

# PAUL BLEY

## STOPPING TIME

La seva mare no podia tenir fills, així que el seu pare, que tenia molt bona rel·lació amb una amiga, va trobar una sortida: l'amiga es quedaria embarassada (d'ell?) i donaria el nen en adopció. Allà, els pares de Paul Bley l'anirien a adoptar, i ella passaria a ser la mainadera. La mare adoptiva mai ho va esbrinar. Ell mateix se'n va assaventar quan tenia 60 anys i va parlar amb l'advocat (que en tenia 90) que va gestionar la seva adopció.

Tocava el violí, però volia tocar el piano. Deia que volia seure (per tenir una excusa per passar del violí), diu que sentia que el seu cos volia seure. Tocava d'orella moltes coses de Woody Herman. Quan la seva mare es va divorciar i va tenir un "nou pare" a casa, sense que ningú l'avisés, això el va fer decidir-se per la música per davant de tot, i aïllar-se del món. Així com el primer cop que va sentir algú tocant música més que no pas tocant notes. Ell va demanar al seu profe de piano si li podia tocar una peça de dalt a baix, i va fer música. Ell va aprendre a improvisar amb les misses hebrees, que el rabí el feia tocar. La música popular de 32 compassos, tota és igual, al final. Molt fàcil d'aprendre i de tocar. Tenia el seu grupet de jazz, i els grans com Oscar Peterson o Maynard Ferguson el van ajudar sempre. Amb la recomanació d'Oscar Peterson i els calers de la seva mare, se'n va anar a NY. La cantant Nina Grey el va ajudar molt, a anar a NY.

1950 va a la Julliard. L'escena del carrer 52 ja anava a menys. La primera nit a NY va sentir Parker amb Max, Miles i Tommy Potter. L'altra era Tristano, Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer i Peter Ind i Al Levitt. Dizzy tocava al Birdland i Billy Eckstine al Bop City, tot en 4 illes de la ciutat. Va compartir apartament amb tres alumnes de composició de la Julliard, que finalment es van graduar sense haver sentit mai les seves obres. Tenien les seves habitacions empaperades de les seves partitures, per poder-les llegir sense passar pàgina. Diu que eren molt infeliços (fins i tot ell). Va parlar-ne amb Bob Reisner, crític del village voice i li va contestar: "Paul, vius a la pitjor part de la ciutat, perquè no vas al village? tinc un apartament". Bley li va dir que li salvava la vida. Anar al Greenwich Village va ser bestial, de cop era molt feliç. Resulta que Bob Reisner deia a músics que anessin a tocar a casa seva perquè hi hagués bon ambient. Bley va conèixer molta gent que estaven fora dels seus hàbits.

El primer dia de classe de composició, el profe Henry Brand, va dur-los 20 ràdios, i els dirigia (engegar-parar-més volum-menys volum). Diu que va flipar en com els hi va ensenyar a crear una estructura a temps real, molt millor que no pas les classes de composició de "normes" que havia rebut anteriorment. Seguint la història de la música clàssica, pots anticipar-te al que passarà amb el jazz, ja que fa els mateixos passos. Es veia a venir abans que passés, tota la cosa impressionística de Gil Evans, Miles i Tristano. I també l'atonalitat. De fet, diu que va tardar molt a sortir l'atonalitat perquè els compositors de jazz són els mateixos pianistes. I un compositor de clàssica no pot tocar a temps real, o sigui que és normal que s'estigui tres mesos per escriure tres minuts de música. Quan un intèrpret de jazz toca tres minuts improvisant, els següents tres minuts vol fer una cosa completament diferent. Tocar un AABA i anar fent coros, és una redundància, però en la mateixa AABA ja hi ha redundància de As. En els 1950 ja n'éren

conscients, però no savien com canviar-ho. Els compositors de jazz estaven més enfeïnats orquestrant solos de Parker per grups grans que no pas una altra cosa. Va estudiar a la Julliard juntament amb Phil Woods i Teo Macero. Diu que el que més s'acostava a la atonalitat era Tristano però "semblava" atonal sense ser-ho. I era molt més atonal que no pas Parker, que era el més modern. Bird era més triàdic que el que volem recordar-ne. Tocava molt la quinta augmentada i la novena bemoll, que sonen dissonants. No hi ha res més difícil que intentar literalment forçar la música més enllà dels seus límits, però intentaven forçar el jazz cap a l'atonalitat. Ho escrivien Gil Evans, George Russell i Johnny Carisi, i si hi hagués hagut un solista capaç de solejar en els mateixos termes que ells escrivien, hauria estat l'home del moment. Però el solista sempre era Parker... de fet, era més fàcil escriure-ho que improvisar-hi. No podem culpar als intèrprets.

Va entrar en una societat de Jazz on hi anava Mingus, i degut a això, va fer alguns bolos amb ell. Diu que era molt amable amb ell. Anava entre NY i Montreal, i a Montreal va tenir la idea de fer una peli sobre jazz, narrada per Stan Kenton. La van fer i ell hi toca amb el seu trio. El director va ser Gordon Sparling. Amb Keith White i Art Roberts van fer un workshop a Montreal. Els bateries eren Billy Graham i Bobby Malloy. Chuck Wayne va ser el primer yankee d'anar de convidat als workshops. També Sonny Rollins, Kai Winding, Jackie McLean, Art Taylor i Parker.

