

Quince segundos para decidirse; la "composición instantánea" y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical

por Wade Matthews

"...la diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes quince segundos."

Steve Lacy

A modo de introducción

Para abrir este texto, una observación personal: durante muchos años de formación académica y posterior actividad como compositor e improvisador, pude comprobar con qué frecuencia los prejuicios y las ideas recibidas acerca de la improvisación no se encontraban entre gente carente de conocimientos o sensibilidad musicales, sino justamente entre los que poseían abundantes dosis de ambas cualidades. En este texto, quisiera ofrecerle al lector una breve visión de algunas de estas ideas recibidas para luego plantear las mismas cuestiones desde la perspectiva del improvisador. Espero que este proceso nos ayude, también, a acercarnos a la pregunta ¿qué es lo que subyace en muchos de estos prejuicios, haciendo que personas de una gran cultura musical sean incapaces de entender esta música, incluso cuando la escuchan? Como es lógico, hablaré mucho, también, de la composición, que es la forma reinante de creación musical en nuestra cultura. Prevengo, pues, al lector de que no debe caer en el error de entender nada de lo que sigue como una condena de la composición, ni mucho menos un ataque a la figura del compositor. Más bien, pretendo hacer ver hasta qué punto lleva a errores intentar entender la improvisación en términos compositivos. A continuación, ofrezco una serie de citas (en negrita) que considero especialmente elocuentes en su plasmación de algunas de las principales ideas recibidas acerca de la improvisación, e intento desplegar un contexto en el que verlas con más claridad. Por último, aviso al lector que las notas a pié de página alternan datos bibliográficos y comentarios destinados a iluminar algunos detalles de lo expuesto en el texto principal. Por lo tanto, ruego a los lectores más impacientes que se tomen la molestia de leer todo este minúsculo texto que corre, cual hormiga, por el margen inferior de las páginas¹.

La improvisación como composición (primera parte)

" Incluso en la elección del nombre ICP², el término "composición instantánea" era el preferido, en vez de "improvisación". De esa manera se evitaba la falsa antítesis en la

1 Gracias.

2 Se trata del Instant Composers' Pool ("Conjunto de Compositores Instantáneos") fundado por Misha Mengelberg, Han Bennink y Willem Breuker en Holanda. (Véase el texto de Chema Chacón en este mismo número de Preliminares.)

que se habla de la improvisación como una actividad distinta a la composición. Al fin y al cabo, que la música sea tocada directamente con un instrumento, leída o aprendida desde notas hechas en un papel de antemano, o construida a partir de algoritmos y reglas de juego que operan directamente sobre las fuentes sonoras, o que controlan a los instrumentistas, en todos los casos el resultado es música que, en cualquier concierto dado, tendrá una forma fija³."

Con estas frases, el saxofonista británico Evan Parker toma una postura inequívoca ante la ya larga cuestión de si la improvisación es o no es una forma de composición. Aquí debemos tratar esa cuestión, y también otra que, a efectos prácticos es aún más importante: ¿qué importancia tiene el que la improvisación sea, o no, una forma de composición?

No cabe duda de que tanto la improvisación como la composición son maneras de crear música, y en este sentido son muy similares, pero ¿son iguales? Y si lo son, entonces, ¿la composición es igualmente una forma de improvisación? ¿Algún día un grupo de compositores formará acaso el Conjunto de Improvisadores Lentos? Pero entonces, si ambas actividades sirven para crear música, ¿cuales son las diferencias significativas? Porque habrá diferencias de mayor y menor importancia también. En primer lugar, podemos preguntarnos por qué los compositores no componen de forma instantánea. Se toman su tiempo, pero ¿qué es lo que hacen con todo ese tiempo? Si Webern tardó tres años en escribir una obra que dura tres minutos, ¿qué estaba haciendo? Boulez habla de la importancia del "acto reflexionado" del compositor y subraya que "uno puede tener la ilusión de inventar en lo inmediato, pero uno solamente puede inventar a través de la reflexión"⁴. ¿Será entonces que este tiempo es necesario para la reflexión? En principio sí, pero pensar mucho no equivale a tener buenas ideas, y el mismo Boulez, suponemos que tras cierta reflexión, añade: "la reflexión no es forzosamente un producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; la reflexión puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación."⁵ Vaya.

En lo citado más arriba, Evan Parker parece querer decir que todas las distintas formas de organizar la creación del discurso musical son iguales en el fondo, ya que todas dan una "forma fija" como resultado. En esto puede que tenga razón, aunque no se molesta en explicar qué quiere decir por "fija", pero ¿qué relevancia tiene? A nuestro entender, la gran diferencia entre la composición y la improvisación radica en sus respectivas relaciones con los conceptos de proceso y producto, y esto también influye en cualquier concepto de forma, fija o no... Ambas maneras de crear música tienen un proceso, y ambas tienen un producto (al que parece referirse Parker cuando menta la "forma fija"), pero la relación que establecen entre proceso y producto y la relativa importancia de éstos no son iguales en la composición y la improvisación. Ver estas diferencias nos ayudará también a definir estas dos maneras de crear música.

En la composición, el proceso de creación es anterior al producto creado, es decir, a la obra. La realización sonora ante el público de una composición—es decir, su

3 Parker, Evan, "De Motu" for Buschi Niebergall. Conferencia leída en Man & Machine 1992 - Zaal de Unie, mayo 1992. Mis agradecimientos a Agustí Fernández por facilitarme este texto.

4 Boulez, Pierre, *Jalons pour une décennie*. Paris, Christian Bourgeois Editeur. 1989. p. 137

5 Ibidem. p. 137

interpretación o ejecución—es posterior a su elaboración por parte del compositor. En este sentido, el público experimenta los frutos del proceso de creación, pero no el proceso en sí. No son invitados al estudio del compositor para contemplarle mientras se inclina sobre la partitura de una obra en proceso de creación. En este sentido, para el público, el proceso es absorbido por el producto, que no solamente lo justifica, sino que puede llegar a esconderlo por completo. De hecho, en la composición no es necesario saber los detalles de su creación para disfrutar con los resultados. No es que esos detalles sean uniformemente irrelevantes—algunos serán meramente anecdóticos, otros muy reveladores—sino que su relevancia está directamente relacionada con su capacidad de arrojar luz sobre el producto.

