

## **EL JAZZ: ENTRE L'ESPONTANEÏTAT I LA SOFISTICACIÓ.-**

Les conductes humanes solen ser la resultant de dues menes de tendències o maneres d'actuar:

- Tendències o maneres d'actuar, per dir-ho d'alguna manera, naturals o fruit de l'*espontaneïtat*, és a dir, aquelles què sorgeixen de forma automàtica, sovint, fins i tot inconscient.
- Tendències o maneres d'actuar premeditades, és a dir, aquelles què es fonamenten en la reflexió i en la voluntat i que poden comportar un cert grau de *sofisticació* dels actes.

Expressant-ho molt senzillament i d'una manera una mica barroera, però prou clara per entendre'ns, diríem que les primeres manifesten allò que en el fons *som* i d'allà on venim i les segones, allò que *volem ser* i cap a on volem anar.

Hi ha ocasions en el comportament humà en que aquests dos tipus de tendències, les naturals i les premeditades, operen en una mateixa direcció, de manera rectilínia, cap a una mateixa finalitat i es sumen; en altres ocasions entren en contradicció, van en direcció contrària, xoquen frontalment i es frenen mútuament, fins que una d'elles s'imposa a l'altra.

En el camp de les arts, en general, en tant que formen part de l'activitat humana, constatem la presència d'aquestes dues tendències o formes d'actuar. El més normal és que hi estiguin entremesclades les dues. A vegades, domina una i, a vegades, domina l'altra. Fins i tot en algunes ocasions una de les dues maneres d'actuar hi és totalment absent, cedint tot el camp d'actuació a l'altra. Així, doncs, tenim obres en que domina totalment l'espontaneïtat i altres absolutament cerebrals i premeditades. Però, com dèiem, les dues actituds, en una proporció o un altra, estan presents en l'acte de formalització de l'obra d'art.

Per la seva naturalesa, algunes arts (literatura, arquitectura, cinema) generalment es recolzen més en la premeditació; altres formes d'art (pintura, música, dansa) treballen tant en base a la premeditació com a l'espontaneïtat. Però, finalment, tot acaba depenent del temperament de l'artista o del corrent estilístic en què es troba inscrit el seu treball.

La música de jazz, naturalment, també ha participat i participa d'aquesta dualitat i algunes de les qüestions més embolicades i polèmiques que s'han plantejat entorn d'aquesta música venen d'aquesta doble tendència o manera d'actuar.

L'aparició de la música de jazz a finals del segle XIX representava per als negres americans l'obertura d'una nova via d'expressió, ara en el camp instrumental, d'aquells impulsos

naturals que fins aleshores s'havien manifestat gairebé exclusivament en el terreny vocal, és a dir, en els *blues* i *spirituals*.

En el jazz, inicialment, la motivació, l'impuls, en definitiva, la tendència o manera d'actuar tenia la mateixa *espontaneïtat* amb que s'expressaven els cantants de *blues* i *spirituals*. El ritme amb que batejava el jazz era el mateix que animava aquells cants, els recursos expressius eren una mera transposició al terreny instrumental dels recursos vocals (atac de les notes, inflexions, vibrat, sons guturals, etc) i la utilització dels recursos harmònics era molt rudimentària dintre de la seva singularitat.

Ara bé, expressar-se en el camp instrumental oferia als músics tot un univers de noves possibilitats a explorar i explotar: noves possibilitats en el discurs melòdic de cadascun dels instruments, amb frasejos i tessitures pràcticament impossibles d'executar amb la veu; noves possibilitats de combinacions de timbres sonors a partir dels diversos instruments; descobriment i noves possibilitats d'exploració de tot el què és el món de l'harmonia musical, etc.

