

¡Escucha!
Claves para entender la libre improvisación

Wade Matthews

¿Qué es esto que escuchamos?

Empecemos con una aclaración: la música que se suele llamar Libre improvisación europea es música contemporánea. Es también música culta. De hecho, es cronológicamente imposible ser más contemporáneo. Se trata de un proceso de creación musical en tiempo real. Es decir, la música se está creando en el mismo instante en que se escucha. No es una recreación, la interpretación de una partitura compuesta hace una semana, un mes, o incluso ochenta años, como quisieran los programadores que todavía nos ofrecen el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg como música contemporánea... Es creación; los creadores musicales nos la entregan en el acto, en el concierto, creándola con y delante de nosotros. No nos están entregando un producto, una interpretación cuidadosamente ensayada (a veces) de una obra musical preconcebida por otra persona; nos están invitando a participar en un proceso, a vivir la creación musical *in situ*.

Hablemos de la leche contemporánea," dice Cage, "a temperatura ambiental está cambiando, se pica, etc., y entonces una nueva botella, etc. a no ser que separándola de su mutación convirtiéndola en polvo o refrigerándola (una manera de retardar su vitalidad) (es decir, que los museos y las academias son formas de conservar) temporalmente separamos las cosas de la vida (del cambio) [...] Cuando separamos la música de la vida lo que nos da es arte (un compendio de obras maestras). Con la música contemporánea, cuando realmente es contemporánea, no tenemos tiempo para hacer esa separación (que nos protege de lo vivo), así pues la música contemporánea no es tanto arte como vida y tan pronto alguien termina una pieza empieza a hacer otra al igual que la gente sigue fregando platos, cepillándose los dientes, teniendo sueño, etcétera. Muy a menudo nadie sabe que la música contemporánea es o podrá ser arte. Simplemente piensa que es molesta.

La libre improvisación europea también es contemporánea en otro sentido de la palabra, y es esta otra contemporaneidad la que la hace culta. Como todas las formas de creación artística actuales, la libre improvisación europea es heredera de los inmensos cambios producidos en todos los aspectos del arte entre el final del siglo XIX y nuestros días. En la música, estos incluyen: la revaloración del timbre, el reconocimiento del pulso regular como una convención de la que se puede prescindir o no, la aceptación de la materia sonora como algo expresivo de por sí, la incorporación de sonidos otros que los doce tonos temperados, la explosión de nuevas técnicas instrumentales, la incorporación de nuevas tecnologías, el abandono de las formas preestablecidas en favor de formas orgánicas y/o abiertas, una explotación de las múltiples relaciones posibles entre la intencionalidad y el azar, etc. Como hemos dicho, en tanto que fruto de nuestra época, la libre improvisación europea es heredera de todos estos cambios, pero también del cuestionamiento en sí, ya que esta música de

creación en tiempo real propone una alternativa a una de las pocas estructuras que había salido más o menos intacta de un siglo de revolución continua: la tradicional jerarquía de compositor - intérprete.

En los últimos años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, algunos proponían la improvisación como un modelo de organización musical (léase: "política" o "social") más igualitaria, un rechazo de la opresión creativa del intérprete por parte del compositor, llegando incluso a recordarnos que la orquesta sinfónica está organizada de la misma forma que cualquier fábrica, con un jefe (el director), los capataces (el primer violín, el primer violonchelo, etc.), y la mano de obra (los demás músicos). Hoy en día la mayoría de los improvisadores musicales reconocemos que lo que nos asemeja a los compositores-- la pulsión de crear, la elección de la música como nuestro medio y el compromiso con nuestro arte-- es mucho más importante que lo que nos diferencia. La gran distinción entre composición e improvisación contemporáneas no radica, pues, en el valor o el compromiso de sus creadores, ni tampoco en el valor de lo creado, sino en la naturaleza de la música en sí. La música libremente improvisada no se crea de la misma manera que la composición y no se puede escuchar de la misma manera.

¿Cómo hemos de escucharla?

