

[Primera conferència]
Música de jazz

Potser, entre els qui heu tingut la bondat de venir a escoltar-me, hi haurà algú que se sorprendrà del fet que aquesta sessió d'avui sigui dedicada a la música de jazz. Els temes de les sessions organitzades per aquesta associació han estat tots d'indiscutible jerarquia artística des del desenrotllat recentment sobre la música antiga, fins als que fan referència a la producció clàssica i romàntica i a la de la nostra època; les obres que hem escoltat en el curs d'aquestes vetllades es classifiquen totes dins el repertori més selecte, i la major part són de les que hom anomena consagrades. ¿Com és, doncs, us preguntareu, potser, que avui us és oferta una sessió sobre música de jazz? Un gènere de música que, per bé que hagi aconseguit la més gran difusió, sembla portar l'estigma alarmant del cabaret. ¿És digne d'alternar aquest tema amb els que fins avui han omplert els programes d'aquesta associació? I bé, jo crec sincerament que el jazz, considerat com a fet musical, mereix la mateixa atenció que qualsevulla altra manifestació de les que estem habituats a acollir amb respecte. I si cal fer aquesta afirmació i parlar en aquest to del qui sembla fer un descobriment, és perquè amb la música de jazz s'han creat lamentables confusions i equívocs que han impedit que el públic, llevat de molt exigües minories, es formés un concepte just sobre aquesta música. Quan les primeres manifestacions del jazz, originari d'Amèrica, com sabeu, arribaren a Europa, pocs foren els que no restaren completament desorientats sobre la seva qualitat i significació; després, immediatament, un jazz falsejat, falsificat, envaí el cabaret, el *music hall*, les sales de ball, els teatres de *varietés* i àdhuc el repertori d'opereta, i una gran indústria es desenrotllà a costa de la deformació de la música de jazz i de l'usurpació d'aquest mot aplicat a una música que no tenia ja res que veure amb el jazz autèntic. És perfectament explicable, doncs, que la selecció del públic musical se'n desinteressés i que els que hi simpatitzessin fossin els que alimenten les seves aficions musicals amb tangos i cuplets.

I ara, un problema se'm planteja. La brevetat del temps que normalment sol dedicar-se a una donferència m'exigeix la concisió, i la matèria és difícil de condensar. Primerament, cal tenir en compte la seva novetat, que reclamaria una enumeració minuciosa d'antecedents que fossin la base de les meves afirmacions. Quan parlem de la música que ens és familiar, podem al·ludir molts conceptes sobreentesos que són del domini públic, diguem-ho així, i que tothom copsarà perfectament. Així podem parlar d'harmonia i de contrapunt, de les diverses formes musicals que coneixem, dels conceptes de clàssic i romàntic, de l'impressionisme musical, etc. i ens entendrem sense necessitat d'aclarir cap d'aquestes expressions. Això, evidentment, simplifica molt les coses. En parlar de la música de jazz, en canvi, abans d'entrar en matèria, hauríem d'establir una sèrie de conceptes que, tenint la seva particular significació dins l'esfera pròpia d'aquesta música, caldria precisar bé per tal de no produir confusions. Segonament, cal pensar que el jazz té unes lleis i una tècnica pròpies i s'ha format una terminologia que seria molt llarg d'explicar, però que és indispensable conèixer si hom vol entendre bé les definicions dels seus caràcters i qualitats. Hi ha encara l'aspecte històric, el dels orígens del jazz i la seva evolució, també importantíssim per lligar caps i completar la visió de la matèria. I hi ha també una punt que no hauríem de negligir, d'un interès vivíssim, que és la influència que el jazz ha tingut sobre la producció musical contemporània.

Comprendreu, doncs, el meu embaràs, no podent parlar minuciosament de cadascun d'aquests aspectes i veient-me així privat de fonamentar els comentaris que he de fer. Intentaré, no obstant, una ràpida enumeració que resumeixi almenys els conceptes fonamentals.

