esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

# PROJECTE FINAL

L'altre Segon Quintet

Anàlisi formal i rítmic de l'evolució de la interpretació del repertori en els concerts en directe del Segon Quintet de Miles Davis

Estudiant: Joan Casares Alcobé
Àmbit/Modalitat: JiMM, bateria Jazz
Director/a: Francesc Capella
Curs: 4t

Vistiplau del director/ra:

Membres del tribunal:
1. Francesc Capella Hempel
2. Joan Díaz Alférez
3. Mario Rossy Costa

**Extracte**

*"L'altre Segon Quintet. Anàlisi formal i rítmic de l'evolució de la interpretació del repertori en els concerts en directe del Segon Quintet de Miles Davis"* és un estudi històric i analític de la música de Miles Davis i el seu famós "Segon Quintet". A diferència de la majoria de publicacions sobre aquesta banda, es centra únicament en els concerts en directe i el repertori que hi tocaven. Per treure a la llum la "màgia" que hi havia, he fet unes transcripcions amb un mètode propi de diverses versions de les mateixes peces al llarg dels anys i he anotat tots els fets rellevants en aspectes d'arranjaments, plantejaments estètics i interacció entre solistes i secció rítmica. Finalment he comprovat que aquesta "màgia" és fruit d'unes fórmules pautades i no és tan espontània com sembla en una primera escolta. Per altra banda, tots els músics de la banda contribueixen al so del grup, demostrant així la seva condició d'indispensables per la banda.

**Extracto**

*"El otro Segundo Quinteto. Análisis formal y rítmica de la evolución de la interpretación del repertorio en los conciertos en directo del Segundo Quinteto de Miles Davis"* es un estudio histórico y analítico de la música de Miles Davis y su famoso "Segundo Quinteto". A diferencia de la mayoría de publicaciones sobre esta banda, se centra únicamente en los conciertos en directo y su repertorio. Para sacar a la luz la "magia" que había en esa música, he realizado unas transcripciones con un método propio de diferentes versiones de las mismas piezas a lo largo de los años y he anotado todos los hechos relevantes en aspectos de arreglos, planteamientos estéticos e interacción entre solistas y sección rítmica. Finalmente he comprobado que esta "magia" es fruto de unas fórmulas pautadas y no es tan espontánea como parece en una primera escucha. Por otro lado, todos los músicos de la banda contribuyen al sonido del grupo, demostrando así su condición de indispensables para la banda.

**Abstract**

*"The other Second Quintet". Formal and rhythmical analysis of the evolution on the interpretation of the live repertoire of the Second Miles Davis Quintet"* is a historic and analytic study on Miles Davis and his famous Second Quintet's music. Unlike most of the publications about this band, the study focuses on the repertoire on live performances. To give the lie to the "magic" often attributed to this music, I've made some transcriptions with my own methodology. After that, I've written down all the aspects on the subjects of arrangements, aesthetical approaches and interplay between soloists and the rhythm section. Finally, I've proved that this "magic" is a product of some pre conceived formulas. It's not as spontaneous as it seems on a first listening. By the other hand, every musician is contributing to the sound of the group, proving its essential part of the band.

# Índex


1. Introducció
   Per què el segon quintet de Miles Davis? *(pàg. 5)*
   Contextualització. Miles Davis al 1963 *(pàg. 6)*
   Trajectòria del quintet *(pàg. 7)*
   Preguntes i hipòtesis *(pàg. 9)*
   Metodologia *(pàg. 9)*
2. Anàlisi
   a. Discografia utilitzada (pàg. 11)
   b. Aplicació de la metodologia
      Glossari de conceptes que apareixen a les anàlisis (pàg. 13)
      *i. Walkin'*
         1. Contextualització de la composició (pàg. 15)
         2. Transcripcions
            a. The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1 (pàg. 17)
            b. The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4 (pàg. 20)
            c. Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967 (pàg. 24)
         3. Primeres interpretacions (pàg. 26)
      *ii. 'Round About Midnight*
         1. Contextualització de la composició (pàg. 28)
         2. Transcripcions
            a. The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2 (pàg. 29)
            b. Konigin Elizabethzaal, *Antwerp*, *Belgium* (pàg. 32)
         3. Primeres interpretacions (pàg. 35)
      *iii. So What*
         1. Contextualització de la composició (pàg. 36)
         2. Transcripcions
            a. Miles In Berlin (pàg. 37)
            b. Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana" (pàg. 40)
            c. The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5 (pàg. 43)
         3. Primeres interpretacions (pàg. 47)
   c. Interpretació dels resultats. Recursos i exemples concurrents
      i. Acompanyament del piano (pàg. 49)
      ii. Acompanyament del contrabaix (pàg. 50)
      iii. Acompanyament de la bateria (pàg. 51)
      iv. Modulacions mètriques (pàg. 53)
      v. Suspensions estructurals (pàg. 54)
      *vi. Miles' Call* (pàg. 55)
      *vii.* I-II-III-V al baix, patró de conga a la bateria (pàg. 56)
      *viii. Strolling* (pàg. 57)
3. Conclusions
   Comprovació de les hipòtesis (pàg. 59)
   Valoració (pàg. 60)
4. Bibliografia i material utilitzat (pàg. 61)

# 1. Introducció

**Per què el segon quintet de Miles Davis?**

Personalment, he escollit aquest grup ja que crec que és una d'aquelles poques formacions musicals que han canviat el curs de la història de jazz i, en aquest cas, les seves innovacions segueixen sent motiu d'estudi avui en dia. Molta gent ha volgut analitzar i parametritzar el que van fer aquells cinc músics durant el període que hi ha entre el 1965 i el 1968: Miles Davis, a la trompeta i com a líder; Wayne Shorter, al saxòfon tenor; Herbie Hancock, al piano; Ron Carter, al contrabaix, i Tony Williams, a la bateria. Aquesta va ser la formació que va mantenir el trompetista de manera fixa durant els 4 anys que van tocar junts i que ha estat tan celebrada pels aficionats, crítics i músics.

Ara bé, la gran majoria de l'estudi que s'ha fet sobre aquests músics s'ha basat en els treballs que van fer dins l'estudi de Columbia Records, on van enregistrar la música original dels components del quintet. No obstant, quan actuaven en directe el repertori era totalment diferent, basat en cançons populars del repertori americà, és a dir, els anomenats *Jazz Standards*. Es pot veure que, de les 33 composicions originals que van enregistrar durant aquests 4 anys en els àlbums publicats, només n'hi gravacions en directe de 4 d'elles (*Agitation, Footprints, Masqualero* i *Riot*, tres de les quals sota el nom de Wayne Shorter i una sota el de Herbie Hancock).

Per aquesta raó, és interessant veure l'enfocament que aquests músics van donar a aquest repertori típic de la música que s'interpretava llavors (i a la que molts músics segueixen recorrent avui en dia), que també va ser trencador amb la tendència contemporània.

També és sabut que, a part de les composicions i la interpretació d'aquestes, gran part de la personalitat del grup venia donada pel trio d'acompanyament que completava el grup a part de Miles i Wayne. En una època en que l'anomenat *Free Jazz* i la tradició del *Hard Bop* dominaven l'escena de la música afro-americana, conjuntament amb la presència innegable de la influència del *soul*, el *pop* i altres músiques més comercials, el grup de Miles Davis va ser capaç de fer-ne una mescla que va desmarcar-los de l'estil dominant dels seus grups contemporanis. Això és degut, gairebé en la seva totalitat, en com la secció rítmica del grup acompanyava (i transformava) les melodies i els solos de les peces que tocaven.

Ja per últim, un altre tret característic del grup va ser la comunicació que es donava entre el solista i la base rítmica i entre els integrants de la base rítmica durant les improvisacions. A vegades s'ha dit que els membres del grup pensaven com un de sol i això es manifesta en una multitud de recursos musicals com són canvis climàtics/estètics en determinats punts d'un solo, modulacions mètriques, reharmonitzacions en l'acompanyament, etc. (Tots aquests elements es tradueixen en un concepte que les acadèmies de parla anglesa anomenen *interplay*.)

És per això que considero que aquest estudi pot ser totalment vigent vist des de la perspectiva del present i, a més, com a intèrpret d'un instrument de la secció rítmica, em pot aportar uns coneixements nous que són indispensables per entendre la música d'aquest quintet i de tots els músics que n'han agafat l'herència en els últims 50 anys.

**Miles Davis al 1963**

Miles Davis, nascut l'any 1926 a St. Louis, Missouri, no va trigar massa en assolir l'estatus de llegenda dins del món musical. Als 18 anys ja havia tocat a la banda del saxofonista Charlie Parker i, des de llavors, no havia fet més que triomfar amb totes les seves propostes musicals. Als anys 50' els seus grups van marcar la punta de la llança en el Jazz modern i va assolir la màxima esplendor amb l'enregistrament del disc "Kind Of Blue", al 1959. No obstant, la dècada dels 1960's no havia començat massa bé per Miles Davis i, tot i que el públic i la crítica seguien aclamant-lo, ell no se sentia satisfet musicalment.

Precisament a l'any 1960, el nou prodigi del saxòfon John Coltrane va abandonar la banda de Miles per començar una carrera en solitari i va desencadenar tot un seguit de canvis en el grup del trompetista que van impedir que aquest pogués realitzar la seva música satisfactòriament. El primer problema va ser trobar un saxofonista que pogués tocar amb el llenguatge "modal" que havia desenvolupat des de l'àlbum de l'any anterior. Amb aquest moment de feblesa, els altres músics van emmirallar-se en el moviment fet per Coltrane i van començar a fer pressió per abandonar la banda. A part, els problemes de salut de Miles Davis començaven a ser més freqüents i no podia controlar aquella situació. Tot això va acabar amb la dissolució de la banda a finals de 1962, l'última versió de la qual havia sigut amb Sonny Rollins al saxo tenor (que va abandonar-lo per retirar-se, en el seu famós període de pràctica en solitari a un pont de NYC); J.J.Johnson al trombó (que va marxar a Califòrnia a aprofitar una oferta de treball) i Wynton Kelly al piano, Paul Chambers al contrabaix i Jimmy Cobb a la bateria (que també el van deixar per fer carrera com a trio del pianista).

Davis, veient que havia hagut de cancel·lar alguns concerts i que això li estava causant un gran entrebanc econòmic i d'imatge, va decidir que era el moment de començar una nova proposta des de zero. Va reunir el saxofonista George Coleman i el baixista Ron Carter, de qui en tenia molt bones referències i va començar a buscar nous músics per completar la secció rítmica. En una petita gira de concerts a Califòrnia (on van gravar alguns dels temes del seu àlbum "Seven Steps To Heaven", al 16 i 17 d'abril de 1963) va tocar amb músics locals, però quan va tornar a NYC va decidir fer una prova amb dos joves músics que des de feia poc semblava que estaven cridats a revolucionar l'escena musical: Herbie Hancock al piano i Tony Williams a la bateria.

Aquests cinc músics van reunir-se a casa del trompetista i van estar tocant durant quatre dies. Miles no participava directament amb ells, sinó que se n'anava a altres estàncies de la casa i els deixava improvisant de manera relaxada, sense la pressió de sentir-se en una prova. No obstant, els seguia observant pel sistema d'intercomunicació que tenia instal·lat a casa seva. Va veure que la combinació funcionava i els va reunir novament per comunicar-los que el dia següent es reunirien a l'estudi de Columbia Records per enregistrar el que seria el primer disc d'aquesta banda (la resta de la gravació de l'àlbum "Seven Steps To Heaven", enregistrat el dia 14 de maig del mateix any).

Una mica més d'un any més tard, però, hi hauria l'últim canvi en aquesta formació quan van rellevar la cadira del saxofonista. Després de provar amb George Coleman i Sam Rivers, Miles Davis va aconseguir reclutar a Wayne Shorter, el saxofonista que havia recomanat John Coltrane quan el va deixar a l'any 1960 i que no havia pogut acceptar el lloc perquè llavors tocava amb els Jazz Messengers d'Art Blakey. D'aquesta manera quedava complerta la banda que, durant

els següents 5 anys, tornaria a projectar la música de Miles Davis uns quants esglaons més amunt dins la història del jazz.[1]

**Trajectòria del quintet**

El grup de 1963 va funcionar com la seda des del primer moment. La intensitat amb que tocaven aquells cinc músics junts encara no s'havia vist en cap altre grup i Miles ho sabia i se n'alegrava. Va parlar amb el seu mànager i li va dir que per aquell 1963 agafés totes les actuacions que pogués, volia explotar-ho. Van fer una gira per EUA i més tard van anar a França on van triomfar gràcies a, en gran part, el jove bateria. Miles anava veient que Tony Williams seria l'atractiu i el principal revulsiu de la banda.

No obstant, Tony va ser el primer que va portar problemes al quintet. A mitjans de 1964 George Coleman va decidir deixar el grup. Miles explica que va fer-ho per la constant pressió que posava el bateria, ja que no li agradava l'estil del saxofonista. En aquesta situació, Miles volia contractar Wayne Shorter, però el que ja començava a ser l'aclamat saxofonista de Miles Davis encara tenia compromís amb la banda d'Art Blakey i no podia abandonar-lo. Temporalment el trompetista va contractar l'amic de Tony Williams Sam Rivers, amb qui van fer una gira pel Japó. De totes maneres, Miles tenia clar que volia a Shorter al seu grup, i així ho reflexa el saxofonista en la seva autobiografia.

> *He [Miles] began to actively recruit Wayne, though he was typically unorthodox in those recruitement methods. [...] Over time, Miles's impatience made him reckless enough to call Wayne on the road in the Messengers' backstage dressing room. Art answered the phone and immediately recognized the voice asking for "Mr. Shorter".*
>
> *The bandleader [Art] paced agitatedly around the room, muttering, "Miles is trying to steal my tenor player," over and over, like a mantra for unhappiness. A distressed Wayne cupped his hand around the receiver to mute his voice. "Are you still happy there?" Miles asked, again. Despite the prestige of Miles's offer, it was sensible for Wayne to remain with Blakey. In the Messengers he was given encouragement to compose, and even more vitally, to hear his compositions tested out on the badstand night after night; Miles, on the other hand, was still playing the standards he'd popularized in the late fifties".*[2]

Finalment Wayne Shorter va deixar els Jazz Messengers a finals de 1964 i va entrar a la banda de Miles Davis. Durant la tardor d'aquell any van fer una altra gira europea. A principis de 1965 van enregistrar el primer disc del grup amb Wayne, "E.S.P.", però poc després Miles Davis va entrar en una crisi matrimonial i a l'abril li van practicar una operació per l'artrosi de maluc que patia des de feia anys. Mentre es recuperava d'aquesta operació va trencar-se una cama, a l'agost. D'aquesta manera va deixar de tocar des del gener fins al novembre d'aquest mateix any.[3]

---

[1] Paràgrafs confeccionats a partir d'elements de l'autobiografia de Miles Davis. DAVIS, Miles. TROUPE, Quincy. *Miles, La Autobiografía.* Barcelona: Ediciones B, S.A, 1991. ISBN 84-406-1975-8

[2] MERCER, Michelle. *Footprints. The Life and Work of Wayne Shorter*. New York: Penguin Group, 2004. ISBN 1-58542-353-X

[3] HANCOCK, Herbie. *Possibilities.* New York: Viking, Penguin group, 2014. ISBN 978-0-670-01471-2

Durant les gires a l'estranger, Miles comenta que la relació entre els músics era molt bona. Especialment els seus quatre *sidemen,* que tenien una costum que portaria molts beneficis al grup: després dels concerts es reunien a l'habitació de l'hotel sense el trompetista i comentaven els concerts i el que hi havia passat musicalment. Com bé diu Shorter en la seva autobiografia, Miles encara tocava els temes que havia popularitzat durant els anys anteriors i la banda volia evitar entrar en una dinàmica monòtona i automàtica.

Això va ser el que va portar al següent gran canvi en la banda (i un dels que ens interessen més pel propòsit del treball), que es va donar en les actuacions de la banda al local The Plugged Nickel de Chicago, els 22 i 23 de desembre de 1965. En una d'aquestes xerrades, Tony Williams va proposar que, per tal de refrescar el repertori del grup, toquessin "anti-música". Ho va explicar com "qualsevol cosa que algú esperi que tu puguis tocar seria l'última cosa que tocaries". Amb això volien trencar els automatismes que s'havien generat entre els músics, que Wayne els descriu com "*I knew that if I did this, Ron would do that, or Tony knew that if he did this, I would do that. It became so easy to do that it was almost boring."*[4]

Va resultar que aquells concerts al Plugged Nickel van ser enregistrats i més tard publicats en la seva totalitat, de manera que avui en dia podem escoltar els 2 dies de gravació complets, amb els 4 passis de cada nit. Els músics no van escoltar-ho, però, fins 17 anys més tard, quan va ser publicat per Columbia[5]. No obstant van descobrir un nou món de possibilitats, i van veure un nou camí per seguir tocant i mantenint el component de risc i alerta cada nit. No diuen que mantinguessin aquesta premissa en els seus futurs concerts, però de ben segur que va canviar la seva manera de tocar.

Durant el 1966 van tornar a parar de tocar. Miles va tenir una infecció hepàtica que el va deixar fora de combat fins al març, i a partir de llavors van començar a tocar en diverses universitats dels EUA, però Ron Carter va rebutjar fer aquestes gires, ja que tenia compromisos a NYC i no volia ser a fora per duracions llargues. D'aquesta manera, trobem que ja no hi ha més gravacions en directe amb el grup complet fins l'any següent, en una gira internacional organitzada pel gran promotor George Wein. La gira, amb el nom de "Newport Jazz Festival in Europe, va reunir molts dels grups més importants de l'escena musical americana i els va portar en una llarga gira per gairebé tota Europa. (Afortunadament per la disponibilitat de recursos del treball, molts d'aquests concerts van ser enregistrats i han anat sent publicats poc a poc. Avui en dia disposem de 5 concerts complerts d'aquesta gira del 1967.)

Quan Miles va tornar a NYC va centrar-se en l'ampliació del grup i la cerca d'un so més elèctric, inspirat en James Brown, Sly and the Family Stone o Jimi Hendrix. Va començar a provar canvis, afegint-hi guitarra (Jeff Beck o George Benson), un altre saxo tenor (Joe Henderson) o bé un altre teclat (Chick Corea o Joe Zawinul). Finalment, al juliol de 1968 Ron Carter va deixar el grup perquè no volia tocar el baix elèctric i va ser reemplaçat per Miroslav Vitous, i ben aviat per Dave Holland. A l'agost va marxar Herbie Hancock, sent substituït per Chick Corea, i a principis de 1969 va acabar marxant Tony Williams, substituït per Jack DeJohnette (encara que participaria en algunes sessions de gravació d'aquell mateix any).[6]

---

[4] Mercer.
[5] Hancock.
[6] Paràgrafs confeccionats a partir d'elements de l'autobiografia de Miles Davis.

**Preguntes i hipòtesis**

Les preguntes principals d'aquesta anàlisi, tal com he volgut plantejar-la, serien les següents:

-Són realment espontànies totes les iniciatives que els músics prenen durant les improvisacions? (En els camps d'estructura formal general dels temes, plantejaments estètics, modulacions mètriques i altres paràmetres rellevants.)

-Qui pren aquestes iniciatives i en quines situacions es produeixen?

Com a primera idea, sense haver entrat a analitzar la música dels concerts en directe del grup, però coneixent-la com a aficionat, faria una hipòtesi prèvia en resposta a les preguntes anteriors:

-A la primera pregunta diria que la gran majoria del joc que hi ha durant els solos i des de l'acompanyament és, majoritàriament, espontani. Per altra banda, pel que fa a paràmetres d'estructura formal (com podrien ser ordre de solos, encadenament de temes, plantejaments i transicions estètiques globals), diria que no són espontanis, sinó que els tenen ja automatitzats a força d'haver-los tocat repetidament en les seves gires de concerts.

-A la segona, respondria que la iniciativa la pot prendre qualsevol dels integrants del grup, depenent de la situació particular. Ara bé, penso que la majoria de canvis en l'acompanyament de les improvisacions o en l'estructura formal dels temes venen impulsats pels solistes o pel bateria Tony Williams.

**Metodologia**

La tècnica que s'utilitzarà com a base per l'obtenció de material per realitzar les anàlisis serà la de la transcripció directa des dels àudios. Ara bé, la transcripció no es farà en el sistema de notació musical a no ser que sigui estrictament necessari, sinó que serà una transcripció que narrarà fets significatius dels següents paràmetres:

-Forma estructural

-Plantejament estètic i dinàmic de seccions de la forma estructural (solos)

-Elements significatius resultants de la interacció entre els músics

-Tractament harmònic

Cal dir que aquesta anàlisi es farà estudiant i tenint en compte gairebé únicament el paper de la secció rítmica, i no s'entrarà a fer una anàlisi profunda de les improvisacions dels solistes.

En el cas de l'últim paràmetre aquest no serà estudiat intensiva i exclusivament, sinó que serà tractat com a conseqüència o causa dels altres paràmetres. D'aquesta manera no s'aprofundirà en la riquesa harmònica i el tractament que hi puguin donar el piano i el contrabaix en els seus acompanyaments, sinó que simplement es tindran en compte elements que puguin afectar, sobretot, a la forma estructural i al plantejament estètic (seccions amb pedals harmònics, canvis en la densitat harmònica en seccions concretes, abandonament de la forma i harmonia lliure, etc.)

Per obtenir aquest material s'haurà d'aplicar una metodologia concreta, que consistirà en una escolta atenta de les gravacions i la transcripció conseqüent per obtenir la informació sobre els paràmetres anteriors. El primer pas a tenir en compte serà la tria dels exemples candidats a la transcripció.

En primer lloc, vull reafirmar que he limitat l'objectiu del treball a les gravacions en directe que hi ha d'aquest quintet amb aquesta formació en concret. Hi ha enregistraments anteriors a l'arribada de Wayne Shorter a la tardor del 1964 on la resta dels músics són els del quintet en qüestió. Per altra banda, he aconseguit enregistraments del 1966 i 1967 on el paper del contrabaix està adjudicat a altres músics, en comptes de Ron Carter. Cap d'aquests dos casos serà utilitzat pel treball, ja que em centraré únicament en els concerts que van fer Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter i Tony Williams.

Dit això, amb vistes a aquesta investigació, he estat capaç de recopilar totes les gravacions en directe que he tingut al meu abast, que són les que he detallat a l'apartat següent.

# 2. Anàlisi

**Discografia utilitzada i comentari sobre la selecció**

- Miles In Berlin (25-9-1964)
- Miles In Paris 1964 October 1 Concert (1-10-1964)
- Miles In Paris 1964 October 2 Concert (2-10-1964)
- Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana" (8-10-1964)
- The Complete Live At The Plugged Nickel (22/23-12-1965)
- Festival Field, Newport, Voice Of America Broadcast (4-7-1967)
- Konigin Elizabethzaal, *Antwerp*, *Belgium (28-10-1967)*
- Miles Davis In Rotterdam (30-10-1967)
- Miles In Helsinki, 1967 (1-11-1967)
- At The Tivoli Konsertsal, Copenhagen (2-11-1967)
- "Konserthuset", Stockholm, Sweden, November 3, 1967 (3-11-1967)
- Live Berlin – 1967 (4-11-1967)
- Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967 (6-11-1967)
- Miles In Karlsruhe - Full Concert (7-11-1967) CD1
- Miles In Karlsruhe - Full Concert (7-11-1967) CD2

Amb aquesta recopilació ja es pot veure que les fonts són limitades i no hi ha exemples de gravacions en directe de tots els períodes des del principi fins al final del quintet, ja que hi ha grans buits (sobretot en els anys 1965, 1966 i 1968). Això és degut a diferents factors que Miles Davis explica en la seva biografia (veure l'apartat de trajectòria del quintet).

