

De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita

Josep Lluís Galiana Gallach

Saxofonista, compositor, improvisador
Universitat Politècnica de València

*No se encuentra placer en lo que se logra
sino en el proceso de lograrlo.*

JACK LONDON
Martin Eden¹

Resumen. La improvisación es, de todas las actividades musicales, la que más se practica, pero, al mismo tiempo, la que menos reconocimiento y comprensión ha merecido por parte de músicos, público, críticos y musicólogos. En este artículo nos adentramos en la naturaleza de la improvisación libre. Surgida en Gran Bretaña a mediados de la década de 1960, esta forma de hacer música irrumpe en el marco del movimiento musical europeo contemporáneo e hinca sus raíces en el estilo *free jazz* y la música culta europea, experimental y de vanguardia. Definida como un proceso de creación musical en tiempo real en el que no median partituras ni estructuras predeterminadas, la improvisación libre debe ser abordada desde su práctica. La primera parte del artículo revisa el contexto histórico, cultural, artístico y musical en el que nace la improvisación libre, mientras que en la segunda, exponemos los elementos esenciales que nos ayudarán a identificar esta manifestación musical y a diferenciarla de la composición escrita. El objetivo de este estudio es aportar nuevas herramientas analíticas, que hagan más cercanas e inteligibles estas creaciones sonoras en tiempo real.

Palabras clave. Improvisación libre, proceso sonoro, Heurística, Holismo, música de participación, escucha, site-specific, indeterminación, aleatoriedad, improvisación electroacústica, free jazz.

Abstract. Improvisation is, of all musical activities, the most widely practiced, but at the same time, least deserved recognition and understanding by musicians, audiences, critics and musicologists. In this article we go into the nature of free improvisation. Emerged in Britain in the mid 1960's, this way of making music breaks in the context of contemporary European musical movement and driving style rooted in free jazz and European classical music, experimental and avant-garde. Defined as a process of musical creation in real time in which no scores or predetermined structures mediate, free improvisation must be approached from practice. The first part of the article reviews the historical, cultural, artistic and musical context that free improvisation is

¹ LONDON, Jack: *Martin Eden*. Alba Editorial, Barcelona, 2007, p. 299.

born, while in the second, we present the essential elements that will help us identify and distinguish this musical manifestation of written composition. The aim of this study is to provide new analytical tools that make it close and intelligible these sound creations in real time.

Keywords. Free improvisation, sound process, Heuristics, Holism, music sharing, listening, site-specific, indeterminacy, randomness, electroacoustic improvisation, free jazz.

Irrupción de la improvisación libre en el marco del movimiento musical europeo contemporáneo

La improvisación libre es un movimiento artístico que surge en Europa, concretamente en Gran Bretaña, a mediados de la década de los años sesenta del siglo XX. Se trata de una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural, y que, estéticamente, destaca por su diversidad de planteamientos y motivaciones, características todas ellas que dan como resultado tantas identidades musicales como improvisadores la ejercen. De ahí que definir, catalogar o intentar establecer una taxonomía de la *free improvised music*² no sea una tarea sencilla e incluso, tal vez, contravenga su propia naturaleza. El guitarrista inglés y pionero de la improvisación libre Derek Bailey, que definió su particular manera de hacer música como *non-idiomatic improvisation*³, considera que es una manifestación artística “efímera, fugaz, existe sólo mientras se practica”⁴. La improvisación libre europea es, por tanto, un fenómeno absolutamente contemporáneo, porque se trata de un proceso de creación musical en tiempo real⁵, en el que no median partituras escritas antes del concierto ni ensayos previos. Los improvisadores crean su música al mismo tiempo que el público la escucha.

Sin olvidar su carácter lúdico y su gran valor pedagógico, la improvisación libre es una manera de hacer música en la que el sonido es el único vehículo que conduce este proceso de creación musical instantánea. La toma de decisiones, las estrategias, los posicionamientos y la negociación en el seno de un grupo de improvisadores se produce en el aquí y ahora, aprovechando al máximo sus habilidades y capacidades heurísticas y siempre a partir del sonido. Se trata, pues, de una música eminentemente participativa y de autoría compartida con una gran fuerza holística, en la que el sonido global generado por todo el grupo es más importante que la suma de los sonidos producidos por cada uno de los improvisadores que integran el conjunto. Todo este proceso creativo exige tanto a músicos como a público otros tipos y niveles de escucha para entender su verdadera naturaleza.

² Música libremente improvisada.

³ Improvisación no-idiomática.

⁴ BAILEY, Derek: *La Improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*, Ediciones Trea, Gijón, 2010, pp. 163 y 164.

⁵ MATTHEWS, Wade: «¡Escucha! Claves para entender la libre improvisación» [en línea]. Disponible en: http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Escucha%21_Claves_para_entender_la_libre_improvisacion.html (última consulta: 13/11/2011).

La improvisación libre europea hincó sus raíces en el estilo *free jazz* y en las diversas corrientes estéticas de la música culta contemporánea, experimental y de vanguardia que confluyen en Estados Unidos de Norteamérica y en Europa durante la década de 1960. Un marco histórico general en el que todas esas influencias estéticas, artísticas y musicales provocaron la irrupción de la improvisación libre en el ecosistema artístico europeo, habitado por músicos procedentes tanto de la música popular –no académica– como de la música culta, y que abarcan desde la indeterminación y la aleatoriedad hasta la música concreta y la electroacústica.

Paradójicamente, la improvisación libre surge en el seno de una cultura cada vez más tecnocrática, estandarizada en sus productos y en el consumo de los mismos. Durante la década de 1960 y superada ya la larga postguerra, Europa comienza a vivir una expansión económica nunca antes conocida y las clases medias emergentes necesitan ocupar su tiempo de ocio. La música, ya sea en concierto o a través de grabaciones en el incipiente mercado discográfico, moldea los gustos y los usos de un nuevo consumo de productos musicales bien definidos.

Se pueden encontrar causas endógenas, atentas al devenir de la música, pero también otras de carácter exógeno, procedentes de la evolución social, cultural y del pensamiento occidental durante la segunda mitad del siglo XX. Cada artista, cada músico, cada improvisador, intenta barrer hacia su propia trinchera filosófica, ideológica y estética, explicando sus motivaciones y el porqué. Llega a la improvisación libre a partir de su experiencia personal. Se antoja difícil encontrar una versión que acomode a todos por igual, pero hay un elemento por encima de todos los demás que define la improvisación libre a la perfección y es su indiscutible contemporaneidad. Para el improvisador norteamericano Wade Matthews es “cronológicamente imposible ser más contemporáneo [...] 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”⁶. Por otra parte, el concepto de contemporaneidad en música fue tratado mucho tiempo atrás por el compositor John Cage, quien redefinió el concepto de arte y rompió definitivamente la frontera entre la música y la vida. Según el teórico norteamericano, la música contemporánea no tiene futuro, sólo presente⁷.

⁶ *Ibid.*

⁷ “La música contemporánea no es la música del futuro ni la música del pasado sino simplemente música que está con nosotros este momento, ahora, este ahora momento. Ese momento siempre está cambiando. [...] Cuando apartamos la música de la vida lo que obtenemos es arte (un compendio de obras maestras). Con la música contemporánea, cuando es de veras contemporánea, no tenemos tiempo para hacer esa separación (que nos protege de vivir), y así la música contemporánea no es tanto arte como vida y cualquiera que la construya en cuanto termine una pieza empezará otra igual que la gente sigue fregando platos, lavándose los dientes, sintiendo sueño, etc., etc. [...] Es o podría ser un modo de vida. [...] con la música contemporánea no hay tiempo para hacer algo como clasificar. Lo único que puede hacerse es escuchar súbitamente, de la misma manera que cuando nos resfriamos lo único que podemos hacer es estornudar súbitamente. Por desgracia el pensamiento europeo ha provocado que ciertas cosas que suceden como escuchar súbitamente o estornudar súbitamente no sean

* * *

Tras la devastación que supuso la segunda guerra mundial, el pensamiento científico y los importantes avances tecnológicos aplicados al transporte y a las comunicaciones revolucionan la forma de entender la existencia humana y el universo. Las teorías de la relatividad, del caos y el principio de incertidumbre cambian por completo las metodologías y las herramientas para analizar y pensar el mundo. Umberto Eco (Alessandria, 1932) alumbra en 1962 el concepto de obra abierta y deja al espectador, al sujeto estético, solo ante el objeto informe, inacabado, que tiene que interpretarlo a su manera. Para el semiólogo italiano “el modelo de una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute; cabe describir una forma sólo en cuanto genera el orden de sus propias interpretaciones y está bastante claro que, al proceder de este modo, nuestro procedimiento se aparta del aparente rigor objetivista de cierto estructuralismo ortodoxo”⁸.

Los conceptos de indeterminación y azar se instalan en el arte. El idealismo romántico ha dejado de ser operativo y el arte pierde su hegemonía; se democratiza; es cooperativo, libertario; opera con y en la cotidianidad. Jacques Derrida (1930-2004) irrumpe en la escena intelectual con la deconstrucción. Definir el concepto se opone al sentido esencial de la teoría del filósofo francés. Derrida cuestiona la centralidad, la existencia de un único centro. Esa quimérica centralidad, que ha perseguido el ser humano desde tiempos inmemoriales, es excluyente e ignora, reprime o margina a otros centros (el Otro). La alteridad nos conduce, según Derrida, al juego de los opuestos binarios y a la subversión de la jerarquía original⁹.

