

Capítulo I

1.-Wes Montgomery.

1.1 Biografía

Difícil es hablar de la evolución y expansión de la guitarra sin él: Wes Montgomery se nos revela como figura trascendente en la renovación del sonido y el estilo interpretativo de la guitarra de jazz, y como influencia definitiva en todas las generaciones sucesivas de guitarristas del mismo género.

Proveniente de una familia de gran tradición dentro del jazz (hermano menor de Monk y Buddy Montgomery), John Leslie Montgomery nace el 6 de marzo de 1923 en Indianapolis, EE.UU. En 1943 empieza a tocar la guitarra de manera autodidacta y muy pronto es capaz de memorizar e interpretar solos de su ídolo Charlie Christian. En 1948 Wes ingresa a la *big band* de Lionel Hampton. Permanece ahí hasta 1950 y adquiere gran experiencia musical que capitaliza al regresar a su ciudad natal; siete años de gran actividad en clubes de jazz alternando con distintos músicos de renombre que visitan Indianapolis y por supuesto con sus dos hermanos.

En 1957 forma su trío ###que incluye guitarra, órgano y batería### y no es sino hasta 1959 cuando la leyenda del saxofón alto Cannonball Adderley, después de una presentación, decide ir a escuchar a los músicos locales de jazz; entre ellos estaba cierto guitarrista de color, poseedor de una técnica poco ortodoxa y sin la menor idea de cómo leer música, que ya delineaba el nuevo camino que habría de seguir la guitarra en el jazz.

La sorpresa e impresión que provoca en Adderley el trío de Wes Montgomery se materializa en una llamada telefónica del propio saxofonista al sello discográfico Riverside Records, para recomendarlo ampliamente y llevarlo de inmediato al estudio de grabación.

Con sede en la ciudad de Nueva York -ciudad donde el jazz tenía la mayor presencia y

proyección en los Estados Unidos-, Riverside Records no necesitó más que una recomendación de Adderley para que el productor del sello discográfico, Orrin Keepnews, se pusiera en contacto con el guitarrista y acordara una fecha de grabación ese mismo año. Así Wes empieza una prolífica y corta carrera de grabaciones imprescindibles para comprender la evolución de la guitarra en el género.

De 1959 a 1964 realiza varias grabaciones para el sello Riverside, de las cuales destacan: *The Wes Montgomery Trio*, *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* y *Boss Guitar*. De 1960 a 1962 se muda a San Francisco, California, para realizar varias presentaciones con sus hermanos. De ese periodo podemos destacar el álbum *Groove Brothers*, que fue grabado en 1960. Posteriormente, de 1961 a 1962, se incorpora al quinteto de John Coltrane, pero desafortunadamente no hay testimonio musical de esta mítica simbiosis.

Para 1963 regresa a Indianapolis y realiza sus últimas grabaciones para Riverside, ya que en 1964 el sello discográfico se declara en quiebra y desaparece. Para entonces, Montgomery ya goza de amplia popularidad y prestigio dentro de toda la escena del jazz en Norteamérica.

En 1964 firma un contrato con el sello discográfico Verve, iniciando así un periodo musical donde experimenta como solista de grandes conjuntos, desde *big bands* hasta ensambles de cuerdas. De este periodo -al que los críticos hacen referencia como el periodo comercial- hay grandes grabaciones; tal es el caso del álbum *Movin' Wes* y el álbum *Goin' Out of My Head*. Paralelamente sigue realizando grabaciones con pequeños ensambles, donde cabe destacar su notable trabajo con el trío del pianista Wynton Kelly y el álbum *Smokin' at the Half Note* grabado en 1965.

Muerte que llega temprano -como a muchos grandes les ha llegado- pero no lo suficiente para evitar la perpetua presencia de su legado. El 5 de junio de 1968, en el

pináculo de su carrera, súbitamente un infarto da fin a la vida de John Leslie Montgomery. Cuarentaicinco años de vida y nueve de producción discográfica que forman un puente entre los guitarristas de jazz que fueron, los que son y los que serán.

