

El *bebop* en Barcelona: “primeros pasos” de Tete Montoliu (1947-1958)

Teresa Luján

Conservatorio Superior de Música de Navarra

lujan.montoya@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2020), 3; 35-54]

El *bebop* en Barcelona: “primeros pasos” de Tete Montoliu (1947-1958)

La figura del pianista catalán Tete Montoliu (1933-1997) fue determinante en los orígenes y para el posterior desarrollo del estilo *bebop* en España. Este artículo tiene como objetivo poner en valor las aportaciones de Tete Montoliu a través de un recorrido por la etapa más desconocida de su trayectoria jazzística: desde sus comienzos en Barcelona a finales de los años 40 hasta sus primeras grabaciones discográficas en los años 50 incluidas en el disco *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006), de las cuales se aportará un breve comentario analítico.

Palabras clave: jazz, *bebop*, Tete Montoliu, Barcelona, Hot Club.

Bebop Bartzelonan: Tete Montoliuren “lehen urratsak” (1947-1958)

Tete Montoliú (1933-1997) pianista katalana erabakigarria izan zen Espainian *bebop* estiloaren jatorrian eta ondorengo garapenean. Artikulu honek Tete Montoliuren ekarpena nabarmendu nahi du bere jazz etapa ezezagunenean zehar ibilbidea eginez: 40ko hamarkada amaieran Bartzelonan hasi zenetik 50eko hamarkadako lehenengo grabazioak arte, *Tete Montoliu. Primeros Pasos* (2006) albumean bildutako grabazioak, hain zuzen ere. Horiei buruzko iruzkin analitiko labur bat ere egiten da.

Gako-hitzak: jazz, *bebop*, Tete Montoliu, Bartzelona, Hot Club.

Bebop in Barcelona: “early steps” of Tete Montoliu (1947-1958)

The figure of the Catalan pianist Tete Montoliu (1933-1997) was decisive in the origins and for the subsequent development of the *bebop* style in Spain. This article aims to value the contributions of Tete Montoliu, through the path by the most unknown stage of his jazz career: from his beginnings in Barcelona at the end of the 40s to his first recordings in the 50s included in the album *Tete Montoliu. Primeros pasos* (2006), on which a brief analytical comment will be provided.

Keywords: jazz, *bebop*, Tete Montoliu, Barcelona, Hot Club.

Introducción

La iniciación en el jazz del pianista Vicenç Montoliu (Barcelona, 1933-1997) coincidió con una etapa importante de la vida jazzística catalana. Mientras su afición al jazz se nutría de las audiciones y transcripciones de discos de sus pianistas favoritos, también acudía y participaba de forma activa, pese a su corta edad, en los eventos jazzísticos que tenían lugar en la escena catalana.

Tete Montoliu mostró ya desde niño cualidades excepcionales para la música, además de una atracción hacia el jazz muy temprana. Solía imitar con el armonio toda la música que escuchaba por la radio, donde debutaría a los 8 años en un programa infantil, y sintonizaba especialmente aquellos programas de Radio España en los que sonaba música de jazz. Con esta misma precocidad comenzó a comprar discos de jazz en tiendas como Can Balaguer, donde pasaba largas horas escuchando música. Esa audición activa le llevó a trasladar al piano la música de jazz tradicional que escuchaba, y fruto de estas prácticas era capaz de interpretar temas de Fats Waller a los 11 años. A esa misma edad comenzó a recibir clases particulares de la prestigiosa pianista Petri Palou —heredera directa de la escuela de Enrique Granados— con la que aprendió mucho sobre técnica y digitación, aspectos en los que necesitaba trabajar ya que, debido a su aprendizaje precoz y autodidacta, había desarrollado ciertos vicios a nivel técnico y de posición. En 1946 Montoliu comenzó sus estudios oficiales en el Conservatorio Municipal de Barcelona —sin abandonar las clases particulares de Petri Palou— y, a pesar de sus ya definidas preferencias jazzísticas, acabó la carrera de piano clásico. Precisamente, lo que realmente le motivó para concluir sus estudios superiores de piano fue su precoz y verdadera vocación hacia el jazz, ya que era plenamente consciente de que la técnica clásica le dotaría de las herramientas necesarias para poder tocar mejor la música que realmente quería interpretar. De hecho, Montoliu mantendría a lo largo de toda su vida la búsqueda de un equilibrio entre los conocimientos de jazz y la formación que aportaba el conservatorio (Jurado, 2005, pp. 67-68). Hemos de poner en valor la clarividencia que el pianista mostró ya entonces al tomar conciencia de que en los estudios de piano clásico subyacía la base técnica que necesitaba, idea que comparten hoy día la mayoría de los grandes pianistas de jazz. Y al tiempo que desarrollaba una extraordinaria técnica pianística seguía escuchando discos de jazz con avidez, y continuaba imitando a sus pianistas favoritos y reproduciendo sus solos a la perfección.

En la Barcelona de finales de los años 40, la difusión de la música de jazz residía en varios pilares importantes conectados entre sí. De un lado, las salas que organizaban *jam sessions*, como el bar Oasis, el Lamoga o el Saratoga. De otro, las revistas musicales, entre las que destacamos *Ritmo* y *Melodía* por ser la única revista de jazz

de la época. Y en tercer lugar, posiblemente el pilar más importante: la existencia del Hot Club de Barcelona, cuyas actividades de difusión, promoción y organización de *jam sessions* y conciertos contribuyeron a que en aquellos años Barcelona viviese una etapa de cierto esplendor en lo que al jazz se refiere.

Tete Montoliu creció asistiendo a las primeras *jam sessions* que se habían iniciado en algunos de los locales mencionados, donde los músicos de la ciudad tenían en algunas ocasiones el privilegio de tocar con importantes figuras del jazz internacional, que residían por temporadas en Barcelona. Estos pudieron transmitir su lenguaje a los músicos locales de la mejor manera posible: compartiendo escenario. Destacamos especialmente a George Johnson y a Don Byas, y sobre todo a este último, cuya influencia fue decisiva para Tete Montoliu en su etapa de formación. Fue en el transcurso de una de estas *jams* cuando Montoliu conoció a Don Byas, iniciándose entre ambos “una buena amistad y una interesante relación musical que significarían para el pianista su acercamiento definitivo al jazz y al *bebop*” (Pujol, 2005, p. 229).