El concepto de dualidad, origen de cualquier energía, nos remite a un mundo que, en palabras de otro filósofo francés, Jean Baudrillard (1929-2007) “nos piensa, pero eso somos nosotros quienes lo pensamos”¹⁰. De nuevo, la deconstrucción derridiana. Por otra parte, el principio de incertidumbre ha desestabilizado totalmente el pensamiento científico y sus discursos sobre el orden y la racionalización.

A grandes rasgos, éste es el marco en el que se desenvuelve el pensamiento occidental en la segunda mitad del siglo XX y que influye decisivamente en la creación artística, trastocando los roles estéticos y cuestionando viejos valores como la forma o la estructura. El mundo pone rumbo hacia la globalización y una cultura mundial.

consideradas profundas”: CAGE, John: *Silencio*, trad. Pedraza, P., Árdora Ediciones, Madrid, 2002, pp. 41-57.

⁸ ECO, Umberto: *Obra abierta*, trad. Berdagué, R., Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984, p. 316.

⁹ Véase DERRIDA, Jacques: *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1967.

¹⁰ “En realidad, el pensamiento es una forma dual, no corresponde a un sujeto individual, se reparte entre el mundo y nosotros: nosotros no podemos pensar el mundo, porque, en algún lugar, él nos piensa a nosotros”. Y concluye Baudrillard “ya no se trata de un pensamiento sujeto, que impone un orden situándose en el exterior de su objeto, sosteniéndolo a distancia (...), a partir de ahora, algo ha cambiado, el mundo, las apariencias, el objeto, están irrumpiendo. Este objeto, que habíamos querido mantener en una especie de pasividad analítica, se venga...”. BAUDRILLARD, Jean: *Contraseñas*, trad. Jordá, J., Anagrama, Barcelona, 2002, p. 87.

La improvisación libre, entendida como manifestación abierta y espontánea, y sujeta a necesidades emocionales e intelectuales, se convierte rápidamente en desahogo lúdico y en descarga emocional de las experiencias sonoras acumuladas. La improvisación libre como movimiento artístico y su práctica continuada ejercita la desambiguación en un nuevo ecosistema musical participativo, donde el sonido y su escucha atenta son las herramientas fundamentales de control, de negociación y de intercambio entre los improvisadores y el público.

* * *

El origen musical de la improvisación libre se centra, como ya hemos avanzado, en la confluencia de dos fuertes corrientes musicales, filosóficas y estéticas, dos maneras bien distintas, por no decir antagónicas, de entender la creación sonora: el *free jazz* y la música culta contemporánea. Por una parte, el viento de libertad que sopla fuerte desde los Estados Unidos de Norteamérica desde finales de la década de 1950 –se trata de la última revuelta dentro de la nueva música negra¹¹– y, por otra, la encrucijada en la que se encuentra la música culta occidental: entre el agotamiento del serialismo integral, la apertura hacia la indeterminación y la aleatoriedad, la música estocástica y el descubrimiento de la materia sonora en su más íntima estructura, gracias a la música concreta y la electroacústica. Sin olvidar mencionar la revolución del rock y la revitalización de las músicas populares a partir de finales de la década de 1950, así como la irrupción de un aluvión de nuevas y distintas estéticas como el minimalismo, la música repetitiva, el neolirismo, la música ambiental o ligera (*muzak*), el mimetismo, las músicas étnicas, *world music* y un larguísimo etcétera. Este pluralismo musical generó un *totum revolutum* en el panorama sonoro que, junto a nuevas manifestaciones e hibridaciones artísticas como la *performance* sonora, el *happening*, el teatro musical, la escultura e instalación sonoras, el *multimedia*, la poesía fonética, el arte radiofónico, la manipulación de discos, el paisaje sonoro, etc., reactivaron el uso de la improvisación como medio, como herramienta o parámetro y también como fin es sí misma, recuperando la vitalidad de esta manera de crear y expresarse musicalmente.

Una generación de músicos ingleses como el ya citado Derek Bailey (1930-2005), el percusionista Eddie Prévost (Hitchin, 1942), el saxofonista Evan Parker (Bristol, 1944) o el trombonista Paul Rutherford (Liverpool, 1959) proceden del jazz, poderosa corriente filosófica que subyace en la improvisación libre, mientras que otros improvisadores vienen de la música clásica contemporánea y el experimentalismo. Algunos de estos músicos blancos, pertenecientes a la clase trabajadora, sin formación académica y adscritos a la *street culture* (cultura de la calle) y las músicas urbanas, intentan establecer paralelismos de su vida y su actividad musical con los músicos de jazz negro, oprimidos por su color y recluidos en comunidades sin acceso a privilegios sociales,

¹¹ Así llamó el dramaturgo, poeta y crítico de jazz LeRoi Jones al jazz negro a partir de la “apropiación” de esta música por parte de los músicos blancos. JONES, LeRoi: *Música Negra (Jazz/Rythm’n Blues)*, trad. Ordovás, J., Ediciones Júcar, Madrid, 1986.

culturales y a una educación, pero que disfrutaban de una identidad exclusiva y compartida: el jazz.

Entre los experimentalistas y también comprometidos políticamente, destaca el compositor e improvisador Cornelius Cardew (1936-1981), compañero de Prévost en el primer colectivo de improvisadores libres, *AMM*¹², y fundador en 1969 de la *Scratch Orchestra*. Cardew evolucionó desde el serialismo schoenbergiano y, más tarde, desde las teorías de John Cage (1912-1992) y la indeterminación hacia la improvisación libre colectiva y a cuestionar el autoritarismo del compositor¹³.

La orquesta de Cardew, aunque tuvo una existencia corta de apenas dos años, fue una expresión del *ethos* cultural de finales de los años 60, período que vio la irrupción de los *happenings*, el teatro de calle y formas de expresión híbridas, situadas entre las categorías de la pintura, la escultura, el teatro y la música. Tras el convulso final de la década de 1960, el pensamiento de Cardew derivó hacia el socialismo chino – maoísmo-, y junto a otros miembros de la orquesta como el guitarrista inglés Keith Rowe (Plymouth, 1940) y el pianista y también militante de la izquierda inglesa John Tilbury (1936), la *Scratch Orchestra* asumió un claro compromiso político, rechazando el subjetivismo burgués que emanaba de la música de vanguardia. Cardew renunció a su pasado musical y a sus mentores Cage y Stockhausen, y el compositor y artífice del estreno de *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez (Montbrison, 1925), en Gran Bretaña, en 1957, radicalizó su posicionamiento ideológico y estético, incorporando a su labor creativa la siguiente premisa: “una pieza musical sólo podía tener valor si *“contribuía al cambio social en la dirección deseada, es decir, hacia el socialismo”*¹⁴.

Transcurridas un par de décadas, la tesis mantenida por Eddie Prévost a este respecto hacia finales del siglo XX es que “cuando la gente encuentra que las formas culturales y sus costumbres asociadas son insoportablemente restrictivas, entonces buscan nuevos medios para la autodefinición y la autoidentificación. En cierto modo, esto podría confirmar la vieja idea de que los artistas están movidos por impulsos patológicos (...), es obvio que muchos son agudamente sensibles a su entorno físico, social y político”¹⁵.

¹² Dos de los más importantes grupos de improvisación fueron *AMM*, fundado en 1965, el primero en hacer música alejada de idiomas y géneros conocidos, y el *Spontaneous Music Ensemble*, del percusionista inglés John Stevens.

¹³ “[Cardew] terminó por poner en tela de juicio las diferencias de estatus entre músicos profesionales y amateurs. Su meta era la liberación de las facultades intuitivas, poéticas, empáticas y musicales que se sacrifican completamente a lo largo del proceso de la formación musical convencional”. SUTHERLAND, Roger: *News Perspectives in Music*, Sun Taverns Fields, London, 1994, pp. 204-227.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ PRÉVOST, Eddie: «Conferencia sobre la Improvisación Libre», pronunciada el 13 de febrero de 1998 durante el I Symposium Internacional de Improvisación Libre celebrado en Madrid y publicada en la Revista *Hurly-Burly*, Nº 5, Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación, Madrid, Abril 1998, pp. 10-14.

Influencias de la indeterminación y la aleatoriedad en la improvisación libre

Tras la larga etapa en la que reinaron las grandes formas románticas y, más tarde, el rígido estructuralismo dodecafónico y serial que marcó la primera mitad del siglo XX, jóvenes compositores norteamericanos comenzaron a introducir el azar y la indeterminación en sus partituras, en un intento de liberar la creación sonora. John Cage, pero antes Charles Ives (1874-1954) y Henry Cowell (1897-1965), autor del libro *Nuevos recursos musicales*¹⁶, junto a Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934) y La Monte Young (1935), entre otros, marcaron un punto de inflexión en la composición musical u “organización del sonido”¹⁷.

Algunos de estos músicos, inconformistas e incluso radicales en sus postulados estéticos, procedían del jazz como Young o Brown. El primero, fuertemente influenciado por los pintores expresionistas abstractos de la escena neoyorquina como Jackson Pollock o Mark Rothko y compañero de escenario de Ornette Coleman, Don Cherry y Billy Higgins en el ambiente jazzístico de Los Ángeles (California), durante la década de 1950, exploró el sonido de una forma directa e inmediata, en la que importaba su fisicidad. Earl Brown, por su parte, acuñó el concepto de *open form*; inventó su propio sistema de notación musical, en el que profundiza hasta sus últimas consecuencias en las infinitas posibilidades que el grafismo de sus partituras aportaba a la libertad del intérprete y a la indeterminación. Su composición más conocida – *November 1952*– es la aplicación más radical de la indeterminación y el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica, en la que su diseño es totalmente abstracto, sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo. Las instrucciones que da Brown para ser interpretada sólo especifican que está compuesta para uno o más instrumentos y/o productores de sonido y puede ser interpretada en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio definido, con cualquier duración de tiempo e interpretada desde cualesquiera de las cuatro posiciones rotativas existentes en cualquier secuencia. La partitura se convierte así en un punto de partida para una improvisación esencialmente libre y sus diversas interpretaciones tienen muy poco en común. Todos estos compositores norteamericanos experimentaron con la materia sonora a través de toda clase de instrumentos eléctricos y dispositivos electrónicos, deslindando la frontera entre ruido –sonido no musical– y tono, y entre música y

¹⁶ Henry Cowell, a quien se le atribuye la creación de los *clusters* o racimos de notas, aunque Charles Ives lo utilizara en sus composiciones con anterioridad, sugirió en su libro *New Musical Resources* la idea de usar un piano mecánico para reproducir estructuras rítmicas súper-complejas, basadas en la idea de que las frecuencias sonoras y rítmicas pertenecen a un mismo ámbito constructivo. COWELL, Henry: *New Musical Resources*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, and Melbourne, 1930.