1.2 Estilo

La originalidad de su sonido y estilo interpretativo gira en torno a dos conceptos. En palabras de él mismo:

I started off practicing with a plectrum. I did this for about thirty days. Then I decided to plug in my amplifier and see what I was doing, the sound was too much even for my next door neighbours, so I took the back room of the house and began plucking the strings with the fat part of the thumb. This was much quieter. To this technique I added the trick of playing melody line in two different registers at the same time, the octave thing. (Extracto de una entrevista realizada a Wes Montgomery incluida en el folleto interior del LP triple titulado *The Genius of Wes Montgomery*. Disponible en la página número uno del texto encontrado en la dirección www.gould68.freemove.co.uk)

El tocar con la yema del pulgar le daba un sonido suave y redondo que contrastaba con el sonido de la plumilla habitual en los guitarristas de jazz. Sin embargo, lo más representativo de su estilo es el uso de octavas tocadas por un solo ataque, es decir: con un solo movimiento descendente o ascendente del pulgar tocaba octavas sin importar que estuvieran a una cuerda de distancia, ya que la cuerda que dividía la octava era callada por una ligera inclinación del índice de la mano izquierda. El efecto percusivo logrado le daba gran presencia y proyección a su sonido.

En un escenario musical donde los instrumentos de viento evolucionaban a pasos agigantados y redefinían el sonido del jazz constantemente, Wes Montgomery llega a replantear las posibilidades de la guitarra con un estilo idiomático propio de su instrumento que asimilaba las innovaciones del género.

Unable to read music, he worked entirely by instinct from the start. Of course there was no reason why post -Parker developments - referencia a las aportaciones del saxofonista Charlie Parker al jazz - should not be utilised in a fuller guitar sound. But an excessive emphasis on linear development had sadly upset the all important balance; Line, Harmony, Texture and Rhythm. Wes Montgomery, somehow, reintegrated these. ... Wes steadily re-stocked the jazz guitarist vocabulary. (Extracto de una entrevista realizada a Wes Montgomery incluida en el folleto interior del LP triple titulado *The Genius of Wes Montgomery*. Disponible en la página número 3 del texto encontrado en

la dirección www.gould68.freemove.co.uk)

Podemos hablar de una gran dirección melódica en cada uno de sus solos y de una construcción que responde a un aumento en la textura musical conforme la improvisación progresa y va llegando a su clímax.

Montgomery tended to build his solos from melodies in single notes to octave passages and finally to chords. He had a highly original melodic imagination and, at his best, constantly produced refreshing ideas that broke off unexpectedly...
 Montgomery's playing abounded in subtle embellishments, deep blues sentiment, flawless swing, and a highly expressive use of portamento, tremolo, and other effects in his sincere, unsensational way...
 (The New Grove Dictionary of Jazz. pg 125)

El vocabulario armónico que utilizaba en su improvisación era sencillo y se limitaba al uso de la escala mayor, el modo dórico, el modo mixolidio, la escala menor melódica, la escala disminuida -también llamada octatónica- y por supuesto la escala pentatónica.

Cabe mencionar una aportación armónica hecha por Wes al estilo del acompañamiento guitarrístico: el *Wes Change*; donde en una cadencia ii-V-I realizaba una sustitución del acorde ii y V por dos acordes con la misma calidad pero localizados a un tritono de distancia, es decir una sustitución de tritono -*Tritone Sub*- de la dominante con el acorde ii menor interpolado.

Ej:

La cadencia armónica Dm7 - G7 - Cmaj7

se transforma en: Abm7 - Db7 - Cmaj7

Por último, es de notar que rara vez grabó sin algún tipo de acompañamiento; siempre lo hizo en trío, cuarteto o ensambles de mayor tamaño. Esto contrasta con el estilo de muchos guitarristas contemporáneos suyos que prescindían de una sección rítmica para explorar el instrumento de una manera más "clásica", pudiendo tocar melodía,

acompañamiento y bajo a la vez.

Wes Montgomery pertenece a un selecto grupo de músicos que, sensibles a las modificaciones necesarias que todo género musical precisa para su renovación y trascendencia, ha logrado expandir su idioma. Él termina de consolidar a la guitarra como un instrumento de tradición dentro del jazz. Su aportación para el desarrollo de su instrumento es vasta; sin duda su legado estará presente en el sonido de muchas generaciones venideras de guitarristas.