Uno de los grupos musicales catalanes más destacados a nivel local —en lo que a la práctica del *bebop* se refiere— fue El Lirio Campestre, que había comenzado su andadura como grupo aficionado en el verano de 1944. Los integrantes de este conjunto eran el pianista Paco Mañosa (quien sería sustituido en 1947 por Domingo “Pops Sunday” Freijomil), el clarinetista y saxo tenor José Quesada, el guitarrista Jordi Pérez, el baterista Enric Lanau, y el violonchelista Ramón “Jerry” de Larrocha. Los cronistas más especializados coinciden en señalar la cualidad “amateur” de los músicos que formaban este grupo, pero también hay unanimidad en reconocerles su entusiasmo, implicación, y presencia en todas las *jam sessions* y eventos importantes de jazz que se desarrollaron en Cataluña entre los años 1946 y 1948 (García Martínez, 1996, p. 167; Papo, 1985, p. 61; Pujol, 2005, p. 2015). Efectivamente, sería justo poner en valor la importancia de esta formación no solamente por esa constante presencia en los escenarios, sino también por ser el único grupo que interpretaba un repertorio *bebop* estricto, contribuyendo por tanto a la difusión del estilo. El Lirio Campestre tuvo especial importancia para la trayectoria jazzística de Tete Montoliu, ya que, poco antes de su disolución en 1948, algunos de sus miembros comenzarían a trabajar con el pianista. Junto a ellos, Montoliu daría sus primeros pasos en el camino del conocimiento y práctica del *bebop*.

1. Primera declaración de intenciones de Tete Montoliu: el Be-Bop Trío

El Be-Bop Trío fue posiblemente la primera formación española que ostentó la bandera del *bebop* como seña de identidad al incluir el término en su propio nombre,

mostrando abiertamente hacia qué dirección caminaban sus inquietudes musicales. Para este proyecto, iniciado en 1949, Tete Montoliu contó con dos de los integrantes de El Lirio Campestre (cuyas actividades habían finalizado en 1948): el guitarrista Jordi Pérez y Ramón “Jerry” de Larrocha. Jerry —a la sazón hermano de la gran pianista Alicia de Larrocha—, no disponía aún de contrabajo pero suplía eficazmente esta función con el violonchelo, con el que adaptaría el estilo con precisión y sentido del *swing*, sustentando la armonía con gran seguridad. El Be-Bop Trío comenzó su andadura con un proyecto musical cuya referencia directa era la formación original de Nat King Cole Trío, y no solamente en su plantilla de piano, guitarra y batería —con la diferencia de que en el caso del Be-Bop Trío los temas vocales los defendía el guitarrista Jordi Pérez— sino también en su línea de interpretación de *swing* con toques de *bebop*. Con este tipo de repertorio comenzaron a darse a conocer a través de la radio y en las *jam sessions* matutinas dominicales que organizaba el Hot Club en el Bar Oasis, un local situado en la calle Canuda nº6, posiblemente el escenario donde más se prodigó el Be-Bop Trío.

Dentro del tema que nos ocupa, conviene poner el foco en aquellos temas de estilo *bebop* que el trío interpretaba, con “gran comprensión del estilo” (Pujol, 2005, p. 245)¹. Cabe suponer que, al igual que Nat King Cole Trío, la formación de Montoliu pudo tener la intención de hacer llegar el *bebop* de forma más entendible al gran público, combinando el *swing* con un *bebop* elegante y claro (Epstein, 2008, p. 259). Y asimismo podemos pensar que la respuesta del público también era un reflejo de esta doble intención: gran aceptación de los *standards* cantados por Jordi Pérez y bastante menos para los temas *bebop* cuyo peso llevaba Montoliu al piano. Encontramos una prueba de ello en la crónica del que fue posiblemente el primer concierto del Be-Bop Trío, el 15 de febrero del 49 en el Club de Ritmo de Granollers:

Su actuación dejó bastante confundida a la audiencia, que si bien disfrutó con los *standards* cantados por Pérez, no demostró demasiado entusiasmo por las interpretaciones *be-bop*, un lenguaje que gran parte de los asistentes todavía no comprendía y que nuestros músicos profesionales no practicaban por muchas razones: primero, por considerarlo un estilo musicalmente extraño y sin demasiado porvenir, propio de los intelectuales existencialistas y la gente *snob*; segundo, porque era poco adecuado para interpretarlo en los salones de baile; y tercero, porque su complejidad requería unos conocimientos técnicos y un espíritu ajenos a la mayoría de ellos (citado en Pujol, 2005, p. 249).

1. Otros grupos catalanes imitaron la fórmula del Be-Bop Trío, como el Jive Trío, con Ramón Echaz al piano, Fernando Orteu a la guitarra y Paco Martí al contrabajo. En 1950, el Jive Trío interpretaba piezas de jazz melódico al estilo de Nat King Cole Trío entrando con facilidad en el lenguaje *bebop*, al igual que el Be-Bop Trío (Pujol, 2005, pp. 259-60).

Esta crítica no deja de tener sentido si pensamos en el público de la época: es fácil comprender que el *standard* interpretado con la voz, con melodías más cantables e incluso reconocibles, pudiera llegar al oyente con más facilidad que el estilo pianístico de líneas más complicadas y armonías más modernas por el que apostaba Montoliu, por mucha claridad y elegancia con la que pudiera dotar el pianista a los recursos técnicos del *bebop*.

A modo de inciso, nos parece necesario recordar la enorme influencia que tuvo Nat King Cole en casi todos los pianistas de la época. Cole había logrado varios éxitos con su trío precisamente en la década de 1940, una formación que fue el modelo de muchos tríos posteriores (incluido el de Art Tatum en esa misma época). Su forma de tocar y cantar con un concepto rítmico absolutamente relajado y su sentido del *swing* eran elementos claves de su discurso musical, dentro de "un estilo especial que combinaba ingeniosamente a Hines, Wilson, Billy Kyle y algunos de los conocimientos armónicos de Art Tatum en un todo individualmente expresivo que era inmensamente atractivo para músicos y laicos por igual" (Katz, 2000, p. 361). En este punto hemos de plantear una breve reflexión acerca de las posibles influencias de otros pianistas de jazz en el estilo y lenguaje de Tete Montoliu, no solamente de las reconocidas por él (Jurado, 1981) sino también de aquellas que podemos inferir observando su trayectoria, o constatar mediante la visión de algunos músicos que compartieron escenario con él. Partiendo de la base de que el trío de Nat King Cole fue la referencia directa del Be-Bop Trío, podemos preguntarnos hasta qué punto el estilo y lenguaje de Cole podía, consciente o inconscientemente, influir en el de Montoliu. Continuando con esta línea, uno de los comentarios sobre su estilo y técnica que nos parece especialmente certero y valioso es el que hizo el saxofonista belga René de Kens, quien coincidió con el joven pianista en las *jam sessions* catalanas en los primeros meses de 1950. La revista *Ritmo y Melodía* recogía dichos comentarios en la sección "Ecos de Bélgica" del número de abril de 1950:

Joven pianista, creo que de diecisiete años, ciego desde temprana edad, jamás me ha mostrado la documentación que en varias ocasiones le he pedido, e incluso ignoro su verdadero nombre. Su estilo es de lo más curioso: influenciado por King Cole (sobre todo en temas lentos) y por Gillespie. Bop cien por cien, mas de una factura musical muy segura; su modo de tocar es ligero, servido por una fraseología sutil e iluminado con grandes rasgos técnicos "a lo Dizzy", de una limpieza de ejecución perfecta. La variedad de sus acompañamientos es rica en colores [...] (Citado en García Martínez, 1996, p. 171).

Aunque sus conciertos no eran demasiado frecuentes (pues no dejaban de ser una formación semi-profesional), el Be-Bop Trío actuó en varios eventos señalados, como la *jam session* organizada con motivo de la inauguración de un nuevo local

social del Hot Club —en Calle Valencia 168— el 23 de abril del 49. En esta sesión Tete Montoliu también compartió escenario con otros músicos, como el guitarrista Manuel Bolao, y el público se mostró receptivo y entusiasta ante las interpretaciones del pianista. La presentación oficial del Be-Bop Trío tuvo lugar el 3 de diciembre del mismo año, en una sesión matinal organizada por el Hot Club en la Sala Mozart. El liderazgo de Tete Montoliu se reafirmó de forma clara en este concierto, así como su evolución musical ascendente, confirmando que “él y su trío practicaban el jazz más moderno del país” (Pujol, 2005, p. 254).

Montoliu seguía abriéndose camino con fuerza y mostrando su evolución y madurez como intérprete de *bebop*. El 23 de abril de 1950, el Hot Club inauguraba oficialmente un nuevo local para sus actividades en el Pasaje Permanyer nº 6, con un lleno absoluto de socios y simpatizantes. En este evento actuaron Tete Montoliu y Jordi Pérez (en esta ocasión sin Jerry de Larrocha), siendo la intervención de Montoliu muy exitosa y aplaudida por el público. Por estas fechas y en el marco de las *jam sessions* matinales del Hot Club se presentó el nuevo Be-Bop Trío, con un cambio en la plantilla: el joven batería Juli Ribera ocupó el puesto del violonchelista y contrabajista Jerry de Larrocha. Ribera era un batería aficionado, buen amigo de Montoliu, con el que este ya había tocado en las *jam sessions*. Quedaba así una plantilla de dos instrumentos armónicos —piano y guitarra— con batería, en un nuevo Be-Bop Trío que no tardaría mucho tiempo en plantearse cambios más decisivos.

2. Afianzando el liderazgo: el Cuarteto Be-Bop

El nuevo Be-Bop Trío con Juli Ribera duraría menos de un año, tiempo en el cual sus miembros siguieron compartiendo escenario con Jerry de Larrocha en las *jam sessions*. Podríamos ver en esta etapa una transición hacia la formación de un grupo más completo, definitivo y de mayor nivel profesional en la carrera de Tete Montoliu, y en cuyo nombre seguiría residiendo la misma declaración de intenciones de su líder. Efectivamente, la buena compenetración entre Montoliu, Pérez, Ribera y de Larrocha —y seguramente la lógica visión de la posibilidad de tener una sección rítmica completa— cristalizó en el proyecto definitivo: el Cuarteto Be-Bop, creado a finales de 1950 de manera oficial. La plantilla, por fin al completo con la sólida base de batería y contrabajo, abría un sinfín de posibilidades y nuevos retos en el repertorio, permitiendo asimismo una mayor libertad y comodidad en la improvisación al piano y a la guitarra. Montoliu y sus compañeros se convirtieron rápidamente en el grupo base de las *jam sessions* del Hot Club, y ya en 1951 se podían escuchar cada semana —los lunes a las 15:00h— en el programa *Radio Club* que emitía Radio Barcelona. Esta importante difusión propició que también actuaran en fiestas pri-

vadas y en otras salas, ocasiones en las que su repertorio no podía ceñirse exclusivamente a los *standards* de jazz o a los temas típicos del *bebop*, sino que incluían también temas afro-cubanos y alguna canción francesa. Y asimismo, durante el verano el Cuarteto solía actuar en otros locales, entre ellos el club Arizona en el barrio de Pedralbes, donde interpretaban un repertorio de jazz más clásico y con menos espacio para la improvisación. Esta concesión —en la cual suponemos una lógica limitación de libertad y creatividad— no agradaba precisamente a Montoliu, pero la contrapartida fue positiva ya que el grupo comenzó a hacerse con un nombre sólido y "sirvió para afianzar la reputación del Cuarteto Be-Bop entre un público poco dado a escuchar auténtico jazz" (Pujol, 1995, pp. 266-67).

El Cuarteto Be-Bop, que se había convertido en el grupo de jazz más innovador y en el que la figura de Montoliu crecía cada vez más, seguía colaborando en proyectos organizados por el Hot Club tocando en las *jam sessions*, y también en sesiones privadas, pues el pianista comenzaba a tener grandes amigos y admiradores entre los aficionados al jazz moderno. Hemos de destacar especialmente el concierto que el Cuarteto ofreció en el otoño del 51 con motivo de la inauguración del Club Embassy (en la calle Casanovas 270), concierto que fue grabado en una cinta magnetofónica con el propósito de enviarla al Hot Club de París y poder optar a ser seleccionados para participar en el *II Salon du Jazz* de París al año siguiente. La conexión existente entre el Hot Club de Barcelona y el de París, junto con la fama creciente de Montoliu y la valoración positiva de la mencionada grabación, hicieron que llegase la deseada invitación para el Cuarteto Be-Bop. Pero, lamentablemente, no pudieron viajar a París para participar en el concurso internacional debido a una serie de razones que no están demasiado claras, y de las cuales se han ofrecido diferentes crónicas².

