



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

EL *COMPING* al piano Jazz

“Dos estils diferents, un mateix standard”

Jaume Riera Mestre

Especialitat: Interpretació Piano Jazz 2021-22

Tutor: Milton Rodriguez Cisneros

Convocatòria: 4 de julio, 2022

Resum

Aquest treball pretén posar la mirada al món de l'acompanyament pianístic dins el jazz. Sempre centram la nostra escolta als grans solistes i el seu discurs, deixant de banda l'art de l'acompanyament. Viatjarem dins l'ànima de dos dels grans pianistes d'aquest gènere per mirar de descobrir la manera en que pensen i desenvolupen els seus *compings*. També es vol fomentar la posada en atenció de l'acompanyament, que moltes vegades deixam de banda a la nostra formació; i fer veure que cada músic té la seva essència a l'hora d'acompanyar el discurs d'un solista.

Resumen

Este trabajo pretende poner la mirada en el mundo del acompañamiento pianístico dentro del jazz. Siempre centramos nuestra escucha en los grandes solistas y su discurso, dejando de lado el arte del acompañamiento. Viajaremos dentro del alma de dos de los grandes pianistas de este género para tratar de descubrir la forma en que piensan y desarrollan sus *compings*. También se pretende fomentar la puesta en atención del acompañamiento, que muchas veces dejamos de lado nuestra formación; y simular que cada músico tiene su esencia a la hora de acompañar el discurso de un solista.

Abstract

This work aims to look at the world of piano accompaniment in jazz. We always focus our listening on the great soloists and their speech, leaving aside the art of accompaniment. We will travel through the souls of two of the great pianists of this genre to try to discover the way they think and develop their *compings*. We also want to encourage the attention of the accompaniment, which we often leave out in our training; and to show that each musician has his essence in accompanying the speech of a soloist

Índex

1. Introducció	3
2. Aproximació del <i>comping</i> en el piano	5
2.1. Que és el <i>comping</i>?	5
2.1.1. Pautes ritmiques	7
2.1.2 Pautes harmòniques	8
2.2 Evolució del <i>comping</i>	10
3. " I Hear a Rhapsody "	14
3.1. Anàlisi	15
3.2 . Versió J. Coltrane, <i>comping</i> Red Garland	17
3.3 Sobre Red Garland	18
3.4 Versió Jazz Messengers, <i>comping</i> Bobby Timons	20
3.5 Sobre Bobby Timmos	21
4. Anàlisi Red Garland	23
5. Anàlisi Bobby Timmons	30
6. Comparativa de les dues versions	36
7. Conclusions	40

1. Introducció

Amb aquest treball es vol posar en valor la diversitat estètica a l'hora de crear un acompanyament pianistic al solista d'una banda. Posant la mirada als orígens de l'anomenat *comping* i la seva evolució, junt amb el seu canvi de roll produït per l'evolució dels instruments i el canvi de paradigma a l'hora d'entendre la música, extreurem algunes conclusions de les pautes que podem tenir en compte a l'hora de crear els nostres acompanyaments.

He volgut triar com exemple dos pianistes d'una època en que el jazz, com a forma d'expressió, va canviar molt notablement la seva estètica. Arrel d'aquesta transformació el jazz és diversificà d'una manera difícilment abarcable amb unes poques pàgines; per aquesta raó he trobat interessant posar el focus en aquests dos pianistes que sens dubte marcaren l'estil indubtablement i a més he volgut comparar la seva manera d'acompanyar dins un mateix tema. Això m'ha fet donar compte de la diversitat i les infinites possibilitats que dona la música als intèrprets per a expressar la seva personalitat amb una combinació limitada i a la vegada infinita de dotze notes.

Tot això me recorda a una conversa entre Wayne Shorter i Cory Henry on Wayne fascinat per les seves pròpies paraules exclama a Cory que desde Bach fins als nostres temps s'ha fet una quantitat asombrosa de música “*with the same fucking 12 notes*”, amb les mateixes punyeteres 12 notes. I és veritat, 400 anys de música tan diversa i en continu canvi amb només 12 notes. Qui sap si en els pròxims anys o segles la tendència majoritària fa un gir cap a sistemes musicals microtonals, la veritat és que el futur de la música és tan incert com fascinant.

Els pianistes que he triat son Red Garland, ambaixador del *cool jazz* junt als grans metodistes creadors de l'estil com poden ser Miles Davis o John Coltrane, i a Bobby Timons, un jove i prolífic pianista que es va endinsar dins el món del *Hard Bop*. Coetanis i a la vegada dirigits cap a diferents estètiques dins una mateixa forma d'expressió anomenada Jazz.

Després de fer una mirada a les pautes que s'han de tenir en compte per a crear un *comping* i fent un petit viatge a la manera més primitiva d'acompanyar els solistes, ens centrarem en dues transcripcions de un parell de voltes del tema *I hear Rhapsody*.

Per aquestes transcripcions m'he centrat en la veu lead dels voicings junt amb la seva rítmica; també parlaré de les tensions dels acords emprats i de la seva espècie. Deixarem de banda la construcció del *voicing* específicament, ja que això ens donaria per un altre treball sencer. M'interessava, sobretot, posar en valor la densitat ritmicomelòdica que els dos pianistes aportaven al *comping*; a més de les reharmonitzacions que aquests hagin pogut realitzar en temps real.

Finalment, i abans de començar amb aquest viatge cap a la manera d'acompanyar solistes en aquest meravellós estil, m'agradaria que aquest treball ens fes reflexionar sobre si hi ha una manera correcta de tocar; i és obvi existeixen unes pautes que s'han de complir, però em referesc a que cada pianista es un món. No tots hem begut de les mateixes músiques ni hem tingut els mateixos referents, i això és el que ens fa únics i irrepetibles, això és el que aporta diversitat a la música i fa que una mateixa melodia ens pugui sonar tan diferent depenent de qui la toca i qui l'escolta.

2. Aproximació del *comping* en el piano

2.1. Que és el *comping*?

Comping significa "acompanyar" o "complementar" un solista tocant els acords. Es tracta de tocar els acords mare d'un tema i modificar-los en funció del que està sonant al moment. Aquests acords els podem modificar de nombroses maneres. Podem canviar l'espècie de l'acord, afegir tensions, modificar les inversions d'aquests, podem també presentar-los en diferents disposicions, és a dir, distribuir l'acord d'una manera més oberta o crear acords més petits i tancats.

Anomenem *comping* a l'atribució ritmicomelòdica que els pianistes o guitarristes donen als acords d'un tema quan acompanyen un solista. Aquest tipus d'acompanyament s'improvisa tenint en compte els camins que vagi agafant el solista.

Depenent de l'estil que estiguem tocant o el caràcter que vulguem donar a la cançó, el nostre *comping* canviarà. Podrem fer servir acords més complexos, utilitzar més contratemps o donar suport als temps forts depenent del que la banda vulgui expressar.

Acompanyar és un art, i no hi ha una manera correcta o incorrecta de fer-ho. Es pot acompanyar fent-ho d'una manera minimalista i delicada; triant molt minuciosament els acords que tenen més importància, deixant molt d'espai entre acord i acord, i tocant alguns detalls ritmico-melòdics com feia Count Basie; o de manera agressiva i més densa com feia McCoy Tyner, qui dotava al seus *comping* de quintes al registre greu del piano acompanyades d'acords per quartes i triades als registres mitjans i aguts.

Durant el *comping*, se'ns presenten dos objectius principals:

- Complementar el solista rítmica i harmònicament.
- Mantenir-mos fora del camí del solista. (Walk, 2017).

Això vol dir que la nostra feina com a acompanyants és jugar amb els colors dels acords i col·locar-los d'una manera lògica i organica juntament amb els altres instruments que també es troben destinats a acompanyar el solista (en aquest cas,

el contrabaix i la bateria). Es tracta de fer equip i fer que la música es mogui de manera fluida i natural, intentant no forçar el que està passant i complementant l'acompanyament de cada instrument. podem fer coincidir cops de la bateria amb els nostres acords, ja siguin els dels plats, la caixa... així com adaptar-se a les línies del baix que ens presenten alguns resums harmònics o algunes suggerències referents a reharmonitzacions. A més devem crear contramelodies que no destorbin el camí del solista i intentar adaptar-mos i fins i tot preveure les tensions que el solista presentarà.

A continuació present algunes pautes generals que es poden tenir en compte a l'hora de practicar el comping. Aquesta informació l'he extreta de T.A., pianista americà que fa divulgació i promoció del piano jazz. Aquest llistat de pautes l'he complementat amb algunes directrius que he anat descobrint al llarg dels darrers anys de la mà de diferents pianistes com poden ser Pau Terol, Toni Vaquer, Joan Monné, Xavi torres i d'altres músics no pianistes com Salvador font, Joan Garcies, Perico Sambeat, entre d'altres. Tots ells han aportat a la meva persona informacions valuoses i conclusions extretes desde l'experiència.

