

Pensando juntos: la historia de un proyecto de investigación*

ISSN
0329-2142

Apuntes de
investigación
del CECYP
2015.
Año XVII.
Nº 25.

pp. 149-171.

Howard S. Becker** y Robert R. Faulker***

Cómo surgió este escrito

En algún momento antes de Junio 2003, Robert R Faulkner (Rob) y Howard S Becker (Howie), en ocasiones llamado “Conde” por Faulkner, empezaron a pensar seriamente en un proyecto para estudiar la improvisación jazzística y a los músicos de jazz. Como Faulkner vivía en Massachusetts, en la Costa Este del continente Norteamericano y Becker vivía en la Costa Oeste, hicieron gran parte de su trabajo conjunto vía mail a excepción de algunas reuniones cara a cara.

La correspondencia continuó por varios años y su libro, *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action* fue publicado por la University of Chicago Press en 2009. Le siguió una traducción francesa *Qu’est-ce qu’onjoue, maintenant?* (La Découverte: Paris, 2011).

En el otoño de 2010, Becker y su esposa, la fotógrafa y escritora Dianne Hagman, pasaron tres meses en París como de costumbre. Un día, Becker recibió un *e-mail* de un poeta y artista conceptual llamado Franck Leibovici, quien había leído el libro anterior de Becker llamado *Telling About Society* y creía que tenían intereses en común. Los tenían; y Dianne

* Este artículo presenta una parte del intercambio epistolar entre Howard Becker y Robert Faulkner al tiempo que escribían *Do You Know? The Jazz Repertoire in Action* (University of Chicago Press, 2009). El intercambio de correo electrónico se publicó en 2013 como *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*. <http://goo.gl/1OwCAO>
Traducción: María Jimena Montaña (CHI-UNQ/CONICET). Traducido de Becker, H. y Faulkner, R. 2013. *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*. USC Anneberg Press.

** Investigador Independiente.

*** Departamento de Sociología, Universidad de Massachusetts Amherst.

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

149

y Howie conocieron a Franck. Quien rápidamente los invitó a ambos a contribuir con un gran proyecto que tenía en marcha en Les Laboratoires d'Aubervilliers, llamado *des formes de vie (las formas de vida)*. Franck explica los detalles de todo esto en el prefacio de este libro.

Alcanza con decir que Becker inicialmente pensó que no podría contribuir con el proyecto por la que a él le parecía una razón suficientemente buena: que él no era un artista y por lo tanto no tenía idea de qué forma podría tomar una contribución suya. Hagman, quien había vivido el proyecto Faulkner/Becker desde las primeras ideas al libro publicado, tuvo una nueva y mejor idea. Recordó los cientos de e-mails que ambos habían intercambiado y estaba convencida de que documentaban la historia de los eventos que culminaron en *Do You Know?* de un modo que ordinariamente no sucede con ningún proyecto sociológico. El accidente de la geografía había provocado que la minuta de la comunicación, ordinariamente condensada en un término como “historia” o “desarrollo”, hubiera quedado escrita y estuviera entonces disponible para ser inspeccionada. Ella y Becker revisaron el archivo entero y se convencieron de que la historia del proyecto efectivamente estaba contenida en la correspondencia electrónica. (Su propia contribución al más amplio proyecto de Leibovici, “32 Cutaways”, fue una pieza en video).

Becker le escribió a Faulkner comentándole esta posibilidad y éste se mostró inmediatamente entusiasmado. Becker juntó todos los e-mails y le envió el resultado a Leibovici, quien se mostró igual de entusiasmado. La pieza fue una de las cientos que conformaron el corpus del trabajo que se convirtió en el proyecto terminado (si es que se puede decir que un proyecto como este en algún momento está terminado). Algunos fragmentos aparecieron en dos páginas del libro que documentó el proyecto (*des forms de vie): une écologie des pratiques artistiques (Les Laboratoires d'Aubervilliers and Questions Théoriques: Paris 2012)*. Becker y Leibovici “actuaron” una parte de la correspondencia que había sido traducida al francés, Leibovici leyó la parte de “Becker” y Becker leyó la parte de “Faulkner”.

Leibovici decidió que el modo apropiado para exhibir la correspondencia sería en un libro, pero no surgía ningún medio de publicación obvio. Hasta que Larry Gross, Director de la Annenberg School of Communication en la Universidad del Sur de California propuso que la Annenberg Press, la imprenta de la Universidad, lo publicara como libro electrónico. Todos los involucrados estaban entusiasmados.

Incluso luego de descubrir que eso significaba más trabajo por delante. Los e-mails no estaban en perfectas condiciones. A muchos les faltaban las fechas y otra información identificatoria y era necesario revisar todo el corpus para asegurarse que resultara relativamente claro para los lectores además de para aquellos que los habían escrito. Hagmann se encargó de este trabajo y examinó las computadoras de la pareja para encontrar el

set de originales más exacto a partir del cual poder construir un racconto preciso de los eventos que inspiraron y produjeron las principales ideas del libro. Su meticuloso trabajo, garantizó que los materiales estuvieran en la mejor forma posible.

Becker y Faulkner leyeron la versión completa e hicieron algunos cambios editoriales menores, ocasionalmente cambiando nombres y tomando otras medidas para proteger el anonimato de personas que no sabían que estaban participando de un proyecto de investigación (de hecho, por momentos ni Becker ni Faulkner tenían completamente claro que ellos *efectivamente* estuvieran haciendo un proyecto de investigación). Leibovici propuso que el documento incluyera una especie de “paisaje sonoro” hecho de las canciones a las que ambos corresponsales se referían constantemente a medida que recolectaban las entrevistas, observaciones y reminiscencias que constituían el material con el que trabajaron. La publicación electrónica hace posible insertar referencias electrónicas en dicho material de modo que cuando una canción es mencionada por primera vez en la correspondencia, el título contiene un hipervínculo que lleva a la representación de esa canción en youtube con tan solo un click (esto significa que en muchas ocasiones uno verá una breve publicidad antes de que comience la música). Fuera de esto, los e-mails son presentados tal como fueron escritos, incluyendo todo tipo de informalidades, chistes, referencias personales, etcétera, las cuales no hemos intentado explicar. Creemos que el lenguaje semi-privado se vuelve entendible rápidamente.

A lo largo del camino, Larry Gross y Arlene Luck, la editora a cargo de Annenberg Press, mantuvieron el proyecto manejable, avisándonos cuando alguna idea no resultaba práctica económica o técnicamente.

Todo lo cual prueba que la vieja máxima estaba en lo cierto: se necesita un montón de gente para hacer un libro.