El momento álgido en la carrera del Cuarteto Be-Bop tuvo lugar el 18 de marzo de 1952, fecha en la que actuó en un escenario importante, la sala de conciertos de la Casa del Médico³, obteniendo su mayor éxito artístico (y por tanto, podemos considerar asimismo esta fecha de especial trascendencia para la difusión e instauración del *bebop* en Barcelona). Montoliu y sus compañeros contaron para esta ocasión con el apoyo del Hot Club e incluso con el respaldo personal de Alicia de Larrocha, que declaraba abiertamente su admiración ante las aptitudes musicales del cuarteto: "lo que más admiro en el Cuarteto Be-Bop es la facilidad de asimilación" (citado en García Martínez, 1996, p. 168).

2. Para más información sobre este tema, revisar García Martínez (1996, p. 170), Jurado (2005, p. 103), y Pujol (2005, p. 276).

3. La Casa del Médico es un edificio con más de 80 años de historia situado en Vía Laietana 31. Propiedad de Mutual Médica, tiene en su interior un magnífico salón de actos, con buena acústica y capacidad para 320 personas.

Merece la pena detenerse en comentar el repertorio que se escuchó esa noche, pues nos resulta del mayor interés. El programa estaba organizado en tres partes, y en la primera de ellas se interpretaron temas originales de Montoliu y Pérez, como la suite afro-cubana “Pinceladas” y “Mambo roto”. La parte central del concierto consistió en una selección de *Artistry in Rhythm*, de Stan Kenton, y otra de la suite *Black, Brown and Beige*, de Duke Ellington. Y finalmente, la sección que cerró el concierto estuvo específicamente dedicada al *bebop*, con la interpretación de algunos de los temas más representativos del género.

A priori podría resultar cuanto menos curiosa la selección de algunos temas del repertorio, especialmente los de Stan Kenton y Duke Ellington. Ambas obras, *Artistry in Rhythm* y *Black, Brown and Beige*, tienen en común la intención de sus respectivos autores de combinar elementos sonoros y estructurales del jazz y la música clásica. Casualmente ambas salieron a la luz el mismo año, 1943, aunque los diferentes ámbitos en los que se dieron a conocer determinarían en parte su diferente recepción. Y asimismo, ambas tratan de abordar un tema de fondo: la problemática estructural que supone el manejo de formas musicales extensas desde la óptica de la música de jazz. Efectivamente, en ambas obras encontramos todos los elementos que conforman una obra sinfónica: abundantes elementos de contraste y de material temático, cambios de tonalidad, de textura y de color, variaciones orquestales, alternancia de *tuttis* y *solis*, etc.

El germen de la obra *Artistry in Rhythm* fue una melodía breve grabada con el nombre de “Theme” (1941), que en 1943 Kenton había expandido y desarrollado a estilo orquestal “semi-sinfónico”. Entre todo el entramado de secciones yuxtapuestas en las que se alternan *tuttis*, *solis*, variaciones melódicas, contrapunto, interludios y el gran clímax orquestal final, nos parece interesante destacar la parte central. En ella, Stan Kenton interpreta un solo de piano, con todo el espacio necesario para variar y desarrollar el tema a su placer, con una libertad más cercana al jazz que a las partes de solista de un concierto.

La adaptación de esta obra para cuarteto de jazz no debió ser sencilla. Sin embargo, estas —*a priori*— complicaciones estructurales, envuelven una sección central de piano solo con interesantes posibilidades de lucimiento para el intérprete. Es posible que esta fuera la razón por la cual fue seleccionada una obra tan atípica dentro del repertorio jazzístico: una elección *ad hoc* para Montoliu, que podía suponer una gran oportunidad para que el pianista mostrase tanto su virtuosismo y calidad interpretativa, como la madurez de su discurso musical en el marco de la improvisación.

La suite *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington, una extensa obra en tres movimientos para voz y banda de jazz, fue estrenada en el Carnegie Hall en 1943, y no obtuvo buenas críticas por parte de los puristas de la música clásica, quienes consideraban que esta no debía fusionarse con el jazz. No obstante, algunos histo-

riadores afirman que “constituye un hito en la carrera de Ellington y merece ser considerada como la obra extensa más importante de la historia del jazz” (Gioia, 1997, p. 256). La obra, con excepción de unos pocos conciertos en la época de su estreno, se ha interpretado normalmente por partes. Ignoramos qué temas interpretó aquella noche el Cuarteto Be-Bop, aunque en el primer movimiento encontramos alguna de las mejores y más conocidas melodías, como “Come Sunday”. El hecho de adaptar temas inusuales, o rarezas del repertorio jazzístico dentro de una estética *third stream*, no resulta extraña si pensamos en la formación musical de Tete Montoliu, quien en esas fechas seguía cursando sus estudios de piano clásico en el conservatorio. A esto hay que añadir una marcada preferencia personal hacia la figura de Duke Ellington como director de orquesta, tal y como manifiesta en una entrevista concedida a la revista *Ritmo y Melodía* en 1950 (citado en Jurado, 2005, p. 93).

El Cuarteto Be-Bop reservó para el final del concierto los temas absolutamente representativos del repertorio *bebop*, algunos de los cuales suponían una auténtica primicia en Barcelona. Entre ellos “Hot House”, el conocido tema de Tad Dameron (*contrafact* de la canción popular de Cole Porter “What Is This Thing Called Love?”), o el clásico de Parker “Confirmation”, que posiblemente se escuchaba por vez primera en España. También interpretaron una composición original de Montoliu en estilo *bebop* llamada “Chombo bop”, presumiblemente dedicada a su amigo el saxofonista José “Chombo” Silva, quien, habiendo compartido escenario con el joven pianista en múltiples ocasiones, le había puesto el cariñoso sobrenombre de “Likely Bop”. Hemos de poner en valor la importancia de interpretar temas como “Confirmation” en esa época en España, hecho que ya era un logro en sí mismo, pero que no fue entendido por todos.