Els orígens del jazz són encara bastant obscurs. Caldria cercar-los en la història de la colonització anglesa i francesa de l'Amèrica del Nord, i l'investigador probablement topirà sempre amb el seriós inconvenient que suposa la manca o l'escassetat de dades sobre determinats aspectes, degut al poc interès i al menyspreu que la raça negra ha inspirat a la blanca. Avui només podem arriscar conjectures de caràcter molt general, basades, no obstant, en fets coneguts i relativament fàcils de comprovar. Sabem que els negres a Amèrica hi foren importats d'Àfrica i que durant 200 anys les barreges d'elements de diversa procedència col·laboraren a l'elaboració del tipus de negre americà que avui coneixem. Els negres importats d'Àfrica devien portar sense dubte tot el bagatge d'influències ancestrals, sota els quals es formaren a llurs països d'origen; però aquestes influències foren aviat neutralitzades per la que exercí poderosament damunt ells la nostra civilització. Una de les preocupacions més vives dels colonitzadors fou el proselitisme religiós, i com que el protestantisme guanyà una gran preponderància, com a conseqüència de la que assolí també la dominació anglesa després de la cessió del Canadà per Lluís XVè, el sentit musical dels negres ja americans es formà principalment al contacte dels himnes del ritual luterà, que, segons sembla, eren cantats a cor des de les darreries del segle XVIII, i que poc a poc foren deformats i arranjats segons el sentiment particular dels qui els executaven i dels qui els ensenyaven, missioners, molts d'ells, de raça negra. El sentiment de l'harmonia es desenrotllà sens dubte amb aquestes pràctiques. De l'ambient creat pels cants religiosos nasqueren els cants anomenats "spirituals", que són les primeres manifestacions musicals pròpies que els negres reeixiren a fer conèixer fora de llur cercle i que començaren a cridar l'atenció. (exemples)

Paral·lelament es desenrotllava un altre gènere de música profana, una música popular que s'inspirava en fonts diversíssimes. Aquest gènere es comprèn que també fou adaptat i prengué un caràcter adient a la manera d'ésser de la raça. Als estats del sud, a les grans plantacions, és on preferentment es desenrotllaren aquestes cançons populars, en un moment donat els negres es trobaren amb un repertori de melodies elaborades misteriosament, però existents, a la fi, amb el seu caràcter ben propi i fixat, perpetuades i trameses per tradició oral. Aquest repertori probablement ha proporcionat els primers temes al jazz.

I el conjunt instrumental del jazz, ¿com s'haurà format? Un artista de jazz, francès, que sembla que ha estudiat molt minuciosament la matèria, ha insinuat la següent hipòtesi, perfectament versemblant:

"Hi havia un país on els negres carregats de cadenes treballaven com esclaus per compte de malvats armadors de la Nova Orleans. Aquest país està situat al Sud-est dels Estats Units i té com a principal artèria el Mississipí. Es tractava en aquell moment d'endegar el riu, que era una constant amenaça per als cotonars veïns. Hom emprà en aquest treballs els negres africans... Aquests pobres éssers eren intensament malaurats. La major part d'ells enfonsaven dins la terra unes enormes eines, i per ajudar-se i amenitzar la tasca, la feien rítmicament, amb un ritme sens dubte lent i regular. Llurs lamentacions esdevingueren, doncs, fatalment, cants rimats, i sembla natural de trobar aquí l'origen dels "blues cantats". Els negres tenen bona memòria, i alguns anys més