M'agradaria reiterar que encara que estiguem acompanyant, no deixa de ser un exercici improvisatiu, ja que el *comping* es crea en el moment i depèn de la interacció que els músics tenen durant l'execució de la peça.

2.1.1. Pautes rítmiques

El primer objectiu durant el comping és crear varietat rítmica. Es tracta d'aconseguir complementar el proposat per el bateria i el contrabaixista. Cada músic aportarà el seu llenguatge i ens durà a haver-nos d'adaptar a les seves maneres de tocar. Alguns aspectes generals a tenir en compte son:

- Tocant amb/o entre la melodia. A vegades podem preveure alguns fragments que tocarà el solista. en aquests casos podem triar que la nostra rítmica vagi a uniso amb el solista, com si fos un arranjament de *Big Band*. per altra banda podem simplement complementar el seu solo d'una manera més discreta, sense cercar aquesta coincidència rítmica
- Tocant anticipat o amb *laidback*. Moltes vegades, depenent del materia o el contrabaix, el ritme presentat anirà un poquet abans del beat o un poquet després. És a dir, el tempo es el que és, però podem triar desplaçar els nostres cops unes mil·lèsimes; és més una qüestió de la intenció del cop que no un desplaçament rítmic.
- Tocant notes curtes i/o llargues
- Fent ús del Silenci; el silenci és un component de la música del que hauríem de fer més ús i difusió. Ja sigui per canviar el color general de la peça, per descansar d'un moment de molta densitat o simplement per deixar espai al solista i donar-mos temps per a entendre el que està passant i poder decidir qué i quan tocar.
- Si el solista toca densament, el comping pot ser més espaiat. No és una norma que s'hagi de complir sempre; a vegades interessa crear un moment de densitat conjunta. Però és veritat que quan el solista toca densament i li deixam espai, l'oient entendreà més el que està passant.
- Si hi ha una pausa en el solo (respiració), es poden omplir els espais. Moltes vegades el solista deixarà espai, ja sigui per estètica o per la necessitat fisiològica de respirar; es un bon moment per a introduir algun ritme que complementi aquest silenci. (Walk, 2017).

2.1.2 Pautes harmòniques

Durant el *comping*, s'hauran de tocar els acords propis del tema. Però no només es tocaran els acords exactament tal com estan escrits al *lead sheet*: això seria massa avorrit. Es poden utilitzar tensions dels acords i substitucions d'aquests; tot depenent dels camins que vagi proposant el solista. Això no vol dir que el pianista no pugui proposar algunes tensions que proporcionin al solista certa inspiració; al cap i a la fi, es tracta d'una conversa.

Algunes pautes més concretes poden ser:

- Alterar i substituir acords. Podrem afegir o eliminar tensions dels nostres acord en coherència al que està sonant. També tenim la possibilitat de sustituir acords ja sigui de manera tritonal, canviat l'espècie, intercanvis modals.
- No tocar en excés al principi. a mesura que el solo avanci incorporar complexitat al nostre acompanyament. Aquest punt té a veure amb la dosificació de l'energia i el dibuix del nostre discurs. Per a crear els solos miram de començar amb poca densitat i anar cap un estadi de major activitat i tensió; no sempre és així, pero es una linea bastant comú. Així el nostre acompanyament haurà d'anar lligat a aquesta manera de presentar el discurs.
- Notes i acords de pas, mordents, girs, etc.
- Crear una melodia a la veu *lead* que no disturbi la improvisació.
- Triar un registre adequat. Generalment distribuïm els nostres acords en el registre mig del piano; no obstant això, podem jugar també amb el registre agut per crear alguns colors més brillants i amb els registres greus per donar contundència a alguns baixos, sobretot per remarcar tòniques. Per altre banda, ja que estem en continua adaptació al solista; quan es troba al registre greu, com podria ser el cas del solo de contrabaix, es recomanable utilitzar el registre agut; això farà que destaquí més el seu discurs i que el nostre acompanyament s'entengui més, ja que les freqüències no es mesclaran. En el cas contrari, si el solista es troba en registres aguts, ens podem permetre incidir més en el registre greu; sempre tinguent en compte de no interferir de manera molt recurrent la feina del contrabaixista

- Els acords per quartes o quintes creen més "espai" per al solista i difuminen l'harmonia. Això conduirà el solista cap a altres frases i idees. Amb aquesta idea entram dins el món de la reharmonització. En alguns casos podem substituir algun acord i fins i tot resumir algunes progressions amb acords per quartes o acords sus4. Com hem dit, el solista podrà iniciar idees noves i emprar un llenguatge més pentatònic.
- Mantenir una veu *lead* amb una nota comuna a varis acords. Aquest recurs fa que les progressions harmòniques siguin molt consistentes a la vegada que aporten molta informació al solista. mantenir una mateixa nota pot convidar al solista a mantenir-se dins un mateix color encara que els acords estiguin canviant. Això donarà coherència al seu discurs i fins i tot crearà tensió en l'harmonia.
- Ús del paral·lelisme. Podem desplaçar els nostres voicings de manera paral·lela, ja sigui cromàticament, per tons o per terceres, entre d'altres. Podem emprar aquest recurs d'una manera més ornamental o emprar-la quan el solista estigui tocant fora de tò; en aquest cas el fet que estiguem desplaçant l'harmonia farà que coincidisquen les notes out del solista amb els nostres acords, fet que dotarà de molta coherència i consistència al discurs conjunt de la banda. (Walk, 2017).

2.2 Evolució del *comping*

A principis del segle XX el piano era un instrument molt comú a totes les cases d'Estats Units. En aquesta època, el piano era l'instrument d'entreteniment als clubs de copes i en general a tot arreu. Això es deu a la seva capacitat per fer-lo sonar d'una manera orquestral. Això va fer que es comencés a desenvolupar una forma novedosa de tocar aquest instrument, el *ragtime*. (Cerra., 2017). Tal i com expressa l'investigador Ashwati Franklin "Es va crear un estil sincopat. Es podia ballar amb facilitat, perquè la mà esquerra accentuava el segon i el quart temps en lloc del primer i el tercer que eren habituals fins aleshores a la música clàssica. En poques paraules... podries gaudir!" (Franklin, 2017)

El *ragtime*, consistia en cançons escrites no improvisades que tenien alguns elements molt característics. L'accentuació del segon i quart temps dotàven de força i moviment aquesta música, fent-la idònia per el ball, que juntament amb la continua evolució de la música, es va anar desenvolupant. Cal recordar que en els seus orígens, el swing, que és la música mare del jazz, era una música per a ballar als clubs; llavors hem d'entendre que l'evolució del *ragtime* al swing no es pot contemplar sense assumir aquesta realitat.

El *ragtime* consistia en dotar a la mà esquerra del pianista d'una gran responsabilitat, havent-se d'encarregar de tocar les tòniques dels acords, a vegades octavades i fins i tot utilitzant dècimes, i a més crear línies de baix amb notes i acords de pas. Tot això ocupant els contratemps amb notes que completaven l'acord. A la mà dreta es tocaven *riffs*, contramelodies i algunes melodies que creaven aquest moviment sincopat propi del *ragtime*. Tal com expressa Franklin "Aquest estil era meravellós, però encara no era jazz. Mancava dels elements essencials del jazz: improvisar, fer swing i tocar blues. Aquests elements es van combinar amb el *ragtime* per formar un estil anomenat *stride playing*. El primer pianista que els va desenvolupar va ser probablement "Jelly Roll" Morton" (Franklin, 2017)

Encara que el *ragtime* era la música mare del piano en aquell moment, la música estava en continua evolució i experimentació. Tots bevien de tots. Encara que als clubs sonasins els ritmes sincopats i els grans hits del *ragtime*, la música negra es desenvolupa als carrers a càrrec de les *marching bands*. Una evolució molt

diversificada com ens comenta Santiago “ Al jazz les coses passen de pressa, els estils se succeeixen a velocitat de vertigen, coexisteixen i se solapen, s'entremesclen, en una mena d'acció/reacció constant. Per això cal recórrer a un esquema mínim per tal d'aprehendre la seva essència mudable colossal, així que pena de perdre's en una complexa espiral dialéctica.”(Santiago, 2015)

Això va fer que els pianistes prestessin gran atenció a les línies melòdiques dels instruments de vent i en la seva manera de variar les melodies i fins i tot de improvisar-les.