La sala tuvo un lleno casi completo, y el público disfrutó —en su mayoría— de un concierto realizado por músicos locales, cuyo talento interpretativo fue aplaudido con entusiasmo. Con este concierto, el Cuarteto Be-Bop se consolidaría como “el mejor grupo de jazz del momento” (Pujol, p. 276). Sin embargo la crítica se posicionaría en los extremos opuestos, respondiendo seguramente al criterio personal de los respectivos cronistas con respecto al *bebop*: en *El Noticiero Universal* del 19 de marzo de 1954 encontramos una excelente crítica, que incluye la justificación del estilo con una comparativa entre los estilos de la música clásica y contemporánea, y una visión general bastante abierta. Menciona la excelencia de Montoliu, la originalidad del repertorio, el entusiasmo del público, la magnífica técnica e interpretación de los músicos, además de la brillante ejecución, sonido y empaste del cuarteto. Y resume: “una velada inolvidable para los aficionados barceloneses, que por primera vez han disfrutado de una auténtica audición de be-bop, por intérpretes españoles” (citado en García Martínez, 1996, p. 169). Sin embargo, en su crónica para el *Diario de Barcelona* del 26 de marzo, el crítico musical Del Arco se posiciona de manera ostensible con los detractores del *bebop*, lanzando las acusaciones habituales: les

tacha de individualistas y de tocar para minorías o solamente para ellos mismos, ridiculizando incluso su concentración con expresiones como “transportados al otro mundo”, además de tildarlos de egocéntricos y soberbios. Una música, por tanto, poco entendible y que no podía llegar a una mayoría de público (citado en García Martínez, 1996, p. 169). Dos críticas extremadamente opuestas que son un claro ejemplo de la polémica que suscitó la llegada del estilo *bebop* en EE.UU. y especialmente en Francia, y que también se vivió de manera intensa en España⁴.

En el verano de 1952 el Cuarteto Bebop —en esta ocasión sin Jerry, que fue reemplazado por Mario Valero— continuó sus actividades en Palma de Mallorca, donde se dio a conocer a través de audiciones en los estudios de Radio Mallorca. Y como ya había ocurrido otras veces, esta valiosa difusión propició otras actuaciones en las islas, especialmente en Tito’s, un club mallorquín de clientela extranjera donde tocarían casi a diario. En la primavera de 1953 también se podía escuchar al Cuarteto Be-Bop dos veces por semana en *El Café de la Tarde*, el programa de Radio España de Barcelona que dirigía y presentaba el popular locutor Joaquín Soler Serrano. Y asimismo, Montoliu y sus compañeros seguían actuando en fiestas particulares y en las numerosas *jam sessions* que organizaba el Hot Club. Pero desafortunadamente, las actividades del Cuarteto Be-Bop cesaron finalizado el verano, en parte porque “Jerry” y Ribera no tenían intención de ser profesionales pero, sobre todo, debido a las escasas posibilidades que se les ofrecían de actuar en los locales de la ciudad, donde el público sentía escaso interés hacia el jazz moderno. A partir de la disolución del Cuarteto Be-Bop, Tete Montoliu iniciaría una nueva etapa en su carrera musical que, profesionalmente, le alejaría durante un tiempo del jazz.

3. Tete Montoliu como *bopper*: primeras grabaciones discográficas⁵

Tras un paréntesis de tres años en los que lidera diversas formaciones de otros estilos musicales, preferentemente de música latina, Tete Montoliu consolida su carrera

4. La polémica sobre el *bebop* generada en los ambientes jazzísticos catalanes en esta época, ha sido ampliamente tratada en el proyecto de investigación inédito *El Jazz moderno en la España de los años '50: Tete Montoliu “en defensa del be-bop”* (Luján, 2015).

5. Hay que recordar que vamos siguiendo la línea del jazz en la trayectoria de Tete Montoliu, línea que aunque representaba la música que más le gustaba hacer, era asimismo en la que menos se prodigaba profesionalmente. De hecho, antes de realizar grabaciones de jazz, ya había grabado cuatro discos con su Conjunto Tropical, donde su esposa Pilar Morales cantaba boleros, y otros géneros más comerciales. Esta era la música que le daba el sustento a Montoliu en aquella época, la música comercialailable del momento, aunque había locales en los que no tenía buena recepción, ya que Tete no podía evitar que el lenguaje del jazz se escuchara bajo los merengues y los chachachás que interpretaba.

como músico de jazz a partir del año 1956, y comienza asimismo su proyección internacional. Su encuentro con el vibrafonista Lionel Hampton y las posteriores grabaciones con él y con otras formaciones, entre los años 1956 y 1959, contribuyen no solamente a una revitalización del jazz en el panorama catalán, sino también a sentar las bases del jazz moderno en Barcelona y por tanto en todo el territorio nacional, pues puede afirmarse que España en esa época tenía en la ciudad de Barcelona su capital del jazz (Pujol, 2005).

3.1. Tete Montoliu y Lionel Hampton: *Jazz Flamenco*

En 1956 el vibrafonista norteamericano de jazz Lionel Hampton (Louisville, 1908-Nueva York, 2002) actúa con su quinteto en el Windsor Palace de Barcelona, y Montoliu tiene ocasión de conocerle el 13 de marzo de ese año, durante una *jam session* que el vibrafonista organiza tras una actuación en ese mismo escenario. Tete Montoliu se sentó al piano desde el principio, ya que al parecer no había otro pianista, y estuvo tocando toda la noche. Hampton estaba tan impresionado que al día siguiente invitó a Montoliu a tocar en el concierto, presentándole como "el mejor pianista de jazz de Europa" (Jurado, 2005, p. 122). Meses más tarde, el vibrafonista vuelve a España para actuar en el teatro Carlos III de Madrid, y es entonces cuando llama a Montoliu para grabar unos temas con el sello discográfico RCA, que recogieran sus experiencias musicales en nuestro país. El pianista catalán viaja a Madrid en junio para grabar tres temas: "Tenderly" (Gross-Lawrence), "Spain" (Jones-Kahn) y "Toledo's Blade" (Lionel Hampton). La sesión de grabación tuvo lugar el 30 de junio de 1956, y el LP se editó con el nombre de *Flamenco Jazz*. El disco que resultó de estas sesiones de grabación tiene ciertas particularidades que lo enmarcan también en otros contextos de investigación, pues, además del trío de Hampton y la colaboración de Montoliu, también participó María Angélica tocando castañuelas en varios temas⁶. Los tres temas mencionados, "Tenderly", "Spain" y "Toledo's Blade", fueron los primeros temas de jazz grabados por Tete Montoliu, aunque su nombre no figura en los créditos de ninguna de las dos ediciones⁷. Estos tres temas fueron reeditados varias décadas después y publicados en un disco recopilatorio llamado *Tete*

6. Los temas en los que interviene María Angélica constituyen un ejemplo de yuxtaposición de elementos del jazz y del flamenco, siendo este disco considerado como uno de los primeros experimentos en la confluencia de ambos estilos, pero sin un resultado relevante en el aspecto que da título al disco.

7. En marzo de 1956 Tete Montoliu fue invitado a tocar dos temas con la orquesta de Lionel Hampton en el Teatro Windson. El pianista interpretó "Oh! Lady Be Good" y "Tenderly", y ambos temas fueron grabados por los miembros del Hot Club, que editaron unas pocas copias en vinilo para uso privado.

