



Autor: **Pellini, Franco Alberto**

Documento de conferencia

La libre improvisación como propuesta pedagógica en contextos educativos

Año: 2018

Pellini, F. A. (2018). La libre improvisación como propuesta pedagógica en contextos educativos. *Investiga+*, 1(1), 234-237. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/275>

La libre improvisación como propuesta pedagógica en contextos educativos

Free improvisation as a pedagogic proposal in educational contexts

Franco Pellini

Lic. en Composición Musical
pellini.franco@gmail.com

Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba

Resumen

El texto observa la formación de intérpretes musicales y propone un cambio en el aprendizaje técnico para repensar la manera en la que observamos y teorizamos con el fin de generar a través de la libre improvisación una nueva práctica musical integral. Investigación/Acción, trabajo elaborado a través de entrevistas y encuestas realizadas a estudiantes de la cohorte 2016 de la Licenciatura en Interpretación Musical de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.

Palabras clave: libre improvisación – ejecutante – intérprete – práctica – cuerpo.

Abstract

The text studies the training of musical interpreters and proposes a change in technical learning to rethink the way in which we observe and theorize in order to generate, through free improvisation, a new integral musical practice. Research / Action, work done through interviews and surveys conducted with students of the cohort 2016 of the Bachelor of Musical Interpretation (Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba).

Keywords: free improvisation – performer – interpreter –practice – body

La maldición de Pitágoras

El origen de la palabra *teoría* refiere a la observación de la realidad. Es un derivado del verbo *theoréo* (examinar, inspeccionar, observar), verbo que tiene relación con la palabra *Théa* (visión) y con el verbo *Theaomai* (contemplar, mirar, visionar). Es así que idealmente, mediante la observación de ciertos fenómenos, se construía una teoría. Parece que, tras el paso del tiempo, y en la necesidad de establecer conceptos respecto a nuestras prácticas dejamos de observar y las remitimos a lo que la teoría nos dijo de ellas. El diccionario de la Real Academia Española define a la teoría como “un conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación”. Subrayo: con independencia de toda aplicación, prescindiendo de sus aplicaciones prácticas.

Fue en la antigua Grecia, durante el auge de la teorización matemática, cuando comenzó a pensarse la teoría musical. Pitágoras fue el primero en relacionar estas dos disciplinas y encontró una correspondencia entre los números enteros y los sonidos armónicos. Es a través de este descubrimiento cuando comienza, en nuestra opinión, la catástrofe de la teoría musical. Aquello que es equilibrado y matemático será bello.

Los estudios musicales se remiten a teorías antiguas y extremadamente cerradas. Respondemos a esos modelos sin hacernos preguntas, lo que nos lleva a preguntarnos si es suficiente la teoría musical y las formas en la que se aborda para generar un músico sensible, creativo y autosuficiente.

La libre improvisación como propuesta

A través de prácticas musicales de improvisación podemos tensionar la teoría hacia otro lado. Podemos, en efecto, pensar en el proceso creativo como una praxis viva en contraposición a un producto musical como parte de una teoría muerta.

¿De qué nos hablan los libros de improvisación?, ¿qué temas tratan los teorizadores de la libre creación sonora? Les preocupa el factor humano: cómo reconstruir el vínculo entre músicos, entre los músicos y el público, entre los músicos y la sociedad que los contiene (Nachmanovitch, 2004; Alonso, 2007; Matthews, 2012). Pensar la improvisación libre es valorar la práctica musical por fuera de las jerarquías establecidas, se reconstruye lo relacional y se abre paso a la verdadera escucha como necesidad central en la construcción de una música realmente libre y contemporánea. Es una práctica de la libertad, de accionar con solvencia, respeto y verdadera libido hacia el fenómeno sonoro. Consiste en recuperar el impulso fundamental y la fuerza creadora de la energía vital.

Es curioso cómo la teoría dejó de ser una observación de la realidad para convertirse en una regla informativa de cómo deben hacerse las cosas. Esto no solo nos ha quitado la voz, si no que nos ha dejado sordos. Entre la teoría y la práctica incesante y repetitiva de la técnica se genera un círculo vicioso en el cual no hay lugar para la escucha. La teoría nos clarificó hace tiempo cómo deben llevarse a cabo los estudios de la técnica musical instrumental, por consiguiente, nos explica cómo debe sonar un instrumento. Todo aquello que esté por fuera será extra musical, una técnica “extendida”. Nos enseñan a soplar una flauta esperando que no se escuche el aire que hacemos correr en el instrumento, a presionar un acorde en la guitarra sin que

se oiga el movimiento de nuestros dedos en el mástil, todo esto en pos de aquello que suena “bello”. ¡Maldición de Pitágoras!