En la improvisación, la relación entre proceso y producto es realmente distinta. En primer lugar, el improvisador crea la obra delante del público. En este sentido, lo que el público contempla es el proceso en sí. Pero esto no es todo porque, como sabemos todos los que hemos trabajado ante un público, éste no es, en absoluto, un elemento pasivo. Todo improvisador sabe que la manera en que le escucha el público tiene una enorme influencia en cómo elabora su obra. La capacidad de escucha, el grado de entendimiento, la duración y profundidad de la atención son todos factores determinantes en cómo, y hasta qué punto, el improvisador establece la comunicación y la intimidad. Influyen en el grado de riesgo que asume, en la velocidad de acontecimientos o pulso interno de su discurso, en el nivel de matización o complejidad que alcanza. No es que sean el único factor—está claro que los improvisadores también tienen sus momentos de mayor o menor creatividad, energía o "inspiración", días en que están más o menos cómodos con sus instrumentos, etc—pero su presencia es todo menos pasiva⁶.

¿Y el producto de la improvisación? ¿Esa "forma fija" en la que, según Evan Parker, desemboca? La respuesta la dio el improvisador por excelencia, Eric Dolphy, en 1964: "Music, after it's over, it's gone in the air. You can never catch it again." ("La música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla.") Consideremos dos hipótesis: 1) cuando una improvisación termina, se acabó. Por lo tanto, no hay producto. O bien, 2) en la improvisación, el proceso es el producto. En cierto modo, pueden ser dos formas de decir lo mismo, pero tienen sus matices. En el primer caso, más de uno preguntará: y si la improvisación se graba? ¿No es un producto la grabación? Si, pero la grabación de una improvisación no es una improvisación, es más como una foto de una improvisación. Como una foto de un amigo muerto, da una idea de cómo era, pero no lo sustituye.

En el segundo caso afrontamos, finalmente, la idea de forma que propone Parker. No es exactamente que la improvisación desemboque en una forma fija, sino más bien que el proceso improvisatorio tiene su propia forma. Lo que ocurre es que esta forma no es fija sino dinámica. Se trata de un proceso creativo que ocurre en un lugar y un

6 Véase, en este sentido, el texto de Fernando Carbonell en este mismo número de Preliminares, especialmente: "...cada sujeto músico toca "frente al otro" sujeto, a los otros, músicos u oyentes. Que son unos "otros" radicalmente diferentes, unos abismos de vida, señores todos de sus decisiones e intenciones u oscilaciones (por ejemplo, la de no tocar, la de no decir nada, o no escuchar y aislarse), en cada momento. Esta es, por cierto, una actitud profundamente ética."

periodo temporal determinado y refleja ese lugar y momento. La improvisación es el proceso interactivo por excelencia. El improvisador dialoga con los otros músicos, ajusta su discurso a las características acústicas del espacio, a la densidad y permeabilidad de los ruidos ambientales, a la escucha del público, etc. Todos estos son determinantes en la forma del proceso. Pero debemos subrayar que la mayoría de ellos evoluciona continuamente; no es fija la atención del público, ni lo son los ruidos ambientales, ni lo que tocan los otros músicos—incluso puede cambiar la acústica de un local si entra más gente, ya que la carne humana absorbe mucho sonido. Y si casi ninguno de estos factores es fijo a lo largo de un concierto, ¿cómo puede ser fijo el proceso improvisatorio?

No hay duda de que algunos de estos factores también influyen en el intérprete de una composición, pero casi ninguno influye en el proceso compositivo en sí, por la sencilla razón de que no están presentes cuando el compositor elabora la obra.

La improvisación como composición (segunda parte)

Y esto, por fin, nos lleva a la segunda pregunta, que revela, realmente, hasta qué punto lo expuesto por Evan Parker nace de consideraciones socio-culturales e incluso económicas, y no puramente musicales o estéticas. La pregunta es: ¿por qué importa que la improvisación sea o no sea una forma de composición?

Hemos visto que, para Evan Parker, lo es, y comparte esta opinión con Misha Mengelberg, Han Bennink y Willem Breuker, y también con el improvisador británico John Butcher, que dice directamente: "la improvisación es un tipo de composición⁷." En cambio, cuando se le preguntó al percusionista francés, Lê Quan Ninh, qué relación veía entre la composición y la improvisación, contestó: "estaría tentado a decir: ninguna relación⁸." Y Ninh no es, ni mucho menos, el único en tener esa opinión.

No obstante, estos improvisadores pueden estar en total desacuerdo sobre la cuestión sin que afecte en absoluto su capacidad de improvisar juntos⁹ ya que la importancia que tiene no radica en su respuesta sino en lo que nos revela el simple hecho de que se plantee. Vivimos en una sociedad que atribuye un valor especial a la escritura. La capacidad de expresarse por escrito de forma perspicua es considerada (y a menudo es) una importante indicación del nivel cultural e intelectual de cualquier miembro de nuestra sociedad. Desde la perspectiva de una cultura de la escritura, la composición musical disfruta de un cierto estatus por ser un medio de plasmar ideas musicales a través de la escritura, incluso cuando las ideas en sí no sean especialmente interesantes¹⁰. Es como admirar a alguien capaz de hablar fluidamente un idioma extranjero sin preguntarse si lo que dice en ese idioma tiene alguna relevancia.

7 "Trece preguntas para músicos improvisadores" en las notas al programa del festival Hurta Cordel '97, Madrid, Musicalibre, 1997. pág. 11

8 Ibid, pág. 11

9 Quien tuvo la suerte de escuchar el concierto de Lê Quan Ninh, Evan Parker y el recién fallecido Peter Kowald en León este verano pasado no necesita más pruebas.

10 Subrayo aquí que estoy hablando de actitudes sociales hacia la composición, y no del incuestionable valor de la composición en tanto que forma de creación musical.

Es esta cuestión de estatus social la que hace que algunos improvisadores hayan luchado tanto para que se considere la improvisación como una forma de composición. El mismo Evan Parker toca este tema cuando, hablando de Mengelberg, Bennink y Breuker, nos recuerda que "como fundadores del Instant Composers' Pool [...] dejaron clara su posición desde el comienzo: había de incluir su trabajo en el más alto nivel de la programación cultural nacional, y significativamente, que no se establecería ningún tipo de distinciones falsas entre la música 'cultiva' y la música 'improvisada' en base al papel que desempeñaba la notación en su elaboración¹¹." ¿Y cómo dejaron clara esta posición? Con la inclusión del término "compositor" en su título.

