

Fred (Federico) Elizalde en Inglaterra, una aproximación

Julián Ruesga Bono

(Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED)

j.ruesga@telefonica.net

BIBLID [2605-2490 (2023), 6; 43-58]

Fred (Federico) Elizalde en Inglaterra, una aproximación

Este artículo presenta una semblanza biográfica de la presencia en el jazz británico del músico, compositor, arreglista y director de orquesta Federico Elizalde (1907-1979). Investigar su paso por el incipiente jazz de la época aporta información sobre los inicios de la difusión y recepción del jazz en Europa a través de la música de baile, a la vez que asistimos a una de las primeras aproximaciones entre el jazz y la vanguardia de la música académica en el contexto de la música popular urbana moderna.

Palabras clave: jazz, baile, difusión, percepción, recepción, transculturación.

Fred (Federico) Elizalde Ingalaterran, hurbiltze bat

Artikulu honek Federico Elizalde (1907-1979) musikari, konpositore, moldatzaile eta orkestra-zuzendariak jazz britainiarrean duen presentziaren azalpen biografikoa aurkezten du. Garai hartan hasi berria zen jazzean izan zuen ibilbidea ikertzeak Europan dantza-musikaren bidez jazz hedatzen eta jasotzen hasi zeneko informazioa ematen digu, eta, aldi berean, jazzaren eta musika akademikoaren abangoardiaren arteko lehen hurbilketetara eramaten gaitu, herri-musika urbano modernoaren testuinguruan.

Gako-hitzak: jazz, dantza, hedatzea, pertzepzioa, jasotzea, transkulturazioa.

Fred (Federico) Elizalde in England, an approach

This article presents a biographical sketch of the presence in British jazz of the musician, composer, arranger and orchestra conductor Federico Elizalde (1907-1979). Investigating his passage through the incipient jazz of the time provides information on the beginnings of the diffusion and reception of jazz in Europe through dance music, at the same time that we witness one of the first approaches between jazz and the avant-garde of academic music in the context of modern urban popular music.

Keywords: jazz, dance, diffusion, perception, reception, transculturation.

Introducción

Cuando se habla o escribe de los primeros músicos de jazz españoles Federico Elizalde queda fuera de la narración, o de un posible listado; parece que no hubiera existido. Sin embargo, la bibliografía existente sobre Elizalde ha aumentado considerablemente en los últimos años, así como la reedición remasterizada en CD de sus grabaciones fonográficas. Datos biográficos, comentarios sobre sus grabaciones y referencias a su carrera musical se encuentran repartidos en diversos artículos y reseñas, casi todas publicadas en inglés y referidas a su paso por el jazz británico. La carrera de Elizalde como músico de jazz fue muy corta y desarrollada fuera de España, aunque aquí algunos aficionados de la época reconocieron su importancia (Iglesias, 2017, p. 57). Investigar la figura de Federico Elizalde e indagar en torno a su presencia y protagonismo en el jazz británico de la segunda mitad de la década de 1920 aporta una valiosa información sobre la recepción y el funcionamiento adaptativo de la música de jazz de la época, mostrando cómo fue asimilada dentro del contexto de la música de baile. Su corta e intensa presencia en el mundo del jazz, en torno a seis años, quedó reducida casi exclusivamente al ámbito británico, aunque comenzó en California cuando sólo contaba dieciséis años de edad.

Músico precoz de gran talento, pianista, compositor y director de orquesta, nació en Manila en 1907. Pertenecía a una prominente familia navarra enriquecida en Filipinas con el negocio del azúcar¹. Se educó entre España y Filipinas. En España pasó su primera infancia entre San Sebastián y Madrid. A los siete años ingresó en el Real Conservatorio de Madrid donde con catorce ganó el primer premio de piano. Con dieciséis años se trasladó a California con la intención de estudiar Derecho en la Universidad de Stanford, pero lo dejó para centrarse en la música y estudiar dirección de orquesta con Alfred Hertz y composición con Ernest Bloch (Gorosabel, 2014). Se acercó al jazz y dirigió la banda de baile de la Universidad con la que actuó en el Cinderella Roof Ballroom del Hotel Biltmore de Los Ángeles, alrededor de la segunda mitad de 1925 (Delden, 2000, p. 5). También en la ciudad de Los Ángeles realizó varias grabaciones fonográficas en 1926 dirigiendo la Cinderella Roof Orchestra. Además, durante el tiempo que permaneció

1. De todos los hermanos, Federico Elizalde fue el único que mantuvo la nacionalidad española. Era nieto de españoles por parte paterna e hijo de española, ya que su madre Carmen Días Monreal era natural de Navarra. Además de los negocios azucareros la familia Elizalde poseía una empresa de transporte marítimo, la Manila Steamship Company, una compañía aseguradora, la Metropolitan Insurance Company y una empresa minera, Samar Mining Co., Inc. En 1940 la familia creó la primera emisora de radio de Filipinas: KZRH, que se convirtió en el núcleo de la Manila Broadcasting Company, hoy la cadena de radiodifusión más antigua del país (De Borja, 2014, p. 207).

en California escribió las primeras versiones de algunas de sus composiciones —entre ellas el poema sonoro *Bataclán* y la suite *The Heart of a Nigger* (Gorosabel, 2014).