Poc a poc el sò blues es va anar instaurant i adquirí un estatut dins la tradició nord-americana; encara que aquest sò era d'origen afroamericà, la població blanca americana va rebre amb molta facilitat aquest so; la apropiació cultural sempre ha estat dins l'ADN de gran part de la població americana.

Earl Hines va intentar imitar la sensible línia virtuosa del seu amic Louis Armstrong, mentre tocava ragtime amb la mà esquerra. Sense voler-ho, va ser un dels primers pianistes que improvisaven i es balancejaven a l'estil del jazz. Aquest tipus d'interpretació va sorgir a la música *ragtime*, i amb l'atreviment d'improvisar melodies a l'acte, i afegint algunes notes cruixents de blues, va néixer l'*Stride*. Com explica Josh Walsh “Els executants de *Stride* emfatitzen molt els temps forts amb la mà esquerra usant un estil de baix *oom-pah*, confiant en el ritme de la mà dreta per impartir la sensació de swing“ (Walsh, 2020)

Aquesta aparició de improvisació i de la recerca de línies melòdiques més complexes, introduïnt també la *blue note* i en definitiva el so blues, va fer que el piano comencés a caminar cap a un altre horitzó.

Amb el temps, les bandes marxants de New Orleans evolucionen cap a formar petits combos a on introduïren el contrabaix i la primitiva bateria que juntament amb el piano acompanyaven els instruments de vent solistes i a les cantants del moment. Van passar alguns anys per a que els pianistes abandonessin la redundat línia de baix que tocaven enèrgicament amb la mà esquerra apoiant el contrabaixista i les negres del bombo. Això va alliberar notablement la mà esquerra del pianista fent que es poguessin centrar en crear noves harmonies i

havent de redefinir els ritmes en que complementàven la base rítmica. (Franklin, 2017)

En els següents anys hi haurà una alliberació de les tòniques en la mà esquerra. Els *voicings* de la mà esquerra seran acords quatriades sense la tònica mentre la mà dreta complementa l'acord, crea melodies, *riffs* o improvisacions solístiques.

Aquest repartiment de la responsabilitat harmónico-rítmica entre els membres de la banda farà que els pianistes cerquin altres maneres d'acompanyar. Deixaran més espai, cercaran endinsar-se dins els nous ritmes que els bateries estan desenvolupant i dotaran de complexitat als seus acords cercant tensions i nous colors als seus *voicings*.

Precisament el *be-bop* serà l'encarregat de donar complexitat i carregar de nova i copiosa informació melòdica, rítmica i harmònica. A la vegada, aquest estil suposarà un repte per els pianistes, que hauran de desenvolupar el seu discurs improvitatiu amb caràcter virtuós a la seva mà dreta i per altre banda aprendre a emplear els silencis (degut a la densitat melòdica que aquesta música presentava), igual que posaran la mirada a la bateria qui els inspirarà un infinit món de variacions rítmiques dins la simple accentuació del dos i el quatre juntament amb la solidesa del *right* i el seu *chi-qui-lin*.

Com és ben conegut, tota aquesta densitat sonora que trobam al *be-bop*, una música feta per a músics (segons nombrosos artistes), trobarà la seva contrarestació a càrrec del trompetista Miles Davis, qui inspira un seguit de músics en aquest viatge per l'anomenat *cool jazz*. Aquest "estil" o branca del jazz, beu directament del *be-bop*, pero cerca la senzillesa i la poda de densitat sonora. Aquesta calidesa en el so, i per què no dir-ho, la millora notable en l'enregistrament de les gravacions, va fer que cada nota, cada *voicing* tingués el focus de l'atenció auditiva.

En aquesta època els pianistes desenvolupen molts dels conceptes que hem parlat en el capítol anterior. També és en aquesta època on es posa més de manifest la diversitat dels músics. Tothom estava intentant trobar el seu so, les seves harmonies, la manera per fer caminar la base rítmica i l'exploració melòdica i conceptual de les frases. Aquesta situació va fer que cada pianista trobès la seva

manera de crear els *compings* i, d'aquesta manera, es començaren a veure les seves influències musicals com poden ser, el *gospel*, *marching band*, música clàssica...Referenciant a Martin Williams en el libro la Tradición del Jazz “La reacción al *cool jazz* resultó inevitable, y casi necesaria... y tuvo lugar en la costa este, bajo la denominación de *hard bop* y *funky*”(Santiago, 2015)

A partir de l'època *Hard bop*, els *voicings* de la mà esquerra passaran a ser formats per acords de quartes sent complementats per triades a la mà dreta. Això farà que les harmonies siguin més riques i aportin més informació als altres músics de la banda. A la vegada, aquests acords donaran més possibilitats per a obrir més les converses amb els solistes. Com ja hem dit abans, es una època d'experimentació. Els pianistes cerquen el seu so i degut a aquesta recerca de recursos es comencen a evidenciar certes fusions.

3. " I Hear a Rhapsody "

Composada el 1941 per George Fragos, Jack Baker i Dick Gasparre. En aquest any, "I Hear a Rhapsody" va arribar a estar entre els deu primers llocs de les llistes d'èxits amb tres diferents versions interpretades per Charlie Barnet, Jimmy Dorsey i Dinah Shore. Posteriorment, el director Fritz Lang la va incloure a la seva pel·lícula de 1952 "Clash by Night". També apareix en una altra pel·lícula musical de 1951 "Casa Mañana", dirigida per Jean Yarbrough.

A la dècada dels 40, "I Hear a Rhapsody" se interpretava a tempo de balada amb un clar sentiment líric, però a poc a poc aquest tempo va anar transformant-se i així Dave Brubeck el 1956, va gravar amb el seu octet una versió amb un ritme força més ràpid i d'aquí, fins a la versió que va realitzar John Coltrane el 1958, que va ser determinant a adaptar el tema alhora molt més ràpid.

Des de llavors, molts altres músics han realitzat versions del tema, destacant les de Zoot Sims, Bill Evans i Jim Hall, Keith Jarrett, Chick Corea, Tom Harrell i Lee Konitz, i un llarg etcètera, mantenint l'interès i vigència de "I Hear a Rhapsody" fins als nostres dies.

3.1. Anàlisi

La forma d'aquest standard es AABA. Les A comencen en Do menor i es mouen cap el seu relatiu major, Mi b major. La part B modula a Sol m (el cinquè grau del tó principal) i posteriorment passarà per el relatiu major de d'aquest; fent així un paral·lelisme amb la fórmula harmònica de la part A del tema.

Centrant-nos més detingudament en l'exposició del tema principal, anem a fer un anàlisi més detallat. Al primer compàs escoltam Cm9 com a centre tonal de la melodia; seguidament el ritme harmònic canvia de redona a blanca trobant un II7 - V7 de Ebmaj7 que va seguit d'un procés harmònic que ens dirigeix cap al II7 de Eb, per tant, ens confirma la modulació; aquesta progressió es Imaj7 - IV7 (o substituït tritonal de la V/III) - II - V → IIm7. Arribats a aquest punt ja ens trobam amb que el ritme harmònic torna a ser de redona acabant en V7 - I, EbMaj7. A la darrera casella i també l'anacrusa trobarem un IIm(b5) - V9 per a tornar reexposar el tema en Cm.

The image shows a musical score for the song "I Hear a Rhapsody". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The lyrics are: "And when I hear you call, so spark-ling eyes are soft-ly to me, I don't hear a then soft through the". Handwritten chord annotations are present above and below the staves. The first staff has chords: C-7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, G-7, C7. The second staff has chords: F-7, Bb7, Ebmaj7, D-7(b5), G9.

Part A "I hear a rhapsody" The Real Book Vol.1

A la segona casella de la part A del tema després d'acabar en Ebmaj7, trobam un IIm(b5) - Vb9 de Gm7. seguidament ens confirma el nou to realitzant un altre II - V. Ha modulats al cinquè grau de Cm.

Seguidament, i a ritme harmònic de blanca ens condueix cap al seu relatiu major, Bbmaj7, qui podem entendre com a setè grau de Cm qui es mou cap al IVm7, i ens mou un altre pic cap a la reexposició del tema en Cm a través de un compàs

de Dm(b5), és a dir el II, i un compàs de Dominant que ens situen de nou, com ja hem dit, en Cm.

Handwritten musical score for "I Hear a Rhapsody" from *The Real Book vol. 1*. The score is written on three staves with lyrics underneath. The chords are handwritten in black ink above the notes. The lyrics are: "rhap - so - dy. My days are so blue when you're a - way. My heart longs for you, so won't you stay? My dar - ling, hold me tight. and".

Chords shown: Ebmaj7, A-7b5, D7b9, G-7, A-7b5, D7b9, G-7, C-7, F7, Bbmaj7, F-7, D-7b5, G9, C-7, F-7, Bb7.

