

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

Encuentro de culturas en el momento *ad hoc* de la improvisación

Reinhard Gagel

En este texto deseo reflexionar sobre la pregunta de por qué justamente la improvisación libre ha despertado y despierta incluso hoy la esperanza de ayudar a salvar las diferencias culturales, y a partir de qué cualidades de la improvisación sería posible. Recogeré para esto las argumentaciones de Bert Noglik, un autor de enorme importancia para la improvisación libre, y las comentaré desde el presente. Transcribo en cursivas los fragmentos de su conferencia del año 1993.

En un sentido muy amplio, la música improvisada presenta también la oportunidad de un comunidad comunicativa de integrantes de diferentes culturas sin el imperativo de una fusión diluida comúnmente llamada “world music”, reducida a un mínimo común denominador.¹

La música de improvisación libre podría –no, Noglik dice claramente puede– presentar la posibilidad de una comunidad, también de músicas de diferentes culturas. Esto fascinó, por ejemplo, a les músiques improvisaderes Derek Bailey, Peter Kowald, Butch Morris y Evan Parker (entre otros), que realizaron giras y armaron ensambles y festiva-

¹ Noglik, Bert. *Musikalische Improvisation als Aktion in Zeit und Raum [Improvisación musical como acción en el tiempo y el espacio]*, en: Fährndrich, Walter (ed.) *Improvisation II [Improvisación II]* (Tagung 1993 [Jornadas 1993]). Winterthur, 1994, pág. 88 y s. Estos fragmentos releídos hoy y revisados provienen todos del texto que Bert Noglik presentó en Lucerna en 1993 como bosquejo de una historia de la improvisación libre.

les mixtos en este sentido. Noglik opone aquí claramente la *comunidad comunicativa* a la *fusión diluida*, utiliza peyorativamente el término *world music* –otra denominación estilística para la combinación de culturas musicales– para una música *reducida a un mínimo común denominador*. La *comunidad comunicativa* es una parte esencial de la improvisación libre, implica intercambio, discurso y exploración pública, mientras que *fusión* como nombre para una acumulación de elementos de músicas de otras culturas se puede considerar un exotismo.

Derek Bailey intentó algo así a través de la integración de músicas “étniques”² en sus proyectos a modo de “compañía”³ basados en la improvisación libre; también apuntan en esta dirección los grupos titulados “X-Communication” conformados alrededor de, entre otros, Butch Morris y Martin

² N. de T.: Dado que el texto del autor está escrito en lenguaje inclusivo, decidimos traducir todo este texto en lenguaje no binario, incluso en aquellos segmentos en que en el original no se utiliza o no es necesario en alemán, o cuando se parafrasea o cita un texto de otro autor que no lo utiliza. Consideramos importante tomar conciencia de la algidez política del momento histórico y las experimentaciones del lenguaje no binario, y por ello nos posicionamos a favor de una pluralidad y de la no discriminación.

³ Derek Bailey siempre se interesó por la forma en que les músicas reaccionan e interactúan en situaciones no familiares. A partir de 1977 comenzó a organizar eventos regulares llamados “Company Week”, en los que reunía a un grupo de músicas para tocar en formaciones *ad hoc* a lo largo de varios días. La elección de les mismas era muy cuidada: algunas tenían amplios antecedentes en la improvisación libre, otras no; algunas ya habían trabajado juntas, otras nunca habían ni siquiera oído la música de les otras. Bailey destacó que al final de la semana les músicas habían establecido una relación de comunicación que funcionaba, pero a él no le interesaban necesariamente las performances más pulidas o empáticas que pudieran obtenerse; le interesaban las etapas tempranas, donde les músicas se ponen a prueba entre sí, reaccionando con cautela y tratando de encontrar formas para comunicarse. Fuente: <https://differentperspectivesinmyroom.blogspot.com/2013/07/company-derek-bailey-company-6-7-2lp.html>

Schütz, como así también los intentos continuados por Peter Kowald de improvisar conjuntamente con músicas de diferente procedencia músicocultural (ídem, pág. 88).

