

ALGUNES APROXIMACIONS SOBRE LA *PERFORMANCE* EN EL JAZZ*

CARLOS SILVA

Per a molts aficionats i professionals del jazz, un dels aspectes més importants és la seva realització en viu. És allà on s'apliquen els coneixements adquirits a les escoles formals i/o informals. A més de ser útils com a aprenentatge per al treball col·lectiu, insten a desenvolupar la comunicació interna i externa.

El jazz, com a manifestació musical, té els seus codis inserits en el treball individual i grupal, com la improvisació, el *swing*, els mecanismes musicals i extra-musicals per a cridar l'atenció del públic, i la gestualitat.

IMPROVISACIÓ

El *New Grove Dictionary of Jazz* ens aclareix una mica aquest tema, focalitzant-lo com un element principal del jazz, on destaquen l'espontaneïtat i la sorpresa com a factors principals.¹

[...] un solo, normalment, consisteix en un simple cor o una continua successió de cors durant el qual l'interpret improvisa sobre l'harmonia [...] del tema, mentre alguns o tots els altres músics realitzen un acompanyament.²

Improvisar en el jazz o fer un solo comporta els seus codis. Raymond Kennedy menciona un treball que va realitzar Thomas Owens —entre altres investigadors— sobre els múltiples desenvolupaments dels motius en els solos de Charlie Parker. En aquesta tesi, Owens localitza en diverses peces (circumscrietes en grups) les diferents maneres de variar els motius: augments, disminucions, desplaça-

* Traduït per Mireia Porta.

1. Cf. Barry KERNFELD (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, vol. I, MacMillan Press Limited, 1988, p. 554.

2. *Ibid.*

ments de les frases, alteracions en l'articulació, etc.³ Tot i així, Kennedy destaca que els improvisadors poden fer canvis dràstics en el transcurs dels seus solos, a diferència dels compositors de música escrita. I en aquest sentit, considera que tots dos utilitzen processos idèntics a l'hora de crear i treballar els seus materials.⁴

L'articulació i el desplaçament de frases sembla ser un dels punts importants en un solo de jazz. Bruce Barth, pianista de jazz dels EUA, va comentar que «en desplaçar les frases en un solo mentre la base rítmica [piano, contrabaix i bateria] manté el caràcter, es percep un altre color». A més a més, ressalta que «així no es fan evidents ni la forma ni els primers temps de cada compàs».⁵

Respecte a l'articulació, es pot escoltar a l'organista nord-americà Jimmy Smith en una peça de Duke Ellington anomenada *In a Mellow Tone*.⁶ En aquesta peça, Smith designa diferents dinàmiques a cada nota de les frases que improvisa, treballant, a més, els silencis com una sensació de crear espais, en correspondència amb l'orquestra que l'acompanya (la d'Oliver Nelson). Però, tot i així, crec que la millor manera de comprendre això és a través de la transcripció descriptiva, malgrat l'existència de llibres amb transcripcions normatives.

A més, Stevens recomana l'audició d'estàndards, sobretot les diferents versions d'una mateixa peça.⁷ D'aquesta manera, l'estudiant no només tindrà accés a la varietat, sinó que comprendrà que una peça es pot ser improvisar de diverses maneres. Això no vol dir que amb la transcripció descriptiva només s'hagi d'imitar un solo. Per una banda, és recomanable per aprendre un llenguatge, i per l'altra, és necessari que a partir d'aquestes transcripcions l'estudiant realitzi noves improvisacions.

SWING

Tom di Pietro, productor de jazz nord-americà i resident a Valldoreix, va comentar que «si en una *performance* de jazz els músics no tenen *swing*, no és jazz».⁸ Per la seva banda, Prögler manté que això pot passar quan els músics toquen desplaçats del *beat*, fora de *tempo*.⁹

Charles Keil destaca la connexió existent entre els bateries i els contrabaixistes, classificant els primers en *on-top* i *lay-back*, i els segons en *stringy* y *chunky*.¹⁰

3. Cf. Raymond F. KENNEDY, «Jazz Style and Improvisation Codes», *Yearbook for Traditional Music*, núm. 19 (1987), p. 41.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. Comunicació personal amb el pianista Bruce Barth.