tard, havent el negre esclau esdevingut ciutadà lliure, ensenyava als seus infants, tot gratant un vell banjo, els cants de dolor dels seus avantpassats: “Saint Louis blues”, “Memphis blues”, “New Orleans blues”, etc. Heus ací, doncs, el repertori nacional que tot negre americà coneix i venera com nosaltres venerem les nostres velles cançons”. Al començament del nostre segle, sembla que uns pobres diables formaven a Nova Orleans orquestres de carrer amb un cornetí, un clarinet, un banjo, un trombó i una caixa, les quals tocaven temes negres del vell temps. Aquestes orquestres esdevingueren aviat populars i foren copiades per nombrosos músics, negres i blancs. Aquest sembla, doncs, que fou l’origen de les primeres orquestres de jazz, que assoliren tot seguit un gran èxit a Amèrica, sobretot com orquestres de dansa per a tocar el ragtime, el blues, el cake-walk.

Aquestes orquestres no es preocupaven gaire de produir execucions originals. Incansablement reprenien la tornada de cada peça d’èxit i la repetien fins a deu vegades en una mateixa interpretació. Això causava una terrible impressió de monotonia, i hom pot suposar que per vèncer-la, poc després dels inicis del jazz, alguns executants començaren a inventar variacions, bé durant els conjunts, o bé quan els arribava el torn de tocar un solo. Aquest sembla haver estat l’origen de la interpretació que hom anomena *hot*.

Artistes, més sensibles i més preparats perfeccionaren aquest estil rudimentari, s’aplicaren a variar els temes amb musicalitat i crearen ensems les entonacions *hot*. En les velles melodies negres hi ha una expressió de dolor, tristesa, sarcasme, trepidacions de passió, que es manifesten amb una gran exuberància; així es trobaven en les primeres entonacions *hot* una sèrie de matisos i inflexions –glissandos, portaments, accents sovint agressius, violents– que cercaven d’expressar els sentiments posant en joc tots els recursos de la tècnica instrumental. Cal veure també en molts d’aquests matisos, en moltes inflexions característiques de l’estil *hot*, com un intent de transplantar a l’execució instrumental molts dels accents de l’estil vocal, de la veu humana.

Hem hagut d’usar algun terme propi del jazz que cal explicar. Hem parlat d’interpretació *hot* i d’entonacions *hot*. En principi, i d’una manera molt general, es pot dir que hi ha dos estils de jazz: l’estil *hot* i l’estil *straight*. El mot *straight*, que significa dret, dreturer, directe, en línia recta, és emprat per designar la interpretació de la música escrita talment com està escrita, sense modificar-la; és a dir, la interpretació tal com nosaltres estem habituats a concebre i a realitzar. L’estil *hot* és més difícil de definir. El mot *hot* –que significa calent, ardent, vehement– serveix per caracteritzar en general les interpretacions que tenen per base la variació de la melodia o la improvisació. Això en un sentit, tornem a dir, molt general. L’estil *hot* cal anar-lo sentint i assimilant poc a poc, però no es pot explicar amb fórmules ni es pot ensenyar amb mètodes escrits. Es transmet pràcticament, per l’execució directa, i no tots els temperaments són aptes per assimilar-lo. Cal, per reeixir, una gran musicalitat, una intuïció molt àgil i fina i un domini absolut de l’instrument amb què hom executa.

També és difícil d’explicar en què consisteixen les entonacions *hot*. Es refereixen aquests termes, primerament, a l’energia, la violència, de vegades, amb què els executants ataquen les notes; és característic també de les entonacions *hot* el glissando o portament que desplaça la nota afectada del lloc que rigorosament hauria d’ocupar dins el compàs i que contribueix especialment a produir el swing –ja explicarem aquest nou terme. Una altra qualitat de les entonacions *hot* és el vibrat, que

els músics de jazz realitzen en tots els instruments de vent, amb una sorprenent varietat de matisos, des del vibrat suau i discret, a penes insinuat, fins al vibrat violent i rapidíssim, anomenat vibrat negre, molt característic de l'estil hot. És també remarcable un efecte molt curiós que es produeix amb l'atac violent dels sons i l'afebliment sobtat de llur intensitat inicial. De vegades semblen efectes de percussió. Hi ha sobretot un cert cop de llengua anomenat *slap* que dóna tota la il·lusió d'un cop sec. (Cridem, tot passant, ara, l'atenció sobre el progrés que tot això significa per a la tècnica dels instruments emprats en el jazz, que són també instruments d'orquestra simfònica: clarinet, saxofon, trompeta i trombó).