Paso por Cambridge

En otoño de 1926 se traslada a Inglaterra para retomar sus estudios en la Universidad de Cambridge junto a su hermano Manuel (“Lizz”) y al poco tiempo de su llegada se hace cargo de la Quinquaginta Band, una banda de estudiantes que había sido fundada poco antes, en mayo de ese mismo año. Elizalde cambió el nombre de la banda por el de Quinquaginta Ramblers y pasó a tocar el piano, además de ocuparse de los arreglos y la composición de nuevos temas, mientras que su hermano se encargó del saxo alto y asumía las funciones de gerente y director de escena (Delden, 2020, pp. 177-178). Con esta banda hace sus primeras grabaciones en Gran Bretaña (Parsonage, 2017, p. 208); en mayo de 1927 para Brunswick y en junio del mismo año para His Master’s Voice (HMV) (Hustwitt, 1983, p. 25). Estas grabaciones fueron fundamentales para darse a conocer en Londres, pues le permitieron salir del reducido entorno universitario y de las elegantes fiestas privadas de Cambridge en las que tocaban. La banda era conocida localmente como Quinquaginta Ramblers, pero además firmaron con otros nombres, siempre intentando subrayar su vinculación con la Universidad: Varsity Band y Cambridge Undergraduates. La revista *The Melody Maker* publicó varios artículos dedicados a la banda de Elizalde y sus grabaciones, presentándola como la banda de baile más avanzada del país (Parsonage, 2017, p. 209). Catherine Parsonage escribe:

[...] estas primeras grabaciones son fundamentalmente resultado de los arreglos de Elizalde y de las contribuciones individuales de ambos hermanos, con solos reducidos principalmente al contralto de Lizz y al piano de Fred. [...] la música producida por la banda de Elizalde era sutilmente diferente a la de otros grupos británicos de música hot de este periodo. Mientras que los líderes basaban sus grabaciones en arreglos muy estandarizados de canciones populares con solos producidos a menudo mediante la técnica de la paráfrasis, los arreglos de Elizalde eran innovadores; tendía a presentar sus propias composiciones y los primeros estándares de jazz, tomados, por ejemplo, del repertorio de la Original Dixieland Jass Band; y dejaba cada vez más espacio para la improvisación individual (Parsonage, 2017, p. 209).

La respuesta de la escena musical de baile londinense al trabajo de Elizalde fue de reconocimiento inmediato, lo que le facilitó el contacto y colaboración

con los músicos más destacados de la ciudad. Su trabajo con los Quinquaginta Ramblers impresionó tanto al violinista y director de orquesta Bert Ambrose que encargó a Elizalde los arreglos para su banda de baile y recomendó a la fonográfica British Brunswick que lo contratase como compositor y arreglista. Además, la orquesta de Ambrose estrenó la suite *The Heart of a Nigger* escrita por Elizalde, en el London Palladium el 6 de junio de 1927, con arreglos del propio Elizalde para la ocasión. La obra tendría nuevas puestas en escena, como la realizada por la compañía de Serguéi Diáguilev en 1928 (Walker, 1971, p. 94).

En otoño de 1927, de nuevo bajo el patrocinio de Bert Ambrose, el Hotel Savoy, la meca de la música de baile en Londres, le propuso formar una banda de música de baile para su salón en sustitución de la Savoy Havana Band que terminaba su contrato con el hotel en diciembre de ese año. El Savoy buscaba alguien especial, con un estilo propio y moderno (McCarthy, 1974, p. 48) y aprovechó la oportunidad de contratar al último fenómeno de la música de baile en Londres para su salón (Parsonage, 2017, p. 210; Delden, 2020, p. 181). Elizalde reunía en su persona una combinación muy atractiva: juventud (20 años), algo de exotismo (era hispano-filipino), un evidente talento musical, capacidad de trabajo y popularidad (su trabajo con la banda de la Universidad de Cambridge lo avalaba) y además, pero no por ello menos importante, procedía de una adinerada familia de alta posición social, lo que en el elitista ambiente del Hotel Savoy fue un valor de peso para su contratación (McCarthy, 1974, p. 48). Esta combinación de activos convenció a los responsables de la política musical del Savoy de que Fred Elizalde era la persona adecuada para formar y dirigir la nueva banda de su salón de baile y proponerle un contrato, que naturalmente Elizalde aceptó (Delden, 2020, p. 207).

En esta época, los directores de banda buscaban ser contratados como directores musicales residentes en los grandes hoteles, clubes o restaurantes. Esto no solo les garantizaba seguridad y estabilidad económica, sino que además desde esta posición podían acceder más fácilmente a los medios de comunicación (prensa, grabación, radio, teatro) que facilitaban la difusión de su trabajo y popularidad a nivel nacional. Un establecimiento no contrataba a una banda, sino a un director de banda que, como "director musical", contrataba y empleaba a los miembros de la banda (Hustwitt, 1983, p. 17). Las bandas que tocaban en bailes de sociedad o en lugares como el Hotel Savoy "mantenían un ritmo cuidado y un perfil educado; en términos de jazz eran poco aventureros" (Hustwitt, 1983, p. 15), al fin y al cabo los directores de banda eran empresarios y lo que estaba en juego era la rentabilidad de un trabajo seguro y bien pagado.

Residencia en el Hotel Savoy

Así, ante la posibilidad de formar una banda que pocos directores podían permitirse, Fred Elizalde envió a su hermano Manuel a Estados Unidos en noviembre de 1927 para contratar músicos. Aunque el objetivo principal era formar una orquesta de baile, Elizalde contrató a algunos de los mejores músicos blancos de jazz de Nueva York: Bobby Davis, clarinete y saxos alto y soprano; el trompetista Chelsea Quealey y el saxofonista bajo Adrian Rollini, todos músicos de jazz que tocaban en los California Ramblers, una banda neoyorquina de músicos blancos. Posteriormente otros estadounidenses se unirían a la banda, entre ellos Max Farley, Arthur Rollini —hermano de Adrian— y Fud Livingston. La parte británica de la banda incluía al trompetista Norman Payne, a George Hurley en el violín y a Harry Hayes, al saxo alto (Dellow y Berresford, 2008, p. 10; McCarthy, 1974, p. 48).

