

Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea; factores orientativos para un estudio musicológico

Por Wade Matthews

I. Planteamientos y desafíos

En el tríptico sobre este encuentro, se habla, entre otras cosas, de "los nuevos planteamientos y desafíos que la musicología debe afrontar para el estudio de las creaciones recientes..." En cierto modo, creo que hay algo de desafío en cualquier estudio de la música. Dicho en pocas palabras, se trata del desafío de encontrar ese feliz equilibrio entre curiosidad e humildad, respeto e irreverencia que permite al investigador abordar el tema de una manera productiva. Hace falta, pues, una voluntad y una actitud acordes con la tarea de investigar. Pero además, hace falta un método, un método de estudio lo suficientemente elástico como para no obligar a lo estudiado a ajustarse al estudio en vez de vice-versa. A la vez, este método debe ser lo suficientemente riguroso como para generar resultados útiles, un método, pues, digno de llamarse "wissenschaft". Y con este guiño a la ciencia de la musicología, aprovecho la perspectiva del historiador de las ciencias, Thomas S. Kuhn para orientar mis observaciones. En los ya lejanos años sesenta, Kuhn propuso la idea del paradigma científico para designar la serie de conceptos, creencias, hipótesis y datos que juntos sirven para orientar la investigación en un campo determinado. Se trata de los criterios que guían decisiones acerca de lo que merece la pena investigar, y que provéen un contexto conceptual en el que evaluar los resultados de dicha investigación. En *La estructura de las revoluciones científicas*, Kuhn nos ayuda, también, a distinguir entre las herramientas de investigación y el paradigma propiamente dicho. Y aquí, en el contexto de la musicología, creo que esta diferenciación es especialmente importante, ya que muchas de nuestras herramientas de investigación o analíticas serán tan válidas para investigar las más recientes manifestaciones musicales como lo han sido para abarcar músicas pretéritas. En mi opinión, estas herramientas se verán reforzadas, y no debilitadas, por la incorporación de otras nuevas procedentes de los mismos ámbitos en los que se está generando algunas de las músicas que puede que nos interesen. Sin embargo, la continuada relevancia de las herramientas de investigación no se hace necesariamente extensiva a los paradigmas que han orientado el estudio de buena parte de la música generada en occidente desde, por lo menos, la época de Léonin y Pérotin, si no desde el papado de Gregorio el Grande. No soy musicólogo, sino músico dedicado a una forma de creación musical decididamente actual— aunque arraigada en prácticas, si no tradiciones, milenarias—que se suele llamar libre improvisación. No seré yo, pues, quien le explique a los musicólogos cómo han de estudiar el tipo de música que hago. Y en este sentido, conforme los valores de humildad y respeto que he mencionado más arriba, creo que lo que más puedo contribuir aquí es una breve exposición de algunos de los conceptos que subyacen en esa práctica. En el proceso de exponerlos, se hará patente, también, hasta qué punto un estudio serio de esta práctica musical, un estudio libre de prejuicios o ideas recibidas, se distorsiona si es guiado por alguno de los paradigmas reinantes en la musicología y la etnomusicología tradicionales. Así pues, espero que los musicólogos que se interesen por esta música puedan usar los conceptos que ofrezco a continuación para la constitución de un nuevo paradigma de investigación coherente con la naturaleza de su práctica y su discurso.

En este sentido, y volviendo a la frase sobre planteamientos y desafíos que cité al principio de este artículo, creo que, en el caso de la libre improvisación, no se trata de estudiar tanto "las creaciones recientes" sino más bien la creación reciente. Y esta necesidad de incorporar un enfoque esencialmente poético responde a varias características de esa práctica musical, algunas de las cuales mencionaré a continuación para luego comentar los aspectos de cada una cuya comparativa

novedad más parece indicar la necesidad de "nuevos planteamientos" musicológicos.

La primera es algo presente en las artes plásticas durante casi toda la segunda mitad del siglo XX e igualmente relevante para cualquier entendimiento de la libre improvisación actualmente practicada en Europa. Se trata de una mayor énfasis en el proceso que en el producto, valorando el proceso de creación en vez del producto creado o recreado tras él.

La segunda es la presencia en esta música de más de un creador a la vez; es decir que el proceso de creación es llevado a cabo como un diálogo o un proyecto compartido entre varios improvisadores, cada uno con su conciencia y cada uno con su concepción musicales.