En uno de sus artículos, Carl Jung, el discípulo de Freud, cuenta su frustración y extrañeza al intentar leer *Ulysses*, de Joyce. En esencia, Jung explica que aporta a la lectura de esta revolucionaria obra literaria unas expectativas que no parecen cumplirse nunca. Se trata, claro está, de unas expectativas formadas por la lectura de innumerables novelas del siglo XIX, no solo inútiles para una comprensión de *Ulysses* sino engañosas, ya que llevan al lector a leer el discurso en términos de unas claves estructurales que no están, y a no percatarse de lo que realmente da cohesión a la obra. Parte de la causa de este malentendido es la superficie de la obra. *Ulysses* está escrito en un pulidísimo inglés, con un vasto vocabulario y un oído para el sonido del lenguaje dignos del gran poeta que lo escribió. Esta superficie es coherente, por lo menos al principio de la obra, con una novela mucho más tradicional. Lo revolucionario se encuentra a un nivel más profundo, en el sentido del tiempo narrativo, en el uso de los recursos literarios, en la estructura fundamental. Si no sirve para otra cosa, esta frustración en la primera lectura es útil para hacernos conscientes de hasta qué punto nuestra experiencia de obras anteriores no solo nos enseña, sino que incluso impone una forma de acercarnos a otras de manera que nuestras propias expectativas nos esconden lo que realmente hay. Nos recuerda los primeros británicos que entraron en China que, al ver las cometas, quisieron darles un uso práctico. Sus preguntas extrañaron mucho a los chinos, ya que para ellos, hacer volar una bella cometa y verla en toda su gloria contra el cielo azul era su uso práctico.

La libre improvisación europea, en su aceptación y explotación de los cambios en el lenguaje musical mencionados más arriba, presenta una superficie sonora que puede parecerse a menudo a la música contemporánea compuesta. No es de extrañar; ambas son contemporáneas, ambas son de la misma cultura, ambas son formas de arte sonora... Sin embargo, si esta superficie sonora nos lleva a escucharla como si de la composición se tratara, entonces nos habremos perdido mucho de lo que nos pueda ofrecer. Puede que no sintamos la frustración experimentada por Jung, pero tampoco

entenderemos realmente lo que está pasando, ya que, bajo la superficie, esta música se rige por consideraciones muy distintas a las de la mayoría de la composición.

Asumiendo el sempiterno riesgo de definir cualquier proceso artístico, podríamos decir que, grosso modo, la composición consiste en establecer, explorar y desarrollar las relaciones entre los sonidos a lo largo del tiempo que dura una obra. Suelen entrar en el proceso compositivo innumerables consideraciones acerca de la relación entre contenido y forma, de lo que se entiende por "desarrollo", decisiones sobre la perceptibilidad (o no) de los procesos organizativos, su relación con la experiencia auditiva, la función de la memoria y su relación con la percepción formal, etc. Estas y otros muchas consideraciones forman la base de una praxis compositiva actual tan variada como la de cualquier otra manifestación artística, y tan compleja como la que más. Pero en el fondo, podemos decir que, con contadas [y a veces muy interesantes] excepciones, la composición es una forma de creación musical en la que un solo individuo (llamémosle el o la compositor/a) concibe una serie de relaciones sonoras que plasma en un medio--normalmente el papel, pero una vez más las excepciones pueden ser muy interesantes--que sirve simultáneamente para indicar estas relaciones (llamémoslas "ideas musicales") y también para indicar al intérprete--normalmente otra(s) persona(s), pero las excepciones, etc. etc.--cómo ha de concretizar estas ideas musicales como sonido.

En esencia, el proceso convencional de composición musical se parece al que empleaba Auguste Rodin en la realización de sus esculturas. Elaboraba una, o varias, maquetas (léase "partituras") en barro para que un empleado, un "intérprete", los realizara posteriormente en mármol. Para que esto resultara, era imprescindible que Rodin entendiera el mármol, pero no necesitaba la fuerza física, ni las habilidades específicas, del "intérprete" encargado de plasmar su pensamiento plástico en tan recia sustancia. De la misma forma que un compositor necesita entender un violonchelo para componer para ello, pero no necesita las habilidades específicas imprescindibles para tocarlo. ¿Pero qué es ese "entendimiento"? No puede ser el mismo que tiene el violonchelista. Y ahí está la cuestión: para Rodin, el mármol es la expresión de su pensamiento, pero no el medio. Es empleado como medio de expresión final, pero no como medio de pensamiento; Rodin y sus dos atrevidas manos piensan en, y con, el barro. La diferencia es enorme. Modelar el barro combina procesos de adición y sustracción. Uno añade un trozo, uno quita un poco, uno da un paso atrás, se cambia de idea, y vuelve a añadir un poco, etc. En cambio, el mármol no perdona; tallarlo es un proceso puramente sustractivo: lo que se quita no se puede volver a poner.

