversión emocional. Cuarto, a una mayor familiarización con el lenguaje musical.” “En efecto, tanto la aproximación del jazz al rock, como el fenómeno de popularización de la música clásica, han hecho del aficionado un personaje cada vez más exigente, y de un importante segmento del mundo de los músicos, unos creadores dispuestos a encontrar salida al ‘impasse’ actual del rock<sup>71</sup>.

En la segunda mitad de los años setenta, el creciente interés por estas músicas modernas pasó al primer plano de la vida cultural de la ciudad. Dicha importancia quedó reflejada en varios puntos de la reunión del Congreso de Cultura Catalana que tuvo lugar en julio de 1977. En ella, se incluyó al jazz y la música moderna en una categoría diferenciada dentro de los temas a tratar dentro del plan de difusión musical en Cataluña:

El objetivo ha sido establecer un balance de la situación actual y proponer unas alternativas de futuro que necesitan del esfuerzo común, si realmente se quiere reconstruir la vida musical catalana desde su raíz [...]. La diversidad de campos hizo ver la necesidad de subdividir la materia en ocho equipos de trabajo que se centraban en los temas siguientes: 1. música y sociedad, 2. la composición, 3. el intérprete, 4. la nova cançó, 5. jazz, rock, folk, etc., 5. la difusión, 6. la pedagogía, 7. las instituciones y 8. musicografía, historia, musicología y crítica<sup>72</sup>.

Para ello, se pretendía fomentar e incrementar la presencia de la música en general dentro de los planes pedagógicos a todos los niveles, algo que, según proponen, se conseguiría de forma eficiente declarando la autonomía de Cataluña:

El acuerdo de los responsables ha sido unánime en el hecho de que los dos puntos esenciales para la normalización de la vida musical colectiva es el pedagógico, entendido como un aspecto de la formación cultural desde la infancia a través de los diferentes niveles de la enseñanza que hay que estructurar sobre bases pedagógicas actuales. El segundo es la necesidad de una mayor difusión de la música tanto la programada a través de los medios de comunicación oral como por medio de la imprenta como son los libros y las ediciones de partituras. [...] El manifiesto de este subámbito afirma: ‘La música constituye una importantísima manifestación cultural que en sus múltiples proyecciones (creación, interpretación, difusión, investigación, pedagogía, etc.) se inserta y participa de una manera constante y persistente en la sociedad actual. La falta auténtica de atención oficial para la música al fomentar la proliferación masiva de sus subproductos, ha contribuido a una progresiva degradación de la sensibilidad colectiva. En todo caso, sólo se ha programado la actividad musical

---

<sup>71</sup> Josep Moya-Angeler. “La renovación del lenguaje musical”, *Destino*, 26 de diciembre de 1979, 17.

<sup>72</sup> Monserrat Albet. “La música y el Congreso (CCC)”, *Destino*, 21 de julio de 1977, 35.

como instrumento esencialmente propagandístico y de prestigio externo de un régimen que ha manipulado los valores pedagógicos y formativos. Ante esta situación de hecho creemos: 1/ que la música es un bien de cultura que se ha de integrar al patrimonio espiritual del pueblo. 2/ que hay que estructurar las líneas de actuación sobre bases pedagógicas actuales y de reconocida eficacia, 3/ que hay que despertar un nuevo interés por la música a través de todos los medios de comunicación. Queremos: 1/ nuestra propia política musical, 2/ la promoción y potenciación de la enseñanza musical a todos los niveles, 3/ el pleno dominio y la gestión musical de la radio y la televisión propias. Reivindicamos la autonomía, como condición indispensable para ordenar y establecer nuevamente nuestro propio hecho musical<sup>73</sup>.

Este fue el panorama general en el que se gestaron las primeras escuelas de música moderna de Barcelona, que fueron pioneras a nivel nacional. Zeleste, como ya innovó en otros aspectos de gestión y producción discográfica, dio el primer paso en este nuevo concepto de enseñanza musical. En 1978 proyectaron la apertura de una escuela de música: el Centre de Difusió Musical de la Ribera. Para ello, adecuaron dos locales que reformaron para construir en trece aulas (algunas insonorizadas), salas de experimentación, un despacho, varias oficinas y una sala de grabación, además de contar con una dotación instrumental considerable. La idea inicial de sus promotores era ofrecer “una culturización musical básica, al margen del academicismo, del conservatorio, a tenor de las corrientes actuales y a medida de las necesidades de los alumnos”<sup>74</sup>.

En el primer curso se ofrecieron las siguiente materias: lenguaje musical, armonía, taller de creación musical, canto coral, música de cámara; y de instrumento: piano, guitarra moderna, flauta travesera, contrabajo, saxofón, flauta de pico y clarinete. Además colaboraba con algunas escuelas con un programa de sensibilización musical para niños<sup>75</sup>. Los profesores fueron en principio músicos ligados a Zeleste además de otros que se habían asentado en la Ciudad Condal. La clase de armonía, orquestación y composición quedó a cargo del compositor de origen chileno Gabriel Brncic, la de piano jazz a cargo de Jordi Sabatés, del contrabajo se encargó Enric Ponsa, Joan Bofill y Rafael Grimal estaban al mando del departamento de viento madera (saxos, clarinetes y flautas), la plaza de profesor de batería se le ofreció a Santi Arisa y la de guitarra

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*

<sup>74</sup> Alberto Mallofré. “El nuevo Centre de Difusió Musical de la Ribera y el Aula Ferran Sors”, *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1978, 19.

<sup>75</sup> José María Puig. “Nuevo centro de enseñanza musical”, *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1979, 25.

eléctrica a Max Sunyer. El aula de guitarra “Ferrán Sors” se trasladó también al edificio de Zeleste, aunque funcionaba de manera totalmente autónoma. Esta cooperación de centros dio pie a que los alumnos tuvieran una formación más completa gracias, por ejemplo, a las especialidades de Pedagogía y Didáctica del Lenguaje Musical del aula “Ferrán Sors”.

Estaba prevista la institución de una especie de diploma o certificado de capacitación e incluso se preparaban alumnos para revalidar el título en el conservatorio. En el primer año de la escuela de música se matricularon 225 alumnos. *La Vanguardia* se hizo eco de esta nueva propuesta cultural: “En una ciudad tan importante como Barcelona, faltan aún centros de enseñanza musical que atiendan las necesidades de una población muy extensa que no dispone hoy día de los medios suficientes que contribuyan a la propia educación en este campo”<sup>76</sup>.

Esta escuela se anexó al Conservatorio del Palau en 1993, pasando a denominarse “L’Aula de música moderna y jazz”. Desde entonces ha contado con talleres y clases magistrales impartidas por profesores reconocidos del panorama nacional como Max Sunyer, Ricard Roda, Santi Arrisa, Carles Benavent y Lluís Vidal. Esta aula sigue en activo hasta hoy y es miembro fundador de la red internacional de escuelas “Berklee International Network”, constituida en 1993<sup>77</sup>.

El Centre d’Estudis Musicals, situado en un edificio de la avenida Vallvidriera, también renovó parte de su programación para dejar un espacio al jazz. El Centro contaba con el apoyo de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Catalunya y Baleares y organizaba con cierta periodicidad cursos a cargo de artistas y pedagogos de relevancia nacional e internacional. Aquí el alumnado podían cursar las enseñanzas de grado elemental, medio y superior; y aunque estaba especializado en repertorio clásico, también contó con un aula de música moderna y jazz a cargo del músico y pedagogo catalán Enric Herrera. Dentro de este plan, ofrecían las siguientes materias: solfeo, teoría y armonía dedicados al jazz, instrumentos jazzísticos y conjunto instrumental en distintas modalidades como swing y música latina<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*

<sup>77</sup> Web del Conservatorio del Liceo. [<http://www.conservatoriliceu.es/es/el-aula/l-aula-de-musica-moderna-y-jazz>].

<sup>78</sup> Monserrat Albet, “Centre d’Estudis Musicals de Barcelona”, *Destino*, 4 de octubre de 1979, 35.

Otra institución que ha perdurado hasta hoy es el Taller de Músics, fundado en otoño de 1979 en el distrito Ciutat Vella de Barcelona para ofrecer un tipo de enseñanza menos rígida que la de los conservatorios profesionales, abarcando un amplio abanico de estilos de música popular. Además realizó, y sigue realizando, numerosos talleres y clases magistrales que comenzaron con el I Seminario Internacional de Jazz celebrado en Banyoles en 1980 y desde entonces han atraído a músicos de toda España. Por poner un ejemplo, sólo en 1984 pasaron por el taller los integrantes del New York Jazz Sextet, Bill Dobbins, Wallace Neywood y Joe Hunt entre otros.

El Taller tuvo una buena aceptación social desde el principio, y en seguida se arraigó a la vida cultural de la ciudad, gracias a sus actividades y servicios. Estableció un compromiso con el desarrollo musical y social de Barcelona que mantiene hasta hoy a través de colaboraciones y conciertos, como la organización la semana de jazz de las fiestas de la Merced en 1982, o las “Doce horas de música en la Ronda”, una *jam session* maratoniana a pie de calle organizada para celebrar el inicio de curso en 1985<sup>79</sup>. Además mantuvo una buena relación con locales como La Cova del Drac y Zeleste, espacios en los que tocaron muchos de los combos y grupos salidos del Taller.

Desde los ochenta, del Taller han salido parte de los músicos de jazz mejor preparados de aquellos años. Uno de estos primeros grupos fue A-free-K, que ganó el premio del Festival de San Sebastián en 1984, un grupo formado en el seno del taller por los saxofonistas Eladio Reinon, Pedro Sambeat y Ramón Cardo, el guitarrista Joan Marcet y una sección rítmica formada por Xavier Capellas (piano), Mario Rossy (contrabajo) y Jorge Rossy (batería). También la Big Band del Taller, formada por profesores y alumnos, tomó un importante papel dinamizador y llegó a actuar en numerosos festivales de la ciudad, entre ellos en el XVI Festival Internacional de Jazz de Barcelona.

El Taller contó, además, con la colaboración de Tete Montoliu, aunque este se mostró crítico con los profesores y el tipo de educación impartida en algunas escuelas modelo como Berklee, lo que le llevó a conflictos ideológicos con el Taller. Montoliu entraba así en la eterna polémica sobre si la educación en el jazz a través de fórmulas limita la originalidad:

---

<sup>79</sup> “Doce horas de música viva en la Ronda de Sant Antoni”, *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1985, 26.

Miquel Jurado: Deduzco que estás en contra de las escuelas de jazz.

Tete Montoliu: Totalmente. Les encuentro todos los defectos.

Miquel Jurado: Es cierto que enseñan la técnica de una manera muy superficial.

Tete Montoliu: Creo que en una escuela se pueden contrastar los diferentes tratados y ayudar, así, a los músicos que no tienen suficiente capacidad improvisadora. Ahora bien, si un músico de jazz ha de recurrir a esto acabará con una etiqueta. Los músicos de Berklee tocan todos igual.

[...]

Tete Montoliu: Existe un gran engaño en relación con las escuelas como Berklee. Enseñan métodos estereotipados para tocar un instrumento. Los músicos de verdad no los han utilizado nunca<sup>80</sup>.



Figura 5. Portada de: *Orquesta Taller de Músics de Barcelona amb Tete Montoliu*. 1988. LP. Barcelona: Justine Records.

---

<sup>80</sup> Jurado. *Tete. Casi autobiografía*, 270-271.

## CAPÍTULO 2. LA VARIEDAD ESTILÍSTICA DEL JAZZ EN BARCELONA (1975-1982)

Este capítulo está centrado en un estudio estrictamente musical del jazz en Barcelona durante la Transición. Si antes traté este género atendiendo a su discurso en los medios escritos, a su presencia social y a algunos testimonios de los músicos, ahora me centraré en aspectos estilísticos y estéticos con el fin de describir las características musicales del jazz en Barcelona durante estos años. Esto me ayudará a identificar las posibles diferencias y similitudes entre aquellos estilos englobados bajo la denominación “jazz”, tarea que nos será útil como base para el posterior análisis formal. Realizaré una aproximación a este campo dividiéndolo en tres partes, aunque en algunos casos los estilos se solapen debido a la arbitrariedad de las denominaciones: la primera está dedicada al jazz tradicional (dixieland, swing y estilo Nueva Orleans) y moderno (bebop y hardbop); la segunda a la fusión jazz-rock; y la última al free jazz y a las propuestas más vanguardistas.

En la década de los sesenta del siglo XX, la actividad jazzística en España estuvo fomentada por la aparente tolerancia oficial, el patrocinio privado y el impulso de los nuevos medios de comunicación, como la televisión<sup>81</sup>. En 1969 se produjo un cambio en la escena con la desaparición de la revista especializada *Aria Jazz* y el cierre del club Jamboree, en Barcelona, donde tocaron y se formaron muchos de los músicos españoles de jazz más destacados de la década. No obstante, el público asistente a los festivales aumentó y abrieron otros locales tratando de ocupar el vacío creado, entre los que destacó el Satchmo en Barcelona, que contó con el organista Lou Bennett como director artístico.

