

# LA IMPROVISACIÓN MUSICAL: ENTRE EL PROCESO CREATIVO Y EL RESULTADO COMPOSITIVO

Daniel Moro Vallina – Universidad de Oviedo

## Introducción

¿Cómo se define una improvisación musical? ¿Qué diferencias existen entre la improvisación individual y la grupal, también llamada creación colectiva? ¿Dónde podemos situar esta práctica, en el mundo de la música etiquetada como “académica” o entre las propuestas consideradas más “populares”? ¿Se pueden juzgar ambas categorías como opuestas? ¿Qué diferencias existen entre la improvisación y la composición? ¿Qué cambios paradigmáticos en torno a la organización del sonido y su función comunicativa operan en la improvisación colectiva? ¿Se puede establecer una continuidad entre la tradición improvisatoria barroca y las prácticas de creación en vivo de la segunda mitad del siglo XX? Todas estas preguntas siguen animando los debates en torno a la improvisación musical, tanto desde el mundo musicológico de espíritu más cientifista hasta las publicaciones de divulgación musical general. Si echamos un vistazo a la entrada “Improvisación” en los principales diccionarios de música encontramos diferencias significativas: mientras la edición del *The New Grove* de 2001 solamente dedicaba una breve página a la improvisación contemporánea en un artículo de treinta y uno, la edición de 1999 del *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ya incluía una sección de veinticinco páginas con referencia a la inclusión de nuevas grafías musicales. Una publicación más antigua, el *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* de 1983, dedicaba en su entrada “Prassi esecutiva” doce páginas a la improvisación con algunas referencias a la improvisación interpretativa en las obras de John Cage, Karlheinz Stockhausen y Sylvano Bussotti. Más interesante resulta la entrada “Notazione” por las diecinueve páginas reservadas a los sistemas de notación en el siglo XX, importantes por ser el vehículo principal que utilizaron los compositores para conceder, según se mire, una mayor libertad y responsabilidad al intérprete o desentenderse del resultado y separar aún más ambos terrenos. Sea por razones geográficas, cronológicas o culturales, parece haber diferentes grados de apreciación desde la musicología sobre qué es la improvisación, donde se establecen sus límites (si es que los tiene) y cuál es su papel dentro de las profundas revoluciones musicales y artísticas del siglo XX. En todo caso, sigue siendo un tema de actualidad: hace dos semanas teníamos noticia de la publicación de tres nuevos libros dedicados al

tema: *Improvisación libre: la composición en movimiento* (Chefa Alonso); *Quartet de la deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva* (Josep Lluís Galiana); e *Improvisando. La libre creación musical* (Wade Matthews).

El objetivo de esta introducción es intentar responder a las preguntas iniciales en base a tres ejes temáticos: los puntos de contacto y separación entre la improvisación y la composición; el papel de la improvisación en sistemas de organización sonora como el serialismo integral, la música electrónica, la aleatoriedad y la indeterminación; y los planteamientos estéticos de algunos de los protagonistas y colectivos de improvisación. Para ello nos hemos apoyado en una abundante selección bibliográfica y en las entrevistas realizadas a un protagonista de excepción de esta historia: el compositor argentino Adolfo Reisin. Como introducción, transcribimos algunos datos biográficos contenidos en el programa de mano del Festival bonaerense *Experimenta 2000*:

Desde los años setenta, el compositor Adolfo Reisin transitó un frondoso camino en la creación musical a través de obras de teatro, la danza y el cine y por supuesto el concierto, los que fue vinculando a la práctica de la experimentación y la exploración de nuevas tendencias estéticas y las vanguardias en este fin de siglo.

Integró el “Grupo de Investigaciones Musicales” dirigido por Pierre Schaeffer en París; visitó el laboratorio de Música Electroacústica de Radio Colonia, dirigido por Stockhausen y el Laboratorio de Fonología Musical de Milán dirigido por Luigi Nono.

A partir de 1980 crea con el compositor francés Robert Cohen Solal el Instituto de Experimentación para el Desarrollo de la Música Contemporánea en París, de cuyo Departamento de Pedagogía Experimental fue director. También en París dirigió la sección de actividades artísticas del Fondo de Intervención Cultural del gobierno francés. Fundó el grupo de música experimental *Tiempo Real* y la *Sociedad de Compositores para el Desarrollo de la Música Contemporánea* (ADMC, París).

Desde entonces Reisin consigue sintetizar un conjunto de ideas y pedagogías para la creación, que se proyectan en su Taller de Creación Colectiva Vocal-Instrumental para grupo y “solfeador”, la Música de Definición Instantánea y la noción de Tiempo Real, basada en modelos de construcción del discurso provenientes de las técnicas de Improvisación colectiva y el solfeo corpo-gestual. Estos hallazgos lo llevan paulatinamente al Teatro Musical y al Teatro Danza, con un fuerte sentido de ruptura del ritual del arte contemporáneo en occidente, y el emplazamiento y rol del público, lo que le permitió transformar sus estéticas en un Crear-Enseñar proyectado a otros ámbitos como la educación, la salud mental, las acciones comunitarias socio-culturales o la investigación pedagógicas.