Es en este contexto que constatamos que la palabra "compositor" es casi la única que se emplea para referirse al creador musical. En las artes plásticas existe la palabra "artista" para referirse al que crea arte, para después distinguirlos según el medio o la técnica que emplean—es decir: pintor, escultor, grabador, performer, etc. Pero en la música no existe ningún término global para el creador musical. La palabra "músico" no se limita a los que crean música, sino que se refiere igualmente a los que la recrean, es decir, los intérpretes. Sin menoscabo del potencial creativo del intérprete, debo observar que muy a menudo dicha capacidad es sencillamente prohibida. Basta observar a veinte arcos de violín moviéndose en unísono en cualquier orquesta para entender que la voluntad creativa del compositor orquestal no podría reflejarse con ninguna claridad si cada violinista tocara según su propio entendimiento. A pesar de su posible capacidad creativa, pues, el intérprete orquestal (aunque no tanto el intérprete de música de cámara) es obligado por la naturaleza del tipo de música que toca, no tanto a interpretarla como simplemente a ejecutarla. Entonces, si el apelativo "músico" se aplica por igual a compositores, cantautores, estrellas de rock, jazzistas, folklóricas, ejecutantes orquestales e intérpretes de cámara con total independencia de si su aportación a la música es creativa o no, entonces no puede entenderse como paralelo al término "artista." Así pues, no hay ningún término de uso común para calificar a todos los creadores musicales. Y es que la palabra "compositor" no se refiere a la creación musical, sino más bien al método empleado para crearla, es decir, la composición¹². Pero esta situación no es meramente léxica, también se manifiesta a la hora de repartir encargos, subvenciones, becas, etc¹³. Pocos, y muypreciados, son los administradores musicales que reconocen que la composición no es la única forma seria de crear música en occidente.

Es pues, esta situación la que lleva al improvisador a preguntarse si su forma de crear música puede entenderse como composición, y así disfrutar del respecto social, de los fondos, becas, subvenciones, acceso a festivales, atención crítica en la prensa, etc.,

11 Op. cit. Evan Parker

12 Algunos preguntarán—¿por qué no utilizar sencillamente el término "artista"?

Indudablemente, la música es un arte, y ciertamente, es bella. Pero, ¿y si nos presentamos en la facultad de bellas artes de cualquier universidad española y preguntamos por el departamento de música?

13 Por ejemplo, sería, pongamos, "refrescante" que, en tanto que creador musical, un(a) improvisador(a) español(a) pudiera disfrutar de una estancia en la Academia de España en Roma.

acordados a la composición¹⁴. En el día-a-día del improvisador, entonces, los elementos que habría que considerar realmente para contestar a la pregunta original, cuestiones como la relación entre producto y proceso, la presencia de procedimientos "pre-compositivos" en la improvisación, la manera en que la presencia simultánea de varios creadores (en la improvisación colectiva) altera el concepto de "intencionalidad" o el relativo equilibrio entre concepción y percepción en las prácticas compositivas e improvisatorias... estas cuestiones fundamentales para un serio tratamiento de la pregunta se ven relegadas a un segundo lugar por el diario esfuerzo de seguir adelante como creador musical.

La improvisación vista por el crítico¹⁵

Este apartado presenta ciertos problemas, ya que, en general, la improvisación no es vista por la crítica. La mayor parte de los conciertos de música improvisada ocurren fuera de los cauces de la mal llamada "música seria"¹⁶ sin tampoco encontrar cabida en el panorama de las músicas "alternativas" tan útiles, éstas, para la creación de nuevos mercados. Por lo tanto, no suelen recibir la atención de la prensa. Un excelente ejemplo es el festival Escucha del pasado año, que ofreció más de veinte conciertos de música improvisada en salas madrileñas como el Auditorio Nacional, el Círculo de Bellas Artes, el Museo Reina Sofía, etc. Duró un mes pero fue casi totalmente ignorado por la prensa, salvo una columna en una revista mensual en la que el crítico escribió en términos muy positivos tras disculparse por solo haber asistido a dos de los veintinueve conciertos. En uno de los dos conciertos a los que sí asistió, cita como especialmente interesante la actuación de un músico cuyo nombre aparece en el programa pero que, en realidad, no tocó nota alguna ya que las líneas aéreas le entregaron su instrumento en dos trozos... No podemos concluir, pues, que las siguientes citas [hechas por otro crítico en otro medio] sean representativas de la postura general de la crítica ante esta música, ya que no suele haber ni postura ni crítica, pero en el contexto de este artículo, sí son útiles por su capacidad de expresar

14 Con esto, no quisiera dar a entender que la composición, ni mucho menos los compositores, disfrutan de una vida muelle, es sencillamente que las cosas son aún peores para los improvisadores. Como observé en un anterior artículo: "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."

15 Me ahorro aquí los nombres y las referencias bibliográficas para proteger a inocentes y culpables por igual.

16 Otro excelente indicador de los prejuicios que rodean las distintas formas de creación musical es el rosario de términos aplicados a distintas músicas sin ninguna conciencia aparente de sus implicaciones semánticas. En este sentido nos encontramos con "música culta" sin que nadie se atreva a hablar de "música inculta"; "música ligera" sin que ninguna sea tachada de "pesada" (¡Tal es la confusión, que habría que incluir la música "heavy" en la categoría de "música ligera"!); y "música seria", lo que nos invita a preguntar si también la hay "de cachondeo".

una serie de errores conceptuales que merecen nuestra consideración aquí."...al principio de la segunda parte... sonó un móvil con la sinfonía n.º 40 de Mozart. Fue... el único momento de improvisación real... Todo el espectáculo respondió a un calculado plan que anula la posibilidad de hablar de improvisación."

Esta crítica de un concierto de improvisación que tuvo lugar durante el XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, apareció en un autoproclamado "Diario internacional de música." Obra de un conocido crítico español, merecería reproducirse por completo, ya que brilla por su capacidad de concentrar en relativamente pocas palabras una cantidad realmente sobresaliente de prejuicios e ideas recibidas acerca de la improvisación, los movimientos vanguardistas de los años setenta, la "sordera intelectual" del público, y una larga lista de etceteras. Si algo claro puede sacarse de ella, es la constatación de que la madre de las ideas recibidas es la ignorancia. Por desgracia, el espacio no nos permite reproducir más que unas pocas palabras aquí.

El primer error que comete el crítico en cuestión es confundir la improvisación con el azar¹⁷. Si somos mínimamente bien intencionados, aceptaremos que el dueño del móvil lo dejó encendido por error y que, por lo tanto, el que sonara en medio del concierto no sea otra cosa que azar. Pero la improvisación no es azar, y su relación con ella es tan distinta a la que tiene con la mayoría de las formas y prácticas compositivas que merece reflexión aquí.