Part B "I hear a Rhapsody" The Real Book vol. 1

He realitzat aquest anàlisi degut a que posteriorment veurem com tant Red Garland com Bobby Timmons jugaràn amb noves tensions i en el cas dels Jazz Messengers, amb una certa reharmonització del tema.

3.2 . Versió J. Coltrane, *comping* Red Garland

“Lush Life” és un àlbum del músic de jazz John Coltrane, llançat a principis de 1961 per Prestige Records, va ser acoblat a partir de pistes inèdites de tres sessions d'enregistrament a Van Gelder Studio a Hackensack, Nova Jersey en 1957 i 1958. A mesura que el perfil de Coltrane va augmentar durant la dècada de 1960, alguns anys després de la finalització del seu contracte Prestige, el El segell va usar enregistraments inèdits per crear nous àlbums sense l'aportació o la aprovació de Coltrane.

“Lush Life” es combina a partir de diverses sessions. Les cançons de la cara 1 daten de 1957 i inclouen un trio amb Earl May al baix i el familiar Arthur Taylor a la bateria. May era membre del trio de Billy Taylor, així que encaixa prou bé tot i no haver tocat abans amb Coltrane.

La segona cara porta Red Garland i Paul Chambers de nou al redil, i tot torna bé amb el món. El Lush Life de gairebé catorze minuts és la joia de la corona de l'àlbum, tot un himne creat per Billy Streinghorn. “I Hear A Rhapsody” es reproduceix amb intel·ligència i s'encaixa amb un atac nítid de la resta de la banda. (Connolly, 2020)

Encaixam l'estil d'aquest album dins el *cool* jazz, pero sens dubte, i sobretot per part de Coltrane, podem escoltar una recerca d'un llenguatge que arribarà més endavant de la mà d'aquest autèntic geni del saxo.

3.3 Sobre Red Garland

De nom William, va néixer a Dallas el 13 de maig de 1923 i morí l'abril de 1984. Amb 17 anys el pare li va ensenyar a tocar el clarinet sense que a la seva infància demostrés alguna inclinació per la música. La seva veritable passió era el boxeo. Després de rebre classes de A. S. Jackson, va conèixer Buster Smith, i aquí va néixer la seva afició al saxo alt. Amb ell va realitzar els desitjos dels seus pares i va aprendre a interpretar el blues.

Va ser el 1947, en la seva època d'allistament a l'Exèrcit nord-americà, quan va començar a tocar el piano escoltant atentament els discos de Count Basie i Nat King Cole.

Aquí començà a interessar-se a fons pel jazz i va estudiar alguns dels pianistes clàssics del swing, com James P. Johnson, Art Tatum, Teddy Wilson i Count Basie. Cal destacar que paral·lelament va continuar amb la seva afició a la boxa que'l va portar a disputar alguns combats al pes welter, on va arribar a disputar 31 combats. El 1944 va obtenir un contracte al "Rose Room" de Dallas per tocar amb l'orquestra de qui va ser el seu primer mestre, Buster Smith. Per recomanació d'aquest, Garland va fitxar al grup de Hot Lips Page començant a partir d'aquell moment la seva carrera com a pianista de jazz.

Va actuar a l'Apollo de New York el 1945 i després de la dissolució de l'orquestra de Page es va unir durant sis setmanes a la de Billy Eckstine on va coincidir i va fer amistat amb Charlie Parker, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie i tots els músics del bebop d'aquella època.

A partir d'aquesta amistat amb els grans del moment va començar la seva carrera tal i com a la coneixem avui en dia. Entre 1947 i 1949 va ser el pianista del club "Down Beat" de Filadèlfia, on va afiançar la seva relació personal i laboral tenint la fortuna de tocar al quintet liderat per Charlie Parker, amb el trompetista, Fats Navarro, el saxofonista tenor, Ben Webster i també amb John Coltrane. Fou en aquest període de la seva vida on adquirí el seu sobrenom de "Red", degut a que durant una temporada va estar amb els cabells tenyits de vermell.

El 1949 és cridat per Coleman Hawkins per ocupar el lloc de pianista en el seu combo i en aquest temps va coincidir i tocà amb Lester Young.

El 1954 va deixar Coleman Hawkins i es va traslladar a Boston amb un contracte per tocar als famosos clubs d'aquella ciutat "Storyville" i "Haig Hat". Al juny de 1955, Miles Davis el convida a formar part del seu quintet on va coincidir amb John Coltrane, Paul Chambers i Elvin Jones. Durant els quatre anys que Garland va estar al quintet de Miles Davis, es van gravar algunes de les peces més representatives de l'obra de Miles.

En el 1959 va deixar el quintet de Miles per a centrar-se en el seu projecte a trio. No obstant això, no va tenir molt d'èxit. Com ja hem vist en moltes ocasions a l'història de la música, molts dels grans que tenim com a referents a l'actualitat, a la seva època no eran tan apreciats. No fou fins el 1966 que començar a tenir el vistiplau del públic nord americà, qui el va reconèixer com un dels grans referents dins el piano jazz. (Apolo y baco, 2009).

3.4 Versió “Jazz Messengers”, *comping* Bobby Timons

L' àlbum es llança el 1961 llançat per “Art Blakey & the Jazz Messengers” per a Impulse! Registres. Expandint-se a un sextet per primera vegada; desgraciadament per problemes de salut per el seu alcoholisme va ser l'últim enregistrament del grup amb Bobby Timmons.

Aquest àlbum es troba dins la sonoritat *hard bop*, de qui Art Blakey fou l'ambaixador més notable. Aquesta tornada als orígens i la força i energia que desprendia aquesta música la feren destacar mentre coincidia amb el *cool*, el swing i *West coast jazz*.

A la seva ressenya de DownBeat del 4 de gener de 1962, el crític Ira Gitler va comentar: “Aquest és un canvi de ritme respecte als llançaments més recents de Messenger. Només hi ha un original; la resta són estàndards que no s'han exagerat” . El crític d'All Music, Steven McDonald, ho va descriure com: “Un set de 1961 absolutament meravellós de Blakey i companyia, que demostren aquí com ser perfecte sense perdre l'emoció d'una interpretació”

3.5 Sobre Bobby Timos

Robert Henry 'Bobby' Timmons (Filadèlfia, Pennsilvània, 1935-Nova York, 1974), va créixer al si d'una família religiosa, Això va propiciar que des de ben petit se sentís atret pels sons del piano, passió a la qual va contribuir el entusiasta ambient gòspel i funk regnant a les cerimònies que tenien lloc a l'església. Als 6 anys va començar a rebre lliçons de piano del seu oncle tant el piano com l'òrgan a l'església de què el seu avi era ministre. Després de graduar-se a l'escola secundària va rebre una beca per estudiar a l'Acadèmia Musical de Filadèlfia.

El 1952, amb 17 anys, va iniciar la seva carrera professional. Les seves primeres actuacions van tenir lloc a la seva ciutat natal, sovint amb un trio que incloïa el baterista Al 'Tootie' Heath, però també amb diferents orquestres locals de R&B.

La seva tradició gospel i el seu interès per les músiques del moment feren que Timmons crees un so molt característic. Sense deixar de banda aquest llenguatge, Timmons va posar la mirada a Bud Powell, de qui va trobar la influència necessària per adintrar-se dins el *be-bop*. D'aquesta manera es convertí en pioner en traslladar els sons del gospel a la música jazz. Això va propiciar que els músics de l'època s'interessassin per tenir-lo a les seves bandes. Als 19 anys, en 1954, s'instal·là a la ciutat de Nova York.

La seva primera gran experiència professional i el seu debut discogràfic va tenir lloc amb la banda del trompetista Kenny Dorhman, "The Jazz Prophets" i el seu àlbum: "Round About Midnight at the Cafe Bohèmia", gravat per a Blue Note el 1956. Després va viatjar a Los Angeles per unir-se el 1956 al trompetista i cantant, Chet Baker, i amb qui va romandre la resta de l'any participant a les gravacions tant del grup com del seu big band. Després d'aquest període torna a Nova York per a tocar amb els grans del moviment hard bop, com: Hank Mobley, Sonny Stitt, Curtis Fuller, Maynard Ferguson, John Jenkins, entre d'altres.

Després de dos anys intensos de col·laboracions i amb només 23 anys, iniciaria la seva col·laboració amb els "Jazz Messengers", grup amb què va estar en dos períodes diferents: entre juliol de 1958 i setembre de 1959, i des de febrer de

1960, fins a juny de 1961. Entre mitjanes, va formar part, encara que de manera efimera, de la banda del saxo alt Julian 'Cannonball' Adderley.

La seva pertinença als “Jazz Messengers”, va deixar enregistraments memorables, com: “A Night in Tunisia”; The Freedom Riders; “The Witch Doctor” o “Drums Around the Corner”.