En este contexto es necesario nombrar especialmente al contrabajista de Wuppertal, Peter Kowald. Al principio de los 80 estuvo mucho en Japón y, entre otras cosas, publicó una serie de discos conformados solo por dúos con músicas de otros países. Y dio continuidad a este trabajo en sus ensambles *global village*, de los que hablaré más adelante. En los festivales alrededor del sello FMP, cuya política incluía, por razones políticas, el patrocinio de *black music* en Europa, había una gran presencia de, sobre todo, músicas afroamericanas. En la siguiente cita leemos lo que manifiesta Kowald sobre sus diálogos interculturales siempre improvisados, reflexionando sobre cómo se vincula con músicas provenientes de otros contextos culturales:

Peter Kowald dice que para él no se trata de abarcar o mezclar las relaciones entre diferentes músicas, sino de cuestionarlas: “Yo no quiero, por decirlo de alguna manera, aprender a tocar las melodías de otra gente que, a su vez, debería aprender a tocar mis melodías... Para mí se trata de reunir ciertos elementos y luego constatar que en un plano determinado algo converge. A menudo este plano no es evidente, a menudo este plano ni siquiera es audible, pero ese es justamente el plano acertado” (ídem, pág. 89).

Esta declaración subraya una postura muy particular. Para Kowald evidentemente no se trataba del conocimiento preciso de otra cultura, sino del contacto directo con música.

ques. Este no consiste pues en ponerse a sí mismos y a lo propio en primer plano y tampoco en hacer algo mezclando todo. Negando la mezcla, Kowald evidentemente quiere evitar que les otros pierdan su autonomía. Su “aprenderse las melodías”, con una connotación claramente negativa, denota un grado de exigencia, suena a un gesto de dominio (en el sentido de que les otros primero tienen que dominar mi lenguaje o bien yo primero tengo que hablar el suyo). Lo que Kowald propone aquí, por el contrario, es una especie de filosofía de encuentro horizontal de individuos musicales: confía en el contacto musical directo y en las expresiones *ad hoc* de les músicas. Nos encontramos, cada uno con su vocabulario propio, en una especie de espacio abierto que existe principalmente gracias a la aceptación de cualquier tipo de manifestación de le otro. La actitud de *cuestionar* debe ser entendida además como un gesto de reflexión. La improvisación se desarrolla bajo una constante auto-observación de lo que realmente es posible en conjunto.

Gunda Gottschalk, violinista en el *global village* ensemble de aquel momento, confirma, en una conversación reciente (2019), la postura de Kowald. Ella dice que era una condición suya respetar la cultura de le otro, buscando siempre el encuentro en igualdad y la comunicación. Gottschalk detalla del siguiente modo la postura de Kowald:

- i. Quería empezar a tocar de inmediato, buscaba entenderse en el procedimiento de hacer música y no con acuerdos verbales o conceptos,
- ii. era consciente de que podemos no entendernos, o bien fracasar.
- iii. Quería transmitir una actitud de esforzarse por les otros también y, justamente, porque no sabemos lo que viene (Gottschalk describe el trabajo como una

lucha para que el entendimiento sea la expresión de la obra).

- iv. En todos los casos es necesario valorar la música que surge en reciprocidad y
- v. no negar la extrañeza a pesar de hacer música juntas.

Escuchar el CD *global village*⁴ me permite corroborar lo anterior: a pesar de que les músicas tienen sus propios timbres instrumentales y formas de tocar, nunca se distinguen modismos idiomáticos. Mi impresión es que aquí no hay una adecuación o superposición de diferentes lenguajes, sino más bien una apertura compartida en la relación con el lenguaje propio y con el de los otros. Esto quiere decir que la idea de una música libre –en resumen, de este tipo de encuentros– es lo comunitario. Lo que vincula es la búsqueda por liberarse del idioma propio y a través de esto, de las posibles correspondencias.

De este modo se producen superposiciones musicales que se consuman en un tiempo compartido con otros, el del encuentro *ad hoc*. Noglik dice al respecto:

... aquí nos topamos... con la representación de una simultaneidad que nos proporciona la improvisación, con la concepción de elementos diferentes superpuestos que conforman una nueva imagen. Para su proyecto "Synergetics", Evan Parker reunió tanto improvisadores con tradiciones culturales étnicas como también músicas que trabajaban con electrónica en tiempo real. Entre sus intenciones estaban, remitiendo a Buckminster Fuller, crear

⁴ *Global Village*, CD, con Peter Kowald, Otomo Yoshihide, Jin Hi Kim, Gunda Gottschalk, Pamela Z.; Free Elephant, 1 de enero de 2004.

“nuevos sistemas, que no puedan ser deducidos a priori del comportamiento de sus partes individuales.” [Esto]... lleva de alguna manera a una comunidad de músicos de regiones e imaginarios donde los relojes –forzando una expresión coloquial– funcionan distinto... (ídem, pág. 89).