Montoliu: primeros pasos (Discmedi Blau, 2006), disco que recoge además muchos temas de otros estilos no jazzísticos —sobre todo música latina— procedentes de sus primeras grabaciones.

3.1.1. “Tenderly”

La conocida canción popular “Tenderly” (W. Gross/J. Lawrence, 1946) aparece en el disco de Lionel Hampton interpretada a piano solo por Tete Montoliu. Este tema, compuesto originalmente en tiempo de vals a $\frac{3}{4}$, siempre se interpretó por los músicos de jazz como *standard* en 4/4, con un *tempo* de balada *swing*. Encontramos dos claros antecedentes de “Tenderly” a piano solo grabados por Art Tatum en 1950 y por Bud Powell en 1955⁸. No parece casual que Tete Montoliu escogiera el mismo tema que ya habían grabado a piano solo sus dos pianistas de referencia en esta época.

Abrimos un paréntesis para mencionar al que fue el pianista más innovador, deslumbrante y creativo del *bebop*, Earl “Bud” Powell (New York, 1924-1966). Algunas de las innovaciones de Powell consistieron en trasladar al piano las líneas improvisadas de músicos como Dizzy Gillespie y Charlie Parker, pero desde una perspectiva absolutamente única y original (Katz, 2000, p. 362), línea que también siguió Tete Montoliu.

Pero aunque pudiéramos encontrar cierta influencia de las versiones de Tatum y Powell en la de Montoliu, es evidente que este poseía ya suficiente personalidad artística, y suficiente técnica y conocimientos teóricos para realizar su propia interpretación, hecho que se aprecia desde el comienzo de la pieza. Art Tatum comienza exponiendo el tema con cierta precipitación, sin demasiadas pausas, en un ambiente *rubato* pero dentro de la estética de piano *stride*, muy virtuosístico. Powell, prescinde directamente de la exposición melódica del tema, abordando directamente la improvisación, con escasas citas literales de la melodía. Sin embargo, Montoliu ofrece una exposición del tema clara, pausada, brillante, llena de lirismo pero no exenta de virtuosismo, y con una riqueza armónica y un contorno melódico dentro del lenguaje *bebop*, tal vez más cercano a Bud Powell y al ambiente sonoro que este era capaz de crear en esa y otras hermosas baladas a piano solo, como “I’ll Keep Loving You” (*Jazz Giant*, 1949).

8. Esta versión de “Tenderly” procede de *Jazz Original*, un álbum de estudio de Bud Powell publicado en 1955, que recoge las sesiones que el pianista grabó en Fine Sound Studios de Nueva York, en 1954 y 1955. El álbum fue reeditado por como *Bud Powell '57* en 1957.

3.1.2. “Toledo’s Blade”

Tenemos aquí un título de inspiración española, “La espada de Toledo”, compuesto por Lionel Hampton posiblemente para la ocasión y tal vez de forma rápida, pues el tema tiene en algunos aspectos cierto carácter improvisatorio, y responde asimismo a una estructura armónica muy clásica, sencilla y cómoda para desarrollar un solo. Se trata de un tema a *tempo* rápido, un *swing up* de estructura AABA, y cuya última A es improvisada por Hampton ya desde la exposición del tema, en el que no encontramos ningún guiño, cita o giro melódico que recuerden a la música popular española: de hecho, es un *standard* absolutamente convencional, tanto en el tema como en los solos. En la improvisación de Montoliu encontramos un lenguaje aún sencillo pero extremadamente coherente, con una base muy bien asentada (el paso por los acordes mediante escalas y arpeggios, en corcheas) y con una dirección e intenciones de evolución muy claras también. A esto hay que añadir una técnica pianística que suena impecable, con un toque muy preciso. En definitiva, un claro dominio del lenguaje del *swing* de transición al *bebop*, y en el que encontramos reflejados todos los aspectos técnicos y estilísticos destacados por el saxofonista René de Kers, que ya hemos citado anteriormente⁹.

3.1.3. “Spain”

“Spain”, canción popular americana compuesta en 1924 por Isham Jones con letra de Gus Kahn, es uno de los tres temas del disco *Jazz Flamenco* donde interviene María Angélica, en este caso tocando castañuelas en una breve introducción y haciendo “cuatros” con Lionel Hampton en la parte de los solos. La estructura corresponde al *standard* clásico AABA de 32 compases, con Introducción y Coda, dentro de un *tempo* de *swing* no demasiado rápido. A pesar de que el título del tema pueda sugerir unas armonías más exóticas, nada más lejos de la realidad: la armonía está absolutamente dentro del *standard* clásico, predominando la progresión II-V-I en las partes A y con un paso por la subdominante menor en el puente. A continuación, vamos a comentar los aspectos más destacados de la improvisación que interpreta Tete Montoliu, por medio de un breve análisis realizado sobre la transcripción del solo en el cual destacaremos aquellos elementos específicos propios del lenguaje *bebop*¹⁰.

9. Véase el apartado 1 del presente artículo.

10. Muchos de estos elementos están señalados en la partitura, por lo que no consideramos necesaria su explicación.

En la primera A del solo tenemos un ejemplo de coherencia formal interna casi perfecto. Las dos frases de cuatro compases —que a su vez se subdividen en 2+2— se estructuran dentro de un esquema simétrico de pregunta-respuesta-resolución, en el cual, el motivo principal —que procede de una frase de Hampton inmediatamente anterior al solo de Montoliu— va variando su contorno melódico en las diversas reapariciones¹¹.

Jones-Kahn
Tete Montoliu solo
Transcripción y análisis: Teresa Luján

Spain

Med. swing ♩=152

A

PREGUNTA

RESPUESTA

RESOLUCIÓN

Ilustración 1: Primera A del solo de "Spain". Transcripción y análisis de elaboración propios¹².

En esta parte A encontramos algunos de los elementos que se consideran característicos del *bebop*, como es el uso de los cromatismos de conexión en el c. 6, incluyendo la llamada escala *bebop* de dominante, correspondiente a B♭7¹³. La

11. Otras posibilidades de análisis son posibles, y en este caso se puede interpretar como una frase con más de un motivo, o "multi-motívica" (Crook, 1991, p. 84).

12. Todos los fragmentos musicales del presente artículo proceden de las transcripciones de elaboración propia incluidas en el proyecto de investigación inédito *El Jazz moderno en la España de los años '50: Tete Montoliu "en defensa del be-bop"* (Luján, 2015).

