

---

---

## REFLEXIONES EN TORNO A LA IMPROVISACIÓN: UN ANÁLISIS COMPARATIVO \*

Bruno Nettl

MONOGRÁFICO

En 1938, Ernst Ferand publicó lo que es hasta hoy el único libro que trata desde un punto de vista académico y extenso el tema de la improvisación musical.<sup>1</sup> Tras una búsqueda bastante exhaustiva se comprueba que el libro fue poco comentado y que tuvo una acogida más bien fría. A pesar de que desarrolla numerosos conceptos con considerable sofisticación, y que da muchos datos sobre la naturaleza de la improvisación en diversos periodos de la historia de Europa, no parece haber causado un gran impacto en su tiempo, ni siquiera por el hecho de que Ferand, a través de sus posteriores artículos enciclopédicos y antologías,<sup>2</sup> ha sido la única autoridad sobresaliente en la musicología internacional en este tema. Tal vez su trabajo no se tomó muy en serio precisamente porque el tema de la improvisación no se tomaba muy en serio entre los musicólogos. Parece haberse considerado como algo que no tiene una importancia decisiva,<sup>3</sup> no como un verdadero arte, sino una habilidad que da como resultado alteraciones o elaboraciones "microcósmicas" de la música compuesta tales como la ornamentación, la realización del bajo cifrado, o acrobacias musicales como la habilidad de unos pocos organistas a la hora de inventar fugas sobre temas sugeridos en el momento.

El concepto de improvisación ha ganado prominencia desde entonces, en gran parte debido a la creciente atención que se presta a músicas que parecen depender de la improvisación mucho más que la música culta europea. Ahora existen muchos estudios sobre el jazz y la música india, indonesia, africana-

\* Ernst Ferand. *Die Improvisation in der Musik* (Zurich, 1938).

<sup>1</sup> Las referencias aparecen en varias revistas, entre ellas *Music and Letters*, XX/3 (julio, 1939), 337-39, y *Revista musicale italiana*, XVII (1939), 425-26.

<sup>2</sup> Para más información, véase el artículo "Extemporization", en la quinta edición de *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>3</sup> El autor ha impartido seminarios sobre improvisación, por ejemplo, en la Universidad de Illinois. Los encuentros y simposios abarcan desde, por ejemplo, la gran serie de seis conferencias organizadas por Leonard Meyer y Ella Znis en la Universidad de Chicago, hasta sesiones más cortas en encuentros de asociaciones, por ejemplo, la *Society for Ethnomusicology annual meeting* en 1973, en Urbana, Illinois.

na y de Oriente Medio que tratan de forma explícita, o más frecuentemente de forma implícita, la improvisación. Se ofrecen cursos prácticos y teóricos sobre la materia, así como sesiones en encuentros académicos.<sup>4</sup> Con todo, Ferand sigue teniendo la última palabra en el terreno de la conceptualización académica, y a pesar de que hizo un uso admirable de la información a la que tuvo acceso sobre músicas no occidentales, probablemente es hora de reelaborar la idea de improvisación, ver si merece consideración como un proceso único, si tiene integridad como una idea separada de otras ideas relacionadas con la creación musical, y si todo lo que llamamos improvisación es de hecho la misma cosa.

Si estudiamos la definiciones de los diccionarios de música y las enciclopedias, encontramos dos visiones contradictorias de la improvisación. Algunas fuentes, como MGG (en un artículo de Ferand),<sup>5</sup> indican la relevancia del concepto para músicas no occidentales, especialmente tribales, y afirman que, dada la ausencia de notación musical, estas músicas son básicamente improvisación. Otros<sup>6</sup> limitan la idea de improvisación únicamente a músicas en las que existe un sistema de notación escrita sobre el que se basa el improvisador. Según esta visión, las músicas no occidentales, en las que realmente no es posible distinguir entre improvisación y composición, no pueden representar ninguno de los dos conceptos. El Diccionario *Harvard*<sup>7</sup> así lo interpreta al omitir por completo de su artículo las músicas no europeas. Es obvio que la relación entre improvisación, composición y notación es un asunto complejo sobre el que no existe un acuerdo general.

Todas las discusiones generales aceptan de forma específica o implícita lo repentino del impulso creativo. El improvisador toma decisiones no premeditadas, momentáneas, y puesto que no están pensadas, se niega su importancia individual, cuando no su significado colectivo. Las enciclopedias antes mencionadas están organizadas para dedicar mucho menos espacio a la improvisación y a las músicas que resultan de ella que a los distintos tipos de composición. Así, en consonancia con la visión general occidental del proceso, lo tratan como un arte menor o una habilidad musical.

<sup>4</sup> Ferand, en un artículo en *Die Musik in Geschichte un Gegenwart*, que entronca con lo que dice en *Die Improvisation in der Musik*, argumenta: "La división -dada por buena en la vida musical actual de Occidente- que separa la unidad original y la simultaneidad de creación y reproducción fue y es extraña al uso musical de culturas primitivas y muchas otras no europeas; el inventor y ejecutor de una composición, el músico productor y reproductor, fueron, originalmente, en muchos casos, uno y la misma persona" (Vol. VI, col. 1095).

<sup>5</sup> Por ejemplo, *Riemanns Musiklexikon*, Sachteil (Mainz, 1967), en un artículo sin firmar, dice: "Estrictamente hablando, solo en Occidente, e incluso sólo al comienzo de una época histórica relativamente reciente, se puede hablar de improvisación, puesto que la música no occidental y la vieja música europea están ajenas a la distinción entre composición e interpretación, que es vital para el concepto de improvisación" (pág. 390).

<sup>6</sup> Will Apel. *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. (Cambridge, Mass, 1969), págs. 404-5.

<sup>7</sup> Alrededor de cuarenta y cinco páginas de *Die Improvisation in der Musik* están dedicadas a músicos "primitivos" y orientales.

