

RESUMEN

Este artículo es fruto de una investigación centrada en la creatividad existente en la música de Jazz durante los años 40 del siglo XX. La peculiar personalidad y esencia del Jazz, una creatividad e improvisación musical, compartiendo los mismos elementos constitutivos de la música clásica. Se puede demostrar que la improvisación en el Jazz depende de la creatividad, originalidad y competencia del jazzman. Un "improvisador" domina el vocabulario musical jazzístico, conoce su tradición y es capaz de enriquecerla e innovarla con personales habilidades musicales y capacidades creativas.

Palabras clave: Jazz; Lenguaje Musical; Creatividad

ABSTRACT

This article is the result of an investigation focused in showing the creativity contained in Jazz during the 1940's. The peculiars essence and personality of Jazz join creativity and musical improvisation, sharing the same elements we can find in classical music. It's possible to prove than Jazz improvisation depends on creativity, originality and the Jazzman musicianship. An Improviser controls the Jazz vocabulary, knows the tradition and is capable of enrich it and innovate it with his owns musical skills and creative capacities.

Key words: Jazz; Musical Language; Creativity

JAZZ Y CREATIVIDAD

Dr. Juan Cachinero Zagalaz. Didáctica de la Expresión Musical;
Dra. María del Valle de Moya Martínez. Profesora Titular
Didáctica de la Expresión Musical
Universidad Castilla La Mancha

Dra. María Luisa Zagalaz Sánchez^{1*}.
Catedrática de Didáctica de la Expresión Corporal
Universidad de Jaén

INTRODUCCIÓN

Al escuchar música de Jazz surgen ciertos interrogantes: ¿qué es lo que ésta posee para que tenga un carácter distintivo que la diferencie tan claramente de otros estilos musicales? ¿Hasta qué punto la creatividad influye en este sello diferenciador?

Son varios los elementos que otorgan al Jazz una peculiaridad propia. La esencia y personalidad de este arte sonoro indican la inmensa magnitud de esta forma de arte musical en el que la creatividad ha sido un factor determinante. Gracias a ella, con la actuación e interacción de sus múltiples parámetros e indicadores, y junto a su propia esencia estética, se ha desarrollado la evolución estilística en el Jazz.

QUÉ ES EL JAZZ

Se considera que el Jazz es un arte musical por sus conceptos y elementos inherentes y por su evolución, con una tradición histórica y un alto grado de desarrollo estético musical.

Son múltiples las opiniones, contrastantes o incluso enfrentadas, que pretenden clarificar el origen y la esencia artístico musical del Jazz. Las constantes aportaciones de diversas líneas de investigación abiertas sobre este tema, proporcionan múltiples y nove-

^{1*} Correos electrónicos: juan.czagalaz@uclm.es, mariavallede.moya@uclm.es, lzagalaz@ujaen.es. Artículo recibido el 8-7-09 y aprobado por el Comité Editorial el 10-04-2010.

dosas informaciones sobre la evolución de la música jazzística. Resulta tremendamente difícil, por no decir imposible, encontrar definiciones cerradas, caracterizaciones de etapas, establecimiento de corrientes y escuelas, y otros datos similares sobre la historia y evolución del Jazz, en contraste a la sistematización de los estudios musicológicos sobre la música clásica.

Un buen ejemplo de esta afirmación queda reflejado en las palabras de uno de los músicos más importantes de la historia del Jazz, Benny Carter:

[...] pienso que [el término Jazz] pretende cubrir demasiado. Es un término “paraguas” del que creo no debería tener debajo la música de Buddy Bolden y de Chick Corea. [...] creo que es demasiado amplio para un solo término. [...].²

El término *Jazz* abarca tanto tiempo, tantas figuras, tantas variaciones estilísticas y tantos conceptos definitorios y pequeños matices de identidad que es imposible encontrar una breve frase en la que se resuma tanta información musical, estética y cultural. Quizás exista un problema principal: la insuficiente perspectiva histórica para poder segmentar y estructurar en bloques o apartados toda la evolución, con sus consiguientes mutaciones y transformaciones vividos por el Jazz durante poco más de un siglo. Y puede que también se deban introducir nuevos métodos de investigación en su estudio; por ejemplo el análisis musical de sus producciones a través de la transcripción de las grabaciones de las mismas. Ésta es la línea de investigación que hemos llevado a cabo para analizar algunos aspectos de la evolución del Jazz entre 1935 - 1945.

BREVE EVOLUCIÓN HISTÓRICA (HASTA LOS AÑOS 40)

El arte, al igual que otros fenómenos sociales, no puede ser plenamente entendido, asumido, si se separa de su tiempo y del contexto social donde ha surgido la obra, ya que ésta resume, comunica y tal vez juzga esa época que la ha visto nacer. Aunque el artista pretendiese borrar su huella en la obra de arte *autosilenciándose*, siguen existiendo marcas que comunican los valores sociales del momento³. Así, se observa cómo el arte se alimenta de toda civilización de su época, reflejada en la reacción personal del artista.

[...] en ella [la obra de arte] están presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica⁴

Para intentar comprender plenamente la génesis y evolución de cualquier fenómeno artístico producido a lo largo de la Historia, es necesario, previamente, introducirse en el mundo que lo ha visto nacer. Es decir, realizar una aproximación, mediante

² Carter, B., entrevista personal, Octubre 16, 1976. Jazz Oral History Project, Institute of Jazz Studies, Newark, New Jersey.