Cap al 1953, a NY hi havia uns lofts on tothom anava a fer sessions. Especialment tres: Joe Albany, Charlie Parker i Red Rodney. Va tocar amb Parker en aquestes sessions. Joe Maini, qui va posar en paper la tira de melodies be bop, vivia en un subterrani, com gairebé tothom. Ell el recorda molt. No estaven publicats, els papers, enlloc. Diu que hi havia com vuit persones a casa seva, copiant a mà tots els papers que ell havia transcrit. Un dia va anar a casa de Bird. Diu que la seva veu li recordava a la del seu pare, i per això el va agafar com una figura paterna. Diu que la cosa no anava de paternalisme, però, que si volia tocar amb Parker, l'havia de pagar. Van fer un bolo a Canadà i que ell va estar amb Bird tota l'estona, per no perdre'l de vista i que es punxés o fes algun disbarat. No volia ser recordat com el que va "perdre" a Parker. Era de constitució tan gran que podia anar súper posat de tot i encara segur "funcionant". Igual que Rollins, que es bevia una ampolla de Gordon's Gin abans dels bolos. La seva manera de funcionar (de Bley) era sempre fer el que no sabia fer. Quan estava còmode fent una cosa, canviava. Volia aprendre-ho tot. Quan el va trucar Mingus, tot i tenir dues feines, ell les va deixar i va anar amb Mingus. És molt important gestionar el talent d'un mateix. Saber què és el més important. Tenia clar que si no ho aprenia tot i no escollia les opcions encertades, Parker mai el trucaria. Abans del be bop, el jazz era música de trompeta, després de saxo, però mai de piano. Quan Tristano va arribar, va ser una font d'innovació, que va ser copiada per saxos i trompetes. Fins i tot amb Bud Powell, el piano era cosa de mà dreta. Ell venia d'Oscar Peterson, on els standards eren cosa de "tres mans", per això li avorríen els solos be bop de piano, d'una mà.

Parker el va trucar. Els altos després de Parker van ser Cannonball i Arthur Blythe. Tocava normalment amb Pete Brown i Louis Jordan, amb el bateria Willie Jones. Començaven el set amb "52th street theme" a tota castanya. Pete Brown deia que si podien tocar aquest al principi, sense escalfar, no tindrien problemes amb la resta del bolo. Al bolo amb Parker, en teoria era a les 24h, però va aparèixer a les 3h i al cap de 16 compassos de tocar, ningú recordava que havia fet 3 hores tard... Estava de moda entre els grans músics el fet de fer tard als bolos. A veure qui podia arribar més tard i arreglar-ho tocant. El que va aprendre de Bird és no tocar "on ets" sinó "on vas". Toca pensant en anar al pont quan estàs a la segona A, per exemple. Pots pensar anticipan-te 16 compassos o 4 coros... fins arribar a sentir el solo sencer abans de fer-lo. Pensant en l'habilitat de Parker

d'anticipar-se, va intentar estendre la idea per escoltar pensant res coses abans de tocar una frase:

- 1,- quina ha estat la última frase que s'ha tocat i quina ha estat l'última nota i què necessita per continuar
- 2,- Quin ha estat el material que s'ha tocat al llarg de la història del jazz per evitar-lo i que em deixi amb el material per la següent frase?
- 3,- on m'agradaria estar quan acabi de tocar.

El 1953, el va trucar Mingus. Era per si podia dirigir uns arranjaments seus i fer un bolo a trio amb Art Blakey. Havia vist moltes vegades a Blakey, i sabia que primer començava fluix, i que aniria pujant de volum al llarg del bolo. Diu que hi ha una tradició a NY que és que quan arriba algú nou, està un any deixant-se veure, però que ningú el contracta perquè és com el nouvingut. Després d'un any et pots deixar sentir. Ell en va tardar tres, però va aprendre de tothom amb qui va tocar. Especialment en llocs i amb gent negra. Diu que els bons bolos o mals bolos depenen del bateria. Si pot swingar, està salvat. Va fer uns bolos amb Jackie Mclean, Donald Byrd, Art Taylor i Doug Watkins. Diu que eren mooolt amics entre ells i que ell va tardar unes sis setmanes a entrar en el rotllo. Que era un ambient de puta mare. El mànager era Monte Kay i va moure molt el seu trio. Amb featurings com Lester Young. Lester era home de poques paraules, però les poques paraules eren poemes. No havia sentit mai a ningú tocant amb el so de Lester. Per què? per què si Lester tocava taaaant millor que els altres saxofonistes i feia tant temps que ho feia, ningú l'havia copiat o n'havia après, d'ell?

Un dia va arribar tard i estaven preocupats per ell. En arribar, una hora tard, només va dir: "slipin' and slidin".

El van contractar amb el seu trio per estar alternant-se amb Louis Armstrong durant un temps. Es veu que hi havia una cua llarga de fans, sempre. Que Armstrong els revia un per un al camerino, sense samarreta i amb la tovallola al coll. Al cap d'un temps, Bley va demanar al propietari perquè els havia contractat a ells, i li va dir: "buscàvem a un trio que vuidés la sala entre els sets de Louis Armstrong"

Una vegada el sindicat li va passar un bolo, però havia de ser amb 11 músics. Va anar a l'escola de Tristano i els va fitxar a tots excepte Lennie, però eren 10. Va trobar un tio que tocava l'ukelele per allà i li va dir si volia fer el bolo. El tio controlava tot lo de Tristano. Va ser l'inici real del birth of the cool.