¿Por qué luchamos en contra de las posibilidades que un instrumento ofrece naturalmente? ¿Cuánto más grande e interesante se vuelve el abanico de posibilidades sonoras y musicales si nos liberamos de los preceptos teóricos con los cuales quieren formarnos? Y principalmente, ¿sabemos que es nuestra tarea cuestionar constantemente los métodos que nos son impuestos por nuestros profesores?

La institucionalización de las prácticas musicales

Las instituciones formativas muchas veces carecen de la valentía que requiere transformar las teorías o las formas de abordarlas. Los sistemas políticos disponen espacios y recursos que permanecen inmóviles durante años y los profesores se apegan a una forma de comunicar sus conocimientos. La antigua figura del discípulo ingresó a las instituciones educativas públicas y causó daño en el desarrollo de los estudiantes. No se les enseña a ser autónomos, se los educa para ser dependientes. Es notable en el caso de los conservatorios cómo se guía a los estudiantes a la elección de un único profesor o profesora de instrumento durante toda una carrera, en muchos casos y particularmente en Argentina, se debe en general a la ausencia de fondos concretos para tal fin. Se evidencia de este modo que no hay interés en fomentar la pluralidad de voces y los debates abiertos dentro de la formación técnica instrumental.

La competencia es feroz, y el enemigo es el otro. En este sentido, Humberto Maturana, biólogo y pensador chileno comenta en una entrevista que le hicieron por Radio Cooperativa de Chile (2013) que “vivimos en una cultura de la competencia”. Para parafrasearlo diría que esto implica la negación de lo que uno hace. Uno hace las cosas en función de lo que hace el otro, y es importante que el otro pierda, sin eso uno no gana. La improvisación libre como propuesta educativa refuerza la relación con el otro. Lo valora y lo requiere para existir. Desarrolla el vínculo a través de la práctica sonora, pondera la escucha como método principal de comunicación. Nos permite reconstruir nuestra técnica y repensar la teoría musical colectivamente. Requiere de pluralidad.

Retornamos a la pregunta ¿qué temas tratan los teorizadores de la libre improvisación? Y pensamos a futuro. Una vez que nos dispongamos a reconstruir vínculos, a escuchar y decidir colectivamente -y esto por ahora en un estrato sonoro, piensen en todo lo que podríamos aplicar esta actitud de respeto y construcción social en la vida diaria para nuestras comunidades- podríamos comenzar a pensar y poner en práctica nuevas formas de hacer y estudiar música, para finalmente, abrirle posibilidades a una nueva teoría, con la esperanza de que con algo de tiempo vuelva a ser desbaratada.

Por qué improvisar o componer siendo instrumentista

En nuestros años de experiencia en la improvisación, hemos caído en la cuenta de una diferencia entre las improvisaciones llevadas a cabo por los intérpretes con formación instrumental y los intérpretes formados como compositores. En los casos en los que hemos oído a instrumentistas, hemos percibido el proceso como una forma de juego en la que se ponen en marcha estructuras muchas veces visitadas durante los estudios de instrumento sin tener consciencia de lo sonoro como material propositivo para construir música coherente. La impresión es la de un accionar sin escucha. Cuando hemos oído a intérpretes compositores, hemos percibido que más allá de la técnica instrumental pura, muchas veces ausente, la búsqueda sonora implica un desarrollo de los materiales que permitan una forma musical coherente.

En este punto es importante mencionar las dificultades que implica la improvisación libre como objeto de estudio. Es casi imposible identificar el grado de intencionalidad ejercido por los músicos en el proceso de improvisar. Por ello trataremos de justificar este pensamiento con algunas ideas respecto a la formación de intérpretes.