6. Jimmy bashin' SMITH, *The Unpredictable Jimmy Smith*, CD, Verve 314539061-2.

7. Cf. Charles STEVENS, «Traditions and Innovations in Jazz», *Popular music and Society*, vol. 18 (2) (1994), p. 64-65.

8. Comunicació personal amb el senyor Tom di Pietro.

9. Cf. J. A. PRÖGLER, «Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Rhythm Section», *Ethnomusicology*, 39 (1) (1995), p. 21.

10. Cf. Charles KEIL, «Motion and feeling through music», a Keil, C. i Feld, S. (ed.), *Music Groves*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 62.

Els classifica, per exemple, unint al bateria Tony Williams (*lay-back*) amb el contrabaixista Ron Carter (*stringy*)¹¹ o, per altra banda, al contrabaixista M. Hilton (*chunky*) amb el bateria O. Johnson (*on-top*). Si ens hi fixem, un bateria *lay-back* que porti el caràcter de la peça en el *cymbal* (el *swing* en un *tempo allegro*, per exemple), ho fa amb una sensació «abans del pols»; i el contrabaixista *stringy*, «lluminós o sostingut»¹², genera en el pols una inestabilitat en el *tempo*.

Tot i així, i malgrat que el fenomen del *swing* sembla força ambigu, el pianista nord-americà George Cables va comentar que «és una sensació no mesurada, i que molta gent pensava que això era atribuït a l'època de Count Basie; però quan va aparèixer Charlie Parker, van canviar els conceptes, i també amb Coltrane o Cecil Taylor». En resum, creu que «existeix alguna cosa en la tradició del jazz que, tot i que canviïn els estils, sempre es percep aquesta característica d'inestabilitat en el *beat*, fet que fa que sigui jazz».¹³

COMUNICACIÓ GRUPAL

Paul Berliner planteja que la improvisació col·lectiva facilita que el músic pugui crear, aprendre i així poder avaluar el seu treball.¹⁴ «Dins del caràcter, els improvisadors experimenten un gran sentit de relaxació, el qual incrementa els seus poders d'expressió i d'imaginació.»¹⁵

El treball col·lectiu ajuda a configurar una agrupació, amb el propòsit de que no només siguin individualitats les que s'estan improvisant. Bruce Barth opinava que «existeixen solistes que improvisen pensant que la base els ha de seguir amb un mètode, en circumstàncies que en el jazz la comunicació grupal és imprescindible; és a dir, s'ha de seguir al solista amb respostes a les seves idees i noves propostes». Berliner declara que el treball col·lectiu ajuda a viure una experiència única que combina la sensibilitat amb el coneixement.¹⁶

En un recinte poc aprofitat per l'audició de jazz com és la sala petita de l'Auditori Nacional, [...] s'hi presentava el quartet de Michael Brecker.[...]

La sessió va començar una mica freda però absolutament distesa. I així, entre bromes, l'ambient es va anar caldejant gràcies a l'entusiasme del pianista Joey Calderazzo i als solos incisius i imaginatius de l'impressionant Jeff «Tain» Watts [bateria], el qual sempre sembla que actua amb certa posició de rept. Doncs bé, Brecker, ac-

11. Per a una major comprensió escolteu, per exemple, el disc *Sorcerer* de Miles Davis, CBS 85552.

12. Cf. Charles KEIL, *ibid.*

13. Comunicació personal amb el pianista George Cables, després del seu concert al Jamboree, Barcelona, 23 de febrer de 1999.

14. Cf. Paul BERLINER, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 387.

15. Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 389.

16. Cf. Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 394.

ceptant el repte, es va llençar de cap a l'amistosa competició deixant rera els seus solos un «aquí queda això, algú pot millorar-ho?» que era recollit una i altra vegada pel pianista i el bateria. A l'alçada de African Skies, una meravellosa composició del líder, l'ambient estava molt caldejat, i el resultat declinava, per mitjà dels salomònics aplaudiments del públic, cap a la banda del saxofonista, que s'arrepentava en el seu enciclopèdic timbre: una mostra molt física de que una mateixa nota pot ser tocada de mil maneres diferents.¹⁷