³ Hormigos Ruiz, J. (2008) *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la postmodernidad*. Madrid: Autor, p. 89.

⁴ Eco, U. (2001). *La definición del arte*. Barcelona: Destino, p. 35.

el conocimiento científico y la imaginación, para recrear, en lo posible, todos los acontecimientos humanos producidos en el ambiente en el cual surge la manifestación que se pretende estudiar. Por ello, es conveniente esbozar una pequeña introducción a todas las coordenadas que conforman un contexto humano (de tipo histórico, político, sociológico, económico...) en un intento de dar vida a ese mundo que posibilitó la aparición de este nuevo estilo musical, el Jazz, con sus características específicas, condicionadas, a su vez, por el mundo que las vio nacer.

No existen dudas sobre la vinculación de las raíces originales del Jazz con la música de los esclavos negros en los estados americanos del Sur del siglo XIX. Su innegable origen afroamericano ha dotado al Jazz de ciertas peculiaridades que propiciaron su emancipación de otros estilos musicales, a la vez que reforzaron su identidad musical y cultural a lo largo de los años. Las aportaciones del *blues*, el *ragtime* o los *spiritual hollers* en su formación primigenia, por citar algunos ejemplos, fueron determinantes para el desarrollo de la personalidad creativa de este género musical. Pero estos parámetros, esencialmente estilísticos, no fueron los únicos que ejercieron su influencia en el ámbito artístico del Jazz.

Por otra parte, cabría preguntarse en qué medida fue determinante y cómo afectó al posterior desarrollo del Jazz su inmersión en el mercado musical americano a partir de los felices años 20. El Jazz, una música concebida desde sus inicios con una gran libertad al no depender de estructuras previas, desatada de casi todos los parámetros preestablecidos, en un brevísimo periodo de tiempo, se alzó como la más rentable representación artística que jamás se hubiera generado en el Nuevo Mundo.

Músicos de Nueva Orleans, cuyos padres y abuelos todavía conservaban vívidos recuerdos de la época de la esclavitud, habían pasado de tener verdaderas dificultades para sobrevivir a convertirse en el brillante foco de cultura que alumbraba a Manhattan desde su zona norte, Harlem. ¿Cómo afectó este cambio tan radical, tanto a las personas que generaban el arte jazzístico como al propio arte que estaba siendo gestado? (Obviamente, las condiciones sociales cambiantes alteran igualmente a los diferentes procesos creativos).

Habría que añadir un pequeño matiz a esta reflexión, el cual conduce a otro gran condicionante. El mercado musical americano, debido a las peculiaridades sociales existentes, estaba lógicamente manejado y dirigido por blancos. En una sociedad tan sensible a una herida tan reciente, en lo relativo a las relaciones entre blancos y negros, ¿cómo fue posible que un arte eminentemente negro se abriera paso a través de estamentos sociales, políticos y culturales, propios de los blancos y dominados por éstos? La respuesta más sencilla, con la que lamentablemente se explican muchos elementos de éste y otras artes, se basa fundamentalmente en cuestiones económicas. Según Rudi Blesh (1946), la irrupción de lo comercial dañó el desarrollo del Jazz, tal como se observa en la siguiente cita:

El comercialismo es una fuerza degradante y deterioradora, una especie de asesinato perpetrado en una música maravillosa por los blancos y por aquellos negros equivocados los cuales, por una u otra razón, eligen ser cómplices del trato... Lo comercial no solo es algo hostil, sino también fatal para el Jazz ⁵

Independientemente de la posible desvirtuación del Jazz, la realidad es que al gozar de mayor popularidad, dispuso de más recursos, tanto económicos como sociales, al haber sido aceptado por el pueblo americano. Por ello, blanco o negro, el Jazz se convirtió en una música de masas, y debido a ello los procesos creativos cambiaron al tiempo que se incrementaron.

Para comprender un poco este fenómeno es necesario realizar un breve recorrido histórico, desde la fecha del primer lanzamiento de una grabación discográfica de Jazz hasta la *Era Bebop*, en 1945, coincidiendo con la publicación de las primeras grabaciones comerciales de Charlie Parker y Dizzy Gillespie⁶.

Se inicia este paseo por el tiempo en 1917: tras rechazar Columbia una primera grabación de *Livery Stable Blues* por la *Original Dixieland Jazz Band*, ésta entra de pleno en la historia al ser la primera banda de Jazz que realizaba una grabación discográfica convirtiéndose en éxito de mercado, vendiéndose un mínimo de 250.000 copias⁷. Lo paradójico del asunto es que esta banda estaba integrada exclusivamente por músicos blancos. ¿Es que no había bandas de calidad formadas por músicos negros? Si el Jazz, como ya se ha dicho, es, en origen, una música eminentemente afro-norteamericana, ¿por qué motivos el primer registro fonográfico, con el peso histórico, social y cultural que este acontecimiento conlleva, no fue protagonizado por músicos negros?

Con la aparición en escena durante los años 20 de Sydney Bechet y Louis Armstrong, la situación parecía equilibrarse en el tema racial, ya que se trataba de dos figuras afro-americanas asociadas al Jazz, tanto en el plano interpretativo en directo como en el referido a las grabaciones, ofreciendo a su raza cierta compensación histórica.