La tercera, que debe tanto o más al concepto "site-specific" de artistas como Robert Smithson que a las cavilaciones de John Cage, es la permeabilidad de este proceso, la cual permite la entrada con pleno derecho y, lo que es más, plena coherencia discursiva, de sonidos ajenos a la voluntad de los improvisadores.

La cuarta deriva de la primera—proceso en vez de producto—pero merece mención aparte aquí, no tanto por su relevancia con relación a la improvisación sino por la relación de esta con las categorías tradicionales de la musicología. Se trata de la ausencia de una partitura. Como veremos más adelante, esto tiene repercusiones no solo musicológicas sino incluso legales, llegando también a afectar el papel o la función atribuibles a la grabación discográfica y alcanzando, por lo tanto, la más amplia cuestión de la relación entre música y soporte.

II. Proceso y producto

Algunos han querido ver al improvisador como una combinación de compositor e intérprete, o quizá algo entre los dos. Esto, sin embargo, corresponde a la aplicación de un paradigma (el paradigma compositivo) que entiende la creación musical como la elaboración de un producto en dos tandas. La primera es su concepción, plasmada en una partitura que refleja las ideas e intenciones del compositor. La segunda es la realización de esta partitura mediante su interpretación o ejecución por un intérprete y/o ejecutante. Pero este paradigma no rige para el improvisador. Primero, porque su proceso de creación no tiene lugar en dos tandas, ni siquiera en dos tandas simultáneas. Segundo, porque, comparado con la composición, se invierte la relación proceso-producto. En el caso de una composición, saber cómo se creó la obra, qué proceso compositivo se empleó, cuánto se tardó, etc., puede ser de gran interés musicológico, pero normalmente es innecesario para una experiencia estética, o por lo menos placentera, de esa obra en la sala de conciertos. De no ser así, la mayoría de los autoproclamados melómanos sencillamente no lo serían. Todos disfrutamos con el ambiente ruso de los cuartetos Rasumovsky de Beethoven, y nos gusta la historia de ese aristócrata ruso en Viena. Pero, ¿acaso alguien se atreve a decir que semejante tour de force musical solo tiene sentido para el oyente si conoce la historia? En el paradigma compositivo, el proceso creativo es casi totalmente eclipsado por el producto, es decir, la obra en sí. En cambio, en la improvisación, el creador está compartiendo su proceso creativo con el público en el acto, y cuando termina el concierto, el producto se ha desvanecido. "Music, after it's over, it's gone in the air. You can never catch it again." dijo el improvisador Eric Dolphy en 1964, y así es. En la improvisación, cuando termina el proceso, desaparece el producto. ¿Será, acaso, que en la improvisación el proceso es el único producto?

Sin composición, tampoco hay "interpretación" ya que no se trata de cómo un músico (generalmente distinto al compositor) entiende una serie de ideas preconcebidas (en el sentido de que una partitura es un conjunto de ideas concebidas antes de su interpretación) y plasmadas en una partitura para luego trasladar este entendimiento al reino de los sonidos en el tiempo. Así pues, el improvisador no es ni compositor, ni intérprete, ni mucho menos alguna extraña combinación de los dos. Hace falta, como diría Thomas S. Kuhn, otro paradigma para guiar la investigación.

III. La creación compartida

En Occidente, casi todos los procesos artísticos nacen de la creación como proceso solitario. Normalmente, cuando no es así, se trata de una colaboración pluridisciplinar—un compositor con un coreógrafo, por ejemplo—en la que cada disciplina es representada por un solo artista. Casos como los equipos Crónica o 57, o unas pocas parejas de guionistas de cine, son la excepción que confirma la regla. Cuando se producen colaboraciones entre disciplinas, normalmente son las necesidades tipo del producto final las que definen el papel y la aportación de cada creador. El compositor aporta la música y el coreógrafo la danza, etc. Cuando esta relación se invierte—es decir, cuando son las relaciones entre los creadores las que definen sus respectivas aportaciones al proyecto—suele ser para explicar un fracaso, es decir que una obra no llega a buen fin porque los participantes creativos acabaron odiándose a muerte. En el caso de una colaboración entre creadores en un solo medio, suelen ser las necesidades estructurales de una obra en si las que definen las aportaciones, y estas son, a menudo, relacionadas jerárquicamente e incluso consecutivamente, sin excluir, claro está, la recursividad posible en cualquier proceso de creación en tiempo diferido. Así, por ejemplo, un guionista puede idear el argumento y sus escenas constituyentes, mientras que, o tras lo cual, el otro escribe los diálogos.