Aquesta llista ha estat comprovada seguint la discografia del trompetista publicada en la web "Miles Ahead[7]" (la qual considero una gran font d'informació pel que fa a referències discogràfiques del trompetista Miles Davis). Cal a dir que aquesta llista evidencia que existeixen més gravacions de les gires europees, moltes d'elles programes de ràdio de l'època, a les que jo no he estat capaç d'accedir-hi.

Cal comentar que circula una gravació sota el nom de "Miles Davis In Belgium 1968", però es tracta d'una versió amb l'àudio corrupte de l'enregistrament "Konigin Elizabethzaal, *Antwerp*, *Belgium* (28-10-1967)".

Pel que fa a la sel·lecció del repertori, he fet un recompte de tots els temes que toquen en els directes esmenats anteriorment.

- Agitation (Wayne Shorter) (9 versions)
- All Blues (Miles Davis) (3 versions)
- All Of You (Cole Porter) (4 versions)
- Autumn Leaves (Kosma-Prévert-Mercer) (4 versions)
- Footprints (Wayne Shorter) (8 versions)
- Four (Eddie Vinson) (1 versió)
- Gingerbread Boy (Jimmy Heath) (5 versions)
- Go-go/The Theme (Miles Davis) (17 versions)
- I Fall In Love Too Easily (Styne-Cahn) (6 versions)

[7] *Miles Ahead* [en línia]. Versió actualitzada el 6-3-2015 [consultada per últim cop el 19-4-2015]. Disponible a: <http://www.plosin.com/MilesAhead/Sessions.aspx>

- I Thought About You (Van Heusen – Mercer) (1 versió)
- If I Were A Bell (Frank Loesser) (2 versions)
- Joshua (Victor Feldman) (2 versions)
- Masqualero (Wayne Shorter) (6 versions)
- Milestones (Miles Davis) (4 versions)
- My Funny Valentine (Rodgers – Hart) (3 versions)
- No Blues / Pfrancing (Miles Davis) (10 versions)
- Oleo (Sonny Rollins) (2 versions)
- On Green Dolphin Street (Kaper-Washington) (5 versions)
- Riot (Herbie Hancock) (4 versions)
- Round About Midnight (Thelonious Monk) (9 versions)
- So What (Miles Davis) (4 versions)
- Stella By Starlight (Victor Young) (7 versions)
- Walkin' (Richard Carpenter) (6 versions)
- When I Fall In Love (Young – Heyman) (2 versions)
- Yesterdays (Kern – Harbach) (1 versió)

Amb aquesta llista he enfocat la selecció del repertori a analitzar. Després de veure de quines gravacions puc disposar, m'he marcat l'objectiu d'analitzar en profunditat **tres composicions diferents**. N'he fet una tria seguint, en primer lloc, una **tipologia estilística i formal** (tempo/caràcter del tema, p. ex. "blues", "balada", "fast", etc.). A part d'aquest criteri, he escoltat els diferents temes i he considerat quins són els que em donen més informació pel treball, que no són necessàriament dels que en tinc més versions.

Per últim, he fet una segona selecció, aquesta vegada dins de les versions disponibles de cada peça escollida, per quedar-me amb exemples en concret de cada una que em permetin fer una anàlisi comparativa exhaustiva. He seguit dos criteris senzills: en primer lloc, el **moment de la gravació** i les possibilitats que ofereix per comparar les diferents versions (per la seva proximitat o diferència temporal). Per altra banda, he tornat a sobreposar el meu criteri i les meves consideracions a partir d'una escolta atenta prèvia a l'anàlisi, per tal d'oferir exemples que evidenciïn fets sobre la pregunta del treball.

D'aquesta manera, les gravacions que han sigut escollides com a objecte d'estudi han sigut les següents:

"WALKIN'" (Richard Carpenter)

- The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1 (22-12-1965)
- The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4 (23-12-1965)
- Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967 (6-11-1967)

"'ROUND ABOUT MIDNIGHT"

- The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2 (22-12-1965)
- Konigin Elizabethzaal, *Antwerp*, *Belgium (28-10-1967)*

"SO WHAT" (Miles Davis)

- Miles In Berlin (25-9-1964)
- Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana" (8-10-1964)
- The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5 (23-12-1965)

## Aplicació de la metodologia

### Glossari de conceptes que apareixen a les anàlisis

*Ad lib* (*Ad libitum*): tècnica instrumental que consisteix en interpretar un passatge d'una melodia de manera rítmicament lliure, a interpretació del músic.

Blanques (baix tocant a): dit del patró rítmic del baix quan toca constantment sobre les blanques del compàs. També se'n diu "tocar a 2" (perquè es toquen dues notes per compàs).

*Comping* tradicional: manera d'acompanyar els solistes amb el piano típic de la música bebop, derivada dels *riffs* de les big bands. Amb petites frases rítmicament precises marca clarament l'harmonia de la melodia sota el solista.

Coro: és cada una de les repeticions estructurals sobre la qual es construeixen els solos. Deriva de la de la melodia i en manté les seves qualitats rítmico-harmòniques.

Corxeres *even*: corxeres "iguals", és a dir, sense swing. (Les corxeres amb swing tenen certa irregularitat rítmica, fruit de la seva subdivisió ternària).

Desplaçament (rítmic): recurs rítmic que construeix un pols continu que no és el propi del tema original i que, per tant, no coincideix amb aquest.

Estructura: té un significat equivalent a "coro".

*Glissando*/*glissandi*: tècnica instrumental que consisteix en que no es defineix cada una de les notes consecutives que es toca, sinó que aquestes estan enllaçades de manera contínua.

Interludi: part d'una composició que no és la melodia, però que està escrita i s'interpreta de manera prefixada. Serveix d'enllaç entre dues altres seccions com, per exemple, la melodia i el primer solo, o entre dos solistes.

*Kicks*: parts de la melodia que són recolzades rítmicament per la secció rítmica.

*Legato*: tècnica instrumental que consisteix en tocar les notes d'una frase de manera lligada, sense tallar-les.

Modulació rítmica: il·lusió rítmica creada pel fet de tocar ritmes habituals en un tempo que no és el principal del tema. Sol crear-se sobre una equivalència rítmica dins del compàs original, o bé sobre un desplaçament rítmic.

Motiu: petita frase melòdica o rítmica que es repeteix i es desenvolupa mitjançant petites modificacions, que serveix per construir un discurs musical coherent.

Obert/*Open*: qualitat de tocar sense seguir un ritme constant, i amb un suport harmònic menys lligat al de la roda original. En certa manera, és una aproximació menys mecànica a la improvisació. Pot actuar com a contrast o oposat a la manera tradicional d'improvisar o acompanyar el Jazz.

*Out* (sonoritat): sonoritat produïda al tocar allunyant-se de l'harmonia original, sovint tocant-hi en contra per crear dissonàncies.

*Outtro*: Contrari a *intro* ("introducció").

Pedal: Modificació del ritme harmònic original de la peça, variant-ne el baix de manera que aquest traspassa els canvis harmònics i es manté invariable en una nota constant.

*Riff*: frase curta i rítmica, sovint repetida diverses vegades. Deriva dels mètodes compositius d'algunes orquestres de l'era del swing (1930's-40's), que buscaven melodies que afavorissin el ball i la cohesió rítmica en la banda.

*Ritardando*: tècnica interpretativa que consisteix en tocar una frase o una melodia cada vegada més lenta, progressivament.

Roda: Abreviació de "roda harmònica". Té un significat equivalent a "coro".

*Rubato*: tècnica instrumental que consisteix en tocar sense estar estrictament lligat al tempo, ja que s'allarga el final de les frases de manera més o menys arbitrària.

*Shout Chorus*: part d'una composició que no és la melodia, però que està escrita i s'interpreta de manera prefixada. Sol precedir la reexposició de la melodia, i sol tenir un caràcter exuberant. Deriva de l'època de les *big bands*, on feien seccions on tocava tota l'orquestra. D'aquí en deriva el nom *shout chorus* ("coro cridat").

Swing (patró de): patró tradicional d'acompanyament de la bateria des de l'època del *Bebop.* Consisteix en fer una successió de una negra i dues corxeres al plat, recolzant la primera de les corxeres amb el *xarles*. Això li dóna un recolzament al 2n i 4t temps de cada compàs.

*Tremolo*: tècnica instrumental que consisteix en repetir constantment una mateixa nota, atacada moltes vegades i de manera ràpida, que dóna la sensació de percebre una tremolor.

*Walkin'*: dit del patró rítmic del baix quan toca constantment sobre les negres del compàs. És la tècnica d'acompanyament més habitual.

*Xarles*: Peça de la bateria que consisteix en un pedal que acciona dos plats, que xoquen entre si. El nom ve de la paraula anglesa *Charleston*, que també és una dansa típica dels anys 20', la mateixa època durant la que es va afegir aquest sistema a la bateria.

***Walkin'* – contextualització de la composició**

*Walkin'* és una composició envoltada de polèmica. Als crèdits dels àlbums de Miles Davis hi figura sota el nom de Richard Carpenter. No obstant hi ha un enregistrament de Gene Ammons al 1950 d'una composició anomenada *Gravy*, sota el nom de Jimmy Mundy, que és totalment idèntica a la melodia enregistrada per primer cop al LP *Walkin'* (1954), de Miles Davis. Aquesta particular anècdota està explicada de manera imprecisa a la biografia de Carpenter publicada a la pàgina del catàleg discogràfic "Discogs"[8]. A vegades se li atribueix un altre nom, com és el cas de *Teapot* (*Introducing Paul Bley,* Debut Records, 1953). També hi ha altres peces amb moltes semblances amb aquest títol que estan acreditades a altres compositors, com és el cas de *Weirdo* (a l'àlbum *Miles Davis vol. 1,* Blue Note Records*,* 1952) o *Sid's Ahead* (*Milestones,*Columbia, 1958), dues melodies idèntiques sota l'autoria de Miles.

Sigui com sigui, *Walkin'* és una melodia amb una estructura típica de blues de 12 compassos, amb una introducció de 8 compassos més en un pedal de la dominant (la qual també fan servir de coda). En les versions de Miles Davis, a més, sempre hi toquen un *shout chorus.* Es tracta d'una part de l'arranjament escrit que precedeix la melodia, que acostuma a tenir un caràcter de *riff*, procedent de la tradició de les orquestres de l'era del *swing*.

El tema, originalment inclòs en l'àlbum homònim de 1954, va convertir-se en un himne del *hard bop* i era tocat pràcticament en tots els concerts del trompetista fins l'any 1969, quan va desenvolupar un so més elèctric i va abandonar el seu repertori més tradicional. No obstant, si s'escolten les diverses versions que va anar enregistrant Miles en un ordre cronològic, aquest tempo mig que va caracteritzar originalment *Walkin'* es va perdent en favor d'un rabiós *burning tempo* (com anomenen els músics de Jazz als tempos més frenètics). D'aquesta manera, quan s'arriba a les primeres versions enregistrades amb Herbie Hancock, Ron Carter i Tony Williams (durant la gira europea del 1963) ja el toquen a marques metronòmiques que superen els 300 bpm. Amb l'arribada de Shorter aquestes cotes s'acaben extremant, arribant als 360 bpm de la versió enregistrada a Karlsrhue el 1967[9]. Herbie en parla a la seva autobiografia de la següent manera:

> *Miles loved the way Tony played, so he made other concessions for him, too. For the first couple of years we played all our tunes up-tempo, just flying throug them, even ballads – everything was just* boom-boom-boom*, sometimes triple the normal tempo. This was exciting but exhausting.*[10]

També és curiós observar com Miles utilitzava la introducció del tema (que comença amb una frase de la trompeta sola abans de que entri la resta de la banda fent el pedal característic als temps 2 i 4), per poder arrancar amb *Walkin'* en qualsevol moment del concert, pràcticament sense avisar. Fins i tot, moltes vegades enllaçava l'entrada des d'altres peces. En la seva autobiografia afirma que utilitzava aquesta pràctica en tots els seus concerts a partir de 1966, pretenent que aquests estiguessin estructurats com una *suite* sense pauses. No obstant, anys abans ja utilitzava aquest recurs enllaçant *Walkin'* amb altres temes. De totes maneres, Miles no ho menciona a la seva autobiografia, sinó que diu el següent:

---

[8] Zink Media, Inc. *Discogs* [en línia]. Versió consultada per últim cop el 26-4-2015. Disponible a: < http://www.discogs.com/artist/651601-Richard-Carpenter-2>

[9] DAVIS, Miles. *Emissió del concert a Karlsrhue per la Südwestfunk TV* [Enregistrament en vídeo]. Karlsrhue, *Südwestfunk TV*, 1967.

[10] HANCOCK, Herbie. *Possibilities.* New York: Viking, Penguin group, 2014. ISBN 978-0-670-01471-2

*Y fue por aquella época cuando empecé a no molestarme en hacer pausas entre los temas: lo tocaba todo sin pausas, enlazando una pieza con la siguiente. Mi música, en realidad, progresaba de escala a escala, por lo cual me parecía un contrasentido romper con paradas y pausas el clima que se iba creando. Prefería pasar sencillamente al siguiente tema, culaquiera que fuera su tempo, y tocarlo por las buenas. Mis actuaciones se convertían cada vez más en una especie de suites musicales, lo cual permitía más y más largos períodos de improvisación. Aquello caló bien en una parte del público, aunque otros pensaron de mí que era radical como un hijoputa y había perdido definitivamente la cabeza.*[11]

[11] DAVIS, Miles. TROUPE, Quincy. *Miles, La Autobiografía.* Barcelona: Ediciones B, S.A, 1991. ISBN 84-406-1975-8