Hem fet al·lusió al swing i procurarem ara explicar, per bé que elementalment, el que significa aquest mot aplicat a la música de jazz. Aquest mot es tradueix per balanceig, oscil·lació, vibració, però cap d'aquestes accepcions dóna idea del seu veritable significat en el jazz. Creiem que la millor manera de suggerir una mica aquest significat és comparar-lo amb un terme usat en la nostra música, amb el mot *rubato*. No vull dir que el swing equivalgui al *rubato*; però, per entendre'ns, podem suposar que el swing és a la música de jazz en certa manera allò que el *rubato* és a la nostra música romàntica. Una certa evasió de la mesura rígida i metronòmica, que aporta un accent especialíssim i dóna expressió més vivent a la música. El swing és tan important per a la música de jazz, li ha donat tant caràcter que sense la seva intervenció es pot dir que resta desnaturalitzada; però cal dir que la facultat de produir-lo és, pròpiament, una qualitat innata, com la intuïció musical, i cada artista el manifesta de manera diferent, amb particularitats pròpies, personals. Ara, el que cal indispensablement per poder produir el swing és que l'executant posseeixi un gran instint del ritme i una quadratura impecable. Només quan compleixi aquestes condicions podrà executar amb la desimboltura i aplom que el swing exigeix, es podrà 'gronxar' amb aparent indolència sobre les barres que separen els compassos i entre els valors mètrics, sense donar la sensació de no tenir quadratura. Haureu notat alguna vegada com els cantants de jazz canten amb una certa mandra, com amb retard, i, no obstant, sempre arriben al temps just; doncs això és una forma característica del swing. Recordo que Liszt, per explicar el *rubato*, se servia d'una imatge poètica molt suggestiva: parlava d'un arbre il·luminat pel sol i mogut pel vent que passa a través del seu brancatge. Un notable comentarista del jazz, amb menys fantasia poètica, indubtablement, però amb força instint pràctic, proposa el següent enginyós exemple, que no puc estar-me d'oferir-vos, per donar, en un cert aspecte idea del swing:

“Imagineu –diu– una persona que va a prendre el tren. Aquesta persona entra plàcidament a l'estació, va cap al tren sense apressar-se gens i, arribada davant el seu vagó, hi puja serenament, amb una perfecta tranquil·litat. En el precís moment en què el tren es posa en marxa, tanca la porta. Un altre estaria ja instal·lat en el seu compartiment un moment abans, o almenys hauria tancat la porta abans que el tren es posés en moviment; però el nostre home té el costum de pujar al tren al darrer segon possible, sense que s'hagi de precipitar, per això, amb la més gran naturalitat”.

És així com procedeix el bon músic de jazz; ha de tenir un ritme impecable, sense que esdevingui mecànic, sense que sembli que es preocupa de posar massa atenció, com un home tranquil i indiferent. Poques coses contribueixen tant com aquesta naturalitat en l'execució, a produir l'oscil·lació i el dinamisme que caracteritzen el swing. El swing és, doncs, una cosa molt personal, que no s'explica ni s'aprèn; però sense swing no hi ha música de jazz veritable.

Vulgueu ara escoltar el següent exemple. Us prego de posar atenció especialment en la part cantada d'aquest enregistrament. Observareu aquella evasió de la mesura de què abans us he parlat; és un bon exemple de swing. Ara, que no es tracta d'una música de jazz típica. És una peça agradable, executada amb gràcia, però això no és, pròpiament, el jazz, com més tard podreu comprovar.

“Clouds”

Orq: Ray Noble.