¹⁷ «El futuro de la música: Credo», Conferencia pronunciada por el compositor John Cage en Seattle (USA), organizada por Bonnie Bird en 1937. Publicada en CAGE, John: *Op. Cit.*, pp. 3-7.

sonido organizado¹⁸. Y en todo ese nuevo universo sonoro en expansión, la improvisación volvió a ocupar un lugar privilegiado¹⁹.

Previamente, durante la primera mitad del siglo XX, las vanguardias europeas habían abierto las ventanas del arte de par en par a nuevas propuestas sonoras, que con el tiempo, a partir de la década de 1970, cristalizarían en una nueva categoría: el Arte Sonoro. Una suerte de conglomerado de nuevas formas de aproximarse al sonido y, por tanto, a su organización: desde los primeros y más importantes movimientos artísticos como el Futurismo, Dadá, Bauhaus y Surrealismo, con sus grandes creaciones, hasta otras corrientes menos conocidas del ámbito europeo como el Activismo húngaro o el Surrealismo portugués, y de Latinoamérica (Creacionismo, Estridentismo, Poesía Negrista y un largo etcétera), pasando por otros movimientos del ámbito español como fueron el Ultraísmo, La Orden de Toledo²⁰ y el Postismo, entre otros. Todo ello sin olvidar las aportaciones del italiano Luigi Russolo (1885-1947) y su libro *Arte de los Ruidos*, una obra clave para entender el Arte Sonoro.

Al mismo tiempo, el compositor francés Edgard Varèse (1883-1965) abandona Europa en 1915 para afincarse en los Estados Unidos, como tantos otros creadores lo harán tras él, huyendo de los totalitarismos y las persecuciones políticas. Alumno de Ferruccio Busoni (1866-1924) y atento observador de movimientos artísticos como el Futurismo italiano, Varèse revoluciona el lenguaje musical, abriendo una puerta hacia un nuevo universo de sonidos desconocidos hasta ese momento. En una entrevista a su llegada a Nueva York declara que

Nuestro alfabeto musical debe ser enriquecido. Nosotros también necesitamos nuevos instrumentos... Los músicos deberían cuestionarse esto seriamente con la ayuda de los especialistas en la fabricación de máquinas. Siempre he sentido la necesidad de nuevos medios de expresión en mi trabajo. Me opongo a someterme a la exclusiva utilización de sonidos que ya han sido escuchados con anterioridad. Lo que estoy buscando son

¹⁸ El visionario compositor francés Edgard Varèse (1883-1965) fue el primero en apartarse de los conceptos tradicionales de armonía y melodía, organizando el sonido según sus timbres y sus volúmenes. Trabajó con la percusión (sonidos indeterminados), fue precursor de la música electroacústica y la música concreta. MORGAN, Robert P.: *La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. Sojo, P., Ediciones Akal, Madrid, 1994, pp. 379-398.

¹⁹ El compositor norteamericano John Cage afirmó en 1974 que "Para gran parte de la música popular y para alguna de la oriental, la distinción entre compositores e intérpretes nunca estuvo muy clara. La notación ya no se interpone entre el músico y la música, como Busoni decía que le ocurría. La gente sencilla anda junta y hace música. Improvisación. [...] Del mismo modo, un ritmo aperiódico puede incluir un ritmo periódico, del mismo modo como un proceso puede incluir un objeto, igualmente las improvisaciones libres pueden incluir otras que sean estrictas, pueden incluso incluir composiciones. La Jam Session. El Musicircus": CAGE, John: *El futuro de la música*, Empty Words Writings '73-'78, Marion Boyars, London-Boston, 1980. Publicada en CAGE, John: *Escritos al oído*, trad. Pardo, C., Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 1999, pp. 169 y 170.

²⁰ La "Orden de Toledo", fundada por Luis Buñuel el 19 de marzo de 1923 junto a Pepín Bello, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Rafael Alberti, María Teresa León..., consistía en paseos nocturnos sin rumbo por la laberíntica ciudad histórica de Toledo, en estado de embriaguez. Se trata de un antecedente de la Teoría de la deriva, que casi cuatro décadas después escribiría Guy Debord. MOLINA ALARCÓN, Miguel (coord.): *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Editorial de la UPV, Valencia, 2004, p. 172.

nuevos medios técnicos que puedan adaptarse a cualquier expresión del pensamiento y que puedan, a su vez, mantener ese pensamiento.²¹

Volviendo a la segunda mitad del siglo XX, la generación de jóvenes compositores que irrumpe en la escena europea tras la contienda mundial, y fuertemente influida por la figura y la obra de Anton Webern, recibe con curiosidad, muchas dudas y, en algún caso, con rechazo los nuevos planteamientos compositivos que llegan de Norteamérica de la mano principalmente de John Cage. Mientras que el compositor francés Pierre Boulez, máximo representante del serialismo integral, explicaba en 1961 sus *Improvisations sur Mallarmé*, afirmando que la improvisación es irrupción en la música de una dimensión libre²², el compositor italiano Luigi Nono, desde su conocido compromiso político, siente como una amenaza esos nuevos aires de indeterminación e improvisación, importados a Europa por los creadores y músicos norteamericanos, acusándolos de compositores enredadores y desconocedores de la auténtica libertad que, incapaces de tomar decisiones, acuden al azar²³.

En Alemania, durante la segunda mitad de la década de 1960, el compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) incluyó la improvisación en sus composiciones. Desde aquellas en las que las instrucciones delimitan y constriñen el papel del intérprete hasta *Aus den sieben Tagen* (1968), en la que el intérprete improvisa libremente, en lo que Stockhausen llamó “música intuitiva”²⁴, sobre textos puramente verbales proporcionados por el compositor. Finalmente, los compositores citados manifestaron un claro rechazo hacia la incontrolada presencia del azar y se limitaron a utilizar en su

²¹ MORGAN, Robert P.: *Op. Cit.*, p. 327.

²² BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, trad. Prieto, E. J., (3ª ed.), Editorial Gedisa, Barcelona, 2001, p. 121.

²³ Luigi Nono afirmó en su conferencia *Presencia histórica en la música de hoy*, pronunciada en los encuentros sobre composición de Darmstadt (Alemania), lo siguiente: “[...] los intentos hechos para asimilar los métodos de composición llamados “enteramente determinados” [pero estos enredadores, ¿conocen la composición?] a una propensión a los sistemas políticos totalitarios actuales o pasados, no son más que una tentativa penosa y torpe de afectar a la inteligencia, para la cual la libertad significa cualquier otra cosa antes que renuncia a la libertad. La inserción retórica de conceptos de libertad en un movimiento artístico creativo sólo es un enésimo expediente de propaganda (muy barato) para intimidar a su prójimo. [...] Su “libertad” es la opresión que ejerce el instinto sobre la razón: su libertad es un suicidio del espíritu. [...] [No tienen ni idea de lo que es la libertad creativa concebida como fuerza adquirida por una conciencia espiritual, capaz de conocer y de tomar las decisiones de su época, nuestros “estetas de la libertad” no sueñan nada, están muertos.] Podemos siempre discutir, entre “compositores” de la panacea universal, “la suerte”, a condición de servirnos de ella como un medio de investigación empírica, sólo para experimentar diferentes posibilidades inéditas. Pero querer siempre situar el azar y sus efectos acústicos en el lugar del conocimiento y de la voluntad, sólo puede ser un método para aquellos que tienen miedo a tomar decisiones y a la libertad que ello conlleva”: CARRASCO, Juan Manuel (coord.): *Luigi Nono. Caminante ejemplar*, Centro Galego da Arte Contemporánea, Galicia, 1996, pp. 27-34.

²⁴ Stockhausen definió de esta manera su “música intuitiva”: “música que, en la medida de lo posible, procede exclusivamente de la intuición, en este caso de la de un grupo de músicos que tocan de forma intuitiva, debido a su “feedback” mutuo que cualitativamente es más que la suma de sus individualidades”: MORGAN, Robert P.: *Op. Cit.*, pp. 379-398.

música métodos aleatorios²⁵. El peso de la figura del compositor como sumo hacedor que ejerce un férreo control sobre su obra escrita era demasiado fuerte en la música clásica contemporánea europea, fuertemente marcada por el serialismo. Otros compositores pertenecientes a la generación posterior a la segunda guerra mundial como Luciano Berio, Hans Werner Henze, Henri Pousseur, Witold Lutoslawski y György Ligeti también utilizaron la indeterminación en algunas de sus obras.

