

# LA IMPROVISACION EN EL "JAZZ"

POR

Néstor R. Ortiz Oderigo

I

LA improvisación no constituye un recurso privativo del *jazz*, sino que es un elemento tan antiguo como el propio arte de combinar los sonidos. Su presencia se observa en toda obra de raíz folklórica. La música primitiva ha sido siempre improvisada. Los gitanos húngaros y rusos se han distinguido por sus improvisaciones orquestales. Y entre los compositores «cultos», Monteverdi, Bach, Mozart, Haendel, Beethoven, Liszt, Chopin, Scarlatti, César Franck y cien más se sirvieron de ella generosamente.

Pero es incuestionable que este factor se halla con mayor frecuencia y abundancia en el folklore generado por los negros.

Porque el hombre de color es un improvisador de larga tradición. De ello no cabe la más mínima duda. Todos los viajeros, publicistas de recuerdos, antropólogos, musicógrafos y exploradores que visitaron el continente africano y los países americanos a los cuales llegó, en arribada forzosa, en la nave de la esclavitud—los Estados Unidos, el Río de la Plata, las Indias Occidentales, el Brasil y las Guayanas—lo atestiguan. Para constatarlo, no hay más que recurrir a la copiosa bibliografía legada por Stanley y Alfred Burdon Ellis, Mungo Park y Livingstone, Camerún y Harry Johnston.

La improvisación en el negro constituye una herencia tradicional. Lo ha dicho el eminente antropólogo norteamericano, doctor Melville J. Herskovits: «La improvisación es un recurso profundamente arraigado en el canto africano».

Por eso el lenguaje musical creado por la raza de Cam no es jamás monótono. El hombre de tez morena evita siempre caer en la uniformidad de la expresión. La rutina no se refleja nunca en el espejo de sus manifestaciones artísticas. Su arte es esencialmente dinámico.

Tanto las canciones litúrgicas afroestadounidenses, como los cantos seculares, están imbuídos de este dinamismo. Mediante las corrientes de improvisación y variación que alimentan sus raíces, éstas conservan siempre su verdor; se perpetúa su vitalidad. Pues dos personas no entonan un mismo fragmento en idéntica forma. No se puede hablar de una versión *standard* de ellos. Como en el *jazz*, cada una lo interpreta a su manera. Se intercalan variaciones de *tempo*, de ritmo, de melodía, de timbre. La habilidad de los bar-

---

dos desempeña un papel descollante. Porque el lenguaje musical de la raza de ébano vive en función de la variedad de sus formas y de su contenido.

Música esencialmente popular, de ascendencia afra y folklórica—teoría que no admite, por un instante, discusión—y que conserva su cálido aliento, nada extraño resulta que en el *jazz* la improvisación tenga asignado un papel de tan subida trascendencia. Con ello, pues, la música sincopada no procede arbitrariamente, sino que recoge una tradición de antiguo arraigada en sus creadores, los negros, y en sus antecesores, las diversas ramas del árbol folklórico de las negrerías yanquis. Pues todas ellas viven de la vitamina de la improvisación: el *shout*, los *spirituals*, los cantos de trabajo, los *hollers*, las baladas épicas y narrativas, los *blues*. Además, como sus creadores eran músicos espontáneos y autodidactas, lógico es que este factor desempeñe un papel de tan elevada importancia.

Y, desde el punto de mira artístico, se justifica su trascendencia, porque constituye, sin duda alguna, una forma natural y llana de «componer» y ejecutar música. Realizada por instrumentistas hábiles e inspirados, se eleva a las más altas cumbres de la expresión musical. La improvisación es la esencia del *jazz*, ha dicho el musicógrafo doctor Abbe Niles, en el sustancioso prólogo del libro *Blues: An Anthology*, compilado por William C. Handy.

Ya en 1924, el celebrado compositor Darius Milhaud, miembro de los famosos «Seis», había descubierto la belleza a que pueden llegar las improvisaciones de los músicos de *jazz*. En su artículo titulado *Jazz Band and Negro Music*, insertado en la revista *Living Age*, escribe:

«Entre los negros, existe mucho más la improvisación. Pero, ¡qué tremendas dotes musicales y qué poder de ejecución son necesarios para llevar la improvisación a semejante grado de perfección! En su técnica, los hombres de color poseen gran libertad y facilidad. Cada instrumento sigue su línea melódica natural e improvisa, aún cuando adhiere al esquema armónico que sustenta y apoya la obra en su conjunto».