1954 tenia un contracte amb el seu trio (Al Levitt i Peter Ind o Percy Heath). Era company de pis amb Al Levitt. El va trucar Chet Baker per fer un mes a L.A. Diu que tot el seu grup eren yonkies, especialment Phil Urso (tenor) i Peter Littman. Chet tenia un esportiu vermell europeu i conduïa fatal, diu que els vianants estaven més segurs a la carretera que a la vorera, quan ell conduïa. Ell tenia molta facilitat per gestionar els bolos com a líder. Fer de "pare" del grup. Li sortia tan bé, que fins i tot va fer coses perquè no el contractessin només perquè era fàcil contractar-lo. Com vendre's el cotxe i coses per l'estil. Per dir: si em voleu, és per com toco, no perquè ho poso fàcil.

Va tenir una hemorràgia interna sense adonarse'n. Sort que durant una pausa d'un bolo, una tal Lucille Ball li va dir que què li passava, i el va portar a l'hospital. Ell es pensava que només es sentia cansat. Diu que li va salvar la vida. Tenia una úlcera degut al menjar, estrès i desequilibri emocional. Quan va poder tornar a moure's va adornar-se'n de lo important que és poder-ho fer... i del sentit del jazz i la vida en general. Va adonar-se'n de com ell volia contribuir en el benestar de l'art del jazz.

Més endavant, la Carla li va demanar matrimoni i ell va dir que s'ho havia de pensar. Va estar una setmana en un apartament, rumiant i finalment es va decidir, entusiasmat. Va agafar un avió per dir-li a la Carla que es volia casar, i llavors va ser ella que no ho tenia clar. Ell li va dir: "d'acord, ja saps el meu telèfon..." i al cap d'unes setmanes es van casar.

The Hillcrest club. Cap al 57 va anar a LA, on hi ha una escena molt més tranquil·la, menys competitiva que a NY. Però no hi ha bons músics. Va tocar cada nit, i sentia que allà "l'escena" necessitava el seus inputs. Tocava a trio al Hillcrest amb Hal Gaylor, Lennie McBrowne, i a vegades amb Dave Pike al vibràfon. Va tenir una temporada un duo amb Herbie Spanier, trompetista. Tocaven molt free. En una entrevista al downbeat ell ja deia que el jazz viuria una revolució aviat. Que necessitava no tenir un centre tonal i unes formes més llargues. No es van adonar que no havien pensat en la secció rítmica... que podien fer-ho a duo, però no amb més gent.

L'interessa la part original que tenen els líders, la part que fa que ells facin sonar la cosa a la seva manera. Ells poden i tu no, llavors com has d'aprendre-ho? tocant amb ells és la única manera.

El free de veritat no va arribar fins Albert Ayler, Don Cherry, Gary Peacock i Sunny Murray. Sempre ha tingut la idea que si algú deixa el grup, ell mateix sabrà qui el pot substituir. El mateix que els "sit in". Encara que ell sigui el líder, els altres poden opinar i decidir qui pot tocar alguns temes o bé qui pot ser el substitut. Però en aquella època, volien trobar quelcom i per això es van blindar. Si algú volia tocar, l'enviaven a les jams dels dilluns de Les McCann. Hal Gaylor va anar a viure a la costa est i buscaven un baixista. Lennie McBrowne va portar a Charlie Haden. Tocava molt bones línies i amb un tempo excel·lent. És més difícil trobar algú que toco amb bon tempo que no pas amb bones línies (això sempre és fàcil d'ensenyar). Billy Higgins va unir-se a la banda. A les jams d'altres hores, tocaven a duo, sense acompanyament, tot un set de "ritme". Mai ha sentit a una secció rítmica que no vulguis deixar d'escoltar tocant només ritme com aquella.

Billy Higgins va convidar a Ornette i a Don Cherry. Al primer tema, la gent va marxar. Moltes parts del solo de saxo tenien notes no temperades, no afinades. Així que el piano per poc que toqués, s'identificava molt com a so temperat. I era necessari que deixés de tocar. Hi havia frases del solo d'Ornette que no tenien res a veure amb el tema, simplement tenien 8 compassos, però cap rel·lació harmònica. Don Cherry era més fàcil d'entendre. El segon tema, un d'Ornette, no van fer AABA, sinó una forma com de A a Z. Un through composed. Van trencar amb les estructures repetitives. Va adonar-se'n que aquella era la cosa que el jazz necessitava. Aquella era la unió entre tocar bebop i tocar totalment free. I funcionava amb secció rítmica. A NY, si un pianista et deia "el líder em permet tocar un tema" i tocava millor que tu, era obvi que tu deixaves de ser el pianista de la banda. Això és el que van fer amb Ornette i Don Cherry. Els va contractar i van fer fora a Dave Pike.

La tarda següent van fer un assaig tocant temes de Monk, Parker, Bley, Carla i Ornette. Ornette escrivia moltíssim, cada assaig estrenaven uns dotze temes nous. Els temes no tenien parts de piano ni harmonitzacions. Li va dir a Ornette si volia alguna cosa en concret i ell va contestar: "make it up".

Assajaven cada dia i tocaven cada dia. Al cap d'una setmana tenien 60 temes nous... Tal com cantava Billie Holiday: "the impossible will take a little while".

Després d'aprendre's tota la història del jazz i d'intentar buscar noves coses i nous camins, amb una setmana va tocar de mil maneres diferents a tot el precedent a la història del jazz. A la gent no li agradava gens, però. Quan tocaven, tothom sortia al carrer a beure.