Pensando Juntos

De: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Fecha: 6/28/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard S. Becker hsbecker@earthlink.net

Conde, No me sé “I Can Dream Can’t I?” pero la voy a aprender porque si no lo hago, eso querrá decir que vos sabés otra canción más que yo no sé y odio eso... lo odio. Quiero decir, odio no saber canciones que vos sabés y que vos sepas más canciones que yo.

¿Tenés la música de la canción en cuestión? No “There will Never Be Another

You,” sino la otra. No la puedo encontrar en mis *fakebooks*.¹

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

“I Can Dream Can’t I?” Creo que la toco en Mi Bemol, pero puede que sea Sol también. ¿Cuál es la diferencia? Bueno, posiblemente Mi Bemol sea mejor para la trompeta debido al rango. Mi recuerdo más acabado de esta canción en este momento es (no lo vas a poder creer) la grabación de las Hermanas Andrews, con Patti Andrews demostrando que realmente podría cantar si la dejasen hacerlo. (Sé esto porque Paul Taylor hizo una danza maravillosa llamada “Company B” con una colección de grabaciones de las Hermanas Andrews y esa es una de las canciones- la danza es sobre soldados de la Segunda Guerra Mundial y todo eso, muy sombría.)

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Deberías dejar de intentar saber todas las canciones que yo sé, este es mi gran derecho a la fama y ya estaba trabajando en ello cuando vos eras aún un bebé; y además, acompañé a muchos cantantes de a ratos y es una cosa muy mía. Sólo personas como Mike Greensil, el pianista británico que vimos en Moose, están tan locas como yo en esta área, y yo me sé un par que él nunca escuchó.

Es gracioso, pero cuando toqué en Dinamarca, el bajista preguntó por e-mail qué canciones podríamos tocar y yo le mande una lista de posibilidades y él me contestó diciendo que creía conocer muchas canciones, pero que yo había dado con 7 de las que jamás había escuchado hablar.

1. Se llama *fakebook* a toda colección de partituras destinadas a que un ejecutante, que está suficientemente familiarizado con la lectura de partituras, aprenda rápidamente una nueva canción. Cada canción en el libro contiene la línea melódica, los acordes básicos y las letras, la información mínima indispensable para que un músico improvise un arreglo en una canción.

Y no estoy contando las que me sé más o menos pero no enteras porque me faltan algunos puentes aquí y allá y son difíciles de rastrear. Tales como «We Go Well Together,» o «Humpty-Dumpty Hear” (la que solía tocar Glen Miller, no la canción hillbilly) y así.

De: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Fecha: 6/28/03

Subject: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard S. Becker hsbecker@earthlink.net

Ok Sr. Sabelotodo. Encontré dos artículos clásicos de Dick Hyman titulados “Keyboard Journal” en la revista, ah, Keyboard. Dios, estoy volviéndome loco como fácilmente podrás detectar. Bueno, Dick Hayman tiene para decir algunas cosas fantásticas sobre cómo Bob James y Phil Woods, en Keyboard Enero '82 y Phil en Down Beat advirtieron que la nueva cosecha de músicos tiende a ser “deficiente en el repertorio. Demasiado seguido, los músicos más jóvenes no conocen las canciones que aún son moneda corriente entre los músicos de todos los estilos de jazz”. Joder, “explotación”² como “moneda corriente”. El artículo está, nuevamente para ser redundante, en Keyboard Abril y luego en Mayo 1982 pp.56-57. **¿Título?** “*150 Standard Tunes Everyone Ought to Know*”. **¿Te encanta?** **Después, en Mayo:**»*150 More Tunes Everyone Ought to Know*” continuado en la página 64, que como un tonto, no copié bien Sr. Académico Erudito. Por esto, te cortaban la cabeza o las pelotas o ambas, en Venecia 1300-1330. Te voy a mandar los listados abreviados y nos sentaremos alrededor de una fogata y contaremos historias cuando vaya a tus pagos.

¿Te estás preguntando por qué es importante esto? Bueno, estuve dos meses revolviendo el maldito departamento buscando esta cosa de Dick Hyman en Keyboard porque creía que sería un ejemplo perfecto del asunto del “repertorio” y si Phil y James se quejan de que los chicos no conocen ninguna canción, o no saben cómo tocar en modo Dórico y otros riffs de venganza de la gente ostinata, entonces, esto encajaría bien con el tema de aprender el repertorio.

Estoy planeando entrevistar, ejem, si esa es una palabra seria, sobre la práctica y el aprendizaje de canciones. O, mejor aún, podés

2. La explotación (“exploitation”) se refiere a la práctica y explotación de rutinas, canciones, soluciones, motivos, riffs, progresiones de acordes, ejercicios, etcétera

insertar tus dos centavos y hacer de eso dos párrafos sobre la *Cultura de la práctica* (“*Shedding*³ *Culture*”).

“Tarde o temprano” dice Hyman, “alguien te va a pedir que toques ‘Stardust’”.

La oración que precede a ésta es la gema, acá va:

“Aunque estoy de acuerdo con que no sólo el jazz, sino la música popular en general le ha estado escapando a la disciplina del cambio de acordes, creo que un músico, y en particular un pianista, está gravemente sub-preparado si él o ella se embarca en una carrera basada fundamentalmente en el modo Dórico”. Gracioso de “ja-ja”. No gracioso- extraño. ¿No? Miré la lista. No me sé “Yours Is My Heart Alone.” Tampoco sé “I Surrender, Dear”. No sé “Can’t We Talk It Over.” No sé “Japanese Sandman.” Oh bueno, me sé “Stardust.”

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Bueno, en realidad no me sé “Yours Is My Heart Alone,” pero creo que está en mi antiquísimo *fakebook*. “I Surrender Dear” era una de las estándar cuando yo empecé y era una de las ocho canciones que Lennie T. tocaba (junto con “Don’t Blame Me,” “Ghost of a Chance,” “What Is This Thing Called Love,” etcétera). “Can’t We Talk It Over” es otra que me se más o menos, nunca la tocamos (a diferencia de “Can’t We Be Friends”) y “Japanese Sandman” no es algo que querrías tocar, es demasiado simple, del estilo de “Tiger Rag” o algo así. Pero tiene razón en que el modo Dórico no te permitirá sobrevivir la noche, especialmente si hay algún pedido. ¿Tiene alguna de mis favoritas como «Do It Again»?

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

3. *Shedding* es lo que uno hace cuando aprende un repertorio, canciones, toca líneas musicales una y otra vez, practica arpeggios y escalas, imita líneas musicales tocadas por otros y explora su instrumento de arriba abajo en busca de su propio estilo y sonido. Es explotar lo que se sabe y mientras se intenta explorar lo nuevo y lo difícil.