Los músicos tuvieron que buscar otra forma de subsistencia y muchos pasaron a formar parte de orquestas de baile, tocando en los locales que nada tenían que ver con el jazz<sup>82</sup>. Otros trabajaron a menudo como músicos de sesión o arreglistas, debido además al bajo porcentaje de ventas discográficas de jazz (sólo un 2-3 % de las ventas totales de discos en 1971)<sup>83</sup>. Esta es una situación que se viene repitiendo hasta nuestros días,

---

<sup>81</sup> Iván Iglesias. “A contratiempo: una breve historia del jazz en España” en *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, coord. Julián Ruesga Bono (Mexico: Universidad Veracruzana, 2013), 25.

<sup>82</sup> Giner, *Guía universal del jazz...*, 398.

<sup>83</sup> Iglesias, “A contratiempo”, 25.

puesto que subsistir en España tocando exclusivamente jazz es realmente complicado, debido a lo minoritario del público a excepción de ciudades con una larga tradición como Barcelona, Madrid o San Sebastián. Entrados en la década de los setenta, el jazz comenzó a establecerse en los espacios artísticos y universitarios, proceso que venía produciéndose desde finales de los sesenta. El jazz estuvo también vinculado con la vanguardia experimental, aunque los orígenes de esta relación venían de los años cincuenta, cuando la cultura negra fue despojada de sus connotaciones raciales, políticas y sociales para pasar a ser definida en los mismos términos que el arte abstracto, que entonces era utilizado por el régimen de Franco como muestra de aperturismo de cara al exterior<sup>84</sup>. Además, en esta época compartió espacio con expresiones musicales antifranquistas, como es el caso de la Nova Cançó y la Cova del Drac en Barcelona, o el Colegio Mayor San Juan Evangelista, “el Johnny”, en Madrid.

### **2.1. El jazz tradicional y el jazz moderno en Barcelona.**

Dentro del amplio abanico de estilos que abarca el jazz, el dixieland y el swing siempre han contado con una importante afición que han hecho de esta tendencia la más estable, en cuanto a cantidad de público y músicos, dentro de la historia del jazz en Barcelona. Quizás influyera el que uno de los máximos defensores del jazz tradicional del país, Alfredo Papo, se asentara en Barcelona, donde trabajaría como crítico y promotor de conciertos. También podría considerarse la proximidad de Barcelona a Francia, desde donde el polémico Hugués Panassié (referente de Papo) rechazaba prácticamente todo el jazz posterior al bebop. El caso es que, por las razones que sea, la buena salud del jazz tradicional en Cataluña dura hasta nuestros días, valga como ejemplo el éxito actual del músico y pedagogo Joan Chamorro, la Sant Andreu Jazz Band y fenómenos recientes como el de Andrea Motis.

En la segunda mitad de los setenta, el jazz estuvo cada vez más presente en la vida cotidiana a través de la formación de multitud de grupos amateur y profesionales y su participación en diferentes programaciones culturales y en festivales de jazz. Este componente semiprofesional de las formaciones y la fugacidad de muchas de ellas ha

---

<sup>84</sup> Iván Iglesias. “Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco’s Spain (1939-1968)”, en *Made in Spain. Studies in Popular Music*, eds. Martínez, Silvia y Héctor Fouce. (New York: Routledge, 2013), 104-105.

llevado a que en la actualidad el acceso a material sonoro sea difícil ya que muchos no llegaron a grabar en estudio o sus álbumes están descatalogados. Como he mostrado en el capítulo anterior, en el proceso de popularización del jazz tuvieron un papel relevante el apoyo las instituciones y las nuevas escuelas de música moderna. En el Festival Internacional de Barcelona la presencia de músicos españoles fue desigual. Por ejemplo, en el cartel de la IX edición, en 1974, estos tuvieron una importante presencia, con la participación de La Locomotora Negra, New Jazz Trio, Jazz Group, Blues Jazz Band, Modern Jazz Sextet de las Juventuts Musicals de Terrassa y la Coral de Sant Jordi haciendo un homenaje a Duke Ellington. En las dos ediciones siguientes, coincidiendo con la vuelta del Festival tras tres años sin realizarse, no apareció ninguno, y en la XIII volvieron a programar a grupos como La Locomotora Negra, Lucky Guri Quartet, Jai Jazz Banda, Jazz Five, Ramón Farrán con Abraxas y la Banda Municipal de Barcelona. En las dos siguientes, la XIV y la XV, de nuevo se prescindió de grupos españoles.

En 1974 se editó un álbum que hoy está descatalogado y se ha convertido en objeto de coleccionista, muy buscado en foros especializados de Internet. Lleva el título de *Jam Session. Al Natural* y fue grabado en los estudios Belter de Barcelona y producido por el sello Núria Feliu Produccions. Se trata de un resumen del jazz que se hacía en Barcelona a mediados de los setenta, e incluye siete temas de los grupos locales Modern Jazz Sextet, Mariona Llauro y Trio, Jazz Group y New Jazz Trio. Lo peculiar del disco es que lo grabara un sello cuya discografía está dedicada en su mayor parte a la Nova Cançó y las notas del disco, en las que se plasma un claro posicionamiento dentro del debate entre jazz “puro” y la música de fusión:

Por más que las avanzadillas de la música popular estén evolucionando, cada vez más abiertamente, hacia el culto a la electrónica, no es menos cierto que la música que podríamos llamar ‘acústica’ conserva toda su vigencia y sigue disfrutando de pleno predicamento entre los jóvenes. Y no sólo como materia tradicional a embalsamar sino como campo que se abre a cualquier innovación que pueda derivarse del sentido de creatividad del artista.

[...]

Efectivamente, existen grupos de jóvenes músicos que trabajan con instrumentos de cuerda, o de viento, o de percusión, desistiendo de amplificación eléctrica deliberadamente y renunciando a las ventajas que la envolvente sonorización concede (especialmente para enmascarar con recursos electrónicos la falta de preparación musical, todo sea dicho). Se repara poco en ellos, pero también cerca de nosotros, trabajan grupos de estos, que sienten profundamente la música y la manifiestan con una

incomparable fibra creadora, liberándose del imperativo de los esquemas musicales “de Conservatorio”<sup>85</sup>.

Lo peculiar de este texto es que muchos de los músicos que participaron en el disco estuvieron entre los principales exponentes del jazz-rock, como el caso del pianista Lucky Guri (que formará parte de Música Urbana pocos años después) y el bajista Jordi Clúa (que tocaba con Teverano en 1981).

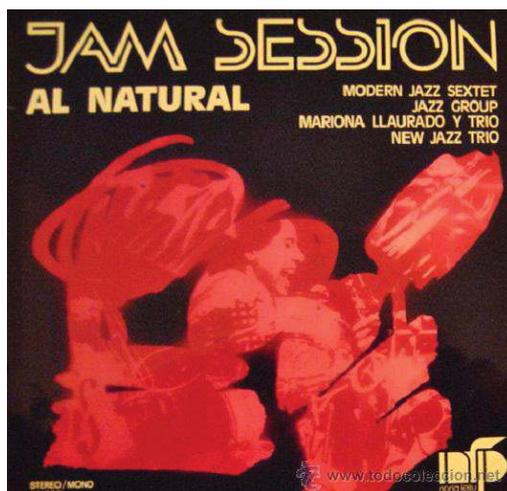


Figura 6. Portada de: varios artistas. *Jam Session. Al Natural*. 1974. LP, Núria Feliu Produccions.

El pianista Joaquim “Lucky” Guri (Calella, 1950) es uno de los músicos que se movió entre ambas corrientes, la de jazz tradicional y el moderno, además de participar en la fusión jazz rock y acompañar a cantantes como Núria Feliu y María del Mar Bonet. Estudió en el Conservatorio Municipal de Música. En 1967 formó el grupo New Jazz Trío, cuyo estilo tendía al swing y al blues. Desde 1972 frecuentó la Cova del Drac de Barcelona y en 1974 actuó por primera vez en el Palau de la Música y en el Festival de Jazz de San Sebastián. Sobre la labor que tuvieron los clubes en la formación de los músicos de jazz de Barcelona, decía que:

En la Cova del Drac, en la calle Tuset, venían muchos músicos de jazz americanos y también tocaba Tete Montoliu, a quién considero mi maestro. Iba a muchos conciertos de Tete y aprendía mucho, y después le sustituí en alguna ocasión en La Cova del Drac. A pesar de ser mi maestro, Tete y yo tenemos maneras muy diferentes de tocar el piano.

---

<sup>85</sup> Notas del disco.

Tete hacía jazz, y punto, mientras que yo estaba muy abierto a la música que se hacía en todas partes<sup>86</sup>.

En 1972 grabó un disco un disco de versiones de temas de los Beatles junto al pianista Peter Roar, el bajista eléctrico Carles Benavent, el batería Salvador Font y el guitarrista Max Sunyer, un trabajo que es una rareza por ser del primero en estar dedicado íntegramente a versiones de esta banda. Sólo estuvo a la venta dos semanas, tras las que fue retirado por problemas de derechos autor, aunque fue reeditado por Picap en 2010. En 1975 se pasó al jazz eléctrico y formó el conjunto Barcelona Traction y en 1976 pasó a formar parte de Música Urbana. También estuvo al tanto del jazz que se hizo en Terrassa y realizó alguna colaboración con La Locomotora Negra, grupo referente del jazz tradicional en Barcelona. Desde 1984, cuando fue el representante de España en el concierto de la Unión de Radiodifusión Europea, celebrado en Copenhague, se convirtió en un personaje mediático en Cataluña, debido a su presencia en programas como “Tres Pics i Repicó” de la televisión catalana TV3. En la actualidad sigue en activo con diferentes proyectos, entre ellos un sexteto en el que tocan dixieland y arreglos swing además de tocar a solo y acompañando a cantantes

La figura principal del jazz moderno o bebop en Barcelona fue el pianista Tete Montoliu (1933-1997). A principios de los setenta estuvo trabajando entre Dinamarca, Alemania, Holanda y realizó alguna visita esporádica al Whisky Jazz de Madrid, aunque los veranos los pasaba en su Barcelona natal. Fue en esta época cuando estableció un vínculo con el local de la Jazz Cava de Terrassa, relación que sólo rompería tras su muerte. A finales de 1971 y principios de 1972 tocó en diferentes ocasiones en este local, estableciendo el tradicional concierto de Navidad que cada año atraería a aficionados de toda Cataluña para celebrar el año nuevo. En 1974 Tete fijó su residencia en Barcelona y durante ese año y el siguiente su actividad se centró en el Montmartre Jazzhus de Copenhague, el Balboa Jazz de Madrid, el Domicile de Munich y la Jazz Cava de Terrassa. Algunos de los trabajos publicados en estos años fueron *Vampirya* junto a Jordi Sabatés, una rareza debido a que fue la única vez que Tete tocó un piano eléctrico, *Tete Montoliu al Palau* (Zelesté-Edigsa, 1979) y *Lunch in L. A.* (Contemporary, 1980) en el que incluye un dúo Chick Corea.

---

<sup>86</sup> Jesús Mestre Campi. “Entrevista. Lucky Guri, el jazz amb botifarra”, web El jardí de Sant Gervasi, [<http://eljardidesantgervasi.cat/lucky-guri-el-jazz-amb-botifarra/>], (Consultado el 27 de julio de 2015).

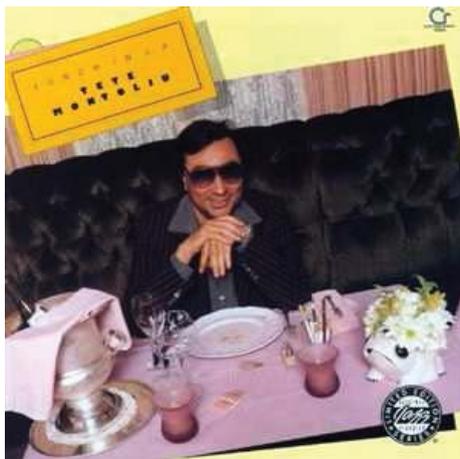


Figura 7. Portada de: Tete Montoliu. *Lunch in L.A.* 1980. LP, Zeleste-Edigsa.

### **2.1.1. La Locomotora Negra, *La Locomotora Negra N°1* (1982): Un ejemplo del jazz tradicional en Barcelona**

La Locomotora Negra es uno de los grupos de jazz amateur más longevos de Cataluña, con una trayectoria que supera ya los cuarenta años. El precedente de este proyecto fue un conjunto de de audiciones didácticas que comenzó a ofrecer el arquitecto y difusor del jazz Quimet Gili (1916-1984) en su casa desde 1963. Estas charlas se centraban en el jazz norteamericano más tradicional, especialmente el swing y los estilos Nueva Orleans y Chicago que tuvieron su auge antes de los años cincuenta, el proclamado como “jazz auténtico” por especialistas como el polémico Hugues Panassiè. Estas charlas tenían el nombre de “La Locomotora Negra”, en referencia a dos de las principales aficiones de Quimet Gili: los trenes y el jazz. Dicho título también reflejaba el papel que jugó este medio de transporte en la difusión del jazz producida por la emigración de buena parte de la población negra desde el sur hacia las ciudades industriales del norte, un tema recurrente en muchas composiciones de músicos norteamericanos tan conocidas como "Choo Choo Ch'boogie", “Take the A Train” y “Blue Train”. Estas sesiones se organizaban en torno a un tema o estilo concreto y contaban con un programa de mano que incluía un guión y los objetivos de la charla, con una finalidad claramente didáctica con la que Quimet pretendía desarrollar el criterio musical de los asistentes. Poco a poco estas reuniones se fueron masificando,

por lo que tuvieron que trasladarse al local de La Cova del Drac, donde pasó a celebrarse cada domingo por la mañana desde septiembre de 1966<sup>87</sup>.