En España, los referentes más destacados dentro de la indeterminación, la aleatoriedad y el minimalismo, claramente influenciados por los norteamericanos Cage, Feldman, Terry Riley (Colfax, California, 1935) o Steve Reich (Nueva York, 1936) son los valencianos Carles Santos (Vinaròs, 1940) y Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948). También cabe citar a Juan Hidalgo y Walter Marchetti (ZAJ), el Grup Instrumental Català, Josep Maria Mestres-Quadreny, Luis de Pablo, Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Josep Lluís Berenguer y José Evangelista, entre otros.

La creación electroacústica y la improvisación libre

El ambiente de libertad y experimentación liderado por Stockhausen en Europa fue determinante para que muchos músicos rechazaran la sofisticada y exhaustiva notación convencional y la asfixiante cultura del concierto, y comenzaran a proliferar los colectivos de improvisadores en Europa y en Estados Unidos como el *Improvisation Chamber Ensemble*, dirigido por el compositor Lukas Foss. Stockhausen, uno de los pioneros de la música electroacústica, se interesó rápidamente por la música electrónica en vivo y, tras los pasos de la *Cartridge Music (Música de cartucho)*, compuesta por Cage en 1960, buscó la integración de la música electrónica y la instrumental mediante la manipulación electrónica de las actuaciones en directo. En 1964, desde su propio grupo musical, el *Stockhausen Ensemble*, el compositor de *Mikrophonies* se especializó en las interpretaciones parcialmente improvisatorias de música electrónica en directo.

Siguiendo la estela marcada por estos primeros *ensembles* instrumentales, surgieron otros en Inglaterra como los ya mencionados *AMM*, *John Steven' Spontaneous Music Ensemble*, *The Gentle Fire* e *Intermodulation*. Fundado en 1965 e integrado por Cornelius Cardew (asistente de Stockhausen entre 1958 y 1960 en el Estudio de Música Electrónica de Colonia), Lou Gare, Eddie Prévoist, Keith Rowe y Lawrence Sheaff, *AMM* fue el primer grupo de improvisación libre que intentó hacer música al margen de idiomas y géneros musicales establecidos. En Roma, se formó *MEV (Musica Elettronica Viva)* en 1966; en Estados Unidos, destaca el colectivo interdisciplinar estadounidense *ONCE Group* (Michigan), dirigido por Robert Ashley; en Japón, el *Taj Mahal Travellers*, y en el eje Italia-Berlín, el *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, por citar sólo a los más representativos. Creado en Roma en 1964, este último grupo reunió en torno a la figura del compositor italiano Franco Evangelisti (1926-1980) a un nutrido colectivo de jóvenes compositores e intérpretes, formados en los emblemáticos cursos de

²⁵ "Denominación que hace referencia a la acción de lanzar un dado al aire". MORGAN, Robert P.: *La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. P. Sojo, Ediciones Akal, Madrid, 1994, pp. 379-398.

composición contemporánea de Darmstadt (Alemania), crisol de nuevos creadores y lugar de confluencia de las más novedosas corrientes estéticas de la música europea. Por *Nuova Consonanza* pasaron Carmine Pepe, Larry Austin, John Eaton, John Heineman, Roland Kayn, William O. Smith y Ivan Vandor; más tarde, Mario Bertoncini, Walter Branchi, Ennio Morricone, Egisto Macchi, Frederic Rzewski, Giovanni Piazza y el español Jesús Villa Rojo.

Todos estos grupos, aparecidos durante la segunda mitad de la década de 1960, coincidieron en muchos aspectos, conformando un tipo de agrupación o estructura instrumental con unos parámetros estéticos definidos, unas formas expresivas y unos objetivos sonoros desconocidos hasta ese momento y que todavía perduran en la actualidad. Todos ellos combinaron a músicos experimentados en el campo del jazz con otros con una formación clásica más tradicional y el objetivo fue crear una situación completamente abierta en la que cualquier tipo de material, independientemente de su origen, pudiera ser introducido. Junto con los instrumentos tradicionales, también se utilizaron objetos productores de sonido no convencionales, especialmente dispositivos electrónicos, y en los que primaba por encima de todo el sentido colectivo y cooperativo. El *MEV*, que incluso animaba al público en general a participar en la interpretación, se consideraba un grupo de compositores que improvisaban colectivamente²⁶.

Años más tarde y gracias al desarrollo de la tecnología y de la informática aplicada a la música, la *Electroacoustic Improvisation* (EAI)²⁷ se fue consolidando como un estilo imprescindible, a caballo entre la libre improvisación y la creación electroacústica y que, desde hace más de dos décadas, ha conocido una gran expansión por todo el mundo. Cabe destacar los primeros músicos o grupos en trabajar la improvisación electroacústica como el inglés Keith Rowe y su guitarra preparada, la *musique concrète instrumentale* del compositor alemán Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935), el grupo británico *Morphogenesis*, el pianista inglés John Tilbury, el *Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble*, el músico norteamericano afincado en España Wade Matthews y los japoneses organizados en torno a *Improvised Music from Japan* como Sachiko M, Toshimaru Nakamura, Mitsuhiro Yoshimura y Otomo Yoshihide.

En España, es obligado citar a la *Orquesta del Caos*, creada por Xavier Maristany; al percusionista e improvisador Pedro López, fundador de grupos imprescindibles como *Modisti*, *Fases* y *Scorecrackers*; el contrabajista Baldo Martínez, la Fundación Phonos (Barcelona), José Manuel Berenguer y Jep Nuix; el valenciano Gregorio Jiménez (Laboratorio de Electroacústica) y Luis de Pablo (Estudio de Música Electrónica ALEA), Jesús Villarojo (Grupo LIM) y José Iges (RNE), en Madrid, entre otros muchos.

²⁶ Notas tomadas del libreto del álbum discográfico y videográfico Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, *Azioni*, Die Schachtel, Milano, 2006, DS13.

²⁷ La improvisación electroacústica, que hunde sus raíces en la improvisación libre, aunque alejada de la vanguardia o del *free jazz*, se caracteriza por sus texturas laminares y calmadas, sus movimientos lentos y por una marcada estética minimalista. Definición de *Wikipedia, la enciclopedia libre*, [en línea]. Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/EAI_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/EAI_(music)) (última consulta: 13/11/2011).

El papel determinante del *free jazz* en la génesis de la improvisación libre

Al mismo tiempo, en Norteamérica, un grupo de jóvenes músicos de jazz y grandes improvisadores, liderados por el saxofonista afroamericano Ornette Coleman (1930), y acompañado por el trompetista Don Cherry (1936-1995), los contrabajistas Charlie Haden (1937), Scott LaFaro (1936-1961) y Jimmy Garrison (1933-1976), y los baterías Billy Higgins (1936-2001) y Ed Blackwell (1929-1992), iniciaron durante los convulsos años 60 el camino de la improvisación libre o *new thing*, como se conoció en aquella época. De entre los más de 150 discos grabados hasta la fecha por Coleman, el que supone toda una declaración de principios es *The Art of the Improvisers*. Su contenido fue grabado en los conocidos Atlantic Studios de Nueva York y en los Radio Records de Hollywood (California), entre 1959 y 1961. En estas composiciones, Coleman y su grupo sientan las bases del *free jazz*, aunque será en 1961 con la publicación del disco titulado *Free Jazz* (Atlantic Records) con una sola composición, que puso título al vinilo, cuando es etiquetado este nuevo movimiento, esta nueva fuerza musical. En este disco, Ornette Coleman improvisa en una sesión de grabación el 21 de diciembre de 1960 con Eric Dolphy (1928-1964), Freddie Hubbard (1938-2008) y sus habituales compañeros Cherry, LaFaro, Haden, Higgins y Blackwell.

Estos músicos volvieron sobre los pasos de la tradición del blues, del *gospel* y del vocabulario indígena y primitivo del idioma del blues y del folk, pero reproduciéndolo a su propia manera. Para ellos, la *Third Stream* –la corriente propiciada por músicos blancos que intenta crear un encuentro entre la música culta y el jazz- no sirve para nada. La base del jazz es la improvisación y por tanto el *free jazz* provoca un retorno al jazz de verdad, en el que se improvisa prácticamente durante todo el tiempo y si hay algún motivo melódico es tan sólo un puente para ir a otro lugar. El *free jazz* es la rebelión de un grupo de músicos muy jóvenes, dentro del esclerotizado contexto musical de finales de la década de 1950 y principios de 1960, cuando la anterior revolución del jazz, el *bebop*, comenzaba a mostrar signos de agotamiento. Por otra parte, la sociedad norteamericana vive una década convulsa y de grandes cambios: el poder negro adquiere máxima relevancia con figuras tan carismáticas como Malcolm X (1925-1966), Martin Luther King (1929-1968), ambos asesinados, y algunos grupos violentos como los *Black Panthers*, que reclaman su libertad en una sociedad presa todavía de un cruel *apartheid*; el hombre pisa por primera vez la Luna, el presidente John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) muere en un atentado y comienza la Guerra de Vietnam, con todo lo que ello representó para el pueblo norteamericano. El dramaturgo y crítico musical estadounidense Amiri Baraka (Newark, 1934) –entonces LeRoi Jones- va más allá y, para él, “el jazz, como música del negro existió hasta la época de las grandes bandas, en el mismo nivel socio-cultural que la subcultura de la que brotó”²⁸.

²⁸ “[...] la música negra es esencialmente la expresión de una actitud, o un cúmulo de actitudes acerca del mudo, y sólo secundariamente una actitud acerca del modo como la música se produce. El músico blanco de jazz vino a entender esta actitud como una forma de hacer música, y la intensidad de su entendimiento produjo la “gran” marea de músicos blancos de jazz, y sigue produciéndola”: JONES, LeRoi: *Música Negra (Jazz/Rythm’n Blues)*, trad. J. Ordovás, Ediciones Júcar, Madrid, 1986, pp. 12 y 13.