## **Improvisación VS Composición: puntos de contacto**

Decía el saxofonista estadounidense Steve Lacy que “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”. La cita es significativa en varios aspectos: en primer lugar, dirige la atención hacia una experiencia donde proceso creativo y manifestación o resultado final se dan simultáneamente, en oposición a un arte teórico o especulativo, mediato, en el que ambos fenómenos están separados temporalmente; en segundo lugar, la importancia que se le concede al intérprete en tanto creador de la obra *en el mismo momento* de su plasmación sonora; en tercero, la necesidad de una comunicación óptima con el auditorio, lo cual deja entrever que la improvisación –lejos de la idea del *laissez faire* a los músicos– es un arte que exige un entrenamiento y una preparación previas imprescindibles, quizá mayores que las asociadas a la interpretación.

El intentar entender la improvisación en términos compositivos conlleva una serie de errores de apreciación. La preferencia del término “composición instantánea” o “composición en tiempo real” frente al de “improvisación” (adoptada por uno de los colectivos pioneros, *Instant Composers’Pool* (1967) suponía el intento de superar la falsa antítesis entre ambas prácticas, apuntando a un deseo de legitimar culturalmente la improvisación y equipararla al nivel académico asociado a la composición. Otro saxofonista, Evan Parker, se mostraba indiferente a la hora de separar ambas prácticas afirmando que “en todos los casos, el resultado es música que, en cualquier concierto, tendrá una forma fija”. Esta idea de forma está inscrita en una relación dialéctica mucho más amplia y común a toda experiencia artística: la relación entre el proceso creativo y el producto resultante. Un compositor español, Tomás Marco, ya había señalado esta diferencia en su libro *Música española de vanguardia* (1970) refiriéndose al campo de la música abierta, aleatoria o indeterminada, géneros que privilegiaban el aspecto procesual de la ejecución –reglas dirigidas al intérprete para la libre ordenación de las diferentes partes de la obra o la interpretación flexible de diversos parámetros musicales– antes que la cualidad objetual de la partitura. Aquí tendríamos un primer punto de cercanía respecto a la improvisación, ya que el intérprete, ante una partitura que no está determinada en todos o en ninguno de sus detalles, establece una comunicación distinta respecto al público: las reacciones de éste condicionarán el proceso de elaboración, de creación *en vivo* de lo que el compositor no escribió. Sin embargo, desde que existe una partitura –que, en términos generales, no deja de ser una tabla de instrucciones para su interpretación posterior– el público experimenta el

producto o los resultados del proceso de creación, pero no el proceso en sí mismo. Por lo tanto, en la libre improvisación o no existe el producto (no hay partitura) o bien el proceso *es* el producto. La respuesta de Eric Dolphy parece inclinarse más bien hacia la segunda opción: “la música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla” (1964). A su vez, esa posible “forma fija” de la improvisación de la que hablaba Parker no sería tan fija como se pretende, sino dinámica, abierta a las condiciones del lugar y del momento en el que sucede. Una situación impredecible, y por lo tanto experimental, en el sentido que John Cage diera al término: “[...] no un acto que más tarde habrá de ser juzgado en términos de fracaso o éxito, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido” (1955).

La actitud experimental de Cage apuntaba hacia un ideal, una utopía: la aceptación desinteresada de cualquier sonido *por lo que era en sí mismo*, liberándolo de cualquier intencionalidad, memoria, asociación semántica o gusto personal. En sus palabras, “permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos”. ¿Por qué era una utopía? Porque toda creación humana refleja unos condicionantes culturales, sociales e históricos de los que no es posible librarse. Incluso si, como hizo Cage en *Music of Changes* (1951) –en el que los sonidos y los silencios eran determinados por operaciones aleatorias, la tirada de monedas del *I Ching*–, dejamos que un sistema exterior decida por nosotros, la elección de utilizar ese sistema sigue siendo nuestra: sería nuestro *método* compositivo personal. Cage recurrió a diferentes procedimientos azarosos o aleatorios –basados en las reglas de la probabilidad– para librarse de la carga de subjetividad tanto del intérprete como de él mismo. De hecho, repudiaba la improvisación porque respondía demasiado a los gustos y a la memoria del músico; es decir, dependía poco del azar. Y sin embargo, la capacidad del improvisador de adaptarse a los cambios *azarosos* del lugar en el que está creando música le provee de una capacidad superior a la de cualquier intérprete convencional. Así que tendríamos dos comprensiones del *azar* diferentes: la de Cage apelaría a su utilización como método, *durante* el proceso compositivo, en aras de limitar la libertad subjetiva tanto del autor como del intérprete; la del improvisador se referiría más bien a su capacidad de respuesta ante cualquier evento azaroso que pudiera ocurrir *durante* la actuación, como ejemplo de su grado de libertad y elección.