Un suceso relevante relacionado con las primeras charlas ofrecidas en los sesenta por Quimet Gili es la primera publicación en forma de libro sobre jazz en catalán: *Breu iniciación a la música de jazz*<sup>88</sup>, editado por Joaquim Gili i Moros, que aunque sólo contaba con catorce páginas sirvió de base a una segunda edición<sup>89</sup> que ampliaba a cuarenta y tres páginas el anterior y añadió un vocabulario jazzístico elemental<sup>90</sup>. Fue en el ambiente de estas reuniones donde se fueron conociendo los músicos que pasarían a formar el grupo, que comenzó a ensayar en 1970. Entonces eran un quinteto liderado por el trompetista Ricard Gili, al que le acompañaban Tomàs Gonzales (saxo tenor), Tòfol Trepal (piano), Miquel Solé (contrabajo) y Carles Gili (batería). El 31 de enero de 1971 dieron su primer concierto en La Cova del Drac, actuación que estuvo ligada a las sesiones divulgativas de Quimet Gili, y en marzo de ese mismo año actuaron en la Jazz Cava de Terrassa. En 1975 actuaron por primera vez en el Palau de la Música, ya con una formación más amplia que sumaba a la original a Toni Gili al saxofón tenor, Lluís Trepal al clarinete y Jordi Casanovas al contrabajo. Desde entonces, actuaron en festivales reconocidos a nivel nacional como el de Sitges (1976), el de San Sebastián (1977), en el que además se hicieron con el primer premio de la categoría de jazz tradicional del concurso de conjuntos amatar, en Anvers (Bélgica, en 1978) y en Vitoria (1979).

En 1982 grabaron su primer disco, “La Locomotora Negra No.1”, en el que incluyeron temas de músicos que tomaron como principales referencias y que definían el sonido y repertorio del grupo durante su primera etapa. En la década de los ochenta grabaron otros tres discos: “Hey Mister Landlord” (1983), con el trombonista y cantante de Alabama Gene Connors, “Ellington Train” (1985) y “Jazzin’ & Dancin” (1988). Durante estos años se fueron sumando músicos al proyecto y a comienzos de la siguiente década ya era un conjunto de once músicos.

---

<sup>87</sup> “Al meu mentor Quimet Gili”, blog Mainstream Jazz, [<http://www.mainstreamjazz.eu/tag/alfredo-papo/>] (Consultado el 13 de julio de 2015).

<sup>88</sup> Joaquim Gili i Moros, ed. *Breu iniciació a la música de jazz* (Barcelona: Gili i Moros, 1966).

<sup>89</sup> Joan Gili, ed. *Breu iniciación a la música de jazz i un breu vocabulario* (Barcelona: Gili i Moros, 1970).

<sup>90</sup> Joaquim Romaguera i Ramió. *El jazz y sus espejos, volumen 2* (Madrid: Ediciones La Torre, 2003), 60.

En 1990 se incorporó Àngel Molas al saxofón barítono y dos años más tarde grabaron su quinto disco, “Round Christmas”. En 1994 completaron la cuerda de trombones con Víctor González y Xavier Trepas y en 1997 entró el trompetista Miquel Donat. En estos años organizaron espectáculos “Barrala de swing” (1997) y “Gershwin 100” (1998) y un concierto celebrado en el Palau en 1999 para conmemorar el treinta aniversario del concierto sacro de Duke Ellington en la Basílica de Santa María del Mar.

En 2001 grabaron un disco celebrando los treinta años de la formación del grupo, *Swing als 30*, que incluía temas representativos del swing de los años treinta. Hasta 2005 hicieron una serie de homenajes a sus principales referentes musicales en el Festival de Jazz Internacional de Barcelona: a Louis Armstrong (2001), otro llamado “Grandes Divas” (2002), a Lionel Hampton (2003) y a Count Basie (2004). En 2005 editaron el primer disco compuesto íntegramente por temas originales de los miembros de la banda: *Originals*. Además, la formación ha continuado creciendo desde entonces y hoy cuenta con una plantilla de diecisiete músicos<sup>91</sup>.

En este estudio me interesa particularmente la primera etapa de la agrupación, la que tuvo lugar en la década de los años setenta, por lo que me centraré en el primer disco que editaron: *La Locomotora Negra no1*. Como dije, este disco de 1982 es el documento sonoro que mejor refleja el estilo y el sonido que caracterizaron a la formación en sus primeros años. Grabaron nueve temas, entre los que podemos encontrar arreglos sobre composiciones de Louis Armstrong, Dorothy Fields, Count Basie o Jimmy Mundy, además de dos composiciones originales del trompetista y líder del grupo Ricard Gili: “Urban Traffic Blues” y “Tobo”. El disco fue completamente producido por el propio grupo y publicado bajo el desaparecido sello PDI. En las notas del disco, el grupo deja claras sus influencias e intenciones:

Conscientes de que el jazz tradicional es la música del pueblo negro norteamericano, queremos asimilar y reproducir sus elementos básicos y diferenciales: su particular pulsación rítmica y su tratamiento personal del sonido. En nuestras interpretaciones inspiradas en el espíritu de las orquestas negras de Duke Ellington, Count Basie, Jimmie Lunceford y otros. Intentamos huir de las meras copias literales, poco vivas y frías<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Página web oficial de La Locomotora Negra, [[http://www.lalocomotoranegra.com/?page\\_id=812](http://www.lalocomotoranegra.com/?page_id=812)] (Consultado el 13 de julio de 2015).

<sup>92</sup> Notas del disco.

Los componentes que participaron en la grabación fueron los siguientes: Ricard Gili y Ferran Cailà (trompetas), Mart Trepas (trombón), Tomás González (saxofones), Lluís Trepas (clarinete y saxofones), Criol Romaní (clarinete y saxofón), Toni Gili (guitarra eléctrica), Tòfel Trepas (piano), Jordi Casanovas (bajo) y Carles Gili (batería). Para el análisis del estilo y del lenguaje musical de La Locomotora Negra me centraré en una de las dos composiciones originales de Ricard Gili que contiene el disco: “Urban Traffic Blues”.



Figura 8. Portada de: La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra N° 1*. 1982. LP, PDI.

El tema principal o *head* tiene una estructura básica de blues sobre fa mayor de doce compases en 12/8 y sigue la forma AA'B. El piano comienza con una introducción en 4/4 de cinco compases en la que marca con la mano derecha una cadencia sobre fa, el tono principal, mientras con la izquierda hace un patrón en el que juega con disonancias sobre si natural, si bemol y do que produce un efecto percusivo:

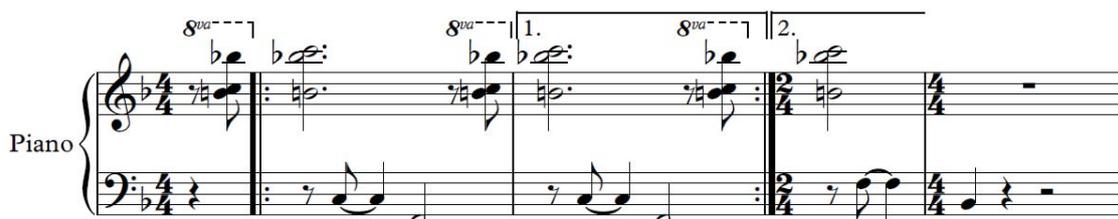


Figura 9. Introducción del piano en el tema “Urban Traffic Blues”. La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra N° 1*. 1982. LP, PDI<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Como adelanté en la introducción, todas las transcripciones de los grupos analizados son propias.

Este tipo de introducciones con un tempo y un tratamiento rítmico y tímbrico que contrasta con la melodía del *head* es habitual en las composiciones de Duke Ellington, y podemos escuchar algo similar al inicio de temas como “Satin Doll” (1953, Capitol Records). Tras estos cinco compases, el piano cadencia sobre *sib* y entra la sección rítmica completa (contrabajo y batería), alargando la introducción otros ocho compases en los que el piano realiza una variación sobre la melodía principal que aparecerá después. Estos ocho compases corresponden estructuralmente a las partes A’ y B del *head*, prescindiendo de los primeros cuatro, una forma de anticipar la melodía principal que era habitual en el repertorio del swing de los años treinta y cuarenta, en los arreglos de pianistas como Count Basie y su blues “One O’Clock Jump” (1937, Decca).

Después tenemos la primera exposición del tema principal, ya con la banda al completo. Esta consta de tres frases melódicas que siguen la estructura armónica del blues (AA’B) y se basan en *riffs* de dos compases en A y uno en A’ y B que primero exponen las maderas y al que después responden los metales con otro motivo. En A’ se toca una variación del *riff* que se tocó en A, mientras que en B se toma un motivo descendente más cadencial que resuelve la tensión anterior. A continuación, presento la transcripción del *head*:

## Urban Traffic Blues

Ricard Gili

The musical score for "Urban Traffic Blues" is presented in a standard notation format. It includes six staves for different instruments: Saxofón Contralto 1, Saxofón Tenor 1, Saxofón Barítono, Trompeta 1, Trompeta 2, and Trombón 1. The music is in 12/8 time and one sharp (F#). The saxophones play a melodic line with accents and slurs, while the brass instruments provide harmonic support. Dynamics are marked as 'mf' (mezzo-forte).

4

Sax. Alt. 1

Sax. Ten. 1

Sax. Bar.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

8

Sax. Alt. 1

Sax. Ten. 1

Sax. Bar.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

*f*

*f*

*f*

The image shows a musical score for the head of the piece "Urban Traffic Blues". It consists of six staves. The top three staves are for saxophones: Sax. Alt. 1, Sax. Ten. 1, and Sax. Bar. The bottom three staves are for brass instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, and Tbn. 1. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The saxophone parts feature a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The brass parts (Tpt. 1, Tpt. 2, and Tbn. 1) are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash, suggesting they are playing muted chords or are silent during this section. The number '12' is written above the first staff, indicating the start of the 12-measure head.

Figura 10. *Head* del tema “Urban Traffic Blues”. La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra N° 1*. 1982. LP, PDI.

La construcción de temas usando *riffs* y fórmulas de pregunta-respuesta fue un recurso muy utilizado en la época del swing y en el hot-jazz desde los años treinta. Valga como ejemplo “Keep a Song in your Soul” (1930) de Fletcher Henderson. El *head* se expone una segunda vez, esta vez con variaciones en la melodía y en la textura, ya que los metales se suman al *riff* que antes hacían solo la cuerda de saxofones excepto la trompeta primera, que se encarga de contestar a la melodía principal con una serie de motivos y frases improvisadas. Estructura:

- Introducción: 5 compases de piano solo, en 4/4 + 8 compases con sección rítmica (batería y contrabajo) variando el tema principal en A’ y B.
- Tema (*head*): 12 compases divididos en:
  - o A (4 compases): Sobre el I grado (F7). Exponen la melodía basada en un *riff* los saxofones, y es contestada por los metales con sordinas.
  - o A’ (4 compases): IV y I grados. La melodía es una variación de los anteriores cuatro compases.

- B (4 compases): V-IV y I grados. Una melodía diferente, esta vez descendente y de carácter conclusivo.
- Tema (*head*): Nueva exposición, pero esta vez los metales se suman a los saxofones tocando la melodía principal y un trompeta solista responde con frases cortas improvisadas.
- Solos: Todos los solos tienen un *chorus* de duración.
  - Trompeta con sordina wah-wah (F. Cailà), sobre un *riff* tocado por las maderas.
  - Saxo alto (L. Trepas).
  - Trombón (M. Trepas).
  - Saxo tenor (T. Gili).
  - F. Cailà (Trompeta).
- Tema (*head*): se une la contestación de la trompeta
- Coda.

### **2.1.2. *Jazzomology* (1979), de Jazzom, un grupo referente en el jazz moderno**

Jazzom fue una formación de jazz barcelonesa cuyos músicos desarrollaron un lenguaje que imitaba al bebop de los años cuarenta y cincuenta. Su repertorio y recursos musicales a la hora de improvisar estaban muy influidos por los trabajos de músicos norteamericanos como el trompetista Dizzy Gillespie o los saxofonistas Lester Young y Charlie Parker. El líder del conjunto era el saxofonista Pep Bonet, mientras que el resto de la formación variaba según la ocasión. En 1979 editaron su primer y único álbum, titulado *Jazzomology*, a través del sello Zeleste-Edigsa dentro de una serie llamada “Concert” que al final sólo editó tres discos: este, el de Tropopausa y otro de Esqueixada Sniff. Este disco fue uno de los trabajos más jazzísticos editados por este sello, ya que Zeleste-Edigsa se dedicó sobre todo a grabar a los grupos de fusión de la *Ona Laietana*, hasta la quiebra definitiva del sello en 1983. En la lista de temas que componen el LP, puede observarse una clara tendencia al bebop y hardbop e incluyen versiones los temas “Donna Lee”, de Parker, y “St. Thomas”, de Sonny Rollins. Además contiene dos temas originales, “Bluesom” y “Jazzomology”, compuestos por

Pep Bonet dentro de la estética bebop. El disco fue grabado en los estudios Gema-2 de Barcelona y en este LP la formación estuvo integrada por Lluís Rambla (piano), Manel Ortega (contrabajo), Pau Bombardó (batería) y Pep Bonet (saxo tenor).