D'alguna manera, la comprensió d'una *performance* de jazz s'aconsegueix si s'hi assisteix, sobretot a les *jam sessions*. Aquestes tenen les seves normes: un grup que està de base (trio o quartet, compost habitualment per un piano, un contrabaix, un bateria i algun solista com el saxòfon o la trompeta); interpreten tres o quatre peces per «crear ambient», i després es dirigeixen als assistents per preguntar si algun d'ells vol tocar. Sovint s'interpreta alguna cançó o un blues proposat pel nou solista. Posteriorment, la base segueix; aquest, després de fer el seu solo, és seguit generalment pel solo del pianista. Després, el solo de contrabaix, i quan aquest acaba es realitzen «diàlegs» entre els solistes i el bateria.¹⁸ Finalment, es reexposa la peça i conclou, generalment, tal i com havia començat. Aquesta manera d'operar sobre un estàndard ha estat utilitzada durant dècades i s'ha vist com una de les formes més pedagògiques d'aprendre el jazz. Tot i així, cal destacar que els estudiants aprenen molt observant com interpreten altres músics.

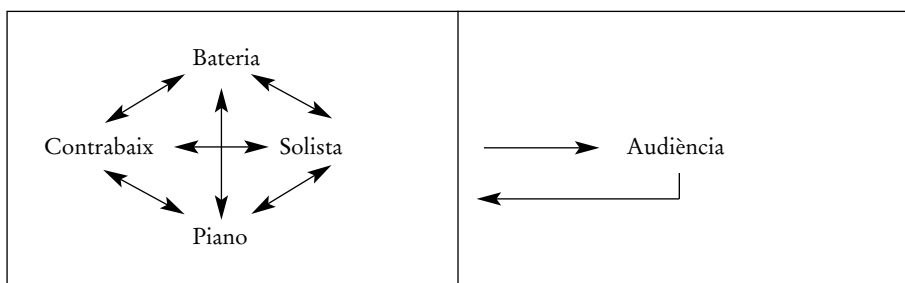
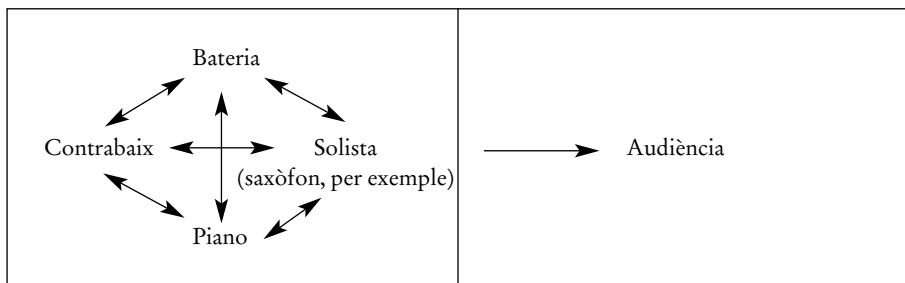
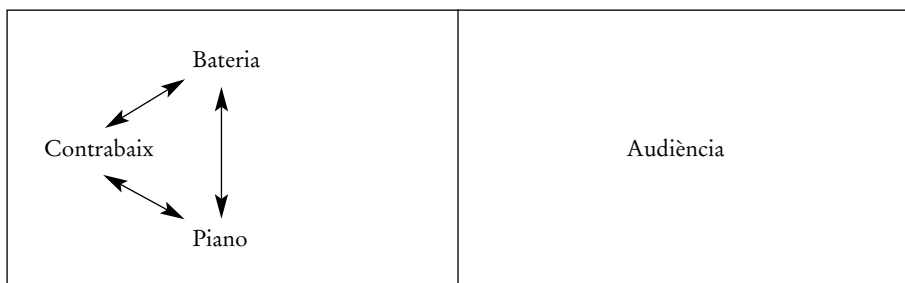
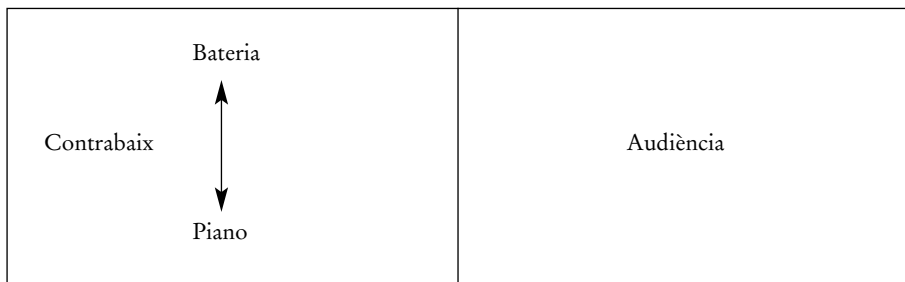
Per altra banda, dins de la *performance* existeixen cinc aspectes importants a destacar: la relació existent entre cada membre del grup, és a dir, piano-contrabaix, piano-bateria, contrabaix-bateria, piano-contrabaix-bateria, i la relació del trio amb el solista. Cadascun d'ells com a individualitats dins de la *performance*, haurien de sonar com una agrupació.