A efectos prácticos podemos decir que, en la música, el azar es todo aquello que se hace notar sin pertenecer a la voluntad del creador (o re-creador, es decir: intérprete) musical. En la mayoría de los casos se trata de sonidos (digamos: ruidos) claramente desvinculados del discurso musical, abarcando una amplia gama desde los ruidos involuntarios de los músicos (los piiiik, piiiik de los dedos de un guitarrista clásico deslizándose por las cuerdas, por ejemplo) hasta las consabidas toses, el bip-bip de relojes digitales marcando la hora, los envoltorios de golosinas, etc.

En la mayoría de los casos, el compositor no toma en consideración estos sonidos porque escribe su obra para ser interpretada en un lugar ideal, y, de existir, su lugar ideal sería acusticamente estéril, carente de cualquier ruido ajeno a su voluntad discursiva. El famoso caso de Cage es, en apariencia, el opuesto, ya que en 4'33" todos los ruidos azarosos ocupan un primer plano mientras el "intérprete" realiza su mudo teatro en escenario. Pero tanto en el caso de Cage como en el de la composición más convencional, el papel del intérprete es extremadamente estructurado, y en ninguno de los dos casos prevé que éste responda libremente a estos sonidos azarosos según su propio criterio.

Eso, pues, es el azar, algo muy distinto a la improvisación. De hecho, el mismo Cage repudiaba la improvisación porque, a su modo de ver, respondía demasiado a los gustos y la memoria del músico. Es decir que para Cage, el problema de la improvisación era justamente su falta de azar. Sin embargo, esto no quiere decir que la improvisación no tenga relación con el azar, es sencillamente que su relación es

¹⁷ Error que revela también una supina ignorancia de los movimientos vanguardistas de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.

significativamente distinta a los casos citados arriba¹⁸. El improvisador está creando música en el acto, y también en el sitio y a medida que las características del sitio cambian, también ajustará su música a estos cambios. Esto es lo que permite al improvisador responder a lo azaroso de una forma que casi ningún otro músico puede.

Pero esta creación en el acto, no es ex nihilo. La espontaneidad del improvisador no radica en su capacidad de inventar lenguaje, sino en la maestría y fluidez con la que maneja un idioma que ya domina. Cualquiera que se haya planteado el reto de expresarse en un idioma extranjero entenderá en seguida que es casi imposible ser realmente espontáneo cuando se tiene que luchar con el idioma. En este sentido, el improvisador trabaja con recursos musicales e instrumentales que ya domina, pero los usa para expresarse de una forma que, muchas veces, no ha hecho con anterioridad. En esto, su discurso es igual que el de los compositores. Para ambos, un mismo lenguaje musical sirve para numerosas obras, y la evolución del lenguaje suele ser más lenta que la generación de las piezas individuales.

Ante todo esto, es difícil entender qué tiene de improvisado el ruido de un teléfono móvil durante un concierto. Pero la confusión del crítico no acaba allí, y es su segunda frase la que revela hasta qué punto es presa de la ignorancia. Vemos que posee suficiente capacidad perceptiva como para captar que lo que está pasando en el escenario es coherente, tanto es así que lo califica de "calculado plan." Lo curioso es que, para él, esto está forzosamente reñido con la idea de la improvisación, ya que según él, "anula la posibilidad de hablar de improvisación". ¿Debemos, entonces, concluir que, para nuestro crítico, la improvisación solo puede ejercerse en un entorno caracterizado por el azar y la falta de organización?" Es un planteamiento que nos recuerda otros comentarios más generosos, aunque igualmente erróneos, del tipo: "esta música no me suena improvisada." ¿Cómo debe sonar la música improvisada? En realidad, hacen falta dos aclaraciones:

- 1) es totalmente posible expresarse de forma coherente sin la presencia de un plan preconcebido;
- 2) la presencia de un plan previo no tiene porqué estar reñida en absoluto con la capacidad de expresarse espontáneamente.

Con referencia al número uno, arriba, basta preguntarse lo siguiente: si la capacidad de expresarse de forma perspicua estuviera reñida con la espontaneidad, entonces ¿para qué servirían las conversaciones? ¿Acaso dos personas no pueden intercambiar ideas en una conversación espontánea sin caer en la incoherencia? Al fin y al cabo, se trata de que el improvisador sea capaz, primero de pensar de forma coherente, y después de expresar sus pensamientos a través de su instrumento. El segundo de estas capacidades nos remite al dominio de lenguaje que comentamos más arriba, mientras que la capacidad de pensar coherentemente se le presupone como creador musical, sea improvisador o compositor. No creo que nadie piense que el compositor solo pueda pensar y expresarse de forma coherente gracias a la goma de borrar pegada al extremo de su lápiz.

Por otra parte, y de acuerdo con el número dos, arriba, hemos de repetir que un buen

¹⁸ Sobre este tema, véase: Wade Matthews, "Intimidad y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen" en *La Balsa de la Medusa* n° 49, 1999. Madrid, pp 77-92

plan también puede servir para potenciar la espontaneidad. En este sentido, invito al lector a leer el texto de Derek Bailey publicado en este mismo número, en el que cuenta con cierto detalle la forma en que John Zorn se ha planteado la composición para improvisadores, y cómo se ha esforzado en crear estructuras que potencian la improvisación en vez de limitarla.

Por último, creemos que la idea de que el método empleado para crear música (improvisar, componer, etc.) ha de influir en su grado de coherencia o espontaneidad es, como poco, muy peligrosa. El que una música suene coherente y organizada no quiere decir, en absoluto, que no puede ser improvisada, y esto se hace obvio cuando lo planteamos al revés. Si un compositor tiene la suerte de que su obra reciba una interpretación que la hace sonar fresca y espontánea, ¿acaso esto "anularía la posibilidad de hablar de composición"?

El caso es que la libre improvisación europea ya lleva más de treinta años de camino andado, y hay en ella escuelas o "estilos" claramente perceptibles a cualquier oído docto en esta música... que es lo mínimo que se puede pedir de un crítico supuestamente preparado para escribir de ella. En el caso del concierto que fue objeto de la crítica citada arriba, se trata de improvisadores pertenecientes a la escuela reduccionista berlinesa. Su forma de tocar es inmediatamente reconocible (lo cual explica, quizá, la alegación de un "calculado plan") por un empleo del silencio como elemento activo (sobre todo en el plano de la proporción temporal), una cierta preferencia por los niveles dinámicos muy bajos¹⁹, y una exploración del objeto sonoro como materia²⁰.