Van adonar-se que no per força s'havia d'improvisar sobre el tema, sinó que podia fer-se sobre el "material improvisatori" com a premisa. Diu que Ornette alternava tonalitat amb atonalitat i afinació amb desafinació i per això l'escriptura musical es queda curta i no es pot transcriure. Ell té tots els bolos enregistrats i la informació dels pitos i de la banda en general és més real o fidedigna amb la realitat que els discs d'Atlantic d'Ornette perquè pots notar els balanços naturals dels músics. Al cap d'un mes, els van dir que pleguessin de tocar, l'amo del club. Però ell ja tenia totes les grabacions.

Ell va trobar una feina de sis mesos a l'lt Club, al costat del Hillcrest, amb Scott LaFaro, Bobby Hutcherson i Larance Marable. Scott LaFaro era el millor del grup i el van posar al davant de tot, com a front line. Era molt exagerat la diferència que hi havia... era el millor sense dubte.

Es va vendre totes les cintes (burro!!!) per viatjar amb poca cosa. Van anar amb la Carla cap a Lenox (una mena de seminari de jazz). Després de conduir tres dies, van arribar per veure l'últim tema de l'últim dia... va dir a Ran Blake si podia tocar ell el piano i li va deixar tocar l'últim tema. Paul Bley va posar en pràctica tot el que havia après a la costa oest i va tocar com si la vida li depengués d'aquell tema. Va tocar amb tots els all-star del seminari (Mingus, Giuffre, etc). Diu que la feina dels anys posteriors li va venir gràcies a aquell tema. Tot el retrovament amb Mingus, el trio amb Giuffre, Sonny Rollins, etc tot prové d'aquell tema.

Va anar a NY per veure com podia posar en pràctica la seva nova manera de tocar el piano, inspirada en Don Cherry i Ornette. En el jazz, sempre hi ha hagut una blue note, una bemoll set, etc, però aquesta vegada era una extensió de la microtonalitat dins el jazz, anterior al 1957. Ell mai s'ha sentit com un amant dels acords, creu que són melodies verticals tocades simultàniament. Si no pots posar les notes d'un acord una darrera l'altra i fer que sonin bé, no és un bon acord. La cosa normal és trobar un estil i tocar-lo en tota la teva música, alterant algunes notes en funció de quina dècada toquis. Ornette i Don encara no havien tocat al Five Spot, però a NY ja se'n parlava. Va ser una de les tres vegades que tenia informació que ningú més al planeta tenia, referent als teclats. En realitat diu que preferiria no ser el primer en posseir una informació així, és molt perillós.

George Russell, al 1960 li va oferir una feina per dos pianos i orquestra. Tenia l'score 30 dies, se l'havia d'estudiar i tornar-lo i tocar-lo sense ni un error. Sinó, la feina era per un altre. Bill Evans era l'altre pianista. Bley s'ho va estudiar moltíssim, podia tocar-ho sense dubtar, va convertir-lo en "la seva" música. Hi havia una part on la secció rítmica tocava malament, sense harmonia ni cap melodia donada... era l'atmosfera perfecta per Bley, i no tenia clar si havia de posar-ho fàcil per Bill Evans o no. Perquè tothom adorava a Bill Evans. En arribar el moment, Bley va anar a mort, però Bill Evans el va respondre perfectament i va tocar molt bé durant tota la sessió. En acabar, George Russell els va anar a felicitar a tots dos, dient que mai ningú havia tocat la seva música tan bé. Bley s'esperava poder accedir a l'1% de l'escena pianística que deixava lliure Bill Evans, ja que ell acaparava el 99%, en aquell moment. Però va veure que no hi hauria maneres... el va anar a veure amb el seu trio al Vanguard i va pensar "segur que vaig allà i ja toca el que jo he tocat i fot aquest 1% a prendre pel cul". Però quan el va anar a veure, Bill Evans va tocar com sempre. Al camerino, Evans li va preguntar què era el que van tocar a la sessió, i Bley va començar dient "post-ornette" bla bla bla i va acabar recordant Lester i li va dir "we were just slipin' and slidin".

Va conèixer a Steve Swallow per Ran Blake, que en aquell moment havia acabat al Bard College i el van fitxar de profe. Swallow estudiava literatura a Yale, però quan Bley li va dir que anés a NY, ho va deixar. Va viure de veí amb ell i Carla, i tocaven cada dissabte a duo en una cafeteria al Blecker St. El trompetista Bill Dixon hi anava sovint. Durant aquesta època, va tocar amb Jimmy Giuffre, Jim Hall, Oliver Nelson. Giuffre el va trucar perquè el baixista Ralph Peña marxava de NY i volia a Bley al piano i que li recomanés un baixista. Giuffre estava molt avançat en la composició però estava acostumat que els músics no tenien ni puta idea de què fer als solos, així que va acostumar-se a posar al paper el que havien de tocar en els solos, com ho havien d'enfocar, des d'una òptica bebopera. Bley li va dir "et porto el baixista, però m'has de prometre que no li diràs COM ha de tocar ni QUÈ ha de tocar". Quan va sentir Swallow tocant exactament el que ell volia que toqués va flipar. Van tocar a trio per tot europa i estats units. Giuffre diu que tenia una dona que tenia uns guepards i que n'estava fins als ous. En un moment que estava al sofà i tena un guepard a cada espatlla li va dir a la seva dona: "o ells o jo" i ella els va triar a ells... A la gira a europa, tothom esperava que Giuffre toqués el que tocava a la peli de "jazz on a summer day" i la gent quan veia Bley, deia "on és Jim Hall"??? Diu que a Europa no hi havia ni públic ni músics ni llocs per una música tan d'avantguardia. Més endavant sí, però en aquella època no. L'agència que els va contractar, va deixar el jazz i es va dedicar a portar els Beatles a EEUU. L'estil de Giuffre era molt contrapuntístic, amb parts on cada músic triava el seu tempo, i coses per l'estil. Els temes sempre sonaven diferent. Els músics més interessants de l'època van ser tots dos "horn players" i tots dos compositors: Ornette i Giuffre.

