

Poéticas II: ¿improvisación libre?! / Franco Pellini... [et al.]; compilado por Ute Völker; ilustrado por Ulla Riedel. - 1a ed. - Córdoba: Suono Mobile, 2021. 180 p.: il.; 20 x 14 cm.

Traducción de: Eduardo Spinelli; Maximiliano Berteau.

ISBN 978-987-45912-3-4

1. Música. II. Völker, Ute, comp. III. Riedel, Ulla, ilus.

CDD 780.2

Comité editorial: *Eduardo Spinelli*
Micaela van Muylem

Idea de tapa: *Lucas Luján*
Imagen de portada: *Ulla Riedel*
ISBN: 978-987-45912-3-4

© Ute Völker (comp.) y de les auteres, 2021
© SUONO MOBILE editora, 2021
www.suonobileargentina.com.ar
facebook: suonobileeditora

Hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Córdoba, Argentina
Printed in Córdoba, Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso previo por escrito de les editeres.

Índice

Ute Völker	
<i>¿Improvisación libre?!</i>	7
Luis Conde	
<i>Situaciones y espacios de improvisación: territorios confundidos</i>	9
Máximo Endrek	
<i>La caída. Aspectos en el hecho de la práctica de la improvisación libre</i>	17
Christoph Irmer	
<i>La extrañeza de la improvisación</i>	35
Franco Pellini	
<i>Operar sobre lo disruptivo</i>	53
Reinhard Gagel	
<i>Encuentro de culturas en el momento ad hoc de la improvisación</i>	65
Fabiana Galante	
<i>Sin red</i>	77
Gustavo Alcaraz	
<i>Enjambre: Una herramienta para la improvisación</i>	89

Elisabeth Flunger	
<i>La improvisación en el contexto de...</i>	
<i>investigación sonora, reciclaje y apocalipsis</i>	
<i>36 razones por las que utilizo chatarra</i>	
<i>para improvisar.....</i>	109
TRAMA-ensamble eléctrico	
<i>Construir un repertorio desde la improvisación.....</i>	125
Cordula Bösze	
<i>¡La música te sale directo del corazón!</i>	
<i>Improvisar con niños y jóvenes.....</i>	135
Wilfrido Terrazas	
<i>Prolongar y romper: experiencias de un taller</i>	
<i>itinerante de improvisación en México.....</i>	141
Datos biográficos de los autores.....	167

Sin red

Fabiana Galante

Improvisar es una práctica recomendable para todo músico. Y desde ya, todo músico que lo intente puede hacerlo. Aunque, como todas las cosas, hacerlo bien es un arte.

¿De qué depende que una improvisación adquiera entidad artística? Como en el caso de la ejecución de cualquier otro tipo de música, la excelencia del resultado artístico surge de una conjunción de factores; en el terreno de la improvisación, algunos de ellos son fundamentales. A mi juicio, el nivel de escucha del improvisador, secundado por su nivel de manejo y conciencia del tiempo.

Si bien improvisar es un acto experiencial, cuyo eje es la idea de proceso y no la de resultado sonoro –pilar conceptual del pensamiento de John Cage– su naturaleza no implica que no pueda hablarse de calidad y/o excelencia sonora.

A diferencia de la ejecución de otras músicas y, especialmente, de aquellas que parten de la escritura, dada la situación de la improvisación, el músico tendrá que “lanzarse”... sin red. Para realizar lo que se denomina improvisación libre, no podrá partir de fórmulas o patrones previos. No podrá entregarse a la partitura ni al director para que sostenga lo que ocurre en términos sonoros. Tampoco podrá diluir su presencia escondiéndose detrás de anteojos, atriles, cortinas, decorados, etc. Tendrá que bucear hábilmente en las aguas del sonido que él mismo o los músicos con los que toque estén generando. Será esencial que su actitud sea la de ser parte del todo sonoro. Asumir un compromiso sonoro total y colectivo implica que, independientemente de sonar o no, todos los participantes se sientan responsables de lo que sucede.