Aquestes noves possibilitats es varen anar descobrint i utilitzant de manera progressiva. Els músics primitius no coneixien la teoria musical i actuaven per pur instint. Les generacions successives, cada vegada més instruïdes musicalment, anaren ampliant els seus dominis d'exploració i explotació de les possibilitats amplíssimes que ofereix l'especulació musical en el terreny instrumental. L'instint, la naturalitat, o sigui, l'*espontaneïtat* inicials, varen rebre la companyia i la complicitat de la instrucció musical, més o menys acadèmica, que els músics, de manera progressiva i amb el pas dels anys, anaren adquirint paral·lelament al seu grau de professionalització.

Quan, a mitjans dels anys vint, el jazz ja havia assolit una forma definida i madura, l'impuls instintiu i espontani que evidentment preval en l'actitud creativa dels músics, apareix ja enriquit i acolorit per uns procediments que porten aquesta música bastant més enllà del terreny folklòric en que es movien els *blues* i els cants religiosos.

El jazz, en aquella època, ja presenta, respecte a les seves arrels (*blues* i *spirituals*), una ampliació dels recursos musicals i un cert grau de *sofisticació*. Aquesta tendència es va accentuant de manera creixent en les successives dècades. Els anys vint, trenta i quaranta del segle XX veuen l'aparició de solistes extraordinaris (Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Art Tatum, Charlie Parker, etc), que obren i amplien camins en el terreny del fraseig melòdic i en la utilització de l'harmonia, aportacions que en relació a les arrels i als estils primitius del jazz, comporten un notabilíssim enriquiment del llenguatge musical. Paral·lelament, compositors i arranjadors (Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Carter, Sy Oliver, etc,) fan innovacions en el terrenys de l'harmonia i la combinació de timbres sonors d'una gran

audàcia i complexitat si comparem les seves orquestracions amb les fórmules orquestrals pròpies dels orígens del jazz.

Tanmateix, en tot aquest període, aquesta sèrie d'aportacions, que podríem atribuir a tendències o actituds creatives de les que hem qualificat com a premeditades, estan concebudes normalment al servei dels impulsos que en dèiem naturals o espontanis i supeditades a ells. Ambdues actituds creatives treballen en la mateixa direcció, en tot cas, es dona per fet que *l'espontaneïtat* (el swing, els recursos expressius càlids i directes, etc) ha d'esser el component creatiu dominant de l'obra, el principal motor que la impulsa.

Potser, el màxim exponent d'equilibri entre creativitat natural i creativitat premeditada, entre *espontaneïtat* i *sofisticació*, sigui l'orquestra de Duke Ellington en que les dues tendències es potencien al màxim i molt rarament entren en contradicció.

La gran lliçó d'aquell període del jazz (1920-1950) és que es demostra que ambdues actituds creatives poden conviure i es poden potenciar mútuament, essent el paradigma d'aquesta convivència la música de l'orquestra de Duke Ellington.

Ara bé, la valoració del què representava el fenomen de la música de jazz, la seva eclosió i evolució en aquell període al que estem fent referència, varia molt en funció del punt de vista de qui fa aquesta valoració.

Vist des de dintre, és a dir, del costat dels seus creadors, els negres americans, el jazz comporta, en relació a les seves arrels (*blues* i *spirituals*), un notable grau de *sofisticació*, sense arribar mai, però, a trencar lligams amb aquells orígens. El jazz es desenvolupa com una música d'arrel tradicional que, mantenint-se vinculada en els seus trets característics bàsics a aquesta tradició, es capaç d'evolucionar, admetre innovacions i enriquir-se, tot perllongant i revitalitzant la mateixa tradició. En l'època al·ludida, els canvis i graus de sofisticació introduïts en el jazz no li resten ni un gram de la seva popularitat i el públic negre segueix considerant aquesta música com a pròpia, feta a la seva mida i d'acord amb els seus gustos i sensibilitat. Els arranjaments orquestrals no deixen mai de reforçar el paper cabdal de la pulsació rítmica característica (*swing*) i les improvisacions dels solistes, plenes d'una càlida expressivitat, s'entenen, es poden taral·lejar o xiular.