Hem esmentat abans la improvisació com una qualitat característica de la música de jazz, de l'estil *hot*, per precisar millor, i ens hem d'aturar un moment a considerar aquest important aspecte. El fet de la improvisació musical no és, certament, una novetat, però a nosaltres ens sorprèn perquè dins la nostra música actual no té ocasió de manifestar-se. Almenys, dins la música, diguem, sàvia, prescindint dels gèneres populars. La història de la música ens pot oferir, però, molts exemples d'improvisació. Els trobadors de l'Edad Mitjana improvisaven la melodia per cantar el poema que hom els demanava, i l'exornaven amb brodadures vocals, segons el sentit de la lletra. Els cantaires populars antigament improvisaven cançons en ocasió d'alguna festa o quan eren cridats a una reunió. Els tirolesos improvisen, els tzigans igualment, i també els cantadors de “cante jondo”, i els pagesos mallorquins que creen les més extraordinàries melodies, copiosament exornades de melismes plens de fantasia, damunt esquemes típics.

El sentit de la improvisació s'ha exercit encara en la interpretació dels neumes, però l'escriptura musical, en evolucionar i complicar-se, l'ha fet desaparèixer. És improvisació també la interpretació del baix xifrat en els conjunts instrumentals dels segles XVI i XVII. Els organistes havien –i haurien– d'ésser encara bons improvisadors.

El darrer vestigi d'improvisació en la nostra música el trobem en les cadències dels *concerti* del selge XVIII, que els compositors deixaven al caprici dels executants, els quals les improvisaven sobre els principals temes de l'obra. Després aquestes cadències foren escrites, i avui rarament serien improvisades satisfactòriament. Així l'efecte de l'escriptura musical ha estat entre nosaltres, com observa subtilment Carl Vica: “substituir per una xifra un element humà espontani i directe”. (No censurem. Només exposem fets. I no podem blasmar l'escriptura musical a la qual devem el poder disposar d'un tresor de composicions que omple molts segles.) És curiós d'observar que, havent vingut de l'Orient l'escriptura musical, que sembla el més temible adversari de la improvisació, a l'Orient la improvisació subsisteix i és el sol gènere de música realment apreciat.

A nosaltres no ens és gens fàcil l'apreciació d'aquesta música, que ofereix perspectives molt diferents de les que estem habituats a considerar. La base principal n'és el cant. L'executant, que ha d'estar molt ben dotat de qualitats innates, completament abstret, identificat íntimament amb el tema que ha de parafrasejar, s'inspira, es transfigura, perd l'autocontrol, i sovint, en arribar a aquest estat de gràcia, ignora com canta. L'oient, per la seva banda, estableix amb l'executant una íntima comunicació, i la seva facultat d'assimilació s'afina extraordinàriament, sense parlar de l'acuitat a què arriba la seva oïda, que ha de percebre i diferenciar bé intervals de quart i d'octau de to.

I bé: en el jazz trobem de cop i volta restaurada la improvisació, però no en cap de les formes que la història de la música ens fa conèixer, sinó la improvisació instrumental col·lectiva, exemple sense precedents que dóna al jazz una veritable importància com a fet musical.