Entre Rodin y Brancusi, solo media una generación, pero el abismo es enorme. No es una cuestión de estilo, ni de "superficie". Es tan sencillo como observar que Brancusi tallaba la piedra él mismo. Su medio de pensamiento era su medio de expresión. Desaparece el intérprete, desaparece el traslado de un medio maleable como el barro a un medio recio como el mármol, y por lo tanto, desaparece la función de la maqueta como partitura seguida por un empleado/intérprete. Y sobre todo, desaparece cualquier desvinculación entre el medio de pensamiento y el de expresión. Esto supone un cambio drástico en el proceso creativo, y también una revalorización de la naturaleza de la materia. Es reconocer que la materia tiene un contenido expresivo inmanente, en tanto que materia, y es contar con esto en la elaboración de la obra durante todo el proceso conceptual. ¿Debemos concluir que, por lo tanto, Brancusi es

mejor escultor que Rodin? De ninguna manera. No se trata de un juicio de valores, sino de un cambio de paradigma. El de Rodin es diferente al de Brancusi, y las diferencias son fundamentales para cualquier entendimiento real de sus obras, pero ambos paradigmas pueden generar esculturas de insuperable calidad, y ambos pueden generar ingentes cantidades de auténtica bazofia. De igual manera, si el paradigma compositivo convencional se asemeja al de Rodin, y el de la libre improvisación se parece más al de Brancusi, esta observación no es, ni mucho menos, un juicio de valor. Lo importante es reconocer las diferencias para poder apreciar realmente los frutos de cada proceso en sus propios términos.

Un diálogo real

Hemos hablado de como la composición consiste en establecer relaciones entre los sonidos. En el caso de la improvisación libre, las relaciones más importantes se establecen, no entre los sonidos, sino entre los músicos. Es importante tener en cuenta que, en una improvisación libre en grupo, cada músico está tomando sus propias decisiones acerca de cuando, cómo, y qué toca. Pongamos un ejemplo comparativo. En un dúo de violines compuesto, suenan dos violines, y a lo largo de la composición se establecen distintas relaciones musicales entre lo que tocan uno y otro. Pero todo lo que tocan ambos está compuesto por una sola persona. Es como un diálogo de novela. Dentro del argumento se trata de una conversación entre dos personajes, pero en realidad son personajes ficticios, frutos de una sola mente creativa, y su diálogo es igualmente ficticio. Pero en el caso de la libre improvisación musical, si hay dos músicos, hay también dos mentes creativas. El diálogo es real, y es menester ser consciente de este detalle para entender realmente lo que está pasando en la música. Una vez más, huelga insistir en que esto no es un juicio de valor. ¿Qué duda cabe de que un diálogo inventado por un novelista de primera fila será más interesante que innumerables conversaciones reales? Lo importante, entonces, no es juzgar, sino simplemente ser conscientes de que las relaciones que se establecen en una improvisación musical en grupo son fruto de múltiples imaginaciones, escuchas y personalidades. Son relaciones establecidas en ese mismo instante, ya que ninguno de los músicos puede prever automáticamente lo que va a tocar los demás antes de escucharlo. Puede sonar como una receta para el caos, pero no es muy diferente de una buena conversación, salvo por el detalle nada desdeñable de que los que conversan son conversadores profesionales, que dedican su vida y su arte a ello. Así pues, en una libre improvisación, cada músico está tomando decisiones todo el tiempo. Y cuando se ve a los músicos en escenario, creando su obra, no es difícil percatarse de este proceso, sentirlo en sus posturas, en cómo se miran, en cuándo tocan y cuándo no, en el puro fluir de la música. De hecho, es probable que, de no haber reflexionado sobre ello, no nos demos ni cuenta de hasta qué punto, en la música improvisada, este elemento visual guía nuestra escucha, nuestro entendimiento de lo que ocurre. La prueba está en escuchar una grabación. A todos menos los más doctos en esta música, les resultará enormemente más complicado entenderla.