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES / WAYNE | **Poc a poc va reprenent el tipus de fraseig inicial, amb notes repetides i escales ascendents i descendents.** | **En el 7è compàs del 30è coro (5:04) interromp el seu discurs i posa una frase que tots els altres recolzen, que dóna pas al solo de bateria.** | | Comença el seu solo amb un caràcter molt poc agressiu, un fraseig de corxeres sense grans variacions en el seu caràcter, ni pics d'intensitat. | | **Al final del 8è coro del seu solo comença a repetir una nota aguda (la tònica de la tonalitat), atacada des d'intervals oberts. Això provoca la resposta de la bateria en els espais que deixa entremig.** | **Durant el 12è (7:11) coro fa un desenvolupament de motius* de 2 i 3 notes curtes. Després reprèn el discurs més continuat que feia abans.** | Durant els següents coros utilitza un discurs una mica erràtic, poc definit, que provoca un clima estàtic. | A mesura que la bateria va fent un acompanyament més agressiu, el seu discurs també agafa un caràcter més violent, amb notes repetides i un so més aspre. |
| HERBIE | A mesura que la trompeta varia el seu fraseig, ell va desdibuixant el seu acompanyament i tornant als acords llargs i ambivalents (cap al 28è coro, 4:35). | Enmig de l'acompanyament d'acords llargs, amb poca densitat, respon a la frase de la trompeta. | | **Durant els primers 5 coros de solo de saxo no participa en l'acompanyament.** | **Al 6è coro comença a acompanyar el saxo amb acords separats i dispersos. Va jugant a omplir els forats que deixa el solista i la bateria.** | | Durant el 12è coro respon als motius del saxo, en els espais que queden entremig. | Al final del 17è coro (8:05) fa una pujada cromàtica que resol al principi del següent coro. Tampoc canvia la dinàmica del grup. | Al 20è coro fa una pujada amb acords de so *out**, impulsat pel crescendo de la bateria i la ferocitat del saxo. Després torna a quedar-se en segon pla, fent alguna intervenció aïllada. |
| RON | Va desdibuixant l'harmonia progressivament, paral·lelament al piano. | Recolza la frase de la trompeta. | Marca el primer temps del primer compàs de la roda del solo de bateria. | Torna a entrar amb *walkin'* després del solo de bateria. | | | | Al final del 14è coro (7:36) fa un curt pedal sobre Ab (bIII), que abandona al principi de la següent volta. No provoca cap canvi a la resta de músics. | |
| TONY | A mesura que l'estructura torna a desdibuixar-se torna a obrir el seu acompanyament i les intervencions amb la caixa són més constants. | Va augmentant la densitat del seu acompanyament i el volum i culmina en el moment en que recolza la frase de la trompeta. | **Fa una volta de solo i amb una marca similar a la de la trompeta dóna l'entrada al següent solista (5:24).** | Després del solo torna a entrar amb un acompanyament de plat, recolzat pel xarles, només. Durant els primers coros és molt poc intrusiu. Fa variacions amb el plat, però no són determinants. L'únic que trenca la continuïtat és un joc que fa amb el xarles al 5è coro de solo (6:02). | Amb l'entrada del piano comença a acompanyar de manera més agressiva, amb cops a la caixa, al bombo i als timbals. Poc a poc va participant més i també hi inclou algunes variacions al xarles.. | Amb la pujada d'intensitat del discurs del saxo comença a omplir els buits que deixa. Això es fa evident quan el saxo repeteix un mateix interval unes quantes vegades seguides. | | | **Cap al 19è coro comença a pujar la intensitat. A partir del 20è coro (8:37) comença a intervenir més activament, canviant el discurs del saxo i propulsant el desenvolupament del solo.** |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Amb la baixada de la bateria sembla que es pren un moment de pausa o dubte i torna al seu discurs anterior, però en un nivell d'intensitat inferior. | El saxo va desdibuixant el seu solo, deixant cada cop més espais fins que para de tocar, a la meitat del 28è coro. | | | | | | | |
| HERBIE | Al principi del 24è coro fa una de les seves intervencions i coincideix amb un desplaçament del contrabaix. | Amb el nou clima del solo, amb menys intervenció de la bateria i del solista, aprofita per posar més incisos, contestant als espais buits del saxo. | Espera fins al coro següent per començar el seu solo, a 9:47. A partir d'aquí comença un discurs molt clar de la mà dreta, amb algun recolzament harmònic a l'esquerra, sense protagonisme. | | Respon al desplaçament de la bateria quasi immediatament, amb una frase també desplaçada. | Amb el joc de la bateria també desdibuixa el seu fraseig rítmic. Fins aleshores havia utilitzat, gairebé únicament, corxeres. Aquí comença a tocar tresets de negra, que deixa enrere quan tornen a l'acompanyament normal. | | Manté el seu fraseig rítmicament obert fins que el baix passa a *walkin'*, on llavors reprèn el ritme de corxeres més o menys constants. | |
| RON | **Al principi del 24è coro (9:06) fa un desplaçament* sobre negres amb punt. Coincideix amb una intervenció del piano.** | | **Continua amb el *walkin'*, però sembla que el canvi de solista li permet més llibertat. Al final del 2n coro ja fa un pedal sobre Gb (bII) que impulsa alguns canvis en la resta.** | Al 4t coro (10:15) comença un patró a blanques, com una espècie de samba brasilenya. Al cap d'uns compassos el deixa. | | **Cap al final del 9è coro inicia un pedal de la dominant als temps 2 i 4 (11:14) i el manté mentre els altres s'hi afegeixen. Llavors va pujant la nota cada 4 compassos, canviant-ne el ritme lleugerament. Això puja molt la intensitat global.** | **Al 12è coro (11:38) acaba abandonant el pedal per tornar a l'acompanyament, però ho fa amb blanques, no amb *walkin'*. La primera nota l'ataca amb un accent fort.** | **Al següent coro torna a fer un accent similar i llavors torna al *walkin'* (11:48).** | Durant els següents coros el contrabaix es manté fent una línia de *walkin'* clara, dibuixant els canvis del blues. |
| TONY | Al veure que tant piano com contrabaix fan un joc rítmic disminueix la intensitat dràsticament. Quan acaben i tornen a l'acompanyament anterior, torna a pujar la dinàmica, però en veure el canvi de direcció del solo torna a baixar i es queda amb el plat i el xarles. | **Es queda acompanyant amb el plat i el xarles als temps 2 i 4, amb algunes variacions sobre el plat, però poc agressiu.** | Amb el canvi de solista canvia també la sonoritat de l'acompanyament. Deixa el so més pla del plat per començar a intervenir amb la caixa i amb accents al plat. Amb el pedal del contrabaixista, al segon coro, inicia un desplaçament sobre la idea del contrabaix. | Respon al patró del contrabaix baixant una mica la intensitat. Fa una espècie de redoble sobre la caixa i retorna a la intensitat anterior. | **Al 5è coro (10:24) inicia un desplaçament sobre la blanca amb punt, accentuant-les sobre el plat. Al cap de 4 compassos reprèn l'acomapanyament anterior.** | És el primer en respondre al pedal del contrabaix. Cap al següent coro comença a tocar només els plats i centra les seves variacions sobre el xarles, amb ritmes irregulars i fora de mesura, mentre aguanta el pols amb el plat. | A la vegada que el baix torna a fer un acompanyament constant, la bateria torna a acompanyar únicament amb el plat. En el moment en que passa a *walkin'*, la bateria canvia el seu so passant a fer la figura de swing sobre el xarles. | A l'entrada del 15è coro (12:08) reprèn l'acompanyament sobre el plat, sense entrar dràsticament al 1r temps, sinó que ho fa progressivament. Primer toca el "crash" desdibuixant la figura de ride, fins que la passa a l'altre plat, on es queda finalment. | Durant els següents coros es manté fixe al plat, amb menys protagonisme. A partir del 18è (12:37) comença a intervenir amb la caixa i al 20è fa una preparació, però sense suposar un gran canvi. Al 22è coro introdueix el bombo en l'acompanyament. |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | | | | | | Entren amb el *shout chorus**, una volta (15:16). | Fan una volta de melodia. | *Outtro**. Només toca en Wayne, menys a la resolució de l'últim acord. **Al final Miles comença sol a tocar "I Fall In Love Too Easily".** |
| HERBIE | **Al final del 24è coro trenca el seu fraseig i fa una pujada diatònica a blanques, que resol al principi del següent coro (13:46).** | Al sentir el pedal del contrabaix comença a acompanyar-se amb la mà esquerra, dibuixant la mateixa harmonia. | El piano reacciona de seguida al canvi del contrabaix, tornant a un acompanyament més tradicional amb la mà esquerra. | | **Al 32è coro (14:56) fa 3 frases gairebé iguals, cada 4 compassos, com si estigués tancant el solo. Al següent coro marca clarament l'harmonia del blues amb acords placats, donant l'entrada als vents.** | *Kicks* amb la bateria i el baix. | *Kicks* de la melodia. | **Temps 2 i 4, amb una successió d'acords ascendents que escalen la tensió.** |
| RON | | **Al principi del 25è coro (13:57) fa un pedal (sobre Gb, el bII de la tonalitat) que canvia ambient del solo. L'aguanta durant dos coros.** | **Al 27è coro (14:16) torna a fer *walkin'*, dibuixant l'harmonia del blues.** | | | | Comença a blanques, però recolza els *kicks* de la melodia. | Pedal al 2 i 4. |
| TONY | Va pujant la intensitat i cada vegada és més actiu en l'acompanyament. Amb la pujada del piano al final del 24è coro marca un 1r temps molt clar per iniciar la següent roda. | Amb el pedal del contrabaix comença a acompanyar la figura del plat, cada cop més desdibuixada, amb el xarles a negres, amb el peu. | Triga una mica més que el piano en reaccionar davant del contrabaix, però al 4t compàs del coro fa un redoble i marca el 5è compàs amb el plat, per tornar a un acompanyament més tancat. | Durant els següents coros fa algunes marques més evidents als punts de referència de l'estructura*, cada 4 compassos, com si intuís el final del solo. | Durant aquest 32è coro omple els forats de les frases del piano amb molta internsitat i **de cop la baixa dràsticament en el següent coro, donant un aire conclusiu al solo.** | Recolza les marques i omple els espais entremig amb molta intensitat. | *Kicks* de la melodia. Baixa una mica la intensitat al passar al xarles, però de seguida torna a pujar. | Toca negres, recolzant els temps 2 i 4 amb els plats. |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | **Comença el tema enllaçant amb la intro des de "Stella By Starlight".** | | Inici del solo. Utilitza un fraseig de notes repetides. | **Al 4t coro cita "Royal Garden Blues" després d'una curta pausa. Al ser una melodia rítmica i amb notes curtes canvia el caràcter del solo.** | **Reprèn el fraseig de corxeres repetides, intercalades amb escales ascendents i descendents.** | **Al 9è coro (1:23) torna a variar el fraseig després d'una curta pausa, fent-lo curt i rítmicament clar, altra vegada.** | **Al 10è coro torna a fer un fraseig més escampat, tocant més "out".** | Amb la pujada d'intensitat reprèn el fraseig de notes repetides. | **Després d'agafar aire torna a fer un fraseig més concret (1:57).** | Al 18è coro (2:30) ataca una blue note que trenca el fraseig anterior. Això provoca la reacció del bateria. |
| HERBIE | Manté el mateix acord amb que ha acabat "Stella By Starlight". | *Kicks* de la melodia. | **Contesta lleugerament durant el primer coro i s'aparta durant els 2 següents.** | Inicia un acompanyament de cops curts, més tradicional. | Torna a deixar silencis prolongats, amb alguna intervenció discreta d'harmonies "out". | Quan Miles fa un fraseig més precís torna a augmentar la densitat d'acompanyament, amb figures típiques del blues. | Torna a l'acompanyament més obert, amb notes més llargues i harmonies ambivalents. | **Al final del 11è coro fa una baixada melòdica amb acords oberts. Sembla que això provoca la reacció dels altres músics.** | Baixa la densitat de l'acompanyament, deixant molts silencis. | |
| RON | 2 i 4, pedal de C (dominant). | *Kicks* de la melodia. | *Walkin'*. Defineix l'harmonia. | | | | Deixa el *walkin'* per moments i fa uns *glissandi* sobre un desplaçament sobre blanques amb punt (1:34). | | | Redueix el *walkin'* a la meitat del *tempo* original (*walkin'* en el nou temps). |
| TONY | Patró de swing al plat. | Comença sobre el xarles, però de seguida omple els espais de la melodia. | **Centra l'atenció degut a l'alta intensitat del seu acompanyament. Accentuació sobre el plat i contestacions amb la caixa i el bombo.** | Baixa la dinàmica. | Quan Miles deixa la melodia de "Royal Garden" reprèn la intensitat. | Quan Miles fa un fraseig més precís torna a disminuir la densitat d'acompanyament, centrant-se més en el plat que en la resta de la bateria, sense marcar accents. | | Amb l'acompanyament més present del piano, augmenta la intensitat dels seus cops, accentuant sobre el plat i el bombo cops que no defineixen l'estructura ("inesperats"). El més evident és sobre tresets de negra, al 12è coro. | Baixa la intensitat, centrant-se altre cop en el plat. | **Amb l'accentuació sobre la blue note de Miles, fa una preparació sobre la caixa i redueix el pols rítmic a la meitat.** |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | Al passar el pols a la meitat fa unes frases curtes de sonoritat de "blues". Després reprèn un fraseig de notes repetides i escales. | **A partir del 4t coro d'aquest tempo reduït (22è, 3:05) torna a concretar el fraseig a un llenguatge de blues.** | **Al final del 24è coro (3:32) i durant el 25è dobla el fraseig un altre cop, primer amb grups de 3 corxeres i després amb notes repetides.** | Com si tornessin a començar el solo, agafa el mateix fraseig del principi. | | **Al 30è coro (4:17) aguanta una nota llarga de sonoritat *out* (Eb sobre Bb7) després d'una frase curta i melòdica. Això fa pujar l'activitat de la secció rítmica.** | Després d'un coro de fraseig de notes repetides i alta intensitat, prepara el final del solo amb notes repetides, cada vegada més greus. Atura el seu solo 4 compassos abans del final del coro. |
| HERBIE | Contesta a les frases de la trompeta (pregunta i resposta). | Agafa el llenguatge de Miles i l'acompanya en aquest estil. | Al final del coro prepara l'entrada del següent amb una frase de blues a mig temps, però reacciona davant l'envestida de la bateria. | Igual que Miles, agafa un clima semblant al del principi del solo. | Amb la proposta del contrabaix canvia radicalment el seu acompanyament. Fa, a partir del 9è compàs, un motiu de 3 acords ascendents, d'harmonia "out" com el contrabaix. | En resposta a la trompeta comença a acompanyar amb acords de sonoritat *out*. Això fa pujar la dinàmica del solo. | Segueix amb el tipus d'acompanyament *out* proposat abans fins al final del solo. Quan veu que el solista baixa la intensitat ell també ho fa una mica, però després s'aguanta per no començar el següent solo des de baix. |
| RON | | | En el 9è compàs del coro sembla que es prepara per un canvi imminent. De seguida dobla amb la bateria. | *Walkin'*. Sorprèn la precisió amb que s'acomoda amb la bateria. | **Al 28è coro del solista (4:00) inicia un pedal sobre Ab (bIII), conduït melòdicament des dels 2 compassos anteriors. El fa durar només un coro, però canvia l'ambient general.** | | |
| TONY | Contesta les frases de la trompeta amb cops per tota la bateria. | Baixa la intensitat de l'acompanyament i es centra en el plat. | **Al final del coro fa una clara marca on deixa suspès el ritme sobre el 9è compàs (en un moment on Miles fa una pausa) i arrenca altre cop al tempo original, agafant la iniciativa.** | Torna al *tempo* original i a la intensitat baixa on se centra amb el plat. | Per contribuir al caràcter estàtic del pedal del contrabaix fa una figura invariable sobre la caixa, de dues corxeres començant des del 4t temps. Només varia el plat. Quan el baix deixa el pedal, torna a fer un acompanyament de plat, amb algun accent sobre caixa o bombo i plat. | Accentua amb intuïció la nota llarga de la trompeta. Amb els acords del piano comença a augmentar la intensitat, afegint accentuacions sobre la resta de la bateria. | Manté la intensitat i la fa pujar una mica, per anticipar una entrada del següent solista en *crescendo*. |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Comença el seu solo al 35è coro (4:45) del tema (després dels 33 que fa en Miles Davis). El final del solo de trompeta queda molt obert i, amb una lleugera pausa, entra el saxo al principi del següent coro. | Al entrar fa una frase força tonal, dins el llenguatge del blues, que no és molt precisa rítmicament però serveix per marcar un punt de partida al solo. Després segueix amb motius curts de successions ràpides de poques notes. | El saxo, davant de la parada de la secció rítmica, segueix tocant de la mateixa manera, amb motius curts i rítmicament dispersos, però cada vegada més llargs, convertint-los en frases llargues de corxeres. | | En aquest coro on hi ha les marques del piano, el solista improvisa amb un llenguatge molt més *bluesy*, però quan torna a quedar-se sense acompanyament, retorna al llenguatge de frases de corxeres llargues. | | | Durant els dos primers coros manté una altíssima intensitat, però **al 24è coro (7:48) baixa de registre i de densitat de notes, i sembla que vol disminuir la intensitat general.** | A partir d'aquí, i durant els següents coros torna a fer una pujada d'intensitat, davant la "insistència" de la bateria i el piano. Al seu 30è coro, quan sembla que està pujant cap a un nou clímax, interromp la pujada en sec i acaba el solo. |
| HERBIE | El piano manté l'acompanyament d'acords llargs, que transcendeixen els canvis tradicionals del blues. | Davant l'entrada que proposa Shorter, reacciona amb un acompanyament més basat en el llenguatge de blues. | En el moment en que baix i bateria paren de tocar, el piano toca un acord més i **a partir d'aquí s'aparta durant els següents coros, sense acompanyar.** | | **No és fins al 16è coro que el piano torna a entrar. En aquest moment (6:39) marca el primer acord de la roda i el del 5è compàs, cosa que provoca la reacció de la banda. Després d'això torna a apartar-se.** | Davant del pedal proposat pel contrabaix, torna a tocar fent uns acords *out* sobre el desplaçament. | Al acabar aquests 3 coros fa un clar acord de blues (anticipant-lo al 3r temps) i es queda fent un *tremolo** sobre aquest acord durant el següent coro, i el para al 1r temps de l'últim compàs del coro. | Després del *tremolo* para de tocar, amb l'excepció d'algun acord aïllat. | **Poc a poc va entrant un altre cop, tocant acords *out* cada vegada amb més densitat. Al 28è coro els toca en una successió de blanques amb punt, desplaçades (8:12).** |
| RON | Ve tocant unes línies de baix poc adherides als canvis tradicionals, d'acord amb el clima del final del solo de trompeta. | Igual que el piano, amb la frase del saxo torna a marcar més els canvis de la roda. | A la parada de la bateria, com si ja la veiés venir, hi fa un *glissando* ascendent i després torna a agafar el *walkin'* al principi del coro. | Al quedar-se sol, manté el *walkin'* i fa línies molt clares, que marquen l'harmonia. | | **Al 19è (7:04) coro de solo entra al primer compàs amb un pedal de Db (bVI) sobre un desplaçament sobre la negra amb punt. Tota la banda reacciona davant d'això i s'hi mantenten durant 3 coros.** | | A partir d'aquí costa molt distingir el que fa el baix degut al volum de la bateria. Sembla que no toca negres tota l'estona. | |
| TONY | | A diferència dels altres acompanyants, manté el clima amb el que venia tocant, sobre el plat, però amb bastanta intensitat. | **Al 4t coro del solo de saxo (5:10) comença a proposar un desplaçament sobre la negra amb punt que acaba en una curta parada als primers dos compassos del següent coro, i amb una marca reprèn l'acompanyament.** | Durant els següents coros acompanya de manera molt poc activa, tocant el plat solament i el xarles als temps 2 i 4. No és fins al final del 8è coro que hi fa unes preparacions que reposen al 1r compàs del següent coro. A partir d'aquí, intensifica l'acompanyament. | Amb l'entrada del piano fa un seguit de marques que acaben amb uns tresets de negra que resolen al 5è compàs amb un fort accent al plat. | Reacciona al pedal del contrabaix repartint cops sobre aquest desplaçament amb els plats i el xarles. Va augmentant el volum fins que al final sembla un redoble de plats. En el moment de reprendre el *walkin'*, dóna un clar cop al 1r temps (7:30). | Durant els següents coros toca al màxim de la seva intensitat, repartint l'activitat per tota la bateria i a un volum i densitat molt alts. | **En el moment que el solista baixa de registre, la bateria respon amb un acompanyament agressiu, repartit entre el bombo la caixa i el xarles. Això no deixa que baixi la intensitat, tot i la proposta del saxo i el piano.** | La seva intensitat va augmentant cada vegada més. Al 29è coro fa un desplaçament sobre la negra amb punt amb accents al bombo, però llavors el piano ja havia abandonat el seu desplaçament (8:22). |

*Walkin'* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | | | | | Entren amb el *shout chorus*, una volta (10:26). | Fan una volta de melodia. | *Outtro*. **Al final Miles comença sol a tocar "I Fall In Love Too Easily".** |
| HERBIE | Al final del solo de saxo (8:35) fa un desplaçament amb una successió d'una blanca i una negra que empalma amb el seu solo. El primer coro és com una espècie de transició i al segon ja s'estabilitza amb un discurs de corxeres a la mà dreta, sense acords. | El solo de piano va transcorrent sobre un discurs força estable, on gairebé no fa servir la mà esquerra, sinó que toca un fraseig continuat de corxeres amb la dreta. | | A partir del 11è coro (10:10) sembla que l'estructura es clarifica: la bateria marca el primer temps, el baix concreta la seva línia i el piano posa un parell de cops els acords a la mà esquerra, mentre segueix el solo amb la dreta. **Al final del 12è coro de solo fa una resolució molt clara, els últims 4 compassos de la roda són clarament una manera de donar l'entrada als vents un altre cop (10:23).** | *Kicks* amb la bateria i el baix. | *Kicks* de la melodia. | **Temps 2 i 4, amb una successió d'acords ascendents que escalen la tensió.** |
| RON | Durant aquest primer coro toca blanques (camina a 2), potser per estabilitzar el so del grup. **Al principi del següent coro passa a tocar *walkin'*.** | Durant els primers coros el baix fa una línia de *walkin'* clara, però que no defineix molt els canvis i deixa lloc a obrir l'harmonia. | **Al veure la modulació de la bateria respon reduint el pols a la meitat, i ho aguanta fins que la bateria no torna al *tempo* original, dos coros després (10:01).** | Durant els últims dos coros de solo de piano fa una línia que s'adhereix més als canvis tradicionals del blues, marcant clara l'harmonia. | | Comença a blanques, però recolza els *kicks* de la melodia. | Pedal al 2 i 4. |
| TONY | Durant el primer coro segueix amb molta intensitat. Al 7è compàs inicia un desplaçament on modula la figura de swing sobre la negra amb punt. Finalment, **a l'inici del següent coro, estabilitza el seu acompanyament sobre el plat, després d'un discret redoble que resol al al primer temps (8:44).** | Durant aquests primers coros la bateria es limita a mantenir el pols sobre el plat, amb alguna variació sobre la figura de swing i alguns cops a la caixa. | **Al principi del 8è coro de piano (9:35) torna a proposar una modulació sobre la negra amb punt**. En veure que el baix no el segueix s'uneix al pols a la meitat que aquest proposa, a l'inici del següent coro. Cap al final del coro torna a intentar passar sobre la negra amb punt, però no acaba d'estabilitzar una mesura fins que al següent coro torna al *tempo* original. | Durant els següents coros toca swing, poc variat. Al 1r temps del 11è coro fa una marca al timbal i al plat, que després repeteix dues vegades més per marcar l'estructura. | Recolza les marques i omple els espais entremig amb molta intensitat. | *Kicks* de la melodia. Baixa una mica la intensitat al passar al xarles, però de seguida torna a pujar. | Swing, recolzant els temps 2 i 4 amb els plats. |

*Walkin'* – Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | **Miles comença el tema enllaçant amb la intro des de "Riot", Shorter s'afegeix a la segona frase.** | | Inici del solo. Combina un fraseig de frases curtes, amb notes repetides i escales consecutives amb frases de blues o un llenguatge menys *out*. | Al baixar la intensitat de la bateria agafa un fraseig més continuat de corxeres. | **Després del pedal de contrabaix trenca el fraseig de corxeres i fa un motiu repetit.** | Després del motiu comença a fer un fraseig de notes repetides, un altre cop. | **Amb aquesta intensitat en augment fa la seva frase per donar pas al solo de bateria. En el 7è compàs del 9è coro (1:31) interromp el seu discurs i posa una frase que tots els altres recolzen.** | |
| HERBIE | Recolza el pedal del contrabaix amb un C a dues octaves, al 4t temps del 3r compàs de la intro. | **Improvisa per sota la melodia, respectant els espais dels compassos 5-9, però tocant corxeres sota les frases dels vents.** | Comença una mica apartat i a partir del segon coro proposa acords més *out*. Al principi del 3r coro respon a la 3a major de la trompeta, al primer temps, amb un clar recolzament sobre la tònica, però després reprèn l'acompanyament obert. | **Al final del 4t coro, para de tocar (0:50).** | Després del pedal del contrabaix i amb el motiu de la trompeta torna a entrar amb l'acompanyament. Al final del coro fa un curt desplaçament sobre blanques amb punt (1:15). | **Durant el següent coro, el 8è (1:18), comença a contestar les frases de la trompeta amb frases de caràcter solista. Acaba fent un trino de dues notes que impulsa la intensitat del solo.** | Recolza l'última nota de la frase de la trompeta amb una nota que deixa sonant (C, dominant) | |
| RON | 2 i 4, pedal de C (dominant). | Comença a blanques recolza els *kicks* de la melodia als compassos 5-9 i fa el pedal als últims 4 compassos. | *Walkin'*. Defineix l'harmonia. | Sense l'alta intensitat del piano i la bateria fa alguna intervenció, com el pedal desplaçat cada 3 negres al final del 6è coro (1:06). | | | Al 9è coro proposa un altre desplaçament, aquest cop sobre la negra amb punt. En veure que Miles acaba el solo recolza la seva frase i para de tocar. | |
| TONY | Accentua sobre els temps 2 i 4 amb plats i bombo. | Comença sobre el xarles, jugant amb ritmes irregulars, però a partir del 4t compàs recolza els *kicks* de la melodia amb el contrabaix. | **Comença acompanyant amb alta intensitat. Accentua sobre el plat i contesta amb la caixa i el bombo. No porta el xarles als temps 2 i 4, sinó que en fa variacions constants.** | Quan el piano deixa d'acompanyar es centra més sobre el plat i porta el xarles al 2 i al 4. Al següent coro baixa la intensitat. Recolza el desplaçament del contrabaix variant el patró del plat en funció del ritme del contrabaix. | | La bateria també comença a participar més activament en l'acompanyament de les frases de notes repetides de la trompeta. Comença a tornar a fer accents sobre la caixa. | En veure venir la frase de Miles fa un crescendo ràpid i la recolza sobre la caixa, amb molt volum. | Solo de bateria. Sembla que no segueix l'estructura, tot i que mai perd el tempo. Per donar l'entrada als altres músics fa una frase similar a la de la trompeta. |

*Walkin'* – Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Triga més en reaccionar que els altres músics, entrant al 5è compàs, ja definida l'estructura. Durant tot el primer coro toca fora del micròfon i se sent com s'hi va apropant, com si s'hagués quedat entre bambolines durant el solo de bateria. | Fa un fraseig de corxeres molt dens, on és difícil distingir-hi l'estructura del tema. | **Al final del 9è coro (4:05) deixa un espai abans de començar el següent coro. Dóna la sensació que bateria i baix hi responen baixant la intensitat. A partir de llavors comença a desconstruir les seves frases fins que el deixen sol (*Strolling*)** | Es queda sol fent un solo. Abandona l'estructura del tema. | | | | Entren amb el *shout chorus*, una volta (8:21). Al fer els *kicks* amb la base queden lleugerament enrere en el tempo, fet que provoca una mica de descoordinació. | Fan una volta de melodia. | ***Outtro*. Comencen a tempo, però quan el piano i la bateria ho desfiguren el saxo també s'hi afegeix, quedant-se la trompeta sola amb la melodia principal.** |
| HERBIE | És el primer en reaccionar a la marca de la bateria. Entra amb uns acords ascendents sobre blanques amb punt que resolen clarament al 5è compàs, per marcar l'estructura. | Comença el solo amb moltes aportacions i cada vegada va reduint-les i deixant més espai entre elles. **A partir del 7è coro deixa de tocar i ja no torna a fer-ho fins al seu solo.** | | | **A 6:46 entra solapant-se amb el solo de saxo, quedant-se ell sol. Segueix sense tocar una estructura de blues, però marca una subdivisió ternària que en realitat resulta en un compàs binari (6/8).** | Poc a poc va organitzant una estructura harmònica definida fins que resulta ser una roda de blues a 6/8, a la meitat del tempo original (7:45). Al següent coro ja dobla el tempo i defineix la roda original. | **Tot i el pols proposat per la bateria, segueix amb un fraseig al tempo original, amb marques rítmiques a la mà esquerra que el recolzen. Va pujant la intensitat ràpidament fins que condueix al "shout chorus".** | Fa els *kicks*, tot i que queda una mica descoordinat. | Recolza tots els *kicks* de la melodia fins al 9è compàs, on inicia un motiu d'una durada de dos temps que manté fins al final de la *outtro*. | |
| RON | Reprèn el *walkin'* gairebé a la vegada que el piano comença a acompanyar. | | Al 10è coro comença a baixar el volum progressivament, fins que al final del 12è coro para de tocar (4:34). | | | | En veure el pols reduït de la bateria el contrabaix entra tocant a blanques, és a dir, fent un walkin' sobre el tempo a la meitat. | Recolza els *kicks*. | **Inicia el coro desplaçant sobre la negra amb punt.** Fa els *kicks* del mig del coro. Al 9è compàs es desfigura rítmicament fins al final de la *outtro*. | |
| TONY | Just acabar el solo entra amb molta intensitat a l'acompanyament, però a partir del segon coro la baixa i es queda només amb el plat, a un volum relativament baix. Des d'aquí les intervencions amb la caixa són molt poques. | **A partir del 6è coro (3:35) va introduint cada vegada més variacions, incloent el xarles amb el peu. En alguns moments toca negres al xarles.** | Al 10è coro baixa el volum del plat de cop, i a partir de llavors encara el va baixant més, progressivament, fins que al final del 12è coro para de tocar (4:34). | | | | **Just abans del 3r coro (8:02) la bateria entra amb el pols reduït a la meitat de l'original. Al següent coro, amb la pujada d'intensitat del piano, toca corxeres *even** al xarles, que es converteixen en les negres del tempo original per conduir el final del solo cap al *shout chorus*.** | Recolza les marques al principi, una mica descoordinat, però després les abandona i agafa un caràcter solista, tocant amb molta intensitat, solapant-se amb algunes de les frases dels vents. | Improvisa sobre el xarles, fent un desplaçament sobre la negra amb punt, excepte en els *kicks* dels compassos 5-9. | Desfigura el tempo, fent una mena d'*accelerando* sobre els plats. |

**Primeres interpretacions**

Sempre enllacen l'entrada del tema amb el final d'un altre tema. Sempre és Miles qui dóna l'entrada a la introducció.

L'acompanyament de la melodia canvia en la versió més moderna, de dos anys més tard. Allà la base rítmica proposa moltes variacions per sota de la melodia principal, ja sigui una improvisació continuada com fa el piano, desplaçaments del contrabaix o de la bateria o variacions continuades sobre el patró evident de la bateria. En les altres versions el rol de la base és de recolzar els *kicks* de la melodia. L'únic que es pren algunes llibertats és Tony, omplint alguns dels espais que deixa la resta de la banda.