Un dia al Blecker st, a duo amb Swallow, va entrar Atilla Zoller i el va recomanar per un tour a Europa, però ell com a líder. Tothom estava interessat a tocar amb ell, ja que era l'únic pianista que havia tocat amb Ornette (excepte Walter Norris, que el deixa com a "great bebop player"). Sonny i Miles el volien, però aquesta gent no et truca... fins que un dia el van trucar tots dos per el mateix bolo. Tocaven un davant de l'altre, al mateix carrer i la mateixa nit, i també hi havia Herbie Hancock, que havia rebut les mateixes dues trucades. 1963. Herbie li va oferir a Bley que ell triés amb qui volia tocar, si Sonny o Miles. Diu que ell no hauria fet el mateix, que Herbie va ser molt amable. Va triar Rollins perquè en aquell moment tocava estàndards, però free a sobre, que estava "right in the middle". Va començar una temporada amb Rollins, fent tours per tot EEUU i Japó. Quan havien d'agafar el primer vol cap a Japó, Sonny no apareixia i ja estaven fent l'últim avís. En l'últim moment, que el manager ja estava estirant-se els cabells pensant que perdia la gira, va aprèixer Rollins amb el cap rapat i amb cresta Mohawk dient: "let's go". Era una gira amb doble concert, on la mateixa secció rítmica acompanyava a Rollins i a Betty Carter. Amb Roy McCurdy i Henry Grimes. Però a l'avió va veure que hi havia un trompetista al seu costat, amb una maleta lligada al canell. Bley li va dir què hi duia, i ell va contestar que estava plena de temes escrits per la gira, que el trompetista havia escrit per Sonny. Bley va intentar convèncer al tio dient que Rollins era un dels grans compositors de jazz (oleo, pent up house, etc) i que no era bona idea portar temes. A la segona nit, el trompetista no va aparèixer al bolo, i després Bley se'l va trobar en una jam. Resulta que el van despatxar del grup de Rollins...

En aquella època, els solos de Rollins eren molt i molt llargs, podia fer un set d'una hora i mitja i tocar només un tema. O sets sencers de quatre hores... en un bolo a Los Angeles, Henry Grimes, que sembla ser que era molt i molt tímid i callat, no va aparèixer. El van veure just abans del bolo enfilat en un arbre, davant del club. Rollins, que era molt amic seu no va poder convèncer a Grimes perquè baixés de l'arbre i Bley va fer tot el passe fent walking amb la mà esquerra. Un tema de tres hores... i a la tarda un passe de quatre

hores (però sí que es va presentar Grimes). Tota aquesta bojeria era perquè al acabar la gira, tenien sessió d'estudi per RCA amb Hawkins.

El dilluns tothom estava a l'estudi menys Rollins, que al vespre va trucar dient: "ho deixem per demà". Bley ja tenia experiència amb Rollins i va veure de què aniria la cosa... així que va donar uns bitllets al conserge de l'estudi i li va dir: "quan Sonny Rollins entri per la porta, em truques". I això va ser divendres. Sonny Rollins tocava increïble i Hawkins no tenia ni idea de quan havia d'entrar, així que va anar a demanar-li a Bley que li diés quan acabava els solos Sonny.

Mingus també era molt extravagant. Podia ser molt amable, afectuós i ensenyar-te o explicar-te què estava fent, i al cap de mitja hora, fotre't fora de casa cridant. Per la música, la bojeria pot ser bona, almenys per Mingus ho era. Una vegada, en una mena de trobada oberta amb tot de mànagers i gent de les discogràfiques, Mingus s'acosta a Bley i li diu: "has preguntat a algú per alguna feina?" i Bley va contestar que no estaven allà per això, que anava d'una altra cosa, però Mingus diu: "quina collonada! però si està tothom aquí, què hi fem si no aconseguim cap feina? això no té sentit", així que se'n va anar amb el de Columbia i va començar a parlar, pujant el volum. De manera amable i cordial, però pujant el volum, fins que a tota la sala només es sentia a Mingus parlant. El de Columbia va anar dient que sí a tot, només perquè baixés el volum. Després de la conversa, Mingus va fitxar per Columbia.