La concepción de Parker de improvisación como (nuevo) sistema acentúa lo imprevisible de un contacto *ad hoc* y la postura experimental que este conlleva. En un sistema no hay adición de elementos, sino una producción comunicativa emergente y que permite lo emergente.⁵ La construcción de la estructura musical de lo diferente –porque de hecho de eso trata la improvisación– se reduce radicalmente al momento, al carácter *ad hoc*. A esto parece referirse el deseo de Kowald por trabajos actuales en una temporalidad irreversible e ininterrumpida de un procedimiento musical. Esto lo confirma también Rógerio Costa: “La esencia de la improvisación es el acto mismo de la creación artística: la búsqueda de *lo nuevo* en todo momento, la intensificación del presente”.⁶ Allí solo se puede reunir lo que es relevante en el ahora, no lo que hay que buscar o estudiar por mucho tiempo, no lo que hay que ensayar (o aprender de antemano).

Esto es posibilidad y limitación al mismo tiempo. Pero sorprende que justamente esta forma de hacer música *ad hoc* en conjunto, sin preparación, por lo visto construye una relación artística sólida entre elementos extraños. Es necesaria, sobre todo, la aceptación del momento. Cada participante acepta a priori que no todo lo propio, incluso

⁵ Véase: Gagel, Reinhard. *Improvisation als soziale Kunst [Improvisación como arte social]*. Mainz, Schott Music, 2010.

⁶ Costa, Rógerio. *Cambridge Presentation*, s/d; presentación de Power-Point inédita (en posesión del autor).

en relación con lo otro, puede llegar a tener sentido. Nadie improvisa con otro para enfrascarse todo el tiempo en lo suyo. Es decir, para comenzar a vincularse hay que elegir qué puede encontrar conexión con los demás.

Y el saxofonista [Evan Parker] concluye que para él es menos una música para la danza del cuerpo y más bien una música para la danza del sistema nervioso, la danza del cerebro, la danza de los oídos. La relación con lo físico se conserva, sin duda se refina y se intensifica, de tal manera que la vivencia del tiempo se concibe cada vez más a través de un complejo de sensaciones e imaginarios y ya de ninguna manera exclusivamente a través del plano de lo desarrollado rítmicamente y concebido corporalmente (ídem, pág. 89).

La danza es una metáfora para una forma de movimiento orientada y extática, que nace en el cuerpo y se hace extensiva a todos los sentidos. Esto podría ser un indicio de una percepción sensorial intensificada. Parker se refiere a una sensibilidad, una cualidad verdaderamente integral, cuya intensidad conecta estrechamente a la música y su cuerpo, y transfiere esto al proceso de improvisación. El psicólogo Klaus Ernst Behne afirma así mismo que la improvisación *ad hoc* implica incluso una sobreexigencia permanente: dominar la complejidad de procedimientos que se desarrollan simultáneamente, el tempo alto, las decisiones rápidas, sin tiempo para reflexionar ni defenderse, ni para los miedos. Constata: "Debido a la alta lucidez cognitiva sumada al involucramiento sensorial conjunto se originan estados de conciencia modificados, diferentes a

los del contexto cotidiano”.⁷ La altísima concentración se combina con la percepción clara y surge la impresión de que algo funciona por sí mismo, inclusive se pierde la noción normal del tiempo.

Noglik describe esto como característica específica de la improvisación y destaca especialmente el manejo del tiempo:

Evidentemente en la improvisación musical existen posiciones extremas: o bien rendirse en cierto modo al tiempo, o bien contraponerle estructuras o acentuaciones temporales subjetivas. Una tercera postura es dejarse llevar por el tiempo, algo difícil de verbalizar, pero que sin duda se puede identificar con las anteriores. En cuanto a la sensación del tiempo, este estado oscila entre un tiempo psicológico y uno ontológico (ídem, pág. 87).

Esta alternancia entre un flujo de tiempo normal y su percepción subjetiva, sumada a la sensación de actuar en el umbral entre ambos, se corresponde enteramente con el empleo de la experiencia y el lenguaje en los improvisadores: el violinista canadiense Malcolm Goldstein, por ejemplo, define a la improvisación musical como *playing on the edge* [tocar en el borde]. La música improvisada surge en el entre. Por investigaciones sobre rituales, sabemos de la pérdida de la percepción real del mundo y del tiempo en danzas, músicas o hablas rituales. De ese modo se hace posible disolver fronteras y realizar transformaciones que conducen a ampliaciones de la conciencia. La improvisa-

⁷ Behne, Klaus-Ernst. *Zur Psychologie der (freien) Improvisation* [Acerca de la psicología de la improvisación (libre)], en: Fähndrich, Walter (ed.). *Improvisation I* [Improvisación I]. Winterthur, Amadeus, 1992, pág. 51 y s.

ción crea un nuevo contexto del hacer musical y permite el encuentro de distintas posturas y posiciones; para Noglik, esta constituye una forma de arte autónoma e independiente, que también va más allá de las fronteras culturales.