Con 20 años, Elizalde dirigía una de las dos orquestas residentes del Hotel Savoy, junto con la Savoy Orpheans, dirigida por Reg Batten y considerada en aquel momento una de las bandas de baile más importantes del país. La orquesta de Fred Elizalde debutó en la Nochevieja de 1927-28. Según Nick Dellow y Mark Berresford, la orquesta aportaba un sonido innovador que elevó el nivel del jazz británico de aquel momento. Tocaron en el Savoy durante dos años, a la vez que viajaban a otras ciudades británicas. Dellow y Berresford cuentan, en las notas que acompañan al álbum *The Influence of Bix Beiderbecke. Vol. 2: Europe* (2008), que:

Los americanos de la banda del Savoy de Fred Elizalde tenían una importancia fundamental, siendo Rollini el eje central. Elizalde contaba con Adrian Rollini como músico y como "arreglista". Rollini conocía a casi todo el mundo en el campo del jazz blanco y la música de baile en los Estados Unidos, y tenía contacto con numerosos músicos, directores de banda y agentes.

Ate Van Delden, en su biografía de Adrian Rollini, también subraya la importancia de éste en la banda de Elizalde y aporta algunos datos que dibujan la situación y el perfil social de la banda:

Hasta que viajó a Londres, Adrian Rollini no conoció a Fred Elizalde en persona, pero ahora que había trabajado para él durante algunas semanas, debió sentir que había tomado la decisión correcta. Además de su talento como solista y rítmico, Rollini había aportado nueva música al grupo. Pudo grabar una de sus propias composiciones durante su primera sesión de grabación y también una melodía reciente del repertorio de los Rollini's New Yorkers. Ningún músico había desempeñado un papel tan importante en las anteriores bandas de Elizalde. Las cualidades excepcionales de Rollini fueron reconocidas por Elizalde. Además, el trabajo con Elizalde era relajado, comparado

con la febril actividad neoyorquina. Pocas sesiones en estudios de grabación y ninguna en emisoras de radio, ya que la banda emitía desde el hotel. Nada de trabajar por libre, sino un sueldo fijo. Rollini ganaba setenta y cinco libras a la semana, el equivalente a unos 360 dólares. Todos los músicos fueron enviados a un sastre de Savile Row y sus costosos trajes fueron pagados, probablemente por Elizalde, para que pudieran lucir tan elegantes como cualquier cliente (Delden, 2020, p. 188).

Parece que el contrato de grabación de Elizalde le permitía grabar música de baile, presentando estas grabaciones como *Elizalde and His Music*, con la banda del Savoy al completo y a su vez registrar jazz *hot* con un grupo de músicos más reducido, presentando estas grabaciones como *Elizalde and His Hot Music*: Elizalde al piano, los tres músicos norteamericanos de la orquesta más el baterista Ronnie Gubertini, el único británico aunque de origen italiano (Parsonage, 2017, p. 212). Brian Rust lo subraya en sus notas para el álbum recopilatorio *The Best Of Fred Elizalde And His Anglo-American Band, 1928-1929*:

Elizalde obtuvo un lucrativo contrato de grabación que no sólo le hizo grabar música de baile convencional de la época, sino también presentar un grupo de jazz más pequeño facturado como "Fred Elizalde's Hot Combination". Durante 1928-1929 estos discos, en el estilo blanco neoyorquino de moda, causaron sensación entre los músicos británicos y los amantes del jazz.

Harry Francis también destaca el impacto de estos discos entre los amantes del jazz en el Reino Unido y cómo se convirtieron en un referente para los músicos británicos más inquietos. Aunque también es crítico:

[...] habían realizado varias grabaciones con distintos grados de éxito. Las más interesantes desde el punto de vista del jazz fueron, por supuesto, las realizadas por los "Fred Elizalde's Hot Combination", [...] Los mejores números eran "Dixie", un número lento escrito por Rollini que ciertamente presentaba su saxofón bajo de una forma muy bella, "Tiger Rag", "Arkansas Blues", "Sugar Step", "Somebody Stole My Gal" y "The Darktown Strutters' Ball". También había una bonita grabación de "Sugar", de Maceo Pinkard, a cargo de los nueve instrumentistas originales [...] La publicidad que rodeaba a Elizalde argumentaba que, además de estar muchos años adelantado a su tiempo, creaba armonías e ideas completamente nuevas en sus arreglos, ¡de un tipo antes inimaginable! [...] Las grabaciones del conjunto completo fueron muy decepcionantes, debido sobre todo a la mala calidad de la grabación y a algunos trucos de arreglo que a menudo no salían bien. Hubo algún que otro fragmento de jazz de alguno de los músicos americanos, especialmente de Rollini, pero en general fueron discos comerciales que nunca hicieron justicia a la orquesta, especialmente a la espléndida sección de cuerda, que estaba desesperadamente mal grabada (Francis, 2011).

