



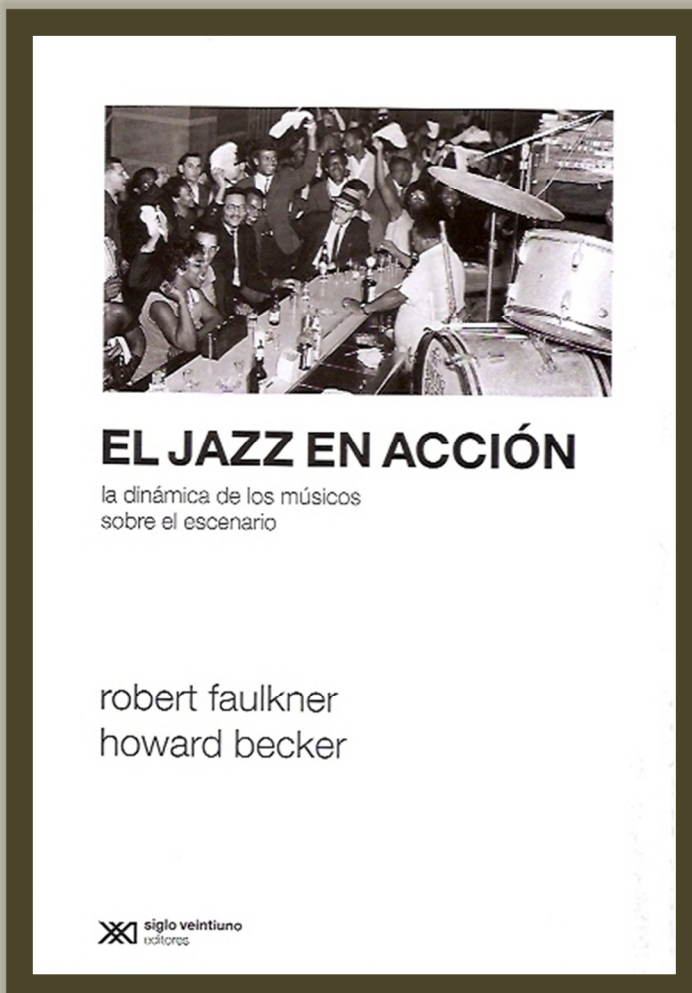
Revista de reseñas bibliográficas de Historia y Ciencias Sociales en la red

Año 6, N° 11- Rosario- Argentina, Octubre de 2013

ISSN 1851-748X. Es una publicación del Centro de Estudios Espacio, Memoria e Identidad de la Universidad Nacional de Rosario, pp. 62-66

BECKER, Howard, FAULKNER, Robert, *El jazz en acción. La dinámica de los músicos en el escenario*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, 304 págs., ISBN 978-987-629-177-4.

Cristian Villafañe¹
 Universidad Nacional de Rosario
cristian.villafane@gmail.com



El Jazz en acción presenta, convertidos en texto, los resultados de la investigación llevada a cabo por Howard S. Becker y Robert Faulkner, ambos sociólogos y músicos profesionales norteamericanos, basada en la dinámica de los músicos de jazz sobre el escenario. Con clara intención de mostrar los rasgos característicos de los clubes de jazz estadounidenses de primera mitad del siglo XX, la fotografía de tapa funciona como antesala de la que, tal vez, es una de las investigaciones interdisciplinarias entre Sociología y Música más rigurosas de este siglo. Su prosa, no menos técnica que amable, nos invita a recorrer sus páginas, ricas en observaciones de campo y conclusiones pertinentes. El empleo de un vocabulario coloquial para expresar sus ideas de manera

clara y certera facilita en gran medida su lectura.