Armstrong, después de su periplo en la banda de Fletcher Henderson (en la cual compartió escenario con músicos de la talla de Coleman Hawkins y Charlie Green) regresó a Chicago, ciudad que lo acogió tras abandonar Nueva Orleans al ser llamado por su mentor King Oliver. Fue allí, junto a sus *Hot Five* y *Hot Seven*, cuando convenció definitivamente al público del momento y a los especialistas de la historiografía posterior de la valía del nuevo tipo de música que se estaba construyendo.

Según Schuller⁸, con la grabación de *West End Blues*, Armstrong “estableció la

⁵ Deveau, S. (1991) “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. Black American Literature Forum”, Vol. 25, Issue 3, *Literature of Jazz Issue*, p. 529.

⁶ Deveau, S. (1997). **The Birth of Bebop. A Social and Musical History**. Los Angeles: University of California Press, p. 3.

⁷ Porter, L. (1992). **Jazz: from its origins to the present** / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell. Upper Saddle River: Prentice Hall, p. 30.

⁸ Schuller, G. (1968). **Early Jazz. Its Roots and musical development**. New York: Oxford University Press, p. 89.

dirección estilística general del Jazz para las décadas venideras". Para explicar esta rotunda afirmación, el citado autor establece como claves de su éxito: "fervor expresivo, intenso compromiso artístico y un sentido intuitivo para la formación lógica, combinada con una habilidad instrumental superior"⁹.

Es innegable el grado de importancia que tuvo Armstrong en el desarrollo estilístico y estético del Jazz, propiciado especialmente por toda su producción durante los años 20 y principios de los 30, pero puede resultar exagerado responsabilizar a un pequeño número de compases de la obra mencionada más arriba del peso de una gran repercusión en el desarrollo de este estilo o cualquier otro. Aún así, estas credenciales no fueron suficientes para permitirle alzarse con el título de *Rey del Swing*. Fue en los años 30 cuando un clarinetista blanco, Benny Goodman, popularizó y lanzó el Jazz como fenómeno de masas indiscutible, engalanado en forma de *Swing*¹⁰. Lo que se tiende a olvidar es que precisamente uno de los artífices de este gran éxito fue otro músico de color.

Este episodio merece una explicación más detenida. Gracias a la mediación de John Hammond, importante impulsor de la cultura del Jazz, la banda de Benny Goodman contrató a Fletcher Henderson, afroamericano, quien había dirigido la banda más *hot* de los años 20, encargándole los arreglos. El gran éxito cosechado por Goodman en 1935 en el *Palomar Ballroom* de Los Ángeles, se debió, entre otra serie de factores, a ese *sonido Harlem* y a ciertos arreglos agresivos y transgresores proporcionados por Henderson y otros arreglistas en su línea. Sus innovaciones acercaron a la banda a la Era de las grandes orquestas y la alejaron de la corriente más popular y comercial. El triunfo obtenido en dicho local y sus implicaciones posteriores coronaron a Goodman como el *Rey del Swing*.

Resulta evidente cómo las leyes del mercado musical, condicionadas por la opinión pública, determinaron el desarrollo y evolución de este estilo. Es decir, la sociedad no estaba preparada para admitir como música de consumo un producto procedente de la cultura negra y, mucho menos, a través de los propios afro-americanos, por lo que encontró la solución en encargar su principal difusión a músicos blancos.

Otros ejemplos, como Paul Whiteman o Glenn Miller, sirven para reforzar la reflexión de que el Jazz, una música creada e innovada por músicos negros, fue tomada y comercializada por los blancos¹¹. La sociedad americana en los años estudiados seguía fuertemente segregada. Valga como ejemplo el que cuando las orquestas de *swing* tocaban en salas destinadas exclusivamente para público blanco, se veían obligadas a usar la puerta de servicio para acceder y abandonar el recinto.

⁹ Id.

¹⁰ *Swing*, en este caso, se refiere al estilo, el llamado *Swing Era*. El término en su otra acepción, de carácter técnico, será analizada en las siguientes páginas.

¹¹ Schuller, G. (1989). *The Swing Era. The Development of Jazz, 1935-1945*. New York: Oxford University Press, p. 200.

MÚSICA GRABADA

En las primeras décadas del siglo XX, gracias a la aparición y desarrollo de las grabaciones fonográficas, la música se convirtió en un objeto tangible¹², al alcance de toda la sociedad. Además, el fonógrafo permitió que los músicos pudieran escuchar repetidas veces, gracias a las grabaciones, una canción o un solo, algo que no se había producido anteriormente en la historia de la música.

En escritos tempranos de la historiografía jazzística, citas como la que encontramos en el trabajo de Panassie refuerzan la idea del papel determinante de la música grabada en el desarrollo creativo del nuevo estilo:

Una expresión nueva en el arte musical tiene su apoyo en una nueva forma de preservar aquella expresión. Afortunadamente, el fonógrafo fue inventado por la misma época en la que nació el Jazz.¹³

Junto a estos aspectos positivos también existieron limitaciones; por ejemplo, al no haber sido grabado nunca (o no haberse conservado ninguna grabación), es imposible saber cómo sonaba Parker en las *jams* de 1944¹⁴. Tampoco se debe olvidar que la capacidad de los soportes de la época no era ilimitada. Un disco de 78 r.p.m. sólo era capaz de almacenar poco más de tres minutos de grabación, con los consiguientes condicionantes que esto implicaba a nivel artístico, creativo, interpretativo y musical.