La improvisación vista por un compositor (primer ejemplo)

" Hoy en día la improvisación presenta un problema: sobre todo porque entre los participantes no hay ninguna unanimidad verdadera de discurso, sino solamente, en algunas ocasiones, una unanimidad de comportamiento [...] a mi parecer, son los elementos que establecen una relación con una idea más o menos explícita de la notación los que tienen sentido-aún cuando se trata de una relación de

¹⁹ En realidad estos aspectos corresponden al deseo de generar una música permeable al azar, en la que los sonidos externos encuentran su sitio, en vez de sonar siempre fuera del discurso. Es esto lo que ha creado el contexto en el que, erróneamente, el crítico ha oído el teléfono móvil como una improvisación.

²⁰ Esta exploración de la materia en tanto que tal, en vez de sencillamente como algo que materializa una función como signo, es presente en germen en la música de Chopin y desarrollada en la contemporánea todo lo largo del siglo XX por compositores como Debussy, Varèse, Schaeffer, Xenakis, Ligeti, Penderecki, Lutoslawski o Berio. En las artes plásticas ocurre algo muy similar desde, por lo menos, Brancusi, y la lista es enorme. Y en la literatura se hace notar ya en los recitales de poemas Dada organizados por Hugo Ball y Emil Janco, además de la obra de Gertrude Stein, etc. En cuanto al uso activo del silencio, basta con ver las esculturas de la mejor época de Julio González para entender el uso del "espacio negativo" en el discurso artístico, y lo mismo puede decirse de la predilección de, por ejemplo, Robert Morris por las superficies pulidas en sus cubos teóricamente "minimales".

antagonismo[...] normalmente, la improvisación actúa al nivel de la praxis instrumental en vez del pensamiento musical."

Estos comentarios, extraídos de una entrevista con Luciano Berio²¹ reflejan la actitud de un compositor de excepcionales dotes creativas y musicales. Sus observaciones merecen especial atención aquí justamente porque no proceden ni de la ignorancia ni de la incapacidad perceptiva, sino de un hondo compromiso con la composición como modelo de creación musical. En su caso, este compromiso ha dado unos frutos de incuestionable valor musical y artístico, pero también parecen haber distorsionado su entendimiento de lo que subyace en la práctica actual de la improvisación.

El historiador de las ciencias, Thomas S. Kuhn²², observó que cuando dos científicos defienden los relativos méritos de sus respectivos paradigmas científicos, sus argumentos pueden resultar no solo poco convincentes sino casi incomprensibles para el contrario ya que esos argumentos también se basan en los respectivos paradigmas. En el caso de Luciano Berio esta observación de Kuhn se hace muy clara. Berio posee un oído, una inteligencia y una capacidad crítica sobrados para percibir los elementos constitutivos de la improvisación con claridad; lo que falla es el relativo valor que asigna a ellos. Como compositor, valora sobre todo lo que hace valiosa la composición y, con mucho acierto, observa que la improvisación no alcanza estos valores en el mismo grado que la composición. Esta noción de que la composición constituye el baremo al que toda práctica de creación musical debe aspirar (idea fundamental en la constitución del paradigma compositivo) le lleva a descartar los puntos fuertes de la improvisación como si fueran la prueba de su fracaso. Lo que se le escapa es que la improvisación no se plantea ser composición sino sencillamente música.

En primer lugar, Berio resalta la falta de unanimidad en el discurso como un "problema" en la improvisación, y da a entender que la unanimidad en el comportamiento es, no solo algo de menor valor, sino también algo que no siempre ocurre. Para un compositor, la unanimidad en el discurso, más que fácil, es inevitable. Cuando escribe un trío, por ejemplo, hay tres instrumentos, pero detrás de sus respectivas voces, hay una sola mente creativa, la del compositor. Es como los diálogos en las novelas; teóricamente están conversando varios personajes, pero es pura ficción. En realidad todas las voces, opiniones, actitudes, ideas o propuestas corresponden a la pluma de un único autor.

Pero cuando toca un trío de improvisadores, es un trío en todos los sentidos, y con todas sus consecuencias, porque tras las tres voces instrumentales, hay tres creadores musicales. Al igual que en una conversación real, la unanimidad es un soberano tostón. Si todo el mundo está de acuerdo, ¿por qué hablarlo? Será mucho más interesante cuando cada uno tiene una opinión distinta, cuando cada uno aporta sus propias ideas y su propio entendimiento. Quizá no esté de más recordar algo que los que vivimos en España sabemos de sobra: a menudo en una conversación no todo el mundo está hablando, siquiera, de lo mismo.

21 Dalmonte, Rossana y Bálint András Varga, *Luciano Berio, two interviews*. Ed. Marion Boyars, New York. pp. 81 -85

22 Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, second edition, Enlarged. Chicago, University of Chicago Press. 1970

Es justamente esta multiplicidad de mentes, propuestas y propósitos creativos uno de los aspectos más fascinantes de la improvisación, y también lo que subyace en la extrema importancia de lo que Berio parece considerar un aspecto secundario: el comportamiento. Pero incluso este término revela la orientación compositiva de Berio ya que, más que "comportamiento", un improvisador hablaría de interacción. Conscientes de su multiplicidad, los improvisadores se plantean maneras de interaccionar, relaciones de apoyo, de competencia, de relativa autarquía, etc. La cuestión de hasta qué punto un improvisador, en un momento dado, opta por arrimar su discurso a los dictados del de otro con el que está tocando, no es baladí; define la dinámica interactiva que forma todo el discurso. Veamos un ejemplo práctico de una praxis improvisadora no desconocida entre improvisadores londinenses: Dos improvisadores comienzan una pieza. Empiezan a la vez, pero sin que ninguno haya comentado al otro lo que piensa tocar, o cómo piensa tocarlo (será esto otro "calculado plan"?). Resulta que cada uno descubre que el otro ha entrado con una materia/idea/forma de tocar (o como se quiera llamarla) con la cual su propia materia/idea/forma de tocar parece totalmente incompatible (he ahí la "falta de unanimidad en el discurso" que tanto le molesta a Berio). ¿Qué hacer? Un improvisador poco experimentado, o poco seguro de si mismo (lo que es generalmente lo mismo) no tardará en arrimar su material al del otro, llegando incluso a abandonar su material inicial a favor de algo que considera más compatible con lo que hace el otro.