## II

La actuación de conjuntos de instrumental numeroso y disciplinado, que trabajan sobre un terreno cuidadosamente abonado por los arregladores, como los de Fletcher Henderson, Count Basie, Jimmy Lunceford, Duke Ellington y otros, ha sido ponderada sin

reservas por no pocos críticos extranjeros. Y hay motivo para ello. Pues lógico resulta que el *jazz* busque explorar nuevas sendas; trate de ampliar el horizonte de sus recursos.

Pero seguimos en nuestra creencia de que no es esa la esfera en que el género puede continuar moviéndose con la soltura y el esguince que siempre han sido sus características, sino la que señalan los pequeños grupos de media docena de improvisadores. Pues en ellos, el pulso de la improvisación, de la creación espontánea, late con toda su fuerza. Y el *jazz* improvisado es su forma más trascendente, original y jugosa.

En organismos de esta naturaleza, el instrumentista goza de absoluta libertad. Puede dar rienda suelta a su invención melódica, en contrapunto improvisado. Le es posible expresarse sin trabas. Sus cualidades de improvisador—indispensables en todo creador de *jazz* digno de tal nombre—no se hallan obstaculizadas por las rígidas normas que impone el arreglador. Sueltan sus ligaduras y entréganse a la fantasía, que tanto ha llamado la atención del músico «culto», imprimiendo a sus creaciones un aliento y una profundidad expresiva que difícilmente logra el *jazz* escrito y ensayado. La inspiración se desplaza libre, fluída, radiante.

No olvidar que del *jazz*—que Frederick Dorian, en su libro *The History of Music in Performance*, llama «*a return to improvisation*»—se ha manifestado una y otra vez—y con ello no se ha pisado el terreno de la arbitrariedad—que constituye la música del ejecutante.

El compositor Ernst Krenek, refiriéndose a la improvisación y al factor de originalidad que introduce, en su obra *Music: Here and Now*, apunta:

«El *jazz*, obligado a conservar las trabas de las relaciones tonales, ha revivido el arte de la improvisación hasta un grado desconocido por los músicos «cultos» desde los días del *super librum cantare*, el contrapunto improvisado del siglo XV. Este factor indica también una diferencia esencial entre el *jazz* y los tipos anteriores de música de entretenimiento, en los cuales la improvisación no tenía cabida».

Las orquestas de más de una decena de ejecutantes no pueden entregarse a la improvisación, sin descender al caos. Necesitan de un arreglador que imponga orden, escribiendo un arreglo, lo cual sólo beneficia a los ejecutantes mediocres o a los que no son más que excelentes lectores, pero que, lanzados a la creación espontánea, se muestran incapaces de improvisar medio *chorus* sobre el patrón armónico de un *blues*, sin sumirse en la afectación y en la falsedad.

---

Mas levantan barreras en la senda de los improvisadores genuinos e inspirados; de los músicos que tienen algo que decir, que son los auténticos creadores del *jazz*. Pues la música sincopada vive y respira a través de estos creadores.

### III

Engendrar una castiza atmósfera *hot*, con todos sus matices y acentos característicos, sus *breaks* y cadencias, con un reducido puñado de instrumentistas y sin servirse del hilo conductor del arreglo, no es faena exenta de dificultades. Todo lo contrario. Es necesario dominar hasta los últimos secretos del mecanismo de los instrumentos; poseer una facultad de invención melódica de fuste; ser dueño de un elevado grado de inspiración y tener un cabal sentido de la improvisación, del ritmo, de la ejecución en *ensemble* y de la forma. Los instrumentistas que reúnen todas estas cualidades, desde luego, no son muchos. De ahí que no sean muchos tampoco los genuinos *jazzistas*.

No pocos son los lectores eficientes, los ejecutantes capacitados para «cantar» un pasaje, con flexibilidad, con sonoridad líquida, con ejemplar alegancia. Mas no abundan los que poseen inspiración para cultivar el arte difícil de la improvisación; para crear *chorus* tras *chorus*, con absoluta seguridad técnica, coherencia y expresión; para dar el acento justo, el tono, el matiz genuino de las legítimas interpretaciones *hot*. Para ello, no sólo debe ser un buen ejecutante, sino también un creador.

El compositor y musicógrafo irlandés Spike Hughes, hablando de la improvisación en el arte sincopado, en su libro autobiográfico, ha dicho:

«...El lego que escucha un disco de veinticinco centímetros, grabado por un conjunto de *jazz*, no oye la música de un compositor, sino de varios compositores, porque cada ejecutante que improvisa su propia melodía alrededor de un tema común, debe estar al nivel de un compositor. Cuando he escrito sobre *jazz*, he tenido siempre dificultad en explicar que la improvisación constituye una forma de composición, de la misma manera que la composición es una forma de improvisación. En el primer caso uno escucha el acto de la creación musical mientras ella tiene lugar, en tanto que en el otro se oye el mismo acto después de haber tenido lugar; en ambos casos, la música es «compuesta».