Otro hecho histórico destacable fue la huelga de músicos iniciada en 1942, que tuvo como consecuencia principal una fuerte paralización de los estudios de grabación durante varios años, variando según ciudades y compañías discográficas. Durante la época del *Swing*, en plena expansión del fenómeno de la música de consumo, esta huelga de la Federación Americana de Músicos (*American Federation of Musicians, AFM*) nos ha privado de gran cantidad de material muy importante para poder comprender el nacimiento del estilo de Jazz que más ha repercutido en generaciones de músicos posteriores, el *Bebop*. Aunque se perdió para siempre mucho material sonoro de interés directo para esta época de estudio, afortunadamente han quedado registros de grabaciones "amateurs", junto a algunas otras emitidas por emisoras de radio, ofreciendo un tenue rayo de luz que permite vislumbrar algo entre las sombras de estos años de relativa oscuridad sonora.

Existe pues, un arte musical nuevo sujeto a nuevas condiciones, la captura del sonido mediante recursos tecnológicos, algo nunca ocurrido anteriormente. Esta emergente relación entre tecnología y hecho musical hace preguntarse: ¿se podrían utilizar estas herramientas técnicas, con el gran avance y la perfección que poseen en la actualidad, para crear otras perspectivas de estudio que permitiesen desarrollar un discurso

¹² Deveaux, 1997, p. 11.

¹³ Panassie, H. (1939). *Hot-jazz. Guía de la música swing*. Santiago: Editorial Ercilla, p. 47.

¹⁴ Deveaux, 1997, p. 372.

historiográfico coherente? Indudablemente, los tiempos actuales imponen adaptarse a las características de las distintas formas de arte para una mayor comprensión de los distintos fenómenos que las integran. Y en el caso del Jazz, las grabaciones son determinantes para su estudio. Es posible elegir otros mecanismos, perspectivas y tendencias historiográficas; pero esta cuestión desborda los límites impuestos en el presente artículo.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL JAZZ

Observamos un relativo consenso en la mayoría de las fuentes respecto a cuáles son los elementos que caracterizan al Jazz: Gunther Schuller, en su *Early Jazz* (1968), basa el estudio de los orígenes del Jazz en el ritmo, la forma, la armonía, la melodía, el timbre y la improvisación. Otro clásico, Joachim E. Berendt, en su libro *El jazz, su origen y desarrollo* (1959), destaca como elementos del Jazz la formación del tono y el fraseo, la improvisación, el arreglo, el blues, el espiritual y gospelsong, la armonía, la melodía, ritmo y swing. Por su parte, Panassie, en *Hot Jazz. Guía de la Música Swing* (1939), menciona ritmo, swing, melodía, improvisación, arreglos, armonía e interpretación. Otra referencia básica la ofrece W. Sargeant, en *Jazz. Hot and Hybrid* (1946) al relacionar fórmulas rítmicas, estructura de las escalas, ritmo (hot) y armonía e improvisación. Por último, André Hodeir, en *Jazz: Its evolution and essence*, (1956), establece como coordenadas principales la melodía, el fraseo, la relación melódico-armónica, las notas “foráneas”, la articulación rítmica y la improvisación. Y la gran obra de Ted Gioia, *Historia del Jazz* (1997) comparte estos aspectos ya mencionados.

Tras un profundo estudio de esta bibliografía esencial, se observa que todos los autores coinciden en establecer como categorías esenciales del Jazz ritmo, melodía, armonía e improvisación, estando considerados como los ejes caracterizadores en el desarrollo y evolución del arte jazzístico.



Análisis de estos elementos

Improvisación

Es el elemento principal del Jazz porque ofrece espontaneidad, sorpresa, experimentación y descubrimiento.

La improvisación en el Jazz, para V. Hemsy de Gainza, está formada por la intervención de cinco factores: intuición, emoción, sentido de las alturas, hábito e intelecto. Dicha autora considera que los cuatro primeros factores son inconscientes, mientras que el único controlable es el intelecto. De este modo, los otros cuatro irán progresando dependiendo del desarrollo intelectual del músico, ya que su preparación musical es la base sobre la que construirá su obra creativa¹⁵.

Debido a su propia naturaleza, el estudio de la improvisación conlleva ciertas dificultades, aunque casi todos los estilos del Jazz la practican: en un pasaje, para que un solista improvise sobre un acompañamiento; una secuencia de vueltas para diferentes solistas; la pieza entera tras el establecimiento del tema. Estas son algunas formas habituales de improvisar, aunque dependiendo de la época, el estilo y los músicos involucrados, pueden establecerse múltiples variaciones¹⁶.