Figura 11. Portada de: Jazzom. *Jazzomology*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

En 1979 ganaron el concurso de jazz amateur del Festival de Jazz de San Sebastián y tocaron en las Sessions de jazz de la Cúpula Venus en Barcelona. También participaron en el III Festival Internacional de Sabadell (1980) y en julio de 1982 pasaron por el III Festival de Jazz de Vigo.



Figura 12. Cartel de « Sessions de jazz » en la Cúpula Venus. Barcelona. 1979. Autor: Pilar Villuendas.

Para este análisis me centraré en “Jazzomology”, primer tema del disco, una composición original de Pep Bonet. El lenguaje que utilizan los músicos a lo largo del disco no es tan agresivo como el utilizado por los *jazzmen* norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta, como los citados Charlie Parker o Dizzy Gillespe, o con los del posterior hardbop, como Sonny Rollins. El fraseo tiende más a la horizontalidad melódica y no encontramos muchos saltos interválicos que rompan las líneas en los solos improvisado, predominando los patrones basados en escalas ascendentes o descendentes por cromatismos o grados no superiores a la tercera o cuarta y el motor rítmico es casi siempre la corchea. A continuación, presento dos ejemplos sobre la misma progresión armónica para visualizar mejor estas diferencias de lenguaje:

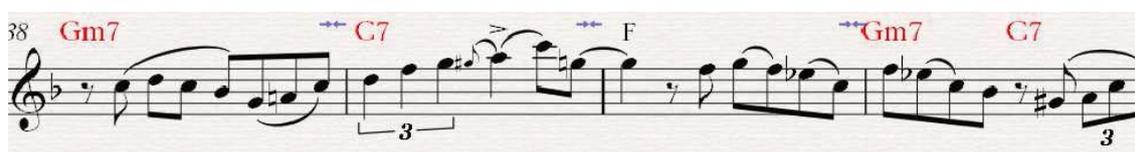


Figura 13. Progresión ii-V-I sobre F, extraída de la improvisación de Pep Bonet en “Jazzomology” (Zelesste-Edigsa, 1979). Transcripción propia.



Figura 14. Progresión ii-V-I sobre F, extraída de la improvisación de Charlie Parker en Chi Chi (Atlantic, 1945). Transcripción de *Charlie Parker Omnibook*.

Puede observarse como en la improvisación de Charlie Parker encontramos un movimiento más vertical de la melodía, con saltos que llegan hasta los intervalos de sexta y séptima menor. Para una mejor apreciación, se recomienda no sólo la visualización de los ejemplos, sino también su escucha, ya que es en las grabaciones donde más clara queda esta diferencia.

En el plano formal y armónico, “Jazzomology” sigue una estructura de blues rearmonizado, típico del repertorio bebop. A continuación, presento la transcripción del *head*:

# JAZZMOLOGY

Jazzom

**INTRO**

Piano

Contrabajo

**TEMA**

Saxo Tenor

The score for 'Jazzomology' is in 4/4 time. The Piano part (Intro) consists of a steady eighth-note accompaniment with chords: F, Eb7/F, DbMaj7/F, and C7/F. The Saxo Tenor part (Tema) starts at measure 5 and features a melodic line with triplet markings. The chord progression for the saxophone is: F, Em7, A7, Dm, G7, Cm7, F7 (measures 5-8); Bb7, Bm7, E7, Am7, Am7, D7 (measures 9-12); Gm7, C7, F, Gm7, C7 (measures 13-16).

Figura 15. *Head* del tema “Jazzomology”. Jazzom. *Jazzomology*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

Puede observarse una estructura armónica muy similar en temas como “Blues for Alice” de Charlie Parker:

**BLUES FOR ALICE** — CHARLIE PARKER

The handwritten score for 'Blues for Alice' is in 4/4 time. It features a melodic line with triplet markings and a chord progression: Fm7, Eb7, A7b9, D7, G7 (measures 1-4); C7, F7, Bb7, Bb7, Eb7 (measures 5-8); A7, D7, Ab7, Db7, G7 (measures 9-12); C7, F7, D7, G7, C7 (measures 13-16).

Figura 16. *Head* de “Blues For Alice”. Charlie Parker. Extraído del *Real Book I*.

En los solos improvisados, los músicos de Jazzom son bastante comedidos con el uso de la tonalidad. Pueden escucharse pocos cromatismos arriesgados y no hay rearmonizaciones complejas o pasajes más libres que se salgan del tono. Predominan las escalas de bebop (con nota de paso cromática para la tercera, quinta o séptima), los grados conjuntos (con intervalos de cuarta o quinta como mucho, salvo alguna excepción) y la escala menor de blues. A nivel sonoro, la articulación en “Jazzomology” es menos marcada que en los músicos norteamericanos. Esto puede escucharse con claridad en la forma en que marcan las síncopas o en el uso de silencios como recurso de expresión y para crear tensión, que en el caso de Jazzom es un recurso poco explotado. Sin embargo, aparecen algunos *licks* (patrones melódicos) que conectan con la tradición del bebop. A continuación muestro algún ejemplo:



Figura 17. Lick 1 (tresillo ascendente con aproximación cromática más bajada cromática), compás 6 del tema de “Jazzomology”. 1979. Zeleste-Edigsa.



Figura 18. Lick 1, pentagrama 11 de la improvisación de Charlie Parker en “Ornithology”. 1946. Atlantic. Transcripción extraída de *Charlie Parker Omnibook*.



Figura 19. Lick 2 (final de frase usando el patrón fundamental-quinta-séptima sobre una dominante), compás 21 de la improvisación de Pep Bonet en “Jazzomology”. Transcripción propia.



Figura 20. Lick 2 en compás 4 del tema “Chi Chi” de Charlie Parker. 1955. Atlantic. Transcripción extraída de *Charlie Parker Omnibook*.

La repetición de motivos con diferente acentuación o posición dentro del compás y el desarrollo de giros melódicos son también característicos en el estilo de improvisación del bebop, y en los solos de Pep Bonet y del pianista Lluís Rambla encontramos algunos de estos recursos.

Ejemplo 1:



Figura 21. Motivo de la improvisación de Lluís Rambla. Compases 62 y 63 de “Jazzomology”.



Figura 22. Repetición del motivo con diferente posición en el pulso y posterior desarrollo. Compases 74 y 75 de “Jazzomology”.

Ejemplo 2:



Figura 23. Motivo en la improvisación de Lluís Rambla (juego con pedal más escala de blues descendente), compases 69 y 70. Transcripción propia.



Figura 24. Variación del motivo anterior en los compases 78 y 79.

Ejemplo 3:



Figura 25. Motivo en la improvisación de Pep Bonet, compás 25.

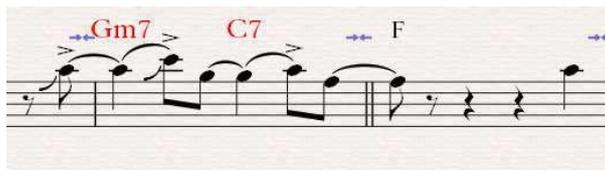


Figura 26. Desarrollo 1 del anterior motivo.



Figura 27. Desarrollo 2 del anterior motivo.

La estructura del tema es la siguiente:

- Introducción: 8 compases de riff de la sección rítmica (piano, contrabajo y batería).
- Tema (*head*): 12 compases + 12 compases (se repite dos veces).
- Solos:
  - o Saxofón (Pep Bonet): 3 chorus.
  - o Piano (Lluís Rambla): 3 chorus.
  - o Contrabajo (Manel Ortega): 2 chorus.
- Tema (*outchorus*): 12 cc. + 12 cc. + 2 cc. de coda.

## 2.2. Fusión jazz-rock en Barcelona<sup>94</sup>

La fusión jazz-rock fue el último giro radical que influyó de forma determinante en la historia del jazz. Tuvo su origen en Norteamérica y desde muy pronto fue seguido con entusiasmo desde Europa. A finales de la década de los sesenta, mientras el movimiento hippie entraba en crisis, la industria musical trató de captar a una nueva juventud mucho más receptiva a los sonidos electrónicos. Esta generación de adolescentes, fruto del *baby boom* que se produjo en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial (entre 1946 y 1964), disfrutó de un nivel económico sin precedentes, por lo que estos convirtieron en el principal objetivo de las industrias del ocio, especialmente de la musical<sup>95</sup>. Con la llegada de la Beatlemania a Estados Unidos en 1964, muchos músicos de jazz pensaron que era una moda pasajera y esperaron a que todo volviera a la normalidad, cosa que no ocurrió. El pop y el rock, la nueva música popular, cambiaron para siempre el funcionamiento de la industria musical en estos años, que pasó a estar enfocada a un público que se contaba por millones.

El primer músico de jazz que inició un acercamiento al rock como estrategia para trascender la barrera generacional y racial de la industria fue Miles Davis, con sus discos pioneros *In a Silent Way* (1969) y *Bitches Brew* (1970). El éxito de esta nueva propuesta de fusión, junto a la ruptura de barreras y patrones estilísticos que llevó consigo, confundió a la crítica y a la industria musical, a la que cogió desprevenida. Poco después de estos primeros experimentos, comenzaron a surgir grupos y músicos de jazz-rock europeos a la estela de los norteamericanos, como Soft Machine (Canterbury), el violinista Jean-Luc Ponty (Francia) y Nucleus (Reino Unido). La confluencia de músicos inquietos de diverso origen y el desarrollo de la industria musical hicieron de Barcelona la ciudad perfecta para recibir este nuevo movimiento. Su proximidad a Francia y su lejanía respecto al centro de poder (Madrid) contribuyeron también a que en dicha ciudad se respirara un aire de modernidad dentro del régimen opresor en el que se vivía, lo que permitió el desarrollo de una importante cultura *underground*.

Barcelona no fue la única ciudad que acogió este estilo, también Madrid tuvo su círculo de músicos interesados en la fusión y un punto de encuentro como fue la sala

---

<sup>94</sup> La información de esta sección deriva en parte de mi Trabajo Fin de Grado, titulado *La fusión jazz-rock en Barcelona (1969-1980)* y defendido en septiembre de 2014 en la Universidad de Valladolid.

<sup>95</sup> Stuart Nicholson, "Fusions and crossovers", en *The Cambridge Companion to Jazz*, eds. Mervin Cooke y David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 3.

Raíces. Se editaron algunos discos como los de Pepe Nieto y Vlady Bas: *Viva Europa!* (Acción, 1972) y *Rompiendo la barrera del sonido* (Acción, 1973), en los que experimentan con la fusión y el funky. Dolores fue otro grupo emblemático de la fusión del jazz-rock con música española surgido en Madrid. Contó en sus filas con músicos que después tuvieron importantes carreras, como el compositor Pedro Ruy Blas y el flautista y saxofonista Jorge Pardo. En 1978, la banda Guadalquivir editó su primer LP, *Guadalquivir* (EMI-Harvest), con el que dieron a conocer su estilo que reunía elementos del jazz-rock y de la música andaluza, aunque siempre tuvieron una clara tendencia al rock.

Aunque existieran manifestaciones aisladas, Barcelona fue el centro de desarrollo del jazz-rock en España, y a la hora de estudiar la fusión jazz-rock en España, es preciso centrarse en la *Ona Laietana* y también en su etapa anterior, la llamada “progresiva”, ya que fue a finales de los sesenta cuando empezó a gestarse el proceso de fusión. En mi Trabajo Fin de Grado definí la música laietana como “el mestizaje de las influencias del rock progresivo internacional del momento con las raíces mediterráneas (...) casi siempre instrumental y muy influenciado por el jazz improvisado”<sup>96</sup>. A continuación presento un repaso por las principales corrientes dentro de este movimiento musical tan particular que tuvo lugar en Barcelona

El “mediterraneísmo” es una de las características más citadas cuando se establece un nexo entre los grupos laietanos, aunque se trate de un término demasiado amplio. Si se hace una escucha general de los grupos que integraron la *Ona Laietana* y se observa el testimonio de sus músicos, puede concluirse que esta influencia de la música mediterránea no se refiere tanto a una serie de características musicales concretas, sino más bien a un tipo de sensibilidad y una actitud determinada a la hora de interpretar cualquier clase de música<sup>97</sup>. Por supuesto, también comprende un conjunto de elementos musicales que pueden apreciarse con un análisis musical, ya que parte de estos grupos buscaron inspiración en la música tradicional catalana, andaluza y de otras partes del Mediterráneo. El grupo que mejor representa este “sonido mediterráneo” es la Companya Electrica Dharma, procedente del barrio barcelonés de Sants. Desde su fundación en 1974 han introducido en su música elementos del folklore catalán, de la

---

<sup>96</sup> Arribas. *La fusión jazz-rock en Barcelona*, 13.