En vez de dilucidar qué elementos técnicos separan la composición de la improvisación, resulta más interesante plantearse por qué importa establecer esa diferencia. Ninguna

sociedad como la europea está tan condicionada por la escritura como medio de transmisión y status cultural. Desde esta perspectiva, la composición siempre ha disfrutado de una mayor consideración en relación a otras manifestaciones musicales que prescinden de la notación, de la partitura. El hecho de que la música se escribiera de manera más y más precisa respondía a un deseo de fijar la voluntad del compositor, y dio lugar al sistema de consumo musical occidental por excelencia, fuertemente jerárquico; en el proceso creación-obra-recepción, cada protagonista tenía unas funciones bien definidas y delimitadas: el compositor que quiere preservar su mensaje por encima de todo; el director enfrentado a la masa de intérpretes; la escasa comunicación gestual o visual entre estos intérpretes; y el público como receptor pasivo. Para Adolfo Reisin, la improvisación entendida como creación colectiva prescinde de este sistema jerárquico y plantea una nueva estructura de comunicación artística y social, que reúne la libertad de opinión con el pensamiento crítico: en sus palabras, constituye “un modelo de verdadera y real democracia” en términos no sólo musicales: “La improvisación es la libertad de expresar lo que el mundo emocional y el cuerpo que contiene esas emociones le dicta al músico. Y ese es un aprendizaje filosófico. Ahí está la filosofía de la creación colectiva”. A través de la figura del solfeador gestual –que tendría un papel de conductor y receptor del proceso sonoro mucho mayor que la de un director– ningún músico es más importante que otro, de la misma forma que ningún individuo del grupo puede determinar que algo esté bien o mal hecho. En un modelo de comunicación de este tipo, cada participante asumiría su propia responsabilidad a través de un autoanálisis constante, a la modificación momento a momento de su discurso reaccionando ante el de los demás. Ésta es quizá la diferencia más profunda entre improvisación y composición, y que responde a la diferente consideración social que han tenido ambas a lo largo del siglo XX. ¿Puede considerarse un cambio revolucionario? Al menos sí en el mundo occidental. Si pensamos en la música de gamelán balinesa, las músicas hindúes elaboradas a partir de esquemas melódico-rítmicos (*ragas* y *talas*) o en las polirritmias de los conjuntos de percusión centroafricanos, improvisación y composición están indefectiblemente unidas desde el prisma de la colectividad.

Por otro lado, el único término en occidente para designar al creador musical es el de “compositor”, mientras que el de “músico” se aplica indistintamente a cualquier persona relacionada con el ejercicio de su profesión, independientemente de si su aportación es creativa o no. Así que habría que delimitar que el “compositor” no se referiría a la

creación musical, sino más bien al método empleado para crearla. Pero, más allá de una cuestión terminológica, las relaciones entre improvisación y composición deberían establecerse en base a tres condicionantes: la relación entre proceso o resultado, la presencia de procedimientos “pre-compositivos” en la acción de la improvisación o los diferentes grados de intencionalidad, determinación o experimentación del acto musical.

### **La improvisación vista por dos compositores: Luciano Berio y Pierre Boulez**

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

La cita apunta al valor que Berio da a su profesión como compositor, juzgando la improvisación en términos compositivos. No es que no sea capaz de entender los elementos propios de la práctica improvisatoria: es que no les concede un valor equiparable a la escritura musical. En primer lugar, Berio resalta la unanimidad de discurso como uno de los fallos de la improvisación. Si para un compositor esta unanimidad resulta inevitable cuando escribe una obra para varios instrumentistas– ya que detrás de su aparente variedad discursiva se esconde una única mente creativa: la del compositor– en la improvisación colectiva el grupo se manifiesta verdaderamente como tal a partir del conjunto heterogéneo de sus discursos: detrás de cada voz instrumental hay una mente musical obligatoriamente distinta a las demás. Éste es uno de los aspectos más fascinantes de la improvisación, y que Berio juzga negativamente desde el prisma de la composición. A partir de esta aceptación de la multiplicidad, se activa otra condición necesaria para todo buen improvisador: la capacidad de interaccionar con los demás (lo que Berio llama “comportamiento”) manteniendo el discurso inicial planteado y observando, momento a momento, como éste puede transformarse a partir de sus principios básicos sin recurrir a la imitación de los motivos musicales planteados por nuestros compañeros instrumentistas. Éste sería uno de los retos de la improvisación: dar lugar a un nuevo material sonoro que ninguno de los improvisadores ha practicado antes, y que cuestionaría la visión de Cage de una música excesivamente fundada en la familiaridad y los gustos personales del improvisador.

El último aspecto que señala Berio apunta a la notación como vehículo de pensamiento musical, separándolo de la praxis instrumental. Cualquier improvisador podría refutar esta opinión, no sólo en lo relativo a la notación –poco relevante debido a que remite a ideas musicales fijas y familiares, las menos interesantes en un proceso de creación basado en la transformación continua del material– sino sobre todo en cuanto a la idea preconcebida de que el pensamiento teórico musical antecede a la práctica instrumental. No sólo se estaría obviando que ésta última es, para el improvisador, un vehículo para el pensamiento o la especulación musical –de tal forma que los detalles formales y estructurales de la obra vendrían *después* de la interpretación, invirtiendo el sentido tradicional de creación– sino que además se ignoraría que el aprendizaje de un instrumento conlleva una serie de asociaciones de ida y vuelta entre el reconocimiento teórico de estructuras y la aplicación práctica de las mismas.