En la improvisación libre se asimilaron concepciones temporales diversas y materiales estilísticos diferentes, y se integraron en un contexto nuevo que inició una tradición a partir de su dinámica propia. Esta tradición tiene raíces en las orígenes de nuestra cultura musical, al igual que de muchas otras; sin embargo, se manifiesta como una forma de arte autónoma e independiente en el marco del reciente resurgimiento de la improvisación, en una época en cierto modo “ilustrada”, desacoplada de las ataduras étnicas al culto y el ritual (ídem, pág. 89).

No tanto la cuestión de encontrar un lenguaje común, sino más bien la reunión radical de los encuentros en el momento *ad hoc*, engendra la esperanza de que diferentes manifestaciones musicales puedan establecer una relación productiva. Lo que allí surge como estructura musical, como forma, giro y figura no se puede determinar de antemano. Y permanece abierto si es posible llegar a un acuerdo, como sea que este se defina. Tenemos, sin embargo, músicas y conciertos muy logrados y sus registros en grabaciones y discos. Lo primordial es el interés de les músicos por este encuentro, al igual que la expectativa de que llegue a ser productivo.

El filósofo Franz Martin Wimmer denomina “polilogo” a una forma especial del diálogo entre muchos, en la que todos los participantes tienen la misma franqueza y el mismo

respeto por cada uno.⁸ Un polilogo musical sería la denominación ideal para lo que en la filosofía de la improvisación se define como a tocar al mismo nivel. En esta situación *ad hoc* especial, un polilogo puede lograrse solo si los participantes renuncian a las pretensiones de absolutez y a una expectativa definida de lo otro o de la música. Si todos los intérpretes ingresan en la potencial franqueza y complejidad de lo *ad hoc*, la improvisación libre puede devenir un arte musical intercultural. Noglik afirma:

El potencial de la improvisación libre es prácticamente inagotable: siempre pueden sumarse nuevas tradiciones y es capaz de poner en marcha procesos innovativos por sí misma. En esto, los materiales, estilos y concepciones rítmicas (o mejor dicho temporales) que ingresan de otras áreas de la música, se transforman en otro campo de acción cuyas coordenadas se desplazan constantemente, pero que no obstante –debido a la experiencia de escucha y de ejecución acumulada– despliega un continuum propio (ídem, pág. 90).

Lo *ad hoc* de la improvisación libre, la creación de instantes efímeros y su unión con lapsos de tiempo, crea un campo de acción cuyos tamaño y coordenadas varían constantemente. Esto constituye la esperanza de la improvisación libre: ofrecer un espacio-tiempo de posibilidades presente, en el cual pueden asimilarse y también encontrarse estilos y tradiciones, y quizás fundirse entre sí. Este espacio no visible se forma a partir de las dinámicas temporales

⁸ Wimmer, Franz Martin. *Vom Umgang mit kulturellen Differenzen in der Philosophie [Acerca del manejo de las diferencias culturales en la filosofía]*, en: Utz, Christian (ed.). *Musik und Globalisierung [Música y globalización]*. Saarbrücken, Pfau, 2007, pág. 73.

de la música, además de, por supuesto, las sonoras. Por ello está en continuo movimiento y sus dimensiones pueden variar también continuamente. En este espacio abierto podrían acontecer encuentros productivos también de diferentes culturas. Así mismo el carácter *ad hoc* parece ser, como ya he mencionado, un estado no cotidiano especialmente intenso en lo psicológico, en el que las personas van más allá o se salen de sí mismas, para vincularse productivamente en lo desconocido y ajeno, justamente para *ser de otra manera*.

Una condición para el entendimiento musical con otras culturas sería entonces más bien la adquisición o la existencia previa de esta postura antes que el trabajo con el habla y el lenguaje de le otre. Esto sin duda requiere de mucho ensayo. No en vano les musiques que citamos como ejemplo exitoso de este tipo de proyectos cuentan con amplia experiencia en la improvisación libre. Se podrían encontrar en una improvisación libre en cualquier parte del mundo. La decisión, la voluntad y el interés de tocar libremente ya disuelven entonces las fronteras. La improvisación no es la visión de una fusión de diferentes lenguajes, sino que brinda una postura que permite el encuentro: la liberación de la obediencia rigurosa al idioma y al lenguaje propios en pos de la apertura de oírse de una nueva forma a sí mismo y de escuchar de una nueva forma a les otre. Esta es la concepción del polilogo como una aceptación productiva de muchas voces. La cuestión que solo puede aclararse o negociarse mediante la prueba continua sería si esto lleva a un entendimiento musical transcultural.

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 Muylem.