Los escritos en general sobre improvisación tratan en gran medida sobre el fenómeno en la música occidental e intentan proporcionar una perspectiva histórica sobre el papel de este proceso en la práctica musical del pasado. Sólo se menciona brevemente el gran número y la extensa variedad de sistemas musicales no europeos que establecen una clara distinción entre la improvisación y la interpretación de piezas estándar, o de aquellos en los que el elemento improvisatorio es un componente principal de toda interpretación. Ferand era consciente de la existencia de estos sistemas y se refiere a ellos con frecuencia, sin convertirlos en un componente principal y significativo de su trabajo.<sup>8</sup> Una nueva edición de sus estudios o un nuevo libro que verdaderamente abarcara todo el tema, debería examinar los distintos tipos de improvisación que hoy conocemos, si bien no designados por un único término, en India. Debería enfrentarse a la especial naturaleza de los sistemas musicales *maqam* y *dastgah* (estructuras modales del mundo árabe e Irán) y comentar las relaciones entre las distintas versiones de un poema épico, a cargo de un mismo músico, en la tradición de las canciones heroicas yugoslavas. Debería tratar los distintos tipos de improvisación en grupo en las formaciones de percusiones africanas y en la música de los gamelan de Indonesia. También debería explorar la idea de que existe un proceso improvisatorio en distinto grado en músicas tribales tales como la de los indios americanos. Y debería explicar el lado improvisatorio de carácter festivo y popular en el folclore musical europeo.

La visión común de la improvisación, por lo tanto, debería ampliarse en gran medida a través del conocimiento de las culturas no occidentales. Por desgracia, la reciente producción musicológica contribuye a este fin sólo de forma parcial, proporcionando estudios especializados sobre sistemas y subsistemas sin prestar mucha atención a la naturaleza del concepto y desde luego haciendo poco esfuerzo por ser comparativos (de hecho, cuando se trata de aportar una visión comparativa, Ferand sigue siendo el estudioso más certero). El objetivo de estas páginas será presentar muy brevemente algunas reflexiones de carácter comparativo sobre la naturaleza de la improvisación como un concepto y como un proceso, usando materiales de distintas culturas, en un intento, si no de aclarar, al menos de plantear algunas preguntas acerca del significado de esta idea escurridiza. Si se puede hablar de improvisación como un concepto válido, entonces la improvisación se debe considerar como uno de los pocos universales en música compartido de una u otra manera por todas las culturas.

---

<sup>8</sup> Esta argumentación se basa en Ferand y otros artículos citados previamente.

## Improvisación y composición

Se nos dice que improvisación y composición son conceptos opuestos: el primero espontáneo, el segundo calculado; uno primitivo, el otro sofisticado; uno natural, otro artificial. Sin embargo, también podemos pensar que la improvisación es una forma de composición, el de aquellas culturas que no utilizan notación musical, un tipo de composición que convierte el impulso momentáneo en música a través de la producción directa de sonido. Escuchamos decir que la improvisación termina donde comienza la notación, pero al mismo tiempo se dice que ciertas culturas no occidentales que no utilizan notación distinguen entre ambas cosas, si no de forma explícita, sí por la forma en que clasifican sus propias músicas. Así pues, mientras que creemos saber de forma intuitiva lo que es la improvisación, nos damos cuenta de que hay una cierta confusión en relación con su esencia.

Por ejemplo, tomemos la idea de la creación repentina y no preparada como el principal criterio y analicémosla a la luz de lo que sabemos sobre la música de los indios norteamericanos, una de las culturas no occidentales mejor descritas. Se sabe que los indios Planos buscan visiones con el fin de aprender canciones, y que estas canciones les llegan en periodos de éxtasis provocados a veces con el ayuno y la auto-tortura. La creación repentina de una canción coincide con las afirmaciones de los indios Planos de que las canciones normalmente se pueden aprender y se aprenden tras una única escucha. ¿Se trata entonces de canciones improvisadas cuando finalmente se cantan? Parecería que sí, pero se nos dice que el visionario, para aprender una canción, se la canta a sí mismo y, digámoslo así, la “trabaja” mientras vuelve caminando hacia su grupo o tribu. Una vez que la canción existe, se adereza con lo establecido, al igual que una composición en el sentido occidental. Se conoce al compositor, se le recuerda, se le nombra y a veces se evocan las circunstancias de la composición antes de cantarla. Tras repetidas grabaciones se comprueba que la canción se mantiene razonablemente estable. ¿Es esto composición o improvisación?

Para los indios Pima de la zona suroeste de Estados Unidos, las canciones ya existían (en el mundo sobrenatural) pero tenían que ser “desanudadas” por los humanos para poder existir. He aquí una idea que se parece a aquella de la composición a la occidental en lo de recurrir al cálculo. Sin embargo no hay notación, y el estilo de las canciones de los Pima, en general, no es muy diferente del de los indios Planos.

Un tercer ejemplo norteamericano lo encontramos en los esquimales, que reconocen dos formas de hacer canciones, una convencional y otra improvisada, tratándose esta última del tipo de canción representada en los famosos duelos cantados, en los que dos hombres que discuten establecen una disputa haciendo burla el uno del otro. Se piensa que recurren a un

repertorio de fórmulas estándar, pero esto es algo que comparten con al menos unas pocas culturas que improvisan. Una vez más, las canciones improvisadas no muestran una clara diferencia respecto de las compuestas o tradicionales.

¿Haya por lo tanto una diferencia esencial entre los materiales compuestos e improvisados de los indios norteamericanos? Las diferencias en estilo son insignificantes, no existe notación, y lo único que nos permite hacer una distinción es lo repentino de la inspiración en ciertos casos. Pero este tipo de distinción también se puede hacer en la música culta occidental, al comparar, por ejemplo, el detenido y prolongado método de Beethoven con la rápida y espontánea creación de *lieder* en Schubert. De nuevo, vistos en general, los estilos no son básicamente diferentes. Por lo tanto, ¿no deberíamos hablar tal vez de composición rápida y lenta más que de composición frente a improvisación? ¿Y no haríamos bien en considerar que la improvisación y la composición son los opuestos de un discurrir continuo, con Schubert y Beethoven en los extremos, o dicho de otra forma, con los esquimales improvisadores en un extremo, los Pima en el otro y los indios Planos en algún punto intermedio?