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

OK, acá está el resultado de mi investigación. “Can’t We Talk It Over?” es de los 30, creo, escrita por Victor Young y Ned Wassington y grabada por muchas personas. “Yours Is My Heart Alone” es de una operetta de Franz Lehár (dejate de joder Mr. Hyman, suficiente) y Sinatra la grabó con Tommy Dorsey y en otro lugar. No tengo la música para ninguna de las dos en mi fabuloso y antiquísimo *fakebook*.

Mala suerte.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/28/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Creo que Hyman se equivoca al no tomar en cuenta que la moneda corriente, cambia. Canciones que solían ser moneda corriente ya no lo son y surgen nuevas. Sin embargo, durante un largo tiempo existió algo así como un núcleo duro que “todos sabían”.

En mi época, se retrotraía hasta las canciones de Dixieland, de modo que aunque ya nadie tocaba así, todos sabíamos por ejemplo, “Muskrat Ramble” o “River boat Shuffle” o seguro sabíamos “Basin Street Blues.” Se fueron agregando otras cosas: “How High The Moon,” “Laura,” etcétera, a medida que aparecieron y a la gente le gustaron los cambios y alguien las grabó. Algunas se convirtieron en moneda corriente fundamentalmente por grabaciones hechas por gente del jazz, incluso cuando se hicieron por las razones equivocadas.

De modo que todos saben cosas como “Mean To Me” (recuerdo que vos lo grabaste un solo con un falso salto de octava) o “What A Little Moonlight Can Do” sólo porque Holiday y Wilson tenían ese contrato para grabar un par de canciones nuevas todos los meses.

En fin, así es como se constituyó el “canon” de las “estándares”. Había cosas base que todos creían que todos sabían. Había canciones marginales que locos como yo conocían y se las enseñaban a otras personas. Había canciones que casi nadie sabía (como las canciones de Alec Wilder que me gustan a mí) porque nunca fueron populares o porque no se tocaron mucho y canciones que fueron populares en el Hit Parade y después

desaparecieron pero que a algunas personas les gustaba tocar (como a mí) y por eso se mantuvieron ligeramente vivas. También había canciones de shows que a algunos locos (como yo) nos gustaban, como “Little Tin Box” y las tocábamos aún si a nadie les gustaban ni las tocaban. Etcétera.

Había mucha estabilidad en el núcleo duro gracias a las grabaciones clásicas que mantenían vivas cosas que de otro modo, hubieran desaparecido. Si la memoria no me falla, Hawkins de Chu Berry o alguien, hizo una grabación clásica de “I Surrender Dear” que todos los saxofonistas sabían y querían que uno los acompañara en su versión de la misma.

Pero hace unos diez años atrás aproximadamente, empecé a conocer gente joven que nunca había escuchado nombrar por ejemplo “Sunny Side of the Street,” o “You Can Depend On Me,” pero sí sabía “Joyspring” o “Godchild” y otras canciones de ese tipo que se habían convertido en lo que su “todos” sabían. Me aprendí algunas de esas canciones pero no todas, porque para ese entonces ya no estaba tocando tanto y mi repertorio se había vuelto cada vez más excéntrico a medida que yo tenía menos en común con otros músicos.

Si querés, podemos trabajar juntos en esto. Creo que es un aspecto interesante de tocar jazz sobre lo que nadie ha pensado demasiado hasta que vos te interesaste.

De: Faulkner Robert faulkner@soc.umass.edu

Asunto: Re: a thought on a thought

Fecha: 6/29/03

Para: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Conde. Tal como lo sospechaba, Hyman está jugando a ver quién la tiene más larga en el sentido de a ver quién se sabe las canciones más oscuras. Lo cual me recuerda a los cancheros de las estadísticas que se enorgullecen de saber las técnicas más sofisticadas y oscuras y se aseguran de que uno se dé cuenta que no las conoce. Es un tanque de tiburones; como dijo uno de mis encuestados (o es informantes): nadar o morir. Estupideces. Hay que prestarle atención a cualquier cosa de Victor Young.

Si cambiás la voz y pretendés ser un informante al que yo lo hice la siguiente pregunta – ¿crees que el canon de las canciones ha cambiado?- entonces, habrás agregado una muy reveladora cantinela al campo de, ejem, la “*explotación*”. Los cambios centrales los acabas de describir. Del mismo modo en que tengo entendido que por estos días, la canción estándar de cualquier sesión de improvisación es “Giant Steps”, Giant Steps de mierda. Yo ni siquiera puedo tocarla. De hecho, esto es bueno y deberías escribirlo, oops ya lo hiciste, de modo que puedo usarlo, en el sentido de “tratarlo” como un documento del canon que cambia ¿o no? No tengo ni

idea de qué estoy hablando. Así que esta es definitivamente una discusión para Moose (si sabés a qué me refiero). ¿Conocés Mooch theMoose? El puente es muy difícil ¿No? Chequealo. A todo esto, Milt Hinton, tiene una gran foto de tu héroe Alec Wilder con Red (Norvo, no Mitchel) en Bass Line.

El repertorio que uno debe aprenderse cambia, o en nuestra jerga, cambia el repertorio estándar y la moneda corriente como decís vos, lo que implica que el repertorio es una construcción (subrayado), de modo tal que la “*explotación*” se mueve constantemente como un blanco para ser aprendida, absorbida, tocada y así sucesivamente.

Los músicos no estudian y aprenden el “disco” de modo pasivo – lo que nos recuerda la fabulosa etnografía de Eliot (Freidson) sobre la práctica profesional (conjunta) en *Doctoring Together* (1975), aunque “práctica” es utilizada de formas muy diversas. ¿Riverboat Shuffle? ¿Eh? “Se agregaron cosas...” es una gran idea.

En el Apéndice B Eliot pregunta sobre las técnicas que debían ser aprendidas cuando un doctor se sumaba al grupo médico. Es la misma pregunta que le estoy haciendo a algunos de los músicos cuando me parece apropiado; i.e. cuando no hace quedar al entrevistador como un tonto culturalista. “¿De qué carajo estás hablando Rob? ¿Por qué me preguntás esto? Vos lo sabés. Yo lo sé. Qué es esto, ¿algún tipo de “ENTREVISTA”?”

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Rob, esto es fabuloso. Si seguimos escribiendo ida y vuelta, tendremos una Cosa completa, si sabés a qué me refiero.

Puedo imaginarme una parte de la investigación muy sencilla, que consistiría en armar una lista de canciones a partir de todas estas variedades que hemos estado describiendo y luego preguntarle a muchos músicos distintos si las conocen y si – y cuándo- las tocan, dónde las aprendieron, etcétera. Soy un gran fan de este tipo de cosas sencillas. Como un viejo amigo mío, el antropólogo Henry Selby, que hizo un estudio sobre brujería en un pueblo en Oaxaca. Se mudó con su familia a una casita en una punta del pueblo y le dijo a los vecinos que quería estudiar a las brujas y si sabían dónde podía encontrar algunas.