Al mateix temps, però, des de fora, és a dir, observada des de la perspectiva de la societat blanca, aquesta música significa un trencament dels motlles i hàbits propis d'aquesta societat i desborda els límits de la sensibilitat musical convencional imperant aleshores. És per això que molts compositors d'avantguarda europeus i americans (Stravinsky, Milhaud, Ravel, Weil, Gershwin, Copland, etc) li presten una gran atenció. El salt sorprenent que dona el jazz

per passar de ser una música folklòrica a ser una música contemporània, salt que molts compositors estan intentant en aquella època, no deixa de meravellar-los.

La llibertat i l'audàcia en el terreny de la improvisació, procediment que la *música clàssica* havia abandonat des de feia molt temps, i l'heterodòxia en les formes d'utilització dels instruments, causen també un gran efecte entre compositors, intèrprets, musicòlegs i públic en general.

Veiem, doncs, que, depenent del punt de vista des del qual s'observa el fenomen del jazz, el dels negres o el dels blancs, els atributs que se li atorguen no són ben bé els mateixos.

Per als negres, el jazz és la seva pròpia naturalitat, és la tradició viva, la recreació molt enriquida, això sí, d'uns impulsos ancestrals.

Per als blancs, en canvi, el jazz és un trencament de motlles, un experiment agosarat, el triomf de procediments aleatoris, com la improvisació, i el triomf de l'heterodòxia en front de l'academicisme. Des d'aquesta perspectiva s'arriba a elaborar un discurs, no mancat d'una certa èpica, en el que és conceptua el músic de jazz com una mena d'agent cultural provocador de consciències i d'hàbits socials.

Adonem-nos, doncs, com, en relació a un mateix fenomen, o sigui, la música resultant d'aquella fructífera combinació d'*espontaneïtat* i de *sofisticació* pròpia del jazz de tota aquella època, les visions i les valoracions que se'n fan, depenent del punt de vista, resulten ben diverses. Aquesta doble percepció o valoració, a la llarga, tindrà importants conseqüències.

Per començar, cap a mitjans dels anys quaranta, entre determinats sectors de músics negres joves, les actituds creatives naturals i espontànies els comencen a pesar excessivament, mentre que les actituds creatives premeditades i sofisticades els resulten més atractives.

Per què aquest canvi d'actitud? Per què el trencament d'aquell equilibri entre *espontaneïtat* i *sofisticació*? La resposta no és fàcil ni senzilla. És una combinació de diversos factors d'ordre bàsicament psicològic i sociològic.

En aquesta època, els anys de la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial, el jazz ja no era només una música del gueto, reservada als negres. El jazz havia irromput en la societat americana, estava entrant en els barris blancs de les ciutats importants, en els clubs més elegants o snobs, en els hotels i en les sales de concerts fins aleshores reservades a la música clàssica. El jazz ja ocupava un lloc habitual en la premsa diària i la crítica de jazz i les revistes especialitzades en el gènere eren un fet consolidat.

En aquestes circumstàncies, el músic de jazz ja no actuava únicament per al seu públic afroamericà sinó que la seva producció tenia repercussió en altres estaments més propers als centres de decisió, molts dels quals, d'un tarannà més aviat intel·lectual, tenien gustos

que no sempre coincidien amb els de les masses afroamericanes. Els músics joves es trobaven en la disjuntiva d'haver de dirigir la seva mirada i focalitzar els seus esforços cap a una banda o cap a l'altra.