<sup>97</sup> Alberto Mallofré. “Falla-Auvi y el mediterraneísmo en la música”, *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1977, 56.

sardana y de formaciones como la cobla, para mezclarlos con el jazz eléctrico y el rock. Ya en sus primeros discos, *Diumenge* (Zeles-te-Edigsa, 1975) y *L'oucomballa* (Edigsa, 1976), definieron un sonido particular que han mantenido hasta la actualidad.

También los músicos laietanos, al igual que los norteamericanos como Chick Corea, se sintieron atraídos por la riqueza rítmica y el color de la música andaluza y la fusionaron con el jazz y el rock. También se fijaron en la obra de compositores como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Joaquín Turina. Estas músicas vivieron un auge durante esta etapa que, según el periodista Raimundo Martínez, se dio por causas concretas:

Por una parte, gracias a la aparición de intérpretes nuevos desvinculados de los sucedáneos de folklore, como Habichuela, Camarón, Chocolate, Joselero... una lista de semidesconocidos que Toti Soler nos acercó con entusiasmo. Por otra parte, la industria discográfica se dedicó a explotar la parte más impactante de esta generación, primero con Paco de Lucía y luego con Manolo Sanlúcar o "Serranito". El interés despertado hacia lo andaluz se cristalizó en unas semanas de música flamenca en la catedral laietana, Zeleste, que dieron arranque al nuevo entusiasmo de la gente joven por el flamenco<sup>98</sup>.

En esta corriente se movían músicos como el guitarrista Toti Soler, pionero en la fusión del flamenco con otras músicas como la sardana, el jazz-rock o el country. De él destacan su álbum *El gat blanc* (1973) y el dúo con Jordi Sabatés *Jordi Sabatés i Toti Soler* (1973).

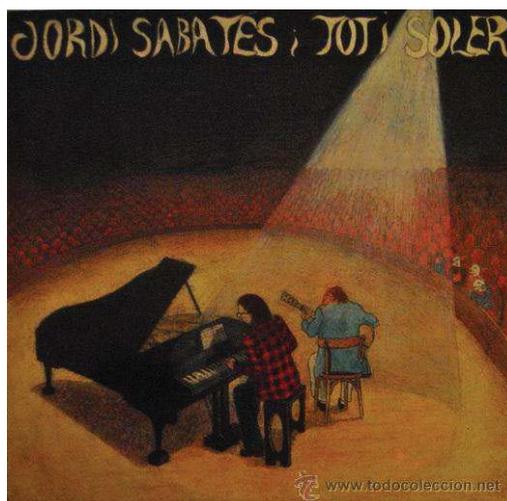


Figura 28. Portada de: *Jordi Sabatés i Toti Soler*. 1973. LP, Zeleste-Edigsa.

---

<sup>98</sup> Josep Moya-Angeler. "Fiebre latina de Lole, Manuel y las gentes de Cabra", *Destino*, 1 de junio de 1978, 51.

El grupo Música Urbana también es uno de los mejores exponentes de esta toma de materiales de la música popular española, puesto que no tuvieron problema en adoptar formas del flamenco y otras músicas como el pasodoble al jazz-rock. Fue uno de los grupos de fusión barceloneses más valorados por la crítica en su momento y sus dos fundadores han estado posteriormente entre los músicos más destacados de la música popular urbana, también fuera de nuestras fronteras: Joan Albert Amargós (composición, arreglos y teclados) y Carles Benavent (bajo eléctrico). Grabaron dos LP, *Música Urbana* (1976), con parte de los exmiembros del grupo Màquina!, e *Iberia* (1979), en el que se hace notar la influencia de compositores del nacionalismo español como Manuel de Falla o Isaac Albéniz y se da mayor importancia a los arreglos instrumentales.

La música latina (salsa, bossa nova, rumba) también tuvo su lugar en el sonido laietano, y aportó instrumentos de percusión, ritmos de clave y diferentes formas de estos estilos. La formación que alcanzó mayor popularidad fue la Orquesta Platería, formada en 1974 a partir de una actuación en la Sala Zeleste cuyo éxito obligó a seguir adelante con el proyecto, aunque en principio fue una reunión informal de músicos. Hasta hoy se ha consolidado como un referente en la música de baile y salsa entre los conjuntos catalanes. Grabaron su primer LP *Orquesta Platería* en 1978 con colaboradores como Jaume Sisa, La Voss del Tropic y Muntanyola entre otros. El segundo fue publicado en 1979, e incluía una versión de “Pedro Navaja” de Rubén Blades, que pasó a ser su mayor éxito y a valerle una gira nacional.

Gato Pérez fue un personaje clave en el ambiente de Zeleste muy vinculado a la música latina, aunque sus inicios fueran en el jazz-rock. Llegó a Barcelona en 1966 y descubrió la rumba catalana diez años después, momento en el que el Pescaïlla y Peret eran los principales exponentes. Pérez renovó la rumba catalana cambiando el tema de las letras, adaptándolos a situaciones cotidianas, y musicalmente le dio una mayor presencia de instrumentos eléctricos, así como más influencia de la música latinoamericana e incluso del jazz-rock<sup>99</sup>. Tras salir del grupo Secta Sónica, donde tocaba el bajo, publicó su álbum de debut con la rumba catalana, *Carabruta* (Edigsa, 1978), no muy bien recibido por el público y la crítica. Su segundo LP, *Romero* (1979), tuvo una mejor acogida y le abrió el camino para continuar desarrollando su estilo.

---

<sup>99</sup> Font, *Barcelona, del rock*, 122.

El jazz también aportó al sonido laietano elementos musicales básicos, como los solos improvisados, algunas progresiones y secuencias armónicas, la estructuración en *choruses*, y el cuidado en los arreglos e instrumentación (como influencia de la música de *big band*). Dos de los conjuntos que más se decantaron por el jazz fueron Blay Tritono, fundado por el bajista Eduardo Altaba, el trío Barcelona Traction, con Lucky Guri (piano y teclados), Jordi Clua (contrabajo y bajo eléctrico) y Francis Rabassa (batería) y Jazzom, grupo encuadrado dentro de la estética bebop y hardbop.

En el caso español, la fusión jazz-rock fue acogida por muchos de los músicos que antes conformaron el movimiento del rock progresivo, al contrario de lo que ocurrió en Estados Unidos, donde la fusión estuvo capitaneada por *jazzmen*. En la *Ona Laietana* prácticamente no hubo cantantes, la mayoría de los grupos eran instrumentales, mientras que en el progresivo contar con cantante era lo más común, como son los casos de Màquina!, por un lado, y Agua y Regaliz, por otro. Lo que si perduró del rock progresivo en la fusión fueron los largos solos instrumentales y los temas desarrollados sobre un *riff*, el uso de instrumentos eléctricos (piano eléctrico, sintetizadores, guitarra eléctrica, bajo eléctrico), el virtuosismo técnico y el vínculo con la cultura underground, rechazando la música más melódica y comercial. El grupo más vinculados a estas estéticas fue Secta Sònica, que era uno de los que tenía un sonido más deudor con el rock. Contaba con tres guitarras eléctricas (Rafael Zaragaza “Zarita”, Víctor Cortina y Jordi Bonel) y con Gato Pérez al bajo y Nacho Quixano a la batería. Publicaron dos LP, *Fred Pedralbes* (1976) y *Astroferia* (1977), el primero más cercano al rock.

Iceberg fue otra de las formaciones más reconocidas del momento que tendían al rock. Su música estaba muy influida por la Mahavishnu Orquesta y por la música española y poseía con un sonido especialmente “mediterráneo”. La crítica lo acogió positivamente desde sus inicios en 1974 hasta su desaparición en 1980. Sus componentes eran Ángel Riba (cantante, guitarra rítmica y saxofón), Max Sunyer (guitarra solista), Josep Más “Kitflus” (teclados), Primitivo Sancho “Primi” (bajo) y Jordi Colomer (batería y percusión)<sup>100</sup>. Publicaron un disco grabado en directo y cuatro álbumes de estudio: *Tutankhamon* (1975), *Coses Nostres* (1976), *Sentiments* (1977), y *Arc-en-ciel* (1979).

---

<sup>100</sup> Domínguez, *Los hijos del rock*, 146.



Figura 29. Banda Iceberg al completo.

Hacia 1978, el fenómeno de la música laietana comenzó a decaer. El Canet Roc tuvo su cuarta y última edición aquel año, ya sin la organización de Víctor Jou y Zeleste, y ha pasado a convertirse con el tiempo en uno de los hitos de la decaída de la escena *underground* en Barcelona. Los músicos madrileños tomaron el protagonismo progresivamente desde los inicios de los ochenta y buena parte de la industria musical se trasladó a la capital. Además, en Madrid ciertos movimientos contaron con el apoyo oficial, que les proporcionó espacios y difusión, situación que cristalizó en La Movida madrileña. Finalmente, Zeleste cerró su local de la calle Platería en 1980 y Víctor Jou se retiró definitivamente de la organización. El sello Edigsa-Zeleste también cayó tras una larga agonía en 1983 y a los pocos años sus ediciones quedaron descatalogadas hasta que su catálogo fue recuperado por PDI y Picap en 2007. Esto, junto a la publicación en 2009 de un doble CD recopilatorio de varios grupos y el documental producido por la Televisió de Catalunya en 2011 *To de re per a mandolina i clarinet* dedicado a la *Ona Laietana* y a Zeleste, ha facilitado el acceso al material sonoro de este movimiento. Muchos grupos acabaron por disolverse y sus músicos se dispersaron en diferentes proyectos, por lo que el espíritu que mantuvo vivo este ambiente pereció al no existir un relevo generacional interesado en esta música y en la ideología en torno a ella.

### **2.2.1 Blay Tritono, *Clot 20* (1976): Jazz eléctrico nacido en el seno de la *Ona Laietana***

Blay Tritono es un conjunto surgido del ambiente de la *Ona Laietana* que consiguió un lenguaje muy personal mezclando elementos del patrimonio musical catalán, del rock progresivo y de la vanguardia académica y jazzística. El grupo supuso

un punto de encuentro entre músicos con diferentes trayectorias. Por un lado, el teclista Victor Ammann, que había tocado en Bueyes Madereros, en la Orquesta Mirasol y en Tupu; el baterista Quino Bejar, miembro de La Rondalla de la Costa; y Eduard Altaba, que también formó parte de Bueyes Madereros, de Patatas Fritas y, más tarde, de los los vanguardistas Tropopausa. A sección rítmica se sumaron una cuerda de vientos integrada por el trompetista Néstor Munt, que después formó parte de la Orquesta Platería, el trombonista Vicenç Calvo, componente de Mirasol Colores, y Joan Josep Blay al saxofón alto y tenora. Este último era titulado superior en saxofón y composición, y se formó con compositores académicos como Xavier Montsalvatge y Josep Soler. Blay también estuvo en contacto con la música tradicional catalana, ya que tocó la tenora en diferentes coblas como La Principal de Collblanc y La Cobla Mediterránea, relación que como veremos influyó alguna de sus composiciones para el grupo<sup>101</sup>. La idea de formar Blay Tritono surgió cuando Eduard Altaba vio un concierto del cuarteto de saxofones de Josep Maria Blay en la Sala Zeleste. Se le ocurrió que el tipo de arreglos que tocó el cuarteto aquel día podrían enriquecerse al fusionarlos con el jazz. Durante sus años de existencia, el grupo tuvo bastante actividad y recibió el aplauso de la crítica especializada.

Pueden establecerse dos etapas en la trayectoria del grupo. La primera, marcada por la grabación de su único LP, *Clot 20* (1976), y el cambio de Victor Ammann sustituyendo a Joan Saura, el pianista original, debido a que este tuvo que marcharse para cumplir el servicio militar. En la segunda etapa hubo varias colaboraciones fugaces, como las de Laura Tàpies (clarinete), Eliseo Parra, John Ribe y Santi Arisa como percusionistas. Este último periodo estuvo marcado por un mayor experimentalismo y acercamiento a la música improvisada y al free jazz de Ornette Coleman<sup>102</sup>. A finales de 1976 participaron, junto a Música Urbana, Secta Sónica y La Rondalla de la Costa, en la banda sonora de la película “Tatuaje” de Bigas Luna, basada en una obra de Manuel Vázquez Montalbán.

*Clot 20* (Zeleste-Edigsa, 1976) es el único álbum editado por Blay Tritono y desde su publicación fue reconocido como uno de los trabajos más originales dentro del

---

<sup>101</sup> Eduardo García Salueña, “Blay Tritono: ‘Clot 20’ (1976)”, web La Caja de Música [http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Discos/blaytritono\_clot20.html] (consultado el 20 de julio de 2015).

<sup>102</sup> Font, *Barcelona: del rock*, 133-135.

jazz fusión que se hizo en Barcelona durante la década de los setenta. El LP contiene siete temas, compuestos por diferentes miembros del grupo, en los que se escuchan referencias al free jazz, a la música académica de vanguardia y a la música tradicional catalana, castellana y andaluza. Esta última característica, que vincula el estilo del grupo con el “mediterraneísmo” de la *Ona Laietana*, viene representado especialmente por el particular uso de la tenora. En cuanto a técnicas compositivas, destacan los arreglos en la sección de metales, el buen manejo de las texturas armónicas y contrapuntísticas y el uso de la cuarta aumentada (tritonos). Por todas estas influencias y características, *Clot 20* resulta un ejemplo perfecto para estudiar la variedad de influencias musicales que confluyeron en la fusión jazz rock de Barcelona.