Le dijeron: “Qué pena, acá no hay ninguna, pero del otro lado de lado del pueblo hay un montón” y le nombraron varios nombres. Se va del otro lado del pueblo y repite la misma pregunta y le contestan “qué gracioso

que preguntes, porque acá no hay ninguna, pero de tu lado del pueblo, hay un montón” y le mencionaron varios nombres. La conclusión que sacó es que las brujas siempre viven al otro lado del pueblo. Luego, hizo un censo de brujas: les pidió a todos en el pueblo que mencionaran todas las brujas que conocieran. Y su impresión resultó ser cierta: todos podían nombrar un par de brujas, pero nunca mencionaban vecinos o familiares cercanos. Porque, explica Selby, uno conoce a esas personas demasiado bien como para creer que andan volando en escobas o causándoles la muerte a las personas; pero hay que tener brujas, porque ellas son la causa de todas las enfermedades. Entonces, tiene que haber brujas pero no pueden ser personas cuya identificación resulte demasiado disruptiva. QED.

La razón por la que te conté todo esto es porque su procedimiento es muy sencillo: hacé un censo de brujas y fijate quién nombra a quién. Funcionaría como una especie de modelo para que preguntemos qué canciones saben, quiénes más las saben y donde las aprendieron, etcétera.

Y uno de los motivos por los cuales esto me interesa es que en un par de semanas voy a una cosa de la NSF (National Science Foundation/Fundación Nacional de la Ciencia) que está organizando mi amigo Charles Ragin en DC, sobre, ejem, investigación cualitativa y cómo el NSF puede dejar de discriminarla, etcétera. Los sospechosos de siempre estarán ahí. Y una de las cosas que podría hacer es describir nuestra investigación sobre el canon del jazz, tal como está descrito en la legendaria correspondencia vía mail de Faulkner y Becker (Junio 2003) y demostrar que hemos desarrollado la idea y un plan de investigación y todo eso; y preguntar qué tipo de propuesta podríamos escribir para que la NSF nos dé algo de dinero. Eso debería alborotar el gallinero (¿así es el dicho?).

De hecho he estado copypasteando nuestra correspondencia y le voy a agregar todas estas cosas. ¿Quién sabe? Puede que ya tengamos medio paper.

Buen punto lo de la investigación de Eliot sobre los médicos. Es un tipo inteligente. Desafortunadamente, está en el Este por el verano y no lo puedo enganchar con esto. (Bueno, ¿por qué no? Tiene e-mail en Sag Harbor).

De: Faulkner Robert faulkner@soc.umass.edu

Fecha: 6/29/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Conde. Esta es mi más reciente adopción en mi círculo de músicos. La canción se llama “Estate” y no puedo encontrarla en mis libros, pero Jay Messer, mi músico del dúo de guitarras la tiene en su libro. Así que acá vamos. Un día, en el brunch del domingo, Jay dice: “¿Conocés esto?”

mientras saca Estaté. Le digo que no. “Querés aprenderla”, me pregunta. “Claro”. Me cuenta que otro trompetista, David Pinardi, se la mostró hace un par de meses o un poco más. Mi razonamiento es que si a Dave le gusta, a mi debería gustarme también. Dave tiene muy buen gusto y siempre está a la caza de nuevas canciones. [Esto es importante. Estamos en un proceso de difusión innovador al estilo de la cría de cocodrilos]. Jay lo saca, yo le doy una mirada y para ayudar, Jay la toca entera. Recordá que hay gente yendo al buffet, comiendo y tomando café y bloodymarys y no escuchando así que, qué diablos, aprendamos una nueva canción.

Después de que Jay la toca entera, veo su belleza, pero el puente sube mucho así que voy a tener que o bien tocarla así, que es muy alta dadas las circunstancias, o bajarla una octava o hacer que Jay improvise en el puente. Ok. Acá vamos. Salió bien. Y dijimos, “sigamos trabajándola”. Decidimos que la canción entrara en el repertorio, nuestro repertorio de canciones.

Dos semanas más tarde estoy cenando con un músico barítono—Dominick, es profesor de biología en el Amherst College, buen tipo. Me dice: ¿Conocés “Estate”? Le cuento entusiasmado que Dave se la mostró a Jay y Jay me la mostró a mí y ahora la tocamos; gran canción. Dominick dice, “¿Querés escuchar la grabación que hizo Chet con una sección rítmica italiana?”. Dominick es un loco de la tecnología y baja archivos y toda esa mierda. La encontró y la tiene. Así que escuchamos a Chet tocando Estaté; en realidad es una introducción de piano con unas inversiones de acordes hermosas y Chet entra en el registro más bajo en LA bemol (en clave de trompeta) y tiene ese sonido, ese tono bajo, oscuro, centrado, sin vibrato. Lloré (deja eso afuera de la etnografía) fue inmediatamente hermoso. Me fui a casa y al día siguiente probé Estaté en el registro más bajo y estudié el puente y cómo lo había tocado Chet, detrás del ritmo, sin esfuerzo, de hecho, parece que la estaba cantando, cantando la letra de la canción.

En cuanto a lo técnico, tuve que conseguirme una boquilla más grande para poder entrarle al sonido en el registro más bajo en esta cosa y trabajé Estaté con una boquilla enorme para mi corneta. Tras varios meses Jay y yo volvimos a tocar la canción en ese bistró manejado por la mafia y di en la tecla, sin que el tono sea inestable en el registro más bajo y algo parecido a como lo hacía Chet. Nosotros los mortales, apenas podemos acercarnos a la belleza absoluta y el sonido enfocado de un músico como Chet Baker, cuyo truco es que empieza en el centro del tono, del sonido, y luego lo profundiza en un sentido relajado. Red Michaels dice que Sarah Vaughn puede hacer esto (Cats of Any Color, New York: Oxford 1995, pp. 143-165). Ahora entiendo cabalmente a qué se refería Red.

Vayamos un poco más allá. Después, Dominick pasó otra grabación que había bajado con Jobim cantando Estaté. Jobim canta la línea de lírica y melodía de cada frase anticipándose a la sección rítmica para un efecto y una interpretación totalmente diferentes, lo que me hizo pensar en la posibilidad de tocarla así la próxima vez; si es que puedo. Es difícil capturar

el modo en que canta Jobim y en tanto intérprete de la melodía, me resulta difícil de imitar, así que es algo sobre lo que voy a tener que pensar, y por supuesto, practicar (*shed*).

Esa es la historia corta de la adopción de una de las canciones. La otra es una canción que sirvió de vehículo a Lester Young. Más sobre esto la próxima vez.