Las opiniones de Pierre Boulez acerca de la improvisación son claramente más despectivas que las de Berio. El compositor francés, renegando de su aceptación de la improvisación como el juego dialéctico entre una estructura fija (la partitura y el director) y una estructura móvil (la improvisación libre tímbricamente, pero temporalmente controlada por el director), afirmaba en 1989 cosas como ésta:

El gesto del ejecutante se refiere, ante todo, a su memoria o a sus costumbres 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 [...] Es prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención, a saber, la relación entre estructura y materia.

Boulez no reconoce en ningún momento la figura y el potencial creativo del improvisador, ni siquiera del intérprete, al que califica como “manipulador” o “prisionero de reflejos brutos”. Únicamente se reserva al compositor la capacidad de inventar, es decir, de crear una relación especulativa –contraria a la práctica– entre “la estructura y la materia”. ¿No recuerdan estas opiniones a la baja consideración de la música ejecutada frente a la teórica desde que Boecio estableciera la diferenciación entre el *musicus* (teórico) y el *cantor* (práctico), radicalizada a lo largo de la Edad Media? ¿En qué lugar quedarían los grandes compositores que frecuentemente improvisaban como Frescobaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt o Messiaen? ¿No era su práctica un reflejo de las relaciones entre la estructura teórica de la música y su

materia, ese sonido que debemos escuchar primeramente si queremos intentar cualquier teorización sobre él?

La posición radical de Boulez apunta hacia dos direcciones: por un lado, la separación respecto a la tradición histórica de improvisar melódicamente sobre un esquema armónico; junto con ésta, la rapidez de lectura y la capacidad de responder al gusto y al estilo de la época se consideraban los fundamentos de la comprensión del lenguaje musical. Especialmente en el Barroco, el compositor tenía plena confianza en la capacidad de entendimiento del músico porque la ejecución improvisada y la composición eran dos caras de una misma moneda. Por otra parte, la noción de improvisación en Boulez está condicionada por un pensamiento fuertemente estructuralista y teórico: su meta es pervivir en la obra, para lo cual se asegura de investigar una forma estructural lo suficientemente autónoma e independiente. Ello no quiere decir que no sea un compositor emocional e imaginativo, sino más bien que, en las obras en que concede cierta libertad de acción a los intérpretes –*la Troisième Sonate* para piano (1957) o las *Improvisations sur Mallarmé* (1958-1959)– ésta parte de un deseo exclusivo del compositor de relativizar o flexibilizar la forma musical dando la posibilidad al intérprete de escoger tocar unos pasajes frente o improvisar durante un pequeño lapso de tiempo un material sonoro de su propia invención: pero ello no equivale a conceder una libertad real por parte del intérprete, que sigue limitándose a obedecer las instrucciones del compositor.

La experiencia de Adolfo Reisin como director de obras que contraponían la composición totalmente escrita con partes breves de improvisación confirman esa falta de libertad: durante un tiempo  $x$  se debía improvisar, y la función del director era equiparable a la de un reloj que delimitaba el tiempo de improvisación. La situación para los músicos presentes se movía entre lo humorístico y lo intimidatorio ¿Qué se debía hacer entonces? Si se tocaba un tema popular o socarrón, el compositor solía protestar porque ello atentaba contra la integridad de su obra. Si no se era imaginativo durante la improvisación, también. En realidad parecía ser un problema conceptual mucho más amplio, pues la inclusión de ambas prácticas en una misma obra reflejaba la imposibilidad de aunar la interpretación de un material externo al músico y el acto de crear música en el momento y libremente. La solución a esta contradicción sería la progresiva ampliación de ese tiempo de improvisación y, paralelamente, la supresión de uno de los últimos elementos clave de la tradición musical occidental: la partitura.



### **Serialismo integral, aleatoriedad, indeterminación, música electrónica**

Las historias de la música del siglo XX clásicas, como las de Robert P. Morgan o Ulrich Dibelius, suelen presentar como opuestas las corrientes del serialismo integral, surgida a partir de 1951 –en el que la disposición íntegra y no tonal de las doce notas del dodecafonismo se extiende y totaliza otros parámetros como la duración, la intensidad, el timbre o las indicaciones metronómicas– y la posterior aleatoriedad e indeterminación, éstas últimas frecuentemente indiferenciadas y agrupadas bajo el epíteto de *Música Abierta*. La diferencia radicaba, en un primer momento, en la naturaleza del proceso compositivo. En el serialismo integral, el compositor dejaba que otros fenómenos decidieran por él, como en el caso de *Music of Changes*: en este caso era la elaboración de matrices numéricas a partir de las doce notas de la serie (codificadas en números) y la permutación sucesiva de estos números generaba las siguientes notas, duraciones, intensidades y timbres. Este proceso reflejaba en música la importancia de las estructuras como entes autónomos que influyen y transforman los fenómenos, en unos años cincuenta marcados por la debilidad por lo técnico y lo constructivo. La frase del estructuralista francés Louis Althusser “la historia es un proceso sin sujeto” puede equipararse en música a este intento de sustraer toda influencia o responsabilidad de la subjetividad humana al curso de los acontecimientos. Pero había algo más: desde el establecimiento, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, de los *Cursos para la nueva música* de Darmstadt (Alemania) se intentó llevar a cabo la reconstrucción social y cultural del país argumentando que había que comenzar desde cero, “sin tener en cuenta ruinas ni testigos de una época desprovista de gusto” en palabras de Stockhausen. Éste y Boulez pretendían reinventar los elementos del lenguaje musical librándolos de cualquier asociación emocional con la tradición, lo que les brindaba un papel privilegiado a la hora de juzgar que podía ser o no ser música. Frente a esa “hora cero” de la vanguardia, compositores más reflexivos como Bruno Maderna o Luigi Nono comprendieron pronto la carga histórica del serialismo, al que se había llegado por evolución y no por ruptura con el pasado. Maderna, concretamente, comparaba el método serial con las técnicas imitativas del Ars Nova y a Webern con los cánones circulares del Renacimiento: con seis siglos de diferencia, ambas corrientes privilegiaban el aspecto estructural y casi recurrían a los mismos modelos de permutación.