En aquesta etapa als Jazz Messengers, Bobby Timmons va explorar la seva capacitat creativa en la composició i pintar el panorama musical de l'època amb sons que més endavant donarien lloc al soul i el funk.

Després de l'enorme èxit de Moanin, Bobby Timmons va decidir emprendre la seva carrera en solitari i formar el seu trio, amb enregistraments que solien incloure composicions pròpies -tant les conegudes i registrades per als “Jazz Messengers” o Cannonball Adderley, com altres escrites després, a més de continuar col·laborant en sessions d'enregistrament per a altres músics i en diverses actuacions i gires.

Al principi d'aquesta etapa en solitari, el trio de Timmons es va decantar per la influència jazzística dels mestres, Red Garland i Ahmad Jamal, encara que sempre amb la seva accentuació funk característica, buscant més el sentit rítmic que la complexitat harmònica.

Entre 1960 y 1969, Bobby Timmons deixà grabada la major part de la seva discografia. Els darrers anys d'aquesta dècada va tenir seriosos problemes de salut relacionat amb la seva addicció a l'alcohol. Després d'uns anys, en un intent per recuperar el seu ritme laboral, es va unir a la *big band* de Clark Terry al 1974 per una gira Europea que no va poder acabar per problemes de salut. Aquest mateix any va perdre la vida amb 38 anys.

Per la seva personal combinació de gospel, blues i funk és considerat com un dels fundadors del “soul jazz”, encara que i malgrat les seves influències en certa manera alienes al jazz, sempre va mantenir un rellevant virtuosisme en la seva improvisació i mai no es va allunyar massa del *hard bop*.

4. Anàlisi Red Garland.

Analitzant Red Garland trobam un element molt característic i recurrent durant tot el comping transcrit. Es tracta d'un patró rítmic molt concret i que fou uns dels elements que més diferencien al pianista de molts altres a la seva època. Es tracta de col·locar els acords en els temps dos i mig i quatre i mig.

5 Fø7 Bb7 Bb(+5)7 Ebmaj7(9) Dø7 G7(b9) Cm6

Font: Elaboració pròpia Annex 1

El que Garland cerca és fer coincidir el seu comping amb la segona corxera del treset que marca el swing. Això és un element que el diferencia del que se estava tocant a l'època; el més freqüent era relacionar l'acompanyament del piano amb els cops de la caixa. Amb això observem una innovació, un canvi de paradigma que marcarà a molts pianistes posteriors de l'època i fent inconfundible el so de Garland.

A continuació analitzarem amb més detall les diferents parts del solo, posant la mirada als acords i tensions que Garland utilitza per a crear el seu acompanyament; així com la densitat rítmica i possibles rearmonitzacions.

Devem recordar que aquesta gravació es crea dins l'estètica cool jazz; el que fa que la gravació soni amb aquesta aparent senzillesa i amb un so molt cuidat per part dels components de la banda.

A Cm Blues lick Eb Eb6 Gø7 C7(b9) Fm7

5 Fø7 Bb7 Bb(+5)7 Ebmaj7(9) Dø7 G7(b9) Cm6

Font: Elaboració pròpia Annex 1

A la primera A del tema, Garland utilitza un moviment de veus molt característic del blues. mantenir una nota a la veu lead i crear una melodia per davall que es mou desde la tercera fins a la quinta de l'acord.

Al tercer compàs trobam la primera anticipació, que com s'ha dit abans, serà la tònica durant tot l'acompanyament. Com a element diferent de la versió original del tema, dir que el II - V del quart compàs que va cap a Fm, Garland toca G semidiminuit i C sèptima b9; lògic si tenim en compte que es dirigeix cap a un acord menor.

També podem observar com transforma el Fm en Fm(b5) per a crear aquest melodia cromàtica que va cap a Bb, convertit aquesta dominant en #5 creant així un altre moviment cromàtic a la melodia reposant en la novena de Ebmaj7.

Cal destacar que els segons quatre compassos de la A, i com s'ha expressat al principi de l'anàlisi, tots els acords estan anticipats sent tocats al dos i mig i el quatre i mig.

A la repetició de la melodia principal, Garland segueix ressaltant els dos i mig o el quatre i mig. En alguns compassos toca els dos i a altres només un dels dos. Pel que fa a les tensions elegides, no observam grans canvis; únicament al C7 del quart compàs apareix una tensió nova, la #9. Això va que la nota predominant del tema, el eb, aparegui molt sovint, fet que ens consolida en la tonalitat.

Pel que fa a la veu lead, una cosa curiosa que s'ha pogut observar es que agrupa les cèl·lules melòdiques en grups de tres notes. Als primers dos compassos podem sentir Eb - D - F (segona descendent i tercera ascendent); tot seguit, usant el Eb com a nota de pas, exposa Db - Eb - C (segona ascendent i tercera descendent). Seguidament torna a tocar Eb - D - F i al II - V per anar a la B torna a invertir la intervalica fent E - F - D (aquesta nota, encara que no la tocarà, se pot intuir per contexte).

Bàsicament trobam una cèl·lula melòdica de tres notes amb una intervàlica concreta que es presenta de manera inversa en els acords següents. Hem de recordar que el jazz en la seva essència i donada la seva procedència del blues, es una música que es basa en la idea de pregunta resposta; i aquesta manera d'invertir la intervàlica ens evidencia aquesta dinàmica.

A2

Fm7 B♭7 E♭maj7(9) E♭maj7 G♭7 C7(♯9) Fm7

3 Fm7 B♭7(♭9) E♭maj7(9) Am7 D7(♯9)

Font: Elaboració pròpia Annex 1

Per a fer la transició a la B, Garland, en contraposició al que hem vist a l'anàlisi de la partitura original i en contra també de la lògica de l'harmonia diatònica, transforma el Am(♭5) en Am; així trobam el mi natural que és propi de G major. Garland empra aquí un II amb intercanvi modal, seguit de una #9 a la dominant que definitivament ens porten a Gm.

Una cosa que m'ha paregut curiosa és que arribada la B, i com podeu veure a la partitura d'abaix, Garland no toca l'acord de Gm. És curiós donat que el tema acaba de canviar de tò i la tendència natural com a acompanyant ritmicomelòdic seria remarcar-ho amb l'acord del nou tò.

B

A♭7 D7(♭9) Gm6 Cm7(11) F7

21 B♭maj7 Fm7 D♭7 G7 G7(♭9)

Font: Elaboració pròpia Annex 1

Als primers compassos de la part B, podem observar com Garland anticipa el segon grau de Gm i seguidament al final del segon compàs toca la dominant amb ♭9. Podríem dir que això aporta espai al solista ja que quasi la totalitat del compàs està en silenci.

En quant a la veu lead tornam a observa moviments petits. melodies creades per segones i tercers, excepte al darrer compàs on observam un moviment de quinta descendent.

25 **A** Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 G7(+5) C7(b9)

29 Fm7 C7(b9)F7 Bb7 Ebmaj7(9) Dø7 G(+5)7

Font: Elaboració pròpia Annex 1

A la darrera A del primer coro de solo, podem trobar un dels pocs cops a terra que Garland realitza a aquest acompanyament. Tot seguit torna a fer el moviment característic del blues, com ja hem vist a la primera A, però d'una manera més resumida, només tocant el primer i quart temps.

Després d'això, tot l'acompanyament de la part B està realitzat mitjançant cops a contra temps; amb predomini del dos i mig i quatre i mig, però utilitzant aquest pic totes les contres disponibles, com és el cas del penúltim compàs.

Pel que fa a reharmonitzacions, Al primer compàs del segon sistema, garland introdueix una dominant per extensió. Fent Fm (II) - C7 (V/II) - F7 (V/V) - Bb7 (V). El C7 l'empra per a transformar el Fm en dominant i així anar després a Bb. Aquest moviment harmònic crea una línia melòdica concreta Eb - Db - C - D.

I és que durant tota la part B les melodies que trobam a la veu lead del comping estan fetes per moviments de segona. Això fa que l'acompanyament tenguí un moviment horitzontal i facilita la feina de l'improvisador per situar-se dins un color concret.

Comença la segona volta de solo. En els primers compassos no tenim cap element nou a destacar. Seguim amb la mateixa dinàmica que s'ha expressat en els darrers paràgrafs. És en els darrers dos compassos on trobam un element nou dins l'acompanyament. Es tracta de una substitució tritonal de el II grau de Cm. En aquest cas podem escoltar Ab9 - G7(b9) - Cm6, creant una línia melòdica cromàtica ascendent.