Respecto de tu observación de los saxofonistas intentando tocar ciertas canciones-como aquellas que grabó Prez. Esto requiere que el pianista sepa la canción y que sepa cómo acompañar en el estilo apropiado; por esto Tommy Flanagan era tan popular con los tenores, sabía cómo acompañar y mantenerse fuera del medio, sabía el registro en el que los dos cuernos, el piano y el tenor, no chocarían o competirían por la atención del auditorio (aflojé con el dialecto Rob).

Tenemos algo y deberíamos incluir esto en el formato que sea que preparemos. En este momento eso no me importa, lo más importante es anotar la observación. Entonces: las preguntas para la gente de Ragin.

1. ¿De dónde vienen las canciones? Esta es una pregunta respecto de la adopción en una comunidad de práctica y por lo tanto es relevante para una sociología de la a. ciencia, b. tecnología, c. capitalismo y d. arte. Obvio.

2. ¿Cómo se transforman las canciones? Esta es una pregunta de Latour sobre la comunidad de práctica en acción. «Ceora» de Lee Morgan es una reelaboración de “I wish I knew” de Gordon y Warren que se integró [oops Granovetter a la cría de cocodrilos] vía Lester Young. La primera parte de “Ceora” de Morgan es muy del estilo de I Wish I Knew y después pasa a las progresiones ascendentes ii V I de “Shiny Stockings”. Un seguidor de Latour podría entonces decirte cómo ocurrieron las transformaciones en el escenario o el laboratorio para el Dr. L. Esta es una conversación en el bar con un pianista y un guitarrista, explicando esto en detalle el uno al otro y para el observador. Volví a casa, la desarmé, practiqué y me la aprendí de esta manera. Funcionó y ahora “I Wish I Knew” forma parte de, ejem, MI arsenal de canciones. Fijate lo que esto significa. Significa que tengo que saber a. Ceora, b. Shiny Stockings y luego aplicar esas dos a c. “I Wish I Knew”. Y yo que creía que Latour era difícil. Es el mismo maldito proceso.

3. ¿Cuál es el método más eficiente para recolectar datos? Esta es la pregunta de la encuesta diseñada en la que el observador recolecta de todos los miembros de la comunidad una lista de eventos (canciones) de interés. ¿A quién carajo le importa? Bueno, es la accesibilidad de la música y de los músicos que puede ser tratada como el equivalente de la brujería en el diseño de la encuesta.

O se puede hacer el abordaje de la lista preparada: ¿Qué canciones sabés? Haga una lista. Te acordás del gran artículo de John Walton sobre liderazgo – el abordaje demográfico, el abordaje reputacional, el abordaje de toma de decisiones. Lo mismo. Se puede hacer una pregunta abierta. O preguntar basándose en una lista. Por ejemplo, ¿Conocés “Dream Dancing”? ¿Cuándo fue la última vez que la tocaste? ¿Conocés el primer cambio y la nota de la melodía? (verdadero saber) [Si Bemol 7 bemol 5— aprendamos esto Howie, sociología en acción].

Por cierto, creo que esta es una investigación muy interesante.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Esto se vuelve cada vez más divertido y me está haciendo un ferviente creyente en la colaboración vía mail. Quiero decir, wow! Nos estamos moviendo muy rápido.

Primero que todo, por supuesto que quiero aprender “Estaté”, nunca la escuché. (Me pasa una cosa rara con Chet Baker. El segundo marido de mi ex cuñada era un fanático chupamedias del jazz que idolatraba a Chet y que cada tanto manejaba hasta Sausalito a 160 kmp/h por el carril del medio de la vieja 101 de tres carriles -¿la recordás?- dejando muerte y destrucción tras de sí. Llegaba, monopolizaba la casa, se comportaba como un idiota frente a todos y se iba. Así aprendí a no soportarlo sin haberlo conocido nunca). Ahora me siento como vos, sabés una canción que yo no sé.

Descubrí que tengo “I Can Dream Can’t I?” pero es un video de la pieza musical de Paul Taylor de la que te hablé, así que me va a llevar un rato hasta que pueda sentarme y escribirla para vos y para mí (porque me acuerdo una parte pero no toda).

Ahora. Esta información es maravillosa, es exactamente lo que queríamos saber, idealmente, sobre cómo fue que cada canción entró en el repertorio

de cada uno. Sólo estamos limitados por la necesidad de ser prácticos y razonables y no volvernos locos.

“Estaté” es un caso interesante de una canción que nadie “necesita saber”, me imagino que es bastante opcional. Otras canciones no son tan opcionales (o podríamos decir, la opcionalidad es una variable) – uno necesita saberlas y si no las sabe, paga un precio (¿quién lo pone? ¿Quién lo cobra?) En pérdida de trabajos, o estima, o autoestima o lo que sea. Hay múltiples grados de esto con todo tipo de precio dependiendo de con quién se toque.

Por ejemplo, si quiero tocar “Little Tin Box” o “I’ll Remember Suzanne” o cualquiera de los números completamente desconocidos en los que me especializo, entonces tengo que – bueno, por eso fue que me conseguí una copia de Finale Note Pad, así puedo escribírselas a vos y Benoit y Mads y Don Bennet, personas que no conocen in extenso mi loco repertorio pero pueden leer una partitura básica. Porque nadie conoce estas canciones, al menos nadie que yo conozca o me haya cruzado. No puedo quejarme “Jesus, estos hijos de puta no se saben ninguna canción” porque no se supone que las sepan. No se supone que uno sepa “Estaté”, pero es opcional aprenderla. Yo no me sé (y por lo que decís, vos tampoco) “Giant Steps”, pero hay círculos en los que nos criticarían por esta laguna en nuestra colección.

Y, desde ya, esta historia es fabulosa por el detalle sobre el proceso real de transmisión de una canción particular. Si lo que vos describís pasara suficientes veces, “Estaté” se convertiría en algo que todos en el Valle de Amherst deberían saber; lo que estimo, aún no sucedió.

Y esta historia es una especie de punto de referencia de lo que, en principio, querríamos saber sobre todo. La pregunta de investigación práctica es ¿qué tanto nos podemos acercar a eso sin tener que renunciar al resto de nuestras vidas y acumular tanto detalle que después no podamos manejarlo?

P.D: Acabo de recibir un mensaje de Bill Bielby diciendo que quiere hablarme de su investigación sobre “bandas locales de finales de 1950 y principios de 1960”. Como habrás visto en Footnotes, se cree que es un músico porque una vez tocó una guitarra de rock. En fin, hay otra área en la que este proceso de construcción y cambio del repertorio sigue, por la que tenemos que agradecerle a Stith Bennett algunos tempranos avances.

Y eso me recuerda que podemos incorporar cosas del libro de Bruce McLeod sobre cómo cambió el repertorio de las *Big Bands* con el advenimiento del rock and roll.