L'estructura general del tema és sempre igual excepte en un aspecte concret. La versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD 4" és l'única que varia perquè no presenta solo de bateria, però en la resta de versions enregistrades per la banda sempre hi ha solo de bateria (després del solo de trompeta). L'ordre de solos, a part d'aquest detall, sempre és el mateix, i sempre fan una similar exposició i reexposició de la melodia.

Un altre aspecte destacable és el moment de parada de la secció rítmica en la versió del disc "Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967". Aquest recurs no el trobem en les versions anteriors. Això és el que es coneixia com a *Strollin'* (veure l'apartat dedicat a aquest recurs).

La manera d'anar al solo de bateria (en les versions que n'hi ha) sempre és la mateixa. La trompeta avisa amb la frase, que tots agafen com a clau per canviar de solista de manera immediata. Per tornar al següent solista, la bateria sempre fa la mateixa marca, també (això és així en la resta de versions existents de "Walkin'" on toquen aquests músics). A aquesta característica n'he anomenat *Miles' Call* (veure l'apartat dedicat a aquest recurs).

Els solos de trompeta s'organitzen com una successió de contrastos estilístics. La trompeta proposa dos tipus de fraseig, un de més dispers, on repeteix notes contínuament, busca escales llargues i fa frases més inconnexes. Per altra banda contrasta amb un fraseig més tradicional, amb més jocs rítmics a l'estil dels *riff* del llenguatge estandarditzat del jazz i amb constants referències al blues. La rítmica acompanya en funció d'això, remarcant els contrastos entre les dues possibilitats. També juguen molt a respondre les frases curtes i separades de la trompeta.

On es nota més això és en l'acompanyament del piano: a vegades acompanya amb acords ambivalents per tota l'estructura, els quals deixa més suspesos rítmicament. Per altra banda acompanya amb cops curts, frasejos rítmics a l'estil de *riff*. Fins i tot, a vegades fa servir el recurs de deixar de tocar o tornar a entrar acompanyant en moments de transició per emfatitzar el contrast d'una direcció a l'altra.

El contrabaix també s'adapta al llenguatge del solista, encara que en les parts més lliures (quan toquen menys tradicional) hi fa aportacions de la seva collita (desplaçaments, pedals d'intercanvi modal) que a vegades propulsen canvis en la resta de la banda.

La bateria acompanya de manera contrastant, també. Combina un tipus d'acompanyament amb molta intensitat (on hi fa més propostes, generalment desplaçaments o modulacions mètriques de divisió ternària o grans crescendos) amb un d'una intensitat més continguda, més estàtic, on es manté en un patró més tradicional. El canvi cap a una intensitat més alta sol ser molt progressiu, mentre que quan ho fa en el sentit contrari ho fa de manera

brusca i sobtada. En moments de canvis també marca punts de referència de l'estructura, tot i que a vegades s'està molts coros seguits sense fer-ho. En la versió de 1967 encara ho fa menys.

Utilitzen sovint el recurs de deixar en suspensió els últims compassos del coro per arrancar amb una envestida al principi del següent (sobretot ho utilitzen Miles i Tony).

En els solos de saxo els canvis són més progressius: el fraseig de Wayne és més regular, menys contrastant, tot i que sí que és possible distingir diferents maneres d'encarar el seu solo: combina seccions on hi toca llargues frases de corxeres amb seccions on juga a desenvolupar motius melòdics o rítmics concrets. En aquest segon cas la rítmica respon de manera més activa, mentre que en el primer acompanyen de manera més plana i sol ser on Herbie aparta les mans del piano.

Aquest recurs d'acompanyament passiu també l'apliquen durant els solos de piano. Hi ha llargues seccions on el piano improvisa només amb la mà dreta, fent un discurs molt seguit i dens. En canvi, quan clarifica les seves frases i toca més tradicional introdueix l'acompanyament a la mà esquerra, fent incisos curts i rítmics, a l'estil de *riffs*.

En la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD 4", durant el solo de trompeta recorren a un efecte de modulació mètrica que consisteix en reduir el tempo a la meitat, conservant el ritme harmònic original. Això sembla que passa de manera espontània (impulsat per la bateria), ja que no ho trobem a les altres versions (veure l'apartat dedicat a les modulacions mètriques).

Un altre recurs al que recorren en la gravació del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD 4" és a construir un llarg crescendo, on hi contribueixen tots quatre músics (és durant el solo de saxo). Cada un, amb les seves aportacions, genera un efecte col·lectiu molt clar. Al solo de piano de la versió de "The Complete Live At The Plugged Nickel, Cd 1" hi fan un efecte similar, però no acaba de créixer tant com en l'altre cas.

***'Round About Midnight* – contextualització de la composició**

Aquesta peça, també coneguda com a *'Round Midnight*, és una composició del pianista Thelonious Sphere Monk. A la biografia del pianista escrita per Thomas Fitterling, *Thelonious Monk: His Life and Music*[12],explica que va escriure la peça amb només 18 anys, sota el títol de *Grand Finale.* Va ser enregistrada per primera vegada per Cootie Williams el 1944. És per certes aportacions d'aquest altre trompetista i per la lletra de l'escriptor Bernie Hanighen que la composició està atribuïda a aquests tres autors. Posteriorment, el 1946, el trompetista Dizzy Gillespie en va fer un arranjament per la seva orquestra en el que hi va afegir la famosa introducció i cadència final, inspirant la versió que més tard enregistraria Miles Davis[13].

Es tracta de la composició original d'un músic de Jazz més gravada de la història, i des de ben al principi es va convertir en part del repertori de Jazz habitual (els anomenats *Jazz Standards*). No obstant, Miles Davis se la va apropiar a partir la seva interpretació al festival de Jazz de Newport al 1955, on hi va actuar juntament amb Monk. Aquell concert va rebre molt bona crítica, fet que el va acabar de propulsar com a trompetista emblemàtic dels anys 50 i li va donar prestigi per la resta de la seva carrera. En aquella època va començar a utilitzar la sordina de tipus *Harmon* (encara que no en aquella ocasió puntual), recurs que es convertiria en el seu so característic[14].

L'any següent, Miles Davis va enregistrar un àlbum sota el títol *'Round About Midnight*, que va incloure l'arranjament de la peça que interpretaria durant els següents 14 anys, fins a les seves últimes versions al 1969[15]. Aquest és, amb poques variacions, l'arranjament que trobem en les versions estudiades en aquest treball.

---

[12] FITTERLING, Thomas. *Thelonious Monk: His Life and Music.* New York: Berkeley Hills Books, 1997. ISBN 1 0965377415

[13] WILSON, Jeremy. *JazzStandards.com* [en línia]. Versió actualitzada el 6-3-2015 [consultada per últim cop el 28-4-2015]. Disponible a: <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/roundmidnight.htm>

[14] Informació extreta dels apunts de l'assignatura d'Història del Jazz, impartida per en Francesc Capella. Disponibles a <https://sites.google.com/site/historiajazzcapella/>

[15] *Miles Ahead* [en línia]. Versió actualitzada el 6-3-2015 [consultada per últim cop el 28-4-2015]. Disponible a: < http://www.plosin.com/MilesAhead/DiscoDetails.aspx?t=%27Round+Midnight>

*'Round About Midnight* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | ***Intro*. Toca la melodia deixant espais molt llargs entre frases.** | 0:43. Comença la melodia un compàs més tard, ajuntant la primera frase amb la segona. **Allarga molt tots els buits de la melodia i en desdibuixa les frases.** | Amb l'entrada de la segona A (1:33) precipita una nota amb un so més agressiu, fet que provoca la reacció de la bateria. **Abandona la melodia i improvisa sobre els canvis harmònics de la peça.** | Comença amb la frase de la melodia, però veient l'efecte creat pel piano tot el que toca a la B és una escala cromàtica, interrompuda amb ritmes irregulars. En el moment en que la bateria avisa per les marques, es fa enrere i deixa de tocar. | **Torna a tocar al principi de l'última A amb una entrada agressiva (2:40), però després d'una frase desdibuixada torna a fer un llarg silenci. Després d'aquest ja entra al 5è compàs de l'última A, tornant a agafar la frase de la melodia. Després d'aquesta frase torna a deixar de tocar, deixant la base fent l'última frase de la melodia.** | Interludi* (3:15). S'hi afegeix el saxo. La trompeta no toca la segona frase. |
| HERBIE | Omple els espais de la trompeta, a vegades posant més d'un i dos acords entre frases per la llarga durada d'aquests buits. | Omple els espais de la melodia, allargant els canvis, esperant a la trompeta. | Canvia la manera d'acompanyar amb cops més rítmics. Ja no espera la trompeta, sinó que s'hi solapa amb un acompanyament més tradicional. | **Durant els primers 4 compassos de la B fa un motiu i el repeteix cada vegada més amunt, augmentant-ne la tensió.** Amb la preparació de la bateria, atura el seu acompanyament i recolza les marques del tema. | Torna a fer un acompanyament menys rítmic, més obert. En l'última frase de la melodia, tot i que la trompeta no hi toca, marca els cops rítmics d'aquesta, deixant-ne el final buit. | *Kicks* de l'interludi. |
| RON | Entra als cops rítmics (*kicks*)de la *intro*. | Comença a temps, però en veure l'aire que agafa la trompeta decideix no marcar un tempo estable i desdibuixa la línia del baix. | Estabilitza el tempo i es posa a tocar blanques sobre el nou tempo de la bateria. | Fa blanques fins que la bateria avisa per les marques del tema i llavors les recolza, omplint-ne també els espais. | Torna a agafar les blanques, però les desdibuixa amb algunes frases per omplir els buits. **En l'últim espai de la trompeta es queda ell sol fent una última frase abans de l'interludi.** | *Kicks* de l'interludi. |
| TONY | Entra als cops rítmics (*kicks*)de la *intro*. | Comença a temps, però en veure l'aire suspès es queda amb les escombretes, fent un coixí sonor sense marcar el tempo. Marca algun cop amb el xarles, *rubato**. | **Encara amb escombretes, marca un doble temps en resposta a l'atac de la trompeta.** Per anar a la B (2:07) hi fa una preparació que emfatitza el nou tempo. | **Tot i l'absència de melodia, fa una clara preparació per les marques d'aquesta. Llavors acaba recolzant les pròpies marques, omplint l'espai d'entremig amb un redoble sobre la caixa.** | Comença la secció marcant el ritme clar, però ho desdibuixa amb uns redobles sobre un desplaçament de negra amb punt. En l'última frase de la melodia, tot i que la trompeta no toca, marca els cops rítmics d'aquesta, deixant-ne el final buit. | *Kicks* de l'interludi. Omple els buits dels espais per tota la bateria. |

*'Round About Midnight* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | **Comença la trompeta "cridant" amb unes notes agudes, fins que fa una frase descendent. Llavors entra el solo de saxo.** | | **Durant la primera meitat de la B figura sobre tresets de corxera, després sobre corxeres, amb una articulació més tradicional.** | A l'última A (5:04) hi desenvolupa unes frases amb uns arpegis de 4 notes, a semicorxeres. **Als últims 2 compassos trenca aquest ritme i hi fa una frase a corxeres i vàries síncopes seguides, que sembla que donen a entendre que acabarà el solo.** | | |
| HERBIE | Després de l'interludi comencen amb uns cops preestablerts sobre un desplaçament sobre la blanca amb punt. Quan veu que la bateria els abandona, ell també es fa enrere. | Amb el redoble de la bateria para de tocar durant un moment, fet que ajuda a estabilitzar l'acompanyament. Quan torna a entrar fa un acompanyament que sembla que contesta les frases del saxo. | Quan el saxo figura sobre tresets l'acompanya amb tresets, curts. Després acompanya amb figures més tradicionals o *riffs**, sobre negres o corxeres. Al final de la B respon a una frase del saxo imitant-lo amb unes síncopes seguides. | Contesta els arpegis del saxo amb arpegis a tresets. | **Comença el seu solo i cap al 4t compàs comença a repetir un motiu melòdic descendentment, desdibuixant-ne el ritme, que fa que els altres músics també toquin més desdibuixat.** | Comença un fraseig de dues notes simultànies. Al final del 4t compàs para de tocar i s'hi fa un buit, que aprofita per canviar de discurs, amb frases d'una sola nota. Al 8è compàs, amb la parada evident de la bateria, fa un arpegi descendent amb sensació de final, però segueix tocant al entrar a la B. |
| RON | Després de l'interludi comencen amb uns cops preestablerts sobre un desplaçament sobre la blanca amb punt. Quan veu que la bateria els abandona, ell també es fa enrere i passa a tocar *walkin'*. | En el moment que el piano deixa de tocar, el seu *walkin'* i el ritme constant de la bateria estabilitzen l'acompanyament. | **Amb l'entrada de la B (4:31), al 2n compàs hi fa un desplaçament sobre tresets de negra, amb un pedal del bII. Després reprèn el *walkin'*.** | *Walkin'*. | Amb la nova roda abandona el *walkin'*. Comença tocant a 2, però desdibuixa aquest patró amb incisos constants. | **Durant la segona A (6:08) hi toca a 2, però amb incisos constants, molts sobre tresets de corxera.** A la segona meitat de la B passa a *walkin'*. |
| TONY | **Després de l'interludi comença a fer el desplaçament sobre la blanca amb punt de l'arranjament, però omple els buits d'entremig de cada cop i acaba desdibuixant-los tant que els abandona.** Llavors es passa a tocar tresets de corxera, accentuant-ne el tercer de cada grup de 3. Al 5è compàs de la A ho para de fer accentuant-ne el primer temps i passant a un patró de swing al plat. | **No és fins al primer compàs de la 2a A (3:59) que estabilitza l'acompanyament. Fa un redoble sobre la caixa i el resol amb un accent al plat sobre el primer temps. Llavors es queda fent swing al plat, amb el xarles als temps 2 i 4.** | Swing al plat, xarles als temps 2 i 4. | Swing al plat, amb alguns cops a la caixa. Al final de la A, fa uns cops seguits al xarles i, sentint el canvi de so del saxo, fa una frase a doble temps que deixa penjada fins al final de la roda. | Al principi de la roda del piano (5:36) fa una preparació de dos cops i reprèn el patró de swing, però en veure que el baix abandona el *walkin'* i el fraseig poc concret del piano obre aquest patró i el desdibuixa amb un desplaçament sobre negres amb punt. | **Amb el principi de la segona A reprèn el swing al plat,** però el va desdibuixant fins que al final del 4t compàs para de tocar per un moment, juntament amb el piano. **Al 8è compàs torna a parar de tocar, aquesta vegada de manera més evident.** |

*'Round About Midnight* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| MILES | A prop del micro, fa petar els dits al 2 i al 4. Abans d'entrar a tocar se sent com deixa de fer-ho. | **Decideix entrar a la meitat de la B (5è compàs, 6:57) amb la melodia. Talla en sec el solo de piano.** | Comença amb la frase de la melodia, però ja la canvia en les seves últimes notes. A partir d'aquí desdibuixa la melodia, amb frases molt separades i erràtiques. | ***Outtro* (7:47). Toca la melodia de manera tan desdibuixada que els altres músics abandonen el tempo. Fins i tot al final, quan es queda sol, no toca la frase de la melodia, sinó que fa unes quantes notes diferents fins que entra la resta de la banda.** |
| HERBIE | **Torna a entrar a la B (6:40) amb un fraseig obert, pujant cromàticament repetint vàries vegades cada nota.** | De seguida queda en un segon pla, ja que el seu fraseig obert queda com un acompanyament sota la melodia. Fa les marques del final de la B amb la resta de la rítmica. | Segueix amb l'acompanyament obert, omplint altre cop els buits que deixa la trompeta amb acords llargs i alguna frase de tresets de corxera, pujant i baixant del registre agut del piano. Aguanta el tempo fins al final amb el contrabaix. | Comença a tocar l'*outtro* fent síncopes sobre les semicorxeres mantenint el pedal pressionat. Això fa que la bateria pari de tocar. |
| RON | Segueix a *walkin'*, desdibuixant la línia, a vegades. | Segueix tocant invariablement tot i l'entrada de la melodia. Fa les marques del final de la B. | *Walkin'* sobre el nou tempo. Quan la bateria deixa de tocar aguanta el tempo fins al final. | Comença amb un patró fixe, però quan la bateria para de tocar s'obre rítmicament i toca més o menys *rubato*, marcant els canvis d'acord. |
| TONY | Reprèn el swing a la B. | Amb l'entrada de la trompeta és el que varia més significativament el seu acompanyament, baixant de cop la dinàmica, però mantenint-se amb el swing al plat. Quan arriben les marques en toca la primera, però després es manté tocant el plat, invariable. | **(7:13) Al primer temps de l'última A fa un accent al plat i al xarles i redueix el temps a la meitat (al tempo original). Cap al final de la A desdibuixa el tempo amb valors cada cop més llargs, fins que para de tocar.** | Comença a fer els cops de l'*outtro*, però en veure que el piano ho deixa tan obert para de tocar i ja es manté apartat fins al final de tot on hi fa un redoble als plats. |

*'Round About Midnight* – Konigin Elizabethzaal, Antwerp, Belgium, 28-10-1967

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | **Enllaça des d'un altre tema. Comença amb la introducció, canviant-ne la melodia. Al final fa un trino per donar pas a la melodia.** | **(0:17) Comença la melodia. La toca *ad lib**, fent llargues pauses al final de les frases.** | **A la segona A de la melodia (0:51) comença a improvisar, deixant la melodia de banda.** Al cap de 4 compassos fa les dues frases restants de la melodia. | (1:26) Substitueix la primera frase de la B per l'última de la A, repetint-la. Després d'això agafa un caràcter més continu, però on el tempo queda més diluït. | **(1:49) Comença l'última A de la melodia amb una nota aguda i sostinguda, agafant la iniciativa davant la pausa del piano. Desdibuixa les primeres frases,** però agafa el tempo del piano a l'última frase. | (2:20) Wayne Shorter s'afegeix per fer els *kicks* de l'interludi. Aguanten l'últim cop i l'allarguen fins al desplaçament de la rítmica, on el saxo comença el seu solo. |
| HERBIE | En el trino de la trompeta hi toca els *kicks* típics de la introducció, sense marcar-los en excés, sinó amb un caràcter més *legato**. Deixa l'entrada suspesa per la trompeta. | Acompanya la trompeta "ad lib", esperant-la durant les pauses, en comptes d'omplir-les. Al final de la primera A fa uns acords oberts que condueixen a la segona A. | **Durant la segona A agafa la iniciativa rítmica. Encara *ad lib*, s'anticipa a la trompeta marcant el ritme harmònic.** | Tot i la repetició de la frase de la trompeta ell fa el mateix acompanyament variant l'harmonia, adaptant-la a la del pont. Amb la següent frase de trompeta comença un acompanyament arpegiat. Aquest torna a una harmonia d'acords més oberts. | Al final de la B para d'acompanyar un moment i sembla que espera la decisió de la trompeta. A partir d'aquí torna a acompanyar com a la primera A, esperant les frases de la melodia. **En el moment en que la trompeta fa l'última frase amb una sola nota sostinguda, proposa el tempo marcant les negres del compàs (2:13).** Quan el contrabaix s'hi afegeix, toca el mateix ritme de síncopes. | *Kicks* de l'interludi. |
| RON | Es queda sostenint l'última nota del tema anterior. | | Amb el canvi de rols, comença a acompanyar simplificant l'harmonia. Fa una nota pedal amb alguns floriments (dobles cordes, primer, després uns *glissandi*) durant els primers 4 compassos i després la modifica seguint més els canvis harmònics, però mantenint el mateix caràcter invariat. | | En el tempo doblat proposat per la bateria al final de la melodia hi fa una preparació amb 5 síncopes seguides, en una successió de notes ascendents. | *Kicks* de l'interludi. |
| TONY | | | Fa una lleugera intervenció al principi de la secció, amb l'entrada del contrabaix, amb una mena de redobles amb les escombretes, però al cap de 4 compassos deixa de tocar. | | En el moment en que el piano estableix un tempo es posa a tocar-hi a sobre amb un compàs doblat del tempo original, que prepara l'interludi. | Omple els buits de l'interludi i la nota llarga del final, abans del desplaçament de la rítmica. Entremig dels cops del desplaçament hi fa un redoble sobre la caixa. |

*'Round About Midnight* – Konigin Elizabethzaal, Antwerp, Belgium, 28-10-1967

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Mentre omplia els últims *kicks* de l'interludi (ja entrant a la següent roda) no establia un ritme clar, però quan la base marca el nou tempo (2:39), s'hi posa a improvisar amb un discurs de corxeres. | Fraseja clarament sobre l'harmonia de la melodia, "passant pels acords." A la segona A (2:48) trenca amb les corxeres per fer alguns arpegis ràpids i torna a les corxeres. | | Segueix tocant clarament els acords. | | En aquest nou coro toca algunes frases de la melodia original, contrastant amb passatges de corxeres i semicorxeres, més semblants al seu discurs anterior. | Sentint aquest nou canvi en l'acompanyament toca pràcticament la B sencera de la melodia. |
| HERBIE | Entra després de les marques (al 5è compàs de la primera A) amb un nou tempo 3 vegades més ràpid que l'original i amb la roda d'acords doblada (amb menys espai entre acords). | **Durant les dues primeres A marca clarament i amb un ritme de *comping* tradicional* l'harmonia del coro.** | En el moment en que la bateria trenca l'acompanyament constant el piano comença a acompanyar de manera més lliure, rítmicament i harmònicament. Repeteix una cèl·lula rítmica 2 cops i després la desenvolupa, amb uns acords *out*. | **Al segon coro del solo de saxo deixa d'acompanyar.** | | Sentint el canvi de tempo torna a acompanyar el solo de saxo, canviant encara més la sonoritat del solo. Al principi s'adapta a l'acompanyament de la bateria, fins que aquest s'estabilitza. | Sentint el canvi del contrabaix canvia l'estil d'acompanyament més estàndard per uns acords més oberts, també sobre tresets de negra. Manté aquest acompanyament fins al final del coro. |
| RON | Entra després de les marques (al 5è compàs de la primera A) amb un nou tempo 3 vegades més ràpid que l'original i amb la roda d'acords doblada (amb menys espai entre acords). | *Walkin'* | Als primers compassos de la B (3:03) hi fa un pedal sobre Db (bVII de la tonalitat principal). En l'última A, amb el canvi d'acompanyament de la bateria i del piano, fa un altre pedal (sobre Db) imitant el ritme del piano. El trenca al 5è compàs, per tornar al *walkin'* anterior. | | **A la segona A del segon coro (3:42) inicia un desplaçament sobre la negra amb punt, fent una nota pedal (Db). Al cap de quatre compassos reprèn el *walkin'*.** | **A l'últim compàs del 2n coro (4:22) passa a tocar blanques, que els altres músics segueixen com negres d'un tempo reduït a la meitat.** | **A la B d'aquest 3r coro (4:50) canvia el *walkin'* per un pedal sobre tresets de negra (altre cop sobre Db). A l'última A no hi fa *walkin'*, sinó que fa alguns ritmes irregulars i torna als tresets fins al final del coro.** |
| TONY | Entra després de les marques (al 5è compàs de la primera A) amb un nou tempo 3 vegades més ràpid que l'original i amb la roda d'acords doblada (amb menys espai entre acords). | Entra amb molta intensitat, tocant swing al plat però acompanyant també amb la caixa i el bombo. | **Entra a l'última A del primer coro (3:16) figurant amb tota la bateria, trencant el patró de swing al plat. Augmenta encara més la intensitat.** | **Fa una última preparació per començar el següent coro (3:29) amb un acompanyament més estable, un altre cop. Cap al final de la primera A torna a trencar l'acompanyament en punts concrets.** | S'adapta al desplaçament del contrabaix tocant les negres amb punt amb el xarles i els plats. Al 5è compàs reprèn l'acompanyament de swing, amb el contrabaix, tornant a trencar-lo contínuament, amb molta intensitat. | Amb les dues blanques del contrabaix entra al nou coro amb el tempo reduït a la meitat, però encara trencant l'acompanyament amb molta intensitat. No és fins a la següent A que agafa un acompanyament de swing estable. (4:36) | Sentint el canvi del contrabaix baixa la dinàmica. |