El *free jazz* se convierte en un grito de liberación. Es una protesta contra la opresión racial y una reclamación justa de los afroamericanos por recuperar su voz: el jazz. Una música que nace negra y que el blanco intenta apropiarse de ella. De ahí que músicos como los anteriormente citados y otros muchos como el pianista Cecil Taylor (1929), John Coltrane (1926-1967), Archie Shepp (1937), Albert Ayler (1936-1970) o Elvin Jones (1927-2004) convierten sus instrumentos en armas de protesta y sus improvisaciones en gritos desgarradores. Son conscientes de que sólo recuperando el auténtico patrimonio de la música negra afroamericana –el blues y el *gospel*– podrán ganar esta guerra.

La etapa más brillante del *free jazz* se sitúa entre 1961 y 1965. El crítico de jazz del periódico *New York Times* desde 1996, Ben Ratliff, considera que “las aproximaciones a la música libre son más meditadas, mejor concebidas, más provocadoras, incluso a nivel teórico, de lo que serían luego”²⁹. Y el saxofonista y compositor John Coltrane se convertiría en el supremo sacerdote y explorador de la música libre con la publicación de su emblemático disco *Ascension*, grabado a finales de junio de 1965 con siete músicos extra no pertenecientes a su cuarteto clásico: Archie Shepp, Pharoah Sanders, John Tchicai, Marion Brown, Freddie Hubbard, Dewey Johnson y Art Davis, erigiéndose rápidamente en paradigma de la improvisación libre y que marcaría la trayectoria de numerosos músicos no sólo norteamericanos sino también europeos³⁰.

La influencia del *free jazz* en el surgimiento de la improvisación libre europea a mediados de la década de 1960 es definitiva, aunque para el improvisador inglés Derek Bailey “free jazz is a *form* of music, while free improvisation is an *approach* to making music”³¹. No obstante, el sentido del trabajo textural en la interacción del grupo y la preeminencia del sonido como vehículo forman parte de la esencia de la libre improvisación europea contemporánea³², así como la renuncia a un periodo –esquema

²⁹ RATLIFF, Ben: *Coltrane. Historia de un sonido*, trad. J. García e S. Inda, Global Rhythm Press, Barcelona, 2010, p. 203.

³⁰ “Si se relajan las estructuras de cualquier forma artística, antes o después habrá que dejar que lo opuesto a la forma campe a sus anchas (sin embargo, la “forma” existe a muchos niveles y *Ascension* no era en absoluto una obra sin forma). Fue la primera de una serie de sesiones improvisadas de un tirón, con una entrega inusitada, con un jazz completamente libre –las sesiones libres de Sun Ra eran más livianas, y el disco de Ornette Coleman *Free Jazz*, en comparación, era pura caligrafía. También fue el primer disco en presentar al grupo de jazz como comunidad, como resultado de un esfuerzo colectivo para crear música con texturas a gran escala [...] Esto tuvo implicaciones políticas obvias en 1965, especialmente en Europa, donde el marxismo tenía fuerza y el recuerdo del fascismo estaba aún fresco. Aquel trabajo condujo directamente, tres años después, al disco *Machine Gun* del saxofonista alemán Peter Brötzmann, uno de los mayores testimonios del Free Jazz europeo”: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 137.

³¹ “El *free jazz* es una forma de música, mientras que la improvisación libre es una manera de hacer música”. JENKINS, Todd S.: *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia*, 2 vol., Greenwood Press, Westport, 2004, p. 32.

³² “La idea de textura se convertiría en algo muy básico para el jazz experimental. La *Association for the Advancement of Creative Musicians*, dirigida por el pianista Muhal Richard Abrams y de la que formaban parte los músicos que luego constituirían el *Art Ensemble of Chicago*, puso un énfasis mayor en la textura al aportar nuevos instrumentos a la combinación habitual de viento, piano y percusión. Fueron los primeros músicos de jazz en usar bocinas de automóvil y latas de agua colgadas de una cuerda. Usaban sonidos cotidianos, comunes; prometían un nuevo mundo de horizontes más amplios, pero

armónico dado o un tiempo o pulsación constante-, mediante la cual la improvisación se hace completamente libre, aproximándose a la música aleatoria e indeterminada de origen culto-europeo³³.

Elementos esenciales de la improvisación libre para su identificación y diferencias con la composición escrita

La improvisación es, de todas las actividades musicales, la que más se practica, pero, al mismo tiempo, la que menos reconocimiento y comprensión ha merecido por parte de músicos, público, crítica y musicólogos. Tras esa visión general del contexto histórico, social, cultural, estético y geográfico en el que tuvo lugar la irrupción de la improvisación libre europea, cabe enumerar y analizar algunos de los elementos esenciales que ayudarán a identificar este movimiento artístico y a comprender mejor cuál es su auténtica naturaleza. Esto sólo será posible desde la práctica, desde el hacer y la experiencia personal de improvisar libremente con otros músicos³⁴.

Nos enfrentamos a una manifestación musical culta y contemporánea que avanza sustentándose en lo que puede hacer y no tanto en lo que hace, mucho menos en lo que deja hecho, y que necesita encontrar un nuevo paradigma musicológico que permita descubrir nuevas herramientas analíticas y diseñar nuevos métodos de investigación, adecuados al estudio de una manera de hacer música y de jugar con el sonido y sus inabarcables texturas y superficies sonoras.

Esos elementos o aspectos que caracterizan la práctica de la improvisación libre y la hacen diferente respecto a las demás prácticas musicales son, fundamentalmente, la preeminencia del proceso creativo por encima del producto creado; su fuerte carácter participativo, colectivo, dado que se trata de un proceso compartido entre varios creadores; el sonido como único vehículo que guía el proceso de creación; la permeabilidad de un proceso que permite que el espacio, su configuración y sus condiciones acústicas, y todos los sonidos que contiene y/o acontecen en él, ajenos a los improvisadores, interactúen en el discurso, y, por último, la escucha, que exige tanto a improvisadores como a público diferentes tipos y niveles para entender y entenderse en el proceso sonoro. Todos y cada uno de estos elementos marcan la diferencia entre la improvisación libre y la composición escrita.

No obstante, no todas las voces dentro de la improvisación libre están de acuerdo en marcar claramente una línea de diferenciación entre ambas actividades musicales. Mientras que el pianista e improvisador norteamericano Cecil Taylor, adscrito a la

todavía ligado a la vida del barrio, para lo que denominaron “la gran música negra””: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 138.

³³ MAZZOLETTI, Adriano (coord.): *Gran Enciclopedia del Jazz*, adapt. libre de *Grande Enciclopedia del Jazz*, Curcio, Armando (ed.), 4 tomos, Sarpe, Madrid, 1980, T. II, pp. 839 y 840.

³⁴ El improvisador inglés Derek Bailey afirma que “la improvisación no existe fuera de su práctica”. Asimismo, Bailey acude al musicólogo Ella Zonis para asegurar que cuando un músico improvisa “no piensa en los procedimientos que han de guiar su interpretación. Lo que hace, por el contrario, es tocar desde un nivel de conciencia un tanto alejado de lo puramente racional [...]. En estas condiciones, el intérprete no toca según la “teoría de la práctica”, sino de una manera intuitiva, según la “práctica de la práctica””: BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, p. 26.

vanguardia jazzística en la década de 1960, afirma que “cuando se le pide a un hombre que lea algo, lo que se le está pidiendo es que derive hacia otra actividad una parte de la energía que utiliza para hacer música” y concluye que “la notación se puede usar como un punto de referencia, pero la notación no indica la música; indica una dirección”³⁵, el saxofonista e improvisador inglés Evan Parker va más allá, cuando opina que las partituras “nunca han existido excepto como algo a lo que mirar y en lo que pensar, para compararlas con otras de su clase, y que “sería más apropiado considerar que la creación de partituras es una rama esotérica de las artes literarias, regida por sus propios criterios, que algo relacionado de algún modo con la música”. Asimismo, Parker afirma que “si dejamos de lado la idea de que la partitura es la encarnación de la interpretación ideal, también podemos considerarla una posible receta para hacer música”. El veterano improvisador resume que su música ideal “es la que tocan grupos de músicos que desean y eligen tocar juntos y que improvisan libremente en relación con las condiciones emocionales, acústicas y psicológicas, así como otras menos tangibles, que hay en el ambiente en el momento de tocar música”³⁶.

En cambio, y a diferencia de las dos anteriores posturas, la improvisadora y compositora gallega Chefa Alonso se pregunta en su ensayo *Improvisación libre. La composición en movimiento* si “¿es la improvisación otra manera de componer?”. En “un intento de equilibrar la balanza entre la improvisación libre y la composición escrita”, Alonso intenta “recuperar el valor que se le ha negado a la improvisación”. Es una búsqueda de legitimación a través de “partituras invisibles” que sobrevuelan las cabezas de los improvisadores, quienes han tenido que “aprender a tomar decisiones rápidas, a crear en el momento, a componer sobre la marcha”. La autora, a través de entrevistas personales realizadas a numerosos improvisadores y compositores e investigar las similitudes y las diferencias entre la improvisación libre y la composición escrita, llega a la conclusión de que “la improvisación es un tipo de composición, en la medida en que los improvisadores ponen juntos determinados elementos musicales que, de forma natural, adquieren una forma y un sentido”³⁷.

La improvisación libre como proceso creativo heurístico y rizomático

La improvisación libre es un proceso creativo y no un producto acabado, manufacturado, listo para ser escuchado y consumido tantas veces se desee³⁸. Al mismo tiempo, la ausencia de producto en la improvisación libre conduce indefectiblemente a pensar en la ausencia de un compositor, que entiende la creación

³⁵ HENTOFF, Nat: *Jazz*, Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1982, p. 227.