Un método tan rígido como el serialismo integral parece en principio opuesto a la variabilidad de caminos que ofrece la improvisación. Sin embargo, ambos fenómenos

contienen en el fondo un principio de casualidad, una dimensión relativamente azarosa señalada por Reisin: frente al escaso número de variables propios de las leyes de la tonalidad, la serie de doce alturas no jerárquicas desde el punto de vista tonal permitió a Schönberg un campo mucho más amplio para la elección, y aunque la construcción dodecafónica está en principio condicionado por la estructura de la serie, la configuración de ésta puede responder a una ordenación casual de las doce alturas. Por su parte, el compositor griego Iannis Xenakis fue el primero –en su artículo *La crisis de la música serial* de 1954– en señalar cómo la construcción automática del método serial, su complejidad polifónica (varias voces simultáneas con doce alturas, ritmos e intensidades distintos) producía una contradicción entre el determinismo teórico y el efecto acústico de dispersión fortuita de los sonidos. Dicho de otro modo: cuanto más control ejercía el compositor a nivel microestructural, menos podía prever el resultado general. La respuesta de Xenakis se situó a medio camino entre el enfoque objetivo del serialismo y la indeterminación de los parámetros musicales en la partitura que John Cage ya había comenzado a desarrollar en EEUU: la música estocástica.

La visita de Cage a los cursos de Darmstadt en 1954 y 1958 supuso un revulsivo para los compositores adheridos al estructuralismo serial, no sólo por los procedimientos compositivos ligados a operaciones de azar que presentó al público europeo sino por la propia forma de presentarlos: su conferencia *Composición como proceso* (1958) versaba sobre el componente de casualidad a la hora de elegir los materiales sonoros, la indeterminación de la estructura derivada de las operaciones aleatorias en *Music of Changes* y la negación de la oposición entre sonido y silencio: éste último no existía en cuanto tal, ya que está poblado de sonidos ambientales cuya ocurrencia y naturaleza no podemos predecir. Incluso las pausas entre las intervenciones orales de Cage, interrupciones variables y aparentemente desordenadas, fueron determinadas por operaciones aleatorias. La aceptación en Darmstadt de estas ideas revolucionarias, que equiparaban al compositor con un manipulador de unos sonidos que se pensaban libres, se filtró lo suficiente para que no atentara contra una de los elementos más respetados de la tradición europea. Fue cuando Werner Meyer Eppler en un artículo de 1955 y posteriormente Boulez en su conferencia *Alea* de 1957 teorizaron una corriente que posteriormente se llamaría –no sin errores– aleatoriedad: la determinación de la estructura general de la obra y la indeterminación *a priori* del orden de los componentes individuales (fijados con detalle), generalmente las partes o fragmentos de la obra que el intérprete podía tocar en un orden que establecía *en el momento* de la interpretación. Un

segundo tipo de flexibilización estructural se dirigió al contenido, no determinando enteramente en la partitura: primero fue la supresión de las barras de compás, después algunos detalles rítmicos y finalmente la altura, el parámetro al que era más difícil de renunciar por parte de la música occidental. La indeterminación gráfica llevó a nuevos modelos de notación musical, aunque ya músicos estadounidenses como Cage, Earle Brown, Morton Feldman o Christian Wolff habían comenzado a desarrollar una indeterminación casi total de todos los parámetros sonoros, fruto de su rechazo de la composición como la constatación de un fin previsible.

Este tipo de indeterminación se llamó erróneamente *Aleatoriedad*, un término que empezó a funcionar como una metonimia en la que cabían los procedimientos aleatorios, flexibles, indeterminados y gráficos. La confusión terminológica animó diversos intentos de clasificar las diversas posibilidades de la inclusión del azar en el plano musical. En la España de los años sesenta, bajo la denominación común y ambigua de “música abierta”, compositores como Ramón Barce, Luís de Pablo, Josep María Mestres Quadreny o Tomás Marco propondrían diversas taxonomías basándose en el grado de casualidad e indeterminación de la forma y el contenido de la composición. En el campo práctico se escribirían obras abiertas como las de Juan Hidalgo –*Milan Piano* (1959), “para un pianista, piano de cola y cualquier tipo de instrumentos u objetos con los que se puedan producir sonidos indeterminados”– , Cristóbal Halffter –*Formantes, móvil para dos pianos* (1961), en los que las seis partes o *formantes* que constituían la forma de la obra se podían ordenar libremente–, Carmelo Bernaola –*Espacios variados* (1962) y *Morfología sonora* (1963), que combinaba la movilidad de sus secciones con la inclusión de grafías ondulantes que flexibilizaban la altura–, o Luis de Pablo –*Módulos I* (1964-1965), donde el compositor deja al director la responsabilidad de crear la forma de la obra decidiendo el orden de las veinticuatro secciones o *módulos*. Por otra parte, no se puede dejar de mencionar la importancia del grupo experimental de acción y teatro musical ZAJ (1964), en la que sus componentes Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti llevaban a cabo acciones cotidianas descontextualizadas en las que todo lo que sucedía era susceptible de ser categorizado como música o arte.