Tipus de comunicació durant una *performance* de jazz

Disposició habitual de l'agrupació en un escenari:

17. Alejandro CIFUENTES, «En Concierto», a *Cuadernos de Jazz*, núm. 38 (1997), p. 10.

18. En un *blues* de 12 compassos, per exemple, els solistes fan torns cada quatre amb la bateria. Solista 1, bateria, solista 2, bateria, etc.



Dins d'aquest mateix aspecte, hi ha la visió que es té en comunicar alguna cosa cap al públic. Reinholdsson senyala tres aspectes importants: l'auditor-intèrpret, l'auditor-analista i l'auditor-comú.¹⁹ Els primers es situen en els músics que toquen jazz i la seva particular visió del què estan comunicant. Els segons, en la perspectiva de l'observador-auditor dins i fora, on, per una banda, s'experimenta la música i els esdeveniments (dins), per després sistematitzar les conclusions; i per l'altra, la planificació existent abans de la *performance* (a fora) i amb la qual l'investigador compararà per establir una conclusió final. Finalment, l'auditor-comú és el que rep el missatge enviat pels músics i torna el seu mitjançant els aplaudiments, per exemple, cada vegada que un solista acaba el seu solo o s'acaba la peça. Keil explica que Thelonious Monk s'aixecava regularment del piano a ballar alguns cors (per exemple quan improvisava el bateria o el saxòfon) i el públic quedava expectant, excepte uns quants que continuaven portant el caràcter de la peça amb les mans o els peus, afirmant així el *swing* que portava la peça que interpretava el seu quartet.²⁰ Això ressalta la proximitat que té l'audiència amb els músics. George Cables va manifestar que «és molt millor tocar en un club que en un teatre. Als clubs el públic està més a prop teu, i tu d'ells; així tenen més llibertat per expressar-se que en un teatre».

GESTUALITAT

Un bon exemple d'un altre camp per al desenvolupament de models culturals no conscients és el del gest. És complicat classificar els gestos i és difícil establir una separació conscient entre allò que en el gest és merament d'origen individual i allò que és atribuïble als hàbits d'un grup com a tot [...]. Com tota la resta en la conducta humana, el gest arrela en les necessitats reactives de l'organisme, però les lleis del gest, el codi no escrit dels missatges i les respostes gestuals, és el treball anònim d'una elaborada tradició social.²¹

Alguns dels gestos que s'han observat en una *performance* de jazz

1) Per avisar els músics que es reposarà la peça que s'està interpretant, un d'ells es posa la mà al cap per indicar-ho.

19. Cf. Peter REINHOLDSSON, *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance Jazz*, Sweden, Uppsala University Press, 1998, p. 76-88.

20. Cf. Charles KEIL, *op. cit.*, p. 56.

21. E. SAPIR, «The Unconscious Patterning of Behavior in Society», original dins E. S. DUMMER (ed.), *The Unconscious: A Symposium*, Nova York, Knopf, 1927, p. 114-142. Esmenat per la reimpressió dins D. G. MANDELBAUM (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir en Language, Culture and Personality*, Berkeley, University of California Press, 1958, p. 544-559, citat per Lluís Payrató, «Emblema: Quan el gest ho és tot», a *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 4 (1994), p. 27.

2) Per indicar que hi haurà *diàlegs* entre els solistes i la bateria, un dels músics indica amb la mà si l'alternança serà de quatre o vuit compassos.