En el mejor de los casos, la improvisación surge desde un virtual “grado 0”, nada o vacío. Aunque esto no es posible, ya que existe el “problema” del universo sonoro internalizado. El mundo sonoro interno está compuesto, globalmente, por todos los sonidos escuchados, si bien los que mayormente “operan” a la hora de improvisar, componer o realizar todo tipo de actividad musical, son del orden de lo subjetivo. Este grupo está constituido por los sonidos ya “digeridos”, es decir, tamizados por la memoria, el factor cultural/ambiental, la selección consciente e inconsciente y el rumbo estético del músico. Todo ello conforma el gusto o la subjetividad sonora de un individuo.

Y como improvisar implica desplegar la capacidad creadora, nada más aconsejable que seguir los pasos de Nietzsche, quien descubrió que solo pudo concebir lo mejor de su obra cuando, circunstancial y forzosamente, dejó de leer.¹ Es decir que, tan importante como aprender, es lograr desprenderse de lo aprendido. Tan importante como “consumir” sonidos puede ser dejar de hacerlo... para dedicarse de lleno a crearlos. Muchos músicos necesitan décadas para “sacarse de encima” o “des-aprender” las músicas con que se formaron.

A la vez, será determinante que el improvisador esté presente con la mayor intensidad de que sea capaz en cada instante o instancia sonora de la improvisación y que su imaginario sonoro esté vivo.

Por último, tener una gran calidad de sonido, destrezas varias –buenos reflejos, memoria, sensibilidad y musicalidad– y una interesante paleta de recursos, serán condimentos esenciales para que el viaje sonoro valga la pena.

¹ Nietzsche, Wilhelm Friedrich (2007). *Ecce Homo*. Buenos Aires: Gradifco, pág. 75.

Aquí y allá

No creo que ser un improvisador libre en Argentina signifique algo distinto a lo que significa serlo en cualquier otra parte del mundo. Al menos, no en el terreno de lo musical o artístico propiamente dicho. Sí es factible que personas de distintas culturas generen ciertos rasgos característicos de identidad sonora, ya que es probable que compartan problemáticas y modalidades, entre otras cosas. Tal vez haya una forma argentina de improvisar libremente. En ese caso, los rasgos particulares podrían ser analizados por un equipo formado por improvisadores y estudiosos del campo.

La diferencia sustancial entre lo que pasa en Argentina y lo que pasa en el resto del mundo en el campo de la improvisación libre tiene que ver con el valor cultural que se le asigna a esta actividad. En los países del norte, es decir, aquellos que son mirados desde el sur, y especialmente en los desarrollados (léase los que tienen poderío económico), hay conciertos, festivales y seminarios de improvisación libre subsidiados por el Estado. Especialmente para artistas locales, pero también para artistas extranjeros. Porque se le asigna un valor cultural a esta actividad y el Estado, a través de sus instituciones culturales, invierte para sostenerla, existe una prensa que difunde eventos y oportunidades, hay residencias y becas diseñadas para realizar entrenamiento, formación, performances e incluso investigación.

En Argentina, nada de lo que acabo de describir existe.

Sin embargo, Argentina es el país donde reside, trabaja y enseña, hace ya varias décadas, una de las pioneras de la educación musical del mundo: Violeta Hemsy de Gainza. Su forma de enseñar a tocar el piano toma a la improvisación como recurso clave tanto para el aprendizaje del lenguaje como para el desarrollo de elementos tan esenciales

como la libre expresión y la creatividad personal. Improvisar es, parafraseando a Violeta, aportar al proceso educativo la música propia de modo que se integre con la música de afuera.²