Una vez aventurada la hipótesis de que la contraposición de composición e improvisación como procesos fundamentalmente distintos es falsa, y de que los dos son más bien partes de una misma idea, podemos pasar ahora a la idea de improvisación en distintas culturas. Es obvio que existe en la música occidental actual y, como Ferand muestra una y otra vez, ha existido en el pasado, si bien puede que ocasionalmente sin una formulación explícita. Menos clara es su aceptación consciente en culturas no occidentales. Alan Merriam, al hablar de la composición en diversas sociedades tribales, no destaca que estas culturas definan la naturaleza improvisatoria de cualquiera de sus productos musicales, y esto sucede incluso en culturas con ideas claramente expresadas acerca de la composición. Del mismo modo, parece no existir un término para definir la improvisación en distintas culturas asiáticas. Sin embargo hay pruebas de que los músicos del sur y oeste de Asia encuentran diferencias entre lo que nosotros consideraríamos música improvisada y otros tipos de música. En la música del norte de la India se utilizan términos como *badat* (crecimiento) y *vistar* (expansión). En la música persa hay un tipo de improvisación en el que un músico modula de un *dastgah* (modo) a otro (algo de hecho bastante infrecuente) que se conoce con el nombre de *morakkab-khani* (al estilo del compositor-cantante). La palabra *taqsim*, que se corresponde con una forma importante de solo normalmente improvisado y no rítmico de la música árabe, deriva de la palabra utilizada "división", implicando probablemente variación y, tal vez con ello, improvisación. Diversos tipos y estilos de música improvisada de la tradición del sur de la India tienen nombres específicos y en ellos se valora a los intérpretes por la calidad con que ejecutan estos estilos. Una vez más, los hechos indican que el concepto de improvisación no está completamente

velado. Las afirmaciones de Mantle Hood de que los miembros de un gamelan de Java cobran en función de la capacidad que tienen sus instrumentos para producir improvisaciones en torno a la melodía sugieren la misma conclusión. Incluso con estos pocos ejemplos podemos pensar en la posibilidad de que ciertas culturas asiáticas consideren la improvisación como una forma de creación, y aún así es interesante ver que la dicotomía composición-improvisación no está clara. Más bien encontramos que se tocan diversos puntos a lo largo de esa línea. Por ello, el grado de separación de la melodía establecida a cargo de los distintos intérpretes es una cuestión de gradación. Lo mismo sucede en la música del sur de la India, en la que algunos tipos de improvisación (como el *niraval*) que proceden de una pieza compuesta se distinguen de otros (*alapana* y *tanam*) basados solamente en las características de la *raga*, y esa distinción se considera tan solo una cuestión de distintos grados de libertad. En la música persa, los músicos pueden<sup>9</sup> tocar el *radif* (material aprendido como base para la improvisación) con relativamente pocos cambios;<sup>10</sup> tocar una fantasía libre sobre este material y dejarlo simultáneamente intacto, o, de nuevo,<sup>11</sup> pasar de un estilo al otro (el tipo de interpretación conocida como *morakkab-khant*). Estos tres procedimientos indican distintos niveles de independencia con los que el músico trata el modelo, es decir, diferentes grados de actividad compositiva por parte del intérprete. En resumen, la división que en distintas culturas separa la idea de composición “fija” e improvisación se encuentra en diferentes puntos de una secuencia continua.

¿Cómo definen los músicos que improvisan las diferencias entre distintas interpretaciones? Algunos estudios detallados llegan a la conclusión de que un músico que improvisa sobre un mismo modelo lo hace de forma bastante predecible, pero por supuesto que no hace en absoluto lo mismo una y otra vez. Por otra parte, hay músicos improvisadores en ciertas culturas que tienden a defender que ellos hacen siempre lo mismo y a menospreciar la idea de que haya cambios de una a otra interpretación.

Encontramos un ejemplo de esta actitud en la reacción de un músico persa al que se le pedía que comentase el hecho de que dos interpretaciones suyas de una misma *dastgah* fueran diferentes: negó que lo fueran. Al demostrársele la diferencia gracias a las grabaciones, admitió su existencia, pero no su importancia, dando a entender que la esencia de lo que toca en una *dastgah* es siempre la misma. Sus afirmaciones demuestran que en la música persa se puede distinguir entre lo que es esencial y lo que no lo es. Lo primero permanece inalterable

<sup>9</sup> Bruno Nettl. “Studies in Blackfoot Indian Musical Culture, Part II” *Ethnomusicology*, XI/3 (septiembre, 1967), 301.

<sup>10</sup> George Herzog. “A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles”. *Journal of American Folklore*, XXIX (1936), 333; y su “Music in the Thinking of the American Indian”. *Peabody Bulletin*, mayo, 1938, pág. 2.

<sup>11</sup> En Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, Ill, 1964), págs. 175-77, se debaten y resumen numerosas fuentes de las composiciones esquimales.

y se aprende, mientras que lo segundo es sólo el resultado del estado de ánimo del intérprete. Este análisis no difiere mucho del que se hace en occidente de la improvisación en la música de los siglos XVII y XVIII, que dice que la pieza compuesta es la esencia y que la aportación de adornos y pasajes por parte del improvisador es algo de mucha menos importancia.

Los músicos de Oriente Medio, sin embargo, no siempre opinan así. Otro músico persa destaca la importancia de no repetir nunca nada igual, o de nunca tocar o cantar una pieza de la misma manera. Como ejemplo cita al ruiseñor, muy respetado por los músicos persas porque se piensa que su canto nunca se repite exactamente. Del mismo modo, un músico árabe, comentando el estilo del *taqsim*, sentía que su propia interpretación carecía en lo básico de una estructura y que nunca tocaba dos veces lo mismo (lo cual es cierto en un sentido meramente técnico), lo cual le sorprendía, puesto que al final sus distintas interpretaciones encajaban en patrones y tipos, y su música era muy predecible. Por otra parte, como si enfatizaran el carácter personal de la interpretación de cada músico, algunos músicos de la India hablan de una forma preestablecida, aunque muy personal, de improvisar, al decir cosas como: "yo toco la *raga X* así."