Per als sectors influents, la sofisticació, la innovació i l'especulació musical, eren valors més preuats que no pas l'espontaneïtat, la naturalitat o la popularitat. No oblidem que a Nord Amèrica, en aquells anys, l'arribada de músics d'avantguarda que havien arribat fugint del nazisme o de la guerra (Shöenberg, Stravinsky, Bartok, Hindemith, etc), havia produït un corrent, no solsament de simpatia sinó de franc suport, cap a les actituds creatives d'avantguarda. Aquesta pressió ambiental es deixa notar també en el camp del jazz i, així, és perfectament comprensible que molts músics joves emprenguessin una nova deriva cercant més l'atenció dels sectors influents que no pas la del públic afroamericà.

A més de les motivacions que acabem d'explicar, en aquesta època, l'actitud de molts negres joves és de crítica i rebuig cap a les generacions precedents. Per una banda, el mal tracte rebut pels soldats negres al front, malgrat estar jugant-se la vida pel seu país i, d'altra banda, l'evidència que els diners guanyats pels treballadors negres en la poderosa indústria de guerra no era condició suficient per trencar les barreres segregacionistes, fan que els joves afroamericans adoptin una actitud combativa cap a la societat blanca i de rebuig en vers les conductes dels seus pares i avis que consideren excessivament servils i submises. Aquest rebuig es fa extensiu a tot allò que s'associa a la cultura i a la tradició de les generacions precedents, inclòs el jazz tal com tradicionalment es venia fent fins aleshores.

També resulta comprensible, doncs, que els impulsos musicals naturals i espontanis que els vinculaven a la pròpia tradició, fossin reprimits, rebutjats i enterrats pels músics joves. Mantenir una actitud *espontània* significava per al músic jove reproduir el llenguatge i els procediments tradicionals ara rebutjats i, a més, el lligava a la vella funció d'*entertainer* (entretenidor), fins i tot, podia arribar a apropar-lo a la figura odiada i menyspreada de l'Oncle Tom. Calia, d'una manera radical i en la mesura del possible, ofegar tot impuls natural (el *swing*, els procediments expressius tradicionals, la comunicació càlida i directa amb el públic, etc).

Contràriament, adoptar una actitud premeditada permetia al músic jove portar la seva música a un grau més elevat de complexitat i *sofisticació* amb els quals guanyar-se la consideració de la crítica i establir una connexió amb les actituds avantguardistes fomentades en aquell moment per la *intelligentsia*. Aconsegua, així, desprendre's de la vella i poc valorada condició d'*entertainer* i podia aspirar a la prestigiosa condició d'*artista* i al seu reconeixement com a tal.

Sofisticació, innovació i especulació musical per una banda a la que cal afegir el rebuig del llenguatge tradicional per l'altra. Així neix una nova actitud creativa en les generacions de músics joves afroamericans. És una actitud on predominen bàsicament la premeditació i la *sofisticació* i en al que es minimitzen la naturalitat i l'*espontaneïtat*.

En el context d'aquells anys, la deriva empresa per un sector de músics joves, els més vinculats als centres de decisió de New York o Califòrnia, és aquesta i s'explica pels motius que hem exposat.

No fou pas aquest el camí emprès per altres músics de les mateixes generacions, però arrelats als estats del Sud o a les zones rurals.

Aquests darrers, davant l'evident indiferència i, fins i tot, rebuig que entre el seu públic, majoritàriament integrat per negres gens sofisticats, foren rebudes les noves tendències *modernes*, reaccionaren en sentit diametralment oposat. Reduïren a la mínima expressió tot allò que era elaboració o sofisticació i potenciaren al màxim els elements tradicionals consubstancials a la seva naturalitat. (*Swing* preminent, ritmes bàsicament ballables, recursos expressius d'efectes immediats, contacte càlid i directe amb el públic, etc).

Ens trobem, doncs, que a l'inici de la dècada dels cinquanta, aquell meravellós equilibri entre *espontaneïtat* i *sofisticació* que s'havia assolit en les dècades precedents en la música de jazz, es trenca i es produeix una veritable escissió.