Un improvisador más experimentado sabe que cuando esto ocurre, la música empezará a perder frescura porque lo que el improvisador inseguro está haciendo es ajustarla para que le suene más familiar y, en total, más segura. El reto real es mantenerse firme con la materia inicial y descubrir, a lo largo de la improvisación, exactamente cómo esta materia puede funcionar con la del otro músico. El resultado será algo que ninguno de los dos ha tocado antes, a pesar de que cada uno esté empleando recursos que él mismo ha usado en ocasiones anteriores.

Las implicaciones de este ejemplo son múltiples. En primer lugar, muestran hasta qué punto la interacción (para Berio, el "comportamiento") es determinante del discurso improvisado, y por lo tanto, todo menos un aspecto de menor importancia. En segundo lugar, indica cómo los improvisadores afrontan el reto que Cage plantea con su rechazo de una música excesivamente fundamentada en la memoria y los gustos propios. Las decisiones tomadas por los dos improvisadores maduros generan un discurso musical que no solo es nuevo para el público, sino también para ellos mismos. En tercer lugar, corresponde a una cuestión que va más allá de la música. En cualquier relación humana, ¿cómo encontrar la compatibilidad sin sacrificar la individualidad de ninguna de las partes? en este sentido, una noción como la "unanimidad de comportamiento" no empieza a abarcar la riquísima variedad de posibilidades. Puede que sea ideal para una sección orquestal de violines—basta con ver la subida y bajada sincronizada de todos sus arcos—o para una colonia de hormigas, pero no para un grupo de improvisadores.

Cuando Berio añade "a mi parecer, son los elementos que establecen una relación con una idea más o menos explícita de la notación los que tienen sentido—aún cuando se trata de una relación de antagonismo", nos ofrece, más que una apreciación de la improvisación, un análisis de su propia forma de entenderla. Para un compositor, es

lógico que la relación de una música con la notación sea de especial interés, ya que él mismo afronta a diario el reto de plasmar sus ideas musicales mediante un sistema de notación que no siempre ofrece soluciones ideales. En realidad, para el improvisador, la notación es, generalmente, irrelevante. No es que valore el analfabetismo musical—de hecho muchos improvisadores vienen de una rigurosa formación académica y no desdeñan en absoluto la inteligencia musical ni la riqueza de ideas que innumerables compositores nos han legado en sus partituras—es sencillamente que no emplea la notación como vehículo de pensamiento.

En la composición, las relaciones entre idea y notación son múltiples. No cabe duda de que se puede concebir una idea con mucha claridad y luego escribirla, pero es igualmente indudable que se puede usar la notación también como vehículo de pensamiento y concepción. Ni la escritura musical ni la experiencia visual de ver y leerla son actividades ajenas a la creatividad compositiva. Baste ver una partitura autógrafa de Beethoven para entender hasta qué punto incluso un acto aparentemente tan mecánico como hacer una copia en limpio para enviar al editor se convierte en una última oportunidad para seguir cambiando, mejorando y, ¿por qué no?, inventando.

Es en este contexto que entendemos la observación de Berio, pero una vez más, el paradigma compositivo tiñe su apreciación de la improvisación. Como observemos antes, para la mayoría de los improvisadores la notación es irrelevante. No solo la descartan como forma de comunicar sus ideas, sino que ni se plantean si el tipo de idea que tienen sea susceptible de notación. Está claro que algunas de ellas son más susceptibles; al igual que en una conversación, ciertas frases suenan más lapidarias que otras. Pero de ahí a que éstas sean las de más interés en la totalidad del discurso, habría mucho que dudar. En realidad, las que suenan notadas pueden ser las que menos interés tienen para el improvisador, ya que a menudo son las que ha tocado muchas veces antes pero que, como las frases hechas o los tics en una conversación, salen con aparente independencia del deseo expresivo de su emisor. Al haberlas tocado con cierta frecuencia, entra una cierta pericia instrumental que las da un acabado muy pulido. Esto puede atraer la atención de un compositor que vale especialmente la capacidad de pulir las ideas que le ofrece la composición, pero le dará una idea un tanto distorsionada de lo que está pasando en la improvisación.

Y cuando Berio sentencia: "normalmente, la improvisación actúa al nivel de la praxis instrumental en vez del pensamiento musical." establece la clásica desvinculación compositiva entre el acto de crear música y el acto de tocarla. Jack Lemmon observó que "Dios dotó al hombre de un cerebro y una pene, pero no de la suficiente sangre como para utilizar los dos a la vez". Si sustituimos "pene" por "instrumento musical", entenderemos un poco mejor la frase de Berio. Pero esta separación entre pensamiento y praxis fracasa en ambos extremos. No solamente constituye una definición excesivamente limitada (y limitadora) de ésta, sino también de aquél. Si lo comparamos con el habla, entenderemos el problema. Imagínese que un escritor de una categoría comparable a la de Berio dijera que la mayoría del habla actúa al nivel de la praxis bucal en vez del del pensamiento verbal. Es decir que normalmente, cuando hablamos, solo estamos agitando con mayor o menor pericia la mandíbula. Como imagen, la idea puede hacernos mucha gracia, y es probable que todos hayamos aguantado más de una conversación en la que la ausencia de cognición era dolorosamente patente. Sin embargo, creo que, como afirmación generalizadora, es

patentemente ridícula. El pensamiento es mucho más complejo, y muchísimo más multiforme, de lo que da a entender el comentario de Berio. El que uno no lo reconozca no implica que no esté.

En cuanto a la praxis instrumental, para el improvisador, existe justamente como vehículo para el pensamiento musical, y puede tener con éste la misma variedad de relaciones que detallamos más arriba con relación a la notación. Partiendo de que no hay pensamiento conceptual sin una anterior comprensión de los conceptos, hemos de reconocer, de acuerdo con Focillon²³, que la comprensión nace de la prensión, de la capacidad de agarre que radica en la mano. Y, aplicando conceptos cognitivos, podemos ver que el mismo proceso funciona al revés; aprender un instrumento musical supone el paso de innumerables movimientos desde el campo de la memoria declarativa, que reconoce las cosas, a la memoria procedimental, que recuerda los procedimientos. En este sentido, incluso el procedimiento más mecánico de la praxis instrumental nace de un reconocimiento de algo externo y su posterior asimilación. La concepción es inherente a la praxis y en este sentido, éste no es solamente un vehículo para expresar el pensamiento, sino también para ejercerlo.