En las versiones *hot* nacidas bajo el cálido sol de la improvisación, cuando el artista *gets in the groove*, como dicen los músicos

---

norteamericanos, existe siempre una profunda influencia recíproca entre los artistas. La chispa de invención que se enciende en un instrumentista se contagia a los demás miembros de la orquesta. Después de que un ejecutante ha engendrado un pasaje cuajado de belleza, el que debe seguirlo en el orden de la interpretación—si ella se realiza mediante sucesiones de solos, llamadas *Memphis Style*—tratará de emularlo, de crear un fuego más ardiente, de lograr mayor fecundidad en sus hallazgos sonoros. De tal suerte, se establece un clima de rivalidad, de mutua superación, que puede llevar, y lleva—particularmente en las improvisaciones colectivas, a las que nos referiremos de inmediato—, a las regiones más puras de la invención musical.

Ocioso es manifestar, pues, que el temple en que se practica la improvisación guarda estrecha atinencia con la calidad de las ideas musicales que cada miembro del conjunto aporte. De ahí que, cuando un improvisador se halla rodeado de elementos de positiva laya, tienda a superarse.

Con generosa frecuencia puede constatarse lo dicho, en infinidad de registros fonográficos, entre ellos, por ejemplo, los de Louis Armstrong y sus *Hot Five* o *Hot Seven*, los *Red Hot Peppers* de Jelly Roll Morton, la *Jazz Band* de King Oliver, la *Creole Jazz Band* de Kid Ory, etc.

Agreguemos que la improvisación en el jazz acusa un carácter especial, pues va invariablemente acompañada, cuando es genuina y está realizada por maestros del género, de la típica entonación cálida o *hot*, de las inflexiones y el énfasis rítmico o *swing* que caracteriza al jazz afronorteamericano castizo. Porque es en la ejecución improvisada donde la música sincopada pone en juego, hasta el máximo, la capacidad de sus recursos.

#### IV

Todo esto en cuanto a la improvisación en general.

Pero todavía nos resta hablar de la improvisación en grupo o polifónica.

Bajo el evidente influjo de la música folklórica afroestadounidense, cuyo carácter es polifónico—a excepción de los *hollers*, los *blues* y las baladas épicas y narrativas, eminentemente individuales—, la estética sonora que nos ocupa desarrolló, desde su nacimiento, una técnica polifónica y contrapuntística, que excluía la instrumentación en octavas o en unísonos. Como consecuencia de ello, el ejecutante prescindió, sin esfuerzo, de la exactitud y la me-

---

ticulosidad de la labor en las secciones de la orquesta. Se consagró, más bien, a la improvisación a varias voces—por lo general a cargo de la corneta o trompeta, el trombón y el clarinete—y a la ejecución flexible y «abandonada». Y en este terreno, erizado de dificultades de orden técnico, logró descubrir una nueva dimensión en la realización osquestal, preñada de hallazgos originales y de innovaciones singulares.

Si la improvisación individual constituye una inagotable cantera de ideas musicales, puesto que la contribución de cada ejecutante tiene por límites los que le fija su propia capacidad creadora—aparte, se entiende, del terreno armónico que le brinda la página que le sirve de punto de partida—, la improvisación colectiva o simultánea—típica de la denominada escuela de Nueva Orleans—es la forma más audaz, trascendente e ingeniosa de la nueva música.

Cuando las diversas líneas melódicas de una creación *hot* espontánea se tejen y entretejen, se barajan y entrelazan, se superponen e hilvanan, y los instrumentistas desarrollan simultáneamente sus ideas musicales, sobre el cañamazo armónico conocido por todos los integrantes de la orquesta—siempre que éstos dominan a perfección el alfabeto y la sintaxis del idioma que hablan—, el resultado constituye una experiencia artística difícil de olvidar. De tales versiones brota, como agua de hontanar, un vigor emocional, una sugestión, un dinamismo y una vitalidad irresistibles, que certifican las palabras de André Coeuroy, de que «el *jazz* improvisado es la fuerza más potente, en música, de la actualidad».