¹ Recibida: 18/06/2013

Aceptada: 16/07/2013

Músico, estudiante de la carrera de música de la UNR

Los autores tomaron como tema de investigación una práctica que ellos mismos conocen bien por experiencia: hacer música sobre un escenario, varias noches a la semana, en ambientes diferentes y frente a públicos no siempre similares. Al establecer este hecho como punto de partida, plantean el interrogante que da inicio al primer capítulo del libro: ¿cómo es que los músicos pueden hacer música juntos? Becker recuerda su pasado como pianista de un grupo musical que actuaba por contrato en un club de jazz de Chicago. Situación que se puede hacer extensible a un gran número de músicos, a los que los autores llaman “músicos comunes”, definiéndolos como “*ejecutantes competentes en una variedad de estilos, dispuestos a interpretar lo que se desea oír en la mayoría de los contratos*” (p.39). Una primera respuesta podría ser que estos músicos pueden llevar a cabo una actuación, cumpliendo tanto con las demandas de su contratista como con las del público, porque “*todos conocen las mismas canciones*” (p.20). Esta respuesta resulta insuficiente para los autores, ya que dentro de la gran variabilidad inherente a las presentaciones musicales, está incluido el carácter seminómade del conjunto musical, donde los músicos pueden no siempre ser los mismos. Este fenómeno da lugar a negociaciones *on the fly*, “al vuelo”, en el mismo momento de la actuación, sin acordar nada previamente. Instancia probablemente imperceptible para la audiencia, pero de gran importancia para el desarrollo fluido de la presentación, en ella los músicos ponen en juego tanto sus capacidades y conocimientos como sus debilidades y miedos, saliendo de su individualidad en pos de una decisión colectiva. Las micronegociaciones se dan siempre en torno al bagaje musical propio de cada músico, que los autores definen como *repertorio*, y que por su fundamental importancia en esta investigación, analizan y conceptualizan en el segundo capítulo.

Becker y Faulkner discriminan cuatro elementos básicos en la constitución del repertorio: canciones, ejecutantes, circunstancias de la ejecución y repertorio de trabajo. A su vez, dentro de las obras que lo integran, se distinguen cuatro tipos diferentes: las tradicionales (obras pertenecientes al cancionero popular estadounidense, anteriores a 1900), las escritas para consumo masivo (la mayoría compuesta por los compositores agrupados en la *Tin Pan Alley*², calle de Nueva York donde se establecieron la mayoría de los estudios de compositores y letristas de canciones de los años 1910 a 1940), las compuestas por músicos de jazz (generalmente sin letra), y las inventadas durante la actuación. Los autores destacan los dos primeros tipos, ya que ambas presentan un uso reiterado y característico de parámetros musicales básicos, tales como la forma, la armonía, la melodía y el acompañamiento, dando lugar a una fórmula musical que se encuentra de manera subyacente, a modo de estructura fundamental, en todas estas canciones. Es por eso que se las conoce como *standards*. El segundo componente del repertorio son los ejecutantes que, como dijimos anteriormente, no siempre conocen las mismas canciones, ni tampoco tienen las mismas habilidades para ejecutarlas. Las circunstancias de ejecución, tercer componente del repertorio, es de principal importancia en su confección. Los músicos convocados para una actuación arman el repertorio de trabajo, cuarto, en función del lugar donde se desarrollará el evento, el interés de quien los contrate, y el gusto del público asistente. Los autores enfatizan la importancia que tiene para el músico común el conocimiento de la fórmula musical, ya que gracias a ella puede, sin conocer las canciones a la perfección, predecir y deducir cómo se desarrollarán y así poder ejecutarlas con solvencia, cumpliendo con las expectativas tanto de la audiencia y del contratista, como con la de sus colegas. Para poder apropiarse de ella y poder aplicarla con creces en diferentes situaciones, es preciso que cada músico se exponga previamente, de forma individual, a una gran cantidad de música. De esto trata el tercer capítulo, que responde a dos preguntas: de dónde viene y cómo se conserva el repertorio. Los elementos que los autores destacan como constituyentes del repertorio individual de un músico son: la transmisión oral, las grabaciones, las emisiones radiales y las partituras. Como es de esperar, estos elementos son funcionales a las necesidades laborales y, principalmente, al gusto personal del músico. Esto redundo en que la

² Término que designa de manera general a la música popular estadounidense vinculada a la industria del espectáculo, compuesta principalmente entre los años 1930 y 1950.

confección del repertorio individual tenga un marcado carácter idiosincrático. Ambos autores destacan, con notas de campo de su propia experiencia y la de otros colegas, la importancia del “saber escuchar” como principal requisito para poder acceder a un repertorio determinado y, como consecuencia, ser contratado para diferentes actuaciones.