2.-Wives and Lovers

2.1 Contexto del tema

Escrito por el compositor norteamericano Burt Bacharach en la década de los 60 y concebido originalmente para un musical de Broadway, *Wives and Lovers* es grabado y dado a conocer en un contexto distinto por artistas como Jack Jones y Frank Sinatra. La grabación realizada por este último es el primer vínculo entre el tema y el repertorio jazzístico. Siendo un tema poco grabado y conocido dentro del jazz, es de notar que Montgomery lo haya incluido en su álbum *Tequila* -álbum concebido por su sello discográfico para ser un éxito comercial- y luego haya sido incluido en el compilado de las mejores grabaciones realizadas por el mismo artista bajo el sello Verve llamado: *Wes Montgomery: The Verve Jazz Sides*.

El formato instrumental seleccionado por Montgomery para la grabación del tema fue un trío conformado por guitarra, bajo y batería. Cabe mencionar que esta formación contrasta con el clásico trío de guitarra, órgano y batería utilizado regularmente en sus grabaciones. Sin embargo, esta poco frecuente alineación le da un sonido muy característico a la grabación, ya que al no tener el gran soporte armónico que le daba regularmente el órgano, Montgomery echa mano de un magistral uso de octavas para

delinear todos los cambios armónicos durante su improvisación.

2.2 Breve análisis

La grabación del tema está en la tonalidad de Eb Mayor, en una métrica de 3/4 y presenta una forma **AABAABA**, que realmente es sólo una variación de la forma **AABA**.

A continuación presento un breve análisis armónico del tema de acuerdo con la grabación: la sección **A** va del compás 1 al 16 y presenta la siguiente estructura: del compás 1 al 8 tenemos un constante movimiento armónico del acorde ii al acorde V en la tonalidad de Eb mayor (de fm7 a Bb7). La repetición de este movimiento sin resolución nos da un efecto de textura similar a la de un ostinato y evita una sonoridad cadencial. Otra manera de interpretarlo sería una tonicización del acorde ii (fm) que se mueve al acorde IV dominante (Bb7).

Del compás 9 al 16 se repite exactamente el mismo movimiento armónico utilizado en los compases 2 al 8 pero un tono arriba, es decir; se está tonicizando ahora el acorde de Fmaj7 con la progresión gm7 - C7, o si se quiere ver de otra manera se toniciza el acorde ii (gm7).

La sección **B** comprende los compases 17 al 28 y su estructura es la siguiente: del compás 17 al 18 tenemos un movimiento hacia cm7 que es el relativo menor de nuestra tonalidad original, esto es seguido por un movimiento paralelo de una tercera menor descendente hacia am7 que abarca los compases 19 y 20. En los compases 21 y 22 escuchamos por primera vez la tónica (Eb) de una manera contrastante ya que ha sido aproximada después de una resolución a un tritono de distancia desde am7.

En el compás 23 comienza una progresión cromática descendente que abarca los compases 23 y 24 con el acorde dm7, pasando por Dbmaj7 en los compases 25 y 26, y llegando por último en los compases 27 y 28 a C7. Este funciona como pivote (V/ii) para

regresar a fm7 y comenzar la última A. Ésta solo difiere de la primera porque finalmente resuelve la cadencia ii- V (fm7 - Bb7) a Ebmaj7 en el compás 35, permaneciendo en el mismo acorde hasta el final de la forma en el compás 36. (La transcripción del tema está localizada en la página 18.)

3.- Hacia la obra musical

Como mencionaba anteriormente, he decidido escoger una dotación instrumental que consiste en el uso concreto de dos guitarras acústicas, ubicándome así en un contexto propio de la guitarra clásica.

