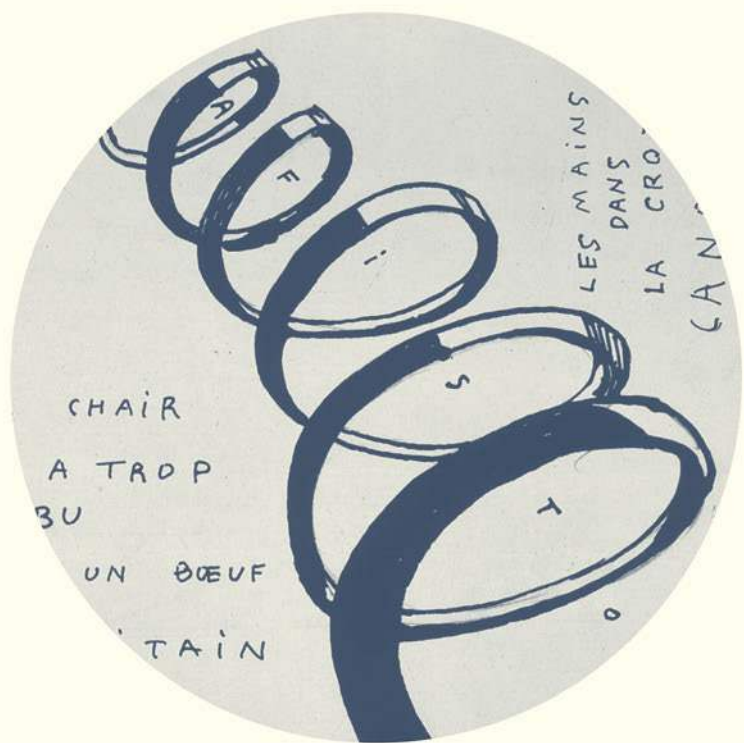


Wade Matthews

Improvisando

La libre creación musical



TURNER MÚSICA

Improvisando

Wade Matthews

Improvisando

La libre creación musical



Título:

Improvisando. La libre creación musical

© Wade Matthews, 2012

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: octubre de 2012

Segunda edición: junio de 2021

Ilustración de cubierta:

Dame!, tinta y lápiz sobre papel, Francis Picabia, 1920.

© Francis Picabia, VEGAP, Madrid, 2012.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-18428-88-3

DL: M-18177-2021

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

Preámbulo	9
Introducción	15
Primera parte: La libre improvisación en el contexto de la creación musical	
I. Improvisar, componer, interpretar	19
II. Improvisar, interactuar I	37
III. Improvisar, interactuar II	49
Segunda parte: La libre improvisación y su relación con otras prácticas musicales	
IV. Hermanas sonoras. La complementariedad de la improvisación y la composición	65
V. Improvisación y electroacústica	87
VI. Músicas de libertad. Las periferias de la libre improvisación	113
Tercera parte: Arte y oficio de la libre improvisación	
VII. Instrumento y lenguaje	131
VIII. La escucha	149
IX. El silencio	161
X. El tiempo	177
XI. Dependencias y servidumbres	191
Cuarta parte: La proyección de la libre improvisación. Su enseñanza y programación	
XII. Organizar, enseñar	203

Epílogo	219
Glosario	221
Bibliografía	229
Agradecimientos	233
Índice de nombres y temas	235

PREÁMBULO

“¿Qué hace aquí este *mi* bemol?”.

La pregunta emergió en un seminario de doctorado sobre análisis musical en la universidad de Columbia, de Nueva York. Atravesábamos la presidencia de Ronald Reagan, pero había también otras razones para asustarse. Sobre los escasos alumnos admitidos –unos de composición, otros de teoría– se inclinaba la enjuta figura del doctor E., un hombre cuya considerable estatura física –medía nada menos que 1,94 m.– se veía magnificada por su no menor estatura como músico y analista. Cual ballenero al arpón, clavó con su huesudo índice el *mi* bemol que nadaba desaprensivo en la partitura que teníamos ante nosotros, dirigiéndonos la pregunta con toda la sequedad propia de sus orígenes en el norte de Nueva Inglaterra.