El cuarto capítulo ahonda en las destrezas que los músicos comunes deben tener para poder tocar los contenidos del acervo de canciones. Aprender temas o “sacar” temas, esto es, lograr imitar lo que está haciendo un instrumento en una grabación o transmisión radial, resulta de vital importancia para el currículum del músico. La otra gran destreza que los músicos deben desarrollar, de acuerdo a lo observado por Becker y Faulkner, es la lectura musical. Es fundamental que el músico sea capaz de leer partituras básicas de las canciones que integran un repertorio de trabajo. Éstas pueden estar escritas en notación tradicional (léase escritura sobre el pentagrama), o bien, una combinación de ésta con símbolos y anotaciones, muchas veces personales, que el músico considere relevantes para la correcta ejecución de una pieza. Tanto la capacidad de escucha como la habilidad para leer música están directamente relacionadas con la dedicación con la que el músico desarrolla su profesión. Como describen las observaciones directas expuestas en este capítulo, cuanto mayor es la dedicación que tiene un músico, mayor es su conocimiento de las canciones, por ende, el músico llega a tener acumulado un gran número de formas en las que estas canciones emplean los componentes de la fórmula musical que describimos en párrafos anteriores (esquemas formales, patrones armónicos, rítmicos y melódicos, entre otros). Los autores sostienen que, luego de un considerable acopio de experiencias laborales, y de gran cantidad de horas de estudio personal, el músico común no necesita conocer hasta el mínimo detalle de todas las piezas que interpreta, sino que, dependiendo de su confianza en sus habilidades de escucha, lectura y ejecución, puede realizar un análisis de posibilidades que lo llevará a aceptar o rechazar la interpretación de una determinada pieza al momento de negociar el repertorio.

En el quinto capítulo, los autores analizan cómo cambia la organización de la vida musical en el tiempo. En un breve contexto histórico, donde parten del origen probable del jazz con Jelly Roll Morton en 1902, pasando por las formaciones pequeñas de trío o cuarteto que actuaban en clubes nocturnos, hasta llegar a las grandes bandas de veinte o más músicos que animaban los salones de baile, los autores sostienen que hasta los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, la industria musical norteamericana estaba sólidamente establecida. Los compositores de la *Tin Pan Alley* componían para las grandes bandas, o bien para comedias musicales (como las que se realizaban en Broadway) o para el cine. La radio funcionaba como un factor de cohesión tácito, sumergiendo los oídos de aquella generación en el jazz tradicional (y algunas variantes no muy lejanas, como el *swing* o el *dixieland*) por medio de grabaciones de tríos o cuartetos, o bien de transmisiones en vivo de grandes bandas. Al finalizar la guerra en 1945, se produjeron cuatro hechos que, según los autores, iniciaron la progresiva disolución del sólido canon previo. El cambio generacional tuvo un impacto directo en la organización de la vida musical. Los jóvenes músicos de aquellos años crecieron, y por tanto se formaron, escuchando a los músicos que ya a principio de siglo establecían una línea de fuga, en términos deleuzianos, del jazz tradicional. Eran los músicos que componían música sin letra, o que, directamente, creaban la música *in situ*, durante la misma actuación. Este hecho dio comienzo a un proceso de fragmentación que resultó en la distinción, en palabras de los mismos autores, entre músicos “viejos” y músicos “jóvenes”. Simultáneamente, otro elemento que participó en este proceso fue el advenimiento de la televisión que, al introducir a la audiencia en la sincronización de contenidos auditivos y visuales, desplazó rápidamente a la radio. El auge de otros géneros, tales como el *rock&roll*, el rock psicodélico, y el *bebop*³ (heredero de la línea de fuga anteriormente mencionada), tuvo como principal consecuencia el aumento en el grado de heterogeneidad del repertorio individual de cada músico y, conforme a esto, el concepto

³ Subgénero del Jazz, iniciado en 1940 por la comunidad negra de los Estados Unidos. Mediante este estilo manifestaron su resistencia a la colonización comercial de su música por partes de los grandes sellos discográficos de aquel momento.

abstracto de fórmula musical, deducido de un repertorio individual de gran homogeneidad, comienza a perder importancia. Los autores definen a la música *post-bop*⁴ como “una categoría abreviada para un repertorio altamente diferenciado [...]”p. 176) cuya principal característica es la liberación del vínculo con el baile y con su anterior función de cortina acústica de un club o salón, hecho que posibilitó la modificación de sus componentes musicales, e incluso experimentar con nuevos empleos de los parámetros que integraron la fórmula musical heredada del jazz tradicional. De esto trata, de forma concreta y evitando tecnicismos innecesarios, el sexto capítulo.