Por lo tanto, la actitud de los músicos de Oriente Medio y del sur de Asia en relación con sus propias improvisaciones varía enormemente, lo cual sólo añade confusión a la definición del concepto. Necesitamos urgentemente un estudio profundo que compare interpretación y conceptualización basándose en un detallado trabajo de campo. Con todo, aquellos que conocemos la idea de que hay una clara diferencia entre un material improvisado y otro compuesto, nos damos cuenta de que el improvisador, cuando hace distintas versiones de un modo (*raga*, *dastgah*, *maqam*, etc.) está exactamente haciendo eso, una versión del modo, y no está improvisando sobre algo. Dicho de otra forma, está dando una versión de algo que ya existe, se trate de una canción o de una entidad musical teórica, y su guión o índice básico está ya establecido.

Podemos volver de nuevo a los indios americanos, de los que se dice que no improvisan, sino que sólo hacen diferentes versiones a las que llegan gracias a la tradición oral. A veces es difícil entender por qué dos ejecuciones bastante diferentes entre sí (incluso sin referencia a una letra) se consideran variantes de la misma canción, y por qué otras que suenan prácticamente igual se consideran ejemplos musicales diferentes. Sólo nos queda conjeturar que la idea que tienen los indios de entidad musical es distinta de la nuestra. Tal vez la forma de acercarnos a la música "improvisada" del sur y oeste de Asia es decir, igualmente, que los músicos tocan o cantan la misma pieza, pero que su idea de lo que es una pieza, una unidad musical con integridad propia, es sencillamente diferente de la nuestra. En algunas culturas el concepto es muy reducido y en otras es muy amplio. Cuando aquí la unidad la representa una

sonata concreta con número de opus, allí es un *maqam* o una *raga*. Entonces podríamos considerar del todo innecesario el concepto de improvisación. En su lugar podríamos decir que cada cultura musical dispone de una serie de macro-unidades musicales, como por ejemplo canciones, piezas, o modos (*ragas*, *maqamat*, *dastgabs*) tal y como las ejecuta un músico en particular, y que el grado de similaridad con la unidad musical varían según la cultura musical, teniendo en cuenta el sistema de conceptualización musical, el tema de la libertad del intérprete, etc. La única novedad de este enfoque estriba en permitirnos pensar que todas las músicas cuentan con entidades musicales básicas que existen y que se ejecutan, en vez de pensar en dividir la música en dos tipos: “improvisadas” y “fijas”.

Miremos brevemente otro aspecto de la relación entre composición e improvisación. En aquellas músicas que se dice que son improvisadas, parecen ser característicos diversos procedimientos y técnicas compositivas de un nivel microcompositivo. Entre estos está la repetición, la variación sencilla de frases cortas, las secuencias melódicas, la tendencia a comenzar dos secciones sucesivas con el mismo motivo, la tendencia a aumentar el tamaño de las secciones a medida que avanza la pieza, y tal vez otras. Al mismo tiempo, todas estas técnicas se encuentran también en la serie de composiciones fijas de ciertas culturas. ¿Es significativa su distribución? Las composiciones fijas de algunas de las culturas que recurren sistemáticamente a la improvisación, como India e Irán, tienen características que son propias de la improvisación. Los *kritis*, largas canciones métricas del culto de la tradición de la India del sur, suelen tener repeticiones y variaciones de frases breves al igual que lo hacen las improvisaciones sobre temas musicales extraídos de los mismos. Por lo tanto, es interesante que exista una cultura que utiliza las mismas técnicas compositivas, independientemente de que el material sea, desde nuestro punto de vista, compuesto o improvisado. Es un hecho que puede arrojar cierta luz sobre la génesis básica de los sistemas musicales. ¿Puede ser que aquellas culturas que utilizaran ciertas técnicas de composición se vieran llevadas por la propia naturaleza de estas técnicas a desarrollar sistemas de improvisación? ¿O puede que ciertas culturas, tal vez milenios atrás, comenzaran su tradición dando a los músicos una gran libertad para hacer versiones de un modelo y permitiéndoles después a los músicos utilizar las técnicas del periodo de la “versión libre” de su propia historia para diseñar melodías más estables o fijas? Este es un campo en el que, más que en ninguno de los tratados en el presente trabajo, no podemos hacer otra cosa que especular.

Una observación final atañe a la utilización en la música occidental de técnicas especiales que son características y aparecen frecuentemente en los estilos improvisados. Al parecer algunas de estas técnicas son especialmente típicas de algunos periodos de la historia de la música, en particular el barroco, y también en la obra de algunos compositores (como Mozart,

Chopin y Schubert) conocidos por componer rápida y espontáneamente, además de hacerlo en abundancia. Es concebible por tanto que, *mutatis mutandis*, los procesos del pensamiento musical de Schubert estén mucho más cerca de las improvisaciones de músicos de la India o de Oriente Medio que lo están los de Beethoven. El hecho de que Schubert escribiera algunas de sus piezas rápidamente y, si hemos de dar crédito a algunas descripciones, sin trabajarlas o revisarlas mucho, nos puede llevar a considerar su pensamiento musical como básicamente improvisatorio. Así, en vez de considerar que el principal criterio para distinguir entre improvisación y composición es la presencia o ausencia de notación musical, y dividir entonces la música en dos áreas, la de la tradición oral-improvisatoria y la de la tradición de la notación-composición, podríamos especular sobre la división de las culturas musicales del mundo y de sus subsistemas (géneros, periodos, compositores) en dos grupos. Uno de ellos sería la música que se ha pensado cuidadosamente, tal vez incluso trabajada con la idea consciente de introducir innovaciones entre una pieza y otra o incluso entre una y otra frase. El otro sería la música que es espontánea aunque sujeta a un modelo, creada rápidamente y de concepción sencilla. El primero abandona la espontaneidad en favor de la deliberación, mientras que el segundo sacrifica la búsqueda de la innovación a cambio de dar vía libre al impulso del momento. Ninguno necesita ser considerado improvisación y ninguno queda restringido a ningún nivel de complejidad musical o cultural.