¿Cómo experimenta un músico de Jazz la tensión de la improvisación?, ¿cómo consigue seguir siendo original y no incurrir en una espiral de repetición estilística? En primer lugar, gracias a sus propias capacidades creativas: invención, originalidad, fluidez de ideas, flexibilidad, innovación... Pero, además, el improvisador también obtiene de la propia tradición jazzística, y de su desarrollo, una riqueza temática. Las canciones o temas que son improvisados suelen tener ciertos patrones convencionales que forman parte de la cultura jazzística. Éstos pueden obtenerse de grabaciones históricas o de la propia tradición musical. Consisten en tempos establecidos, distintos *voicings*¹⁷ clave enlazados a distintos temas, o *sustituciones*¹⁸ de acordes no reflejadas en los *Fake Books*¹⁹, pero conocidas por todos los integrantes de la comunidad jazzística.

Ciertamente no se improvisa de la nada ya que existe un repertorio de formas musicales (estructura de *blues*, temas *Standard*). Así, partiendo del dominio de este repertorio estructural, cada músico llega a generar sus propias ideas, formas y estructuras musicales.²⁰

¹⁵ Hemsy de Gainza, V. (1993). **La improvisación musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana.

¹⁶ Kernfeld, B. "Improvisation", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 13 March 2008), <http://www.grovemusic.com>.

¹⁷ *Voicing*: Distribución concreta de las notas que componen un acorde.

¹⁸ *Sustitución*: Técnica armónica empleada en el Jazz moderno mediante la cual ciertos acordes son sustituidos por otros con implicaciones armónicas semejantes, con el fin de enriquecer y ampliar la propuesta sonora.

¹⁹ *Fake Books*: Recopilaciones de partituras no oficiales realizadas por músicos para su uso práctico cotidiano.

²⁰ Brown, L. B. "Musical Works, Improvisation, and the principle of Continuity". En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4 (Autumn, 1996), p. 354.

Está perfectamente claro que cada improvisador reacciona a su forma a una progresión armónica, dependiendo de sus propias ideas musicales y su habilidad creativa. Un músico con un don mediocre de invención melódica elegirá naturalmente el primer procedimiento, el cual consiste en fraccionar cada acorde y emitir las notas en un orden más o menos libre.²¹

Algunos autores entienden la improvisación musical “como una actividad de creación espontánea en la cual el improvisador de alguna forma practica simultáneamente las funciones independientes de compositor y ejecutante, en el sentido íntegro de ambas palabras”.²² Respecto a esta vinculación entre compositor, ejecutante e improvisador, cabe recordar que el Jazz, antes que un arte de compositor, en el sentido tradicional del término, es, más bien, un arte de improvisadores, ya que el material sobre el que se basa la improvisación es menos importante que la improvisación en sí.²³

Es decir, la forma de improvisar depende de la originalidad y competencia del músico, ya sea centrándose en improvisar sobre la melodía ligada a una progresión armónica previa o bien en desarrollar mucho más libremente su propia musicalidad y creatividad. Quizás lo que diferencia a un improvisador mediocre de uno competente es, fundamentalmente, la riqueza de su propio vocabulario musical jazzístico, el cual viene determinado por un conocimiento profundo de la tradición y sin el cual el músico se arriesga a repetir pasos previamente dados, perdiendo originalidad y frescura, tanto “compositiva” como interpretativa. Gracias al conocimiento y dominio de la tradición jazzística es como se aprende a improvisar: escuchando las frases musicales de otros intérpretes, algunas ya consideradas estándar, logrando crear su vocabulario *improvisatorio* personal. A esto se añade el estudio de la teoría musical referente a las progresiones armónicas; pero sigue siendo básico el desarrollo auditivo para captar los convencionalismos históricamente aceptados.²⁴

El improvisador de Jazz no es un imitador, aunque incluya en su lenguaje diferentes esquemas ya ensayados, que ofrecen facilidades de uso al no tener implicaciones armónicas complejas y, consecuentemente, pudiendo ser utilizados más frecuentemente en el transcurso de sus improvisaciones.²⁵

Aunque la improvisación se ha ligado tradicionalmente al Jazz, también ha sido un procedimiento utilizado en la música clásica europea y en muchas otras culturas musicales de diferentes partes del mundo a lo largo de la historia. En este sentido, cabría preguntarse, si sería adecuado acuñar un nuevo término que definiera la improvisación en el Jazz, ya que, tras revisar diversas fuentes disponibles, no existe un consenso amplio que describa el término *Improvisación* con claridad y concisión. Puede que esto se deba a que cada improvisador llega a desarrollar su propio estilo, el cual se incorpora a la

²¹ Hodeir, A. (1956). **Jazz: Its evolution and essence**. New York: Grove Press, p. 146.

²² Alperson, P. “On Musical Improvisation”. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, N°. 1. (Autumn, 1984), p. 20.

²³ Schuller, 1989, p. 253.

²⁴ Alperson, 1984, p. 22.

²⁵ Brown, R. (1981). “How Improvised is Jazz Improvisation?”. En *Jazz Research Papers* (NAJE), p. 24.

tradición histórica del Jazz. Así, la improvisación, a través del solo, ha sido la encargada de romper los moldes armónicos a los que el arte jazzístico estaba inicialmente adscrito. En esta línea, se puede afirmar que, al menos en sus inicios, y siempre con específicas pero determinantes excepciones, el Jazz ha sido un arte de improvisadores más que de compositores²⁶.

Swing

Swing es otro de los términos básicos y una de las claves para entender y producir la música Jazz.