A \flat 7(9) G7(\flat 9) Cm6



Font: Elaboració pròpia Annex 1

A la segona A d'aquest coro seguim amb les contres als primers compassos. El fet de tocar el Cm al quatre i mig i el Fm també al quatre i mig posterior, crea un espai molt ampli de silenci, més concretament un quatre temps.

Tot seguit a l'arribada del II - V per anar a Fm, Garland tria, aquesta vegada, Gm envers del semidisminuït que ja havia repetit en varies ocasions. A més a més el toca a terra.

Tot seguit apareix una cèl·lula rítmica que no havia aparegut; es tracta de negra en punt a la contra, seguit de negra amb punt a terra i corxera. Això ho emplea per per allargar la subdominant que caurà a la dominant amb #11, també un element que Red Garland no havia utilitzat encara.

A2

41 Fm7 B \flat 13 E \flat maj7(9) Gm7 C7



45 Fm(11)7 B \flat 7(#11) E \flat 6 D+7(#9)



Font: Elaboració pròpia Annex 1

Les línies melòdiques segueixen caracteritzant-se per el seu moviment petit. Podem observar, de nou, que als dos primers compassos fa un moviment de tercera ascendent i segona descendent.

Desde el Gm fins al B \flat 7, trobam una nota comuna a tres acords diferents. M'agradaria recordar que una de les pautes expressades en un dels apartats anteriors, que podem seguir a l'hora de crear un comping.

Per acabar la part A i fer la transició cap a Gm, podem escoltar un acord alterat creant una melodia de lo més típica i efectiva. Es tracta de la melodia resultant del moviment de la #9 cap a la b9.

A la part B d'aquesta segona volta tornam trobar elements nous. Podem afirmar a aquestes altures que Red Garland ha dosificat els recursos i va afegint idees noves així com avança la improvisació.

49 **B** Gm Aø7 D7(b9) Gm G+7 Cm(11)7 F7 Bbmaj7

53 Fm9 Fm9 E+maj7 Eb6 G7(b9) Cm6

Font: Elaboració pròpia Annex 1

Confirma el nou tò amb l'acord de Gm tocat a terra, seguit del seu respectiu II - V a la contra de manera anticipada. Seguidament, per anar cap a Cm, subdominant de Bb, realitza un canvi d'espècie a l'acord de Gm. Al tercer compàs toca l'acord de Gm i el converteix en Galt7 per acabar arribant a Cm(11). La melodia que tria Garland per fer aquest procés harmònic crea una melodia ascendent per graus conjunts. Com ja hem dit abans, el comping pareix seguir la dinàmica de pregunta resposta, ja que tot seguit això, la melodia es presenta de manera descendent, però en el dos i mig i quatre i mig.

Per acabar la secció i resoldre a la tònica, fa un procés harmònic de substitució tritonal mantenint una nota comuna a la veu lead. Mantenint el Do a la melodia toca Fm (II) - Ealt (substitut tritonal de Bb) - Eb6. Després d'això omiteix la subdominant de la reexposició tocant únicament la Dominant (G7) i resolent de forma anticipada a Cm.

La darrera A que analitzarem presenta per primera vegada la sexta de l'acord menor a la melodia. Això li serveix per anar a la tercera de Fm de manera cromàtica. Aquest lab se mou cap a la b9 de Bb, així que tornam trobar un moviment de segona seguit de una tercera.

57 A

Cm6 Fm7 B \flat 7(\flat 9) E \flat maj7 G \emptyset 7 C7(\sharp 9)Fm7

61 Fm7 E \flat maj7(9) D \emptyset 7 G7(\flat 9) Cm6

Font: Elaboració pròpia Annex 1

Els darrers compassos del coro utilitza elements que ja hem analitzat. Només voldria destacar que segueix amb els mateixos patrons melòdics de segona i tercera. un leitmotiv que ha donat horitzontalitat a l'acompanyament.

5. Anàlisi Bobby Timons

Cal remarcar que en aquesta versió de “I hear a Rhapsody”, els “Jazz messengers” comencen els solos fent un arreglo a la primera A amb un posterior Pick up, el que fa que el solo comenci als darrers dos compassos de la primera A i continuï, ja caminant, a la segona A. Per altra banda, en referència a l’harmonia utilitzada per els solistes, és diferent a l’original; utilitzen un cicle de quintes començant per el A semidiminuït i acabant en Eb, és a dir: Am(b5) - D7 - Gm(b5) - C7 - Fm(b5) - Bb7 - Eb.

En l’acompanyament de Bobby Timmons trobarem una ampla gama de recursos, tant melòdics, com a mode de extensions harmòniques i diversitat rítmica. El seu acompanyament te molt a veure en l’estil que està tocant; el comping que realitza crea arranjaments propis d’una exposició de la melodia en l’estil Hard Bop.

A la segona A, a on comença el solista, Timmons toca el Am(b5) al terra del primer compàs; molt contundent venint del Pick up. Tots els acords d’aquesta part es troben anticipats.

A2 Aø7 D7(b9) Gø7 Gø7 C7(b9) C7 Fm7

5 Bb7(b9) Bb7(11) Ebmaj7 Eb D7(#9) D7(b9) Gm6

Font: Elaboració pròpia Annex 2

Al segon compàs Timmons toca el dos i mig i quatre i mig, fent coincidir aquests amb el beat del plat dret de la bateria. Les dominants que van apareixent son b9, degut a que resolen tota l’estona en acords menors b5, exceptuant la darrera caiguda a la tònica que serà maj7(9). Al setè compàs veim com Timmons cau de manera anticipada al Eb pero envers de reposar segueix allargant la cèl·lula melòdica amb moviment de segona descendent i tercera ascendent.

Per a fer la transició cap a la B, Timmons crea una síncopa llarga tocant negra, blanca i dues corxeres. La melodia aquí no podria ser més eficient. La blanca del

segon temps cau am la #9 a la veu lead i tot seguit segueix la melodia amb la b9 per caure a la quinta de l'acord de Gm.

A la part B la densitat melòdica s'intensifica. Podem escoltar una gran activitat melòdica al principi amb graus conjunts i a la segona part de la B, amb intervals més amplis.

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff starts at measure 9 and ends at measure 12. The second staff starts at measure 13 and ends at measure 16. Chord symbols are placed above and below the notes to indicate the harmonic structure.

Staff 1 (Measures 9-12):
 Measure 9: [B] (boxed)
 Measure 10: D7(#9) Gm6
 Measure 11: D7 Gm6
 Measure 12: Gm(maj7)

Staff 2 (Measures 13-16):
 Measure 13: Fm7(9) Fm(maj7)
 Measure 14: Bbdis Bb7
 Measure 15: Dø7
 Measure 16: G7(b9) Aø7

Font: Elaboració pròpia Annex 2

La segona vegada que apareix Gm, la tònica del nou tò, Timmons tria la sisena a la melodia, confirmant-la amb un moviment de segona descendent i posterior pujada per segona. Seguidament la melodia del comping la crea a partir de l'escala melòdica ascendent des del Fa# al Sib. tot seguit, per anar cap a Fm, crea un moviment de segona menor ascendent al quatre i mig i dos i mig, i reitera aquest moviment al tres i mig i quatre i mig amb l'escala menor melòdica, ara de Fm. Al següent compàs, per caure a la dominant, torna a repetir per tercera vegada el moviment de semitò ascendent, pero aquesta vegada amb dos terres al dos i el tres.

Per acabar la B i passar a la darrera A del coro, podem apreciar com Timmons crea més espai i redueix la densitat rítmica anterior tocant els acords al terra i a ritme harmònic de blanca; únicament el darrer acord serà anticipat (Am(b5)). La melodia creada amb aquests acords es mou amb una intervaloca major com podeu observar els dos últims compassos.

En aquesta darrera A, l'acompanyament es veu dotat d'un cert paral·lelisme. Timmons agafa una cèl·lula harmònica i la repeteix tres vegades amb alguna petita variació.

17 **A** D7(#9) A7 D7(#5) D7(b9) Gø7 C7 Bb Cdis C7(b9)

21 Fø7 Bb7 Fm7 Bbdis Bb7 Ebmaj7 D7(b9) G7(b9) Cm6

Font: Elaboració pròpia Annex 2

Al segon acord de la A (d7) Timons comença una melodia cromatica ascendent començant per la tercera de l'acord i caient al terra del proxim compàs. Al quart compàs, amb l'acord de C7 torna a fer el mateix i seguidament al sisè compàs ho torna a presentar, pero aquesta vegada amb la primera nota anticipada al quatre i mig del compàs anterior.

Al darrer compàs abans de començar el següent coro del solista Bobby Timons crea una melodia per segones tocant totes les contres del compàs, arribant al quatre i mig del setè compàs amb un moviment cromàtic descendent.