Respondimos al unísono con un silencio tan contundente que sería la envidia de cualquier improvisador; hasta que, fingiendo confianza, uno de los compositores contestó: “Pues porque suena de maravilla”.

“¡Venga, hombre! –espetó uno de los teóricos–, tiene que haber una razón mejor que ésa”.

Aquel día entendí por qué había optado por estudiar composición y no teoría. “El mundo se divide entre astrónomos y astronautas”, sentencia uno de los personajes de *Parque Jurásico*, y yo siempre me he encontrado entre los astronautas. No obstante, con el tiempo he visto que lo que distingue a un creador musical de otro, más allá de su oído, su pericia técnica o incluso su imaginación, son sus criterios. Interrogado acerca de qué preguntas planteaba con sus obras, Picasso respondió escuetamente: “No las planteo, las contesto”. Puede parecer una respuesta arrogante, pero no por ello resulta menos acertada. Habría que haberle preguntado: “¿Qué preguntas se plantea usted a la hora de pintar?”. O incluso: “¿Cuáles son las preguntas que le llevan a pintar?”. Quizá no hubiera sabido

contestar, y quizá las preguntas que nos planteamos conscientemente como creadores no sean las que contestamos con nuestro trabajo artístico.

En todo caso, este libro, más que un análisis de la música resultante de la improvisación, pretende acercarse a algunos aspectos de su proceso. Se propone entender esta actividad, a la vez artística y social, a través de las preguntas que podemos formular acerca y a través de ella; aun cuando no sepamos qué estamos preguntando, y aun cuando la música resultante nos brinde respuestas, pero a otras preguntas. Son, pues, las reflexiones de alguien que practica la improvisación, que la ve desde dentro. Representa un esfuerzo por aclarar las cuestiones que plantea la misma praxis, además de aquellas que emergen de la experiencia de vivir como improvisador en esta sociedad.

Si Picasso compartía algo con su público, era el deseo, incluso la necesidad, de mirar. Y si los improvisadores compartimos algo con nuestro público, es el deseo, incluso la necesidad de escuchar; alguno diría, incluso, la imposibilidad de *no* escuchar. Quizá la clave de disfrutar, de entender (temible palabra ésta) la libre improvisación no esté en aprender a escucharla, sino en aprender a escuchar como escuchan los improvisadores. Así, este libro no intenta explicar la música, sino explorar el proceso de los músicos; poniendo el énfasis en tales procesos y no en uno u otro músico. No hay hagiografías aquí. “No busques seguir los pasos de los grandes hombres, busca lo que buscaban ellos”, reza el dicho zen. Tampoco hay autobiografía, más allá del inevitable hecho de que todo libro refleja de alguna manera las vivencias de su autor. Sí hay referencias a algunos músicos en particular, a algunos estilos, e incluso un par de anécdotas personales. Confiemos en que estén allí para ilustrar ideas, ya que, en la medida de lo posible, he querido evitar la mera descripción. Por lo demás, el lector no encontrará aquí un equivalente musical de la crónica deportiva: no es una historia de grandes figuras metiendo goles, y mucho menos de los que haya podido meter yo en algún momento. La estrella aquí no es el improvisador, sino la improvisación.

El presente libro no tiene vocación reivindicativa. Creo que la mejor defensora de la libre improvisación es la música que nace de ella. Sólo necesita que haya gente dispuesta a escuchar y capaz de oír. Aun así, ningún arte ocurre en un vacío, y la actitud de la sociedad en y para la que se crea es un elemento clave de su génesis. Vivimos en una sociedad sorprendentemente voluble, y parece

apropiado que la libre improvisación refleje esta constante evolución con una música que vuelve a nacer en cada concierto. Su naturaleza alegremente proteica invita a todo menos a soportar el lastre de obras canónicas o a ensalzar a grandes figuras o estilos. Así, si al lector le quedara algo de este libro, desearía que fuese lo siguiente: que lo más importante no es saber quién es tal o cual figura, estilo o disco, sino levantarse del sofá e ir a presenciar un concierto de músicos comprometidos con esta práctica en el lugar en el que viva.