Algunas estrategias para la improvisación

Pero si la consciencia de un proceso permanente de toma de decisiones es fundamental para una primera comprensión de esta música, una escucha más profunda requerirá por lo menos una idea de los criterios empleados en la toma de decisiones, y son estos criterios, en toda su variedad, los que definen las distintas

tendencias dentro de esta música. Se trata de estrategias que orientan el comportamiento del músico y su relación con los demás durante una pieza. Entre improvisadores británicos como, por ejemplo, Phil Durrant o Rhodri Davies, o el cuarteto mayoritariamente británico *Quatuor Accorde*, notamos que la forma más común de empezar una pieza es que todos comiencen a tocar a la vez, en lugar de entrar algunos y luego otros. No se trata de una coincidencia, sobre todo cuando todas las piezas que tocan en toda la noche comienzan así, sino de una forma de regir el material musical y la relación entre los músicos. La estrategia consiste en que, antes de empezar una pieza, cada uno ha decidido el material con el que quiere trabajar, pero no se lo ha dicho a los demás. Cuando entran juntos, se encuentran con el reto de descubrir cómo hacer funcionar su material con el de los demás. Ni que decir tiene que esta forma de tocar incluye el rechazar el simple expediente de abandonar el material con el que ha entrado uno para tocar otra cosa que funciona "mejor" con lo que aportan los otros. Porque, si lo hace, convertirá la pieza en algo familiar, en algo que ya ha tocado en otras ocasiones, en un simulacro de la improvisación real.

El reto de hacer funcionar varios materiales musicales aparentemente heterogéneos, incluso peleados, conlleva generar una pieza tan nueva y sorprendente para quienes la tocan como para los que la escuchan. No son piezas fáciles, pero sí fascinantes. En esta forma de improvisar, podemos detectar una atenta lectura de las ideas de John Cage, una reacción a su rechazo de la improvisación por considerarla generadora de un discurso musical demasiado ligado a la memoria y los gustos del músico. Esta sencilla estrategia sabotea cualquier posibilidad de generar una obra basada más en la comodidad y la familiaridad que en la creatividad y musicalidad de sus generadores. Es posible, incluso inevitable, que cada uno como individuo esté utilizando material que conoce, variándolo y desarrollándolo de maneras nuevas, pero no creándolo ex nihilo. Sin embargo, la combinación de los distintos materiales es realmente imprevisible, no corresponde automáticamente al gusto ni a la memoria de ninguno de los improvisadores participantes, y lleva a que el material de cada uno se escuche en un contexto que cambiará inevitablemente su significado, máxime cuando recordamos que en toda la música, el significado de los sonidos no es absoluto, ni referencial (como sería el caso de las palabras), sino relativo, íntimamente ligado a su contexto.

Otra forma distinta de improvisar es la que podríamos llamar exploración y proceso matéricos, algo muy desarrollado por improvisadores franceses como David Chiesa o Xavier Charles. En ésta, es el contenido puramente sonoro lo que guía la toma de decisiones. Ni siquiera se plantea organizar el discurso en términos de frases, sino que se deja que la naturaleza de la materia defina el ritmo, nivel dinámico y articulación. Para ello, hay que estar absolutamente entregado al proceso, "refocilarse en la música", como decía Leonard Bernstein en su famosa receta para la buena dirección orquestal. Según Miguel Ángel, un bloque de mármol ya contiene una escultura, la escultura perfecta para ese bloque. Al escultor le incumbe ver esa escultura dentro del bloque, y con su maza y cincel, quitar toda la piedra que sobra. Es en este sentido que trabajan los improvisadores más matéricos, y no dudan en reconocer una deuda con el pionero de la música concreta, Pierre Schaeffer, quien propuso la idea del "objeto sonoro" y definió las distintas formas de escucha necesarias para oír dentro del sonido como el escultor de Miguel Ángel ve dentro de la piedra.