Por otra parte, puede que Berio esté diciendo, simplemente, que gran parte de la improvisación carece de ideas nuevas e interesantes, algo igualmente verdad en el caso de gran parte de la composición, la pintura, la literatura, etc. En esto tiene toda la razón, pero la falta de ideas realmente originales no convierte a estas prácticas en actos robóticos. Consultemos con Pierre Boulez, que, renegando de su propia *Improvisation sur Mallarmé*, previene a sus alumnos del Collège de France que un compositor no debe dejar ninguna libertad improvisatoria al intérprete, ya que esto sería "relegar a un nivel inferior las cuestiones del gesto. E insisto en que es inferior: " y continúa:

La improvisación vista por un compositor (segundo ejemplo)
" El gesto del ejecutante se refiere, ante todo, a su memoria o sus costumbre de manipulación. La memoria: se trata de referencias a obras que ya ha tocado y que él ha almacenado, consciente o inconscientemente. [...] tritura gestos originales y los introduce en una rutina de fabricación que es el extremo opuesto de la libertad a la que aspira. Quizá psicológicamente, el manipulador se siente libre; en realidad está completamente manipulado por su memoria, es el juguete de su propia cultura [...] Esa cultura musical que demuestra, precisamente la ha asimilado en el contacto con su instrumento. [...] es prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención, a saber, la relación entre estructura y materia²⁴."

Son tan contundentes las observaciones de Boulez que solo podrían proceder de alguien capaz de escribir un ensayo titulado "Schoenberg ha muerto" cuando éste, ya enfermo, vivía todavía. Quizá lo que más choca no es lo que dice, sino el evidente desdén con el que trata a cualquier músico que coge un instrumento con el propósito de hacer su propia música con él. En primer lugar, no reconoce la figura del improvisador, al que califica de "ejecutante", "manipulador", "prisionero de reflejos brutos", y en un momento de extraordinaria generosidad (en el párrafo que sigue al

23 Focillon, Henri, *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait ediciones, 1983.

24 Op. Cit. Boulez, pp. 137-138

citado) de "intérprete". Según este último término, podemos concluir que Boulez le considera capaz de interpretar (y no simplemente ejecutar) las ideas de un compositor, pero no de pensar las suyas propias. Aparentemente, lo que este ejecutante manipulador confunde con ideas propias no son más que un compendio de "reflejos brutos" compuesto por obras que ya ha tocado y almacenado en la memoria para luego triturarlas. Pero la memoria muscular del instrumentista es solamente una parte de lo que nutre el discurso del improvisador, también están su memoria y su imaginación sonoras, sus gustos, y su intelecto, que a menudo puede llevarle a tocar contra su intuición. Este conjunto de factores es bien explicado en este mismo número de Preliminares en el artículo de Paul F. Berliner. Según Boulez, la única cultura musical que esta especie de ejecutante automática puede emplear en una improvisación propia es la que le entre por la experiencia de tocar su instrumento ("Esa cultura musical que demuestra, precisamente la ha asimilado en el contacto con su instrumento"). Parece ser que no sabe leer, ni escucha discos, ni va a conciertos, salvo para tocar él mismo, ni aprende de sus conversaciones con otros músicos—o quizá hace todas estas cosas pero es tan bruto que no es capaz de aplicar nada de lo que ha aprendido cuando toca sin la previa dirección de un compositor. Si tiene alguna imaginación real, el pobre, es estrictamente la suficiente como para que se imagine libre cuando crea su propia música²⁵.

Todo esto nos plantea una gran pregunta: ¿qué pasa con los compositores que improvisan? ¿Acaso Bach, al improvisar, se convertía en un mero "manipulador," un "prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención"? Cuando, en sus giras concertísticas, Liszt solicitaba un tema musical de algún miembro del público y realizaba una improvisación sobre dicho tema en el acto, ¿solo se creía libre? ¿Carecía realmente de ideas propias? Messiaen, improvisando al órgano, ¿se volvía repentinamente incapaz de cualquier reflexión acerca de la relación entre estructura y materia?

Quizá lo que nos intenta decir Boulez es que solo los compositores son capaces de pensamiento musical, y por lo tanto, solo ellos pueden improvisar. Para ser justos con él, debemos reconocer que la inmensa mayoría de los intérpretes clásicos no recibe ninguna formación seria en el arte de la improvisación y la mayoría de ellos se considera incapaz de hacerlo. Y yo pregunto: si enviamos a un niño a una escuela de idiomas—donde estudia un idioma extranjero durante siete años—y cuando sale, sabe leer el idioma, lo escribe con dificultad, y se muestra totalmente incapaz de hablarlo espontáneamente, ¿qué pensaríamos de semejante academia? Sin embargo, a muchos les parece normal que un alumno de, por ejemplo, flauta estudie en el conservatorio durante siete años y, al terminar la carrera, sea capaz de leer música, la escriba con dificultad, y carezca de la más mínima capacidad de tocarla espontáneamente²⁶.

25 La idea implícita de que el intérprete será más libre cuando toca lo que le manda el compositor que cuando toca su propia música según sus propios criterios me lleva a recomendar a mis lectores que lean también: Fromm, Eric. *El miedo a la libertad*, Barcelona, ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1990

26 En este sentido, merecen especial atención los esfuerzos de Alain Savouret y Benjamin Dupé del Conservatorio Superior de París por abrir las mentes de innumerables futuros intérpretes de música clásica o contemporánea, proveyendoles las habilidades técnicas, y lo que es más importante, conceptuales, para afrontar el reto de improvisar y cambiando, en el proceso, su

La improvisación vista por dos musicólogos

En este sentido, es importante reconocer, también, la figura del improvisador profesional, que no es un intérprete, sino un creador musical. A veces es, también, intérprete, otras es, también compositor, pero otras tantas veces no. Esto, sin embargo, no parece haberse ocurrido al musicólogo Willi Apel, quien afirma en el *Harvard Dictionary of Music*: "No obstante, el gran arte de la improvisación se ha perdido porque ya no lo practican los compositores..."²⁷ Su colega, Abraham Veinus, añade que "la capacidad de improvisar varía en proporción directa con la pericia compositiva"²⁸.