3) Per indicar el pols que tindrà la peça que s'ha d'interpretar, el bateria, per exemple, compta els quatre temps amb les baquetes.

4) Alguns músics, quan estan a punt de finalitzar una peça —si és una balada— fan una *cadenza* i indiquen amb l'instrument la caiguda en el primer temps.

S'ha pogut constatar que existeixen molts jazzistes que, en primer lloc, toquen a la manera física d'algun mestre de jazz, com Bill Evans (per la manera de seure al piano, amb el cap gairebé tocant el teclat), o com Miles Davis (la manera de tocar la trompeta). En segon lloc hi ha la interpretació, per exemple, a la manera de Monk, Parker o Coltrane, entre d'altres. Sens dubte, aquestes formes de comportament adquirides pels músics que aprenen jazz són vàlides si es vol comprendre un codi, però el més important és aconseguir un llenguatge que vagi més lluny, és a dir, personal.

Alguns mecanismes musicals i extramusicals que els realitzadors utilitzen per a cridar l'atenció del públic

1) *Riff*.

2) Clixés.

3) Cites textuales de fragments d'algunes peces de la tradició del jazz o de la música en general, conegudes per l'audiència.

4) El bateria i el pianista a vegades s'aixequen dels seus respectius seients quan estan interpretant els seus solos (una manera de reforçar el clímax?).

5) Alguns saxofonistes aixequen el seu instrument mentre interpreten el seu solo.

6) A vegades algun músic del grup accepta el solo del seu company amb exclamacions com: «yeah!», o «molt bé, quin solo més bo!».

De totes maneres, han d'existir més mecanismes per a cridar l'atenció de l'audiència, però de les *jam sessions* i concerts que s'han observat, aquests son els més utilitzats.

CONCLUSIÓ

El jazz és, en general, una manifestació musical que es desenvolupa en clubs. A més, per ser jazz és imprescindible que hi siguin presents el *swing*, la improvisació, els mecanismes musicals i extramusicals per a cridar l'atenció de l'audiència, la gestualitat i, per descomptat, la comunicació grupal.

22. Les *jam sessions* que es van observar es van realitzar a la Cova de Drac, el restaurant Jazz-Sí, El Jamboree, el Barcelona Pipa Club (a Barcelona) i al Nova Jazz Cava de Terrassa.

Les *jam sessions*²² són una de les pràctiques més importants per aprendre el llenguatge del jazz, en les quals bateria, piano i contrabaix són la base tradicional i, en general, recolzen el solista amb propostes d'idees i respostes d'aquestes idees.

L'aplaudiment és una de les manifestacions més freqüents que utilitza el públic per aprovar els músics. A més a més, si senten que els músics tenen *swing*, porten el ritme de la música amb les mans o els peus.

Finalment, la visió que pugui tenir l'investigador en aquest aspecte no queda completa només amb l'observació i l'entrevista. La participació com a actor ajuda a confeccionar un panorama una mica més complet, és a dir, viure simultàniament a dins i a fora.

REFERÈNCIES

- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- CIFUENTES, Alejandro. «En Concierto», *Cuadernos de Jazz*, núm. 38, 1997.
- KEIL, Charles. «Motion and feeling through music». A: Keil, C. and Feld, S. (ed.), *Music Groves*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994, p. 53-76.
- KENNEDY, Raymond F. «Jazz Style and Improvisation Codes», *Yearbook for Traditional Music*, núm. 19, 1987, p. 37-43.
- KERNFELD, Barry (ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: MacMillan Press Limited, 1988.
- PAYRATÓ, Lluís. «Emblema: Quan el gest ho és tot». A: *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 4, 1994, p. 20-31.
- PRÖGLER, J.A. «Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Rhythm Section». *Ethnomusicology*, núm. 39 (1), 1995, p. 21-54.
- REINHOLDSSON, Peter. *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small Group Performance in Jazz*. Sweden: Uppsala University Press, 1991.
- STEVENS, Charles. «Traditions and Innovations in Jazz». *Popular Music and Society*, núm. 18 (2), 1994, p. 61-78.

AUDICIONS

- DAVIS, Miles. *Sorcerer*. CBS, 85552.
- SMITH, Jimmy *bashin'*. *The Unpredictable Jimmy Smith*. CD, Verve, 314 539 061-2.