Siempre me han gustado las metáforas, y en este libro las utilizo constantemente; pero lo que más me gusta de ellas son sus huecos: allí donde fallan. Es entonces cuando vemos lo que tenemos entre manos. En este mismo sentido, las contradicciones y los errores tienden a ser muy útiles a la hora de ilustrar una idea. Recientemente, un guitarrista de Tenerife me comentó que el primer artículo que leyó sobre música improvisada era uno mío en el que, según decía, “me dedicaba a repartir cera”. Debo decir que este libro no está concebido como plataforma para atacar a nadie, ni colectiva ni individualmente. No obstante, no he vacilado a la hora de manifestar opiniones o posturas con las que no estoy de acuerdo siempre que sirvan para ilustrar algo más importante que la mera discrepancia. En aras de esta misma dialéctica, confío en que mis propias opiniones y fallos sean objeto de idéntico rigor en futuras publicaciones.

Por terminar esta enumeración de lo que este libro no es, advierto a mis amigos filósofos, prestos al *cruce* de pareceres artísticos, que tampoco encontrarán aquí una exégesis marxista, lacaniana, deleuziana ni cognitivista de la improvisación. Todas ellas serían sin duda fascinantes, pero creo que le corresponderían más a un astrónomo que al simple astronauta que escribe estas páginas. Recuerdo mi satisfacción al enterarme de que el escultor Constantin Brancusi no solamente hacía sus propias esculturas, sino también sus propias cucharas, cuchillos y tenedores. Al fin y al cabo, tiene sentido. Difícilmente podríamos imaginarnos a Brancusi volviendo a casa por las calles de París con una caja debajo del brazo llena de un perfecto y novísimo juego de relucientes cubiertos, cual ganador de la rifa benéfica de la parroquia. En este mismo sentido, me parece que el artista hace también sus herramientas conceptuales, cogiendo algo de un sitio, algo de otro, y encontrándose de repente con una idea, una cita, incluso un error, que le sirve perfectamente para lo que tiene que hacer en ese instante, a modo de pertrechos para la creación. Diría, incluso, que disponer de toda una bigarría de herramientas conceptuales, hasta cierto punto contradictorias, resulta

en sí mismo fecundo, y nos defiende del rigor de una brillante panoplia de perfectas ideas prestadas, brillando como cubiertos nuevos en su estuche. El posible problema de aplicar un sistema *tout fait* (los que hayan tanteado alguna vez el sistema schenkeriano me entenderán) al análisis de procesos artísticos es que, a veces, el mismo sistema es tan pulido que acaba siendo más un espejo de sí mismo que de lo que se pretende analizar.

*

Habría podido escribir este libro en inglés, mi lengua materna y la más fácil para mí; o en francés, la de mi país de nacimiento y de buena parte de mi niñez. He optado por escribirlo en español, mi tercer idioma, por dos razones. Primero, porque me considero parte de la comunidad musical de Madrid, ciudad a la que vine a vivir por primera vez en 1967 y en la que llevo actualmente más de dos décadas. Segundo, porque me parece importante ayudar, en la medida de lo posible, a paliar la inexplicable falta de bibliografía sobre este tema en un idioma hablado por más de trescientos millones de personas en varios continentes. Me disculpo, pues, de antemano por la posible torpeza de algunos pasajes excesivamente anglosajones.

El texto de referencia en esta materia, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, de Derek Bailey, traducido recientemente al castellano por Mariano Peyrou, constituye una importante contribución al estudio serio de la improvisación para el lector de habla española. Y Chefa Alonso, colega mía en la emocionante, si ya lejana, aventura de los primeros años del colectivo Musicalibre, ha publicado uno de los primeros estudios autóctonos, titulado *Improvisación libre. La composición en movimiento*. Me complace constatar que, a pesar de las naturales diferencias de enfoque, Chefa y yo estamos de acuerdo en muchas de las cuestiones fundamentales. Pero me produce aún más satisfacción comprobar que en otras estamos en franco desacuerdo. Dada la escasez de libros sobre este tema en español, es fundamental que el lector pueda acceder a perspectivas distintas, incluso opuestas, sobre aspectos claves de la materia.