Per una banda, apareix un nou llenguatge musical carregat de *sofisticació* que dona peu al naixement del que se'n va anomenar *jazz modern*, exemplificat en aquells anys pels estils *be-bop*, *cool* i *hard-bop*, en els quals la naturalitat fluctuarà i, a la llarga, s'anirà inhibint de manera gradual.

I en el costat oposat, tenim una música que explota a fons tots els recursos bàsics de l'*espontaneïtat*, donant pas als gèneres agrupats sota l'etiqueta *Rhythm & Blues* que substituïa a l'excessivament racista de *race records* (literalment, *discs de raça*, o sigui, dirigits a un públic exclusivament negre).

Tanmateix, no es pot oblidar que, en mig d'aquestes dues tendències dominants, a contracorrent i menystinguts pels crítics, promotors i difusors dels corrents de moda, un nombre considerable de músics i orquestres seguien mantenint en la seva música aquell equilibri màgic aconseguit en les dècades precedents.

Un important contingent de solistes (Erroll Garner, Clark Terry, Joe Newman, Paul Gonsalves, Gene Ammons, Eddie "Lockjaw" Davis, Jimmy Forrest, Al Grey, Wes Montgomery, Jimmy Smith, Ray Bryant, Ahmad Jamal, etc), feien les seves aportacions i innovacions sense necessitat de trencar el fil de la tradició.

Cal valorar el paper jugat per aquests músics sorgits a partir de finals dels anys quaranta i durant els cinquanta, molts dels quals, excepció feta dels que acabem d'esmentar, treballaven en un quasi total anonimats i d'una manera sovint heroica, per mantenir viva la fórmula màgica que va permetre al jazz causar aquell formidable impacte en el nostre univers musical i cultural.

El fet és, però, que els corrents més visibles, els que apareixen en primer terme, els que ocupen els aparadors de l'actualitat i reben el suport dels respectius aparells publicitaris i de la indústria discogràfica, són els dos corrents de tendència divergent resultants de l'escissió que es produeix a finals dels anys quaranta: l'anomenat *jazz modern*, per una banda i el corrent de l'anomenat *Rhythm & Blues* i successius estils, per l'altra.

En unes altres paraules, el que predomina són les actituds governades gairebé exclusivament, o bé per la *sofisticació*, o bé per l'*espontaneïtat*. Els conciliadors de les dues actituds creatives han quedat en segon terme.

Es produeix aleshores un fet sorprenent i tergiversador que intentarem explicar.

A la vista d'aquest panorama escindit, els elements que constitueixen els sectors influents (crítics, mitjans de comunicació, productors discogràfics, agents de màrqueting, etc), per les raons que explicarem, seguint criteris mol discutibles i francament enterbolidors de la realitat, decideixen atorgar títols de nissaga, de noblesa i de modernitat.

Aquests estaments influents només reconeixen la continuïtat del procés creatiu i evolutiu de la música de jazz en els músics i estils agrupats en l'anomenat *jazz modern*, o sigui els que mantenen actituds creatives eminentment *sofisticades*. Es dona per fet que el camí que històricament ha de seguir el jazz és únicament el que marquen aquestes tendències.

Al grup dels que mantenen la combinació d'actituds creatives *espontànies* i *sofisticades*, se'ls concedeix seguir dintre la denominació *jazz*, però, pels seus vincles amb la tradició, se'ls titlla d'elements anacrònics, se'ls atribueix un paper residual i destinat a una ràpida i lògica extinció, per tant, poc mereixedora d'una consideració preferent.

Finalment, els que conreen els estils més populars, és a dir, els que mantenen actituds creatives eminentment *espontànies*, lligades amb tota evidència a la tradició ancestral afroamericana, són exclosos de la prestigiosa denominació *jazz* i se'ls manté confinats en etiquetes concretes (*Rhythm & Blues*, *Rock & Roll*, etc), les quals, en les revistes, festivals, concerts i botigues, apareixen al marge de l'apartat *jazz*.