Comença el segon coro del solista. Timmons intensifica la varietat rítmica combinant de manera més activa als terres i els contres. Res més començar toca dues contres, la del quatre i mig anticipada i la de l'un i mig, seguit de un terra al tres i contres un altre pic al quatre i mig i un i mig. Això crea molt de moviment a l'acompanyament i complementa els ritmes que Art Backle està realitzant.

25 **A** Cm6 Aø7 D7(#9) Gø7 C7(#11) C7 Fø7

29 Bb7 Bb7(#9) Bb7(b9) Ebmaj7 Bbdismaj7 Eb6

Font: Elaboració pròpia Annex 2

Al tercer compàs Timmons toc un ritme que el podem sentir en moltes altres gravacions seves. Es tracta de tres corxeres seguides amb la mateixa veu lead començant al quatre i mig. Això dona una sensació molt juguetona i que convida al moviment.

Al quart compàs juga amb el Fa#, com hem vist anteriorment, ja l'havia usat dins l'acord de Gm, pero aquesta vegada el toca dins l'acord de C7(#11). Després d'un compàs en silenci, torna a fer una síncopa creada amb negra - blanca - dues corxeres, incidint en la #9 i posterior gir melòdic cap a la b9 per resoldre en la quinta de l'acord de tònica.

Al darrer compàs, cal destacar que després de confirmar l'acord de tònica amb algunes contres juquetones, fa un terra al tres; es una cosa curiosa que encara no havíem vist.

Som a la segona A del segon coro i Timmons ens torna a mostrar una altra manera d'utilitzar un recurs que ja ens ha plantejat abans. Es tracte d'agafar una cèl·lula ritmicomelòdica i mouer-la de manera paral·lela amb altres acords.

33 **A2** D7 Abdis Aø7 D7(#9) Gø7 D7(b9)Gø7 C7(b9)

37 C7(b9)/F Fm11 Bb7(#9)Ebmaj7 D7(alt) Gm11

Font: Elaboració pròpia Annex 2

Aquest pic crea una melodia de segona major ascendent i posterior retornada a la nota inicial. Encara que esteim dins el procés harmònic de cercle de quintes, Timmons resumeix el II - V en dos compassos de D7 i dos de C7. És així que aquesta cèl·lula melòdica la construeix amb la #9 i la b9.

Tot seguit ens presenta un recurs harmònic nou. Podem apreciar com al cinquè compàs, on hauria d'anar Fa semidiminuït, Timmons manté l'acord de C7(9) damunt el Walking en F que toca el contrabaix. Això crea molta tensió i a la vegada dona espai al solista.

Al moment de la dominant, torna a les contres jugant amb la #9 i caient a la quinta de la tònica. Per fer la transició cap a la B, Toca un acord de D alt al dos i mig per a després tocar la tònica de manera anticipada.

Aquesta part B és molt interessant i dota al solo d'un moment de tensió rítmico-harmònica molt potent. Fins ara encara no havíem vist cap cop del

comping al quatre, doncs en aquest fragment en podrem apreciar alguns i faran que es creï un efecte de desplaçament rítmic.

41 **B** Dsus4 Dsus4 Gm11 Dsus4 Gm7 Gbm7

45 Fsus4 C7(11) Fm11 Dø7 G7(b9)

Font: Elaboració pròpia Annex 2

El primer acord de Gm el trobam en el quatre i mig de la A anterior. Aquest ens apareix amb la 11 afegida, el que ens comença a generar certa ambigüïtat tonal. Tot seguit Timmons toca l'acord de D sus4 al quart temps, fent-lo durar tres temps i seguit de dues negres que cauen al Gm. Això genera molt d'interès auditiu, ja que pareix que està tocant un acord de 3/4 i un de 5/4. Seguidament torna a incidir en el quart temps amb el D sus4 i es dirigeix a transitar cap al Fm amb un recurs que encara no havia emprat; es tracta del moviment cromàtic dels acords. És a dir, per tal d'anar de Gm cap a Fm, Timmons passa per Gbm. Curiosament, i encara que la nostre orella funcional ens engani, Timmons amaga l'acord de Fm encara que quasi quasi el podem intuir.

És just després d'amagar-nos aquest acord, que ens torna a presentar el desplaçament rítmic que hem parlat abans; però aquesta vegada el comença al tercer temps amb l'acord Fsus4.

Tanca aquesta part tocant la dominant de Cm amb negra amb punt - corxera al dos i mig tocant Ab9 i G7(b9).

Després d'aquesta activitat tan intensa que ha tingut la part B del tema, Bobby deixa dos compassos d'espai per comença a tancar el solo. Fa una combinació de terres i contres fins a arribar a la dominant Bb on toca dues corxeres, tant al primer temps com al quart.

49 **A** Gø7 C7 Fø7

53 Fø7 Bb7(b9) Ebmaj7 G7(alt) Cm(maj7)

Font: Elaboració pròpia Annex 2

Finalment, al darrer compàs timons toca un arpègi de l'acord de G7 mitjançant block chord per acabar caient a l'acord de Cm(maj7) anticipat al quatre i mig i finalitzant l'acompanyament del primer solista.

6. Comparativa de les dues versions

Analitzant aquests dos pianistes i la seva manera d'acompanyar els solistes en un mateix tema podem reafirmar-nos en la idea de que hi ha infinites maneres de crear un *comping*.

Els dos pianistes son molt fidels a l'estètica que estaven intentant crear. Així com Garland cercava crear espai, donar molt de protagonisme al solista i centrar-se en el plat del bateria, Timmons utilitza la densitat, la diversitat tècnica en quant a recursos i proposa idees més contundents als altres membres de la banda.

Melòdicament xerrant, Garland es decanta per la horitzontalitat i el moviment per graus conjunts, sense realitzar intervals molt grans, centrant-se en segones i terceres. Les tensions que utilitza a la veu lead no son molt diatòniques el que fa que la responsabilitat d'afegir tensions més complexes quedi en mans del solista. En canvi, Timmons, encara que també cercava els graus conjunts, podem observar una tendència cap a melodies més arpegiades, alguns bots o moviments de quartes més recurrents. Les melodies extretes de l'escala disminuïda apareixen en varies ocasions, el que ens demostra la seva solidesa i coneixement del llenguatge *bebop*.

En quant als elements rítmics, Timmons presenta molta més activitat. Red Garland ens presenta un mon a les contres, amb molt poca incidència als terres. Això fa que la música "camini" molt, i tengui un caràcter ballari i fàcil de rebre per l'oient degut a poca densitat sonora que genera. Al contrari passa amb Bobby Timmons; ell dóna molta importància en molts de moments als acords a terra i fins i tot posant per tots els *beats* del compàs. Això fa que en certs moments els acords del seu *comping* es fusionin amb les negres del contrabaix, creant un efecte sonor de molta potència.

A més Timmons introdueix la idea dels desplaçaments rítmics. aquest element és molt diferencial, ja que no era un recurs molt utilitzat en el *cool jazz*. En canvi és molt comú dins l'estètica *hard bop*, ja que crea més tensió i una atmosfera molt característica que ens deixa descansar quan arriba de nou l'estabilitat.

Un altre element que diferencia aquests dos grans pianistes és el seu so. Garland es decanta per voicings tancats i un registre greu. Això contraresta amb altres

moments de la seva carrera on emprà un recurs pel qual es molt fàcilment reconeixible; es tracta de generar un voicing a la mà esquerra on tenim les notes guia i les tensions i a la mà dreta crear una veu lead amb octava, afegint una tercera o quarta enmig.

A diferència de Red, Bobby Timmons té un so més agressiu, i es decanta per voicings més oberts, encara que transita per diferents obertures en els seus acords. Els seus cops no solen ser tan curts com els de Garland, utilitzant negres i negres amb punt a la contra, creant així una sensació més sincopada.

Per altra banda, Timmons utilitza més sovint el recurs del transport de cèl·lules rítmico-melòdiques. Apareix en diverses ocasions aquesta idea que fa que el discurs acompanyant agafi molta força i coherència. En canvi Garland, emplea aquest recurs únicament referint-se als moviments intervalics de la seva veu *lead*; utilitzant la retrogradació i el paral·lisme.

Per altra banda, les harmonies de Timmons son de caràcter més modern. ho podem apreciar sobretot en el fragment a on utilitza els acords amb 11 i els sus4. Aquest efecte ens condueix més cap un llenguatge modal, fet que contrarresta amb Garland, qui es mou per harmonies més tonals sense crear molta tensió i dotant els seus voicings d'una estètica més tradicional.

7. Conclusions

Després d'haver comparat aquests dos grans pianistes d'una època on el jazz estava en continua transformació he pogut extreure varies conclusions, unes enfocades en la seva manera de tocar i altres en referència a pautes que podem seguir a l'hora de improvisar el nostre comping.