Por último, he de mencionar una obra tan necesaria como largamente esperada: *La mosca tras la oreja*, de Llorenç Barber, uno de los músicos más inquietos de España, y de su compañera de fatigas, la musicóloga Montserrat Palacios. Su *mosca* ofrece una clara visión del panorama de algunas de las músicas más comprometidas,

aventureras e interesantes de España con perspectivas tanto diacrónica como sincrónica, textos de algunos de los agentes claves y una sorprendente selección de grabaciones. Entre sus múltiples virtudes, constituye una excelente forma de entender el contexto en el que surgió la libre improvisación en España.

WADE MATTHEWS
Le Rousset d'Acon, Francia.
Julio de 2011.

INTRODUCCIÓN

Este libro nace de las preguntas que me he hecho a lo largo de varias décadas de actividad profesional como improvisador musical. Nace, pues, de la praxis y de las ideas que genera un contacto diario con esta forma de hacer música. Son estas preguntas las que explican la presencia de todo lo demás. Las anécdotas, citas a otros autores, metáforas y comparaciones con otras músicas están para ayudar a enfocar las preguntas y, a veces, para contestarlas. A menudo, cuando nos interesa algo, lo más difícil no es encontrar respuestas, sino aclarar qué es exactamente lo que estamos preguntando. Tocando y conversando con músicos de todas las generaciones he visto que las preguntas son sorprendentemente uniformes. No así las respuestas. Y son éstas las que reflejan y, hasta cierto punto, guían sus muy variadas formas de improvisar. Por tanto, no pretendo ofrecer las respuestas definitivas, sino las que me han servido a mí hasta el momento; y no he dudado en incluir fragmentos de anteriores textos míos cuando parecía más útil que parafrasearme a mí mismo. Si al lector, sea oyente, crítico, improvisador o músico de cualquier otro tipo, estas respuestas le resultan útiles en su exploración de esta música, lo celebraré mucho; pero si este pequeño libro le sirve para enfocar bien sus propias preguntas, lo celebraré aún más.

LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

Improvisando se divide en cuatro partes. La primera se ocupa de la libre improvisación en el contexto más amplio de la creación musical, con el propósito de llegar a una comprensión de esta práctica a través de una consideración de sus similitudes y diferencias con la composición, la interpretación y las distintas formas de impro-

visación ligadas a tradiciones como el jazz o el flamenco. En su exploración de los aspectos más significativos de estas prácticas, propone una serie de términos y conceptos que se utilizarán a lo largo de todo el libro.

A partir de las herramientas conceptuales ofrecidas en la primera parte, la segunda explora las relaciones entre la libre improvisación y otras prácticas, como la composición, la improvisación dirigida, el *free jazz* y la libre improvisación electroacústica.

La tercera parte trata algunos de los elementos constituyentes de la libre improvisación y propone algunas maneras de concebirlas para facilitar su entendimiento y, sobre todo, su práctica. Se contemplan habilidades como la escucha; y elementos de lenguaje como el silencio o el tiempo; y se considera además la función del instrumento para el improvisador, así como su relación con el desarrollo de lenguaje. Esta parte concluye con un breve repaso de las actitudes que pueden trabar al improvisador.

La cuarta parte aborda actividades no musicales directamente relacionadas con la libre improvisación y con la comunidad de improvisadores, tales como la programación u organización de conciertos o la enseñanza. En el tratamiento de estos temas, además de una descripción, se ofrecen reflexiones destinadas a ayudar en la difícil labor de aclarar criterios. Al final de esta parte, que es también la de la obra, se ofrecen unas breves conclusiones.

Se añade un glosario con escuetas definiciones de algunos de los términos más importantes empleados, y definidos más extensamente, a lo largo del libro. En la breve bibliografía final, además de los libros citados en el texto, se incluyen otros que podrían ayudar al lector deseoso de profundizar en este tema o simplemente de contrastar lo expresado aquí con las opiniones de otros autores. Muchos de los libros citados sólo se encuentran en otros idiomas, por lo que sería recomendable que fueran traducidos al español.