En su argumento, Veinus²⁹ no tarda en mencionar la extraordinaria capacidad improvisatoria de Beethoven, Mozart y Händel y nos da a entender que nadie será mejor improvisador de lo que es compositor, que la improvisación es una habilidad que pende, de alguna manera, de la composición. La sorpresa llega diez y seis páginas más tarde cuando, sin reconocer en ningún momento la contradicción, nos informa que "Paganini era improvisador—uno de los más grandes jamás conocidos en este mundo—no compositor." Tras una crítica más bien negativa de las composiciones de este gran violinista—"hoy en día incluso la interpretación más bienintencionada no consigue descubrir un especial sentimiento"—nos explica que: "El virtuoso moderno está más que satisfecho si logra abarcar las secas dificultades de su parte de solista tal cual está escrita en la partitura; pero para Paganini la parte escrita de solista no era el resultado final de su invención sino simplemente el plan de base³⁰ para una estructura musical que creaba de manera extemporánea durante el concierto en sí." Y concluye: "sin el fuego creativo de Paganini, las dificultades técnicas de sus conciertos los ha convertido en una especie de monstruosamente intrincado e inútil trozo de maquinaria que no produce más que su propio movimiento"³¹. Si nos dispusiéramos a aceptar ambas citas de Veinus, tendríamos que concluir que solo se puede ser un gran improvisador si 1) se es, también, un gran compositor o 2) se llama uno Paganini.

En cuanto a la cita de Willi Apel, nos vemos obligados a preguntar si el hecho de que muchos de los mejores compositores de nuestra historia fueran también improvisadores es suficiente como para hablar de una "gran tradición". Si por "tradición" entendemos una serie de habilidades y valores—un oficio, digamos—que es transmitido de generación en generación, tenemos que admitir que no tenemos constancia de una transmisión específica de habilidades improvisatorias. En realidad, en el contexto histórico de Bach, Mozart, o Beethoven, nos parece que se trata más bien de una maestría del lenguaje musical tan sobresaliente que permite a sus dueños expresarse con coherencia e interés tanto de "viva voz" como por escrito. En este mismo sentido, la importancia de la improvisación durante el barroco es, a nuestro modo de ver, distorsionada hoy en día. No es que la improvisación fuera una

forma de entender la interpretación de partituras totalmente escritas.

²⁷ Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Second Edition, Revised and Enlarged.

²⁸ Veinus, Abraham *The Concerto*. New York, Dover Publications, 1964 p. 150

²⁹ Apel no ofrece ningún tipo de argumento.

³⁰ ¿Será otro "calculado plan"?

³¹ *Ibid.* p. 167

habilidad separable de las demás habilidades necesarias para interpretar la obra (capacidad de lectura, dominio del instrumento, buen oído, etc.) sino que todos ellos coincidían como parte de un real entendimiento del lenguaje musical. Es ese entendimiento el que permitía al músico del barroco interpretar no la escritura del compositor, sino directamente las ideas musicales plasmadas en su partitura. Un entendimiento—fruto de su participación en, y plena pertenencia a, una gran tradición musical—que le permitía aportar una interpretación rica en adornos y matices, y una realización del continuo llenas de una libertad que el intérprete podía permitirse justamente porque le guiaba esa tradición musical. Pero sobre todo, esa libertad de interpretación que se entiende como improvisación del barroco se debe a que el compositor tenía plena confianza en la capacidad de entendimiento e interpretación del músico. Algo que, claramente, no se refleja, por ejemplo, en el texto de Boulez. Esa sí que es una tradición perdida.

Si hay, entonces, una gran tradición de improvisación en Europa, es, a nuestro entender, la actual práctica de la libre improvisación³². En primer lugar, constituye la actividad principal de muchos músicos y no algo que pende de su trabajo como compositores o intérpretes de música escrita. En segundo lugar, comparte con otras tradiciones europeas de creación artística un saludable equilibrio entre la continuidad y la ruptura estilísticas, una vitalidad dinámica que nace de la colisión entre evolución y revolución. Y por último, como hemos podido constatar recientemente tras la desaparición del improvisador alemán, Peter Kowald, un respeto hacia las figuras ya históricas, no solamente por el valor de su arte, sino también por la vitalidad y la elegancia con las que asumen el compromiso de compartir su sabiduría con las generaciones siguientes de improvisadores. Esa, sí, es una gran tradición.

Conclusiones

Si hay en este texto algunas palabras que aparecen casi tanto como "improvisación" e "improvisador", deben ser "composición" y "compositor". Y no es de extrañar. Como observé más arriba, la composición es el método de creación musical reinante en nuestra cultura, y lo ha sido durante tantos siglos que, aún hoy es el único método que algunos reconocen. Su valor como método es incuestionable, y las obras de sus máximos practicantes pueden estar entre las únicas manifestaciones humanas capaces de hacernos creer, todavía, en el concepto romántico del genio. El problema llega cuando, en vez de método, se convierte en paradigma. Y digo paradigma en el sentido propuesto por Thomas S. Kuhn, es decir un conjunto de conceptos, criterios y valores capaces de orientar la investigación y la evaluación de sus resultados. Obviamente, el paradigma compositivo es ideal, por no decir imprescindible, para cualquier entendimiento de todo el complejo entramado cultural que nuestra sociedad ha levantado en torno a dicha práctica: el compositor, la partitura, el intérprete, la sala de conciertos, la orquesta y su director, etc.

Pero cuando este paradigma constituye la base para acercarse a otras prácticas musicales, tanto occidentales como ajenas a nuestra cultura, produce el mismo tipo de

³² No hay, en esta afirmación, ningún menoscabo del jazz, cuya grandeza como música y como tradición es incuestionable. Desde Django Reinhardt hasta nuestros días hay, además, , grandes músicos de jazz en Europa. Pero en esencia, y sobre todo en sus orígenes, el jazz no es una tradición europea, sino afro-americana.

distorsión perceptiva que tanto se ha criticado como fruto del etnocentrismo en campos como la antropología. Impone una escala de valores, una forma de entender, criterios de evaluación y puntos de referencia que no pueden más que distorsionar por completo la comprensión, la apreciación y, en el caso de una práctica artística, el disfrute.

En este texto no hemos pretendido ofrecer una definición del paradigma compositivo, y hemos de reconocer que, justamente porque la mayoría de nosotros lo tiene plenamente asumido, puede que nos resulte difícil reconocerlo. Lo que sí hemos procurado es hacer ver hasta qué punto algunos aspectos de él subyacen en numerosas ideas recibidas acerca de la improvisación. Hay, claro está, otras que no deben tanto a dicho paradigma—confusiones entre la espontaneidad y la creación ex nihilo, por ejemplo—y también las que reflejan una ignorancia considerable de una y otra práctica de creación musical. Pero, como intenté hacer ver en la introducción, las realmente dañinas son las que proceden no de la ignorancia, sino del malentendido. Es nuestro deseo, pues, que tanto el presente texto como todos los demás que aparecen en este número sirvan para ayudarle al lector a constituir una constelación de conceptos, datos y valores que puedan formar la base para un paradigma de la improvisación.

Wade Matthews

Madrid, octubre de 2002