1964. Amb Paul Haines, Gary i Annete Peacock, Carla i Steve Swallow xerraven moltes nits sobre el Jazz i el seu futur. El tema solia ser la segona revolució del jazz. Al 57, amb la primera, es va abandonar la tonalitat i llavors, amb la segona, el tempo. El piano i la guitarra veien com el jazz deixava de ser una música d'acords i estava oberta a moltes possibilitats instrumentals. Ara estaven mirant de tocar alguna cosa que els portés a nous terrenys, però tot basat en l'estètica del jazz. Tots eren amants del jazz i de la tradició i no volien posar noves coses per treure les velles, sinó per aportar quelcom. Un dia, Gary Peacock el va trucar per passar-li un bolo a Blecker street amb dues bandes a la mateixa nit. La primera era amb Motian i John Gilmore, i la segona era amb Sunny Murray i Albert Ayler. 5 dòlars. Després va trucar-lo Edgar Baternan, un bateria que tocava amb Miles Davis, per passar-li tres setmanes de bolos a la Bahamas molt ben pagats i va dir que preferia fer el bolo de 5 dòlars. És important distingir entre les trucades importants i les que no ho són. I realment el bolo de Blecker va ser històric. L'assaig el van fer amb Sunny Murray, tot temes amb tempo però sense canvis d'harmonia, temes de la Carla. Paul Bley donava el tempo i en Sunny Murray tocava free... Bley deia: "ei, Sonny, aquest tema és a tempo!" i ell contestava "ok, ho tinc!". Tornava a comptar i tot igual... Bley diu: "fem un Latin", Sunny Murray va tocar exactament el mateix...

La Carla era una obsessionada amb la música. Sempre tocava el piano a casa, mai podia tocar Paul. O tocava, o xerrava si tenien convidats o bé escrivia. Molt activa. Sempre anava als bolos i tot sovint se li acudien temes escoltant el bolo, per això els seus temes estan tan lligats a la improvisació i la improvisació està tan lligada als seus temes. Després de l'assaig, la Carla va reescriure el repertori, tot amb temes sense tempo. Va sonar bé.

Amb Ornette, els bateries toquen a tempo, però allò era una altra cosa... El bateria s'integrava amb el contrapunt del baix. Per molta gent, la música deixava de tenir sentit, així, però per ell això va ser un canvi radical. Motian, Murray i Graves són els tres bateries que ho feien. El quartet va enregistrar Turning Point i un a quintet que es diu Barrage amb Marshall Allen, Eddie Gomez, Mildford Graves i Dewey Johnson.

Parla del Composers Guild que va organitzar Bill Dixon (hi havia John Tchicai, Cecil Taylor, Archie Shepp, etc). Bàsicament parla del fet d'estar en organitzacions de músics, dient que no són música en si mateixes, per la càrrega burocràtica que representa i que en organitzacions d'aquest tipus, sempre ha experimentat que hi ha algunes persones clau perquè tirin endavant. Que en un moment donat, cal relleu, pel que sigui. I després es perden les persones clau i desapareix.

Hi ha una anècdota bona quan parla que van anar a veure un advocat a wall street i quan ja semblava que tenien calers per comprar un edifici per fer-hi activitats, Sun Ra va fer un discurs començant a Egipte.... i tot se'n va anar a la merda.

En aquesta època és quan la Carla el va deixar, i ell es va sentir perdut i sense rumb. Volia marxar, però es va adonar que tenia una cita molt propera (Closer) d'estudi, per Columbia, i va cridar a Steve Swallow i a Barry Altschull. Diu que sovint les experiències fotudes de la vida es poden convertir en bons moments musicals. 1965. En quatre pistes. Assajant, només feien solos curts, i s'hi van acostumar... i al disc, els temes són molt curts.

Aquell any va girar per europa fent free i tenint bona rebuda, per primer cop. Amb Barry Altschull i Kent Carter. Estant a NY va començar a sortir amb Annette Peacock. En aquella època, la discogràfica ESP va interessar-se per l'avant garde americà, però les vendes eren molt més baixes que amb els "mainstream" i tampoc cobraven res per editar-los ni enregistrar-los ni tampoc de drets d'autor. Parla una mica de David Izenzov, dient que era tot un caràcter, que ell mateix va trucar a l'Ornette dient: "vull tocar amb tu i vindré a NY" i ho va fer. Bley va anar amb el trio de Barry Altschull i Mark Levinson per europa, amb l'Annette embarassada. El pla era tocar a Madrid tot un mes, en un club, però estant allà, van trucar-lo de Bolonya, per tocar al festival. Ell va deixar Madrid sense cobrar la última setmana i van anar tots en dos cotxes cap a Bolonya. Només podien pagar la benzina i poca cosa més. Van arribar a Bolonya i els van rebre molt bé, en un bon hotel i amb bon menjar. Allà va veure que no només tenia una dona i un fill a punt de sortir per mantenir, sinó que tenia als dos del grup pendents d'ell. Va pensar que havia de tocar mooolt bé al festival perquè li sortissin més bolos per europa. I que hi van estar sis mesos...

Es van quedar a Roma, amb una mena de mecenes que tocava la bateria, un tal Pepito. El 1966 va grabar Ramblin. En aquell tour va nèixer la filla, i diu que no podia pagar l'hospital, així que al cap de dos dies, quan la mare i la filla ja estaven bé, van marxar de nit per la porta del darrera, sense pagar.

No tenia ni un duro, així que es van inventar un "joc" en plan "test per poder entrar al trio de Paul Bley". Es tractava de quedar-se sol al mig d'una capital europea i abans d'acabar la nit, havies de tenir parella, pis, cotxe i telèfon. I Barry Altschull ho va aconseguir. Després van anar a Amsterdam i diu que era com el paradís dels músics de jazz. En aquell tour de sis mesos va fer cinc discs: Ramblin, Trio, Blood, Prague Festival i Haarlem. Després, va estar dos anys a NY, anant moltes vegades a l'estudi i ho tenia tot a casa.