Buscando ser idiomático en la escritura musical, he hecho una investigación sobre el repertorio más destacado que se ha compuesto para dúos de guitarra clásica. Cabe mencionar las *Micropiezas* escritas por Leo Brouwer, *Tango suite* de Astor Piazzolla, la suite *Retratos* compuesta por Radamés Gnattali, *Coté Nord* de Roland Dyens y la suite *Recife de corais* de Sergio Assad. De igual manera son notables todas las adaptaciones que han hecho para dos guitarras los hermanos Sergio y Odair Assad a obras escritas originalmente para otras dotaciones instrumentales como piano, clavecín y orquesta.

Influenciado por el estudio y la escucha del repertorio antes citado, decidí ir hacia el terreno de la composición mediante el uso de la forma tema y variaciones, de tal manera he escrito una adaptación del tema y cuatro variaciones.

A grandes rasgos, lo que busco reflejar del estilo de Montgomery en esta composición, es el uso constante de octavas.

3.1 Breve descripción de la obra musical

Antes de pasar a la descripción del tema y las variaciones, cabe resaltar que en búsqueda de explotar las posibilidades sonoras de la guitarra, he decidido cambiar la

tonalidad original del tema, logrando así un mayor uso de cuerdas al aire y por ende mayor resonancia. La tendencia del uso de cuerdas al aire prevalece en cada variación.

Más allá del tratamiento dado a cada variación, éstas mantienen en distinta proporción un constante uso del lenguaje armónico (descrito con anterioridad) característico de Wes Montgomery.

El tema tiene un carácter totalmente rítmico, es fiel a la forma y métrica original (3/4). No hay muchos contrastes en cuanto a dinámicas y es casi una transcripción literal de la melodía interpretada por Montgomery. Los cambios más significativos de la versión de Montgomery son los siguientes: La melodía está ornamentada y rearmonizada durante varios lapsos. Los acordes utilizados en el acompañamiento presentan extensiones armónicas ausentes en la grabación original. Finalmente, el acompañamiento presenta figuras rítmicas de mano derecha características del bossa nova; de esta manera, como mencionaba anteriormente, se mantiene ese carácter rítmico pero sutilmente distinto al original.

La primera variación tiene un tempo más lento que el tema y abandona el carácter rítmico. A pesar de un largo pasaje en 3/4 y algunos en 5/4, la métrica principal es 4/4. La textura armónica es mucho más densa y explora múltiples posibilidades tímbricas de la guitarra mediante el uso de dinámicas contrastantes. Así mismo, esta variación busca obtener distintos colores del instrumento. Para ello, he utilizado indicaciones para la mano derecha que contrastan con el sonido ordinario de la guitarra, como *sul tasto* y *sul ponticello*.

Presentando una métrica de 7/8 en su mayoría y un tempo mucho mayor al de la primera variación, la segunda es quizá el clímax de la obra. Contrasta totalmente con lo escuchado anteriormente por el incremento en la textura armónica y por tres elementos nuevos: el uso de contrapunto, el uso de figuras de arpeggio y el uso de golpes (dados en la

tapa de la guitarra) como elemento percusivo. El constante movimiento rítmico, el uso de dinámicas fuertes y el incremento gradual en la densidad de la textura crean una tensión que está presente a lo largo de toda la variación.

Contando con el tempo más lento, 3/4 en la métrica y la textura armónica más sencilla de toda la obra, la tercera variación relaja toda tensión creada por la segunda. A pesar de ser ligera en su carácter y utilizar primordialmente dinámicas suaves, es la variación con mayor uso de contrapunto; éste es aplicado a un ostinato que se repite todo el tiempo con excepción de un breve puente. No obstante, el elemento más distintivo de la tercera variación es el uso constante de armónicos naturales y artificiales.

Por último, el final o cuarta variación, es una especie de recapitulación del tema pero en tiempo cortado (2/2). Ésta retoma el carácter rítmico, el tempo rápido y utiliza varias figuras rítmicas de mano derecha propias de la samba. Después de la recreación del tema, súbitamente comienza una nueva sección en 3/4 que hace alusión clara a elementos armónicos escuchados con anterioridad en la primera variación. Esta sección va creando tensión que resuelve al carácter de samba escuchado en un principio. Finalmente, después de una repetición casi literal del principio de la variación, hay una breve coda que nos conduce al final de la obra.