La banda también participaba periódicamente en emisiones radiofónicas de la BBC, la proximidad del hotel con los antiguos estudios de la emisora, en Savoy Hill, facilitó su presencia en emisiones de música en directo realizadas desde el salón de baile del hotel (Clayton y Gammond, 1990, p. 252). El Savoy y la BBC tenían un contrato firmado hasta abril de 1928 para dos emisiones a la semana, los jueves y los sábados por la noche, y a veces una emisión extra el sábado por la tarde a petición del Savoy (Delden, 2020, p. 184). Elizalde era consciente de la importancia de los medios de comunicación, radio y prensa en ese momento, en la difusión y popularidad de la música y lo supo aprovechar. Las emisiones de radio popularizaban la música y a los músicos entre el gran público y ayudaban a promocionar la venta de discos y partituras. Por otro lado, desde la época de Cambridge, los hermanos Elizalde escribían para la revista *The Melody Maker*² y desde mayo de 1927 habían publicado una serie de artículos titulada "Who's Who in American Bands". Este "Quién es quién en las bandas americanas" les otorgó el reconocimiento inicial y popularidad entre el público británico más interesado en el jazz a la vez que aportaban información sobre los músicos y la música *hot* estadounidense a la incipiente escena británica (Parsonage, 2017, p. 212).

Los salones de baile y la edición de partituras habían sido la forma dominante de producción y distribución de la música antes de la Gran Guerra. A partir de la aparición del gramófono en 1921 y la llegada de la radio en 1923, se creó la posibilidad de llegar a una audiencia de cientos de miles de personas y que la música de baile alcanzara a un público masivo. La música de baile se promocionó aún más con la llegada de la prensa especializada en grabaciones gramofónicas como las revistas *The Gramophone* y *The Melody Maker* (Hustwitt, 1983, pp. 18-19). Esto generó un sistema de interrelaciones por el que pasaban todas las nuevas formas de música y todos los nuevos grupos para llegar al tan deseado y lucrativo mercado masivo. Los diferentes medios de comunicación musical —radio, grabaciones, partituras y actuaciones en público— interactuaban entre sí, de modo que el acceso a cualquiera de ellos suponía la penetración en los demás. Aunque en el verdadero interés de los músicos estaba en ser contratados por los hoteles o clubes nocturnos —la forma en que los músicos se aseguraban una entrada periódica de ingresos y estabilidad laboral.

2. Fundada en 1926, la revista *The Melody Maker* fue un importante portavoz en la difusión de la evolución estilística del jazz y la música de baile a ambos lados del Atlántico. Desde su primer número, *The Melody Maker* publicó reseñas de los últimos discos de bandas de baile y de jazz, manteniendo al día a los lectores británicos de lo que ocurría en el mundo del jazz blanco. En la década de 1930 simplificó su cabecera a *Melody Maker*.

Así, la mayor parte de la música de baile de la época estaba hecha para contentar y atraer a los bailarines. Escribe Hustwitt que la justificación que utilizaban los directores de las bandas era que “daban al público lo que quería”, y así, a lo largo de la segunda mitad de la década de los veinte, la música de las bandas de baile pasó a ser una música rítmica estereotipada de formato formulista, “música ligera orquestal” (Hustwitt, 1983, p. 25).

Los que sí experimentaron con la melodía o el ritmo en los años inmediatamente posteriores a la guerra tendieron a encontrar trabajo en la esfera pública; por ejemplo, la Original Dixieland Jazz Band tocó sobre todo en clubes nocturnos y en el Hammersmith Palais durante su visita (a Londres). Pero los directores de banda que se hicieron famosos en los años 20 no eran los que deseaban experimentar en aras de principios abstractos como el “jazz”. No hay que olvidar que los directores de banda eran, ante todo, empresarios. Sólo a finales de los años veinte los músicos empezaron a ir en contra de los deseos de los bailarines en sus arreglos y en su forma de tocar, y sólo entonces se desarrolló una noción de jazz como arte (Hustwitt, 1983, p. 15).

El público que bailaba en los hoteles, restaurantes y clubes nocturnos de la alta sociedad preferían arreglos exuberantes de ritmo constante y solos suaves, al estilo de Paul Whiteman, a la música *hot*. Mark Hustwitt describe el perfil comercial de la estética de la música de baile británica:

[...] las principales bandas seguían de cerca la estrategia de las orquestas estadounidenses, manteniéndose en la melodía mientras los solistas tocaban en lugares claramente predecibles. El tempo se mantenía claro y la música era fácil de escuchar, y las interrupciones en el flujo formal era más un efecto del momento que una innovación. El banjo y la batería mantenían el ritmo, los metales y el piano tocaban la melodía, y los solos los hacían la trompeta, el saxofón, el clarinete o el violín. Antes de la introducción de los solos “hot” después de 1927, la única innovación significativa fue el cambio del banjo a la guitarra (Hustwitt, 1983, p. 18).

Elizalde se movía constantemente en este suelo resbaladizo entre lo que quería hacer y las limitaciones impuestas por el contexto comercial en el que se encontraba. Disfrutaba del éxito obtenido, su meteórica carrera estaba en ascenso. Sin embargo, parecía que sus ambiciones creativas eran otras. No seguía interesado en hacer música amable de baile, pero esa música era una parte importante de su trabajo diario. Disponía de una eficaz banda en la que figuraban algunos de los mejores jazzistas blancos que la mayor parte del tiempo tenían que tocar música de baile. Ate Van Delden escribe que Elizalde “quería componer y tocar música moderna avanzada más allá de la que hacía” (Delden, 2020, p. 185) y cita un artículo publicado en *The Melody Maker* firmado por Elizalde en el que ofrece un bosquejo de sus sentimientos e ideas:

[...] El principal problema es que los directores tenemos que complacer los gustos de mucha gente. Si tocas "con sencillez" te califican de poco interesante, mientras que si tu orquestación es elaborada o diferente, te apodan creador de cacofonías. "Barato", "cacofónico", "pueril", "bárbaro", son algunos de los términos que recibimos de nuestras casi desconocidas audiencias y los periodistas que clasifican toda la música sincopada como "jazz". En mi opinión, los antiguos métodos "hot" de tocar han dado paso a una presentación más melódica, aunque todavía muy rítmica. Esto es lo que los oyentes y bailarines de las ondas quieren [...] (citado en Delden, 2020, p. 185).