Figura 30. Blay Tritono. *Clot 20*. 1976. Zeleste-Edigsa.

El disco lo abre “Danza de Procesión”, basado según Font<sup>103</sup> en un tema popular segoviano cuya melodía principal es interpretada por Blay con la tenora. No he logrado identificar la melodía original segoviana que haya podido inspirar la pieza, por lo que es posible que se trate de una interpretación bastante libre o de una composición original con características ese estilo. Los arreglos de los vientos y la estructura son obra de Altaba.

Otra composición de carácter mediterráneo es “Montblanquet”, compuesta por Víctor Ammann. Se trata de una pieza que comienza con una sección a piano solo en la

---

<sup>103</sup> *Ibíd.*, 134.

que expone una melodía con giros tópicos de la música andaluza (como la cadencia andaluza y floreos) sobre un ritmo ternario de vals. Después entra la tenora y la percusión, que le dan una sonoridad más cercana a la jota, y a continuación le añaden unos arreglos de trompeta y trombón que hacen un contrapunto armónico más complejo y disonante que choca con la simplicidad de la melodía. En la última sección hay un cambio drástico en la textura y armonía, desaparecen la tenora y percusión y se mantiene el ritmo ternario marcado por el piano sobre el que los metales tocan unos arreglos básicamente armónicos. “Marroquí” es la pieza que cierra el disco, una composición de Altaba que comienza con la entrada progresiva de los vientos sobre el tema principal hasta que entra las percusiones y la guitarra española. Se trata de un tema muy rico armónicamente y rítmicamente, con un carácter festivo, sin muchas tensiones.

La sonoridad más “progresiva” y vanguardista la aportan los temas “Saura I” y “Saura II”, ambos originales del pianista Joan Saura, que no pudo participar en la grabación. En el primero (ver figura de la página siguiente) cabe destacar el uso de un *riff* tocado por el bajo y piano eléctrico, cuya sonoridad remite al rock progresivo. Los complejos arreglos de los vientos y el cuidado uso de las texturas y de la estructura son características compositivas más cercana a la vanguardia académica en la que, como hemos visto, se formó alguno de los integrantes de Blay Tritono. La parte central del tema lo ocupa una sección que ocupan los solos improvisados de Víctor Ammann al piano Fender Rhodes y de Blay al saxofón alto, con un estilo más free que el de Ammann, ambos sobre un *riff* en G7 y con ritmo en 4/4.

En “Saura II” (página 80), Saura vuelve a inspirarse en la música de vanguardia. Intercala ritmos ternarios con binarios, las líneas melódicas tienden a la verticalidad, con grandes saltos interválicos y añade staccatos que le dan una mayor crudeza al discurso. Al final del *head*, añade una pequeña coda que resta la tensión generada por lo anterior (compases 12-17 de la transcripción).

Tras presentar el *head* dos veces, comienza la sección central sobre un *riff* en G7, sobre el que improvisa Néstor Munt a la trompeta, con un lenguaje un tanto libre armónicamente. Destaca en este tema la compenetración del acompañamiento al piano de Víctor Ammann con el solista, rellenando espacios y contestando a las frases que hacen.

# Saura I

$\text{♩} = 110$

Trompeta en Sib *mf*

Contrabajo *mf*

5

Tpt.

Tbn.

Cb.

8

Tpt.

Tbn.

Cb.

Figura 31. Head de "Saura I". Blay Tritono. Cot 20. 1976. LP, Zeleste-Edigsa.

# Saura II

$\text{♩} = 112$

Saxofón alto *mf* 3 3 3 3 3

Trombón *mf* 3

Contrabajo  $\text{♩} = 112$  *mf* 3

Sax. ctrl. 3 3 3 *f*

Tpt. *f*

Tbn. 3 *f*

Pno. *mf*

Cb. 3 *f*

7

Sax. ctrl.

Tpt.

Pno.

Cb.

10

Sax. ctrl.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Cb.

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone (Sax. ctrl.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pno.), and Trombone (Tbn.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 7-9, and the second system covers measures 10-12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 7, the Saxophone has a whole rest, while the other instruments play a triplet of eighth notes. In measure 8, the Saxophone has a whole rest, and the other instruments continue their triplet pattern. In measure 9, the Saxophone has a whole rest, and the other instruments play a triplet of eighth notes. In measure 10, the Saxophone plays a triplet of eighth notes, while the other instruments have whole rests. In measure 11, the Saxophone plays a triplet of eighth notes, while the other instruments have whole rests. In measure 12, the Saxophone plays a triplet of eighth notes, while the other instruments have whole rests. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Figura 32. *Head* de “SauralI”. Blay Tritono. *Cot 20*. 1976. LP, Zeleste-Edigsa.

“La Ceba” es una obra de Blay, un tema breve pero muy interesante por el juego de texturas que propone. Destacan la libertad tonal de las líneas melódicas y el *scat* de Munt doblando la melodía principal. El resto de composiciones que quedan por comentar son aquellas que siguen el estilo de diferentes épocas de Miles Davis. “Clot 20”, de Munt, posee una atmósfera que recuerda a la banda sonora de *Ascenseur pour l'échafaud* (Fontana, 1957), especialmente por la aligeración de textura, reducida a un acompañamiento de contrabajo sobre el que se hace la melodía y los solos de trompeta y de trombón. Vincenç “Morgan” Calvo también colabora con un tema en el disco, “Nocturn”. El lenguaje de la introducción nos lleva a vincularla con los trabajos de Davis a finales de los sesenta, como *In a Silent Way* (1969), aunque desde el 2:45 se produce un cambio de ritmo y de arreglos que tienden más al sonido de Weather Report.

### 2.3. Free jazz y vanguardia

Un campo de los estudios sobre música en España (tanto académicos como no) en el que queda mucho por hacer es aquel en el que tuvieron lugar los proyectos más experimentales, que tomaban las ideas musicales y conceptuales del free jazz y de la música académica de vanguardia para mezclarlas con otros estilos. Estos se comenzaron a gestar tras la introducción de la vanguardia jazzística a través de los conciertos en

España de músicos como el saxofonista Ornette Coleman (1965) y el trombonista Albert Mangelsdorff (1966). Estudios recientes como el del periodista Jaime Gonzalo<sup>104</sup> y el citado de Gómez-Font han arrojado algo de luz sobre esta parte de la escena *underground* casi olvidada cuando se habla de la música en los setenta y ochenta.

En este ambiente se gestaron multitud de grupos, la mayoría con formaciones bastante inestables, por los que pasaron muchos músicos y personajes que venían del jazz, de la fusión, del rock progresivo y de la contracultura. Resulta muy complicado definirlo como un movimiento delimitado, con un estilo o ideología homogénea que unía a los adeptos a esta actitud musical, sin hacer antes un estudio a fondo del tema. Su público fue minoritario entonces y lo sigue siendo ahora (algunos de los músicos continúan en activo en los mismos o diferentes proyectos). Esto llevó a que su música fuera difícil de canalizar en los circuitos de conciertos, en festivales o a la hora de editar discos, puesto que era un gran riesgo y entonces había ofertas musicales mucho más seguras como el rock y el punk. Barcelona ha gozado de una importante tradición en torno a la vanguardia cultural, y tuvo un núcleo de grupos que desde mediados de los años setenta realizaron una música al margen de convencionalismos industriales o incluso de otros movimientos considerados contraculturales como el rock progresivo y la *Ona Laietana*. Pero, como ya he mencionado, sus participantes venían de muy diferentes estilos y estéticas musicales, lo que aportó una gran riqueza y variedad a este fenómeno, en el que destacaron formaciones como Perucho's, Suck Electrònic Enciclopèdic, Los Psicópatas del Norte, Enciclopèdic, Tropopausa, Macromassa, Moisés Moisés, Neuronium, Klamm, Adictonía, Weerox, Error Genético, Entr'acte, Bueyes Madereros, Eduardo Polonio o 32 Guájar's Faragüit. Recientemente se está facilitando el acceso a la música de estos grupos, gracias a reediciones como los tres CD's que acompañan al libro de Jaime González o el recopilatorio *Un poco de todos* editado por Linterna Música en 2005, donde encontramos canciones de discos descatalogados o que nunca se publicaron.

El origen de esta corriente podría estar en el grupo Eix de Baf, más conocido como Baf, formado en 1971 con la decisión de romper con la escena del rock progresivo que entonces gozaba de un importante auge en Barcelona. Fue una formación bastante

---

<sup>104</sup> Jaime Gonzalo. *La Ciudad Secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica 1971-1991* (Madrid: Munster Records, 2013).

inestable por la que pasaron y colaboraron muchos músicos de Barcelona, tanto en sesiones improvisadas de free jazz como en conciertos. En cuanto a sus pretensiones, así se definían en una nota de prensa enviada al Rock Comix en 1976 en referencia a unos conciertos en la sala Zeleste en mayo:

Molins de Rei, noviembre de 1971, nace BAF (entonces conocido como Bix de Baf) como grupo de free-jazz con la siguiente formación: Jordi Martí/flauta, Peter Naus/saxo, Ramón Solé/guitarra, Franco/bajo, y Nacho Quixano/batería. Múltiples cambios de personal hasta 1974, en que se adopta una formación Rock con los siguientes músicos: Ricky Sabatés/guit. Ramón Solé/guit. Franco/bajo y Chento Brigante/batería. Actuaciones en el manicomio de Sant Boi, colaboraciones con Xavier Riba y Jordi Sabatés.

Durante un periodo en el año 73 existen dos agrupaciones con el nombre de BAF, la primera: caótica, arrítmica y absolutamente free liderada por el disidente Ramón Solé, la segunda: el BAF de Franco, el auténtico el rítmico.

Durante un tiempo estuvieron vinculados a Perucho's, con quienes realizaron varias actuaciones por los locales más insospechados. Colaboran con el saxo de Cornellá, Nacho Abedul –descubierto por Franco cuando tocaba con Los Pájaros- y son manageados por el pensador Octavi Malagelada. (...) Baf ha sido durante cinco años un grupo injustamente ignorado por el público y despreciado abiertamente por la élite melómana. Como creemos que esta situación es anormal, nos dirigimos a ti para que desde tu medio profesional apoyes y des a conocer el acontecimiento que nosotros consideramos interesante<sup>105</sup>.

Su participación en el VIII Festival de San Sebastián de 1973, año en el que además tocaron otras tres formaciones free, fue una de las actuaciones más mediáticas, por la polémica que generó en algunos sectores de la crítica. José María Aguirre criticaba de forma sarcástica la actuación de BAF en San Sebastián:

Son dos vientos en primer término, flauta y trompeta, un percusionista detrás con dos platillos y diversos objetos sacarruidos en el suelo, un guitarra vuelto de espaldas al respetable, y un contrabajo forman Baf, enteramente sensacional para mi gusto, más música concreta que jazz, pequeños quejidos y rapidísimas escalas acompañadas de notas largas de cuerda, como suspendido el alucinado enloquecimiento de los dos vientos de los largos calderones de las cuerdas, climas sonoros en definitiva más que melodías como de pigmeos que estuvieran zahiriendo con sus agujas el cuerpo del gigante, tictictictic y luego cmuácmuácmuácmuá, de verdadera altura y belleza, luego decae el ritmo y el entusiasmo y por ende el interés, el trompeta hace un poco los típicos pizzicatos de Miles Davis, cada uno está a los suyos, no se miran, están vueltos, encorvados sobre sus respectivos instrumentos, no es jazz hay que repetir sino música

---

<sup>105</sup> Carta enviada a Rock Comix po Baf, anunciando su actuación en la Sala Zeleste.

abstracta al gusto de hoy y magnífica, parece mentira como podemos comulgar con esta estética teniendo tan escaso conocimiento de la misma<sup>106</sup>.



Imagen 33. Baf en la discoteca Trocadero. Foto por Albert Climent. 1972. Tomada del blog Jack Torrance.

Otra formación referente fue Perucho's, fundada en 1972 por el batería Oriol Perucho, hijo del escritor Joan Perucho. Este es uno de los conjuntos más difíciles de encuadrar estilísticamente, ya que desarrollaron un lenguaje partiendo del free jazz con aproximaciones al rock y a otras músicas. Sus componentes durante los cinco años de vida que tuvo el grupo fueron, a parte de Oriol, Jordi Graells (guitarra) y Oriol Pons de Vall "Ginger" y Albert Suribats (ambos saxofonistas). Puede observarse que a simple vista ya resulta una formación un tanto peculiar por su instrumentación, con una sección rítmica que prescinde del bajo y con dos saxofones como instrumentos melódicos. Adoptaron una estética rompedora y su forma de hacer música se inspiró en la improvisación y en la música de vanguardia. Establecieron contacto con el compositor de música electroacústica Eduardo Polonio, con el grupo ZAJ a través del compositor vanguardista Juan Hidalgo, además del Grup Instrumental Catalá y el Colectivo de Improvisación Libre, estos aglutinados alrededor de la Fundación Miró, el CME y los estudios Phonos<sup>107</sup>. En 1977 colaboraron con Pau Riba en el festival Canet Roc 77, en

---

<sup>106</sup> José María Aguirre. "Octavo Festival de jazz", *La Voz de España*, 29 de julio de 1973, 20.