Entre todos estos autores, Barce y Mestres Quadreny serían los que proporcionaran las definiciones más convincentes en torno a la inclusión de lo casual en la música, diferenciando entre la noción científica de aleatoriedad –que obedece a las leyes de probabilidad– e indeterminación– el catálogo de posibilidades *casi* ilimitadas del

intérprete al reaccionar ante un material gráfico sumamente ambiguo. El musicólogo Ángel Medina ya estableció una diferenciación clara en un artículo sobre el tema de 1996: música aleatoria; música flexible; y música indeterminada. Por nuestra parte, ya constatamos a través del análisis de los ejemplos de Halffter, Bernaola y De Pablo cómo la importancia concedida al timbre y a dimensiones como la densidad o la textura sonora estaba en relación directa con la flexibilidad aplicada a otros parámetros: la altura, el ritmo o la misma forma de la obra.

¿Puede considerarse la inclusión de grafismos o secciones indeterminadas un ejemplo de improvisación? Para el saxofonista John Zorn,

Un improvisador busca tener libertad para hacer cualquier cosa en cualquier momento. Un compositor proporciona a un improvisador una pieza musical diciendo: “toca estas melodías, luego improvisa, luego toca con este tío, después improvisa, luego esta figura, ahora improvisa...” Eso, para mí, es frustrar el propósito de lo que esta gente [otros improvisadores] había desarrollado, que era una forma muy particular de relacionarse con sus instrumentos y unos con otros.

De tal forma que la improvisación colectiva nuevamente se diferenciaría de la composición en cuanto al sujeto con el que se establece una relación: la voluntad del compositor plasmada en la partitura o el material que otro instrumentista plantea en el momento.

Pocos compositores como el veneciano Bruno Maderna concedería tanta importancia al intérprete a la hora de involucrarse activamente con el resto de instrumentistas en el resultado sonoro. Si durante la década de los cincuenta escribiría obras seriales con un fuerte componente estructuralista –dos de ellas escritas entre 1951 y 1953 llevaban el título de *Improvvisazione*– a partir de los años sesenta comienza a introducir en sus obras partes móviles en cuanto a su ejecución y nuevas grafías indeterminadas que flexibilizan el timbre y la dinámica, especialmente en la familia de la percusión. Esto no constituía ninguna novedad. Lo que hace que su uso de la *apertura musical* sea tan personal es el trasfondo simbólico y filosófico que el compositor imprime a obras como el segundo *Concerto per oboe e orchestra* (1967) o *Quadrivium* (1969), donde lleva a cabo una renovación de la forma tradicional concertante manteniendo sin embargo el principio histórico de relación dialéctica entre el solista y orquesta, que para Maderna simboliza la oposición entre el individuo y la masa: el primero remite a una expresión subjetiva, lírica y auténtica, mientras la segunda representaría la dificultad de expresión ante un colectivo alienado. La manifestación más clara de esta relación se encuentra en un largo ciclo de composiciones que Maderna llevó a cabo inspirado por la novela

*Hiperion* de Friedrich Hölderlin, que aborda la pérdida de la armonía entre el individuo y la naturaleza, entendida como el mundo circundante. La contraposición individuo/grupo se traduce para Maderna en la dificultad de establecer una comunicación constructiva entre ambas entidades. Para uno de los estudiosos de la obra del compositor, Nicola Verzina, esta característica continua de alguna forma el compromiso político del compositor –miembro, junto con Luigi Nono, del PCI desde 1952– en una dimensión más simbólica que militante, en el sentido de la expresión de las relaciones conflictivas entre el compositor, el desarrollo técnico y la vinculación histórica.

En el segundo *Concerto per oboe* las partes escritas de manera estricta corresponden a la masa orquestal en las que se excluye el solista, mientras que las intervenciones de éste se acompañan exclusivamente de módulos móviles y de escritura indeterminada encomendados a la percusión. De esta forma, siguiendo la opinión de Verzina, Maderna intentaría caracterizar tímbricamente estas secciones como un medio de articular la forma; es decir, reconsiderando el parámetro tímbrico y atribuyéndole una función estructural de primer orden.

El proponer un material contrapuesto a otro, en principio incompatible, y mantenerse firme en él de tal forma que de la comunicación entre ambos surja un discurso sonoro completamente nuevo es algo que mencionábamos como característico de todo buen improvisador. El siguiente video muestra cómo Maderna plantea la improvisación en términos similares: dos discursos contrapuestos que establecen una comunicación real y creativa entre los intérpretes.