Por lo demás, en Argentina hay una sólida escena de improvisación libre que lleva más de tres décadas de desarrollo y que sigue creciendo en la actualidad. Si bien es reducido el número de músicos que, pese a las condiciones adversas, ha generado –y continúa generando– ciclos dedicados a la improvisación libre, entre otros, es importante destacar a aquellos cuya existencia sostenida permitió desplegar y dar visibilidad no solo a la cantidad sino también a la calidad de las producciones argentinas en este campo. Entre ellos se cuenta el ciclo *Instantes Sonoros*, que dio un lugar primordial a la improvisación libre, así como a músicas experimentales y de difícil clasificación. Sin página web, sin subsidios, sin prensa y sin sellos discográficos, *Instantes Sonoros*³ reunió a gran parte de la escena local –y a varios artistas extranjeros– a lo largo de doce años.

Si bien lenta, y extremadamente tarde, algunas instituciones educativas han comenzado a incluir a la improvisación como materia o como práctica dentro de sus planes de estudio, la mayoría de ellas trabaja hacia la improvisación en el jazz o en un determinado estilo. Por otro lado, algunos improvisadores libres, entre los que me incluyo, vienen desarrollando talleres orientados a ofrecer herramientas para

² Hemsy de Gainza, Violeta (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.

³ En el año 2007 Jorge Mancini y Fabiana Galante idearon el ciclo *Instantes Sonoros* dedicado a la música experimental, improvisada, arte sonoro y arte performance. El ciclo se inició el 7 de agosto en el Centro Cultural Domus Artis de la ciudad de Buenos Aires. A partir del 2008 se sumó al equipo el artista Carlos Murat, quien curó la programación audiovisual y realizó registros de todos los eventos del ciclo.

pensar y experimentar la improvisación como un campo libre o a descubrir.

Pienso que la improvisación y la improvisación libre tienen todo para contribuir a las instituciones. No solo para los futuros improvisadores sino para los compositores, los maestros y, particularmente, para los intérpretes.

No tengo dudas de que, bien guiada, la experiencia de liberar el pensamiento y, por lo tanto, el sonido, sumada a la práctica de la improvisación como camino para encontrar el mundo sonoro propio, único e irrepetible, tiene que ser un punto de inflexión para cualquier artista comprometido.

Cuando improviso

Gran parte de mi trabajo consiste en estar en forma física y mentalmente. Esto significa no solo estar musical y técnicamente entrenada, leer y estudiar obras de compositores que me interesen o propongan desafíos atractivos, sino dedicar tiempo a la búsqueda de nuevos sonidos e ideas. Los recursos de un improvisador deben crecer constantemente. Una parte del proceso de crecimiento ocurre en la soledad del estudio (en las dos acepciones del término). La otra, complementaria de la anterior y tan importante como ella, se realiza sobre el escenario.

Si bien muchos músicos –la gran mayoría de ellos compositores de vanguardia, por ejemplo– opinan lo contrario, me interesa especialmente lo que puede surgir de la particular intersección que se genera en el veloz ida y vuelta entre la escucha, el pensamiento en acción y la mano.

A la vez me interesa caminar por la delicada cuerda floja entre lo que funciona y lo que no –como también buscaba John– incorporando al “error” y al “desvío” como posibilidades válidas, ya que es la búsqueda del equilibrio

y el constante riesgo de perderlo lo que sostiene todo el andamiaje del improvisador.

Sí, trabajo con conceptos. Por ejemplo: la importancia del silencio.

Sí, trabajo con ideas. Por ejemplo: me preocupa el tema del camino que, si no le dedico un pensamiento, toman las manos “naturalmente” ya que, ellas en particular, necesitan despojarse de fórmulas aprendidas. Caso contrario, invariablemente reproducirán geografías de músicas preexistentes.

También está el tema del registro y la difusión de estas músicas que, como todas, son efímeras en su esencia. Comparto mi trabajo a través de conciertos, grabaciones y festivales y doy talleres sobre improvisación y creación sonora. Sin embargo, muy pocos de los proyectos en los que estoy involucrada se pueden encontrar online. Por falta de tiempo, pero también, honestamente, porque me resisto a posar en vitrinas virtuales y a la “obligación del diseño de sí”⁴.