En todos los casos que acabamos de citar, la interacción entre los distintos creadores es motivada y moldeada por un concepto o, mejor dicho, un modelo del producto o del tipo de producto que se quiere elaborar. Cuanto más convencional o tradicional sea el producto, más claro será este modelo que, en el caso de un producto musical, podemos denominar "modelo discursivo."

Fundamentalmente, este modelo define la forma y contenido tipos del producto, siendo una especie de ideal platónico del mismo. De esta definición se derivan también los papeles que han de desempeñar cada uno de los creadores en el proceso de creación del producto. Así pues, el modelo discursivo determina la interacción de los múltiples creadores en términos de la forma y contenido del producto. En el jazz o el flamenco, por citar dos tradiciones de creación compartida relativamente cercanas, existen formas musicales—el blues, los "standards", o los distintos "palos" flamencos—y también un "idioma" en, o con, el que realizarlas. Este "idioma" es fijado por una tradición que dicta no solo los posibles contenidos melódicos, rítmicos, etc., sino también el papel de cada instrumento en el conjunto. Estos papeles instrumentales, a su vez, determinan las aportaciones de cada creador según su instrumento, y también su interacción con los demás. Así pues, al igual que en otras muchas tradiciones no occidentales de improvisación idiomática, una improvisación jazzística o de flamenco es formada según un modelo discursivo que, por extensión, determina el modelo de interacción. Esta relación, estos modelos, y estas músicas han sido estudiados, aunque con desigual fortuna, por etnomusicólogos desde hace años. Y para dichos estudios, han elaborado y aplicado los planteamientos necesarios, enriqueciendo así un campo—la etnomusicología—muy fecundo también para compositores e instrumentistas occidentales interesados en otras formas de plantearse la música.

Pero en la libre improvisación europea, a diferencia de las formas idiomáticas, la tradicional relación entre discurso e interacción se invierte, ya que el modelo discursivo no es el más importante. A modo de anécdota puedo comentar la pregunta que hace unos años me dirigió alguien que había asistido a todos los conciertos de una festival de libre improvisación en cuya organización tuve el placer de participar. La pregunta de este amigo era: "En vista de lo distintos que han sido los conciertos, unos de otros, ¿por qué los agrupas todos bajo la única etiqueta de "libre improvisación"?" Lo bonito de su pregunta es que tenía razón, por lo menos en lo que se refiere a la variedad de contenidos. Había habido un concierto de un dúo alemán en el que uno tocaba el acordeón mientras el otro utilizaba un arco de violín para sacar sonidos sorprendentemente vocales de unos trozos de madera cuidadosamente esculpidos. El siguiente concierto lo protagonizaban dos suizos que hacían su música con los ruidos que lograba extraer de toda una colección de pequeños electrodomésticos, flases fotográficos, discmans rotos, viejos micrófonos, etc., otro concierto era de contrabajo, batería y saxofón, etc. En efecto, ninguno sonaba como los demás.

Lo que tenían en común no era el contenido sonoro, sino la manera en que los músicos se relacionaban entre si. Era su interacción la que determinaba el discurso, y no vice-versa. Y esta idea de una música que no sigue un modelo sonoro sino interactivo plantea ciertas preguntas acerca de

qué es lo que el musicólogo puede o debe estudiar. El percusionista francés, Lê Quan Ninh, uno de los libre improvisadores más dotados, y también más capaces de expresar sus ideas en palabras, plasmó esta jerarquía estructural y de praxis de una forma contundente: "No quiero tocar 'música improvisada'. Quiero improvisar." En otras palabras, en la comparativamente escasa medida en que, a lo largo de sus más de treinta años de praxis, la música improvisada ha podido generar un "idioma" comparable al del jazz o del flamenco, sus mismos creadores lo rechazan para que no les dicte ni el discurso, ni la naturaleza de su interacción. Una vez más, resulta imposible entender, mucho menos estudiar, esta música en base a la noción de "creaciones recientes." Y tampoco se presta a los conceptos desarrollados por los etnomusicólogos para estudiar la improvisación idiomática.