¿És possible la improvisació instrumental col·lectiva? És perfectament possible. Ja hem vist com hi ha molts exemples d'improvisació individual. Ara bé: el músic de jazz cal que sigui un bon improvisador, i es pot dir que quan es forma en ell l'estil, es desenrotlla extraordinàriament la facultat d'improvisar, ja que totes les circumstàncies que concorren a la formació d'aquest estil són favorables a l'exercici d'aquesta facultat i diríem gairebé que la provoquen. Cal tenir en compte que aquest art d'improvisar no es desplega d'una manera arbitrària. Hi ha en ell, evidentment, una gran llibertat d'acció, però llibertat no és anarquia. L'artista de jazz, quan improvisa, es mou dins un marc que la seva imaginació, la seva inspiració i fantasia, eixamplen més o menys, però que li fixa uns límits dins els quals s'estableix un ordre rigorós. L'improvisador disposa sempre d'un tema conegut i coneix prèviament l'harmonització que el sostindrà mentre executarà el seu solo. Això és una base molt sòlida, i ensems una limitació que no es pot eludir. Pensareu, potser, diguem-ho tot passant, que, cal que l'executant domini l'harmonia i la composició i hagi fet una pràctica enorme. La pràctica, sí, és indispensable, en una proporció grandíssima, però l'estudi de l'harmonia, sense posseir dots especials, no li serviria de gran cosa. És la intuïció que ho fa tot; el noranta-nou per cent de músics de jazz –parlem d'executants– no en saben d'harmonia. És més, durant molts anys, a la primera època del jazz, cap, o gairebé cap músic de jazz sabia llegir la música.

Els executants que improvisen en conjunt solen ésser dos, generalment tres i excepcionalment més de tres. Encara, sempre n'hi ha un que realitza la part melòdica principal i l'altre o els altres fan una mena d'acompanyament. A més, en els *tutti* no sol haver-hi improvisació estricta, ja que solen ésser el tema principal de la peça, sobre el qual cada executant inventa un contrapunt lliure.

En aquestes improvisacions de conjunt, cada executant no sap, evidentment, què inventaran els seus veïns; però en canvi ja hem dit que tots coneixen prèviament el tema i la seva harmonització, tota la successió d'acords sobre els quals han d'improvisar. Tinguem ara en compte una altra cosa. Si en una orquestra simfònica, o de teatre, i en tot conjunt instrumental es desenrotlla un instint particular, una mena d'acord, d'unitat d'acció entre els components, que equilibra la tasca de tots i li presta aquella particular sensibilitat de què tant es refien els directors d'orquestra, també entre els músics d'un conjunt de jazz s'estableix el mateix contacte espiritual, el mateix lligam que unifica l'acció. Cada artista arriba a conèixer íntimament l'estil dels altres i així pot arribar a endevinar, a pressentir el que succeirà al seu entorn. Hi ha també l'emulació, l'entusiasme, l'ambient, l'ardor de l'execució. Cada músic es concentra en ell mateix, profundament, però d'una manera automàtica registra i controla tot el que fan els altres.

Les variacions d'un tema són la base principal de la improvisació col·lectiva. En la improvisació individual es troben moltes formes. De vegades l'executant pren cada frase de la melodia i hi construeix variacions; altres vegades pren només com a base les harmonies de l'acompanyament i crea una melodia nova sobre aquell fons.

De vegades algun improvisador es permet una ràpida escapada fora de l'harmonia que el condueix; cal, però, un instint extraordinari per permetre's aquestes llibertats. També alguna vegada no estan encertats els executants i s'escapen involuntàriament notes extemporànies; aquestes falles, però, que no són freqüents, perpetuades en el disc, donen fe, justament, de l'autenticitat de la pràctica de la improvisació i proven l'espontaneïtat d'aquest art.

Una observació important es dedueix de tot el que hem dit. Per les condicions especials en què es produeix la música de jazz, el paper de l'executant hi pren una importància que no té altra música. En canvi el paper del compositor passa a un pla secundari, quan no és pràcticament inexistent. L'executant és el veritable creador. Així la més gran equivocació és judicar la música de jazz segons els patrons i les normes que apliquem a la nostra música escrita. La música de jazz, en el pur estil *hot*, és creada, pròpiament, cada vegada que té lloc una execució, i aquesta execució ens deixa una impressió fugitiva que mai més tornarem a experimentar exactament. Per sort, el gramòfon ens ha aportat el seu insubstituïble ajut i gràcies a ell han pogut fixar-se les realitzacions que coneixem. Aquí, no cal dir que, no tenint ocasió d'escoltar les bones orquestres, no sabríem res del jazz sense els discos.