Para los talleres sobre improvisación y creación sonora que doy, desarrollé una serie de ejercicios que fomentan el refinamiento de la escucha, la percepción del otro y del espacio, el sentido de responsabilidad sonora personal y colectiva, la estimulación de la imaginación y la toma de conciencia sobre la diferencia entre tocar y “ser” sonido, entre otros aspectos.

⁴ Groys, Boris (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja negra editora, pág. 19.

Coda o uno de mis proyectos de improvisación preferidos

Uno de los proyectos de improvisación más interesantes en los que participé en los últimos años se llama *Yarará*. Y merece un artículo aparte.

La historia comenzó en un Festival Internacional de Música Improvisada que se realizó en Chile, en el año 2011. Varios músicos argentinos habíamos sido invitados a participar y uno de los conciertos incluía la ejecución de la obra *Cobra* de John Zorn.

Luego de tocarla, se generó una conversación entre nosotros (el artista chileno Ramiro Molina y los argentinos Fernando Perales y Luis Conde), sobre cómo sería, o más precisamente, cómo hacer una versión argentina. Sin saber cuán poderoso se tornaría el proyecto, esa misma noche Fernando Perales y Luis Conde concibieron *Yarará*.



Yarará es una performance de improvisación colectiva en la que un número variable de músicos/artistas es invitado a responder sonoramente a todo tipo de órdenes

dadas por dos directores. Su rol es dirigirse mutuamente, dirigir a los músicos, realizar acciones de orden performático y desplegar objetos que disparen la imaginación de los improvisadores. Estos pueden seguir a cualquier director o independizarse de ellos.

Entonces, ¿por qué este proceso de improvisación es tan especial?

En mi opinión, *Yarará* logra crear sentidos a partir de una conjunción interesante de tres factores: el rol inusual de los directores, el uso poético de los cuerpos de los improvisadores y la naturaleza de los objetos seleccionados para disparar la imaginación de los ejecutantes. Un evento en el que, música/sonido, teatro, imágenes, textos y performance se funden para volverse un todo orgánico.

Para dar un ejemplo de la relación entre los tres factores mencionados, simplemente describiré el momento en que uno de los directores me indica que vaya hacia el piano. La única consigna que me había sido dada previamente era la de elegir una pieza de estilo romántico. Entonces, siguiendo su pedido de sentarme y tocar, como lo hace cualquier músico “obediente”, me encontraba tocando la *Escena infantil N° 1* de R. Schumann cuando, de repente, sentí un peso sobre mi cabeza. Este peso era... ¡el de una jaula! A partir de ese instante tuve que controlar extremadamente mis movimientos, no solo para sostenerla evitando su caída, sino para que la interpretación no se viera afectada. En este ejemplo puede verse que piano, intérprete, objeto/jaula y Schumann acababan de convertirse en una nueva entidad indisoluble. Mi cuerpo se había tornado parte crucial de la interpretación y la situación interpretativa, algo totalmente nuevo para mí y para la audiencia. Interesante pensar, más tarde, que la cabeza del intérprete/pianista había quedado atrapada...



Otro ejemplo es el momento en que uno de los directores rasga la parte superior de mi ropa. La idea no era exhibir mi cuerpo, sino sugerir o dar cuenta del nivel de violencia que puede estar implicado en la relación director/intérprete. Aquí lo que se exhibe es el abuso de autoridad o el ejercicio de poder llevado al límite.

Inmediatamente después, el mismo director me cubre con una tela negra de seda y, por un momento, nos transformamos en una réplica, falsa y peculiar, de la obra *American Gothic*⁵ mirando a la audiencia en silencio.

Imposible no mencionar el momento en que uno de los directores comienza a cortar las cabezas... de unas pequeñas esculturas. Estas miniaturas eran réplicas del busto del expresidente argentino Juan Domingo Perón. El sonido de la acción de la máquina, el olor a quemado y la potencia de la imagen se funden aquí también, ridiculizando al poder, tanto a nivel material como simbólico.