13. Existen numerosos tratados sobre el *bebop*, tanto a nivel histórico como técnico. Para una información clara y precisa sobre los elementos del *bebop*, se puede consultar el libro *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación* (Tejada, 2009).

repetición del *lick* señalado en la partitura confiere cohesión a la melodía, y continúa sonando al cambiar el acorde. Esto podría interpretarse como un intercambio de *lick* o también como un retardo, ya que la explicación armónica de ese diseño melódico encuentra sentido en el acorde anterior. La única anticipación que aparece en esta sección (c. 8) tiene una función importante, pues es la 5ª del acorde que sigue a continuación. Este acorde es el sustituto tritonal, utilizado constantemente en el *bebop*, que en este caso aparece formando un *lick* basado en arpeggios, también de uso común.

El motivo principal de la primera A (m1) se sigue desarrollando también en la segunda, y a ello se unen la incorporación de otros recursos nuevos. El pensamiento rítmico y utilización de *licks*, dentro de la misma coherencia formal, podrían interpretarse como parte de un desarrollo de las ideas planteadas en la primera A. Tete Montoliu introduce aquí un recurso rítmico muy utilizado en el *bebop*, el llamado *double time*, que consiste en doblar el valor de la figura permitiendo la posibilidad de elaborar un discurso musical rápido y fluido en cualquier momento:

A

Ilustración 2: Segunda A del solo de Tete Montoliu sobre el tema "Spain".
Transcripción y análisis de elaboración propios.

El pasaje en *double time* constituye un recurso que aporta variedad rítmica sin abandonar la continuidad melódica, pues comienza variando el motivo principal a partir de su inciso. A partir de ahí aparecen *licks* con fórmulas básicas de arpeggio+escala, escala+arpeggio, o con cromatismos de conexión, que se entremezclan conformando todo el pasaje (Tejada, 2009, p. 35). En definitiva, en esta sección el pianista utiliza varios elementos esenciales del *bebop*: el rítmico, con el uso del *double time*, y la concatenación de *licks*, basados en diversas combinaciones de escalas y arpeggios. La variedad rítmica aporta además un elemento contrastante dentro de una sección que podría considerarse como un pequeño desarrollo.

La parte B continúa —dentro de una estructura formal de impecable simetría— con dos frases de 4+4 cc. en las que aparece un motivo nuevo contrastante con el anterior, basado en arpeggios ascendentes. Podemos observar el contorno de la frase característica del lenguaje *bebop*, con melodías continuas —sin silencios— en corcheas que fluyen dibujando una curva melódica que asciende desde el grave al agudo y vuelve a descender:

B

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 17, features a 'PREGUNTA' section (measures 17-19) and a 'RESPUESTA' section (measures 20-21). The second system, starting at measure 21, features a 'PREGUNTA' section (measures 21-23) and a 'RESOLUCIÓN' section (measures 24-25). Chord symbols are placed above the notes: $A^b m^9$, $A^b m^9$, $D^b 7$, $E^b \Delta$, $E^b 9$, $G m^7$, $G^b 7$, $F m^7$, and $F^b 7$. Rhythmic markings include 'm.2' (half note), '3 licks' (triplets), and 'LICK'. Performance instructions include 'Inciso' (breath mark), 'gliss.' (glissando), 'Ant.' (accents), and 'Cr.' (crescendo).

Ilustración 3: Puente del solo de Tete Montoliu sobre el tema "Spain".
Transcripción y análisis de elaboración propios.

En la segunda frase aparece la variación del nuevo motivo (c. 21) continuando con una concatenación de *licks* que Montoliu resuelve en el último compás con una fórmula muy habitual. Se trata de un *lick* utilizado hasta la saciedad en el *bebop*, que dibuja la sustitución tritonal de la dominante por medio de las primeras notas de la escala alterada. Se utiliza muy a menudo con tresillo de

corcheas, aunque en esta ocasión el pianista toca semicorcheas y termina con la aproximación cromática inferior de la 3ª del acorde siguiente, por lo que encontramos la resolución definitiva del *lick* ya en el primer compás de la última A (c. 25).

La última A del solo es la sección en la que encontramos más eventos interesantes, tanto a nivel armónico como rítmico. Todos los elementos aparecidos anteriormente aumentan en cierto grado su complejidad, desde el *double time* hasta el uso de las tensiones armónicas, siempre dentro de la simetría formal que preside la totalidad del solo:

A

Ilustración 4: Última A del solo de Tete Montoliu sobre el tema "Spain".
Transcripción y análisis de elaboración propios.

Esta es la parte del solo más rica a nivel lingüístico, y que exige además cierto nivel técnico del instrumento, especialmente en el pasaje de *double time*. Aquí encontramos otro buen ejemplo de pensamiento rítmico, pero con un elemento de complejidad añadido consistente en la repetición de un patrón cromático, en este caso procedente de la escala *bebop* de dominante, que se repite en *ostinato* empezando cada vez en un tiempo diferente. Si este desplazamiento se mantuviera durante más compases tendríamos un ejemplo de modulación rítmica, pero en este caso lo consideraremos como desplazamiento rítmico (Tejada, 2009, p. 110).

Encontramos nuevos colores armónicos en esta última A, como los de la escala lidia b7 enlazada con la hexátona (c. 28), además de escalas de *blues* combinadas con pentatónicas que, junto con la adecuada intención rítmica, confieren a la última frase un color general de *blues*.

En la totalidad de la improvisación de Tete Montoliu hemos visto los elementos básicos del *bebop* bien asentados y enmarcados en una estructura formal que no deja de sorprender. Y dentro de este marco, un trabajo motivico como elemento de cohesión interna que contribuye a estructurar el discurso musical, dándole conformación y coherencia. En este sentido el solo resulta incluso didáctico: podría servir de modelo para mostrar cómo se ha de construir una improvisación.

3.2. En el camino del jazz moderno: *Tete Montoliu y su Conjunto*

En febrero de 1957 Tete Montoliu realiza por fin una grabación oficial de jazz con su propio grupo, un hecho de gran trascendencia por ser la primera grabación discográfica de jazz realizada en Barcelona por un grupo español desde 1950 (Pujol, 2005). El pianista tocó acompañado por Manuel Bolao a la guitarra, José Vives al contrabajo y Ramón Farrán a la batería, en una sesión que tuvo lugar en el Orfeón de Gracia para el sello discográfico Phillips, y que fue editada con el nombre de *Tete Montoliu y su Cuarteto*. Se grabaron solamente cuatro temas, dos de los cuales fueron boleros cantados por la entonces mujer de Montoliu, la cantante cubana Pilar Morales. A estos se añadieron dos *standards* de jazz: "You and the Night and the Music" (A. Schwartz-H. Dietz) y "The High and the Mighty" (D. Tiomkin-N. Washington).