*'Round About Midnight* – Konigin Elizabethzaal, Antwerp, Belgium, 28-10-1967

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | | | | | | | | **A on vindria l'última A hi entra sobtadament amb la coda o *outtro* de la melodia (7:13). Al acabar el tema no resol la suspensió de la coda, sinó que sembla que enllaçarà amb un altre tema (però hi ha un tall en la gravació).** |
| HERBIE | S'espera uns compassos abans de començar el seu solo, fet que dóna un aire suspès, sumat al redoble de la bateria. | Improvisa amb un acompanyament estàndard a l'esquerra, amb contestacions rítmiques. A la dreta hi fa un fraseig de semicorxeres disperses. | | | **Aprofitant aquest moment inestable de la rítmica, comença a figurar clarament a doble temps amb la mà dreta abans d'entrar a l'última A (6:16). A partir de la A hi comença a repetir un motiu melòdic.** | Veient l'activitat de la bateria comença a desenvolupar el motiu, desdibuixant-lo rítmicament. | En el moment en que el baix repren el *walkin'* abandona el motiu i es posa a frasejar amb corxeres. | Manté aquest fraseig fins a l'entrada de la trompeta. Llavors hi cau directament amb acords, amb un rol clarament d'acompanyant. Els disposa amb bastanta intensitat, recorrent al ritme de la seva composició "The Eye Of The Hurricane". Al final queden suspesos just abans de la dominant. |
| RON | Tot i el redoble de la bateria segueix fent *walkin'*. | **Durant la segona A del solo de piano fa unes quantes síncopes seguides (5:32), trencant el *walkin'*.** | **A la B introdueix una modificació en el compàs tocant la línia sobre tresets de negra (5:46).** | **Aprofita el moment suspès de la bateria per tornar a introduir els tresets anteriors.** | Al principi de l'última A inicia un desplaçament sobre negres amb punt, però després es manté ferm en el que tocava abans, que ara són blanques. | Desdibuixant-ho una mica, segueix amb les blanques enmig de l'activitat dels altres dos músics. | En el moment en què el bateria marca clarament la secció s'hi afegeix amb el *walkin'*. | Costa distingir el baix enmig de la intensitat de la bateria. |
| TONY | **Es passa els primers 4 compassos del solo de piano fent un redoble, després dun cop al plat al principi del coro (5:24), que resol al 3r temps del 4t compàs, sense marcar la caiguda lògica del ritme harmònic. Després agafa el ritme que porta el contrabaix.** | Respon a les síncopes del contrabaix amb uns cops a la caixa que trenquen per un moment el pols del ride. | Davant dels tresets del contrabaix respon amb el xarles i després la caixa, recolzant aquests tresets, però de seguida torna al pols anterior. | A l'inici de la segona meitat de la B (6:09) fa una marca significativa amb la caixa i el plat, que deixa per un moment el ritme penjat. Amb la nova proposta del contrabaix obre el ritme i comença a figurar sobre la caixa, desfent qualsevol pols estable. | Amb la clara intenció de doble temps del piano es posa a tocar el xarles a corxeres, que es converteixen en noves negres a la que agafen aquest com el nou tempo (un compàs abans de l'última A). A la resta de la bateria hi toca un fraseig desdibuixant (no fa un patró estable). | **A la primera A del següent coro (6:30) augmenta encara més la seva activitat.** | **A la segona A (6:44), marca el primer compàs amb els timbals i després posa el xarles als temps 2 i 4 i es posa a tocar un patró de swing més clar, encara a doble temps.** | Aguanten aquest clima fins tota la segona A i el pont, on **cap al final d'aquest comença a augmentar la intensitat com si preveiés l'entrada de la trompeta. Durant la coda manté i augmenta una mica més la intensitat figurant obertament per tota la bateria, fins al moment en que es queden suspesos.** |

**Primeres interpretacions**

Miles sempre toca la melodia amb un tractament similar: combina parts on toca la melodia amb parts on la substitueix per una improvisació sobre l'harmonia. L'acompanyament varia bastant, sobretot perquè en la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2" la bateria entra a la 2a A i ja en marca el tempo, mentre que l'altra versió té un caràcter *ad lib* fins al final de l'exposició de la melodia.

L'ordre de solos i l'estructura general estan bastant preestablerts. La trompeta no fa solo i el saxo fa solo abans del piano.

L'arranjament general del tema està preestablert. Ara bé, el canvien en alguns aspectes del 1965 al 1967. Primer de tot, el ritme harmònic dels solos és diferent i ho fan de manera estipulada, ja que en el cas de la versió de 1967 el doblen, però en altres versions de la mateixa gira (com la versió que hi ha d'un concert a París, d'uns dies més tard) també ho fan. L'altra gran diferència és la tornada a la melodia final. En la versió de 1965 toquen part de la melodia i la coda, mentre que a la de 1967 van directament a la coda i no fan un final conclusiu (de la mateixa manera que fan en altres versions de la gira del mateix any). De totes maneres, en totes dues versions, és la trompeta qui mana l'entrada d'aquestes seccions de l'última melodia i sembla que la resta de músics estan atents a que això pugui passar.

L'acompanyament de piano està molt influenciat pel caràcter del solista, sobretot en el caràcter rítmic. Imita molt el fraseig que fa el solista, a vegades desentenent-se de tocar acords i imitant amb frases d'una o dues notes. Quan aquest toca més tradicional, l'acompanya de manera més tradicional. Utilitza el recurs de tocar i deixar de tocar per emfatitzar contrastos.

El contrabaix fa moltes propostes a nivell rítmic (desplaçaments o canvis en la figura bàsica de la línia del baix) i harmònic (pedals que transcendeixen els canvis amb tractament d'intercanvi modal, simplificacions de l'harmonia), més que en altres tipologies de tema.

La bateria només toca el tempo de balada original en un moment, al final de la melodia de la versió de 1965, però el desdibuixa i para de tocar de seguida. És el músic que canvia més la seva manera de tocar en les dues versions, probablement pel canvi del tempo.

***So What* – contextualització de la composició**

*So What* és una composició del trompetista Miles Davis, escrita originalment per l'àlbum *Kind Of Blue* (Columbia, 1959). Com totes les composicions d'aquest àlbum, la seva autoria està envoltada de polèmica i controvèrsia, i sembla ser que la introducció original estava escrita per l'arranjador Gil Evans[16]. Per altra banda, l'estructura harmònica està extreta de la interpretació d'Ahmad Jamal de la peça *Pavane*, de Morton Gould, del 1955. Miles Davis era un seguidor reconegut del pianista i sembla ser que va inspirar-se en la seva música per desenvolupar el so de la seva època "modal" (s'anomena així la música que va fer entre 1958 i 1959, amb *Kind Of Blue* com a exemple més representatiu). Tot i això, la composició de Miles té tot un seguit de característiques que la converteixen en una peça original en la història del Jazz, com és la melodia interpretada pel contrabaix i contestada per la resta de la banda o el ritme harmònic prolongat i gairebé invariable, que suggeria una improvisació diferent per part dels músics que la interpretaven. Per totes aquestes raons, però sobretot per ser el primer tema del disc més famós del trompetista, es considera que *So What* és la seva composició més emblemàtica.

Segons reclama l'actor Dennis Hopper, el títol del tema sorgeix de les converses de caire intel·lectual que tenien sovint amb el trompetista, al qual Hopper responia contínuament *So, What?* A partir d'aquesta frase, Miles va dedicar-li el tema, del qual les contestacions de la melodia sembla que vagin repetint la frase, una vegada i una altra.[17]

Originalment, *So What* era un tema amb un tempo mig, però igual que moltes altres peces que interpretava Miles als anys 60, va anar adquirint unes velocitats frenètiques, com és el cas de les versions que he analitzat a continuació.

[16] KAHN, Ashley. *Miles Davis y Kind Of Blue. La creación de una obra maestra.* Barcelona: Alba Editorial, 2011. ISBN 978-84-84328-637-0

[17] HYATT, Jeffrey. *Miles Davis Online* [en línia]. Versió actualitzada el 5-2-2015 [consultada per últim cop el 28-4-2015]. Disponible a: <https://milesdavis.wordpress.com/2010/06/02/miles-davis-dennis-hopper-sparring-partners-friends/>

*So What* – Miles In Berlin

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | A la B s'afegeixen saxo i trompeta en les respostes, però de seguida la trompeta canvia les notes de la resposta. **En l'última contestació de la B la trompeta no toca.** | **Comença el seu solo (0:29) fent grups de dues notes repetides, primer el I grau 5 vegades i després el VII i el VI. A la 2a A hi cita la melodia de "I Found A New Baby". Després fa frases separades, amb bastantes notes repetides.** | **A l'última A del segon coro (1:19) deixa una nota llarga i llavors s'aparta durant uns quants compassos, deixant un espai que aprofiten la base rítmica.** | | **A l'última A del 4t coro (2:15) torna a deixar un espai llarg que aprofita el piano.** | En aquest coro on baixa la dinàmica de la rítmica fa algunes frases més curtes, i a la segona A torna a citar "I Found A New Baby" (2:27). | **Durant els següents coros fa un discurs que es basa en anar d'un punt climàtic a un altre, amb baixades entremig. Al final del 7è coro fa una baixada de la dinàmica i es queda repetint notes llargues i *trinos* en el registre greu durant l'última A i el principi del 8è coro, que queda obert perquè després entri el saxo.** |
| HERBIE | Fa els acords de resposta de la melodia. | Omple amb acords els espais que deixa el solista. Quan fa frases més llargues s'està estones sense tocar. A vegades les seves respostes consisteixen en diverses repeticions ràpides i curtes del mateix acord (com a la B del segon coro, 1:11). | En l'espai que deixa la trompeta proposa un desplaçament sobre blanques amb punt, repetint un mateix acord. | | En aquest cas el piano respon a la trompeta amb un desplaçament sobre negres amb punt. | Durant aquest coro el piano intervé molt poc, només per contestar a la cita a "I Found A New Baby". Al final de l'última A fa una preparació cap al nou coro amb un desplaçament de negra amb punt, repetint un patró melòdic. | El piano va omplint els espais que va deixant la trompeta, generalment sense afectar massa a la dinàmica ni la intensitat general. |
| RON | Fa la frase de "pregunta" de la melodia. | *Walkin'*. | Costa distingir el que toca en aquest moment (potser s'aparta del micròfon?) | Fa un *walkin'* constant, que deixa clares les parts de la roda. | | **Durant tot el 5è coro (2:21) fa una línia que manté el mateix disseny a cada compàs (I – II –II –V).** | |
| TONY | Toca patró de swing sobre el xarles, obert, variant-lo constantment en funció de les frases de la melodia. | Swing al ride, amb puntuacions a la caixa en els espais de les frases de la trompeta i al final de les seccions (com quan anticipa l'entrada del segon coro, 0:57). | Comença a frasejar per tota la bateria, sobretot amb el bombo, però a la que veu que coincideix amb el desplaçament proposat pel piano s'hi manté. Al final fa una resolució evident cap al primer temps del següent coro. | Durant aquests primers coros de solo fa preparacions constants cap als punts de referència de la roda, com la que fa al final del tercer coro (1:51) o al final de la primera A del quart coro (1:59). | | En aquest moment, sentint el canvi en la dinàmica i la línia del baix es posa a tocar dues corxeres al timbal sobre el temps 4 de cada compàs, durant tot el coro (com el tòpic ritme de la conga en la música llatina). | La bateria segueix una mica la intensitat de la trompeta, intervenint amb variacions al xarles o puntuacions en els moments de calma (com a la segona meitat del 6è coro 3:02) i marques als inicis de les seccions en els moments de màxima intensitat. |

*So What* – Miles In Berlin

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Inici del solo de saxo. Entra progressivament a la segona meitat de la primera A, amb una nota llarga, en *crescendo*. | | | **Comença la B amb una baixada de notes més llargues, més a l'estil de la trompeta de Miles. Llavors es queda tocant amb motius de notes curtes o arrossegades.** | Amb l'entrada del piano reprèn el discurs que tenia al principi del solo, que havia anat recuperant progressivament. | Veient el motiu del piano fa el seu solo entorn unes notes llargues, durant les dues primeres A. | **A la 2a A del 8è coro (7:00) inicia un motiu rítmic que aguanta durant tot el coro, fins que dóna per acabat el seu solo.** |
| HERBIE | Veu el desplaçament de la bateria i de seguida s'hi afegeix, donant-li continuïtat. Resol amb l'acord de la B, però un compàs abans (es perd?) Quan la bateria el torna a repetir a l'última A s'hi torna a afegir. | A partir d'aquest segon coro el piano es fa enrere en estones molt llargues, i generalment apareix a l'inici de les B de cada coro. En aquest moment toca a l'inici de la B del segon coro (4:31) i torna a quedar-se a part fins la B del següent coro (4:53), on ja es queda durant més estona, acompanyant de manera més tradicional. | **A la segona A del 4t coro (5:12) hi inicia un desplaçament sobre la negra amb punt, seguint un disseny de 3 acords diferents, que aguanta fins la caiguda de la B (5:20).** | El piano reacciona al canvi d'estil del saxo deixant dos acords aguantats a la B i després quedant-se a part. No torna a entrar fins a l'última A del 5è coro (5:53), posant un sol acord. | **Torna a acompanyar de manera clara al 6è coro (6:00), amb alguns acords repetits, jugant amb algunes figures del saxo.** | **Durant tot el 7è coro (6:28) proposa un motiu que manté invariable fins al final de l'última A.** | Amb el disseny proposat pel saxo baixa molt la densitat dels seus acompanyaments, tocant un mateix acord aguantat des del principi de les seccions (7:00, 7:07 i 7:13). Al final de la roda fa un petit desplaçament que condueix a l'inici de la següent, però el saxo ja acaba el seu solo. |
| RON | Sembla que segueix el patró de la bateria (però entre les puntuacions del bombo i els aplaudiments costa seguir-lo). A la B reprèn el *walkin'*, i a l'última A torna a proposar el desplaçament, que la bateria segueix. Al nou coro torna a agafar el *walkin'*. | | Segueix amb *walkin'*. | Amb les negres del plat de la bateria, el *walkin'* crea un efecte molt cohesionant, deixant espai al solista. | | | |
| TONY | **Amb l'entrada del coro, quan la trompeta encara està "desapareixent" (3:43), inicia un desplaçament sobre la blanca amb punt, marcant una figura recolzada amb el plat i el bombo (una corxera, una negra i una negra amb punt), que aguanta fins l'inici de la B (3:57). A l'última A (4:05) recolza el baix amb el mateix desplaçament fins al nou coro (4:11).** | Marca constantment els inicis de les seccions. | El desplaçament del piano agafa una mica per sorpresa la bateria, que sembla que s'intenta acomodar al patró rítmic, però acaba tocant puntuacions accentuades per tota la bateria, fins caure a la B. | Després d'aquest canvi de sonoritat, **la bateria entra al 5è coro (5:33) tocant negres al plat, únicament,** fet que baixa la dinàmica general. L'efecte que causa és molt contrastant i deixa més llibertat al solista. Fa alguna marca a l'inici de la B (5:47). | Amb l'entrada del piano torna a pujar la dinàmica i la densitat de les seves intervencions. En alguns moments fa com el piano, i imita algunes de les frases curtes del saxo. Torna a fer una marca clara per anar al següent coro (6:28). | Juga i contesta rítmicament el motiu proposat pel piano. | Veient el motiu proposat pel saxo es fa una mica enrere, cedint-li protagonisme. Torna a tocar negres al plat. A partir de la B comença a accentuar el 4t temps de cada compàs, imitant el motiu del saxo (7:07) i puja de nou la intensitat. |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | | | | | | | Fan les "respostes" de la melodia. A la B la trompeta trenca amb el ritme. | El saxo manté les seves respostes mentre van repetint la secció A en bucle. **La trompeta fa notes llargues, cada vegada més greus i més separades.** Al final de la 3a repetició de l'A fan un petit *ritardando** i es mantenen amb l'última nota. |
| HERBIE | Comença el seu solo amb uns acords i fins la B (7:34) no agafa un fraseig melòdic amb la mà dreta. | **A la segona A del segon coro (7:47) inicia un desplaçament sobre les negres amb punt i en fa una modulació rítmica*, agafant-les com a negres i llavors hi toca corxeres a sobre.** Al ser aquestes corxeres amb swing, és l'equivalent a tocar una corxera i una negra del temps original. Ho torna a fer a l'última A (8:08) i ho enllaça amb el següent coro, on ho segueix fent fins la meitat de la segona A (8:20). | **A l'última A del tercer coro (8:34) hi aguanta un *trino* amb la mà dreta mentre col·loca alguns acords separats amb l'esquerra. Això cedeix espai a la resta de la rítmica.** | **A l'inici del coro (8:41) acaba el trino i fa un joc de pregunta i resposta amb acords a la mà esquerra i frases curtes a la dreta, pujant i baixant mig to les seves frases. Això torna a pujar la intensitat del seu solo.** Manté aquesta mà esquerra agressiva durant les A i a la B hi juga més amb el fraseig de la dreta. | **Al següent coro (9:09) acaba desenvolupant el joc de la mà esquerra fent el solo sobre acords amb les dues mans (anomenats *block chords*), i ho manté fins al final del coro.** | **Al iniciar el següent coro (9:33) fa una frase d'estil *riff* que avisa de l'entrada de la melodia, però la fa dos compassos tard, tocant d'aquesta manera una A de 10 compassos (en comptes de 8).** | Fa les "respostes" de la melodia. | Van repetint la secció A en bucle, 3 vegades. L'última resposta la fan amb un *ritardando* i pujant la dinàmica, per acabar. |
| RON | *Walkin'*. | Tot i el desplaçament del piano es manté ferm amb el *walkin'*. | Segueix amb el *walkin'*. | | | Tot i el desajust del piano, a la primera vegada que toca el *riff* el contrabaix hi contesta amb un pedal llarg sobre el V grau de l'escala. A l'última vegada que toquen el *riff* hi fa un pedal del I grau, com si volgués respectar la roda original. | Agafa la "pregunta" de la melodia (9:40). | Manté la frase de la A durant tres A del final, fins l'última, que recolza la resposta amb la resta de la banda. |
| TONY | **Baixa una mica la dinàmica i torna a centrar-se en l'acompanyament amb el plat.** Quan a la B el piano inicia el seu discurs més melòdic, amb frases de corxeres, llavors comença a acompanyar també amb la caixa. | Tot i el desplaçament proposat pel piano es manté en l'acompanyament habitual, amb algunes puntuacions de la caixa o del xarles. | Aprofita l'espai que deixa el piano i fa un desplaçament sobre la negra amb punt, seguint el mateix model de modulació del swing que havia fet abans el piano, amb accents al plat i al bombo. | Al trencar el trino del piano i densificar el seu solo un altre cop, la bateria torna a baixar la dinàmica i a quedar-se acompanyant només sobre el plat. | Al sentir aquests *block chords* del piano sembla que encara concreta més el que toca sobre el plat, reduint encara més la densitat del seu acompanyament. | La bateria triga una mica més en reaccionar que el contrabaix. Per això fa una baixada progressiva de la intensitat, primer afegint-se amb un redoble al pedal del contrabaix i finalment abandonant el patró de swing. | Comença tocant al ride, però de seguida passa al xarles, obert, i baixa molt la dinàmica. Al final no toca cap patró de swing, sinó que hi fa ritmes poc concrets, que a vegades recolzen les respostes de la melodia. | Cada vegada toca més desdibuixat el xarles, fins al *ritardando* final, que el recolza amb dos accents al bombo i al plat. |

*So What* – Stadthalle - Sindelfingen, West Germany "Davisiana"