La mayoría de los especialistas le otorga un doble significado. Algunos lo designan como un elemento rítmico del cual el Jazz obtiene la tensión que la música europea busca a través de la forma²⁷. Schuller añade que *swing*, en su connotación rítmica, es un tipo de acentuación e inflexión con la que las notas son tocadas, a la vez que es la continuidad con la que las propias notas están unidas entre sí²⁸. Se puede simplificar su definición considerando al *swing* como un retardo homogéneo en la ejecución de las notas, así como una tendencia al *atresillamiento*²⁹.

También se designa *Swing* al estilo musical jazzístico predominante y de gran éxito en los años 30, cuya formación principal fue la *Big Band*. En esta época, el Jazz obtuvo una gran popularidad e inició una fase marcada por sus mayores éxitos comerciales, al ser un género orientado inicialmente al baile y de gran desarrollo en salas de fiesta y otros locales destinados al ocio y la diversión. Durante la llamada *Swing Era*, un periodo memorable de la historia de la música americana, Jazz fue sinónimo de música popular, vinculada al baile social y al entretenimiento musical³⁰.

El *Swing* actuó, y aún sigue actuando, como un poderoso imán por resultar tremendamente llamativo para el gran público, los historiadores en general y los propios músicos de la época. Su éxito y desarrollo influyeron en su consolidación como una gran fuente de ingresos económicos.

Armonía

La armonía y su evolución dentro del Jazz ha sido uno de sus parámetros más característicos al tiempo que uno de los más complicados.

²⁶ Schuller, 1989, p. 240.

²⁷ Berendt, J. E. (1962). *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica, pág. 34.

²⁸ Schuller, 1968, p. 7.

²⁹ Entendemos por *atresillamiento*, o *shuffle* la prolongación de la primera nota en una estructura binaria par y el acortamiento de la siguiente, abandonando la percepción binaria y acercándose más a una ternaria.

³⁰ Schuller, 1989, p. 4.

La armonía jazzística se desarrolló en paralelo a los patrones propuestos por la música popular americana, como es el caso de las composiciones creadas por las *Big Bands*, cuya finalidad era producir una música de consumo destinada al gran público.

La frescura con la que los músicos asociados al movimiento jazzístico trataban al sistema armónico en general, tanto al componer nuevas piezas como al arreglar las ya existentes, se debía, generalmente, a una falta de contacto directo con la tradición europea clásica, lo que supuso cierta liberación creativa.

La fe en el oído y la búsqueda visceral de emociones propició un sonido, una evolución y una nueva perspectiva de horizontes armónicos, cuando la tonalidad se encontraba varada, desechada por el mundo clásico, que había buscado en series sistemáticas de doce sonidos su personal camino de expresión sonora.

Las armonías usadas en la *Era Swing* y el *Bebop* no eran ni inéditas ni exclusivas del Jazz³¹ aunque sobre ellas se comenzó a desarrollar su vocabulario armónico³². En un primer momento, a través de la línea individual melódica, mediante las improvisaciones que tomaban como base esas estructuras armónicas. Paulatinamente, esas improvisaciones fueron expandiendo el marco armónico, que ya no podía albergar las innovaciones melódicas y, en consecuencia, armónicas, que el lenguaje de la improvisación estaba generando.

El lenguaje armónico del Jazz, por lo tanto, parece prestado en gran parte [...] directamente [...] de la música popular (comercial) americana, e indirectamente, de la influencia del arte europeo sobre esta música. Sin embargo, no se pueden confundir armonías de King Cole con las de Debussy, de las cuales proviene indirectamente. La razón es que el oído de los músicos de Jazz es mejor que su educación y que a menudo tienen más feeling que gusto. Si una nueva combinación de notas suena lo suficientemente placentera al oído, tiene la posibilidad de ser adoptada y sobrevivir a generaciones de “innovadores” armónicos.[...] Los músicos de Jazz no tienen razones especiales para estar orgullosos de un lenguaje armónico que, además de haber sido fácilmente adquirido, no pertenece realmente a ellos sino a la “armonía ligera” que Norteamérica ha tomado prestada del Debussyanismo decadente³³

Solista

La figura del solista ha estado rodeada de controversia por la delimitación de su significado dentro del Jazz. La afirmación “*Armstrong, el primer solista*”, habitual en multitud de fuentes bibliográficas, cuestiona determinados aspectos relacionados con el término: ¿no existen solistas antes de Armstrong?, ¿es Armstrong un solista en el mismo sentido que, por ejemplo, Charlie Parker?, ¿son *solista* e *improvisador* términos que expresan el mismo concepto?

³¹ Hodeir, 1956, p. 140.

³² Ibid. p. 151.

³³ Ibid. p. 140.

Según Henry Martin, sería necesario distinguir entre solista e improvisador.³⁴ Un solista, usando el ejemplo de Louis Armstrong, interpreta una melodía, variándola levemente, usando sus propias técnicas y fórmulas, pero permaneciendo siempre cerca de ella. En el caso de Parker, en ocasiones es difícil adivinar la canción sobre la que está construyendo su improvisación, debido a lo alejadas que están las líneas melódicas que traza del propio tema. Ambos están haciendo un solo; por lo tanto, son solistas. Pero en Parker, la manera en la que abarca la pieza hace que el oyente aleje su atención de la canción en sí y la acerque a la perspectiva que el solista-improvisador tenga de ella.