### La improvisación y el modelo

Tras haber hecho al parecer todo lo posible por desmontar la idea de que la improvisación es algo distinto de la composición, debemos ahora recuperarla con el fin de observar ciertos aspectos de la ejecución en los que el músico tiene libertad para aportar materiales propios de forma espontánea. El improvisador, mantengamos esta hipótesis, siempre tiene algo previo de lo que partir, ciertas cosas que están en la base de la ejecución y que utiliza como un cimiento sobre el que construir algo. Llamémoslo su modelo. Algunas culturas disponen de términos concretos para designar al modelo: *raga* y *tala* (los conceptos básicos de organización melódica y tímbrica en India) y otros, sobre todo configuraciones modales: *patet* en la música de los gamelan de Java y Bali, *dastgah* en Irán, *maqam* en la música árabe y turca. En estas u otras culturas se utilizan los nombres de las formas-interpretaciones musicales para designar el modelo: la secuencia de acordes del *blues* en el jazz, el *taqsım* no métrico en la música árabe. Por otra parte, el modelo puede ser una composición concreta y hay culturas que designan el modelo de hecho diciendo el nombre de un tema de jazz, de los *keritis* en el sur de la India, o canciones concretas en la tradición épica yugoslava. También

puede haber estilos asociados a cierto contenido rítmico o cierta organización de los sonidos (el bajo cifrado en la música occidental, el *abadja* o el *kpanlogo* típicos estilos rítmicos de la música percusiva del África occidental) que denotan la existencia de un modelo improvisatorio, reconocido como tal dentro de la propia cultura. Lo mismo le sucede a estilos como el *alap* y *gatt* (no métrico y métrico) en el norte de la India, y en el sur, *tanam*, *niraval* y *svara kalpana* (tres tipos de improvisación que se diferencian sobre todo por el tratamiento del texto y del ritmo). Cada uno de estos estilos se reconoce por un tipo de sonido determinado. En los relativamente escasos estilos de improvisación polifónica el modelo puede ser una canción cantada por una voz (contra la cual se añade la segunda voz improvisada) y una serie de intervalos armónicos permitidos, así como sus secuencias características. Hay, por lo tanto, muy diversos tipos de modelos utilizados en el mundo de la improvisación. Nos gustaría a continuación examinarlos y compararlos atendiendo a la posición que ocupan en los dos continuos de densidad y audibilidad.

Parece que hay una enorme distancia entre el tema de un musical, que consiste básicamente en un evento en el tiempo, con un principio, una parte media y un final, y una *raga*, *maqam* o *dastgah*, que a primera vista se considera una categoría teórica, algo que el intérprete debe concebir como una unidad, siendo todo el tiempo más o menos consciente de todos sus elementos. Sin embargo resulta que ante estos modelos "teóricos" de la música de Asia, los músicos adoptan una visión temporal y los consideran objetos que tienen un principio y un final y que son de alguna manera secuencias del pensamiento. Así, podemos entender que cada modelo, ya sea una canción, un concepto teórico o un modo con unos giros melódicos característicos, consiste en una serie de eventos musicales obligatorios que deben contemplarse de forma absoluta o con cierta frecuencia para que el modelo permanezca intacto. Por ejemplo, en una improvisación de jazz basada en una serie de ocho acordes, estos acordes deben ser identificables de forma aceptable y en el orden previsto. En la interpretación del *avaz* persa, el tipo de improvisación no métrica que ocupa un lugar importante en la ejecución de la música clásica persa, deben aparecer ciertos puntos de referencia. Se trata de notas clave, motivos de apertura y cierre, indicaciones melódicas que marcan la llegada del cierre de secciones, etc. Se puede hacer una lista de estas referencias, una especie de índice del modo. No hace falta que aparezcan todos en una ejecución, pero algunos deben ser bien claros para dar credibilidad a la interpretación. Hay puntos de referencia parecidos en el *taqsim* de la música árabe. Entre ellos se encuentran no sólo motivos de apertura o carenciales, sino también la duración de las secciones, o marcas de distintos tipos que pueden de hecho ser obligatorios hasta cierto punto; por ejemplo, las secciones largas deben estar al final del *taqsim*, y pueden también colocarse hacia la mitad de la pieza completa. Por otra parte, en el

modelo del *alap* indio (introducción no métrica de la *raga*), en el *avaz* persa y en el *taqsim* árabe se utiliza como punto de referencia la introducción gradual de notas agudas.

Por diversos que puedan ser en su naturaleza estos puntos de referencia, podemos al menos esbozar una medida de cuán apretados o dispersos están. A esta medida la llamaremos densidad. Al comparar varios tipos de modelos encontraremos que los del jazz son relativamente densos, los persas son de una densidad media y los del *taqsim* árabe o del *alap* indio relativamente bajos en densidad. Tal vez los modelos más densos son el bajo cifrado y la música barroca en la que el solista improvisa la ornamentación. ¿Afecta la densidad de un modelo a la libertad del intérprete? Parece razonable pensar que un músico que improvisa utilizando un modelo denso tiende a variar menos de una a otra ejecución que aquél cuyo modelo es de baja densidad, y que pese a que los tipos de pensamiento improvisatorio propios de cada cultura son diferentes en estilo y contenido, se pueden comparar.

Un repertorio musical, compuesto o improvisado, podría verse como la materialización de un sistema, y una forma de describir un sistema es dividirlo desde un punto de vista teórico en una serie de unidades que lo componen. Estas unidades son, diríamos, los bloques constructivos que la tradición acumula y que los músicos que pertenecen a esa tradición utilizan al elegirlos, combinarlos, recombinarlos y reordenarlos. Incluso dentro de un único repertorio, estos bloques constructivos son de muy distintos tipos. Son las notas elegidas de un sistema tonal, los motivos melódicos, los intervalos armónicos y las secuencias de intervalos en la polifonía improvisada o los tipos de secciones (por ejemplo la exposición de la forma sonata). Estos pocos ejemplos muestran la gran diversidad de su alcance y tamaño.

Estudiar los bloques compositivos de los estilos improvisados es parecido a estudiar la densidad, dado que los puntos de referencia que denotan el tipo de densidad son, en algunos casos, idénticos a los bloques o a demarcaciones situadas entre estos. Entre los diversos estilos improvisados ya mencionados, encontramos los siguientes ejemplos de bloques constructivos:<sup>12</sup> en algunos grupos de percusión del África occidental uno de cada cierto número de percusionistas toca de forma repetida un único motivo breve, que se yuxtapone sobre los otros creando una textura polirrítmica muy compleja. El maestro percusionista utiliza estos motivos, los mezcla, los combina, se apoya en ellos, uno tras otro; por lo tanto, son sus bloques compositivos, y son relativamente breves o de un tamaño reducido.<sup>13</sup> En la tradición

<sup>12</sup> Laura Boulton, en el folleto que acompaña al álbum discográfico *The Eskimos of Hudson Bay and Alaska* (New York, Folkways Record FE4444, 1954), págs. 4-5, aporta las letras de varias canciones esquimales que hablan de la composición. Entre las más interesantes está "Se han agotado todas las canciones/ Él coge un poco de cada una/ Y añade algo propio/ Y hace una canción nueva".