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| MILES | **Sembla que és Miles qui dóna l'entrada fent petar els dits.** Els vents entren a la B, fent les respostes. Miles canvia les notes de la seva veu, i **no toquen en l'última resposta de la B. A l'última A, en comptes de fer les dues notes de la resposta, la trompeta les uneix amb un *glissando*.** | **Entra al seu solo (0:40) amb unes notes repetides. Primer toca el I grau de l'escala, després fa I-VII i després I-VII-VI.** Combina aquestes frases de notes repetides amb alguns espais prolongats. Al final de la B fa una pujada ràpida cap a una nota aguda que li permet començar l'última A amb molta intensitat (1:00). | **Al segon coro de solo (1:08) baixa una mica la intensitat, fent una baixada d'alçada i repetint unes notes curtes en el seu registre mig. Llavors fa melodies més clares, o bé frases més agressives, però deixant espais entremig.** | **En el tercer coro torna a baixar la dinàmica, tornant a situar-se en el seu registre mig. A l'última A (1:58) hi deixa un espai llarg, que aprofita la rítmica per omplir-lo.** | **Tot i el desplaçament en *crescendo* del piano que anticipava el nou coro, entra al cinquè coro en una dinàmica baixa.** A la B, veient la direcció que agafen la base, puja a un registre més agut, però en veure la baixada de la dinàmica a l'última A fa unes quantes notes repetides, baixant per l'escala, fins a fondre's al final del coro. |
| HERBIE | Fa els acords de resposta de la melodia. | Fa un acompanyament bastant tradicional, amb acords bastant curts i sincopats que segueixen la roda. Algunes d'aquestes fórmules rítmiques coincideixen amb els cops de la bateria, com al final de la B (1:00) o a l'anticipació del nou coro (1:08). | Amb la baixada d'intensitat de la trompeta treu densitat al seu acompanyament, augmentant-la amb la crescuda de la bateria cap a la segona meitat del coro. | **Al principi del 3r coro (1:35) deixa un acord llarg sonant i deixa de tocar fins a la meitat del coro.** Això baixa la dinàmica general. A la B torna a entrar amb uns acords tímids, i torna a entrar amb força **al final de l'última A, amb uns acords forts sobre un desplaçament de negres amb punt, per resoldre al quart coro.** | En aquest coro torna a parar de tocar durant les dues primeres A. **Entra just abans de la B (2:15) i en fa créixer la intensitat, juntament amb la bateria.** |
| RON | Fa la frase de "pregunta" de la melodia. | *Walkin'*. | | Fa *walkin'* fins al desplaçament de la bateria, on el segueix amb les negres amb punt. A la B torna a fer el *walkin'* anterior. | |
| TONY | Toca sobre el xarles, obert. Fa bastantes variacions del patró de swing. | **La bateria entra amb un acompanyament de molta intensitat i volum, amb intervencions constants de la caixa, del bombo i amb accents al plat. Aquestes marquen els finals de les seccions, i sovint coincideixen amb l'acompanyament del piano.** | En sentir la baixada d'intensitat de la trompeta baixa el volum general i segueix acompanyant amb tota la bateria, però sense accentuar al plat, sinó fent només el patró. **A la B torna a pujar la dinàmica (1:21).** | Respecta la baixada de la dinàmica del solo, però de seguida es posa a tornar a fer aportacions: al final de la segona A hi fa un desplaçament sobre les negres amb punt, creant una il·lusió de nou tempo, o modulació rítmica (1:45). També fa preparacions evidents pel final de les seccions (1:55), (2:02). | Veient la dinàmica amb la que entra la trompeta baixa les seves intervencions i s'està uns quants compassos acompanyant amb el plat, només. Amb l'entrada del piano torna a pujar la dinàmica. **Ara bé, just entrar a l'última A (2:22) hi fa una baixada sobtada de la dinàmica, que impulsa el final del solo de trompeta.** |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | S'espera fins la meitat de la 2a A per començar el seu solo, se'l sent tocar des de fora del micròfon. | **A la B del segon coro (3:09) hi toca un motiu de 3 notes en un registre més agut, que provoca unes respostes per part de la bateria. Més tard reprèn aquest motiu, desenvolupant-lo fins al final del coro.** | | | |
| HERBIE | **En aquest espai buit que queda abans de que entri el saxo (2:29) toca un *riff* que manté fins a la B.** A partir de la B (2:43) inicia un desplaçament sobre la negra amb punt, però de seguida es posa a tocar sobre el 4t temps del compàs, variant els acords, però no el ritme, com una resposta a la bateria. | Amb l'entrada del segon coro (2:56) fa un parell d'acords i deixa de tocar fins al final de la B, on anticipa la caiguda de l'última A (3:16) i acompanya amb uns acords de caire més tradicional fins al final del coro. | **Amb la caiguda del nou coro torna a deixar de tocar i s'espera fins la B (3:35), on torna a entrar amb l'acompanyament. A l'última A (3:42) hi inicia un desplaçament sobre blanques amb punt que aguanta fins a la caiguda del coro.** | **Durant les dues primeres A segueix acompanyant amb acords més llargs, molt dispersos. A la B torna a densificar el seu acompanyament** i a la última A hi fa un obstinat rítmic que coincideix amb el desplaçament de la bateria. | **En aquest 5è coro (4:15) deixa d'acompanyar i ja no entrarà fins quan entri amb el seu solo, dos coros més endavant.** |
| RON | **Durant el primer coro repeteix a cada compàs una línia que passa per I – II – III – V, mantenint-se en un obstinat com el piano i la bateria.** | *Walkin'*. | | Sembla que recolza el desplaçament de la bateria al final del coro, però és difícil de distingir per la qualitat de la gravació. | Reprèn el *walkin'*. |
| TONY | Veient el *riff* del piano es posa a accentuar amb la caixa i el plat sobre el 2n temps de cada compàs. A la B toca el tòpic patró de conga llatina sobre el timbal, i a l'última A torna a accentuar el 2n temps, contrastant amb el 4t temps del piano. | Va marcant les seccions, alguns cops amb més protagonisme que d'altres. Al pont contesta les frases del saxo, accentuant els espais d'entremig. A l'última A del segon coro, amb la reaparició del piano, puja molt la intensitat i fa una preparació molt llarga, que acaba resolent al principi de la següent roda (3:23). | Segueix al piano pel que fa a dinàmiques. Quan aquest deixa de tocar, disminueix la densitat de les seves intervencions. A l'última A d'aquest coro, però, no segueix la seva proposta de desplaçament. | En aquest 4t coro segueix bastant al piano pel que fa a dinàmica, ja que durant les dues primeres A baixa una mica la intensitat. A la B puja, i **a l'última A (4:10) hi proposa un desplaçament sobre negres amb punt, accentuant-ne una de cada dues amb el plat, generant una il·lusió de modulació rítmica.** | Al desaparèixer el piano torna a baixar la densitat del seu acompanyament, quedant-se tocant negres al plat en algun moment de les primeres A. A la B torna a pujar la intensitat i anirà *in crescendo*, tot i que el piano ja no tornarà a entrar. |

*So What* – Stadthalle - Sindelfingen, West Germany "Davisiana"

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | | | | | | | Els vents fan les "respostes" de la melodia, entrant a la A després de la B. Sembla que el saxo no toqui, però probablement està fora del micròfon, perquè en algun moment sembla que se'l sent. | La trompeta fa la primera repetició de la A (8:33) seguint el ritme de la "resposta", però ja en canvia les notes. **A partir de la segona repetició (8:42) fa notes llargues, cada vegada més greus**, fins que amb una mica de *ritardando* fan els dos cops finals per acabar. |
| HERBIE | **Comença el seu solo baixant la dinàmica, amb un acord llarg pauses entre les frases de la mà dreta. A mesura que avança el primer coro omple més amb la mà esquerra, marcant moltes síncopes a un volum baix.** | **A la primera A del 3r coro (6:02) hi fa un desplaçament sobre la negra amb punt, marcant-les clarament amb l'esquerra i posant-hi un motiu de 4 notes (III-IV-V-VII) amb la mà dreta, que venia tocant anteriorment. A l'última A (6:21) fa un desplaçament similar, però sobre les blanques amb punt.** | Desenvolupa el seu solo sobre un discurs de corxeres continuades a la mà dreta, però al 5è coro (6:54) hi desenvolupa un motiu molt clar que dura tota la roda. | A la B d'aquest 6è coro hi desenvolupa un motiu estàtic, paral·lel al desplaçament de la bateria. Toca, sobre corxeres els graus I-V-VII-II, i els va repetint a raó de dos cops per compàs. A l'última A, tot i el contrast de la bateria, segueix tocant el motiu mig to per sota, corresponent a la roda. | **A la B del 7è coro (7:59) hi inicia un desplaçament sobre negres amb punt amb acords curts que van pujant i baixant pel registre del piano. En tornar a l'última A toca aquests acords molt més espaiats, aguantant-ne el so, fet que fa baixar la dinàmica general.** | **A l'inici del següent coro (8:16) fa unes marques de l'estil *riff* que indiquen el final del solo de piano, sent la primera A del coro final.** El piano s'encalla en la primera repetició del *riff* i hi queda un buit. | "Respostes" de la melodia. | "Respostes de la melodia". |
| RON | **A la segona meitat de la B (5:25) varia el *walkin'* i es posa a tocar sobre negres amb punt, però a la última A reprèn les negres anteriors.** | | | | S'afegeix al desplaçament del piano durant la segona meitat de la B, tocant també la seva línia sobre negres amb punt. A l'última A torna a reprendre el *walkin'*. | A partir de la segona repetició toca el *riff* del piano, però a la primera, no (queda buit). | "Preguntes" de la melodia. | Fa 4 vegades la melodia de "l'última" A, fins que, amb una mica de *ritardando*, fan els dos cops de la resposta per acabar. |
| TONY | Baixa dràsticament la densitat del seu acompanyament. Toca, majoritàriament, negres sobre el plat, incorporant-hi variacions a mesura que avança el solo. | En el desplaçament de la primera A del piano hi respon amb una modulació del patró de swing sobre aquestes negres amb punt, però de seguida ho abandona. En canvi, a l'última A sí que recolza aquestes blanques amb punt amb accents sobre el plat. | | **Al 6è coro inicia un *crescendo* a partir de de dos compassos abans de la B (7:33), on hi fa un desplaçament sobre les blanques amb punt, accentuant amb el plat i la caixa. A l'última A hi fa una mena de *decrescendo* sobtat.** | No recolza el desplaçament del piano, però si que veu la baixada de dinàmica de l'última A, a la qual reacciona tocant negres al plat, únicament. | Quan el piano fa el *riff* toca únicament el primer temps de cada compàs, al plat. | **No toca.** | No toca fins als últims dos cops, per acabar. |

*So What* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MILES | **Sembla que és Miles qui dóna l'entrada fent petar els dits. A la B s'afegeixen saxo i trompeta en les respostes, però de seguida la trompeta s'anticipa amb la resposta, solapant-se amb la pregunta. En l'última resposta de la B la trompeta no toca.** | **Entra al seu solo (0:28) amb un discurs de notes repetides, començant per la tònica i després baixant a la setena i la sisena**. Amb la proposta del piano comença a pujar amb aquestes notes repetides i resol en un primer clímax al primer compàs del segon coro (0:52). | **A partir del segon coro de solo comença a deixar més espais entre les seves frases. A l'última A juga contestar-se amb l'acompanyament, repetint la mateixa frase (1:11).** | **Deixa la segona A del 3r coro buida (1:23), que la base rítmica aprofita per omplir.** | **Torna a entrar amb força a la B i deixa alguns espais que torna a omplir la bateria.** | Amb l'estabilització de l'acompanyament baixa la intensitat del seu fraseig i repeteix un motiu rítmic de notes llargues. S'hi aguanta durant tot el coro fins que **al final d'aquest fa una pausa llarga i ataca amb una nota agressiva per entrar al següent coro, que provoca la reacció de la rítmica (2:05).** | **Toca amb alta intensitat durant la primera meitat del 5è coro i a la B s'aparta i deixa de tocar fins al següent coro.** | Entra amb un motiu de dues notes que acomoda al nou tempo marcat per la bateria. Quan aquesta dobla a la B, la trompeta també torna a doblar el temps. | **Torna a un discurs amb més espais entre frases.** | Durant el 8è coro (3:14) toca amb aquest fraseig de notes repetides. **A l'última A (3:32) densifica més el seu discurs allargant les notes repetides i fa una pujada fins a una nota aguda per acabar el solo.** |
| HERBIE | Fa els acords de resposta de la melodia. | Entra amb un acompanyament més o menys tradicional, però **a la B del primer coro (0:40) canvia a uns acords de sonoritat ambivalent, que també segueix tocant de tornada a la A. Juga amb valors de blanques i blanques amb punt, a vegades buscant el desplaçament rítmic.** | Aprofita els espais que deixa la trompeta per contestar amb acords més dispersos. | Aprofita el buit de la trompeta per omplir-lo amb 3 acords que repeteix vàries vegades, seguint un patró. | **A partir de la B d'aquest 3r coro baixa la dinàmica fent acords llargs, i després intervencions més separades (1:29).** | Amb l'estabilització de l'acompanyament de la bateria, el piano també s'estabilitza. Durant tot aquest coro, pràcticament, toca acords llargs al primer temps de cada 2 compassos. | Amb el "crit" de la trompeta trenca el seu acompanyament i **comença un desplaçament sobre blanques amb punt que aguantarà fins l'entrada de la B (2:17)**. A partir de la B fa un parell d'acords i també deixa de tocar, com la trompeta. | Fa acords curts, incisius, sobre síncopes d'aquest nou tempo, i a partir de la B deixa de tocar. | Segueix sense intervenir fins a la 2a A d'aquest 7è coro, on hi entra amb alguns acords llargs, molt dosificats. | Es manté en un segon pla, contestant a les pauses de la trompeta, amb poca densitat. |
| RON | Fa la frase de "pregunta" de la melodia. | *Walkin'*. | *Walkin'*. | | | | Costa molt de sentir el baix durant l'alta intensitat, però a l'última A, quan paren tots de tocar, es queda tocant negres sobre un pedal en el IV grau de l'escala. | Triga quatre compassos en reaccionar, però llavors segueix el nou temps de la bateria. A la B segueix amb el mig temps, tot i que la bateria dobla. | Al principi del 7è coro (2:52) dobla el temps un altre cop, fent *walkin'* al temps original. | *Walkin'*. |
| TONY | Toca patró de swing sobre el xarles, mig obert. | Comença el solo de trompeta acompanyant només amb el plat. Amb l'escalada d'intensitat de la trompeta i el piano fa alguns cops als timbals, i resol el clímax a la vegada que la trompeta. | No baixa el nivell d'intensitat amb el nou coro i es manté molt actiu, trencant el patró del plat i fent intervencions amb la resta de la bateria. La més clara és a l'última A, que contesta la trompeta amb un redoble de caixa i després amb uns cops al xarles. | Amb la parada de la trompeta juga amb canviar elements fixos com el xarles, el plat o el bombo. | Tot i la baixada de volum del piano, la bateria segueix intervenint intensament i dialogant amb les parades de la trompeta. | **Marca el l'entrada del 4t coro (1:41) amb el plat i baixa la densitat del seu acompanyament, quedant-se fent patró de swing al plat i tocant el xarles als temps 2 i 4.** | Amb el "crit" de la trompeta torna a pujar la intensitat tocant amb tota la bateria i deixant els patrons anteriors. Al final de la 2a A s'afegeix al desplaçament proposat pel piano i marca clarament l'entrada de la B. A partir de llavors es queda pràcticament sol fins al final del coro, on hi baixa dràsticament la intensitat. | **Amb l'entrada del 6è coro (2:28) comença a tocar blanques al plat, establint d'aquesta manera una sensació de mig temps. Tot i això, a la B (2:41) torna a doblar amb el patró de swing al plat.** | Amb l'entrada del baix a negres i els buits de la trompeta torna a pujar poc a poc la intensitat, omplint espais del plat amb la caixa, a un volum fluix. | Es manté en un segon pla, amb una intensitat continguda, tot i que sembla que la trompeta li deixa espais perquè intervingui. Al acabar el solo de trompeta no hi fa cap marca diferenciada. |

*So What* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Entra al seu solo a la segona A i durant tot el primer coro desenvolupa un motiu que va repetint constantment. | Amb l'entrada del segon coro (4:00) abandona el motiu i es posa a frasejar sobre corxeres. **Durant la segona meitat del coro deixa moltes pauses, espais que aprofiten la rítmica.** | **Al tercer coro entra amb un nou motiu que desenvolupa, repetint-lo durant tota la roda.** | En aquest quart coro comença un discurs al voltant de notes curtes, repetides, agrupades de tres en tres. | Durant el desplaçament del piano es fa enrere i li cedeix el protagonisme, sense tocar fins a l'entrada de l'última A. | Durant els següents 3 coros (5:10) fa un discurs més continu, jugant amb algun motiu al 6è coro. | | Fa un motiu al que va afegint contestacions ell mateix, que cada vegada són més denses i contribueixen a la pujada d'intensitat. | Amb l'alliberació de la base, el solista també s'allibera de motius i toca notes llargues amb molta intensitat. |
| HERBIE | **Entra amb una de les seves contestacions a la trompeta, però quan aquest deixa de tocar (3:38), el piano es queda repetint la mateixa resposta, fet que potser motiva el discurs repetitiu del saxo. A partir d'aquí comença un joc d'imitació amb el solista.** | Amb el nou coro i el canvi de discurs del saxo es fa enrere i deixa de tocar fins a la B, on s'adapta al desplaçament proposat pel contrabaix. | Al tornar a dalt de la roda para el desplaçament, però de seguida el torna a agafar, seguint el caràcter repetitiu del saxo. | Amb l'entrada del 4t coro (4:46) resol al primer temps i abandona el desplaçament. Redueix la densitat i el volum del seu acompanyament i gairebé no toca fins la B. | **Amb l'entrada de la B (4:57) comença un acompanyament amb un motiu desplaçat sobre una frase de 7 corxeres, de les quals només en toca la 1a, 3a i 5a. Probablement ho treu en resposta als grups de 3 notes que tocava el saxo anteriorment. Resol a l'última A i para de tocar.** | **No toca fins als últims compassos del 7è coro, per donar la caiguda al 8è (6:16)** | Fa alguna intervenció molt discreta i torna a quedar a part fins **als últims 2 compassos del coro, on hi provoca un desplaçament sobre blanques amb punt.** | Al principi deixa un acord penjat, però després s'afegeix al desplaçament de la bateria recolzant alguns dels seus cops. | Amb l'alliberació del tempo de la bateria es posa a tocar acords llargs, que, tot i que segueixen el ritme harmònic, no el marquen clarament. |
| RON | *Walkin'*. | **Fa *walkin'* fins a la B (4:11), on hi fa un desplaçament sobre blanques amb punt sobre un pedal del IV grau de l'escala. Al passar a l'última A baixa mig to i segueix amb el desplaçament.** | Al tornar a l'inici de la roda, al 3r coro (4:23), reprèn el *walkin'*. | *Walkin'*. | | | **A la 1a A d'aquest 8è coro hi fa un pedal sobre el V grau de l'escala, sobre les negres del *walkin'*.** | Toca notes greus separades, a raó de diversos compassos, mantenint-se a banda, però contribuint a la intensitat general. | Toca pedals de les fonamentals de les escales, sense marcar un ritme constant, sinó amb notes molt separades. |
| TONY | Al entrar el saxo es manté amb el mateix nivell d'intensitat que al final del solo de la trompeta, sense intervenir massa i aguantant el swing al plat. | Manté el swing al plat, en segon pla, tot i la proposta del contrabaix i el piano. | Abans de la B baixa dràsticament la dinàmica i es manté en aquest segon pla des de llavors. | Baixa del tot el volum i para de tocar dos compassos abans de la B, per tornar-hi a entrar al primer temps. | Tot i el desplaçament del piano, manté invariable la figura de swing al plat. | Segueix sense moure's del plat, tot i que comença a fer-ne alguna variació. | A partir d'aquest 8è coro comença a activar el seu acompanyament. Fa uns cops a la caixa i al bombo abans **d'entrar a la B (6:27) i en aquesta hi fa un desplaçament de negres amb punt.** | **A partir del 9è coro (6:39) inicia un desplaçament sobre les negres amb punt que allarga durant tota la roda.** | **Al 10è coro (7:01) trenca amb el desplaçament i fa uns redobles amb tota la bateria (xarles, bombo, caixa i plats) sense subdivisió clara, però mantenint el tempo.** |

*So What* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| WAYNE | Improvisa amb un discurs carregat d'intensitat i violència sonora ("crits", notes llargues, successions de notes a gran velocitat). | | Veient el petit canvi de clima amb l'entrada del contrabaix toca durant la primera A, però s'aparta del micro, i finalment para de tocar. | | | | | |
| HERBIE | Segueix acompanyant en la mateixa vena que el coro anterior, però amb una mica més d'estabilitat rítmica. | Durant els següents dos coros contribueix a la intensitat general amb un acompanyament que no respon a les fórmules tradicionals, sinó que juga amb *tremolos*, acords repetits, etc. | | Veient la insistència de la bateria, deixen de tocar (8:56), acabant la roda, que ja estava molt diluïda. | **En un moment que la bateria marca uns cops de plat molt clars (11:02) el piano ho interpreta com l'inici d'un coro i marca llavors l'inici de la B (11:15) i l'última A (11:22), per tornar a entrar llavors amb el seu solo.** | Arrenca el seu solo amb un moment de pausa i de seguida inicia un discurs de frases de corxeres molt llargues, a una velocitat vertiginosa. | Al segon coro (11:49) estabilitza el seu discurs, amb frases molt llargues a la mà dreta, jugant amb dissenys de poques notes (*trinos* o patrons de 4 o 5 notes) i marcant els inicis de les seccions amb la mà esquerra. | Durant el següent coro utilitza un llenguatge similar, una mica més lliure de patrons. |
| RON | Amb el restabliment del tempo de la bateria combina parts de pedal sense ritme clar amb pedals sobre el ritme de *walkin'*. | No es pot distingir què fa exactament el contrabaix sota la intensitat general. Dóna la sensació que durant el 13è coro para de tocar. | **Al 14è coro (8:26) torna a entrar amb un pedal del V grau amb les negres del *walkin'*.** Sembla que això fa que el saxo acabi el seu solo. | Veient la insistència de la bateria, deixen de tocar (8:56), acabant la roda, que ja estava molt diluïda. | | **Amb l'entrada del solo de piano (11:26) inicia un desplaçament sobre blanques amb punt que allarga durant tot el primer coro.** | Amb el segon coro arrenca el *walkin'* i estabilitza l'acompanyament. | *Walkin'* |
| TONY | **Durant la primera A de l'11è coro (7:20) canvia els redobles "indefinits" per una successió de redobles i aportacions que marquen un tempo, però amb un gran protagonisme (en comptes d'un patró d'acompanyament estable).** | **Es manté amb aquest caràcter "semi-solista" durant els següents dos coros, tocant amb gran intenstitat per tota la bateria i desentenent-se del rol d'acompanyament tradicional. En algun moment torna a redoblar amb el bombo i el xarles, abandonant un tempo evident, com a la B del 13è coro (8:15).** | **Tot i el relleu que proposa el saxo, la bateria segueix amb la mateixa direcció, cada vegada més intensa. El piano intenta entrar amb solo, però a la B del 14è coro trenca qualsevol mena de tempo amb uns cops consecutius al plat i a la caixa, que donen a entendre que agafarà ell el solo (8:50).** | Al quedar-se sol pel solo baixa una mica la dinàmica, però es manté en la mateixa línia de "l'acompanyament" que venia tocant: tot un seguit de cops que sembla que segueixen el tempo i la subdivisió, però que no marquen cap patró constant. | Veient les marques que imposa el piano prepara la sortida del seu solo amb una marca rítmica coneguda pels altres músics (la mateixa que fa en els solos de "Walkin'"), per arrencar el solo de piano tots junts. | Sembla que li cau una baqueta, ja que es passa les dues primeres A picant el plat amb un so diferent i sense utilitzar el xarles. Al entrar a la B fa un parell de cops al xarles i ja es posa a tocar el plat amb normalitat. A partir d'aquí es queda tocant un patró de swing més estable. | Swing al plat. | Comença a deixar-se anar, amb algunes contestacions amb la mà esquerra i amb marques a l'inici de les seccions (com la que fa al final del 3r coro per anar al 4t, 12:33). |

*So What* – The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| MILES | | | **Se sent la seva veu rasposa abans d'entrar a fer les "respostes" de la B. Llavors, mentre el saxo es queda subjecte a la seva veu, la trompeta va variant la seva, a vegades xocant en dissonància amb les notes que toquen tots dos.** | Mantenen les seves respostes mentre van repetint la secció A en bucle, amb cada vegada menys variacions. Quan el piano posa el seu acord llarg la trompeta comença a fer notes llargues també, i al final de la A fan un petit *ritardando* i es mantenen amb l'última nota. | **La trompeta enllaça amb "The Theme".** |
| HERBIE | **Durant la segona A d'aquest quart coro (12:39) inicia un desplaçament amb una frase repetida sobre les blanques amb punt, que resol a la B del mateix coro. Al final de l'última A fa un petit desplaçament sobre negres amb punt amb les dues mans a la vegada.** | **A l'inici del següent coro (12:56) fa unes marques de l'estil *riff* que indiquen el final del solo de piano, sent la primera A del coro final.** Queda una mica abrupte (potser per la indicació visual de Miles?). | Fa les "respostes" de la melodia. | **Van repetint la secció A en bucle fins que al principi de la 4a vegada que toquen l'última A hi posa un acord llarg (13:31).** | |
| RON | | A l'inici del següent coro fa unes marques de l'estil *riff* que indiquen el final del solo de piano, sent la primera A del coro final. El baix toca els temps 1 de cada dos compassos. | Agafa la "pregunta" de la melodia (13:00). | Manté la frase de la A durant quatre A, fins que es fa evident que s'acabarà per les notes llargues del piano i la trompeta. | |
| TONY | Responent al desplaçament proposat pel piano, fa alguns redobles amb el plat i la caixa en els espais que queden entremig de les frases del piano. Amb un redoble també marca el final de la B per anar a l'última A (11:50). | A l'inici del següent coro fan unes marques de l'estil *riff* que indiquen el final del solo de piano, sent la primera A del coro final . La bateria omple els buits entre les frases. | Manté el patró de swing al plat. A la B el passa al xarles. | Cada vegada toca més fluix i desdibuixat el swing al xarles, fins al *ritardando* final, que el recolza amb dos accents a la caixa i al plat. | |

**Primeres interpretacions**

L'exposició de la melodia és similar totes les vegades. En totes les tres versions Miles no toca l'última de les respostes de la B. També és sempre la trompeta la que canvia les respostes, mentre que el saxo s'hi manté fixe. El que sí que varien és el número de repeticions de l'última A en les reexposicions (i la manera d'acompanyar-les de la bateria).