De: Faulkner Robert faulkner@soc.umass.edu

Fecha: 6/29/03

Asunto: Re: una idea sobre una idea

Para: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Conde. Esto es divertido y va hacia algún lado, especialmente a la luz de tus comentarios de cierre de este e-mail. La adquisición del repertorio es un punto crítico y se toca con cómo opera una comunidad de profesionales en funcionamiento; y es una especie de modelo de cómo quisiéramos entender la organización social del trabajo, sin mencionar la reproducción de cultura. “Estaté” es una, la otra canción ejemplar es la de Lester Young, la que él hizo famosa. Me gusta especialmente tu observación de que hay canciones que uno debe saber y otras que son opcionales. Si me disculpás, acá hay una matriz $N \times M$ de personas por canciones de modo que si tenemos cinco músicos y cuatro canciones, voila:

| | Rob | Howie | Pat | Dianne | Wayne |
|----------------------|-----|-------|-----|--------|-------|
| Satin Doll | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| Moonlight in Vermont | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Stardust | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| Estaté | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |

En esta comunidad de músicos de fantasía Rob se sabe las cuatro, Howie sabe tres, Pat sabe dos, Dianne sabe dos (las mismas que Pat) y Wayne sólo conoce la canción de su boda que yo toqué para Wayne y Cheryl. Esta especie de contabilidad vía matrices nos permite empezar a recolectar data respecto de quién sabe qué y hete aquí el material preliminar a partir del cual se construye la adquisición cultural, el desarrollo y la pérdida. De hecho, en el último artículo de la ASR, el autor jode con este tipo de matriz tomada del trabajo de Kathy Carley en Carnegie Mellon. Uno puede tener comunidades que usan por ejemplo, homomorfismo y reducción:

11, o todos conocen todas las canciones, deben hacerlo.
Este es el tipo de músico del Club Date.

10, o la elite sabe un set y el resto sabe otro.

01, esta es una comunidad dividida.

00, sólo la elite sabe el set distintivo y el resto no.

Y así sucesivamente. Nada del otro mundo. Lo divertido es derivar esto de los encuestados e informantes porque es lo que se desprende de “¿qué

sabés de los eventos en la comunidad?” “¿quién sabe qué?” y, aún más interesante, qué pasa cuando se agregan canciones al repertorio y se hace necesario saberlas y como dijiste vos, ciertas canciones pierden su caché, necesidad y élan.

Observación: hubo una época en la que todos los malditos clientes se acercaban y nos pedían que tocáramos “Send in The Clowns”. Ahora, dejando de lado el hecho de que las canciones de Sondheim suenan como la parte del segundo saxo alto, nadie en la banda la sabía y estaba perfectamente claro que a nadie le importaba un carajo y nunca la aprenderían. Eso es importante. Cuando trabajé con George Masso, el gran trombonista, me dijo que los freelancers de Nueva York, esos que tocaban en las sofisticadas fiestas del Upper East Side, tenían que saber cómo tocar las canciones de los shows de Broadway más recientes. Esta es, ejem, una condición de la demanda.

Debemos trabajar el territorio “Estaté”? Creo que sí. Los voy a entrevistar a Jay y Dave mañana.

Todo esto me recuerda a *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* de Michael Baxandall, ¿a vos no? El habla del “ojo de la época”. Estoy pensando en la mezcla entre “calibrar” –estimar cantidades, volúmenes, ratios con un propósito comercial- y las letras de amor del Great American Song Book (Gran Cancionero Americano). Esto de tocar música con letra, con gente que se sabe la letra, supone involucrar una destreza con el público al momento de interpretar canciones; esto ha caído en desuso, ¿no? Esto me parece demasiado, quedémonos con el material empírico que tenemos en nuestras cabezas y nuestros cuernos. Las historias son buenas porque una comunidad de trabajo, tiene el compromiso de aprender un repertorio para mejorar el nivel de destreza (ese era el punto de Art Stinchcomb en varios capítulos de *Information and Organization*, y su comprensión de los neoinstitucionalistas con sus innovadores modelos de riesgo de adopción sin compromiso.

¿Escribo el ejemplo de “Estaté” y otro más mañana?

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Esto es fabuloso. La matriz NxM está en lo cierto. De lo que vos estás hablando es de los tipos de matrices de este estilo que hay. Vos exponés tres tipos, supongo que esto es algo que uno establecería empíricamente, los tipos de distribuciones que existen. Tal vez debería releer, asumiendo que pueda encontrar el maldito libro en algún lado, el trabajo de Simmel

sobre el “Secreto” (“Secrecy”), que si no recuerdo mal es sobre quién sabe qué y quién no sabe qué y quién se supone que sepa qué. El enfoque es distinto porque es sobre cómo asegurarse que la gente no sepa, es sobre una situación en la que desde cierto punto de vista es “bueno” que algunas personas no sepan algunas cosas. De lo que nosotros estamos hablando, no hay razón para que la gente no sepa cosas, nadie quiere esconderlas, el punto es hacer que la gente sepa las cosas que tiene que saber para la situación que tienen enfrente. Y ese es un ítem importante que debemos agregar al guiso: “la situación en cuestión”, es decir, lo que sea en lo que nos hayamos metido, sea tocar para un casamiento de alta sociedad o una jam session con unos chicos de dieciocho años o lo que sea.

Acá va otra historia. Conozco a un chico de unos veinte años, el hijo de un amigo, A_____E_____. Quiere tocar jazz en el piano/ jazz piano y de hecho, consigue un par de laburos aquí y allá, a veces ofrece sus servicios para tocar durante la cena en lugares del estilo de Moose. Toma clases con un tipo más grande, que lo reta porque no se sabe ninguna canción. Ocasionalmente venía a visitarme –estoy llegando al punto- y tocábamos a cuatro manos. Pero era un infierno encontrar cosas que pudiéramos tocar, porque él no sabía ningún tema estándar, tal vez tres o cuatro, y yo no sabía ninguna de las piezas de jazz que había aprendido de las partituras y *fakebooks*.

Sí, condición de la demanda es una buena forma de llamarlo, podemos agregarlo al guiso de variables que estamos elaborando. Lo cual nos recuerda que nada de esto sucede en el vacío, ni siquiera un vacío de músicos abstractos enseñando y aprendiendo canciones uno a otro. Siempre lo hacemos con alguna(s) situación(es) en mente –trabajos, práctica con otros músicos, etcétera. De modo que tendremos que listar todas esas situaciones y ver qué tipo de tipología puede armarse.