<sup>13</sup> Ferand está al tanto, desde luego, de la supuesta naturaleza improvisatoria del proceso compositivo de Schubert, al menos en ciertas instancias. Véase *Die Improvisation in der Musik*, págs. 3-4, y las referencias.

épica yugoslava las unidades relevantes son frases musicales cortas que acompañan a los versos decasílabos. El cantante canta una y otra vez la melodía, si bien con pequeñas variaciones, hasta que por diversas razones se pasa a una melodía nueva pero igualmente procedente de la tradición. Estos temas son algunos de los bloques constructivos de la tradición yugoslava.<sup>14</sup> En la percusión del norte de la India sucede algo parecido con la *theka*, una fórmula audible específica que va asociada a la *tala*, que es el patrón rítmico teórico.

En el *taqsim* árabe, como en algunos otros estilos, encontramos distintos niveles de bloques constructivos. En primer lugar, tenemos las notas del *maqam*, sobre las que el intérprete se basa más o menos libremente, en cualquier orden siempre que el movimiento melódico sea principalmente en forma de escalas. En un nivel más alto existen motivos de tres a cinco notas que van asociados a cada *maqam*; es claro que estos últimos tienen que aparecer al menos ocasionalmente. Más allá de estos, el *taqsim* se compone de diferentes tipos de secciones, fácilmente identificables en función de su duración. Los tipos de secciones e incluso su duración son bloques constructivos, puesto que un músico puede ordenarlos de distintas maneras y hacer dentro de cada uno alguna función musical característica: las secciones largas contienen modulaciones a *maqams* complementarios, algunas un poco más breves sirven para establecer el *maqam* principal y las más cortas proporcionan una especie de relieve dramático.

A lo que queremos llegar es a que tanto los repertorios del folclore como los de la música culta utilizan bloques constructivos de tipos similares. Un breve estudio de las canciones tradicionales checas, por ejemplo, demostró que en estas se repite una y otra vez un pequeño número de motivos, en distintos puntos de la canción; de hecho, todo el repertorio podría reducirse a un limitado número de frases breves sobre las que los compositores se habrían basado. A gran escala, se puede decir que los compositores de la música culta occidental siguen un proceso similar.

En cualquier caso, es cierto que se percibe que el repertorio de bloques constructivos en un estilo improvisado es muy inferior al número de ellos utilizado en la música "compuesta", así como que tal vez el repertorio se puede desarrollar sólo cuando las opciones son limitadas. Es interesante apreciar que los bloques constructivos funcionan en un microcosmos del mismo modo que el modelo lo hace en el macrocosmos. Lo que un músico persa hace en un solo *gusbeh* (una sección del *dastgah* de alcance y contenido temáticos específicos) se parece mucho a lo que sucede a lo largo de toda la pieza. La relación entre las partes del *gusbeh* se parece mucho a la relación entre los distintos *gusbehs* de toda una pieza. En el *taqsim* árabe y el *alapana* carnático, la forma en que una nota funciona como base para la ornamen-

<sup>14</sup> *The anthropology of Music*, capítulo 9.

tación y adquiere en consecuencia protagonismo, es parecida a la forma en que se utilizan y establecen como puntos focales algunos niveles y rangos tonales de la pieza completa como por ejemplo los tetracordios. Los bloques constructivos largos proporcionan al intérprete una considerable libertad para la variación interna. Así, el tipo de sección del *taqsim* está mucho más sujeto a variaciones que, digamos, una nota con ornamentos en una pieza del siglo XVII. El grado en que el intérprete decide lo que hacer, con la inspiración espontánea que algunos defienden como elemento básico de la improvisación, depende en parte de la duración de los bloques compositivos. Cuanto más grandes son, mayor es la libertad para las variaciones dentro del mismo.

Tanto los puntos de referencia como los bloques compositivos son características definitivas de un modelo sobre el que pueda basarse la improvisación. Desde este punto de vista, la música improvisada puede ser diferente en grado, pero no en esencia, de las tradiciones musicales en las que se basa la música "compuesta". Lo mismo sucede en los casos en los que cuenta la audibilidad del modelo. Estamos manejando un amplio rango de tipos de modelos: notas, figuras carenciales, tipos de secciones clasificadas por su duración, frases o líneas melódicas, líneas o patrones rítmicos, canciones enteras, secuencias de acordes y conceptos modales, a los cuales se asocia un amplio grupo de características: escalas, motivos, secuencias típicas de puntos focales en rango y tonalidad, así como tendencias rítmicas. Ante toda esta enumeración surge la misma pregunta: ¿hasta qué punto se puede decir que el modelo incluye el material que de hecho escucha el alumno o el intérprete?

Esta pregunta nos conduce por supuesto al papel que desempeña la enseñanza. En cada uno de los estilos improvisatorios mencionados, el alumno debe aprender de una u otra forma el modelo antes de poder improvisar sobre el mismo, aunque el grado de formalismo en la enseñanza varíe. En la música clásica india y persa es muy intenso. En algunos ejemplos de música árabe y en el jazz se trata principalmente de escuchar y participar siguiendo el modelo ensayo-error. La música épica de Yugoslavia se encuentra a medio camino entre los dos anteriores, puesto que las canciones se aprenden con un profesor concreto que cumple un papel vital. Para nosotros, sin embargo, es aún más importante la naturaleza del propio modelo. En algunos casos se trata de música como tal, que se puede tocar sin improvisar. En otros es un material sonoro básico que el músico aprende pero no toca en la interpretación final. Y por último, hay un tipo de modelo que consiste principalmente en una serie de disposiciones teóricas que aparecen en forma de ejercicios e instrucciones verbales.