³⁶ BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, pp. 159 y 160.

³⁷ ALONSO, Chefa: *Improvisación libre. La composición en movimiento*, Dos Acordes, Pontevedra, 2008, pp. 13-25.

³⁸ En consonancia con las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX, el improvisador y compositor Wade Matthews insiste en que “la libre improvisación actualmente practicada en Europa pone un mayor énfasis en el proceso que en el producto, valorando el proceso de creación en vez del producto creado o recreado tras él”: MATTHEWS, Wade: «Colectividad e intencionalidad en la “libre improvisación europea”; factores orientativos para un estudio musicológico». Disponible en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (última consulta: 13/11/2011).

musical como la elaboración de un producto en dos fases: la escritura de una partitura y la ejecución de la misma por un intérprete. En la improvisación libre, en cambio, se invierte la relación entre el proceso de creación y lo creado, que es el producto. Por lo que el musicólogo no puede estudiar el producto, es decir, la partitura, su contextualización histórica y sus diversas connotaciones estéticas y referencias estilísticas, puesto que no existe nada antes del momento mismo de poner en marcha el proceso creativo. Creadores y público no cuentan con un objeto al que acudir, todos ellos han de compartir el proceso creativo en el mismo momento y lugar, y cuando se dé por finalizado todo se habrá desvanecido. Cabe concluir, por tanto, que el proceso es el único producto posible en la improvisación libre³⁹.

Esta concepción de la actividad artística no es nueva y nos remite a los surrealistas, quienes se interesaban exclusivamente por la creatividad, importante por sí misma y no por el objeto producido, y en general a todo el arte del siglo XX. Ya no tiene importancia el objeto estético sino su proceso de creación, lo que cuenta es la función creativa del arte y no los productos artísticos⁴⁰. El objeto artístico se ha evaporado y la subjetividad del artista ha desaparecido. No importan los fines, sino el disfrute de la propia actividad creativa. Y en ese ir haciendo música y jugando con el sonido, la solución de problemas y la negociación de situaciones entre los improvisadores se resuelven y se pactan en el ínterin de ese deambular sonoro. Este carácter heurístico que define la improvisación libre choca frontalmente con la composición escrita y su interpretación, en las que media una partitura, un texto que estudiar y analizar y unos ensayos. En la improvisación libre todo se decide, todo se resuelve, todo ocurre, durante el mismo proceso creativo, en el que no existe el error⁴¹. En ese sentido, es célebre la respuesta que el improvisador y compositor norteamericano Steve Lacy (1934-2004) le dio al compositor e improvisador Frederic Rzewski (1938) a la petición de que explicara, en quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación: “En quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que necesitas para

³⁹ Wade Matthews acude a una cita del músico de jazz norteamericano Eric Dolphy: “Music, after it’s over, it’s gone in the air. You can never catch it again”, para confirmar la ausencia de un producto tras una improvisación y va más allá cuando dice que, en contraposición, “en el paradigma compositivo [...], el proceso creativo es casi totalmente eclipsado por el producto, es decir, la obra en sí” y que “sin composición, tampoco hay interpretación”. De esta forma, el músico norteamericano llega a la conclusión de que “el improvisador no es ni compositor, ni intérprete, ni mucho menos alguna extraña combinación de los dos”. *Ibid.*

⁴⁰ El esteta francés Abraham André Moles (1920-1992) afirmó que “ya no existen obras de arte, existen sólo situaciones artísticas”: TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. F. Rodríguez Martín, Editorial Tecnos (Grupo Anaya), Madrid, 2004, pp. 51-56.

⁴¹ Cuando el improvisador inglés Eddie Prévoost (1942) analiza este principio activo de la improvisación libre asegura que “la mayoría de los problemas técnicos del quehacer musical tienen que estar resueltos “antes” de que se toque la música [...] en el modo improvisatorio el énfasis está puesto en un planteamiento creativo y de investigación con respecto a una situación musical no formulada [...] los problemas que surgen al improvisar tienen que ser “resueltos” dentro de la actuación. En otras palabras, la música proviene en su totalidad de la aportación creativa de los músicos”: PRÉVOST, Eddie: *Op. Cit.*, pp. 10-14.

decidir lo que quieres decir en quince segundos, mientras que en la improvisación sólo tienes quince segundos”⁴².

La ausencia de producto y la recuperación del goce de la experiencia, creativa instantánea y efímera, sitúan al improvisador en el camino hacia un mundo sonoro liberador e ilimitado, así como imprevisible. Ya no importan los principios ni los finales. Se trata de un proceso abierto, sin enmarcar en el tiempo, que trasciende los límites del escenario y del espacio y que se confunde con el proceso vital y cotidiano del respirar y del fluir⁴³.

La inexistencia de un principio y de un final, en este proceso creativo, exime a los improvisadores libres de la necesidad de buscar centros de los que partir o hacia los que conducirse. El improvisador libre toma decisiones continuamente de qué y cómo tocar, a partir de una atenta escucha de todo aquello que le rodea. Su implicación directa y muy estrecha con el devenir sonoro en el seno de un colectivo de improvisadores provoca reacciones, prefigura estrategias improvisatorias y fija posicionamientos. Fruto de todo ello es la interacción que se establece entre los improvisadores que participan en un concierto o sesión. Esta continua interacción entre los improvisadores y sus diferentes procesos creativos, que se manifiestan al mismo tiempo durante una improvisación colectiva, se van ramificando e hibridándose unos con otros, convirtiéndose en un único proceso que origina un sonido global e inconfundiblemente orgánico. Este comportamiento rizomático de la improvisación libre nos remite a la teoría filosófica, que los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari incorporaron al pensamiento occidental, a principios de la década de 1970⁴⁴. En su origen biológico, los rizomas son unos tallos de crecimiento horizontal por debajo de la superficie terrestre con varias yemas que, a su vez, emiten raíces, ramas y brotes herbáceos de sus nudos.

Del carácter holístico de la improvisación libre como música de participación

Casi todos los improvisadores han improvisado solos en alguna ocasión o etapa de su trayectoria artística, pero la improvisación es una forma de hacer música esencialmente colectiva y una de sus características definitorias es precisamente la interacción dialéctica entre los músicos. A diferencia de lo que ocurre en la composición escrita, en la que los músicos se relacionan a través de un elemento

⁴² BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, p. 253.

⁴³ “La idea de que los comienzos o los finales eran algo artificial vino de la mano de la meditación, y con la línea que dibujaba la propia respiración en el fraseo [...] Coltrane seguía tocando detrás del escenario durante el descanso. Pero el hecho de que circulara en los círculos del rock and roll da una idea no sólo de la fuerza de Coltrane, sino también de hasta qué punto una actuación de Coltrane era vista como una revelación sin pausas, donde los principios y los finales no tenían necesariamente interés musical”: RATLIFF, Ben: *Op. Cit.*, p. 218.

⁴⁴ “El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda [...] El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga”: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Rizoma (Introducción)*, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Pretextos, Valencia, 2000, pp. 48 y 49.

externo, que es independiente y ajeno a todos ellos, como es la partitura, la comunicación en la improvisación libre no está interrumpida por ningún agente mediador⁴⁵.

Aunque es un medio de expresión personal, la improvisación consiste en hacer música con otros y en explorar las relaciones que surgen entre los músicos. Para la mayoría de ellos, tocar solo no tiene demasiado interés, no obstante, es una forma de afianzar y ampliar un sonido propio y diferenciado, y proporciona metodología de trabajo y de aprendizaje. Improvisar solo es una actividad que conduce a la exploración de ignotos territorios y nuevas texturas sonoras, así como a la investigación de nuevos caminos estéticos en esa imparable evolución hacia el compromiso y la reafirmación de un universo creativo propio⁴⁶. De ahí que el proceso creativo de cada improvisador en el seno de un grupo debe ser autónomo, plenamente autosuficiente y no dependiente de los demás. La ausencia de jerarquías dentro de un colectivo de improvisadores es una señal de identidad fundamental. La no dependencia de los demás es la libertad de los otros de hacer lo que quieran. En la improvisación libre, los músicos no se juntan para tocar, sino para hacer música y participar en un diálogo real⁴⁷. La práctica individual, que viene a ser como los ensayos, revertirá y repercutirá en la posterior actividad colectiva con otros improvisadores. Esa práctica cotidiana y solitaria es la muestra palpable de la existencia de una disciplina moral que caracteriza a los improvisadores libres.

El artista intermedia español Pedro López, uno de los pioneros de la improvisación libre en España, confirma que “la tendencia que tuvo su origen en la improvisación colectiva pretende encaminar sus afanes hacia la música de participación, en la cual el fenómeno creativo no proviene del compositor, sino que toma su forma del confluir de varios lenguajes, cobrando sentido simplemente, en primera instancia, por la mera simbiosis de los mismos”. De esta manera se establece un claro antagonismo entre la música de participación frente a la música de autor, individualista, narcisista y atrapada en la tela de araña que representa la alienante filosofía del éxito⁴⁸. Se trata,

⁴⁵ PRÉVOST, Eddie: *Op. Cit.*, pp. 10-14.

⁴⁶ Para el guitarrista inglés Derek Bailey, tocar solo es una “actividad ininterrumpida” que “depende de la capacidad del músico para crear su música y para mantenerla en constante evolución, reafirmando así su propio y constante compromiso con ella”. No obstante, Bailey asegura haber descubierto que “la mejor base para abordar la interpretación en grupo es la capacidad de improvisar solo”: BAILEY, Derek: *Op. Cit.*, pp. 194-206.