Quienes desconocen esta modalidad original, encuentran difícil imaginar cómo tres o cuatro instrumentos melódicos y otros tantos rítmicos, pueden moverse en la forma en que lo hacen en las agrupaciones de la naturaleza de la que nos estamos refiriendo, sin «chocar» y sin sumergirse en el abismo del caos. Pues, individualmente, cada elemento de la sección melódica de la orquesta crea su propio diseño, conducido, por lo general, por uno de ellos—frecuentemente la corneta o trompeta, aunque en algunas agrupaciones tal tarea pasa a manos del saxófono soprano o el alto, como ocurre en los conjuntos en que intervienen Sidney Béchet, Pete Brown, Joe Poston y otros—. Pero al hacerlo, cuida el equilibrio entre su diseño y los de los demás, que surgen con simultaneidad. Así, el cuadro total no constituye una serie de colores detonantes, sino un armonioso lienzo, en el cual las diversas tonalidades están administradas con mano maestra.

Esta manera de creación colectiva no es, por cierto, de fácil realización. Es sólo practicable cuando los integrantes del conjunto

son verdaderos creadores. Porque la improvisación colectiva de Nueva Orleans no es un fenómeno simple, sino altamente complejo.

## V

No pocos reparos se han formulado acerca del arte de improvisar. Algunos críticos manifiestan que la improvisación colectiva es un fenómeno imposible. Otros aseveran que la improvisación se agota y que el ejecutante se ve obligado a echar mano de frases estereotipadas o clisés—tan explotados por los seudo *jazzistas*—; que la música improvisada carece de hondura, pues el músico se ve precisado a crear en el momento, y que, cuando no tiene qué decir, envuelve la falta de ideas en una técnica fría y hueca, con el objeto de «salir del paso»; que no puede alcanzar ni la profundidad, ni la perfección de la obra concienzudamente meditada y pulida con cautela.

Estudiando la improvisación, el compositor y crítico británico Constant Lambert, en su mordaz libro rotulado *Music, Ho! A Study of Music in Decline*, anota:

«La improvisación es aceptable en su género, en tanto se comprendan sus limitaciones de expresión y forma. A primera audición, podría creerse que lleva a una mayor libertad. Pero, en realidad, ha demostrado ser una restricción de la música; por lo menos de la concebida en el sistema armónico europeo. Es posible que una improvisación melódica pura, apoyada en una esfera de mayor variedad de modos, como la que hallamos en el idioma musical de los indios, ofrecería una línea melódica de mayor expresividad e interés formal, que nuestras obras clásicas. Mas, cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus *cadenzas*. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que, eventualmente, nos hace perder el interés en las *cadenzas* mismas.

«Un artista como Louis Armstrong—uno de los más importantes virtuosos de la actualidad *jazzística*—subyuga a primera audición. Pero, después de unos pocos discos, uno se percató de que todas sus improvisaciones están fundadas en la misma restringida serie de ideas, y, al final, no existe música que provoque más rápidamente el estado de exasperación y fastidio que la suya».

Evidentemente, el autor de *Río Grande* y *Elegiac Blues* no ha

---

escuchado con mucha atención la singular variedad que Louis Armstrong es capaz de obtener a través de sus improvisaciones.

Es indudable que los improvisadores, para no caer en la confusión, se ajustan a un fundamento armónico conocido. También es exacto que ciertos «improvisadores» restringen sus ejecuciones a una limitada órbita de ideas melódicas y «llenan» los *choruses* con frases hechas, para «salir del paso». Mas no hay por qué creer que todos los músicos que cultivan la improvisación proceden de tal manera.

De sobra está probado que el *hot jazz*, cuando tiende su red sobre el inmenso mar de la improvisación libre—particularmente colectiva—, recoge en su malla su contenido más sustancioso y permanente. Lo ha dicho el propio Louis Armstrong: «El verdadero espíritu del *hot jazz* se halla en la ejecución improvisada» (Louis Armstrong: *Swing That Music*). Porque la improvisación es el nervio y la vértebra de la música sincopada; es su esencia auténtica, en tanto que la introducción de arreglos constituye la infiltración de una tradición foránea en el género. Y, en especial, la improvisación polifónica, que proporciona al *ensemble* de *jazz* su fuerza y su timbre característico, suministrándole, a su vez, el mutuo estímulo entre los miembros de la agrupación, bajo cuya influencia surgen las obras maestras del arte sonoro que estudiamos.

Por la senda de la improvisación, el *jazz* llega directamente al meollo de su generosa y sugestiva pujanza, de su fecunda e incesante originalidad, de su pródiga fantasía, de la juventud permanente que respiran sus mejores creaciones, y que tanto han llamado la atención del músico «culto». Revive la prístina tradición del contrapunto orquestal, que hoy tiende a perderse en los meandros de arreglos complicados, que sólo consiguen desarraigar a la música rítmica de sus sólidos fundamentos afroestadounidenses. Es entonces cuando el *jazz* emerge con toda su inmensa estatura artística.

Buenos Aires, marzo de 1950.