**Título: *Lo No Idiomático en la improvisación libre. Prácticas y propuestas en la escena porteña actual.***

**Autor:** Hernán O. Samá

**Dirección electrónica**: saxama@gmail.com

**Formación de grado**: Lic. en Composición con Medios Electroacústicos, UNQ.

**Tipo de beca:** Beca de formación en Docencia e Investigación, UNQ.

**Tema de la investigación**: ***Lo No Idiomático en la improvisación libre. Prácticas y propuestas en la escena porteña actual.***

**Director de la beca**: Diego Romero Mascaró

**Denominación del programa o proyecto en cuyo marco se inscribe la beca**: **TeMAC** (Territorios de la Música Argentina Contemporánea)

**Director**: Liut, Martín.

**Resumen:**

El presente trabajo, enmarcado dentro del proyecto “Territorios de la Música Argentina Contemporánea” **(TeMAC)**, es el primer avance sobre la investigación a realizar entre el lapso comprendido desde agosto de 2016 hasta julio de 2017.

 Este trabajo trata sobre la improvisación libre y se centra en el concepto de música **“***No Idiomática*”, término propuesto por Derek Bailey en el año 1980 para hacer una diferenciación entre las formas de improvisar canónicas (como ser jazz, flamenco) con respecto a la música que se hace sin seguir un modelo sonoro en particular. El foco de atención está dirigido hacia improvisadores que tocan instrumentos acústicos tradicionales que se encuentran activamente haciendo música improvisada dentro de la escena porteña actual. Además, se investigará los procesos de diferenciación e hibridación entre géneros musicales que confluyen en una forma o formas de concebir la improvisación por los músicos locales.

Dentro de esta forma de hacer música se dan dos casos, el primero es el proyecto estable, el ensayo, en donde se crea la posibilidad de conocer en profundidad a los demás músicos, la forma en que conciben la improvisación, cuales son los recursos sonoros que manejan, los gestos corporales y musicales, etc. El segundo caso (es el menos frecuente por la poca fluidez entre improvisadores de otras partes del mundo o entre músicos pertenecientes a colectivos cerrados dentro de la escena porteña), son los encuentros ad hoc, en el que los improvisadores nunca han tocado anteriormente. En estos dos casos existen diferencias muy marcadas.

En los ensayos se establece un idioma común que va en detrimento del espíritu de este tipo de improvisación *no idiomática*, en cambio, en los encuentros ad hoc no hay tiempo para fundar un idioma colectivo.

**Introducción:**

En esta exposición se presenta por primera vez ante una Jornada de Becarios y Tesistas, el tema a investigar y el avance inicial del trabajo que comenzó en agosto de 2016. Como punto de partida, la metodología propuesta fue la recopilación de información de fuentes primarias y secundarias para establecer un marco teórico sólido en el cual fundamentar los próximos pasos.

**Justificación**:

La improvisación libre en nuestro país tiene muy poco tiempo de existencia, con grupos extremadamente reducidos. Es una escena en la que la mayoría de los improvisadores precursores provienen de la música seria contemporánea y, en menor medida, del jazz.

Durante los últimos siete años, se ha acrecentado el número de músicos con formación tradicional que se inclinó a incorporar, o bien, a dedicarse a tocar libre improvisación en Capital Federal. Este aumento se debe a las nuevas carreras que se han abierto recientemente, siendo el caso más importante, la Tecnicatura en Jazz del Conservatorio Superior Manuel de Falla (2006).

Dado que la improvisación libre abarca muchos puntos de vista diferentes y es un movimiento artístico que no se centra sólo en la música sino que es de carácter multidisciplinario, el abordaje de este trabajo, por un lado, procura acotarse temáticamente a la música improvisada, no idiomática, de improvisadores que ejecutan instrumentos acústicos tradicionales dentro de la escena porteña actual. Por otro lado, apunta a descubrir qué procesos de diferenciación e hibridación existen entre géneros musicales que confluyen en una forma o formas de concebir la improvisación por músicos locales.