La proyección internacional de Tete Montoliu se afianza con su intervención en el Festival de Jazz de Cannes en 1958, actuación muy valorada en el ámbito jazzístico barcelonés, y que para el pianista supuso además una gran oportunidad, pues allí coincidió con el Modern Jazz Quartet y con otros muchos músicos históricos del jazz. El pianista catalán tuvo la ocasión de tocar a trío con el contrabajista franco-argentino Ricardo Galeazzi y con el baterista neoyorquino Ditto Edwards, y participó asimismo en la *jam session* de clausura del Festival, junto a músicos que ya eran historia del jazz como los saxofonistas Stan Getz y Coleman Hawkins y el gran trompetista Dizzy Gillespie. Este paso por el festival de Cannes supuso un impulso dentro y fuera de nuestras fronteras para la ya prometidora carrera de Tete Montoliu, el cual recibió un gran apoyo por parte de críticos y aficionados.

La grabación más importante de Tete Montoliu en esta etapa, por su extensión y contenido, se realiza en noviembre de 1958 para el sello Saef, y se edita posteriormente con el nombre de *Tete Montoliu y su Conjunto*. El grupo graba ocho temas:

"Bernie's Tune" (B. Miller), "Walking" (R. Carpenter), "Someone to Watch Over Me" (G. & I. Gershwin), "Fine and Dandy" (K. Swift-P. James), "Somebody Loves Me" (G. & I. Gershwin), "Indiana" (J. F. Hanley-B. McDonald), "Delaunay's Dilemma" (John Lewis), y "Willow Weep for Me" (Ann Ronell). Los músicos con los que contó Montoliu para esta grabación fueron Eduardo Gracia (contrabajo), Ramón Farrán (batería), Ricardo Roda (saxo alto, en los temas 1-2-4) y Francesc Burrull (vibráfono en los temas 3-5-7). El último tema, la balada "Willow Weep for Me", es interpretada por Tete Montoliu a piano solo. Este sería por tanto, el primer disco íntegramente de jazz grabado por Tete Montoliu como líder, y en el que interpreta temas cada vez más dentro del estilo *bebop*, como "Delaunay's Dilemma" (*rhythm changes* compuesto por John Lewis) y especialmente la canción popular "Indiana", interpretada a gran velocidad y más cercana a su *contrafact* "Donna Lee". En estos dos temas se puede apreciar la evolución de Montoliu en el lenguaje y en la gestión de los elementos técnicos y estilísticos del *bebop*, que utilizará con la misma claridad, equilibrio, musicalidad y virtuosismo que hemos destacado en este artículo, virtuosismo que hemos destacado en este artículo.

Referencias

- Berendt, J. E. (2000). *El Jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Carr, R. (1988). *Un siglo de Jazz*. Barcelona: Blume.
- Coker, J. (1977). *El Lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Crook, H. (1991). *How to Improvise. An approach to practicing improvisation*. Mainz: Advanced Music.
- DeVeaux, S. (2000). The Advent of Bebop. En *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 292-304). New York: Oxford University Press.
- Epstein, D. M. (2008). *Nat King Cole. La voz inolvidable*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- García, J. (2012). El trazo del jazz en España. *El ruido alegre. Jazz en la BNE* (pp. 17-71). Madrid: Ministerio de Cultura.
- García, J. M. y Salinas, J. L. (1995). Letra y jazz en España. *Pautas. Letra y Música*.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz-flamenco. El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. Madrid: Turner.
- Goialde, P. (2012). *Historia de la música de jazz, (II)*. Madrid: Bubok.
- Gridley, M. (1991). *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall.
- Jurado, M. (1981). Tete Montoliu. *Quàrtica Jazz, 1*. Recuperado de http://www.tomajazz.com/perfiles/montoliu_tete_parte_1.htm
- Jurado, M. (2005). *Tete, casi autobiografía*. Madrid: Fundación Autor.

- Katz, D. (2000). Pianists of the 1940s and 1950s. En *The Oxford Companion to Jazz* (pp. 357-372). New York: Oxford University Press.
- Kernfeld, B. (Ed.) (1991). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Londres: Macmillan.
- Kühn, C. (1998). *Tratado de la forma musical*. Cooper City: SpanPress Universitaria.
- Luján, T. (2015). *El Jazz moderno en la España de los años '50: Tete Montoliu "en defensa del be-bop"*. Granada: Proyecto de Investigación — DEA — inédito. Universidad de Granada, 2015.
- Luján, T. (2018). La revista *Ritmo y Melodía*. Crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Jazz Hitz*, 1, 39-56.
- Montoliu, V. (1950). Defensa del be-bop. *Ritmo y Melodía*, 45-46.
- Montoliu, T. (2005). *Tete Montoliu y su Cuarteto*. En *Grabaciones Históricas*. [CD]. Barcelona: FreshSound Records (1957).
- Montoliu, T. (2005). *Tete Montoliu y su Conjunto*. En *Grabaciones Históricas*. [CD]. Barcelona: Fresh Sound Records (1958).
- Montoliu, T. (2006). *Tete Montoliu. Primeros pasos*. [CD]. Barcelona: Blau Discmedi (1956).
- Papo, A. (1985). *El Jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Powell, B. (1994). Tenderly. En *The Complete Bud Powell On Verve*. [CD]. California: Verve Records (1955).
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- Ritmo y Melodía*. Números 8-17; 26-31; 41-46. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Romaguera i Ramió, J. (2002). *El jazz y sus espejos* (vols. 1-2). Madrid: Ediciones de la Torre.
- Soutif, D. (2009). El jazz en Cataluña. Del Hot Club a los salones del jazz. Conversación con Alfredo Papo. *El Siglo del Jazz* (pp. 40-42). Barcelona: Diputación provincial.
- Sparke, M. (2011). Artistry in Rhythm - Stan Kenton (1943). *Congress Library*. Recuperado de <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/artistry%20in%20rhythm.pdf>
- Tatum, A. (2009). Tenderly. En *Art Tatum 20th Century Piano Genius*. [CD]. California: Verve Records (1950).
- Tejada, G. (2009). *Charlie Parker. Lenguaje y técnicas de improvisación. Teoría y práctica*. San Sebastián: Musikene.

Fecha de envío: 9/03/2020

Fecha de revisión: 6/04/2020

Fecha de aceptación: 20/05/2020