Unes breus observacions ara sobre l'estil. Quan la popularitat del jazz, durant els anys immediatament posteriors a la guerra, augmentà ràpidament, es formaren nombroses orquestres i els músics blancs –permeteu-me aquesta classificació, una mica xocant, de blancs i negres, per entendre'ns de pressa– els músics de raça blanca tingueren l'ambició d'afinar l'estil *hot*, de fer-lo més musical, en el sentit de disciplina i subjecció a les lleis de la música. Això donà origen a un cert estil, anomenat *hot* blanc, que volgué rivalitzar amb el dels negres. Aquest estil, però, no podia prosperar. Atacava, en el seu caràcter essencial, l'estil genuí del jazz; en cohibia o anul·lava l'espontaneïtat sobre la qual es desenrotllava la facultat de creació dels músics de jazz. Vingueren, però, altres músics blancs que s'adonaren del perill i reaccionaren radicalment, imitant fidelment i procurant assimilar l'estil negre. Els blancs, en intentar aquesta assimilació, se sotmeteren a les normes especials dels músics negres i s'apropriaren tots els seus mitjans. A desgrat d'aquesta submissió, però, els músics de raça blanca no podien anul·lar totalment la influència de llurs pròpies qualitats. Aquesta força havia d'actuar subconscientment fins en aquells que amb més fidelitat es lliuraven a la imitació dels negres, i així els artistes blancs, millor preparats musicalment, aportaren a l'estil negre matisos, els uns bastant fàcils d'identificar, els altres imponderables que els negres, amb el seu instint finíssim, assimilaren i encara desenrotllaren. Així el que es perfeccionà fou la forma, sense que l'essència de l'estil fos perjudicada. Els negres, insensiblement, tocaren amb més cura i finor i, estimulats per l'exemple dels altres, s'aplicaren a perfeccionar la seva tècnica instrumental.

Paral·lelament a aquesta reacció, però, un altre modalitat es desenrotllava. Els que fracassaren en l'intent d'imitar els negres, adoptaren, amb el pretext, també, de perfeccionar l'estil del jazz, el que els negres anomenen despectivament estil *straight*. És a dir, se serviren còmodament dels arranjaments, de les abundosíssimes peces escrites que innumbrables compositors i editors oferien, en les quals, inspirades com eren en el folklore negre, hom trobava un cert regust exòtic de gran novetat, i aquest gènere envaí el món. Tothom, aleshores, pogué fer música de jazz, o almenys ho semblà. Aviat, però, aquest gènere esgotà els seus recursos, i les orquestres es complicaren amb l'adopció d'instruments absolutament desplaçats en la música de jazz,

com són la celesta, el vibràfon, el xilòfon, etc. Esforços inútils, ja que el públic selecte aviat es desinteressà d'aquest pseudo-jazz que volia substituir amb elements d'un ridícul fals refinament o amb expansions de fàcil barrila la força vital i el caràcter del jazz autèntic. Altrament, el tango, la música cubana, la tzigana i el vals vienès vingueren a competir amb aquest jazz, i tot contribuí a crear la confusió que al començament hem esmentat.

Si durant algun temps aquest gènere comercial, explotat copiosament com una gran indústria, semblà que havia d'absorbir per complet els esforços que molts artistes feien per salvar el jazz, avui podem constatar que la victòria ha estat en definitiva del jazz *hot*, del veritable jazz, que aquests darrers anys s'ha imposat arreu i cada dia ha interessat més públic.

Hi ha molt que dir encara per tal d'aclarir afirmacions i conceptes que no he fet més que iniciar i caldria també parlar una mica dels grans artistes del jazz, però no puc abusar més de la vostra atenció, i encara us he de demanar perdó d'haver estès massa els meus comentaris.

Escolteu ara alguns bons exemples d'improvisació.