Quan Manfred Eicher el va visitar el 1967, va dir que volia fer una discogràfica i que li volia comprar alguns masters. Va editar Ballads. Diu que era molt raro, en Manfred, i que ell, en aquell moment volia ser el pianista que tocava més lent del món. Va tornar a grabar el disc Blood però amb Peacock i Elgart, diu que el va millorar. Ho va fer perquè a estats units no volien editar masters grabats a europa, i no va tenir més remei que tornar-ho a tocar.



Quan un músic passa el seu instrument a la versió elèctrica, normalment ho fa per enriquir els timbres que pot donar i no pas pensant en la versió elèctrica per si mateixa com a instrument. Pastorius és un dels que ho va fer, va creure que el baix elèctric podia ser igual de vàlid que el contrabaix, sense voler fer de contrabaix. Per Bley, l'interès en els instruments elèctrics és també el fet d'afegir-hi un punt d'aleatorietat, de no tenir clar qui fa què i quina és la resposta exacta de l'instrument. Molts dels seus amics músics de l'època es van passar a la versió elèctrica només per l'èxit de masses, i sense ser conscients dels avantatges que ja havia ofert el free jazz. Normalment les noves sonoritats dels instruments fan que la música canviï. Ell no volia això, simplement volia poder fer coses que no podia fer amb el piano.

Va anar a comprar un Moog i en Robert Moog els tenia a casa seva, i només deixava tocar-los a la gent, no els venia. Però Bley va dir-li que tal i com el tenia dissenyat no era funcional, necessitava que algú el portés als llocs i el fes servir per tocar en directe. A temps real. Va sortir de casa seva amb la furgoneta carregant el Moog... I va estar dos anys per aprendre a fer-lo sonar. Diu que va anar al vanguard una vegada, amb el sintetitzador, i que no va poder tocar perquè estava arreglant-lo a l'escenari, amb tota la gent esperant, i ell allà amb una llanterna i un tornavis. Mai més va tornar al Vanguard... A partir d'aquí i d'unes males experiències més amb l'electricitat, va deixar-ho i va tornar al piano acústic. Annette sí que va continuar i el mànager de David Bowie hi va estar interessat. Li van pagar un apartament enorme per tenir-hi el sintetitzador muntat i li van grabar el disc en solitari: "I'm the one". Diu que aquí va acabar la seva carrera. Adéu.

Manfred el va trucar per fer un disc a piano sol i després d'assajar amb el trio i veure que podia fer parts ell sol, va dir que sí. Va ser el disc "open to love" on hi ha altres pianistes.

El 1973 va conèixer a la Carol Goss, una artista, filla d'un dels músics de Woody Herman i que estava treballant en la pel·lícula The Exorcist. Va ser amor a primera vista, i quan la va voler acompanyar per anar a l'aeroport, la va voler acompanyar fins a Frankfurt, des de Munich. Però resulta que no els van deixar baixar de l'avió i sense ell voler-ho va anar cap a NY. Va haver de tornar de NY a Munich perquè tenia concerts, i lo bo del cas és que estava a la casa de Manfred Eicher, qui no entenia res, perquè hi havia tots els plats de l'esmorzar i la seva roba encara a la casa. Al cap d'unes 30 hores va tornar com qui ha sortit a comprar el pa.

En aquella època es va cremar el seu apartament de NY i diu que va adonar-se'n de qui som i de la poca necessitat que tenim de les coses materials, ja que es va trobar al carrer i sense roba, mentre tot cremava. Un moment de lucidesa espiritual.

El 1974 ell i la Carol Goss van fundar el IAI (improvising artists Inc.) i feien coses de música i vídeo. Es va adonar de la quantitat d'informació que pot haver-hi en la part visual dels vídeos veient un concert de Miles a Philadelphia filmat, amb Cannonball, etc. I en la part musical, sentint a Dexter Gordon tocant el soprano als camerinos del Vanguard va flipar. Tocava free ell sol, i diu que li agradava més que no pas sentir-lo amb el seu grup... D'aquí va venir la idea de IAI, enregistrant a artistes perquè improvisessin. Gent amb una llarga trajectòria en la composició i la interpretació, i sense límits des del terreny de la producció. Diu que el seu estil de productor bo era el de Natt Henthoff, que en comptes d'interposar-se en el que havien de tocar els músics, el que feia era tancar l'estudi perquè ningú empenyés i es posava a llegir el diari. Va treure discos de Jaco, Metheny (el primer), Konitz, Lester Bowie, Sun Ra...

Diu que una bona sessió d'impro, per gravar-la el que s'ha de fer és posar "rec" ja a la prova de so i no parar mai. I després, editar els temes en l'ordre que s'han tocat.