En *Yarará*, las acciones y los modos irónicos y políticamente incorrectos de los directores sugieren un cuestionamiento del rol tradicional que les asigna a los mismos la cultura musical de Occidente. Hay un cuestionamiento plasmado también cuando la participación del cuerpo de los intérpretes se torna visible y relevante, ya que, en los patrones de dicha cultura y, específicamente, en el terreno de la música clásica, el cuerpo del intérprete es reprimido u ocultado.

En *Yarará* hay una representación de la sociedad argentina, un repaso no lineal de tramos de nuestra historia, una iconografía y despliegue que surgen de la cultura, la política y el arte argentinos del pasado reciente, dotando a la obra de una identidad inconfundible.

⁵ Cuadro del pintor norteamericano Grant Wood.

Una salida del callejón sin salida del arte de vanguardia.

Una protesta contundente en clave sonoro/visual. Un manifiesto político en acto.

Poética de lo simple.

Lo descarnado, el caos, el instinto.

Feos sucios y malos.⁶

Yarará se estrenó en el ciclo experimental Instantes Sonoros, en diciembre del 2011 en el Centro Cultural Domus Artis de la ciudad de Buenos Aires. Se realizaron tres versiones más entre 2012 y 2014. El proyecto está en curso y cada performance es única.

Antes del estreno, su título completo ya era:

Yarará/Colectivo fuera de línea. Homenaje al sentido común

El elenco estable de improvisadores incluyó a Andrea Fasani, Jorge Mancini, Carlos Murat y Fabiana Galante.

Asimismo, participaron en distintas versiones: Claudia Toro, Juliana Moreno, Marta Roldán, Cecilia Quinteros, Ramiro Molina, Marcelo Toledo, Omar Grandoso, Wenchi Lazo, Adrián Fanello, Javier Cánepa, Luis Marte, Darío Dolci, Hernán Vives y Zelmar Garín.

Idea y coordinación gestual: Luis Conde y Fernando Perales.⁷

Fotografías: Carlos A. Murat y Claudia Toro

⁶ Nombre del film de Ettore Scola de 1976.

⁷ En abril del 2013 se difundió un fragmento de *Yarará* en el programa de Nina Polaschegg: *"NOWJazz": Zeitgenössische Musik in Argentinien: Improvisation, Experimentelle Elektronika, Free Jazz* [*"NOWJazz": música contemporánea en Argentina: improvisación, electrónica experimental, free jazz*], a través del canal SWR2 de la radio pública de Alemania.

Agradecimientos

Agradecemos la generosidad de los autores que participan desinteresadamente en este libro: Luis Conde, Máximo Endrek, Christoph Irmer, Franco Pellini, Reinhard Gagel, Fabiana Galante, Gustavo Alcaraz, Elisabeth Flunger, TRAMA-ensamble eléctrico (Emilio Satti, Blas Urruty, Juan Luquese y Cristian Villafañe), Cordula Bösze, Wilfrido Terrazas.

Agradecemos a Ulla Riedel por la imagen de tapa.

Agradecemos a Gabriela Milone, Mariana Robles y María Marta Arce por su asesoramiento en cuanto a terminología.

Datos de traducción

Ute Völker, *¿Improvisación libre?! Traducción: Eduardo Spinelli.*

Christoph Irmer, *La extrañeza de la improvisación. Traducción: Eduardo Spinelli.*

Reinhard Gagel, *Encuentro de culturas en el momento ad hoc de la improvisación. Traducción: Eduardo Spinelli.*

Elisabeth Flunger, *La improvisación en el contexto de... Traducción: Maximiliano Berteau.*

Cordula Bösze, *¡La música te sale directo del corazón! Traducción: Eduardo Spinelli.*

Revisión de todos los textos: Micaela van Muylen.