Un ejemplo de modelo reconocible de oído es la canción de un musical que se convierte en la base de una improvisación jazzística, o la canción épica yugoslava, que se aprende por completo antes de servir como base para improvisar. Un poco menos audible, en el senti-

do de que se considera un modelo rara vez tocado como tal, es el *radif* de la música clásica persa, una larga serie de composiciones que estilísticamente no se distinguen de las improvisaciones, que cada profesor desarrolla a partir de la tradición y que los alumnos memorizan antes de comenzar a improvisar. Es fácil clasificar las interpretaciones de música persa según lo que se diferencien del *radif*, o versión enseñada (y algunas apenas lo hacen).

De audibilidad media son los modelos que consisten parcialmente en conceptos teóricos enseñados y en bloques constructivos breves como, por ejemplo, motivos. El improvisador no toca a su manera una pieza que ya existe, sino que usa materiales que ha aprendido de forma relativamente aislada, o por lo menos de una forma que impide su mera repetición. Dos ejemplos de estos son<sup>15</sup> algunos aspectos de la música clásica india (con modelos increíblemente complejos, numerosos y ricos en matices) en los que se aprenden ejercicios que ayudan a conocer las características de una *raga*, y<sup>16</sup> ciertos ejemplos de la música árabe, en los que los aspirantes deben aprender la teoría del *maqamat*, pero centrándose, en su práctica diaria, en motivos musicales y otros materiales que no constituyen de por sí ejemplos de música real.

Los modelos inaudibles o mínimamente audibles se dan en distintas culturas, pero especialmente en la música occidental. Por ejemplo, el pianista de una película muda, al combinar ciertos acordes, progresiones armónicas y materiales melódicos, no usa ningún modelo propio de su interpretación completa, o ni siquiera secciones de una longitud considerable. De la misma manera, el organista que improvisa una fuga sobre un tema propuesto por el público no tiene, aparte del tema en sí (que además es nuevo para él), otro modelo que aquel que podamos definir como cosas propias de una fuga. Algunos improvisadores en la música de vanguardia de los años 60 evitaban a propósito el uso de modelo alguno y, paradójicamente, si la innovación se considera en sí un modelo, difícilmente se puede considerar como un modelo audible. Por lo tanto, mientras que la existencia de algún modelo es una condición necesaria para cualquier improvisación, tanto la densidad como la audibilidad del mismo cambian de una cultura a otra y de uno a otro repertorio.

<sup>15</sup> Theodor Solis. "The Sarod: Tora Tradition" (M. A. thesis, Universidad de Hawaii, 1970), pág. 55; Nelly Caron and Dariocuche Safvate. *Iran: Les Traditions musicales* (Paris, 1966), pág. 128.

<sup>16</sup> Mantle Hood y Hardja Susilo. *Music of the Venerable Dark Cloud, Introduction, Commentary, Analyses* (Los Angeles, Institute of Ethnomusicology, UCLA, 1967), pág. 14.

## La improvisación y el ejecutante

El que la música improvisada requiere un mayor esfuerzo creativo del intérprete que la música compuesta es una axioma aceptado y de hecho una de las formas de definir la improvisación es medir el grado de implicación creativa del intérprete. Consideremos lo que sabemos sobre en qué se diferencian los intérpretes de un repertorio al interpretar material basado en un modelo, y hasta qué punto se distinguen las ejecuciones entre sí.

Existen diversos estudios que analizan esta cuestión. Entre los más destacados están los de<sup>17</sup> Katz, que compara la práctica interpretativa de dos generaciones en particular en lo referente a la ornamentación,<sup>18</sup> Nettle y Riddle, que estudian la obra de un intérprete y el alcance de su práctica en un *maqam* árabe,<sup>19</sup> Nettle y Foltin, que investigan el rango de varios intérpretes de un modo persa, incluyendo sólo las improvisaciones no métricas,<sup>20</sup> Massoudieh, cuya tarea es parecida pero se centra en una muestra diferente y más pequeña,<sup>21</sup> Wilkens, que compara dos músicos, uno aficionado y otro profesional en la tradición persa,<sup>22</sup> Touma, que intenta englobar en toda su amplitud una ejecución de un *maqam* árabe, Bayati, tal y como lo utilizan distintos músicos de distintas formas,<sup>23</sup> Zorana Ercegovic, cuya tesis doctoral sin publicar trata sobre fragmentos de ejecuciones de una misma canción cantada por tres cantantes en nueve ocasiones, en el estilo de la épica tradicional yugoslava, Reichow, quien intenta entender la noción del *maqam* sobre la base tanto de la composición como de la interpretación, Gerson-Kiwi, que indaga en el sistema de los *dstgab* persas a partir de la obra de un músico y<sup>24</sup> Rycroft, que estudia la obra de un guitarrista del África Oriental. No se trata

<sup>17</sup> Caron y Savvate. *Iran: Les Traditions musicales*, págs. 127-32.

<sup>18</sup> Muchos de los comentarios sobre la música persa que aparecen en este artículo son resultado de mi trabajo en Irán durante 1967, 1968-69 y con posterioridad. Es imposible para mí agradecer toda la ayuda que recibí de muchos músicos persas y otras personas. Desearía dar las gracias a la Comisión Fulbright en Irán y al Consejo investigador y al Centro internacional de estudios comparativos de la Universidad de Illinois, por su apoyo. También a Nour-Ali Boroumand, Hormoz Farhat, William Archer y Mahammad Massoudieh, por toda la ayuda que me prestaron en Irán.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Alfred Einstein. *Schubert: A Musical Portrait* (New York, 1951), pág. 52. Ferand. *Die Improvisation in der Musik*, pág. 4, se refiere a la posibilidad de que ciertos trabajos de Liszt, Chopin y Schubert puedan, de hecho, ser "Fixierungen von Improvisationem".

<sup>20</sup> La mejor explicación de estos puntos de referencia aparece en Hormoz Farhat, "The *Dastgab* Concept in Persian Classical Music" (Ph. D. diss., UCLA, 1966). Véase además Bruno Nettle, con Bela Foltin, Jr. *Daramad of Chabargab: A Study in the Performance Practice of Persian Music* (Detroit, 1972), págs. 25-28, y al que acaba de publicar Ella Zonis, *Classical Persian Music: An Introduction* (Cambridge, Mass., 1973).