El periodo 1928-29 fue intenso. En el verano de 1928, la orquesta pasó tres meses en el continente, con Al Bowlly como vocalista principal (Pallet, 2015, p. 54), tocando primero en París, en el Restaurant des Ambassadeurs, en los Campos Elíseos, compartiendo cartel con la orquesta de Noble Sissle, y más tarde en el Casino de Ostende, en Bélgica (Rollini, 1989, p. 13). Ese mismo año, la revista *The Melody Maker*, a través de una encuesta entre sus lectores, los eligió como la mejor banda de baile de Inglaterra. En este periodo Elizalde también escribe y graba, junto a músicos de su banda, la música de acompañamiento para la proyección de dos películas mudas, *Christmas Fantasy* y *The Way of Lost Souls*, esta última protagonizada por Pola Negri³. John Wright describe la música de este film como "[...] un sonido muy moderno para 1929, atonal y muy atmosférico, sin duda es la banda sonora más interesante en una película muda británica, grabada por Fred Elizalde durante su transición entre el jazz y la música clásica" (Wright, 2006). En abril del 29 la orquesta tocó durante tres semanas en el London Palladium (McCarthy, 1974, p. 48) y el 23 de junio por la tarde, organizado por la revista *The Melody Maker*, ofrecieron un concierto gratuito para músicos en el Shepherd Bush Pavilion. Tres mil personas pudieron entrar al recinto y dos mil se quedaron fuera (Parsonage, 2017, p. 216). Elizalde presentó una banda de 21 músicos en lo que se considera el primer concierto de *swing* en el Reino Unido (Parsonage, 2012, p. 175). Desde su debut en el Savoy la banda había duplicado el número de integrantes, contando con nuevas incorporaciones de músicos estadounidenses, entre ellos el pianista Jack Russin, además de un arpa y un nuevo violín. En el tramo final del concierto, Elizalde presentó su composición de jazz sinfónico *Bataclan*, una pieza en tres movimientos (McCarthy, 1974, p. 48). La base del repertorio del concierto fue música de baile, tocada por toda la banda, pero también interpretaron temas *hot* a cargo de un pequeño grupo de músicos de la orquesta presentado al público como *The Jazz Band*, con solos a cargo del saxofonista Arthur Rollini y el trompetista británico Norman Payne (Parsonage, 2017, p. 216).

3. Estrenada en 1929, también conocida como *The Woman He Scorned*.

Final de contrato

A pesar de los logros y el reconocimiento obtenidos, cuando el contrato de Elizalde con el Hotel Savoy expiró en julio de 1929 no fue renovado. Sus enfrentamientos con la dirección del Savoy eran continuos. Elizalde insistía en hacer música *hot*, mientras que la dirección del Hotel Savoy quería que tocara música de baile más amable, de arreglos melódicos, ya que los clientes más conservadores protestaron molestos con la estridencia de su música y la dificultad de reconocer la melodía. Harry Francis escribe al respecto:

[...] aunque era muy popular entre los músicos, la banda no fue tan bien recibida por la clientela del Savoy, ya que durante las primeras actuaciones Elizalde se negó a tocar valsos. Al final cedió y de hecho compuso uno con el título *Again* que se utilizaba para presentar a Bobby Davis, que solía tocar el estribillo en el saxofón soprano ofreciendo una notable imitación de una *steel guitar* hawaiana (Francis, 2011).

Muchos oyentes radiofónicos también protestaron a la BBC por la música de la banda y la emisora la eliminó de su programación, en un primer momento temporalmente y en la primavera de 1929 definitivamente. Esto debió ser un duro golpe para Elizalde, ya que las emisiones radiofónicas eran esenciales para el éxito comercial de las bandas en ese momento. La banda se disolvió a finales de 1929, después de una desastrosa gira por el norte de Inglaterra y Escocia y del inicio de la Gran Depresión, que provocó el retorno de los músicos estadounidenses a su país (Rollini, 1989, p. 20). Aunque lideró un nuevo grupo en el Teatro Duchess de Londres y en el London Palladium en 1930, ese mismo año Elizalde dejó Inglaterra para pasar al continente, viviendo entre Madrid y París. A partir de este momento parece alejarse del jazz y retoma sus estudios de música clásica.

Algunos expertos mantienen que la música de Elizalde representa la más auténtica e innovadora versión del jazz americano en la Gran Bretaña de entreguerras. En la bibliografía consultada, Catherine Parsonage sostiene que “los grupos de Elizalde destacaban por la continuada calidad de sus arreglos y sus solistas” (Parsonage, 2017, p. 218). Albert McCarthy mantiene que la banda de Elizalde fue “sin ninguna duda el grupo más avanzado que tocó en Gran Bretaña en la década de 1920” (McCarthy, 1974, p. 47). Eric Hobsbawm y Alyn Shipton destacan la importante influencia que Elizalde y su banda ejercieron en la difusión y desarrollo de la música de jazz en Inglaterra durante la segunda mitad de la década de los años veinte (Hobsbawm, 2010, p. 310). En concreto, Shipton señala que, hasta la llegada a Gran Bretaña de las orquestas de Armstrong y Ellington en 1932-33, estilísticamente, la de Elizalde fue la orquesta de jazz más influyente en la isla (Shipton, 2007,