Davison y Welsh (1988) dicen que los músicos no están interesados en los procesos por los cuales resuelven problemas musicales, sino solo en los productos finales exitosos. Consideramos este uno de los principales problemas a la hora de estudiar instrumentos. Los estudiantes repiten pasajes complejos de una obra musical una y otra vez sin reflexionar qué es lo que está causando problemas y cómo esa resolución podría aplicarse a pasajes musicales en otras obras. En muchos casos no se ve más allá de la propia línea que debe ser interpretada. No se estudian las relaciones de esta línea con las otras partes de la obra y su estructura. No se estudia cómo ese pasaje sirve para construir forma. No se contextualiza sobre el periodo en el que la obra fue compuesta y como se relaciona con la música de su época. Y en ciertos casos extremos, no se sabe nada respecto del compositor o la compositora (Davison & Welsh, 1988; Robledo Barros, 2004; Dreyfuss, 2007).

En una reciente charla, un trompetista interesado en la libre improvisación se preguntaba por qué su profesor le exigía un enorme tiempo de práctica para lograr el “sonido del instrumento”, ¿acaso el ruido blanco plagado de inarmónicos que provocan los labios sobre la boquilla de la trompeta no es un sonido del instrumento?, ¿no puede considerarse un objeto sonoro típico del instrumento, cuya materialidad, permita la composición de una obra musical o una improvisación libre? Consideramos que el trabajo de buscar el “sonido del instrumento” debería convertirse en una práctica de investigación sobre el propio instrumento con una dinámica especial para generar una disciplina de trabajo mucho más compleja, profunda y acabada. Asimismo, sería importante que los instrumentistas realicen estudios complementarios de composición, para

enriquecer su visión integral de las músicas a interpretar. Tal cual sucede con los estudios complementarios de instrumento en las carreras de composición musical.

Si repensamos las formas de abordar el estudio de instrumento y hacemos hincapié en la improvisación libre, y en otros tipos de músicas contemporáneas nos permitiría, tal cual menciona el músico y psicoanalista Serge Cottet (2017) romper con los hábitos de escucha, reintroducir en la música aquello que ella ha expulsado para constituirse. Es el retorno de lo reprimido musical amordazado durante siglos: el ruido, el crujido, el sople, el grito, la disonancia en sí misma, la falsa nota, etc.

Por su parte, Robledo Barros (2004) aprecia que el desarrollo de competencias improvisativas para la creación espontánea propias o recreadas mediado por la relación dialéctica entre praxis improvisativa musical y procesos analíticos involucrados de índole estructural, posibilita al alumno el logro de niveles de creatividad en estadios de complejidad creciente.

Es en esta línea que consideramos que quitar la mordaza de aquello que constituye al sonido, que constituye la música y desarrollar competencias improvisativas/ compositivas nos da la posibilidad de enriquecer la práctica como instrumentistas para poseer una visión más amplia y pasar de ser ejecutantes a ser intérpretes.

La ausencia del cuerpo del intérprete

Es curioso cómo interpretar una música correctamente responde al pensamiento crítico del músico instrumentista, a una especie de lectura personal más elevada que la mera repetición de notas en una partitura como bien menciona Laurence Dreyfus (2007) en su artículo "Beyond the Interpretation of Music". Aún asumimos que los instrumentistas tienen el poder de leer o interpretar el pensamiento de alguien correctamente. Algo que nos parece aún más curioso de este texto, y es por ello que hemos elegido mencionarlo, es que se deja entrever que improvisar no se relaciona con interpretar, más bien es abordar la música desde otro marco conceptual. Y es quizás esta idea el problema.

¿Qué es lo que hay más allá de la interpretación?, ¿quién o cuál es la autoridad suprema que nos dirá si la música que estamos ejecutando está correctamente interpretada? Finalmente, la historia es la autoridad que domina la interpretación (Dreyfuss, 2007, pag. 269). Pero ¿quién escribe esa historia? Historiadores y musicólogos han ignorado sistemáticamente la improvisación musical por la imposibilidad de tener un material perdurable a disposición en el cual basar sus estudios. Simplemente eligieron no teorizar sobre ella.

Este mirar para otro lado es precisamente lo que ha separado las prácticas y no ha permitido la posibilidad de músicos integrales. Se separó la composición de la interpretación, la interpretación de la improvisación y se optó por el camino a las especialidades. Inclusive, la improvisación quedó relegada del medio como una especie de arte menor, arte jocosos, divertimento momentáneo o como anécdotas de demostración de habilidades musicales superiores. Recién en el año 1938, Ernst Ferand concibió un material teórico que tuvo como objeto de estudio la música improvisada: *Die Improvisation in der Musik* (Norro, 2007).