Es de destacar el alto grado de especialización musical de estos intérpretes solistas, ya que eran capaces de improvisar, en el sentido de hacer un uso creativo del funcionamiento interno del lenguaje armónico y jazzístico, y de ejecutar melodías memorizadas dotándolas de la musicalidad y credibilidad inherentes a la improvisación.

Jam Session

La Jam Session es una asociación transitoria y recreativa de una élite. Es una asociación informal pero tradicionalmente estructurada de un pequeño número de músicos auto elegidos que se juntan con el propósito primario de tocar la música que eligen puramente de acuerdo con sus propios estándares estéticos y sin consideración por los estándares del público general o líder organizativo o crítica³⁵.

Esta práctica de organizar reuniones musicales de un pequeño grupo de intérpretes, generalmente de carácter privado y lúdico, hunde sus raíces en los inicios del Jazz. Las más célebres y que dotaron a este concepto de un significado más amplio fueron las míticas *Jam Session* de finales de los años 30 y principios de los 40 en distintas ciudades de los Estados Unidos. En concreto, las celebradas en Minton's y Monroe's, han sido recogidas en multitud de registros bibliográficos y reconocidas por la mayoría de especialistas como uno de los elementos más determinantes de los que surgió el estilo que dotaría al Jazz de una madurez artística sin parangón en su breve historia: el *Bebop*. Las *Jam Sessions* de entonces potenciaban técnicas, procedimientos, actitudes musicales muy distintas de las que eran posibles de realizar o ser aceptadas en los conciertos destinados al gran público. A veces, la única diferencia entre lo que se podía oír en un *Jam* y en un *Ballroom* público era que los solistas podían tocar todo el tiempo que quisieran sin miedo a ser interrumpidos por el líder de la banda. La *Jam* obedecía a la necesidad interna del espíritu artístico de los músicos, así como al cambio de mentalidad que se producía en los mismos, ya que en ella se ignoraban los gustos de la audiencia y los intérpretes podían concentrarse en el arte de la improvisación, puesto que todo tenía

³⁴ Martin, H. Entrevista personal, Abril 16, 2008. Entrevistador: Juan C. Zagalaz.

³⁵ Cameron, W. B. "Sociological Notes on the Jam Session". En *Social Forces*, Vol. 33, N°. 2. (Dec., 1954), p. 177.

cabida dentro de este emergente estilo *Bop*³⁶. Esto se refleja en el hecho de que uno de los máximos responsables de la evolución, maduración y establecimiento del nuevo estilo, Charlie Parker, forjó su personalidad musical a través de ellas: “la reputación de Parker como un creativo improvisador sin fin, emergió de las *Jam Session*”³⁷

En la *Jam Session*, el oyente queda cara a cara frente al misterio de la improvisación; observa la alquimia de crear música de la nada, en una creatividad sin artificio³⁸. Pero frente a esta excesiva idealización, hay que recordar que sí existen dichos artificios, ya que, sin ciertos procedimientos técnicos y estilísticos, con los que cualquier músico de Jazz competente se siente seguro, la *Jam Session* no sería posible.

Una *Jam Session* es una reunión más o menos informal de músicos, a veces en un local, sobre el escenario, donde se acuerda el tema, o *Standard*, que se va a ejecutar. Este tema (*tune*³⁹), lleva implícitos una melodía y una secuencia de acordes en los que encaja esa melodía, la cual, generalmente, proviene de canciones populares americanas o de composiciones previas producidas por músicos de Jazz, pero siempre facilitando una estructura sencilla, una superficie que propicie la improvisación. También se puede tratar de composiciones estructuralmente genéricas, como un *blues*. La tonalidad es otro elemento que debe ser acordado, ya que en los diferentes registros de partituras de *Standards*, los conocidos como *Fake Books*, las tonalidades asignadas pueden ser diversas.

Es altamente improbable generar un *jazzman* en “cautividad”, a base de estudio individual pero sin contar con el factor empírico de llevar a la práctica y experimentar en primera persona esos conocimientos que se han adquirido.

Insistimos en la gran utilidad que reporta al músico de Jazz participar en una *Jam Session*, recogiendo la siguiente cita

Puedes escuchar Jazz toda tu vida, practicar largas horas en casa, estudiar en la universidad, pero la única forma real de aprender es haciéndolo, subiendo al escenario, fallando y aprendiendo como tratar con tus errores⁴⁰

CONCLUSIONES

En todos los elementos constitutivos del Jazz que se han comentado brevemente, podemos observar parámetros que están considerados como los indicadores de la creatividad: racionalización (dar solución a un problema), invención (resolución

³⁶ Deveaux, 1997, p. 217.

³⁷ Ibid. p. 377.

³⁸ Ibid. pp. 202- 203.

³⁹ *Tune*: Término utilizado en el argot o jerga jazzística para referirse a una estructura armónica con una melodía asociada sobre la que se realizan improvisaciones.