El primer que m'agradaria exposar és que aquests dos pianistes foren coetanis; encara que Garland venia de més enrere i havia tocat més la tradició i Timmons era un jove entusiasta amb ganes de innovar, es trobaven fent música a la mateixa època. Això fa que veiem la importància de les influències que la música ens ofereix en les edats més tempranes.

Garland amb la seva educació musical que partia del saxo i el seu pas per l'exèrcit, el feren posar atenció en la tradició del *be bop* i les *marching band*, el que va fer que desenvolupés una manera d'acompanyar que no enmascarés el solista; també posar atenció als diferents elements que apareixen a la banda, com poden ser el canvi de paradigma a l'hora de fer coincidir el cops amb el *right* i no la caixa. En canvi Bobby Timmons que begué de la música gospel, ens presenta un acompanyament enèrgic i poderós, fent-mos conscients dels temps forts, proposant idees als solistes i sempre arriscant i donant llibertat a la creativitat sonora.

Per altra banda podem afirmar que cada pianista es regeix per unes normes d'estil. Garland cerca un acompanyament espaiat i concís. És com si triés el comping abans de tocar i el fés a mode d'arranjament. Melodies amb poc moviment intervàlic i harmonies diatòniques que deixen molt d'espai al solista per a proposar idees i elegir les tensions; es regeix per les normes, que en aquell moment s'estaven desenvolupant, del *cool jazz*.

Per l'altre banda tenim a Timmons, que es va unir al moviment *hard bop*, que cercava aquesta contrarestació al *cool jazz*, considerat per alguns com una banalització del jazz i la música d'origen negra. És per això que aquest pianista presenta aquesta manera més agressiva i enèrgica, amb aquest poderosa arrel

gospel i aquesta contundència i que tota la banda estava implicada en crear. Com digué Art Backley, definint l'estil, "és el moviment de tornada als orígens".

Uns orígens que han deixat moltes influències a nombrosos pianistes posteriors com poden ser Bill Evans, Cedar Walton, McCoy, Wynton Kelly, entre d'altres. Tots ells varen posar la mirada a aquests grans pianistes per acabar creant els seus respectius sons. Ja sigui la solidesa dels patrons rítmics repetitius de Red Garland i la seva manera de distribuir els voicings o la potència i energia, a l'hora de presentar l'acompanyament, de Bobby Timmons, juntament amb la seva creativitat a l'hora de crear una veu lead interessant, tots els pianistes que sentiren aquests dos grans mestres del piano jazz, no quedaren indiferents.

Cal dir que la creació de *compings* requereix d'una educació i un entrenament tant tècnic com auditiu com qualsevol branca de la tècnica pianística. Igual que transcrivim línies melòdiques, cèl·lules rítmiques o harmonitzacions dels temes que volem treballar, és important traslladar aquesta rutina d'estudi a la formació del piano jazz.

Cal treballar consciencudament la gama de colors que es poden crear amb els diferents acords, posant especial atenció a la diversitat de les inversions, la combinació de tensions disponibles, la manera de sonar en cada registre diferent i les diferents disposicions disponibles. Una vegada treballat aquests aspectes harmònics, cal fer la feina de poder reconèixer auditivament tots aquests colors per així poder traslladar al piano aquells acords que sentim al nostre cap. A més a més, hem d'afegir la feina de relacionar línies melòdiques amb unes tensions concretes; això ens donarà agilitat per a poder tocar un acord coherent a les línies melòdiques del solista reaccionant el més aviat possible.

Per acabar, m'agradaria exposar una conclusió amb un caràcter menys tècnic. Amb els darrers anys he vist molts de pianistes i guitarristes, incloent-me a mi, dubtant dels seus *compings*, de les seves harmonies i de la seva visió de com ha de sonar una banda.

És sens dubte una cosa natural i sana qüestionar-nos la música que feim, perquè és l'única manera de millorar; però hem de saber veure que cada músic és únic en essència i que durant la seva evolució musical cercarà una sonoritat o una altre.

Tots hem begut de fonts molt diferents i, igual que Garland, més lligat a la tradició i en recerca del *cool* jazz, i Timmons, cercant de nou els orígens de la música que havia donat forma a les sonores melodies gospel; tots nosaltres tenim la responsabilitat de defensar el nostre accent dins aquest llenguatge que compartim, el Jazz.

Bibliografia

Apolo y baco (2009). Jazz Red Garland. Recuperat el 23 de juny, 2022

<https://apoloybaco.com/jazz/red-garland/>

Cerra, Steven A. (2017). *The Evolution of the Piano in Jazz*. Recuperat el 6 de juny, 2022

<https://jazzprofiles.blogspot.com/2017/09/the-evolution-of-piano-in-jazz.html>

Connolly, Dave (2020). [Review] John Coltrane: Lush Life (1961). Recuperat el 12 de juny, 2022

<https://progrography.com/john-coltrane/review-john-coltrane-lush-life-1961/>

Franklin, Ashwati. (2017). The History of Jazz Piano. Recuperat el 8 de juny, 2022 <http://www.piano-play-it.com/history-of-jazz-piano.html>

Santiago, José A. (2015). Hard bop, la llamada de la tradición. Recuperat el 10 de juny, 2022 <https://clasijazz.com/hard-bop-la-llamada-de-la-tradicion/>

The jazz piano site. (2017). *Jazz Piano Comping – How To Comp*. Recuperat el 4 de juny, 2022

<https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/how-to-comp/>

Walsh, Josh (2020). How to play in the style of Red Garland. Recuperat el 10 de juny, 2022 <https://jazz-library.com/articles/red-garland/>

Annexes

Annex 1

I hear a Rhapsody (comping Red Garland)

Transcripció: Jaume Riera

A Cm Blues lick Eb Eb6 Gø7 C7(b9) Fm7

5 Fø7 Bb7 Bb(+5)7 Ebmaj7(9) Dø7 G7(b9) Cm6

A2

9 Fm7 Bb7 Ebmaj7(9) Ebmaj7 Gø7 C7(#9) Fm7

13 Fm7 Bb7(b9) Ebmaj7(9) Am7 D7(#9)

B

17 Aø7 D7(b9) Gm6 Cm7(11) F7

21 Bbmaj7 Fm7 Dø7 G7 G7(b9)

A

25 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 G7(+5) C7(b9)

29 Fm7 C7(b9) F7 Bb7 Ebmaj7(9) Dø7 G(+5)7

33 **A** Cm7 Fm7 Blues lick Eb6 Gø7 C7 Fø7

37 Fm7(9) Bb7(b9) Ebmaj7(9) Ab7(9) G7(b9) Cm6

41 **A2** Fm7 Bb13 Ebmaj7(9) Gm7 C7

45 Fm(11)7 Bb7(#11) Eb6 D+7(#9)

49 **B** Gm Aø7 D7(b9) Gm G+7 Cm(11)7 F7 Bbmaj7

53 Fm9 Fm9 E+maj7 Eb6 G7(b9) Cm6

57 **A** Cm6 Fm7 Bb7(b9) Ebmaj7 Gø7 C7(#9)Fm7

61 Fm7 Ebmaj7(9) Dø7 G7(b9) Cm6

Annex 2

I hear a Rhapsody (comping Bobby Timmons)

Transcripció: Jaume Riera

A2 Aø7 D7(♭9) Gø7 Gø7 C7(♭9) C7 Fm7

5 B♭7(♭9) B♭7(11) E♭maj7 E♭ D7(♯9) D7(♭9) Gm6

B D7(♯9) Gm6 D7 Gm6 Gm(maj7)

13 Fm7(9) Fm(maj7) B♭dis B♭7 Dø7 G7(♭9) Aø7

A D7(♯9) A7 D7(♯5) D7(♭9) Gø7 C7 B♭ Cdis C7(♭9)

21 Fø7 B♭7 Fm7 B♭dis B♭7 E♭maj7 D7(♭9) G7(♭9) Cm6

A Cm6 Aø7 D7(♯9) Gø7 C7(♯11) C7 Fø7

29 B♭7 B♭7(♯9) B♭7(♭9) E♭maj7 B♭dismaj7 E♭6

A2 Fø7 A♭dis Aø7 D7(♯9) Gø7 D7(♭9) Gø7 C7(♭9)

37 C7(♭9)/F Fm11 B♭7(♯9) E♭maj7 D7(alt) Gm11

41 **B** Dsus4 Dsus4 Gm11 Dsus4 Gm7 Gbm7

45 Fsus4 C7(11) Fm11 Dø7 G7(b9)

49 **A** Gø7 C7 Fø7

53 Fø7 Bb7(b9) Ebmaj7 G7(alt) Cm(maj7)