<sup>107</sup> Jaime Gonzalo. "Barcelona 70s & 80s. Realidad subterránea", en página web Rock Delux, [<http://www.rockdelux.com/secciones/p/barcelona-subterranea-70s-80s-realidad-sin-limites.html>] (consultado el 23 de julio de 2015)

una actuación en la que combinaban la recitación de un texto compuesto por Riba y una serie de arreglos semiimprovisados por parte de Perucho's.



Imagen 34. Perucho's a mediados de los setenta. Foto de Martí Sans.

La formación de los miembros era desigual, por lo que necesitaban ensayar con asiduidad para poner en orden sus ideas. Oriol desarrolló con el tiempo un estilo de tocar la batería bastante particular, según sus palabras:

La música free de los años sesenta me influyó mucho. Sobre todo ese tipo de free que hay que escuchar en un momento determinado, el de la furia, el grito primario. Después fui adaptando nuevas maneras de free más conceptual (...). Esa era inspiración, mucho más que el rock progresivo y sinfónico<sup>108</sup>.

Unos años después de su disolución, mientras Perucho estaba en Tropopausa (grupo del que hablaré más tarde), decidieron grabar un disco de estudio, ocasión para la que se reunieron los miembros originales con algunos colaboradores y que resultó en el LP *Perucho's* (1980).

A este movimiento se unieron otros grupos como Yeti, Suck Electrònic Enciclopèdic y Macromassa, estos dos últimos pioneros desde 1976 en la renovación de la escena musical electrónica de Barcelona. La Propiedad es un Robo, liderado por el

---

<sup>108</sup> Font, *Barcelona, del rock*, 142.

belga Michel Huygen y que contaba con el versátil saxofonista Jordi Carbó y Neuronium, también tuvo su hueco. Hacia 1977 ya existía una infraestructura en torno al movimiento, aunque no fuera masiva, y estos grupos pudieron escucharse en locales como La Orquídea, el Club Helena, el Magic, la sala Zeleste y el Saló Diana. Además, revistas como *Star*, *Vibraciones* y *Ajoblanco* se hicieron eco de sus actuaciones. Ante la falta de medios y la dificultad que tenían a la hora de encontrar quien grabara su música, muchos se decantaron por la autoedición, por lo que en 1978 surgieron los estudios LMD y el sello UMYU, uno de los primeros independientes del país<sup>109</sup>.

Como dije al principio, queda mucho trabajo por hacer en el terreno del free jazz en España y de los movimientos más experimentales que tuvieron lugar estos años. No existen casi trabajos para tomar como base, por lo que para un primer acercamiento a este inexplorado campo es fundamental la labor de algunos blogs especializados como el “Overlook Hotel”<sup>110</sup>. En estos espacios los aficionados comparten material muchas veces inédito que de otra forma se hubiera perdido, ya que hay muy pocas reediciones de estos grupos y en las historias generales pasan desapercibidos.

### **2.3.1. Tropopausa, *Tropopausa* (1979): Un punto de encuentro del jazz de vanguardia en Barcelona**

Con el paso del tiempo, Tropopausa ha pasado a ser uno de los grupos referentes en la vanguardia vinculada al jazz de Barcelona. La agrupación supuso un punto de encuentro de músicos que venían de diferentes estilos musicales: Oriol Perucho (batería), Jordi Nico (saxofón alto y flauta), Ramón Solé (guitarra española), Eduard Altaba (contrabajo y salterio) y Enric Cervera (contrabajo). Altaba estuvo tocando en Blay Tritono, Nico con el cantautor Jaume Sisa y con Carretera y Manta. Cervera y Solé fueron miembros de la agrupación Baf y Peruchos ya era conocido por sus experimentos y su radicalismo musical con la banda Perucho's, además de que por entonces había desarrollado una técnica muy peculiar de batería inspirándose en el free jazz. La idea del grupo surgió de un dúo de contrabajos que formaron Altaba y Cercera a mediados

---

<sup>109</sup> Jaime Gonzalo. “Barcelona 70s & 80s. Realidad subterránea”, en pagina web Rock Delux, [http://www.rockdelux.com/secciones/p/barcelona-subterranea-70s-80s-realidad-sin-limites.html] (Consultado el 23 de julio de 2015)

<sup>110</sup> http://jacktorrance-overlookhotel.blogspot.com.es/

de los setenta, en el que maduraron algunas ideas musicales que después llevaron a Tropopausa.

Grabaron un único álbum, *Tropopausa* (1979), editado por el sello Zeleste-Edigsa dentro de la serie “Concert”. Se trata un trabajo en el que queda plasmada la madurez de los músicos que en él participan y de sus diversas influencias. Consta de nueve temas, cada uno con una instrumentación diferente, en los arreglos están muy cuidados y existe un perfecto equilibrio entre el uso de espacios, la improvisación, la composición y la experimentación tímbrica y armónica. Además es un disco que resalta por su austeridad de medios y por no necesitar recursos virtuosísticos en la composición de los temas, cuya construcción está muy cuidada. Sobre las ideas extramusicales que influyeron en la composición de su música, las notas del disco nos aportan una interesante reflexión del grupo:

En su libro “The Sirens of Titan” Kurt Vonnegut describe alguno de los planetas del sistema solar. Según él, el planeta Mercurio vibra como una copa de cristal. Canta una canción muy lenta. Cada nota dura tanto como mil años en la Tierra. Es una canción que avanza rápida, salvaje y brillante, extremadamente variada. Los “armóniums” son los únicos habitantes del planeta. Tienen forma de diamante y los adultos miden treinta centímetros de alto por veinte de ancho. Viven sujetos a las paredes de las cuevas de la cara de Mercurio que da al sol. Se alimentan de energía mecánica, de vibraciones, de las notas de la interminable canción del planeta. Comen música. La llegada de un terrícola con un tocadiscos o un magnetofón sería mortal para ellos: morirían de sobredosis, inmensamente felices. Ellos son el público ideal de este disco<sup>111</sup>.

El disco comienza con “Regina”, compuesto por el guitarrista Ramón Solé y es el tema del disco que más vinculado está a la estética “mediterránea” que caracterizó a los grupos de la *Ona Laietana*, en la que participaron parte de los componentes de Tropopausa. La sonoridad de la guitarra española y la flauta son esenciales en este aspecto, aunque la armonización sea bastante libre en el uso de la tonalidad y las disonancias, lo que le da un timbre especial. “Las Misiones”, de Cervera, es otra composición en la que encontramos un matiz mediterráneo en el acompañamiento de guitarra, la melodía del saxo y el ritmo vivo que empuja la pieza.

“Vicente está triste”, también de Cervera, nos traslada a la prehistoria de Tropopausa, cuando Altava y Cervera tenían un dúo de contrabajos. Se trata de un diálogo entre estos dos músicos, sin ningún acompañamiento. Comienzan con una

---

<sup>111</sup> Notas del disco.

introducción libre para pasar después a una sección sobre un *riff*, cuyo uso es otra de las señas de identidad del grupo, basado en un pedal en la. Sobre esta base realizan solos, primero uno con arco, muy horizontal, y después otro en pizzicato, con un estilo free aunque en ocasiones toque dentro del modo.

Después viene el tema más peculiar y largo del disco, “Plats / Odio en las Cavernas / Micronesias”, de Perucho, Altaba y Cervera. La primera sección “Plats” la ocupa un solo de batería de Perucho, muy libre, en el que prácticamente solo usa platos, charles, campanas y una especie de bocina de juguete en momentos puntuales. En el minuto 2:19 comienza la parte de “Odio en las cavernas”, construido sobre un riff de contrabajo en mi dórico, en el que la guitarra entra progresivamente haciendo un solo muy libre armónicamente, más preocupado por el resultado tímbrico y textural, que genera incertidumbre. “Micronesias” es la última sección del tema, caracterizada por una introducción de guitarra haciendo punteo, que recuerda a la técnica usada en el flamenco, pero con una armonía muy rica y que no sigue patrones funcionales. Para terminar, tocan una coda arreglada para los dos contrabajos, xilófono y flauta, que entran progresivamente repitiendo un motivo de cuatro notas.

“Rendits a Vostres Plantes” y “Beixamela”, obras de Cervera, son los temas más afines a la estética del free jazz. En ellos no existe una armonía clara y están basados en la improvisación completamente libre de los contrabajos mientras los demás miembros tocan diferentes instrumentos de percusión. También cabe destacar el uso de la técnica del *delay* en el dúo de guitarra y saxofón soprano “Paisatge Amb Dos Figures”.

“La Mata”, composición de Altaba cuyo título hace referencia al municipio de Castellón, es un tema que refleja muy bien las influencias del grupo en sus diferentes secciones. Comienza con una introducción con un pedal de sintetizador sobre do sostenido y mi sobre la que hacen una melodía el saxofón alto y el contrabajo al unísono, sobre la escala pentatónica mayor de La:

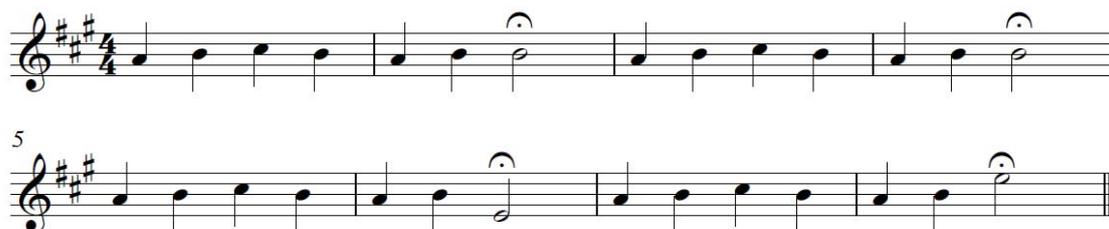


Figura 35. Melodía tocada al unísono por el saxofón y el contrabajo en la introducción de “La Mata”.  
Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

En el minuto 1:16 comienza un *riff* de contrabajo y batería formado por las cuatro primeras notas de la pentatónica mayor sobre La, sobre el que el saxofón realiza una improvisación sobre si dórico:

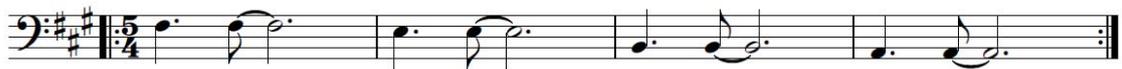


Figura 36. *Riff* de la primera sección de “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

A partir del minuto 2:59 entra Eduard Altaba tocando el salterio haciendo un motivo en corcheas mientras se desvanece el tema anterior, hasta que se queda solo. Tras un silencio, comienza la última sección con la entrada de nuevo del salterio haciendo un motivo arpegiado que crea una sensación de suspensión, como la introducción:



Figura 37. Motivo tocado por el salterio en “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

Y, a modo de coda, aparece un nuevo *riff* tocado por el contrabajo y la batería, que se repite hasta que el tema acaba en *fade out*:



Figura 38. *Riff* de la coda final de “La Mata”. Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP, Zeleste-Edigsa.

## CONCLUSIONES

Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, el inicio de un proceso de eliminación de memoria histórica promovido desde el nuevo gobierno derivó en una crisis de identidad que generó un sentimiento de desencanto generalizado<sup>112</sup>. Este ambiente quedó plasmado también en la escena jazzística de Barcelona. Al revisar los testimonios recogidos en la prensa diaria y revistas de la época, puede intuirse cierto “desencanto” en los debates entre los defensores del jazz tradicional y aquellos que apoyaban los estilos más modernos, lo que llevó en ocasiones a situaciones surrealistas que perjudicaron a aficionados de ambos gustos. También la crisis de identidad y creativa que afectó a los músicos de jazz a finales de la década de los setenta y la falta de entendimiento con el público son un reflejo del ambiente de incertidumbre y desconfianza política del momento. Esta fue una época en la que surgieron nuevas formas de ocio entre la juventud, que pasó a tener un mayor poder adquisitivo, fruto del crecimiento económico que tuvo lugar desde finales de los sesenta hasta 1973. El sector de la población que había sufrido el régimen de Franco y que conformó el movimiento *underground* español, entre los que se encontraban los denominados “progres”, vio sus pretensiones plasmadas en revistas como *Destino* y *Triunfo*. Resulta interesante contrastar los discursos de estas revistas con los de la prensa diaria de periódicos de base social más amplia como *La Vanguardia* para tener una visión global de la época.

La política interior en España se esforzó por mantener buenas relaciones diplomáticas con la realidad occidental para superar el aislamiento vivido durante buena parte del franquismo. Esta búsqueda de una identidad propia pero con miras al exterior caracterizó el movimiento de la *Ona Laietana* y su fusión de elementos del jazz y el rock con el folclore catalán y otras músicas españolas. Desde 1977, Radio Televisión Española comenzó a proyectarse como un ente autónomo, y a finales de la década se produjeron recortes debido a los altos gastos que había supuesto hasta entonces su control, lo que pudo influir en el cese de patrocinio de este medio al Festival Internacional de Jazz de Barcelona, que supuso una de las principales causas de su desaparición durante tres años. Pero, como muestra el estudio del campo jazzístico a través de la prensa y la música, esta no fue la única causa de esta crisis, que en última

---

<sup>112</sup> Vilarós, *El mono del desencanto*.

instancia no se debió a una falta de público ni a la baja calidad de conciertos, sino más bien a la falta de entendimiento entre público, músicos, promotores e instituciones.