p. 266). Peter Clayton y Peter Gammond describen la música que la banda tocaba como “*hot* —como se decía entonces— y revolucionaria en el sentido ellingtoniano. Resultaba excesiva para la mayoría de los habituales del Savoy, pero aguantó hasta 1929 e hizo en aquella época algunos discos raros y aun interesantes” (Clayton y Gammond, 1990, p. 252). Por su parte, Daniel Nevers, en el *Diccionario del jazz* de Carles, Clergeat y Comolli, escribe la entrada sobre Elizalde y lo presenta como un “director de orquesta y autor de arreglos claros y precisos, [que] fue uno de los primeros en presentar en Inglaterra, de forma regular, una gran orquesta de estilo ágil y refinado, que contaba entre sus filas con varios de los mejores solistas blancos de la época” (Carles, Clergeat y Comolli, 1995, p. 366). De sus solos de piano Edgar Jackson, editor jefe de *The Melody Maker*, escribió que “no sólo demuestra la sobresaliente técnica que posee —sobre todo en su mano izquierda—, sino también su extraordinaria originalidad a la hora de transcribir e improvisar y su facilidad para las frases armónicas y los estilos rítmicos modernos” (citado en Francis, 2011).

En sus artículos en *The Melody Maker*, Elizalde criticó la música de baile británica por su simpleza y por estar muy influenciada por la música vienesa, al mismo tiempo que con su banda trataba de desarrollar unos principios rítmicos más modernos pero nada frecuentes en la escena británica (citado en McCarthy, 1974, p. 48). Albert McCarthy se pregunta qué dirección habría tomado la música de Elizalde si hubiera podido desarrollarla sin las cortapisas que encontró: “se puede conjeturar en parte a partir de un artículo que apareció con su nombre, en 1929, titulado ‘Jazz What Of The Future’, que algunas de sus ideas tienen un tono profético, pero tendrían que pasar muchos años antes de que fueran aceptadas de forma generalizada” (McCarthy, 1974, p. 48). Concluye McCarthy:

Es lamentable que la presión de la dirección del Savoy, de los responsables de las grabaciones y de los productores de la BBC obligaran a Elizalde a transigir constantemente con su música; si se le hubiera dado vía libre, sus logros podrían haber sido considerables, aunque es posible que hubiera disipado su talento en la producción de áridas obras pseudo-sinfónicas. Aun así, sus éxitos reales no fueron en absoluto insignificantes, y su influencia ciertamente trajo consigo mejoras rítmicas en la música de baile interpretada por la mayoría de las principales bandas británicas en los últimos años de la década de los 20 (McCarthy, 1974, p. 50).

Elizalde volverá a Londres en 1932 para grabar con Decca la suite *The Heart of a Nigger* que se publicó ese mismo año firmada como Fred Elizalde & His Concert Orchestra. La suite está conformada por cuatro partes repartidas en dos discos, cada parte ocupando una cara: “Watermelon Memories” y “Coloured Love” en el primero y “Dissipation” y “Nigger Heaven” en el segundo. Ese mismo año, junto a Christopher

Stone como narrador, un locutor de la BBC, graba y publica una historia musical del jazz en dos caras, *Rhythm, Past and Present*, que contiene una introducción sonora a la rápida evolución rítmica del jazz y la historia de los negros americanos, tal y como se percibía en aquel momento. El disco presenta varios temas conocidos: "Swanee", "Hot Lips", "Stumbling", "Doo Wacka Doo", "Yes, We Have No Bananas", "Charleston" y "Broadway Melody". La última parte es una composición de Elizalde, sin titular, en la que propone su visión del futuro del jazz⁴.

En 1971 Edward S. Walker publicó un artículo crítico en la revista británica *Storyville* sobre la presencia y el trabajo de Elizalde en Gran Bretaña. El autor se muestra muy crítico con el trabajo del músico, aunque no le resta méritos y destaca sus arreglos como demasiados *hot* para el gusto inglés de la época, y "muy avanzados al estar basados en la armonía moderna según las escuelas de Debussy y Stravinsky" (Walker, 1971, p. 95). El artículo de Walker no es nada hagiográfico y aporta alguna información y críticas muy interesantes sobre Elizalde. Al final del artículo concluye en relación a su música:

Lo que Elizalde hizo fue endurecer el gusto inglés en el mismo molde en el que se había fundido. Hay que recordar que la línea de comunicación del jazz inglés en los años 20 era Nueva York y no Nueva Orleans, y que era la escuela blanca neoyorquina la que se consideraba la cúspide de la perfección. Sus artículos en *The Melody Maker* de 1927 formaban parte de ese proceso. Consideraba que Bix Beiderbecke era el mejor trompetista de todos los tiempos. Red Nichols era una estrella de primera magnitud. Louis Armstrong sólo recibió una mención de pasada en compañía de Ted Schilling (con quien Elizalde había grabado en Hollywood en 1926) para quien pronosticaba un gran futuro. Los California Ramblers fueron calificados como la mejor banda *hot* que había existido, seguidos de cerca por los Goofus Five. De las bandas americanas consideradas como los mejores ejemplos citó a Paul Whiteman, Russ Gorman, Ben Bernie y Roger Wolfe Kahn. El resultado fue que no sería hasta la serie Parlophone Rhythm Style y las reediciones de HMV que el público británico conoció, en general, a grupos como Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers, The Chocolate Dandies, Bessie Smith y Casa Loma Orchestra. La Creole Jazz Band de King Oliver no se reeditó en Inglaterra hasta los Brunswicks de 1936, y grupos como Freddy Keppard's Jazz Cardinals y Clarence Williams Blue Five nunca estuvieron realmente disponibles en Inglaterra hasta la llegada del microsuro. Por lo tanto, pasaron algunos años antes de que el público británico apreciara que el jazz tiene más de una faceta. [...] Sin embargo, sería injusto no decir que el mérito de Elizalde es haber defendido la apreciación del jazz como una "forma de arte" (es una frase fea que puede ser malinterpretada, pero es tan sucinta como cualquier otra); y que estimuló el interés de los músicos y del público por el jazz para su consiguiente mejora (Walker, 1971, pp. 95-96).