<sup>21</sup> Esta información se basa, en parte, en un estudio de dieciséis *taqsim* y en el *maqam Nabawand* interpretado por Jihad Racy, llevado a cabo por el autor y Ronald Riddle con el patrocinio del Consejo investigador de la Universidad de Illinois. (Regensburg, 1968).

<sup>22</sup> Albert B. Lord. *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1960), págs. 13-29.

<sup>23</sup> Ruth Katz. "The Singing of *Baqqasbot* by Aleppo Jews: A Study in Musical Acculturation". *Acta Musicologica*, XL (1968), págs. 65-85.

<sup>24</sup> Bruno Nettle y Ronald Riddle. "Taqsim Nabawand, a Study of Sixteen performances by Jihad Racy", sin publi-

en absoluto de una lista completa, pero representa en gran medida lo que se ha avanzado hasta ahora sobre el tema del nivel de variación en la ejecución de un músico o un grupo estable, o sobre la idea de un modelo. La mayor parte de estos estudios se han basado en la música de Oriente Medio y es curioso que pocos se hayan centrado en la música india o en el jazz. Tal vez encontremos la razón de este desequilibrio en la existencia de modelos de ejecución y de un sistema teórico y en la calidad de los solistas de los estilos de esa parte del mundo.

En cualquier caso, es evidente que los musicólogos se encuentran apenas en los inicios de su estudio de la técnica de la improvisación. Antes de avanzar en la comprensión del fenómeno hará falta mucha más información sobre intérpretes concretos y sobre improvisaciones basadas en modelos, y después vendrá la comparación entre éstos. Sin embargo podemos intuir unas tendencias que deben tener en cuenta los futuros musicólogos. En primer lugar, las ejecuciones de un mismo músico sobre un modelo varían mucho menos que las de distintos músicos entre sí. Se trata por supuesto de lo que habría sido lógico pensar; parece que cada músico establece una forma personal de tocar de la que no se separa demasiado. Un análisis somero de la música india lo demuestra. En segundo lugar, la mayoría de las culturas presentan una serie bastante concreta de expectativas en torno al intérprete, incluido el requisito de mantenerse relativamente fiel al modelo. Aquellos músicos que se muestran muy creativos y que tratan de evitar el uso de puntos de referencia así como los bloques constructivos del modelo son criticados como ignorantes del modelo; del mismo modo, es prácticamente inaceptable una ejecución que siempre se repite igual, pero no se critica tanto, y este es un aspecto muy importante, porque refuerza nuestra idea de que el improvisador es sencillamente un intérprete de una pieza tradicional que muestra su propia manera de ejecutarla. En tercer lugar, y aquí es más evidente la dificultad para generalizar, los intérpretes tienden a pensar que están tocando o cantando una pieza que existe, y no improvisando basándose en una cosa que existe. Puede que encontremos una excepción en algunos estilos improvisatorios de la música occidental, que es una música que durante mucho tiempo ha considerado la improvisación como un arte independiente y menor, con relativamente pocos músicos suficientemente preparados como para dedicarse a ella.

Podríamos acabar diciendo que los recientes estudios sobre músicas no occidentales mejoran en gran medida nuestra comprensión de la improvisación, pero la mayoría de estos estudios, y los mencionados antes son excepciones, se preocupan de la identificación y explicación de los modelos, no de la forma en que los músicos utilizan un modelo y se separan del mismo. Incluso los estudios que se ocupan de este último enfoque adoptan una actitud prescriptiva e indican lo que se podría hacer; pocos analizan, mediante la comparación de ejemplos vivos, lo que de hecho se hace o se ha hecho.

La conclusión que en cualquier caso viene una y otra vez a nuestras mentes es que tal vez debamos abandonar la idea de la improvisación como un proceso independiente de la composición, y adoptar la de que todos los intérpretes improvisan en mayor o menor medida. Lo que un pianista que toca Bach y Beethoven hace con sus modelos –la partitura y la práctica acumulada en la tradición interpretativa– se diferencia solamente en grado, y no en esencia, de lo que un indio que toca un *alap* en Rag Yaman o un persa que canta el *dastgab* de Sur hacen con los suyos. ■

Traducción: Pedro Sarmiento

<sup>25</sup> Bruno Netti y Bela Foltin, Jr. *Daramad of Cbabargab*.

<sup>26</sup> Mohammad Taghi Massoudieh. *Awaz-e-Sur* (Regensburg, 1968).

<sup>27</sup> Eckart Wilkens. *Künstler un Amateure im persischen Santurspiel* (Regensburg, 1967).

<sup>28</sup> Aviv Touma. *Der Maqam Bayati im arabischem Taqsim* (Berlín, 1968).

<sup>29</sup> Zorana Ercegovac. "The Song of Bagdad: A Comparison of Nine Performances" (M. A. thesis, Universidad de Illinois, Urbana, 1973).

<sup>30</sup> Jan Reichow. *Die Entfaltung Eines Melodiemodells im Genus Sikab* (Regensburg, 1971).

<sup>31</sup> Edith Gerson-Kiwi. *The Persian Doctrine of Dastgab Composition* (Tel-Aviv, 1963).

<sup>32</sup> David Rycroft. "The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco". *African Music*, III/1 (1962), págs. 86-102.

<sup>33</sup> Estoy en deuda con Daniel Neuman por la información y discusión sobre el concepto de improvisación en la música del norte de la India. En cualquier caso, véase N. A. Jairazbhoy. *The Rags of North Indian Music* (Middletown, Conn., 1971), pág. 31, que de forma implícita está de acuerdo con la opinión mostrada aquí, pero que también indica que "cuando el músico toca por encima de su capacidad normal... la música cobra vida".

<sup>34</sup> Este trabajo se ha realizado con la ayuda del Consejo investigador de la Universidad de Illinois que proporcionó apoyo en la investigación. Estoy muy agradecido a Doris Dyen Root por la recopilación y el resumen bibliográfico, utilizado en parte en este artículo. El artículo se ha escrito siendo el autor profesor asociado del Centro de estudios avanzados de la Universidad de Illinois.