Fue durante la composición de obras instrumentales seriales cuando Maderna comenzó a interesarse por las posibilidades de la joven música electrónica, desarrollada a partir de 1948 en los estudios de la Radiotelevisión francesa por Pierre Schaeffer –*música concreta*, basada en la grabación con el magnetófono y la manipulación posterior de sonidos naturales o *concretos*– y en el de Radio Colonia a partir de 1952, donde trabajó Stockhausen –la *música electrónica* en sentido estricto, ya que los sonidos eran generados artificialmente con los primeros osciladores y generadores de ondas sinusoidales. La primera obra de Maderna en este campo, *Musica su due dimensioni* (1952), para flauta travesera y cinta magnetofónica, fue pionera en un nuevo planteamiento del uso de los medios técnicos, que posteriormente se llamaría *música electroacústica* o *electrónica mixta*: la grabación de un material sonoro natural –proveniente de la flauta– y su posterior manipulación mediante cambios en la velocidad,

dirección y superposición en la cinta magnética. Este material se reproducía en concierto alternándose *sin planificación previa* con la interpretación *en vivo* del flautista. Las “dos dimensiones” son por tanto la manifestación simultánea de un mismo material en dos medios diferentes. Esta tercera vía se establecería posteriormente como uno de los campos más extendidos de un tipo de improvisación, la *música electroacústica en vivo*, en el que el material sonoro natural era registrado, manipulado y reproducido en tiempo real. Uno de los colectivos pioneros en este tipo de improvisación entendida como “proceso colectivo espontáneo” fue *Musica Elettronica Viva*, fundado por el pianista e improvisador estadounidense Frederic Rzewsky en 1966 o el grupo español *Alea Música electrónica libre* formado por Eduardo Polonio, Horacio Vaggione y Luis de Pablo.

Las obras para cinta magnetofónica que Maderna produjo en la segunda mitad de los cincuenta, como *Notturmo*, *Syntaxis* o *Continuo* tienen un tratamiento tímbrico que remite al color de la música instrumental, constituyendo la cara “más humana” de la electrónica. Pero además, el proceso de construcción de algunas de estas obras –como la explicación que daba el propio Maderna sobre *Syntaxis* en 1957– es improvisatorio en el sentido de que el compositor no plantea una estructura previa, sino que “elige el mejor efecto producido momento al momento por el sonido en un momento cualquier de la obra. En ese sentido, la composición es el resultado de mis reacciones continuas ante las sugerencias del material producido previamente”. Este proceso apunta hacia un trabajo con la materia casi artesanal, “manual” como en el caso de la *música concreta* cuya elaboración es análoga al proceso de montaje de un film. En la presentación en Darmstadt de la segunda versión de *Musica su due dimensioni* Maderna explicaba su visión de la música electrónica en base a un principio común a la música abierta y la improvisación: la preferencia por un contacto directo con el material durante el proceso compositivo y la proyección de ese contacto a la figura del intérprete para unir ambos procesos, creación e interpretación. La cita es larga, pero merece la pena ser reproducida en su totalidad:

¡Música sobre dos dimensiones! ¿Qué significa para mí el concepto “dimensión”? Con él me refiero a la forma de la comunicación musical: primero con los medios tradicionales, es decir, un intérprete que toca instrumentos o canta en presencia del público, y después con los medios del registro y reproducción electroacústica [...] Todo lo que he compuesto para cinta he tenido que realizarlo yo mismo; en la práctica tenía que resolver todos los problemas que surgían de la diferencia entre el dato gráfico (escrito por mí) y aquello que sólo se puede lograr sonoramente. Los vínculos de las ideas musicales reducidas a cifras, a símbolos gráficos y a indicaciones

técnicas no son lo mismo que el resultado sonoro. El contacto inmediato con la materia sonora durante el trabajo práctico en el estudio tiene siempre la consecuencia de la imposibilidad de fijar todo en el papel [...] La música es un arte temporal porque en el momento de la ejecución se debe dar forma y ordenar lo imprevisible, y como compositor me he encontrado siempre enfrentado a mí mismo como intérprete. En el ámbito de la música instrumental ambas funciones han estado siempre separadas: yo escribo una partitura y se la doy a un intérprete. Por lo tanto debo tener en cuenta que la responsabilidad de la realización sonora está en la mano de otra persona con sus propias ideas y formas de pensar. Una síntesis de ambas posibilidades que yo llamo “dimensiones” me parece particularmente fructífera, desde el momento en que el intérprete -ligado a la realización sonora del compositor fijada en la cinta- alcanza un contacto mucho más estrecho con el autor (de hecho él no sólo lee la partitura, sino que al mismo tiempo escucha lo que el compositor ha querido plasmar). Por otra parte el autor debe lograr por sí mismo esta síntesis si quiere crear una forma musical tan compleja, en la cual se encuentren la interpretación inmediata y aquello que él ha fijado.