La desaparición de este Festival no supuso un decaimiento del género, que este se mantuvo muy activo gracias al surgimiento de otros festivales (Sitges, Terrassa), a conciertos con promotores privados y a la labor de los clubes de jazz (como La Cova del Drac y Zeleste). Los grupos catalanes triunfaban fuera de la ciudad, como el caso de La Locomotora Negra (1977) y Jazzom (1979) en el concurso del Festival de Jazz de San Sebastián. Las discográficas tampoco apostaron fuerte por el jazz, ya que había propuestas más lucrativas, como el rock y el pop, y lo poco que editaban solía llegar con años de retraso. Los sellos que apostaban por el jazz nacional eran escasos, destacando la labor de Zeleste-Edigsa en Barcelona, que nos ha permitido tener acceso a grabaciones de grupos que de otra forma posiblemente nunca hubieran registrado un LP. El jazz amateur también tuvo un importante papel dinamizador en la vida cultural de los barrios de la ciudad. Para terminar, cabe destacar el papel de las escuelas de música moderna y de jazz fundadas en Barcelona desde 1978, las primeras del país, puesto que ayudaron a superar esta crisis de identidad creativa entre los músicos de la ciudad promoviendo la sensibilización musical de los aficionados más jóvenes, a los que ofreció herramientas y espacios para dar salida a sus proyectos. En estas escuelas, además, trabajaron como profesores muchos de los músicos locales formados en *las jam sessions* y grupos que tocaron en los locales y clubes mencionados.

La escena del jazz en Barcelona durante la Transición contó con un amplio abanico de grupos y estilos. Muchos de estos músicos mostraron su versatilidad participando en varios proyectos inspirados por diferentes planteamientos estilísticos. Bajo la denominación “jazz” pueden encontrarse grupos con una estética afín al jazz tradicional (estilo Nueva Orleans y swing principalmente), como La Locomotora Negra y el Modern Jazz Sextet; algunos se dedicaron al jazz moderno (siguiendo las estéticas del bebop y hardbop), entre los que destacaron el conjunto Jazzom y el pianista Tete Montoliu como máximo representante; otros fusionaron el jazz y el rock con la música mediterránea e influencias venidas de diferentes partes del mundo, proceso que tomó forma en la llamada *Ona Laietana*, un movimiento en el que sobresalieron conjuntos como Blay Tritono y Música Urbana. Por último, existió una vertiente más minoritaria que se dedicó a la experimentación, al free jazz y a adaptar el lenguaje de la vanguardia académica al jazz, destacando en este aspecto los conjuntos Baf y Tropopausa. Las

diferencias y similitudes entre ellos pueden analizarse con detalle a través de la combinación del estudio de la trayectoria biográfica y profesional de los músicos junto al análisis y transcripción musical de sus trabajos, con el fin de identificar características formales y técnicas que hicieran su música diferente de la que se tomaba como modelo, que normalmente eran los trabajos de músicos estadounidenses. Gran parte de los músicos del jazz en Barcelona se movieron en ambientes alternativos y renegaron de la comercialidad, por lo que fueron pocos pudieron editar álbumes. Algunos tuvieron que recurrir a la autoedición y a la labor casi desinteresada de sellos como Zeleste-Edigsa. Debido a esta dificultad de introducirse en los canales de la industria, los grupos de esta etapa tuvieron una vida corta y los pocos álbumes que pudieron editar han estado descatalogados durante varias décadas al tratarse de tiradas pequeñas, hasta que las reediciones recientes de algunos sellos que heredaron estos catálogos han facilitado de nuevo su accesibilidad.

Estas conclusiones son el resultado de una modesta primera aproximación al campo musical del jazz en Barcelona durante la Transición, partiendo de un enfoque que engloba el estudio de cuestiones sociopolíticas y el análisis formal. La teoría de las mediaciones sociales que expone Hennion resulta útil pero no suficiente para comprender la diversidad estilística de la que gozó este género y las características musicales de algunos de los grupos, que consiguieron un lenguaje propio lejos de conformarse con una simple imitación de sus referentes norteamericanos. La interacción entre músicos, promotores y la crítica musical dentro del campo influyó en los procesos creativos musicales y también la hibridación tuvo un papel importante en la búsqueda de una identidad musical propia. Para una detallada apreciación de los elementos que confluieron, debe recurrirse a la combinación del examen sociológico y formal de las manifestaciones musicales.

Al tratarse de una primera aproximación soy consciente de que he dejado fuera unos cuantos grupos y músicos importantes que ocuparon posiciones relevantes en el campo jazzístico. He tratado de mencionar y analizar aquellos que considero paradigmáticos para explicar cuestiones estilísticas, sin extenderme más de lo que un trabajo de estas características exige. Me he limitado a la ciudad de Barcelona por la necesaria acotación de campo que este trabajo requiere y por el dinamismo de la escena jazzística en esta ciudad durante las décadas de los setenta y ochenta. Por supuesto, hubo otras ciudades españolas que también tuvieron un ambiente musical interesante en

estos años, como los casos de Madrid, Barcelona o Valencia, y que merecerían espacio en un estudio más amplio.

Sobre los planteamientos expuestos en este trabajo, caben varias posibilidades de ampliar el estudio, o realizar otros nuevos. Una opción sería ampliar el número de grupos estudiado e incluir en el campo otras ciudades del entorno de Barcelona que gozaron de una intensa actividad jazzística como Terrassa o Sitges. Otra posibilidad sería tomar la metodología y estructura de este trabajo y aplicarla a un campo diferente, a otra ciudad española, por ejemplo. También se podría trascender la cronología impuesta para tener así una visión más completa de las trayectorias de estos músicos y las variaciones que hayan tenido lugar hasta nuestros días en el campo estudiado. Para estas posibilidades convendría ampliar el espectro de fuentes consultado, incorporando más revistas y prensa diaria, un mayor detenimiento en las políticas culturales llevadas a cabo en la Transición y la incorporación de entrevistas.

## FUENTES

### HEMEROGRAFÍA

#### Publicaciones periódicas consultadas:

*ABC* (1974-1982)

*Destino* (1974-1982)

*Triunfo* (1974-1982)

*La Vanguardia* (1974-1984)

*El País*

#### Artículos citados:

“Cardedeu: Se celebró la ‘VI Nit amb jazz’”, *La Vanguardia*, 27 de julio de 1977, 37.

“Doce horas de música viva en la Ronda de Sant Antoni”, *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1985.

“Jordi Sabatés, al Festival de Jazz de Berlín”, *La Vanguardia*, 30 de octubre de 1977, 65.

“La marginación triunfó con Zeleste”, *Destino*, 3 de marzo de 1977.

“Nadal al Soterrani. Art contemporani, jazz, espectacles de participacio”, *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1977, 49.

“Se dará mayor impulso a las organizaciones musicales”, *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1977, 46.

Aguirre, José María. “Octavo Festival de jazz”, *La Voz de España*, 29 de julio de 1973, 20.

Albet, Monserrat. “Centre d’Estudis Musicals de Barcelona”, *Destino*, 4 de octubre de 1979.

Albet, Monserrat. “La música y el Congrés (CCC)”, *Destino*, 21 de julio de 1977.

España, Ramón de. “Entrevista: Víctor Jou. Amigos y vecinos”, *El País*, 22 de abril de 2001.

Franco, Enrique. “Centre d’Estudis Musicals de Barcelona: tradición y modernidad”, *El País*, 31 de julio de 1979.

Haro Ibars, Eduardo. “La gran noche de Pepe Nieto”, *Triunfo*, 4 de diciembre de 1976, 80.

Jurado, Miquel. “Entrevista Tete Montoliu”, *Quàrtica Jazz*, abril de 1981.

Mallofré, Alberto. “Concierto de Fripp y Eno”, *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1975, 37.

Mallofré, Alberto. “Deducciones en torno al I Festival de Jazz Popular de Barcelona”, *La Vanguardia*, 9 de mayo de 1978, 63.

Mallofré, Alberto. “El nuevo Centre de Difusió Musical de la Ribera y el Aula Ferran Sors”, *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1978.

Mallofré, Alberto. “En el Palau. Cuatro conjuntos jóvenes de jazz autóctono, y recital Tete Montoliu”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1974, 59.

Mallofré, Alberto. “Falla-Auvi y el mediterraneo en la música”, *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1977.

Mallofré, Alberto. “Gran desfile del jazz tradicional”, *La Vanguardia*, 1 de julio de 1978, 35.

Mallofré, Alberto. “Inminente Festival de Jazz de Barcelona”, *La Vanguardia*, 26 de abril de 1978, 45.

Mallofré, Alberto. “La fase final del IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona”. *Destino*, 30 de noviembre de 1974, 66.

Mallofré, Alberto. “Los precios, la promoción y la actitud de la industria”, *La Vanguardia*, 1 de junio de 1974, 63.

Mallofré, Alberto. “El éxito de Chick Corea y Herbie Hancock fue saboteado”, *La Vanguardia*, 24 de junio de 1979, 61.

Manrique, Diego A. “Fusiones y ficciones”, *Triunfo*, 7 de agosto de 1976, 54-55.

Manrique, Diego A. “Recuerdo de Canet”, *Triunfo*, 14 de enero de 1978, 48.

Monegan, Ferran. “Crónica ciudadana. Tete Montoliu”, *La Vanguardia*, 28 de agosto de 1977, 18.

Moya-Angeler, Josep. “Entrevista: Jordi Sabatés y la búsqueda de la ‘onda’ mediterránea”, *Destino*, 11 de diciembre de 1975, 47.

Moya-Angeler, Josep. “Festival a todo jazz”, *Destino*, 4 de noviembre de 1976, 46.

Moya-Angeler, Josep. “Festival de Jazz de Barcelona: Equilibrio de fuerzas”, *Destino*, 27 de noviembre de 1975, 42.

Moya-Angeler, Josep. “La renovación del lenguaje musical”, *Destino*, 26 de diciembre de 1979.

Moya-Angeler, Josep. “La tortilla pop da la vuelta”, *Destino*, 8 de agosto de 1975, 39.

Moya-Angeler, Josep. “Los nuevos sonidos de la escudería ECM”, *Destino*, 5 de diciembre de 1979, 42.

Oriol, Miquel. “La redonda operación del disco”, *Destino*, 3 de marzo de 1977, 27-28.

Puig, José María. “Nuevo centro de enseñanza musical”, *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1979.

Rubio, José Ramón. “Black & Blue”, *Triunfo*, 16 de abril de 1977, 64-65.

Rubio, José Ramón. “Not so Free Jazz”, *Triunfo*, 14 enero de 1978, 47-48.

## BIBLIOGRAFÍA

Arribas, Miguel. *La fusión jazz rock en Barcelona (1969-1978)*. Trabajo Fin de Grado: Universidad de Valladolid, 2014.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995)

Cararach, Joan Anton y Guillem Vidal. 1966-2008. *Festival Internacional Jazz Barcelona. 40 ediciones de un festival único*. Barcelona: The Project, 2008.

Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock: los grupos hispanos 1975-1989* Madrid: SGAE, 2004.

García, Jorge. “El trazo del Jazz en España”, en *Exposición el ruido alegre. Jazz en la BNE*. Madrid: BNE, 2012.

García Martínez, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*. Alianza Editorial, 1996.

Giner, Juan, Joan Sardà y Enric Vázquez. *Guía universal del jazz moderno*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2006.

Gómez-Font, Àlex. *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana y Zeleste*. Lleida: Milenio, 2011.

Gonzalo, Jaime. *La Ciudad Secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica 1971-1991*. (Madrid: Munster Records, 2013).

Gracia, Jordi García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975: cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.

Granja, José Luis de la. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis, 2001.

Iglesias, Iván. *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.

Iglesias, Iván. “A contratiempo: una breve historia del jazz en España”, en Julián Ruesga Bono (ed.), *Jazz en español: derivas hispanoamericanas*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2013.

- Iglesias, Iván. "Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco's Spain (1939-1968)", en *Made in Spain. Studies in Popular Music*, eds. Martínez, Silvia y Héctor Fouce. New York: Routledge, 2013.
- Jurado, Miquel. *Tete. Casi autobiografía*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- Jurado Omar y Juan Miguel Morales. *Lluís Llach: siempre más lejos*. Tafalla: Txalaparta, 2006.
- Mainer, José Carlos y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Martínez, Silvia y Héctor Fouce (eds.). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013.
- Papo, Alfredo. *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Llibres a l'abast, 1985.
- Quaggio, Giulia. *La Cultura en Transición. Reconciliación y Política Cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. *El jazz y sus espejos, volumen 2*. Madrid: Ediciones La Torre, 2003.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

## **DISCOGRAFÍA ANALIZADA**

- Tropopausa. *Tropopausa*. 1979. LP. Zeleste-Edigsa
- Jazzom. *Jazzomology*. 1979. LP. Zeleste-Edigsa
- La Locomotora Negra. *La Locomotora Negra N°1*. 1982. LP.
- Blay Tritono. *Clot 20*. 1976. LP. Zeleste-Edigsa.