Faulkner y Becker puntualizan los nuevos desafíos, como también las posibles dificultades que puede plantear para el músico común el abordaje de este repertorio: medidas de tiempo y ritmos extraños (formas de organizar el ritmo que ya no están pensadas en función de la danza, por ejemplo), esquemas formales que aparentan ser versiones truncas de aquellos tradicionales, estructuras tonales poco estables (gran tendencia a la armonía fluctuante) figuran como los más notables. Destacan que ante un cuerpo heterogéneo de canciones, los músicos comienzan a desarrollar otros mecanismos de orientación para poder abordar estas nuevas músicas. Con esta gran diferenciación entre músicos “viejos” y “jóvenes”, los autores consideran que el hecho de dominar gran cantidad de ambos repertorios resulta de vital importancia para el músico común, motivo por el que retoman con mayor profundidad, en el séptimo capítulo, cómo se ponen a trabajar el repertorio. En este momento, a diferencia de lo indicado en el segundo capítulo, los autores adoptan un enfoque netamente analítico respecto de cómo suceden las negociaciones en el escenario. Comienzan definiendo el concepto de negociación, “empleamos el término negociación porque el grupo no se limita a sumar lo que cada uno quiere o a votar. Los músicos negocian, respondiéndose unos a otros [...] y el resultado bien puede ser algo que nadie tenía presente ni deseaba en especial.”(p.213) Como ya mencionamos, las negociaciones giran en torno al repertorio colectivo de los individuos que componen el grupo en el momento de la función, pero no se limitan a esto. Otros factores, no explícitos en el colectivo, operan e inciden de modo neurálgico en la toma de posiciones. Entre ellos, destacan la confianza que el músico tiene en sus conocimientos y capacidades, la intención de agrandar al contratista o al líder del grupo y el hecho de no quedar como incompetente. Todo esto sucede en apenas segundos, y lo que evidencian las notas de campo expuestas en este capítulo, es el arribo a un acuerdo que conforme al grupo, evitando ponderar algún interés o capacidad individual. En un apartado dentro de este capítulo, Becker observa la importancia que tiene este proceso de negociación, comparándolo con el análisis sociológico tradicional que, a diferencia de la situación descrita, está enfocado en momentos de tensión y conflicto. Los resultados de estas micronegociaciones se encuentran expuestos, de forma clara y pertinente, en el octavo capítulo. Faulkner y Becker consideran como resultado de la dinámica de los músicos sobre el escenario dos hechos en continua elaboración: la confección de repertorios de trabajo con cierta estabilidad y la conformación de una comunidad musical local (o red de trabajo en el área de residencia del músico). Los autores afirman que actuar varias veces consecutivas, con los mismos músicos (o similares), en el mismo lugar, independientemente de la variabilidad del público, tiene como resultado el progresivo establecimiento de un repertorio de trabajo o, al menos, de gran parte. A su vez, y como consecuencia directa de lo dicho anteriormente, esa situación tiende a conectar músicos entre sí, y establecer contactos que pueden resultar en potenciales contrataciones.

El noveno capítulo, titulado “jugando al juego del repertorio”, retoma nuevamente este concepto, para concluir con una suerte de fe de errata de los autores. En sus propias palabras: “Lo que hemos descripto no es lo que pensábamos que los músicos deberían hacer [...] En cambio, hemos descripto lo que hacen, según pudimos verlo, registrarlo y entenderlo”. Y continúan: “Por lo tanto, en última instancia, la pregunta que hemos respondido no es la que formulamos al principio, sino la que aprendimos a formular al avanzar en nuestro trabajo:

⁴ Género proveniente del *bebop*. Tuvo su auge en 1960 en Estados Unidos. Su motivación, a diferencia de su predecesor, fue la exploración y consecuente expansión de los límites musicales delimitados por él.

¿Cómo hacen los músicos para combinar saberes parciales de manera de crear una actividad colectiva suficientemente buena para la variedad de gente involucrada en el evento?”(p.268) A modo de conclusión, Faulkner y Becker enfatizan la importancia del repertorio como concepto ya no circunscripto al ámbito de la Música, sino extrapolado de la Sociología o a la Teoría de la Cultura, caracterizándolo como un instrumento flexible que permite entender las bases de la acción colectiva.

Palabras clave: sociología, repertorio, dinámica, músicos
Keywords: sociology, repertoire, dynamic, musicians.