És oportú aclarir que, donada la pèrdua de públic que estava experimentant el jazz en la seva versió *premeditada*, als músics i promotors d'aquests estils *naturals* ja els anava bé un canvi d'etiqueta. I també es necessari aclarir que dintre de les denominacions *Rhythm &*

*Blues* i *Rock & Roll* s'hi van encabir músics d'ínfima categoria, descaradament comercials o totalment irrespectuosos amb la tradició musical afroamericana.

Ara, davant d'aquesta distribució arbitrària de títols i categories, les preguntes que ens fem són les següents:

¿Per què una de les branques sorgida de l'escissió en les actituds creatives era considerada com a *jazz* (la *sofisticada*) i l'altra no (*l'espontània*)?

¿Per què es considerava que l'única línia que representava la modernitat dintre del jazz era la que responia a actituds creatives exclusivament premeditades i aquells músics i estils que combinaven les dues actituds, malgrat les innovacions evidents que aportaven, eren considerats obsolets?

La resposta a aquestes preguntes té el seu origen en els diferents punts de vista existents sobre el fenomen de la música de jazz que abans observàvem.

Per a la comunitat afroamericana, el jazz era una música que, malgrat les aportacions i enriquiments que havia anat incorporant, responia a una sensibilitat popular col·lectiva i s'expressava en un llenguatge comú, assequible a tots i lligat a les arrels de la tradició. Per als negres, el músic de jazz era un membre més de la comunitat.

En canvi, des del punt de vista de la societat blanca, el que millor defineix el fenomen del jazz i el que més es valora i es percep en aquesta música són aspectes com el "trencar motlles", desbordar els límits de la sensibilitat col·lectiva establerta, la sofisticació, la innovació, l'especulació musicals i l'explotació il·limitada dels intrigants camins de la improvisació, etc. Per als blancs, el músic de jazz és un ésser, fins a cert punt, marginal i enfrontat a la societat benpensant.

Doncs bé, d'aquestes dues percepcions oposades, d'aquestes dues escales de valors enfrontades, d'aquests dos punts de vista divergents, s'acaben imposant els que estan sostinguts per la cultura dominant, és a dir, la blanca.

Evidentment, els valors més preuats en la percepció que té del jazz la societat blanca resulten gairebé absents o molt reduïts en els estils anomenats *Rhythm & Blues*, *Rock & Roll*, etc, que aposten per aspectes molt diferents, com el recolzament en la tradició, el mantenir-se dintre dels límits de la sensibilitat col·lectiva, simplificar al màxim els procediments musicals per donar el màxim d'èmfasi als impulsos naturals, posar uns límits a la improvisació, etc.

És per això que l'anomenat *jazz modern* es acollit amb tots els honors en la categoria *jazz* i el que se'n ha dit *rhythm & blues* i estils afins en queden exclosos.



Naturalment, aquest criteri injustament discriminatori ha donat origen a enormes aberracions com la d'haver deixat fora de la categoria *jazz* músics d'extraordinària vàlua com Ray Charles, T-Bone Walker, Earl Bostic, Bill Doggett, Fats Domino, Chuck Berry, King Curtis, Aretha Franklin, etc.

Abordarem, ara, la segona pregunta, és a dir, ¿per què els músics que segueixen la fórmula de combinar les dues actituds creatives, *espontànies* i *sofisticades*, són considerats elements anacrònics, anomalies dintre del procés històric i evolutiu de la música de jazz, seguidors de línies en procés d'extinció?

La resposta la trobarem també en els esquemes i prejudicis mentals dominants a partir de mitjans del segle XX a la societat occidental en el camp de les arts i de la cultura.

Des de la perspectiva que ofereix a mitjans del segle XX l'evolució de les arts en general, els crítics i historiadors no tenen dubte a afirmar que aquesta evolució porta fatalment cap a l'*abstracció* i que aquest és el camí a seguir per tot aquell que vulgui representar algun paper en qualsevol dels camps de l'art.