En dues de les versions és Miles qui en dóna el tempo, fent petar els dits. En la que falta és difícil apreciar-ho perquè hi ha els aplaudiments del públic.

Tot i això, la versió enregistrada al Plugged Nickel el 1965 difereix bastant en aspectes que es repetien en les dues versions del 1964: no hi ha tanta insistència en els canvis de secció per part de la bateria (tot i que al final del solo de piano sí que torna a marcar clarament alguns punts de l'estructura), el contrabaix està més lliure en el seu rol, el piano toca i para de tocar de manera més irregular, sense seguir clarament punts concrets de la roda.

El fet diferencial més important és que trenquen amb alguns aspectes de l'estructura general del tema: el crescendo descontrolat del final del solo de saxo sembla que es genera de forma espontània i motiva a la bateria a imposar el seu solo abans del solo de piano. En la resta de versions no hi havia solo de bateria.

Un altre element que només trobem en la versió del directe al Plugged Nickel és la modulació del tempo a la meitat, durant el solo de trompeta.

En els solos de trompeta sempre fa l'entrada de I-VII-VI, amb notes repetides. Durant els solos, quan Miles para de tocar i deixa espais, la resta de músics aprofiten per fer les seves propostes, a vegades solapant-se i sense acabar d'entendre's amb una mateixa idea. D'aquesta manera els seus solos queden construïts com un succés de clímaxs i períodes de distensió.

Els finals dels solos de trompeta són poc abruptes (menys en la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD 5"), fet que fa que el solo de saxo sempre arrenqui progressivament (quasi sempre des de fora del micròfon).

Els solos de saxo no generen tant joc amb els músics de la rítmica i sovint són aquests els que agafen la iniciativa dels canvis. No obstant, quan no utilitza un discurs de corxeres encadenades, Wayne juga molt a desenvolupar motius melòdics o rítmics que a vegades provoquen la resposta de la base.

En moments contrastants (canvis de discurs del solista o de dinàmica), sovint sobre seccions concretes del tema (primera o segona meitat) el piano deixa d'acompanyar. Això exagera els contrastos proposats per la resta del grup.

En els solos de piano hi passa un fenomen similar: quan aquest utilitza un llenguatge més dens hi passen menys coses a nivell d'interacció amb l'acompanyament. No obstant, en molts moments és ell mateix qui provoca canvis, sobretot en forma de desplaçaments sobre ritmes ternaris, que no sempre són recolzats pels altres músics.

Els finals del solo de piano sempre venen donats pel *riff*, tot i que aquest sempre sembla que els agafa una mica per sorpresa i és un punt conflictiu de l'arranjament. La bateria i el contrabaix hi varien el seu acompanyament en cada versió, però sempre ho respecten com un punt diferent de l'arranjament, separat de l'acompanyament del solo.

Ron Carter utilitza un recurs tocant I – II – III – V. Això sempre provoca la resposta de la bateria, on Tony respon amb un patró de conga (veure l'apartat dedicat a aquest recurs).

**Interpretació dels resultats. Recursos i exemples concurrents:**

**Acompanyament del piano**

Abans d'entrar en una anàlisi crític dels acompanyaments pianístics de Herbie Hancock vull recordar que el meu objectiu prioritza els elements rítmics i estructurals per sobre del tractament harmònic pur.

Dit això i des d'aquesta perspectiva, l'acompanyament de Herbie Hancock en els temes analitzats es regeix per contrastos. En funció del discurs del solista o de la direcció en la que ell vulgui portar-lo amb el seu acompanyament, fa servir dos grans dicotomies de contrastos: tradicional – modern i actiu – passiu. En primer lloc, vull definir aquests conceptes:

Per tradicional em refereixo a un acompanyament típic del piano en el *bebop* (l'època de la història del *Jazz* que estableix els estàndards del *Jazz* modern tal i com l'entenem avui en dia), que acostuma a estar confeccionat amb acords que reflecteixen els canvis que dicta la roda harmònica del tema i que marquen clarament el compàs de la composició, ja sigui per la seva posició clarificadora en el compàs (en els temps forts d'aquest) o per la repetició de certs valors rítmics amb una continuïtat que determina el compàs en consideració. Aquests valors rítmics venen de la tradició de la música del Jazz dels anys 30 i 40, imitant els *riffs* de les *big bands*.

Al contrari, un acompanyament modern, en el cas de Herbie Hancock, és més difícil de definir sense entrar a considerar aspectes tècnics i harmònics complexes, tot i que la diferència és audiblement considerable. De totes maneres, hi ha alguns paràmetres que es poden tenir en compte per identificar aquest estil d'acompanyament: algunes de les aportacions de la collita de Herbie són, per exemple, la transcendència dels canvis de la roda harmònica preestablerta mitjançant acords ambivalents mantinguts. Això generalment ho fa també acompanyat de ritmes menys precisos o repetitius i amb duracions més prolongades, els quals contribueixen a la sonoritat oberta que ja havíem identificat en el glossari previ a les transcripcions. Per altra banda, a vegades també toca canvis alternatius a la roda harmònica, en algunes ocasions contraris a aquesta, anomenats acords de sonoritat *out.*

Per últim, la dicotomia activa - passiva bàsicament distingeix la densitat de sons en el seu acompanyament.

Considerat això, puc començar a parlar de com utilitza els contrastos i en quines situacions.

En primer lloc, el contrast de la modernitat del seu acompanyament sol venir condicionat pel discurs del solista. Això es veu més clar en l'exemple dels solos de trompeta del tema *Walkin'*. Miles acostuma a tocar amb un fraseig indefinit rítmicament, sovint tocant escales ascendents i descendents i plenes de cromatismes, o bé repetint moltes notes seguides, sobre una base més o menys constant de corxeres. En aquests casos Herbie hi acostuma a respondre amb un acompanyament més modern harmònicament. Ara bé, quan Miles emfatitza sobre un llenguatge propi del *blues* o amb certs *riffs* o motius rítmics molt definits, Herbie passa automàticament a acompanyar amb una manera més tradicional (com podem veure a partir del 20è coro de la versió de *Walkin'* al disc "The Complete Live at The Plugged Nickel, CD1"). També juga molt imitant el solista, melòdicament (com fa a la B de '*Round About Midnight*, a la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD2"). Ara bé, no sempre actua en reflex del solista, sinó que a vegades s'hi anticipa per provocar ell els canvis en la sonoritat de

l'acompanyament (com proposa al primer coro de solo de *So What* a la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5").

Per altra banda, un element molt distintiu de l'acompanyament de piano de Herbie Hancock és el contrast entre un acompanyament dens i un acompanyament buit, a vegades inexistent. Sorprèn veure com s'està grans estones sense participar en l'acompanyament del solista, però amb el silenci també transmet un missatge considerable cap als altres músics, ja que utilitza aquest per evidenciar altres contrastos. És per això que l'acompanyament del piano en aquests casos està molt relacionat amb l'activitat de la bateria o el llenguatge del solista. Quan van construint el solo en una tendència i, per voluntat del solista o dels seus acompanyants, canvien bruscament cap a una altra direcció, Herbie sol parar de tocar o, si no estava tocant, sol tornar-se a afegir a l'acompanyament, per tal de fer un canvi més dramàtic en la sonoritat del solo. (Per exemple, al 5è coro del solo de saxo a la versió de *So What* del disc "Miles In Berlin"). És curiós observar que a vegades, en contra del que la lògica podria dir, també deixa de tocar quan vol aportar més intensitat al grup, ja que el propi contrast creat a l'abandonar l'acompanyament provoca aquest efecte (com és el cas del 7è coro de solo de saxo de la gravació de *Walkin'* al disc "Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1968). En altres casos, sobretot en les gravacions del primer any del quintet, també utilitza aquest recurs per marcar punts de referència de l'estructura.

Pel que fa a les seves aportacions en espais on el solista cedeix protagonisme a la base rítmica, té una forta tendència a figurar amb desplaçaments i modulacions mètriques. Els exemples més clars són a les diferents versions de *So What*, en els buits que deixa la trompeta enmig dels seus solos. (Aquests jocs de modulació mètrica estan estudiats amb més detall en el seu apartat corresponent més endavant.)

**Acompanyament del contrabaix**

Per diverses raons, el contrabaix és l'instrument que queda més en segon pla de tots els del quintet: en primer lloc és el que queda més emmascarat en situacions de volums alts, ja que és l'instrument que té menys capacitat per tocar en aquest context (pel propi disseny físic, i més en els tempos ràpids que són habituals en el repertori d'aquest conjunt). Per aquesta raó, probablement és el que assumeix un rol més fixe, de suport estructural, i per tant té menys llibertat a l'hora d'acompanyar un solista. De totes maneres, Ron Carter aporta una multitud d'opinions i varietats en el seu acompanyament que, en una primera escolta costen molt d'apreciar.

En primer lloc, de la mateixa manera que fa Herbie Hancock en els seus acompanyaments, Ron Carter també recolza i emfatitza molt l'estil del discurs del solista que està acompanyant en cada moment. Pot passar des d'acompanyar amb un patró a negres constant, tocant les fonamentals de cada acord de la roda harmònica als temps forts del compàs (com és el cas dels primers coros de *Walkin'* a la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4") a fer un acompanyament molt més obert a partir de diversos recursos que explicaré a continuació. Tot i aquesta capacitat adaptativa, cal a dir que té un so i un estil molt propi, amb peculiaritats melòdico-harmòniques que defineixen molt el so final del quintet de Miles Davis (això es pot comprovar en les diferents gravacions que hi ha del grup de Miles en la mateixa època, però amb altres contrabaixistes).

Ron Carter, per sota de les grans improvisacions dels seus companys, és especialista en mantenir la forma de manera rigorosa, ja que moltes vegades els seus companys juguen amb entrar-ne i sortir-ne (tocant de manera *out*). És per això que, en moments de necessitat, és ell qui assegura la roda harmònica i serveix d'àncora per la resta de la banda, com és el cas dels dos contrastos que provoca a la versió de *Walkin'* del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1", al 12è i al 27è coros del solo de piano. En els dos casos venen d'uns llargs *crescendo* en la intensitat, provocada pel propi abandonament de la forma del contrabaix. En el moment en que torna a marcar clarament la roda dels coros, la banda s'unifica en un llenguatge comú al voltant d'aquests canvis harmònics.

Per altra banda trobem aquests períodes on Ron Carter abandona clarament els canvis originals: ja sigui per petites modificacions en l'harmonia (substitucions harmòniques, inversions dels acords o, simplement, conduccions melòdiques de la línia del baix) o bé pedals llargs d'una mateixa nota mantinguda. En aquests casos té preferència per sons d'intercanvi modal (bII, bIII, bVI, bVII) o pedals sobre la dominant (V). Aquests pedals els trobem, sobretot, en les diverses versions de *Walkin'* i *'Round About Midnight*, ja que l'harmonia de *So What* és menys canviant i, per tant, un pedal no hi implica un contrast tan dramàtic. No obstant, en la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5", hi fa moltes aportacions amb el recurs dels pedals, algunes d'elles determinants per la direcció dels solos als que acompanya (per exemple, al final del solo de saxo, al 14è coro).

Sovint aquests pedals els aplica mitjançant ritmes que trenquen amb la constant habitual del contrabaix. D'aquesta manera trobem que imita cèl·lules rítmiques del solista o bé proposa desplaçaments i modulacions rítmiques sobre les notes del pedal (analitzades més a fons en l'apartat dedicat exclusivament a les modulacions rítmiques). També busca constants alternatives al *walkin'* habitual, com per exemple quan toca sobre els temps 2 i 4 de cada compàs.

En alguns casos, per trencar el *walkin'*, fa servir un recurs que pràcticament és original del seu estil, ja que no hi ha cap altre contrabaixista que l'hagués utilitzat anteriorment. Aquest és el de tocar *glissandi* entre algunes notes de la seva línia, i ho fa fent relliscar els dits per sobre de les cordes, aplicant la pressió necessària per tal de mantenir el so de l'instrument. Això sobta molt, pel fet de que modifica el pols constant de notes percudides a cada negra del compàs.

En les primeres versions de *So What* ("Miles In Berlin" i "Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana") utilitza línies repetitives que també capten l'atenció dels altres músics i modifiquen la direcció dels solos. Una d'aquestes és la que fa seguint el patró I-II-III-V, que he descrit en un apartat més endavant.

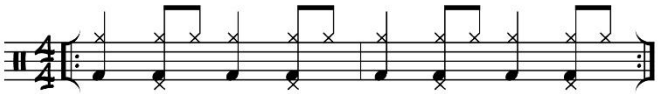
**Acompanyament de la bateria**

El cas de la bateria és el que em presenta més dificultats a l'hora d'interpretar les gravacions, ja que és el que em presenta més varietat de recursos i falta de constants a nivell de l'estudi dels paràmetres marcats en els objectius. La seva manera de tocar no es regeix per patrons estipulats excepte en comptades ocasions i les seves aportacions pel que refereix a la interacció amb la resta de músics són gairebé il·limitades.

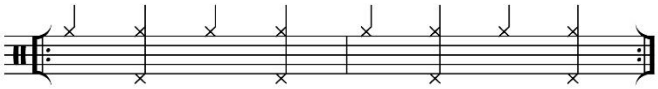
No obstant, veient les transcripcions es pot veure que Tony Williams, en els seus acompanyaments als solistes d'aquest grup, parteix d'una base més o menys tradicional, que és

l'acompanyament típic de la figura de swing al plat i el *xarles* als temps 2 i 4 del compàs. Ara bé, el seu patró de swing ja és molt particular en si i el so que en resulta és molt diferent de la resta dels seus bateries contemporanis. Això és per diversos factors: en primer lloc mai utilitza el bombo a negres, en tots els temps del compàs. D'aquest recurs en diuen *feathering* (de l'anglès *feather*, que vol dir ploma, i que descriu de manera gràfica la manera en que la maça del pedal colpeja el bombo per tal de que aquest soni de la manera més suau possible). Això fa que soni molt més lleuger del que tocaven els altres bateries de la mateixa època. Per altra banda, les corxeres que toca als tempos ràpids són molt iguals entre si (sense swing, gairebé) i, fins i tot, moltes vegades modifica el patró de swing tocant únicament negres al plat i el *xarles* als temps 2 i 4.

Patró de swing tradicional dels bateries contemporanis a Tony Williams



Patró de swing habitual de Tony Williams



Ara bé, tot i que aquesta és la base de la que parteix el bateria del quintet de Miles Davis, la quantitat de modificacions sobre aquest patró és enorme. Sovint s'està grans períodes tocant únicament el plat i el *xarles*, però en el plat hi fa combinacions de corxeres entremig d'aquestes negres. A vegades respecten el patró de swing tradicional, a vegades el trenquen, l'inverteixen, en solapen les repeticions, etc. Ara bé, acostumen a ser variacions que modifiquen molt poc el so global del grup, ja que no són massa intrusives pels altres instruments degut a la baixa densitat sonora d'aquest tipus d'acompanyament.

Per altra banda, hi ha grans parts de l'acompanyament de Tony Williams que s'allunyen d'aquesta densitat sonora baixa i acumulen grans capes de so, com quan utilitza la resta de la bateria per fer aportacions al discurs general de la banda. En aquests casos la diferència respecte al patró d'acompanyament tradicional és immensa, i en alguns moments hi altera algunes de la constant més característica del ritme de swing, que és l'accentuació o el recolzament en els temps 2 i 4. En aquests casos ho fa portant el *xarles* a les 4 negres del compàs, resultant un ritme més pla i amb més densitat sonora (podem observar aquest ritme a la versió de *Walkin'* al disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1", durant el 25è coro del solo de piano). Altres vegades simplement hi fa figuracions arbitràries, sense seguir cap constant, sinó que incorpora el peu esquerre al diàleg melòdic de la resta dels elements de la bateria.

En altres moments les seves variacions són, simplement, accentuacions melòdiques i jocs amb el solista, encara que moltes d'aquestes contenen figures rítmiques que no són habituals en el llenguatge tradicional del *Jazz*. És el cas d'algunes accentuacions que fa als plats que no recolzen els punts forts de l'estructura (com trobem a la versió de *Walkin'* al disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4", al 12è coro de la trompeta), o bé la manera que té d'evitar marcar punts de l'estructura de manera evident, sinó buscant l'efecte contrari (com toca clarament a la versió de *Walkin'* al disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD1", al 15è coro del solo de piano). Aquest últim recurs, però, no el trobem gaire present en les primeres

gravacions analitzades, on sí que era més fixe a l'hora d'accentuar elements de l'estructura dels temes (com podem veure a les dues versions de *So What* de l'any 1964).

En algun cas es deixa portar més pels seus companys, com quan segueix els desplaçaments proposats per aquests, encara que en la majoria de casos és ell qui proposa els desplaçaments i les modulacions mètriques (com per exemple al principi del solo de saxo de la versió de *So What* al disc "Miles In Berlin"). Aquests recursos estan explicats de manera més extensa a l'apartat dedicat a les modulacions mètriques.

També es deixa portar per la dinàmica dels altres músics en els casos dels grans *crescendo* que toquen al 10è coro del solo de saxo de la versió de *So What* en directe al Plugged Nickel. Ara bé, altres vegades és ell qui provoca el mateix recurs, com és el cas de després d'aquest mateix solo de saxo, on acaba desembocant en un solo de bateria. En aquests dos casos, l'alliberació del patró de swing tradicional és tan gran que fins i tot es desdibuixa el tempo, quedant-se suspesos aparentment.

Un altre recurs que utilitza conjuntament amb els altres músics de la secció rítmica és el de les parades o suspensions que fan en determinats punts de la roda per tal de tornar a entrar amb un èmfasi accentuat. Aquesta fórmula està explicada més detalladament en l'apartament dedicat a les suspensions estructurals.

Ja per últim, és curiós veure les grans diferències en les interpretacions dels arranjaments d'unes versions a unes altres d'un mateix tema. Tot i que acostuma a respectar la part establerta en aquestes parts més fixes, les aportacions o farciments que hi fa entremig són molt diverses. Això ho veiem en el cas de les diferents exposicions de la melodia de *Walkin'* i les parts del seu arranjament, o les parts de després de l'exposició de la melodia a l'arranjament de *'Round About Midnight*.

**Modulacions mètriques**

Un efecte al que recorren sovint durant les improvisacions dels temes és a la modulació mètrica. Per modulació mètrica entenem l'efecte sorgit de tocar en un tempo relatiu al tempo real o original. Per tal de crear la il·lusió de canvi de tempo, els músics toquen les figures rítmiques que serien habituals en aquest nou tempo, però conservant el ritme harmònic original, de manera que no abandonen mai la roda del tema i, per tant, el tempo inicial.

Les modulacions mètriques sempre sorgeixen sobre un pols format sobre una divisió del compàs original, adoptant-la com a base del nou tempo. Si aquest recurs és utilitzat per tots els músics de la banda a la vegada, es perd el referent del tempo original i es crea la il·lusió de que el tempo ha canviat.

En la banda de Miles Davis utilitzen diversos tipus de modulació mètrica, depenent de la divisió del compàs original que han agafat com a negra del nou tempo. Ens trobem des de les modulacions aparentment més senzilles, com doblaments (corxera=negra) o desdoblaments (blanca=negra) del temps, fins a modulacions de caràcter ternari (com les que sorgeixen de la negra amb punt o del treset de negres).

El recurs que trobem utilitzat més vegades en els enregistraments analitzats és el que es forma sobre la negra amb punt o la blanca amb punt (grups de 3 corxeres o 3 negres). Això és, probablement, a que és el que genera un desplaçament sobre el compàs original (ja no

coincideix el nou pols amb els punts de referència del compàs original i, per tant, l'harmonia queda desplaçada rítmicament). Per aquesta qualitat, és el que crea una il·lusió de modulació més forta i s'allunya més del compàs original. De totes maneres, és la modulació mètrica que fan durar menys, ja que per aquesta qualitat és menys estable i més difícil de seguir. És per això que en la majoria de les ocasions ho utilitza algun músic de la secció rítmica com una marca al final de seccions determinades de la roda, la qual abandona quan comença la secció següent.

En canvi, quan toquen les altres modulacions acostumen a fer-les durar més temps, moltes vegades durant coros sencers. Sovint en aquests casos la iniciativa del canvi ve impulsada pel solista, que amb el seu fraseig proposa el nou ritme. Això es fa evident en els casos de doblaments i desdoblaments del temps.

**Suspensions estructurals**

Un recurs que utilitzen sovint els músics del grup, sobretot Miles i Tony, és a deixar uns compassos sense tocar, en suspensió, per tornar a entrar amb més força a la caiguda. Aquesta sol produir-se en un punt important de la roda, sovint al primer compàs.

Aquest recurs el trobem en situacions diverses i amb protagonistes diferents. Ara bé, acostuma a produir un mateix efecte: l'espai que queda suspès per l'absència d'algun dels músics crea una tensió que s'allibera amb la reentrada. Aquesta caiguda sol ser en una densitat d'activitat en l'acompanyament més baixa, provocant un contrast. No obstant, acostumen a entrar amb molta intensitat per seguir construint el solo cap endavant (per exemple, el piano sol deixar de tocar, el baix fa negres, la bateria toca un patró més estable, etc.). És un recurs que actua com un catalitzador per evidenciar contrastos. D'aquesta manera veiem que, tot i que té les seves variables, es tracta d'una fórmula que tots coneixen i a la qual saben com reaccionaran els seus companys.