⁴⁰ Peplowski, K. “The Process of Improvisation”. *Organization Science*, Vol. 9, No. 5, Special Issue *Jazz Improvisation and Organization*. (Sep. – Oct., 1998). p. 561.

eficaz, concordancia entre recursos), iniciativa (emprender actividades, promover ideas), pensar técnico (solucionar problemas específicos), fluidez (producir ideas en cantidad y calidad), divergencia (encontrar caminos diferentes), flexibilidad (organizar y modificar hechos), elaboración (formular ideas y convertirlas en soluciones), motivación (relación entre lo cognitivo y lo afectivo), innovación (optimización de recursos), independencia (autodidacta, iniciativa propia), originalidad (generar ideas con una única característica), autoestima (valoración personal, confianza), sensibilidad (percibir y expresar el mundo).

En un determinado momento de la historia, fuera del territorio de Occidente, en una nación joven y diversa, surgió una nueva forma de arte dispuesta a plasmar en sonidos este novedoso y propio estilo de vida. El tradicional mundo académico la catalogó como “música ligera”. El Jazz se fue desarrollando, adquiriendo una entidad distinta a la de simple entretenimiento, generando una estética y un lenguaje propio. Y se convirtió en una forma de expresión musical nueva y compleja, irrigada por distintas vías, incluida la europea. La Musicología le asignó el cartel de música popular, categoría de la que todavía no ha sido capaz de liberarse, algo que se percibe incluso en varios de los escritos sobre Jazz realizados por autores norteamericanos. Es cierto que los inicios del Jazz pertenecieron al ámbito de la música ligera o popular. Incluso la primera grabación “oficial” de Jazz puede que también lo fuera, así como las registradas en años sucesivos, dentro del contexto de la *Era del Swing*. Pero los cambios producidos a partir de 1945, mostraron que las nuevas producciones jazzísticas estaban al nivel artístico y a la altura técnica requerida para realizar el paso de música popular a música culta.

Entre otros factores, este salto cuantitativo hacia la consideración de arte, vino determinado por la creatividad *improvisatoria* en manos de la figura del solista, alcanzándose unas cotas artísticas mucho más elevadas y totalmente distintas de la música popular originaria. En este nuevo marco jazzístico, que contempló el incremento de la habilidad del improvisador más que la del compositor, fue donde apareció un nuevo tipo de público formado y capaz de escuchar y valorar las novedades producidas, totalmente distinto de aquél del pasado, que sólo buscaba oír música popular.⁴¹

[...] Pero la cuota de entrada era alta. Para ser aceptado como un tipo de música clásica, el Jazz tuvo que ser entendido como una música a la que se le han quedado pequeños sus orígenes en una subcultura étnica particular, y podría ser ahora pensada como la manipulación abstracta de un estilo y una técnica. El Jazz iba a ser medido contra la “absoluta” grandeza de la tradición europea. En esta comparación, las cualidades de espontaneidad, informalidad y excitación rítmica que originalmente marcaron al Jazz como algo distinto – esas características, en otras palabras, que le marcaban como afroamericano- ahora parecían ser lastres. El Jazz fue una música de promesas, a punto para pasar de su adolescencia a su madurez, pero con un largo camino por recorrer todavía, y la única manera de llegar allí era reconocer la prioridad de la música europea⁴²

⁴¹ Deveaux, S. “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945”. *American Music*, Vol. 7, No. 1, Special Jazz Issue (Spring, 1989), p. 13.

⁴² Deveaux, 1991, p. 546.

BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, P. (1984). "On Musical Improvisation". En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, N° 1, pp. 17-29.
- Berendt, J. E. (1962). **El jazz: su origen y desarrollo**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brown, R. (1981). "How Improvised is Jazz Improvisation?". En *Jazz Research Papers (NAJE)*, pp. 22-32.
- Brown, L. B. (Autumn, 1996). "Musical Works, Improvisation, and the principle of Continuity". En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4, pp. 353-369.
- Cameron, W.B. (Dec., 1954). "Sociological Notes on the Jam Session". En *Social Forces*, Vol. 33 N° 2, pp. 177-182.
- Deveaux, S. (Spring, 1989). "The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945". En *American Music*, Vol. 7, N° 1, Special Jazz Issue, pp. 6-29.
- (1991). "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography". En *Black American Literature Forum*, Vol. 25, Issue 3, Literature of Jazz Issue, pp. 525-560.
- (1997). **The Birth of Bebop. A Social and Musical History**. Los Ángeles: University of California Press.
- Eco, U. (2001). **La definición del arte**. Barcelona: Destino.
- Hemsey de Gainza, V. (1993). **La improvisación musical**. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Hodeir, A. (1956). **Jazz: Its evolution and essence**. New York: Grove Press.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). **Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad**. Madrid: Autor.
- Kernfeld, B. (2002). "Improvisation", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 13 March 2008), <http://www.grovemusic.com>.
- Panassie, H. (1939). **Hot-jazz. Guía de la música swing**. Santiago: Editorial Ercilla.
- Peplowski, K. (Sep. – Oct., 1998): "The Process of Improvisation. Organization Science". En *Special Issue: Jazz Improvisation and Organizing*, Vol. 9, N° 5, pp. 560- 561.

Porter, L. (1992). **Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell.** Upper Saddle River: Prentice Hall.

Schuller G. (1968). **Early Jazz. Its Roots and musical development.** New York: Oxford University Press.

----- (1989). **The Swing Era. The Development of Jazz 1935-1945.** New York: Oxford University Press.