4. Consultar en la bibliografía las conexiones a estas grabaciones en Youtube.

La década de 1930 y alejamiento del mundo del jazz

Ya en París, Elizalde se relacionó con Maurice Ravel y Darius Milhaud, dirigiendo los estrenos de algunas obras de este último, cuya música tenía mucho en común con la de Elizalde. En Madrid continuó sus estudios de música en el Conservatorio en estrecho contacto con Manuel de Falla. También estudia y colabora con Ernesto Halffter sumándose activamente al grupo de músicos de la Generación del 27. En París, y por medio de Ernesto Halffter, conoció a Rafael Alberti. La amistad entre Alberti y Elizalde dio lugar a varios trabajos, entre ellos la partitura de *La pájara pinta (Introducción y prólogo)*, terminada de componer el 19 de junio de 1932 y estrenada dentro de la *Gala de Musique Espagnole*, que se celebró el 29 de ese mismo mes en la Salle Gaveau de París, concierto en el que también se estrenaron dos *Nanas* que Elizalde había compuesto sobre dos poemas del libro de Alberti *Marinero en tierra*. *La pájara pinta (Introducción y prólogo)*, fue interpretada por la Sinfónica de París bajo la dirección de Elizalde, con Alberti recitando su propio texto, y con un decorado expresamente pintado para la ocasión por el pintor sevillano Pablo Sebastián (Mateos-Ramos, 2005, p. 69).

El estreno español de *La pájara pinta* se llevó cabo en Sevilla, en un concierto de la Orquesta Bética de Cámara dirigida por Elizalde, el 30 de octubre de 1932 en el teatro Coliseo España (Mateos-Ramos, 2005, p. 71). Más adelante, Elizalde, también compuso la música para los *Títeres de Cachiporra* y *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ambas obras de Federico García Lorca, de quien también era amigo y colaborador (Mateos, 2005, p. 64). Pocos años después, en 1936, una composición suya, *Sinfonía Concertante*, representó a España en el Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea celebrado en Barcelona. Esta composición nunca se grabó (Stradling, 2013, p. 191). *La pájara pinta* de Federico Elizalde y Rafael Alberti no volverá a ser interpretada hasta el 17 noviembre de 2004, en el Festival de Música Española de Cádiz, esta vez por la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Cuando en 1936 los generales Franco y Mola se sublevan contra la II República y estalla la Guerra Civil en España, Elizalde se alista como voluntario en un batallón de requetés navarros del ejército franquista (Stradling, 2013, p. 190). La familia de Elizalde en Manila simpatizaba con Falange Española (Rodao, 2013, p. 11). Su participación en la guerra duró pocos meses, pues fue herido en el frente de Asturias. Condecorado y no válido para el ejército, se trasladó a Filipinas a finales de 1937, regresó a Francia a finales de los años treinta y permaneció recluido en su casa de Bayona durante la ocupación alemana de Francia en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. Allí concluyó en 1943 su única ópera, *Paul Gauguin*, que en 1948 sería emitida por la radio estatal francesa en conmemoración del centenario del nacimiento del pintor. Se mudó a Santa Mónica, California, en 1946 y en 1948 diri-

gió en Londres su *Concierto para piano*. Dos años después, en 1950, grabó con la Orquesta Sinfónica de Londres su *Concierto para violín*. En la década de 1950, nuevamente en Filipinas, dirigió la Orquesta Sinfónica de Manila y presidió la Manila Broadcasting Corporation. En 1974 dirigió su último concierto en la ciudad de Manila, donde murió en 1979.

Discografía disponible

Fred Elizalde and the Hollywood/Sunset Bands 1924-1926 (Timeless Records, 2000). Este CD presenta las que posiblemente sean las primeras grabaciones de un músico de jazz español. Se llevaron a cabo en Hollywood, Los Ángeles, California, EUA. El álbum reúne grabaciones de varias bandas de jazz californianas, realizadas a mitad de la década de 1920 en Hollywood, para la empresa fonográfica Sunset. De Elizalde contiene un total de ocho temas con la Cinderella Roof Orchestra, y uno, "Siam Blues", composición de Elizalde, que grabó solo al piano.

De la etapa inglesa de Elizalde hay dos álbumes en el mercado. *Cambridge University Jazz 1927-1936* (JOR-Jazz Oracle, 2009), un CD que contiene grabaciones del jazz hecho por diferentes formaciones de la banda de la Universidad de Cambridge, seis de ellas con Elizalde al piano y dirigiéndola en 1927. El otro álbum es *The Best of Fred Elizalde And His Anglo American Band 1928-1929* (Retrieval, 2006), una selección de las mejores grabaciones, remasterizadas, de Elizalde acompañado de su banda del Hotel Savoy, registradas entre 1928 y 1929 en Londres para Decca Records.

From Rhythm to Jazz (Decca Record, 1932) puede escucharse en Youtube. Elizalde repasa la corta historia del jazz hasta ese momento, y la ilustra con diferentes pasajes musicales interpretados por la banda que dirige y por él mismo solo al piano. Grabado en Londres, el 6 y el 14 de enero de 1932⁵.