Otra cosa que es interesante, es la evaluación moral de todo esto que ya mencionamos. Específicamente: la sensación de que esos chicos son estúpidos porque no saben las canciones que deberían saber; que yo soy estúpido porque fui a trabajar y alguien pidió (disculpá la expresión) “Send in the Clowns” y no la sabíamos y tal vez se arme lio porque el cliente cree que deberíamos saberla, Por Dios es un gran hit (aún si efectivamente suena como la parte del segundo saxo alto, qué estupenda descripción!); que no es “razonable” que la gente espere que me sepa canciones como “Estaté” o “Little Tin Box” pese a que yo pueda pensar que son geniales; que es moralmente neutro si uno sabe canciones de esta lista (Estaté, Tin Box, Suzanne) mientras que es reprochable no saberse “Now’s the Time”.

Y la dimensión del tiempo –creo que estoy repitiendo o replanteando lo que vos ya dijiste- solía ser necesario aprender X pero no más; aún así habrá sido inteligente haber aprendido X; y creo que podés hacer una conjugación regular de todos estos tiempos y ver a dónde te lleva. Hay una o dos referencias cruzadas acá en alguna parte.

Sí; escribí “Estaté”. ¿Qué debería hacer yo? Voy a pensar sobre Baxandall.

Asunto: Re: una idea sobre una idea

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/29/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

No estoy seguro de qué tenías en mente con lo de las letras y quién las sabe y cómo eso es una destreza con el público. Pero yo siempre consideré -sin ningún buen motivo- más o menos esencial saberse las letras y muchos tipos le han dicho a Berliner que pensaban que uno debía saberse la letra si quería improvisar en una canción. La idea parecía ser que uno entendía el “significado” de la canción de ese modo. De hecho, creo que es una creencia bastante extendida, al igual que la idea de que cantar tiene algo que ver con la improvisación, de modo que uno mejora su improvisación cantando cosas.

Asunto: Re: Acá va otra vuelta de tuerca sobre el repertorio

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/30/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

Otra vuelta de tuerca con lo del repertorio. Cuando era chico en Chicago, era la época en la que uno podía conseguir un trabajo para una noche de sábado yendo a la sede del sindicato de músicos. Una noche había una banda de polca desesperada por un pianista y me encontré con un tipo ahí; hete aquí que a las 9 en punto me esperaban en este salón polaco, de traje azul oscuro y corbata roja tejida. Le pregunté de qué tipo de música se trataba y me dijo polcas, no te preocupes, es fácil. Y de cierto modo lo era. Tenían música, pero la música del piano era solo acordes y todos medio parecidos, aunque estas polcas tenían multi-partes. Probablemente conozcas “The Beer Barrel Polka.» Tocamos cosas como esa toda la noche y por momentos tenía la sensación de que había algo especial que debería haber hecho aquí o allá que un músico de polca con experiencia hubiera hecho, pero que yo no hice. Pero no cometí ningún error grosero, a pesar de que sólo conocía unas cuatro canciones de todas las que tocamos esa noche (por ejemplo, «Pennsylvania Polka»). El resto se sabía estas cosas de arriba abajo –había unos cuantos dúos de clarinete bastante complicados, por ejemplo, y el baterista tenía que tener claro lo que sea que hace un tambor en una polca- pero pese a que yo no sabía un carajo, sobreviví la noche sin heridas aunque sin destacarme.

Lo que quiere decir que hay repertorios especializados que uno no necesita saber a no ser que uno toque para ese tipo de gente. Eso es cierto para todas las cosas étnicas, ¿no?

Cuando tocábamos en casamientos italianos, teníamos que poder tocar una tarantela, «O Sole Mío,» «Sorrento,» «O Mama,» etcétera. Para los griegos, etcétera. Era complicado por los 5/4 y 7/4 pero no surgían siempre y cuando lo hacían te daban un libro y avanzábamos a los tumbos y alguien en la banda sabía esas cosas o de lo contrario no habríamos conseguido el trabajo. Cuando era demasiado raro contrataban a una banda étnica, como cuando tocamos en un casamiento sirio y tenían una banda siria que consistía en un banjo tenor y una pandereta que tocaba cuando nosotros nos equivocábamos.

Debe haber algún punto general en todo esto, pero es tarde así que al carajo.

De: Faulkner Robert faulkner@soc.umass.edu

Fecha: 6/30/03

Asunto: Re: a thought on a thought

Para: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Conde. Dejame escribir la historia de “Estaté” y la saga de “I Wish I Knew” también.

Respecto de la adquisición, difusión y abandono de canciones, en efecto tenemos una matriz evento x actor: esto nos permite estudiar la demografía del conocimiento en un escenario de producción o reproducción de cultura. ¿Qué músicos saben qué canciones?

No es un mal modo de acercarse a la cultura del trabajo y a cómo la gente hace cosas juntas sobre la base de lo que pueden aprender y enseñarse uno a otro y compartir (o no).

Respecto de tu conferencia sobre los métodos. Estuve pensando en las tres formas principales de recolección de datos para un proyecto como este. Las tres se mantienen cercanas a la perspectiva del actor y su hábitat natural. Fijate cómo también se les puede dar un impulso analítico. Acá va:

1. Abordaje reputacional: los músicos reportan sobre el canon, los informantes sobre lo que ellos tocan y lo que otros tocan. Los entrevistados cuentan lo que tocan en sus trabajos y por qué, o bien lo que solía tocar pero ahora ya no tocan. Las canciones tienen reputaciones que le son atribuidas por actores sociales.

2. Abordaje de toma de decisiones: los observadores observan y graban a los músicos trabajando en el escenario, fiestas y así sucesivamente. Los observantes siguen las decisiones respecto de qué canciones tocar. Uno puede interrogar a los músicos sobre las listas de canciones a tocar después de que las tocaron e indagar sobre las razones para que el set haya sido como fue. Los observadores observan a los líderes interactuar con los clientes, ejem.

3. Abordaje archivístico: los observadores recolectan los listados de canciones en los *fakebooks*, estudian los contenidos de los *fakebooks* y cómo cambian. Se cuentan tabulaciones de *playus* usando grabaciones y discos de ASCAP y BMI y así sucesivamente. Los observadores crean un registro continuo (Webb, et al.) sobre qué canciones graba quién y bajo qué circunstancias: BlueNote, Verve, Dial, etcétera. Esta es una matriz canción x grabación x músico y se desarrolla usando documentos.

Como verás, he usado los tres principales tipos de recolección de datos en estudios de liderazgo y poder en la comunidad de John Walton. Por qué no se ha importado para el estudio de cultura de trabajo y práctica profesional es un misterio para mí. Probablemente alguien ya lo haya hecho y yo no me enteré.

¿Querés una variación improvisada? Mirá el rasgo innovador (a la cría de cocodrilos) que adquiere esto con un giro. Los tres métodos de estudiar canciones x músicos x escenarios nos llevan rápidamente a: adquisición, difusión y abandono de canciones y hete aquí el estudio del repertorio. Repertorio es una palabra usada por los neo-institucionalistas pero carece de profundidad empírica. Pareciera que estamos cerca de esta intersección de repertorio, adquisición, cambio y cultura tal como fuera revelado por la matriz persona x objeto, es decir, músico x canción.