Muy distinto es el planteamiento de improvisadores reduccionistas como los berlineses

Axel Dörner y Andrea Neumann, o el trío barcelonés de Matthew Davis, Ruth Barberán y Alfredo Costa-Monteiro. Su trabajo recuerda de manera sorprendentemente al de los pintores del Neoplasticismo, como Mondrian o Van Doesburg. En Mondrian nos encontramos con unas rayas horizontales o verticales que definen rectángulos de distintos tamaños. Cada rectángulo está pintado de un solo color, y este no varía dentro de aquél. De esta manera, el ojo percibe cada rectángulo como una unidad que participa en un juego de proporciones con los demás que constituyen el cuadro. Los improvisadores reduccionistas trabajan de una forma muy similar, alternando con silencios, sonidos muy controlados y con poca variación interna. Las duraciones relativas de estos sonidos y silencios generan una clarísima sensación de proporción temporal, mientras que el control y la disciplina de los improvisadores, palpables ambas cosas, nos ofrecen una bella sensación del equilibrio entre la racionalidad y el flujo creativo.

La permeabilidad

La presencia del silencio en el trabajo de los reduccionistas también nos lleva a otro tema presente en toda la improvisación libre: la permeabilidad. Cuando un intérprete de música clásica toca una pieza compuesta, está dando vida (o por lo menos audibilidad) a una serie de relaciones sonoras preestablecidas, fijadas en la partitura. Normalmente se trata de una composición concebida para poderse interpretar innumerables veces en toda una variedad de lugares. Esto impone la necesidad de encontrar un lugar donde sonará bien esa composición, de adecuar el lugar a la música, ya que la partitura suele dejarle al intérprete poco margen para adecuar la música al sitio. Convencionalmente, aunque esto lo han cuestionado Cage y otros, la música que se escucha será un reflejo de las intenciones del compositor, en función del entendimiento, y de las capacidades musical e instrumental (normalmente muy considerables, ambas) del intérprete. Así pues, una de las características preferibles en el lugar del concierto será la relativa ausencia de sonidos (algunos dirían "ruidos") ajenos a la voluntad, a la intencionalidad, del compositor. Si estos sonidos surgen, el intérprete puede seguir tocando como si no existiesen, dando a entender que claramente no forman parte de la obra, o en el caso más extremo, suspender la interpretación hasta que termine el ruido. Normalmente, ni sus responsabilidades como intérprete, ni el contenido de la partitura, le ofrecen más libertad de reacción o elección que esa.

En cambio, el improvisador, como hemos visto, tiene plena libertad. En primer lugar, está haciendo su pieza en el acto, con plena consciencia de las características del lugar donde la realiza. A su diálogo con los demás músicos, se añade su diálogo con el entorno: la acústica del lugar, los ruidos ambientales, lo atento o no que está el público, etc. Al estar plenamente integrada en el lugar donde se realiza, la obra improvisada es también capaz de integrar el lugar en ella. El improvisador es consciente de todos los sonidos que emiten los demás músicos, de cómo estos afectan lo que está tocando él, y de cómo quiere proceder en consecuencia. No es de extrañar que tenga esa misma sensibilidad y capacidad de reacción ante sonidos que no proceden de la intencionalidad de otro músico, pero que no por ello estén menos presentes en el espacio sonoro. Estas reacciones pueden ser muy sutiles, pero son fundamentales, y no solo porque aseguran el rumbo de la música, sino porque también alteran nuestra forma de escuchar. Recuerdo un concierto en dúo del violinista británico Phil Durrant y su compatriota, el trompetista Matthew Davis.

Tocaban delante de una gran ventana, y los ruidos de la calle entraban como un simple murmullo hasta que salió del bar gallego colindante un gaitero, bien dotado éste de fuelle, ganas y morriña. En ese momento, Durrant estaba tocando una textura muy similar al muaré, suave y densa con innumerables armónicos agudos brillando bajo un paso continuo de su arco. Cuando irrumpió la música del gaitero, Durrant ajustó milimétricamente la mano izquierda, llevando sus brillante armónicos a una tonalidad coherente con la del gaitero. El cambio fue minúsculo, el resultado enorme. La gaita ya no molestaba, pero tampoco era el protagonista. El entorno sonoro había cambiado, y los músicos asumieron este cambio en su discurso, pero no en su rumbo musical, al igual que, ante un cambio de viento, uno ajusta las velas del barco para poder seguir en la misma dirección. Fue toda una lección sobre cómo oye el improvisador, y sobre cómo podemos escucharle.

Wade Matthews

Madrid, Julio de 2001