Un bon exemple d'això són les ocasions en què Miles ho fa en els seus solos de *So What*. Un cas clar d'aquest recurs és a la versió enregistrada a Berlin, al final del segon coro (1:19). Miles hi fa una nota llarga i s'aparta. En aquell moment, l'espai buit és aprofitat per bateria i piano, que coincideixen en una marca desplaçada sobre la blanca amb punt que resol al primer temps del següent coro. Llavors reprenen l'activitat amb un acompanyament més tancat i tradicional.

Un altre exemple molt clar és el que fan en el mateix solo al final del 4t coro (2:15). Allà la trompeta deixa tota l'última A lliure, que el piano omple *in crescendo* i a l'inici del coro s'aparta i deixa d'acompanyar. En aquesta caiguda, el baix es posa repetir el patró I-II-III-V i la bateria imita el patró de conga (veure l'apartat on s'explica aquest recurs).

Un últim exemple referent als solos sobre *So What* és el que trobem a la versió enregistrada al Plugged Nickel, on Miles deixa de tocar des de la B (2:17) i el piano i la bateria van provant diferents accentuacions i desplaçaments, fins que al final resolen al nou coro amb un tempo reduït a la meitat, amb un volum més baix, però amb molta intensitat.

Això es fa més evident, sobretot, en les versions dels primers anys del quintet, ja que marquen més clarament els punts de referència de l'estructura, que és on cauen aquestes suspensions. És per això que aquests espais buits deixats pel solista són aprofitats pels músics de la base per preparar l'inici del coro, on a vegades conflueixen amb les seves marques i a

vegades, pel contrari, sembla que no es posin d'acord. Ara bé, a la caiguda, sempre es conflueixen en una idea comuna.

A vegades també l'utilitzen quan intueixen que és el final d'un solo i aquest va en *decrescendo*, i no volen que el següent solo comenci a una intensitat molt baixa. Un exemple clar el trobem a la versió de *'Round About Midnight* enregistrada al Plugged Nickle, al final del solo de saxòfon (5:34), on piano, baix i bateria deixen l'últim compàs lliure, per entrar al primer temps del solo de piano.

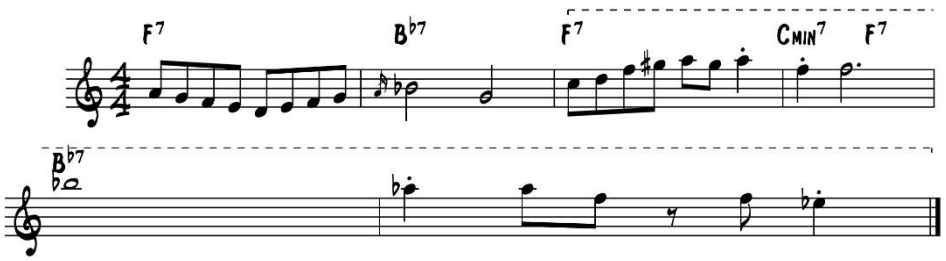
Un altre exemple, aquest proposat per la bateria, el trobem a la versió de *Walkin'* del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD4". Enmig del solo de la trompeta, després d'haver desdoblat el tempo, la trompeta es posa a indicar el tempo original un altre cop. És en aquest moment (3:39) que la bateria accentua al plat quan queden 4 compassos per tornar a dalt de la roda i llavors fa una preparació agressiva i cau al primer temps del coro tancant-se amb el plat, només. El contrabaix es queda fent *walkin'* i el piano reprèn un acompanyament més tradicional. Això sí, tots entren a doble temps.

### *Miles' call*

En les gravacions estudiades de *Walkin'* hi trobem un recurs que el trompetista utilitza repetidament, el qual he anomenat *Miles' call.* Aquest consisteix en una frase concreta, durant el desenvolupament del seu solo, que serveix com a avís als altres músics de que el solo queda interromput i passa el relleu a la bateria.

Aquest recurs és habitual en el llenguatge del trompetista i sempre l'utilitza en temes amb forma estructural de *blues* (la progressió harmònica tradicional de 12 compassos). El primer enregistrament del trompetista utilitzant aquesta frase és al tema *Dr. Jackle*, al disc "Milestones"[18], de 1958. (És la frase destacada amb la línia de punts. A partir de llavors passa al solo de bateria.)

Transcripció de Miles' *Call* a *Dr. Jackle* (1958)



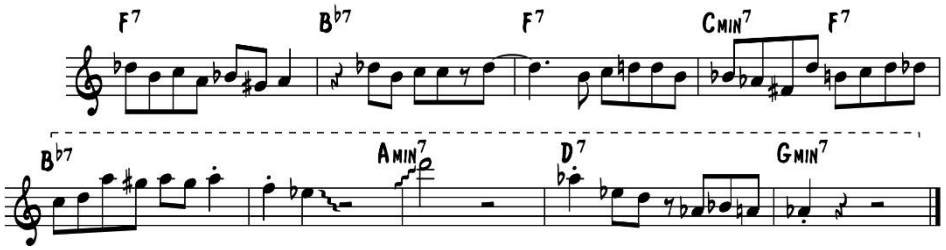

Hi ha 6 versions enregistrades del blues *Walkin'* pel quintet amb els músics que estudiem. En 5 d'elles Miles utilitza aquesta frase i, d'aquesta manera, incorpora el solo de bateria a l'arranjament, mentre que a la versió del disc "The Complete Live At The Plugged Nickel CD4 (23-12-1965)" no hi ha solo de bateria, sinó que passa directament al solo del saxòfon.

Ara bé, hi ha un detall a destacar referent a aquest recurs i la manera amb que Miles l'utilitza. Hi ha una lleugera diferència en el posicionament d'aquesta frase en les versions a

[18] DAVIS, Miles. *Milestones* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1954.

partir de l'octubre de 1964. Aquesta és que Miles situa la frase 2 compassos més endavant de la roda. A partir de la gravació que tenim del concert a París el dia 1 d'octubre sempre la posa sobre el 5è compàs (és curiós que 6 dies abans, en el concert a Berlin de la mateixa gira, encara la posés com havia fet sempre, sobre el 3r).

Transcripció de *Miles' Call* a *Walkin'* ("Salle Pleyel, Paris...", 1967)




En aquesta transcripció podem apreciar el llenguatge cromàtic, *out*, de Miles. Els canvis harmònics especificats són els tradicionals, però no reflecteixen el que hi toca.

Per altra banda, els solos de bateria que trobem en aquestes situacions sovint agafen un caràcter molt obert i costa seguir-ne la forma. És per això que Tony Williams acostuma a fer amb la bateria la mateixa frase de la trompeta, però al final de la roda, per avisar de l'entrada del següent solista. A això n'he anomenat *Tony's call*, donat el paral·lelisme amb el recurs del trompetista.

A continuació desglosso un recull de les aparicions d'aquest arranjament en les 6 versions de *Walkin'.*

- "Miles In Berlin" (25-9-1964). *Miles' Call* a 2:18 (*Tony's Call* at 3:41)
- "Paris, France" (1-10-1964). *Miles' Call* a 3:09 (*Tony's Call* at 3:18)
- "The Complete Live At The Plugged Nickel CD 1" (22-12-1965). *Miles' Call* a 5:08 (*Tony's Call* at 5:22)
- **"The Complete Live At The Plugged Nickel CD4" (23-12-1965)**
- "Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967" (6-11-1967). *Miles' Call* a 1:29 (*Tony's Call* at 2:52)
- "Miles In Karlsruhe - Full Concert" (7-11-1967) *CD2*. *Miles' Call* a 1:17 (*Tony's Call* at 2:33)

**I-II-III-V al baix, patró de conga a la bateria**

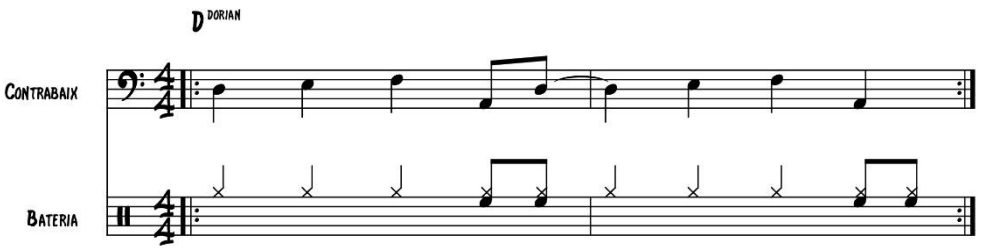
Aquest és un cas particular molt curiós dins del repertori de recursos de la secció rítmica del quintet. Es tracta de dos patrons que fan Ron Carter i Tony Williams simultàniament, que només utilitzen a la vegada sense aparèixer l'un sense l'altre.

Per una banda Ron Carter toca una successió d'intervals que segueix la següent sèrie: [I-II-III-V]. Aquesta es repeteix contínuament i seguint el ritme de *walkin'*, o bé anticipant una corxera la primera nota del compàs, seguint el patró de bateria.

Per l'altra banda, la bateria es limita a fer negres al plat i tocar dues corxeres al 4t temps del compàs, amb el plat i el timbal, que recorden els cops llargs del patró que fa la conga en la

música llatina (i que és un recurs implantat a l'acompanyament de la bateria en el jazz des de l'època del jazz llatí de finals dels anys 40). Quan Tony Williams fa això no toca el *xarles*.

*Transcripció dels patrons esmenats*




Aquest recurs produeix un efecte de cohesió espectacular, ja que els dos músics toquen pràcticament el mateix ritme. A més, solen posar-lo de manera contrastant amb les seccions anteriors, de manera que redueixen dramàticament la densitat dels seus acompanyaments (sobretot per la part de la bateria) i creen un nou clima pel solista.

Trobem exemples d'aquest recurs a diverses versions de *So What*, com la del disc "Miles In Berlin" (a la marca 2:21) i al disc Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana" (a la marca 2:29). També hi ha altres exemples d'aquest recurs en versions famoses de la composició de Miles com la versió enregistrada al disc "Four & More[19]" (a la marca 2:24). És sorprenent veure com coincideixen més o menys en la mateixa marca temporal, tot i trobar-se en diferents versions de contexts tan diferents.

Per últim, no és sorprenent no trobar aquest recurs en altres peces, ja que el context de *So What* és perfecte pel patró que fa el contrabaix. La roda harmònica poc variada d'aquest tema permet repetir les mateixes notes durant un llarg lapse de temps. En altres temes amb més densitat de canvis harmònics, en canvi, no és possible col·locar aquest patró de manera continuada per crear l'efecte produït.

Ara bé, trobem aquest patró del contrabaix lleugerament modificat a la introducció de *Joshua*, una composició de Victor Feldman que interpretaven als inicis del quintet (que apareix en el disc "Seven Steps To Heaven[20]"). El ritme és el mateix i la sèrie intervàlica s'hi assembla molt: [I – IV – V – V(a octava)]. De manera totalment especulativa, m'atreviria a dir que aquest és l'origen del recurs, encara que la bateria no segueix el baix amb el patró que fa als casos estudiats de *So What*.

**Strolling**

En la versió estudiada de Walkin' enregistrada durant la gira europea del quintet a la tardor de 1967 hi apareix un recurs col·lectiu curiós, sense paral·lelismes en els altres temes analitzats. Aquest consisteix en que, durant la improvisació d'un solista, la resta de la banda deixa de tocar. D'aquesta manera el solo adquireix la possibilitat de desenvolupar-se més

[19] DAVIS, Miles. *Four And More* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1964.
[20] DAVIS, Miles. *Seven Steps To Heaven* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1963.

lliurement (com fan en la versió analitzada, que la improvisació condueix a abandonar la forma per complet). D'aquest recurs, els propis músics n'anomenaven *Strolling.*

Ara bé, aquest detall en la gravació del 6 de novembre de 1967 no és fruit d'una comunicació espontània per part de la base rítmica en aquell moment determinat, sinó que sembla que és un recurs que utilitzaven sovint.

Segons les gravacions que he pogut recopilar i la informació aportada per la pàgina web "Miles Ahead[21]", en tots els concerts d'aquesta gira només van tocar dues vegades aquesta composició (a París i a Karlsrhue el 6 i 7 de novembre de 1967) i, curiosament, en les dues fan el mateix *strolling* durant el solo de saxo i piano.

També hi ha una curiosa anècdota que fa referència a aquest recurs en l'autobiografia de Herbie Hancock, que és el que ens en proporciona el nom que li donaven i ens evidencia que és una tècnica que utilitzaven sovint i de forma sistemàtica:

> *(Parlant del primer concert de Wayne Shorter amb el quintet) Once we were all up onstage, just firing away –notes flying everywhere, Tony playing as if he had eight arms. I mean, we were really cooking. We got up to Wayne's solo, and he was about to do what we called strolling, which meant that all the rest of us would drop out and he'd be playing completely alone, with no accompaniment. And suddenly Wayne started playing these weird ghostly tones, blowing into the horn so you could hear the air going through with just the faintest suggestion of a note. When he started doing that, Tony and I just looked at each other like,* Whoa! Where did that come from? *It was strangely beautiful, almost like a whispering. I'd never heard anything like it.*[22]

D'aquesta manera podem comprovar que era una tècnica coneguda i utilitzada de manera habitual entre els músics. També ens aporta una pista de per què aplicaven aquest recurs en els solos de saxo a les seves interpretacions de *Walkin'.*

[21] *Miles Ahead* [en línia]. Versió actualitzada el 6-3-2015 [consultada per últim cop el 19-4-2015]. Disponible a: <http://www.plosin.com/MilesAhead/Sessions.aspx>

[22] HANCOCK, Herbie. *Possibilities.* New York: Viking, Penguin group, 2014. ISBN 978-0-670-01471-2

# 3. Conclusions

**Comprovació de les hipòtesis**

Vistos els resultats obtinguts de les anàlisis de la música de Miles Davis puc respondre les preguntes que em vaig plantejar en l'apartat "preguntes i hipòtesis".

Les preguntes originals eren les següents:

-Són realment espontànies totes les iniciatives que prenen durant les improvisacions (estructura formal general dels temes, plantejaments estètics, modulacions mètriques i altres paràmetres rellevants)?

-Qui pren aquestes iniciatives i en quines situacions es produeixen?

Amb tota la informació recopilada i la recerca que he realitzat sobre alguns recursos de la música en qüestió puc afirmar que, en la gran majoria dels casos, el joc que fan en els aspectes esmenats en la pregunta no són fruit d'una decisió espontània:

L'estructura general dels temes està definida a priori (amb una única excepció, a la versió de *So What* en el concert de les sessions al Plugged Nickel realitzades l'any 1965, on la bateria redefineix l'ordre de solos habitual). Ara bé, en algun cas aquesta estructura és variada al llarg dels anys, com és el cas de l'arranjament de *'Round About Midnight*.

Els plantejaments estètics dels solos són basats en unes fórmules que conscientment o no, repeteixen en les diferents versions enregistrades dels mateixos temes. Per posar alguns exemples, les maneres de començar i acabar els solos (com les entrades a la meitat del coro dels solos de saxo a *So What),* els diferents tipus de llenguatge utilitzats (sobretot en el discurs de la trompeta i l'acompanyament de la base, sempre en relació), etc.

Les modulacions mètriques també es regeixen per una lògica de recurrència. Sempre proposen els mateixos tipus de desplaçaments rítmics, fet que permet que la resta de la banda hi reaccioni amb familiaritat i coincidència. A més, les propostes de modulacions o desplaçaments sempre venen donades en situacions similars, com per exemple en els espais que el solista deixa per a que la base rítmica augmenti el seu nivell de protagonisme (suspensions estructurals), en punts determinants de la roda harmònica. Com a excepció que confirma la norma, a la versió de *So What* al disc "The Complete Live At The Plugged Nickel, CD5" el piano fa un desplaçament sobre una mètrica de 7 temps (l'única vegada que fa aquest patró en els enregistraments estudiats) i ningú el segueix, probablement perquè no esperaven aquesta proposta.

L'exemple més clar d'aquest funcionament de la interacció entre el solista i la rítmica el trobem al recurs que he anomenat "I-II-III-V al baix, patró de conga a la bateria". En aquest cas, és un patró que només trobem a les gravacions de *So What*, entre els instants 2:20 i 2:30, independentment de la versió estudiada. Això ens demostra que molts d'aquests recursos no estaven regits per una espontaneïtat pura, sinó que moltes vegades apareixen com certes fórmules que tenien en el seu repertori, que podien treure en moments concrets i que tenien la confiança de que la resta dels seus companys entendrien i seguirien.

Pel que fa a la segona pregunta, els impulsors d'aquestes idees d'interacció són tots ells a la vegada. Depenent de les situacions, cada un dels músics té llibertat per aportar la seva veu

al grup i ho fan mitjançant aquestes fórmules ja comentades. Els músics que fan propostes més dramàtiques i que quallen més en la resta de la banda són Miles Davis i Tony Williams, probablement per la naturalesa dels seus instruments, ja que són els que tenen més volum i, per tant, més capacitat de fer-se sentir i d'influir a la resta de la banda. Ara bé, tots els músics van oferint propostes constantment, i moltes vegades un simple pedal del contrabaix és capaç d'impulsar canvis en tota la banda que no serien possibles si aquests músics no haguessin estat concentrats i connectats amb un nivell d'escolta altíssim.

Ara bé, sí que hi ha certes situacions que afavoreixen més canvis i iniciatives de diàleg per part de la base rítmica. Queda clar que en els solos de saxo no hi ha tanta activitat per part de la base rítmica, independentment del tema. Això és pel tipus de discurs del solista, que en el cas de Wayne Shorter sempre és més dens i dóna menys llibertat a la resta de la banda. També està clar que el contrabaixista és capaç d'oferir més propostes en temes amb canvis harmònics més variats, com és el cas de *Walkin'* i *'Round About Midnight*, i no tant en el cas de *So What* (dos exemples extrets de les interpretacions de les anàlisis).

**Valoració**

Vist tot el material resultant d'aquestes anàlisis puc dir que el Quintet de Miles Davis als anys 60, amb Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter i Tony Williams va ser un grup únic, que va aportar una dosi d'innovacions en la música afroamericana que cap altre grup havia utilitzat abans i que molts altres músics han intentat reproduir a posteriori. Per això puc dir que aquest grup va crear un llenguatge que va contribuir al que ara veiem com un llenguatge estandarditzat del *Jazz* modern.

A més, la influència que aquest grup va crear va ser afavorida perquè va ser l'últim grup acústic de Miles Davis (amb l'excepció del seu efímer *Lost Quintet*) abans de la tendència elèctrica dels anys 70 (no només del trompetista, sinó de la música afroamericana en general). És en gran part per això que, quan Wynton Marsalis i altres músics de Jazz acústic van tornar a popularitzar aquest format musical als anys 80, van agafar com a clara referència la música que havia fet Miles 15 anys abans (com diu el trompetista Nicholas Payton en una entrevista recent, *When they* [Wynton i la seva banda] *played "Knozz-Moe-King," it could go anywhere* [...] *it was almost like they were picking up where the Miles '60s quintet left off*[23]). D'aquesta manera, aquests músics van marcar una etiqueta sonora de "Jazz acústic" que s'ha mantingut com a l'estàndard per a la majoria de bandes d'avui en dia i que beu principalment de la música del Segon Quintet de Miles Davis.

[23]IVERSON, Ethan. *Do The Math* [en línia]. Versió actualitzada el 22-4-2015 [consultada per últim cop el 14-5-2015]. Disponible a: <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-nicholas-payton.html>

# 4. Bibliografia

**Discografia**


- DAVIS, Miles. *Milestones* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1954.
- DAVIS, Miles. *Seven Steps To Heaven* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1963.
- DAVIS, Miles. *Four And More* [Enregistrament sonor]. Nova York, *Columbia*, 1964.
- DAVIS, Miles. *Miles In Berlin* [Enregistrament sonor]. Berlin, *CBS*, 1965.
- DAVIS, Miles. *Miles In Paris 1964 October 1 Concert* [Enregistrament sonor].
- DAVIS, Miles. *Miles In Paris 1964 October 2 Concert* [Enregistrament sonor].
- DAVIS, Miles. *Miles In Paris 1964 October 1 Concert* [Enregistrament sonor].
- DAVIS, Miles. *Stadthalle – Sindelfingen, West Germany "Davisiana"* [Enregistrament sonor].
- DAVIS, Miles. *The Complete Live At The Plugged Nickel* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 1995.
- DAVIS, Miles. Festival Field, Newport, Voice Of America Broadcast. (Publicat en el box set *Miles Davis At Newport. The Bootleg Series vol. 4.* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2015).
- DAVIS, Miles. Konigin Elizabethzaal, *Antwerp*, *Belgium (28-10-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- DAVIS, Miles. Miles Davis In Rotterdam [Enregistrament sonor].
- DAVIS, Miles. *Miles In Helsinki, 1967 (1-11-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- DAVIS, Miles. *At The Tivoli Konsertsal, Copenhagen (2-11-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- DAVIS, Miles. *"Konserthuset", Stockholm, Sweden, November 3, 1967 (3-11-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- DAVIS, Miles. *Live Berlin – 1967 (4-11-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- DAVIS, Miles. *Salle Pleyel, Paris, France, November 6, 1967 (6-11-1967)* (Publicat en el box set *Live in Europe 1967: The Bootleg Series Vol. 1* [Enregistrament sonor]. EUA, *Legacy*, 2011).
- Miles In Karlsruhe - Full Concert (7-11-1967) CD1 [Enregistrament sonor].
- Miles In Karlsruhe - Full Concert (7-11-1967) CD2 [Enregistrament sonor].

## Bibliografia


- DAVIS, Miles. TROUPE, Quincy. *Miles, La Autobiografía.* Barcelona: Ediciones B, S.A, 1991. ISBN 84-406-1975-8
- FITTERLING, Thomas. *Thelonious Monk: His Life and Music.* New York: Berkeley Hills Books, 1997. ISBN 1 0965377415
- HANCOCK, Herbie. *Possibilities.* New York: Viking, Penguin group, 2014. ISBN 978-0-670-01471-2
- KAHN, Ashley. *Miles Davis y Kind Of Blue. La creación de una obra maestra.* Barcelona: Alba Editorial, 2011. ISBN 978-84-84328-637-0
- MERCER, Michelle. *Footprints. The Life and Work of Wayne Shorter*. New York: Penguin Group, 2004. ISBN 1-58542-353-X
- WATERS, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68.* New York: 2011. Oxford Studies in Recorded Jazz. ISBN 978-0195393842


## Recursos web


- Apunts de l'assignatura d'Història del Jazz, impartida per en Francesc Capella [en línia]. Disponibles a <https://sites.google.com/site/historiajazzcapella/>
- HYATT, Jeffrey. *Miles Davis Online* [en línia]. Disponible a: <https://milesdavis.wordpress.com/2010/06/02/miles-davis-dennis-hopper-sparring-partners-friends/>
- IVERSON, Ethan. *Do The Math* [en línia]. Disponible a: <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-nicholas-payton.html>
- *Miles Ahead* [en línia]. Disponible a: <http://www.plosin.com/MilesAhead/Sessions.aspx>
- WILSON, Jeremy. *JazzStandards.com* [en línia]. Disponible a: <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/roundmidnight.htm>
- Zink Media, Inc. *Discogs* [en línia]. Disponible a: < http://www.discogs.com/artist/651601-Richard-Carpenter-2>