Su *Concierto para Violín*, grabado en 1947 e interpretado por Christian Ferras y la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Gaston Poulet, fue reeditado por Testament en 2003 y está disponible actualmente en el mercado, así como el DVD con la grabación realizada por Canal Sur TV del concierto de la Orquesta Filarmónica de Málaga interpretando *La Pájara Pinta*, registrada en el Festival de Música Española de Cádiz en 2004. Este DVD está incluido en el libro de Eladio Mateos Miera *Rafael Alberti y la música*, editado por el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2009.

5. Primera parte: https://www.youtube.com/watch?v=p2V_q7-BHLI&list=RDp2V_q7-BHLI&start_radio=1&rv=p2V_q7-BHLI&t=162

Segunda parte: <https://www.youtube.com/watch?v=JMEQBCBrgrI&t=295s>

Referencias

- Carles, Ph., Clergeat, A. y Comolli, J. L. (1995). *Diccionario del Jazz*. Anaya & Mario Muchnik.
- Clayton, P. y Gammond, P. (1990). *Jazz A-Z. Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*. Taurus.
- Chilton, J. (1998). *Who's Who of British Jazz*, (pp. 106-107). Cassell.
- De Borja, M. R. (2014). *Los Vascos en Filipinas*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Dellow, N. y Berresford, M. (2008). *The influence of Bix Beiderbecke. Vol. 2: Europe*. Liner notes. Jass Masters - JMS 1001-CD2. <http://bixbeiderbecke.com/TheInfluenceOfBixCDVol2LinerNotes.pdf> (24/02/2023).
- Francis, Harry (2011). Fred Elizalde. *Jazz Professional*. http://jazzpro.nationaljazzarchive.org.uk/Francis/Francis_Fred%20Elizalde.htm# (18/08/2022).
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco. El Jazz en España 1919-1996*. Alianza Editorial.
- Gorosabel Garai, A. E. (2014). Federico Elizalde. *DB~e*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/6509/federico-elizalde> (22/08/2022).
- Hobsbawm, E. (2010). *História Social do Jazz*. Paz e Terra.
- Hustwitt, M. (1983). "Caught in a Whirlpool of Aching Sound": The Production of Dance Music in Britain in the 1920s. *Popular Music*, 3, 7-31. <https://www.jstor.org/stable/853092> (01/09/2022).
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. CSIC.
- Johnson, B. (2020). *Jazz Diaspora, Music and Globalisation*. Routledge.
- Mateos, E. y Ramos, I. (2005). Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de la Pájara Pinta. En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, pp. 61-81. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. https://www.academia.edu/69105308/Alberti_en_el_teatro_de_las_vanguardias_vida_y_fortuna_de_la_P%C3%A1jara_Pinta (10/2/2020)
- Mateos, E. (2009). *Rafael Alberti y la música*. Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- McCarthy, A. (1974a). *The Dance Band Era. The Dancing Decades from Ragtime to Swing: 1910-1950*. Spring Books.
- McCarthy, A. (1974b). *Big Band Jazz*. Carter Nash Cameron Limited.
- Moore, A. F. (1997). *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Press.
- Pallett, R. (2010). *They Called Him Al: The Musical Life of Al Bowlly*. BearManor Media.
- Parsonage, C. (2012). Benny Carter in Britain, 1936-1937. En L. Cerchiarri, L. Cugny y F. Kerschbaunmr (Eds.), *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. (pp. 167-188). University Press of New England.
- Parsonage, C. (2017). *The Evolution of Jazz in Britain, 1880-1935*. Routledge.

- Rodao, F. (2013). *Hedillismo en Filipinas. La cultura política falangista frente al resto de franquistas durante la Guerra Civil*. Universidad Complutense de Madrid. <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/30rodao.pdf> (21/08/2022).
- Rollini, A. (1989). *Thirty Years with the Big Bands*. Bayou Press Ltd.
- Ruesga Bono, J. (2016). Federico (Fred) Elizalde. *Tomajazz*. <https://www.tomajazz.com/web/federico-fred-elizalde-por-julian-ruesga-bono/> (02/10/2022).
- Rust, B. (2006). Liner notes en *The Best Of Fred Elizalde And His Anglo-American Band, 1928-1929*. Retrieval Records.
- Shipton, A. (2007). *A new history of jazz*. Continuum.
- Shipton, A. (2018). Great Britain: 1900 - 1960. En F. Martinelli (Ed.), *The History of European Jazz* (pp. 41-56). Equinox.
- Stradling, R. (2013). Inspired Neglect? Three Fascist Artists of the Spanish Civil War. En A. Raychaudhuri (Ed.), *The Spanish Civil War: Exhuming a Buried Past* (pp. 190-193). University of Wales Press.
- Sudhalter, R. M. (1999). *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz*. Oxford University Press Inc.
- Van Delden, A. (2000). Record Companies on the West Coast. Liners Notes en *Jazz in California - Fred Elizalde And The Hollywood-Sunset Bands 1924-1926*. Timeless Records
- Van Delden, A. (2020). With Fred Elizalde in England, 1928. En *Adrian Rollini: The Life and Music of a Jazz Rambler* (pp. 177-204). University Press Mississippi.
- Walker, E. (1971). Fred Elizalde. *Storyville*, 33, 92-96. <https://nationaljazzarchive.org.uk/explore/journals/storyville/storyville-033/1267163-storyville-033-0008?q=elizalde> (18/08/2022).
- Wright, J. (2006). Fred Elizalde. <http://www.jabw.demon.co.uk/elizal2.htm> (6/3/2016).

Fecha de envío: 11/01/2023

Fecha de revisión: 21/02/2023

Fecha de aceptación: 16/03/2023