En pintura, abandonat el *realisme* en l'últim quart del segle XIX, superades les fases *impressionista*, *fauve*, *cubista* i *surrealista*, la tendència que sembla hegemònica, el camí evolutiu que apareix com històricament indefugible, és el de l'*abstracció*.

El mateix passa amb els altres camps de l'art. La literatura i el teatre tendeixen a la inintel·ligibilitat i l'absurd i la música, a partir del *dodecafonisme*, abandona la tonalitat per especular amb la matèria sonora defugint la representació de sentiments concrets.

A partir d'un cert moment, en relació a les arts, comença a imposar-se un pensament que acaba actuant com un veritable dogma: les arts en general, per tendir a la puresa i la sublimitat, han d'evitar contaminar-se amb els gustos d'un públic majoritari i, per tant, les obres d'art no han de *representar* res ni *agradar*. Així doncs, un artista per no ser expulsat de la contemporaneïtat i assolir un prestigi entre els estaments influents, ha d'evitar ser comprès i acceptat per la majoria i ha d'esquivar com sigui la *popularitat*, la qual es considera signe de vulgaritat i degradació. L'art considerat més pur s'eleva per sobre de la *cultura de masses*, se'n allunyarà i el seu camí ascendent el portarà a un altiplà cultural, el *regne de l'abstracció*, al qual només podran accedir-hi els iniciats i els entesos. Tot allò que no habiti en aquest altiplà cultural, en aquest *regne de l'abstracció*, o bé no es considerarà "Art" en majúscules, o bé es percebrà com quelcom desvinculat de la realitat històrica contemporània, és a dir, rebrà la consideració de producte obsolet i sense futur.

Aquest haurà estat el pensament dominant entre crítics i historiadors durant els anys cinquanta i seixanta. En el terreny de la música, aquest discurs té un dels seus focus de propagació més importants i contundents en l'escola de Darmstadt.

En el terreny del jazz, els crítics i historiadors més influents d'aquesta època s'inscriuen totalment en aquestes formes de pensar, jutjar i valorar. Seguint el pensament dominant, per a la majoria d'ells, la *modernitat* ve marcada per l'*abstracció* (*free jazz*) i, d'altra banda, qualsevol element musical, rítmic, expressiu o de fraseig, que faciliti el contacte directe i immediat amb el públic, en definitiva, tots aquells elements sorgits de l'*espontaneïtat*, resulten rebutjables i anacrònics i, per tant, els músics que donen via lliure a aquests impulsos *espontanis*, per moltes aportacions i innovacions que introdueixin, per més que també creïn des de la premeditació, no son qualificats com a músics *moderns* i no mereixen més consideració que la de reminiscències, més o menys respectables, del passat.

Quan, a partir de la segona meitat dels anys seixanta, l'art pur, potser per evitar la mort per inanició, decideix sortir del seu aïllament i flirtejar amb el *pop art*, sempre des d'una actitud sofisticada i premeditada, la crítica artística i els historiadors dictaminen aleshores que aquest és el nou camí a seguir.

A imatge d'ells, els seus homòlegs en el camp del jazz determinen que la *modernitat* està en aquesta línia (*Pop jazz, Jazz Rock, etc*) i que els seus principals representants (Miles Davis, Chick Corea, el grup Weather Report, etc) ostenten l'avantguarda del jazz. Al mateix temps, altres músics, per innovadors que siguin (Monty Alexander, George Benson, Houston Person, Melvin Sparks, etc), si no entren en aquesta dinàmica i es mantenen ancorats en la tradició, segueixen sense gaudir del qualificatiu de *moderns*. I cal reconèixer que alguns d'aquests han acabat cedint a aquesta pressió.

Aquesta és l'explicació a aquesta distribució de categories i conceptes, al nostre entendre, tan arbitrària i deformatora de la realitat.

Ricard Gili