⁴⁷ El improvisador de origen norteamericano Wade Matthews afirma que mientras que “la composición consiste en establecer relaciones entre los sonidos. En el caso de la improvisación libre, las relaciones más importantes se establecen [...] entre los músicos. [...] 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 van a tocar los demás antes de escucharlo”: MATTHEWS, Wade: «¡Escucha! Claves para entender la libre improvisación» [en línea]. Disponible en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Escucha%21_Claves_para_entender_la_libre_improvisacion.html (última consulta: 13/11/2011).

⁴⁸ “En la música de participación, el “creador” no se encuentra sentado frente al tablero de mando forcejeando con todos los parámetros controlables y dejando fuera aquellos que no se le someten [...]. El improvisador se encuentra en medio de todo aquello que constituye la manifestación acústica y

por tanto, de una música eminentemente participativa y de autoría colectiva con una incuestionable fuerza holística, en la que, como definió Aristóteles en su *Metafísica*, el todo es más que la suma de sus partes.

El sonido como vehículo del proceso creativo en la improvisación libre

El sonido guía, en todo momento, el proceso creativo en la improvisación libre. El improvisador busca sonidos y las reacciones que van ligadas a ellos. El medio en el que se realiza esta búsqueda es el sonido, y el propio músico está en el centro de ese experimento. No hay un punto de partida, no existen líneas discursivas por las que transitar, tampoco estructuras predeterminadas sobre las que construir. Sólo hay proceso participado e interacción entre músicos que, guiados por múltiples escuchas, elaboran sus propios objetos o discursos sonoros, reaccionan y se posicionan frente a otras propuestas sonoras, se suman a la textura del grupo o simplemente se quedan en silencio, que es colaborar con el sonido global. Es el silencio creativo y participativo que contribuye a no quebrar la magia del instante.

Gracias a las experiencias de la música electrónica, el sonido –entendido como materia y considerado en su propia naturaleza, su textura, su morfología⁴⁹– es trabajado por los improvisadores libres desde su interior. A partir de la escucha atenta y profunda, el improvisador responde, reacciona, dialoga, acomoda, relaciona, asocia, ajusta o activa procesos u objetos sonoros, en medio de contextos sonoros siempre relativos y en constante tránsito o deriva hacia otros contextos o situaciones.

Las escuchas de la improvisación libre

Toda música nueva, contemporánea, siempre ha remitido a los oyentes hacia nuevas formas de escucha, tal y como ha ocurrido y sigue ocurriendo en otros ámbitos artísticos. Si el sonido es el único vehículo que guía a los improvisadores en su proceso creativo, la escucha deviene, por tanto, en exclusiva herramienta de exploración, reconocimiento, comprensión, negociación y construcción de una obra sonora abierta y en continua gestación⁵⁰. De ahí que para los improvisadores libres hacer y escuchar música son la misma cosa.

“participa” de ello”: LÓPEZ, Pedro: «Música de autor, música de participación», en *Revista de Occidente*, nº 151, diciembre-1993, pp. 112-114.

⁴⁹ Publicado en la revista *The Score and I. M. A. Magazine*, Londres, número de junio 1955, el artículo titulado *Música experimental*, del compositor norteamericano John Cage, recoge algunas reflexiones interesantes sobre el sonido y su naturaleza: “Un sonido no se considera a sí mismo como pensamiento, como obligación, como necesitado de otro sonido para su dilucidación, como etc.; no tiene tiempo para ninguna consideración –está ocupado con el ejercicio de sus características: antes de morir debe haber dejado claras su frecuencia, su volumen, su duración, su estructura de armónicos, la morfología exacta de todo ello y de sí mismo. Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su realización está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. No existe como uno entre una serie de pasos diferentes, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincrónico con todos los demás sonidos, no-sonidos, [...] Un sonido no consume nada; sin él la vida no sobrepasaría el instante”: CAGE, John: *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002, p. 14.

⁵⁰ ““Escucha” es la palabra en la que pienso tanto como “música”. Estoy contento de ser un músico, pero un músico debería querer ser un artista. Todo lo que necesita un artista es una herramienta. El error está en usar el arte en sí mismo como un instrumento... porque no es un instrumento, es un ser. El

Un primer acercamiento a este fenómeno sitúa al improvisador en la necesidad de trabajar tres niveles de escucha diferentes y de forma simultánea: la escucha individualizada, y en ese sentido, se podría hablar de una escucha interior; escuchar al resto de improvisadores que hacen música, incluido uno mismo, y las reacciones que provocan, y la escucha del sonido global. Recordemos aquí, nuevamente, el carácter holístico de la improvisación libre.

La escucha en cada uno de estos niveles y en todos al mismo tiempo –hablamos de una escucha integral- genera una constante toma de decisiones por parte de cada improvisador que, a su vez, provoca la toma de decisiones en el resto de improvisadores de manera que el proceso creativo se hace totalmente imprevisible para todos los involucrados en él, incluido el público. Nadie sabe qué, cuándo ni cómo va a pasar. Sólo a partir de la escucha se construye el discurso sonoro.

La *Gestalt* aporta una visión holística de la percepción, y en este caso, la escucha, huérfana de partituras y de modelos, formas y estructuras prefijadas con anterioridad al momento mismo del comienzo de una improvisación libre, se hace creativa, piensa⁵¹, ordena elementos, dispone nuevos objetos sonoros, construye e intenta dar forma a un proceso creativo en tiempo real. La improvisación libre propone una escucha atenta y receptiva al juego sorpresivo de lo imprevisible, y por otra parte, será proactiva, propositiva y proclive a organizar el sonido en estructuras de percepción en las que cada elemento abdicará en la escucha global⁵².

* * *

Desde un plano neuropsicológico, la percepción auditiva atraviesa tres momentos o etapas muy significativas, que activan en el cerebro los distintos niveles estructurales que conforman el proceso de la escucha y que se encuentran muy estrechamente conectados con la respuesta emocional y el bagaje cultural y sonoro de cada improvisador u oyente:

músico-artista debería ser un maestro de la improvisación. Ese es el tipo de músicos con los que me gusta tocar”, contestó el trompetista Don Cherry al crítico de jazz LeRoi Jones (Amiri Baraka). JONES, LeRoi: *Op. Cit.*, p. 162.

⁵¹ El compositor alemán Helmut Lachenmann, que concluyó una conferencia pronunciada en Stuttgart con la siguiente afirmación: “Escuchar es vulnerable sin pensar”, elaboró una reflexión sobre la escucha en la que aseveró que “La música pone el pensar y el sentir en movimiento, no girando ambos más que alrededor de nuestras ansiedades y necesidades más profundas de felicidad, de conocimiento, de realización existencial”: LACHENMANN, Helmut: «Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical (1979)», texto publicado en la revista cuatrimestral de música contemporánea *Espacio Sonoro, número 7, Octubre 2005*, traducción y comentarios de Alberto C. Bernal. Disponible en: <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/07/Articulo2.htm> (última consulta: 13/11/2011).

⁵² Introdutor de conceptos como “objeto sonoro” y “escucha reducida”, el creador de la música concreta o música acusmática, el compositor y teórico francés Pierre Schaeffer (1910-1995), se sirve de la teoría de la *Gestalt* para abordar la problemática de la percepción y que se ajusta perfectamente al concepto de escucha holística propuesto en este trabajo para la improvisación libre: “La mayor parte de las experiencias de los *gestaltistas* consistirán en desconcertar la organización perceptiva, en debilitar la solidez del mundo para sorprenderlo en el momento de hacerse”: SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, trad. A. Cabezón de Diego, Alianza Música, Madrid, 1988, pp. 159-169.

La búsqueda y la selección. Se trata de una etapa de exploración. A diferencia de lo que ocurre en la composición y en su ritual concertístico, en la improvisación libre no hay partitura que focalice la atención del músico y del público, como tampoco hay discriminación de aquellos sonidos ajenos al acto de la interpretación, porque no hay interpretación de un texto susceptible de ser desvirtuado o interferido por la intromisión de otros sonidos procedentes del público, modulados por el propio espacio o llegados desde fuera. Todos los sonidos participan en el proceso creativo de la improvisación libre. Por lo tanto, la selección del material sonoro remite a una clara intencionalidad de interactuar con todo lo que rodea al improvisador en una escucha global, holística. Por último, no se puede obviar la existencia de un proceso de anticipación en este primer nivel perceptivo que atiende a experiencias ya vividas, aunque en la improvisación libre no se trata de la anticipación de lo escuchado en otras ocasiones como puede ser una sonata, una sinfonía o un concierto. Los procesos de anticipación en la improvisación libre remiten a la memoria inmediata de lo que se acaba de escuchar –con todas las connotaciones estéticas y respuestas emocionales y afectivas que se hayan activado en el devenir sonoro- y las expectativas que esa memoria despertará en la escucha del proceso creativo, que sigue desarrollándose en un momento y en un lugar concretos.

La aprehensión del material sonoro, su transmisión eléctrica hacia las estructuras nerviosas superiores –áreas acústicas corticales-, donde es discriminado, analizado en función de sus parámetros y de su mayor o menor complejidad e inevitablemente comparado o asociado afectiva y emocionalmente con otras configuraciones almacenadas en la memoria, podríamos llamarla, histórica. En esta fase se pone de manifiesto el nivel de destreza o preparación tanto del improvisador como del público, puesto que el tipo de escucha puede oscilar entre una aprehensión elemental, fragmentaria, categórica (altura, duración, timbre), y una mucho más cualificada, globalizada, que construye e intenta enmarcar el proceso sonoro que avanza imprevisible e irreversiblemente. En esta última, juegan fuerte valores como el reconocimiento, la asociación referencial, la comparación con experiencias anteriores, la asociación conceptual y un afán estructuralista.