Se ha puesto en primer lugar la información, el texto, la música escrita que requiere de la mente de un traductor de partituras para que el mensaje pueda ser transmitido. El pensamiento viene antes, el cuerpo será mero transporte de la interpretación que el instrumentista hace del pensamiento del compositor. En este sentido, Laurence Dreyfuss (2007) afirma que el hecho de que estemos atados a nuestros textos y rara vez nos apartemos de ellos (a diferencia de la mayoría de los otros músicos) significa que el juego sin restricciones sigue siendo un ideal irrealizable, si bien no menos deseable. Por lo tanto, es posible que haya llegado el momento de abandonar nuestro hábito de preguntar: "¿Debería interpretar la música de esta o aquella manera?" Y deleitarme con la riqueza de posibilidades experienciales que se nos presentan como amantes e intérpretes de la música. Porque si podemos capturar este sentido de hacer música en un mundo que desciende tan fácilmente a la brutalidad, podemos superar el mayor desafío y obtener la recompensa más rica. (pág. 272)

Coda

La libre improvisación nos permite poner en duda esta idea que ha dominado los estudios de instrumento y poner en relevancia al cuerpo, que no será únicamente un mediador entre el sonido físico y la cognición mental.

Improvisar colectivamente ayudará al músico instrumentista a romper las ataduras con el texto, con el código musical escrito. En una improvisación lo sonoro no responde a patrones preconcebidos ni a códigos escritos. La música se construye en la inmediatez y es nuestra tarea reaccionar a lo imprevisto. El instrumentista pone en juego su cognición mental al mismo tiempo que el cuerpo acciona y reacciona. Esta práctica requiere de destreza física y entrenamiento, un compromiso que no siempre se asume al estudiar una partitura. Los profesores de instrumento nos dirán cómo se debe posicionar el cuerpo para estar más cómodos al tocar sin preguntarse si esa comodidad o postura es apta para ese singular estudiante. Como dice la Falacia del Nirvana: "Le mieux est l'ennemi du bien"¹.

La libre improvisación como práctica estimula la consciencia física, la escucha, la presencia del músico instrumentista en un tiempo/espacio que existe en relación con otros cuerpos en constante movimiento. La

¹ "Lo mejor es enemigo de lo bueno" (Voltaire. París 1694-1778).

consciencia corporal dinámica se desarrolla entrenando libre improvisación colectiva y permite al estudiante de instrumento aplicar su singularidad a prácticas musicales y artísticas poniendo en relevancia la percepción, la clara consciencia del propio cuerpo, del espacio, y de los otros.

Referencias bibliográficas

- Alonso, C. (2007). *Improvisación libre, la composición en movimiento*. España: Dos Acordes.
- Cottet, S. (2017). La música contemporánea: la fuga del sonido. *lacanquotidien.fr*, 752. Recuperado de <https://www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2017/12/LQ-752-A.pdf>
- Davidson, L. & Welsh, P. (1988). From collections to structure: the developmental path of tonal thinking. En J. Sloboda (Ed.), *Generative processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation and Composition* (pp. 260-285). Oxford: Clarendon Press.
- Dreyfuss, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(3), 253-272.
- Matthews, W. (2012). *Improvisando, la libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Nachmanovitch, S. (2004). *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte* (2ª edición). Buenos Aires: Paidós.
- Norro, M. (2008). Composición en tiempo real. En M. de la Paz Jacquier & A. Pereira Ghiena (Eds.), *Objetividad - Subjetividad y Música. Actas de la VII Reunión de SACCoM* (pp. 203-216). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Recuperado de http://www.saccom.org.ar/2008_reunion7/actas/31.Norro.pdf.
- Radio Cooperativa (3 de enero de 2013). Humberto Maturana: El vivir en la competencia no hace que hagamos mejor las cosas. *Cooperativa.cl* [en línea]. Recuperado de <http://www.cooperativa.cl/noticias/sociedad/desarrollo-humano/humberto-maturana-el-vivir-en-la-competencia-no-hace-que-hagamos-mejor-las-cosas/2013-01-03/185014.html>
- Robledo Barros, R. (2004). Estrategias para el desempeño creativo musical espontáneo y procedimientos interdisciplinarios facilitadores en dicho proceso. *La universidad como objeto de investigación. IV Encuentro Nacional y Latinoamericano*. Tucumán. Recuperado de http://rapes.unsl.edu.ar/Congresos_realizados/Congresos/IV%20Encuentro%20-%20Oct-2004/eje3.htm (consultada en diciembre de 2017).