Jaco Pastorius era un tio amb moltíssima energia. El 1974, quan Bley el va conèixer a Florida, que no era conegut fora de la zona, el va convidar a anar a NY, i ell va anar a l'avió amb el baix elèctric i un ampli enorme. Bley li deia que potser era més còmode llogar un ampli a NY, però Pastorius deia que ni parlar-ne, que aquell era "el seu so". Mai parava de tocar, fins i tot quan l'ampli estava apagat, feia posicions amb els dits al màstil del baix. I en els descansos, era capaç de travessar el carrer corrent i posar-se a jugar a bàsquet amb els nois del carrer. En els bolos a NY, amb Ditmas i el guitarrista Ross Traut van tocar free amb instruments elèctrics. Tots eren molt virtuosos amb els instruments, i eren capaços de tocar amb instruments elèctrics i aprofitant les virtuts del free. Segons Bley, era la primera vegada que es feia això. Traut va convidar a fer un "sit in" a Metheny, un alumne de Berklee. I el "sit in" es va produir cada dia de la setmana, fins que va acabar enregistrant el disc ell. En els bolos, quan hi havia descans entre sets, el grup es quedava tocant igualment a l'escenari, de l'excitació que hi havia a l'entorn.

En el segell IAI, la Carol feia el mateix que ell feia amb la música, però en vídeo. Improvisant, treballant amb els sintetitzadors d'imatge igual com ells feien amb els sintetitzadors de so. Era la primera vegada que es feia això, ja que tot el que es filmava en la música era per documentar, no pas per fer-ne un "art en si mateix". I van començar les preguntes que es feien entre ells: quina proporció de realisme-abstracció havia de tenir? quines paletes de colors? el video havia de ser un "suport" per la música, un "suport" per si mateix o bé havia de fer de contrapunt del concert. Després de set anys portant el segell i veure que era una matada (però que podien gestionar-ho), van decidir deixar-ho. A partir d'aquí, quan veu algú que té un segell discogràfic, el veu com un heroi.

Després de l'etapa amb IAI, ell i la Carol van tenir una altra filla i van anar a viure al nord de l'estat de NY. I anaven entre aquesta casa i la costa oest. Al deixar IAI, la seva carrera com a intèrpret es va intensificar i tenia moltíssims concerts.

Va fer un "solo" per l'Imagine the sound, una mena de representació teatral on hi tocava Bill Dixon, Cecil Taylor, Archie Shepp, i ell. D'aquí el van trucar per fer un duo a Antives amb Chet Baker, amb qui no tocava des dels anys 50. La prova de so era a les quatre, però Chet mai feia proves de so, així que Bley va anar a l'hotel a xerrar amb ell. Van fer un concert sencer de balades tot i ser a l'aire lliure, i van crar una atmosfera molt silenciosa, captant l'atenció del públic. El 1985, després del concert, van registrar el disc Diane. Van fer un tema, i al mig del tema Chet diu: "mira, Paul, jo només puc tocar coses que puc cantar", sembla que Bley tocava coses massa tècniques. Això va fer tocar a Bley de manera més minimalista. Li va anar molt bé per aprendre certes coses.

Van tornar a contractar-los a Montréal i des de l'organització tenien controlat en tot moment a Chet, que no es desmadrés. Van acordar amb Bley que començaria amb un o dos temes i que després pujaria Chet a l'escenari. Però quan va pujar, estava fora de si... no podia tocar. I va acabar el concert Bley solo. Va ser l'última vegada que es van veure.

1989 van tornar-se a reunir amb el trio de Giuffre, amb Swallow al baix elèctric, ara. Juanita Giuffre, la dona, també era compositora, i en el bolo van tocar un tema seu. Va fer una ventada molt forta i es va endur els papers. Diu que des d'aleshores que no va llegir més música a l'escenari. S'ho va prendre com una "senyal divina".

Al estar a tot hora "on the road" va decidir que només portaria una maleteta petita. No portava partitures, instruments, no assajava, no feia proves de so, etc. No tens temps de res, per això aprens a fer-ho tot a temps real i a la primera. Els assajos i les proves de so són notes malgastades. Va ser un període de simplificació, tornant a l'escència del grup de jazz que està de gira permanent.

Va agafar un avió per anar a veure en Giovanni Bonandrini, de Soul Note, a Milà. Li volia ensenyar una cinta que havia enregistrat amb Jeff Palmer al B3. Però resulta que al posar la cinta no sonava res... la va girar i tampoc sonava res... en Giovanni es va morir de riure, dient: "no et preocupis Paul, farem el disc de nou, és la primera vegada que algú travessa l'oceà per portar-me una cinta en blanc".

Una vegada, en una gira amb Konitz, Surman, Motian i Frisell van contractar una furgoneta perquè els hi portés tot l'equip per anar enregistrant els concerts. Resulta que va ser un drama... en un concert se sentia un soroll de "cricket" de fons, tan fort com la música. En un altre, unes granotes, etc. No es va poder salvar cap concert. El sentit de l'humor l'has de mantenir viu en una vida a la carretera. Només així pots sobreviure.

No és gaire "d'ensenyar jazz" a les escoles. Diu que en el millor dels casos pots tenir un professor carismàtic, però que això genera una certa dependència dels alumnes cap a ell. Una certa admiració que fa que després toquin més per una rel·lació social que no pas musical. Ell va acceptar ensenyar en una escola, però només dues vegades al mes, per no entrar en aquesta "dependència". Els alumnes podien tocar, eren bons, però tenien més necessitats o carències a nivell humà o personal que no pas musical. En alguns casos els havia d'ajudar amb calers, en d'altres amb temes d'immigració, en d'altres en temes amorosos...

Li anava molt bé portar als alumnes a fer un disc. Així ells creixien amb la seva pròpia opinió i criteri estètic.

Acaba resumint una mica la història del piano en el jazz i preguntat-se quin és el futur. Diu que no hi ha resposta de què és però sí que hi ha resposta de què no és: el que s'ha fet fins ara.