Finalmente, en el tercer momento de la percepción auditiva, toda **la información es integrada en el universo mental, en sus estructuras nerviosas.** Mientras que el hemisferio izquierdo de nuestro cerebro es el responsable del lenguaje, de la discursividad, de la abstracción, de la reflexión intelectual, el pensamiento y la inteligencia verbal, y el lado derecho apela a la inmediatez, a la simultaneidad, a lo intuitivo y a lo holístico, son los circuitos córtico subcorticales los encargados de activar la respuesta afectiva y emocional ante la continua estimulación sonora⁵³.

De todo lo anterior se puede concluir que la improvisación libre precisa una escucha creativa y global, íntima y desinhibida, intuitiva e imprevisible, como el proceso sonoro que intenta aprehender. Se trata de una escucha liberadora y no sujeta al pensamiento

⁵³ VIGOUROUX, Roger: *La fábrica de lo bello*, trad. M. Serrat Crespo, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, pp. 177-214.

estructural, condicionada por siglos de cultura y referencias musicales. Como la creación sonora que emana de una improvisación libre, la escucha debe fluir horizontalmente, de forma rizomática, atenta a su discurrir azaroso, dejándose sorprender y desprendiéndose en lo posible de cualquier condicionamiento, generado por escuchas o hábitos auditivos anteriores. En este sentido, el compositor Pierre Schaeffer propuso una “escucha reducida” de los sonidos musicales considerados como “objetos sonoros” y pasar por la prueba de la *époque*⁵⁴. Esta propuesta del teórico francés procede del padre de la fenomenología, Edmund Husserl (1859-1938), y de su teoría sobre el conocimiento de las esencias de las cosas, sólo posible eliminando todos los prejuicios respecto de la existencia del mundo exterior. A este procedimiento lo llamó *époque, puesta entre paréntesis, sorpresa*, a través de una *reducción fenomenológica*. Esta parentetización de lo que se supone como ya conocido posibilitaría llegar a las esencias de las cosas, en este caso, de los objetos sonoros.

El espacio, el público y la permeabilidad del proceso creativo en la improvisación libre

La relación entre el espacio y la música es muy estrecha en la mayoría de las culturas. También en la música europea lo fue hasta la revolución burguesa, que trajo consigo un cambio de nuevos usos sociales referidos a la música y al arte en general, instaurándose su consumo masivo en conciertos públicos y convirtiendo las obras musicales en productos mercantiles. En cambio, la polifonía medieval o la música sacra barroca fueron concebidas en su momento para espacios específicos donde iban a ser interpretadas o representadas. La multi-espacialidad de los grandes espacios arquitectónicos que representaban las iglesias y catedrales eran lugares resonantes que, convertidos en instrumentos, eran tenidos en cuenta por los compositores a la hora de concebir sus partituras⁵⁵.

⁵⁴ “Si escuchamos un discurso hablado o musical, en lenguas familiares o desconocidas, el punto de vista de cada uno será particular (se dice equivocadamente subjetivo), no porque los objetos de la escucha se confundan con “estados de ánimo”, sino porque cada sujeto se dirigirá hacia objetos diferentes, cambiará quizá de objeto de un instante a otro. Por lo tanto, se tratará de objetos diferentes imantados por todo un “campo” de conciencia donde interviene tanto lo *natural* como lo *cultural*. Si nos apartamos con fuerza de todo esto (¡cuánta aplicación es necesaria, qué cantidad de ejercicios repetidos, qué paciencia y qué nuevo rigor!), al librarnos de lo vulgar y “desechar lo natural” tanto como lo cultural, ¿podremos encontrar otro nivel, un auténtico *objeto sonoro* fruto de la *époque*, que fuera accesible a todo el que escuchara? [...] no podemos vaciar tan rápida y completamente nuestra conciencia de sus contenidos habituales, de sus rechazos automáticos hacia los indicios o valores que orientan siempre las percepciones de cada uno. Pero es posible que poco a poco esas diferencias se difuminen y cada uno oiga el objeto sonoro, si no como su vecino, al menos en el mismo sentido que él, con la misma perspectiva, pues podemos *cambiar la dirección del interés* sin transformar fundamentalmente la intención “constitutiva” que pide la estructura, ya que al *dejar de escuchar un acontecimiento por medio del sonido, no dejamos por ello de seguir escuchando el sonido como un acontecimiento sonoro*. [...] *El objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha*”: SCHAEFFER, Pierre: *Op. Cit.*, pp. 159-169.

⁵⁵ En una conversación entre el filósofo Massimo Cacciari y el compositor Luigi Nono, con motivo del estreno de la composición de éste, *Prometeo*, se intercambian las siguientes reflexiones acerca de la importancia del espacio acústico y la escucha: “NONO. [...] Es también el escollo del teatro de ópera italiano o “a la italiana”, que produjo una *total neutralización del espacio...*, mientras que para mí la relación que une los sonidos y los espacios es fundamental: de qué manera el sonido se combina con otros sonidos en el espacio, como se re-compone en él... En otras palabras: cómo el sonido *lee* el

La mercantilización de la música, el nuevo modelo de encargo y ejecución de obras musicales y, por consiguiente, la repetición hasta el hastío de las mismas obras maestras del pasado, provocó que el compositor se fuera distanciando no sólo de los intérpretes que iban a interpretar y del público que iba a escuchar sus creaciones musicales, sino también del espacio donde iban a sonar las mismas. El lugar, antes considerado instrumento, deja de ser tenido en cuenta por los compositores porque desconocen dónde, cómo y por quiénes serán ejecutadas sus partituras en el futuro.

Por el contrario, en la improvisación libre, el proceso sonoro y su percepción forman parte indivisible de la misma actividad y ésta se produce siempre en un espacio y ante un público que también participan de la actividad creadora, generando una situación irrepetible. El discurrir horizontal, rizomático, del proceso creativo en la improvisación libre, ocupado en combatir las jerarquías entre músicos y materiales sonoros, conduce a la permeabilidad de fronteras entre improvisadores y público, y entre éstos y el espacio donde tiene lugar la improvisación. Cuando el improvisador hace música no es ajeno al lugar en el que se encuentra. Trata de explorar, escuchar y sentirse identificado con el espacio. Incorpora el espacio a su discurso sonoro, juega con él y con los sonidos que emite, participa de su reverberación y de sus cualidades acústicas y de cómo modula los sonidos. Cada improvisación libre es como una instalación u obra sonora creada para existir –efímeramente- en un espacio determinado (*site-specific*).

En la composición escrita, autor e intérprete no se interesan por el espacio en el que va a tener lugar el concierto, porque ese mismo concierto se repetirá en innumerables ocasiones y en distintos espacios. De ahí que el compositor, cuando concibe su partitura, no esté preocupado por el lugar ni por las cualidades acústicas de éste. La verdadera preocupación de autor e intérprete es que no se produzca ningún sonido ajeno a los que indica la partitura. Ambos perseguirán la inocuidad del espacio y el silencio más absoluto para poder llevar a cabo su empresa. Tampoco interesa demasiado la presencia del público.

El improvisador, en cambio, no sólo toma conciencia del espacio, que es integrado en su discurso sonoro como si de un instrumento más se tratase, sino que establece una correspondencia biunívoca con el público. En la improvisación libre, el público deja de ser un mero e hierático receptor, porque el creador necesita de su participación, escuchar su presencia y sentir sus reacciones. El improvisador intenta compartir su deambular sonoro, además de con los otros músicos que le acompañan, con el público. Cuando un improvisador interactúa con los sonidos de los otros improvisadores y con todos aquellos sonidos que le rodean (el ruido del tráfico y de los aviones, la gente hablando en la calle, las máquinas de aire acondicionado, los murmullos y la

espacio, y cómo el espacio descubre, revela el sonido. CACCIARI. [...] La concentración y la homogeneización del espacio, la desaparición de la multi-espacialidad posible del hecho musical, están estrechamente ligadas a la reducción flagrante de la polivocalidad, multivocalidad posible de los “sentidos” de escucha: en el interior de esta coacción enredada, escucha y espacio de la escucha están concebidos, aprehendidos juntos. Todo esto, durante lo que podríamos quizás llamar “la época burguesa” de la escucha...”: CARRASCO, J. M. (coord.): *Op. Cit.*, pp. 95-117.

respiración del público, el crujir de la madera del escenario y de las butacas, etc.), y que también los están escuchando el público, lo que consigue es guiar la percepción del público hacia eso que es su cotidianidad, hacia eso que tiene delante, pero para que lo vea de otra manera.

La ausencia de límites, la inexistencia del error, la horizontalidad y la permeabilidad del proceso creativo incita a que el público participe y determine el encuadre o se deje seducir por ese deambular sonoro o le anime a seguir uno u otro itinerario o fije su atención en una de las propuestas sonoras, pero, finalmente, será el sonido global, la simbiosis establecida entre todas las partes, la que se erija en discurso unificado, indivisible y plenamente coherente, que arrastrará al público, también a los improvisadores, hacia una escucha holística de múltiples texturas, formas, perspectivas y matices⁵⁶.

⁵⁶ En referencia a la obra más polémica de John Cage, *4'33"* (1952), cuya partitura no especifica sonido alguno y que condujo la indeterminación a su máxima radicalidad y a su compositor a un callejón sin salida, Wade Matthews argumenta que es "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 el gusto del creador musical- y Stockhausen, que rechaza la incontrolada presencia del azar. [...] 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 sólo 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 entrar en conflicto con él, entran a formar parte íntegra de su música": MATTHEWS, Wade: «Colectividad e intencionalidad en la "libre improvisación europea"; factores orientativos para un estudio musicológico», [en línea]. Disponible en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (última consulta: 13/11/2011).