Por qué no trabajás en esto y yo empiezo la saga de “Estaté”, vos también tenés tu versión. Fijate en la cadena de interacción: Dave le cuenta y le muestra a Jay la canción, a Jay le gusta, la trabaja y me la muestra a mí, yo la cambio y te la muestro a vos, en realidad te la presenté, y ahora tengo un CD hecho por Domick quién indagó sobre ella y así fue que nos sentamos y escuchamos la grabación de Chet.

Dave—Jay—Rob—Howie\ Dominick

Estos eventos proveen las conexiones mediante las cuales las redes son mantenidas con vida. Bah. No es especialmente revelador, pero es una

parte de quién le muestra qué a quién (que es otra forma de ampliar el artículo de Atul Gawande sobre los cirujanos y por qué necesitan practicar, y aquí es donde nosotros, los pacientes, entramos – New Yorker, 28 de Enero de 2002).

Asunto: Últimas novedades desde el frente

De: Howard Becker <howardsbecker@gmail.com>

Fecha: 6/30/03

Para: Faulkner Robert <faulkner@soc.umass.edu>

No estoy seguro de que los métodos de Walton efectivamente funcionen, pero pensar si funcionan o no y por qué, será útil.

El que menos me convence es el archivístico, sencillamente porque hay tantos pasos intervinientes entre los documentos que tenemos y aquello a lo que queremos llegar. Por ejemplo (¿sabías esto?) Los *fakebooks* originales –el que yo tengo es uno de los auténticos, comprado del baúl de un auto en la esquina del club en el que estaba trabajando y vendido de este modo porque se estaba violando el copyright y los vendedores podían ser arrestados (y creo que algunos de hecho lo fueron)- fueron construidos usando la recientemente inventada fotocopiadora (esto es, mediados de los cuarenta) para copiar y reproducir las tarjetas Tune-Dex. ¿Y esta qué era? Se vendían por suscripción –uno se suscribía y pagaba lo que sea y obtenía cien tarjetas nuevas cada mes; cada una de las cuales tenía una partitura (melodía, acordes y letra) más datos de publicación (autores, fecha de copyright, discográfica). Se suponía que uno las tuviera en un fichero sobre el piano y cuando alguien pedía algo uno lo buscaba en el fichero alfabético, encontraba la tarjeta y lo tocaba. Mis fuentes consiguieron las tarjetas, las fotocopiaron y las anillaron.

Lo malo de usar eso como fuente es que contiene lo que sea que pudieron conseguir. Lo que quiere decir que mi libro contiene un montón de cosas que no eran parte de un repertorio de jazz pero tal vez eran parte del repertorio que uno necesitaría para tocar en un bar o para bailar o para un bar mitzvah. Una pizca de polcas, una pizca de canciones latinas de la época, un montón de canciones pop incluyendo varias estándar que aún conocemos y amamos, algunas canciones de operetas, algunos valeses (una categoría aparte) y así sucesivamente. Lo que no les permitieron poner en Tune-Dex no estaba. Por eso creo que no hay canciones de Irving Berlin ya que nunca dejaba que nadie reprodujera nada (mirá el capítulo sobre él en el libro de Wilder, el único capítulo con ejemplos musicales). Esto puede representar todas las otras omisiones sea como sea que se produjeron.

Es decir, las personas que hicieron y aún hacen los libros son un intermediario importante y toman decisiones por razones que pueden no tener nada que ver con lo que están haciendo los músicos. Cuando hay un paso con intermediario, siempre pasa algo, nunca es transparente. (Es el viejo argumento sobre estadísticas criminales, ¿no?)

Lo mismo pasa con las listas de Hit Parade y las listas de canciones populares de donde sea. Estas siempre se producen a partir de un proceso que no puede ser subestimado. La cosas cambiaron con los nuevos libros que están escritos en un lindo manuscrito, con una pluma manuscrita y representan un modo recolectar el material que no depende de cosas como Tune-Dex, que seguramente ya ni siquiera existe. Pero aún así, ¿cómo se arman los *fakebooks* con todas las canciones de Miles y las de Wayne Shorter, etcétera? (Lo que me recuerda que la próxima vez que ande por el centro tengo que comprarme uno de esos *fakebooks* de canciones de jazz).

Los abordajes basados en la toma de decisiones son buenos aunque puede que sean un poco complicados e incompletos. Complicados porque uno debería ir y mirar a la gente hacer esto e intentar cubrir una variedad de escenarios y tipos de trabajos y porque uno debería ser avasallador e inquisitivo en un contexto que podría no ser propicio para ello a no ser que uno efectivamente estuviera jugando el papel que supone ese trabajo. Algo bueno que podría salir de esto, sería el tipo de compromiso que se deriva de yo quiera tocar X pero vos no la sepas o que tengamos que tocar X porque un cliente así lo desea pero uno de nosotros no la sepa y tenga que fingir (una situación muy común según recuerdo) y cosas de ese estilo. Al igual que aquellas situaciones en las que a la banda le parece que nadie está escuchando entonces decide aprender “Estaté”, algo que me sucedió bastante a menudo, como cuando en un bar donde nadie nos escuchaba les enseñé canciones a los saxofonistas, total qué diferencia hacía...

Incompleto porque no abarcaría por ejemplo, la conexión Howie-Rob ya que no trabajamos juntos y esto debe pasar a menudo cuando la gente toca fuera del trabajo.

El reputacional sería el más sencillo ya que sería como si Selby hiciera el censo de brujas. Agarrás un grupo de personas y les preguntás el tipo de preguntas que vos sugerís y repreguntamos sobre cualquier cosa que digan que no hubiéramos pensado antes.

Como “la escuché en un ascensor y subí y bajé 3 veces hasta que me la aprendí aunque aún no sé el nombre”. Y se prestaría más fácilmente a cubrir una amplia variedad de situaciones porque uno podría preguntarle a los entrevistados todo tipo de cosas (hasta que se cansen, pero tal vez nunca lo hagan como los actores a los que entrevisté que nunca se cansaban de hablar de las obras en las que habían actuado y las personas con las que habían trabajado y para las que habían trabajado). Sería fácil construir el tipo de matriz que imaginaste de este modo. Pero correría todos los

riesgos que suponen las entrevistas en general, aunque tal vez menos que de habitual porque serían muy detalladas e irían al meollo de la cuestión.

Me pregunto qué tanto nos permitirían aproximarnos a la dinámica de todo esto, la decisión de aprender o no, tocar o no, enseñar o no, cualquiera de estos enfoques.

En fin, acá hay una buena lista de las actividades que nos interesan.