### **Proyecciones ideológicas de la libre improvisación**

En términos generales, la razón de ser de diversos grupos de improvisación colectiva surgidos durante la década de los sesenta como *Nuova Consonanza* y *Musica Elettronica Viva* en Italia, *Scratch Orchestra* y *The London Musicians' Collective* en Inglaterra, *Jazz am Rheim* y *Free Music Production* en Alemania o, posteriormente, el *Taller de Música Mundana* en España no sólo fue la voluntad de superar los roles tradicionales del compositor e intérprete, sino formar parte de un movimiento general contestatario y crítico ante el sistema capitalista y sus manifestaciones: la visión de las vanguardias como mero entretenimiento burgués, la crítica hacia las administraciones musicales por el mero hecho de ser estructuras jerárquicas, la respuesta mundial ante la Guerra de Vietnam y la implantación de dictaduras militares en Latinoamérica, las revoluciones estudiantiles de mayo del 68 y la desconfianza hacia el modelo de bienestar que se iba imponiendo tras la reconstrucción de los años cincuenta. Cornelius Cardew, fundador de la *Scratch Orchestra*, señalaba en 1974 que “hoy en día un recital de Cage puede ser un evento de sociedad [...] Su vacuidad no antagoniza con un público burgués confiado en su habilidad para cultivar el gusto por prácticamente cualquier cosa”. Llorenç Barber, uno de los responsables del grupo de improvisación español *Taller de Música Mundana*, señalaba que el colectivo “asume hoy el riesgo de sonar oyendo, de sentir la mundana felicidad de hacer música y de afirmar sin recato que la música seduce o se convierte en pornografía”. Músicas improvisadas basadas en

lo cotidiano, sin pretensiones de innovación vanguardista y con un sentido de comunión con el entorno.

En casos como los de Frederic Rzewsky o Cornelius Cardew el compromiso político era evidente. Compañero pianístico de Christian Wolff, Rzewsky comenzaría a partir de 1970 a introducir materiales basados en himnos y canciones de protesta social que se concretarían en su obra más famosa: las treinta y seis variaciones para piano sobre la canción chilena *¡El pueblo unido jamás será vencido!* (1975), que muestran la contradicción latente entre los círculos privados de la música –una serie de variaciones pianísticas comparadas en forma y dificultad a las *Variaciones Diabelli*– y la orientación social tan clara del tema elegido. En el caso de Cardew, compositor inglés educado en la élite de la Royal Academy of Music, a partir de finales de los sesenta renunció a un puesto de profesor en dicha institución influenciado por la revolución comunista de Mao Zedong. El colectivo que fundó entonces, *Scratch Orchestra*, era un grupo heterogéneo de músicos, artistas, profesores, estudiantes y funcionarios dispuestos a participar en el desarrollo de acciones y *performances* artísticas sin preferencias ni jerarquías organizativas (rayando en el anarquismo), sin juicios a priori sobre la calidad musical de tal o cual propuesta. “No criticism before performance” fue el lema de este grupo a medio camino entre la improvisación libre y la composición, en cuyo seno se propuso la creación del *Scratch Ideological Group*, una oportunidad –en palabras de Cardew– para “investigar las posibilidades para la creación musical de contenido político pero también poder estudiar las teorías de la revolución: Marx, Lenin, Mao Zedong”.

La asociación musical *Nuova Consonanza* –fundada en Roma 1961 por Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi y Daniele Paris, entre otros– fue una de las vías de renovación musical más importantes en Italia y estableció un nuevo centro para la difusión de la música contemporánea frente a otros más consolidados, como Milán o Venecia. El rechazo sistemático de la técnica serial por parte de Evangelisti –cuya garantía de coherencia formal era según él una excusa para la estandarización y comercialización de la vanguardia– le llevarían a adaptar la aleatoriedad y más tarde la improvisación. Significativamente, tras finalizar una obra de sugestivo título, *Random or not Random* (1963), Evangelisti renunció definitivamente a la composición. Al año siguiente funda junto a compositores como Larry Austin o Ivan Vandor el *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Del primer programa escrito por Evangelisti en la presentación del grupo se deducen los dos objetivos que animaron al grupo: la



necesidad de formar un nuevo intérprete que, ante el reto de completar la obra abierta o indeterminada propuesta parcialmente por el compositor, fuera como éste un creador; y el deseo de ir más allá de los límites instrumentales establecidos por el compositor en este tipo de obras, desembocando en la libre improvisación. Salvando las distancias, la libre creación colectiva que Adolfo Reisin plantea parte de este mismo deseo. Por otra parte, el silencio compositivo que adopta Evangelisti al tiempo que funda el *Gruppo di Improvvisazione* responderían a una visión radical del progreso histórico como un fenómeno irreversible. Con esta cita, extraída del texto de Evangelisti *Dalla forma momentanea ai gruppi di improvvisazione* que acompañaba un concierto del colectivo en la Bienal de Venecia de 1969, concluimos este recorrido:

Así como los mágicos acordes de Wagner pusieron en crisis el sistema tonal, el dodecafonismo de Schönberg primero y el consiguiente desarrollo de la música serial después constituyen los límites máximos del sistema temperado y el último reordenamiento sintáctico del mismo; asimismo la forma abierta, lógico desarrollo de la idea de “variación” ampliada a la variación de la forma misma, satura con el Grupo de Improvisación el sistema musical occidental, basado en el temperamento igual y en sus fuentes de producción.

Oviedo, 13 de Mayo de 2013.