IV. Permeabilidad e intención; el caso de lo "site-specific."

La idea de que el contenido sonoro de una libre improvisación colectiva pueda depender de la interacción de sus creadores en vez de vice-versa indica más que un rechazo de las formas y los contenidos predeterminados. Revela un drástico reequilibrio entre las funciones perceptuales y conceptuales del creador. En ese cajón de sastre al que, de puro hartos, hemos relegado a archifecundos progenitores de ideas recibidas como la originalidad, la inspiración o, y Dios nos ayude, el genio, encontramos también esa joya que postula la relación entre el creador y su público como la de conceptor y perceptor. O sea que el artista concibe la obra y el público la percibe. Está claro que se relegó al cajón no por falso, sino por excesivamente simple, y si lo sacamos aquí no es porque refleje fielmente una relación entre creador y público, sino porque toca justamente un punto de diferencia entre el compositor y el improvisador en tanto que dos tipos distintos de creador musical.

Está claro que, sin siquiera plantear el papel del público, todo artista combina concepción y percepción en la realización de su obra. Y si nos lo planteamos, es igualmente incuestionable la presencia de ambas funciones en el público también. Ahora, si comparamos el proceso compositivo con la improvisación, lo que encontramos es una importante diferencia en las relativas proporciones de concepción y percepción. Esto se explica sin mucha dificultad. Normalmente, la composición consiste en elaborar un producto musical que pueda ser interpretado numerosas veces (y aquí casi puedo oír los suspiros de los compositores...) en numerosos lugares. En cambio, la improvisación es un proceso de creación ubicado en un lugar y un momento (o sea un lugar temporal) específico. Es, pues, un proceso de creación site-specific. Un intento por aclarar lo que queremos decir por "site," o lugar, ayudará a aclarar también la importancia de la percepción en el proceso improvisatorio. Para el improvisador, el "site" es, de entre todo aquello que le rodea, lo que modula de alguna forma perceptible su discurso. Esto incluye la resonancia del lugar y su contenido sonoro, es decir los ruidos presentes con independencia del improvisador, y también los demás músicos con los que improvisa en ese momento. Algunos de estos elementos suelen cambiar lentamente—la resonancia del espacio, por ejemplo, cambia según el tamaño del público, ya que la carne humana absorbe mucho sonido—pero la mayoría de ellos está en constante cambio, tanto los ruidos del espacio como el discurso de los demás músicos. Así pues, para crear música en ese lugar y ese momento, el improvisador necesita mantener una conciencia permanente de ellos. Su concepción, entonces, se apoya de forma fundamental en su percepción, ajustándose al lugar de una manera que el compositor ni se plantea ni podría llevar a cabo¹. Esto no es un juicio de valor, sino una simple diferencia de paradigma.

La conciencia de lugar del improvisador supone la capacidad, la voluntad, la libertad y la elasticidad creativas y discursivas para ajustar su música al lugar a medida que éste varía. El resultado no solo es una gran coherencia entre discurso musical y lugar, sino también una gran permeabilidad en dicho discurso, de forma que los aspectos sonoros externos a la voluntad del improvisador, al no

¹ De hecho, el compositor suele intentar ajustar el lugar a su música. Incluso cuando compone una obra para un lugar específico, está trabajando con una hipótesis, ya que no puede prever las condiciones exactas en el momento de la interpretación. En este sentido, véase: Wade Matthews, "Intimidad y límites; reflexiones sobre el perro de Stockhausen" in *La Balsa de la Medusa* n° 49. 1999. pp. 77 - 92

entrar en conflicto con él, entran a formar una parte íntegra de su música. Es aquí, en la libre improvisación, donde la relación entre el azar y la voluntad del creador musical logran un equilibrio igualmente inconcebible en la composición de Cage—que rechaza la voluntad, memoria y gusto del creador musical—y Stockhausen, que rechaza la incontrolada presencia del azar². Con vistas a una nueva musicología, habría que añadir que ningún modelo discursivo/sonoro puede prever los aspectos sonoros que constituyen el "lugar" para un libre improvisador. Solo un modelo interactivo puede ayudar a guiar su interacción con él, comenzando con la voluntad y la idea de hacerlo. Son planteamientos musicales para los que no funcionan ni los modelos compositivos, ni los que los etnomusicólogos han aplicado a la improvisación idiomática.

V. Improvisación y "soporte".

A estas alturas, debe quedar claro que la ausencia de cualquier forma de partitura en la libre improvisación no ha de presentar ningún problema al musicólogo, siempre y cuando éste haya conseguido librarse del paradigma compositivo a la hora de orientar sus investigaciones. Espero que las ideas que he esbozado muy brevemente aquí sirvan para orientar los primeros pasos de cualquiera deseoso de investigar la libre improvisación como proceso de creación musical de plena vigencia artística en nuestra cultura. Pero hace mucho tiempo que la musicología también se interesa por las fortunas de la música en la sociedad, su papel, su función, su recepción e incluso, desde por lo menos el Concilio de Trento, su legislación. En este último sentido, creo que proceden unos comentarios acerca de las vicisitudes de la libre improvisación en cuanto música sin partitura. Un gran improvisador catalán, cuyo nombre por respeto omito aquí, además de sus esfuerzos como creador, y sus admirables esfuerzos organizando conciertos, e incluso festivales internacionales de música contemporánea, ha encontrado tiempo y fuerzas para editar una serie de discos de sus improvisaciones, varios de ellos en compañía de algunos de los mejores improvisadores de la escena internacional. Socio cumplidor de cierta Sociedad de Autores, ha considerado tanto un deber como un derecho registrar las obras grabadas en dichos discos para que tanto él como sus colegas europeos pudiesen cobrar los derechos de autor que por ley les corresponden, incluidas la nada desdeñable suma que dicha sociedad extrae automáticamente antes de concederle a alguien el "privilegio" de emitir un disco en España. Con este fin, el improvisador en cuestión entregó a dicha Sociedad copias de cada uno de esos discos. Cuál fue su sorpresa cuando se le informó que sin las partituras no sería posible registrar sus obras (quedando sus derechos y "royalties" firmemente encerrados en las arcas de la Sociedad en cuestión). El músico explicó que no había partituras, ya que se trataba de improvisaciones, con lo cual fue informado de que un comité especial de la Sociedad escucharía sus discos y decidiría "si era posible elaborar partituras de ellos." Entiéndase que, de ser posible, sería también exigida.

Es aquí donde el paradigma compositivo resulta no solo inapropiado, sino directamente dañino para esta música, y para sus creadores que, cual honesto trabajador, esperan cobrar por su trabajo. Veámos: Cuando un compositor compone para cuarteto de cuerda, por ejemplo, su obra suele tener una partitura. Entendemos que esta partitura es un reflejo de sus intenciones musicales, constituyendo, digamos, una especie de ideal platónico de la obra. Bajo este prisma, cualquier interpretación de la obra no será más que una de un número infinito de posibles versiones. Así, pues, una grabación discográfica siempre será la grabación de una versión, y nunca podrá alcanzar el estatus de ideal platónico reservado exclusivamente para la partitura. Por lo tanto, solo éste puede servir para proteger al autor de plagios, usos indebidos, etc. de su música.

Pero en el caso de una improvisación, lo único que queda de ella es la grabación. Se trata de una creación irrepetible, plasmada en un documento sonoro que no es la obra, sino la mejor documentación posible de ella. Cualquiera con cierta noción de la notación musical sabe que incluso una melodía simple puede anotarse de varias maneras. En este sentido, la grabación de una improvisación es lo más cercano que se puede llegar (por lo menos de momento) a un ideal

² Una vez más, véase: Wade Matthews, "Intimidad y límites; reflexiones sobre el perro de Stockhausen" in La Balsa de la Medusa nº 49. 1999. pp. 77 - 92

platónico de esa improvisación, mientras que las múltiples maneras de anotarla nunca serán más que versiones. La transcripción en notación musical de una improvisación, de un *fait accompli* musical, nunca podrá ser una indicación de las intenciones del creador, sino solamente una interpretación de ellas. Así, si insistiéramos (como lo hace la Sociedad en cuestión) en aplicar un paradigma compositivo, nos veríamos obligados a decir que la interpretación es la partitura, y viceversa.

No ahondaré en este tema, pero sí quería mencionarlo porque me parece que demuestra muy claramente hasta que punto "los nuevos planteamientos y desafíos que la musicología debe afrontar" son más que meras consideraciones académicas para nosotros, los músicos. Y por último, quisiera agradecerles a los organizadores de este encuentro su interés y su paciencia al invitarme a participar en él.