En lo referente a la modalidad de hacer ésta música, se dan dos casos, el primero es la formación de un proyecto estable, el llamado ensayo, en donde se crea la posibilidad de conocer en profundidad a los demás músicos, la forma en que conciben la improvisación, cuales son los recursos sonoros que manejan (propios o heredados de la tradición de su instrumento), los gestos corporales y musicales, etc. El segundo caso (es el menos frecuente por la poca fluidez entre improvisadores de otras partes del mundo o entre músicos pertenecientes a colectivos cerrados dentro de la escena porteña), son los encuentros ad hoc, en el que los improvisadores nunca han tocado anteriormente, es decir, el cruce se da directamente en el escenario. En estos dos casos existen diferencias muy marcadas.

En los ensayos se establece un idioma común que va en detrimento del espíritu de este tipo de improvisación no idiomática, en cambio, en los encuentros ad hoc no hay tiempo para fundar un idioma colectivo.

Las actividades a ser desarrolladas en el marco de este trabajo de investigación es conocer los distintos puntos de vista existentes entre improvisadores (en la escena porteña) con respecto al caso de trabajar con un grupo estable y cómo conciben la idea de no idiomático en la sonoridad de grupo. El punto central es cuestionar si todavía el concepto de improvisación no idiomática es válido para designar esta música dentro del colectivo de improvisadores y hacer un análisis de los procesos de hibridación existentes en estos grupos.

Además, explorar las ideas individuales y generales en torno a la improvisación no idiomática. Examinar si hay una forma particular de abordar la música libre local (grupal, individual o dentro de un colectivo) y si existe una estilización grupal. Indagar cómo interviene cada improvisador en el momento de aportar con su instrumento a la música que se está desarrollando y qué hace para no caer en clichés; además del cómo trabajan la materia prima sonora durante la práctica del instrumento.

**Metodología:** el instrumento que se utilizará para la recopilación de información será por medio de bibliografía específica, entrevistas y análisis musical.

1. Lectura crítica de bibliografía existente:

El primer paso es establecer una base teórica a partir de bibliografía específica para poder llevar adelante la investigación.

1. Entrevistas:

En el siguiente paso, se harán entrevistas de forma individual utilizando el método cualitativo para conocer cómo conciben estos improvisadores la música improvisada. La entrevista será semi-estructurada con preguntas en forma de cuestionario y la contestación se desarrollará de modo presencial.

Preguntas:

Las preguntas que se exponen a continuación son generales. Posteriormente, se desarrollará cada una de ellas con puntos particulares para el armado del cuestionario de la entrevista.

¿Qué idea tiene el improvisador acerca de la improvisación no idiomática?

¿Existe una forma individual, grupal o colectiva de abordar la improvisación libre?

¿Cuándo los improvisadores ensayan, se establece un idioma colectivo?

Si es así, ¿Qué hacen para no caer en procedimientos repetitivos?, ¿Luchan contra eso?

Listado preliminar de improvisadores a ser entrevistados:

Pablo Vázquez, Jorge Espinal, Amanda Irarrazabal, Paula Shocron, Leonel Kaplan, Pablo Ledesma, Javier Areal Vélez, Wenchi Lazo, Cecilia Quinteros, Pablo Díaz, Luis Conde, Andrés Elstein, Darío Dolci, Violeta Garcia.

Las entrevistas serán realizadas con la metodología de observación directa, y luego, utilizando el mismo procedimiento, los registros de campo, en donde los artistas hagan sus respectivas actuaciones. La documentación de los conciertos se plasmará con fotos, vídeo y audio, para tener la posibilidad de análisis por observación indirecta.

1. Análisis musical:

En lo referente al análisis en términos de material y recursos puramente musicales se hará una descripción general de procedimientos utilizados durante la improvisación como ser:

*Ritmo*: campo pulsado y campo liso.

*Texturas*: homofónica, polifónica, figura fondo, de masa, puntillista, collage.

*Velocidades gestuales*: lento, medio, rápido, muy rápido.

*Estructura:* dinámica- estática.

*Parámetros*: campo interválico, campo armónico, campo rítmico, campo tímbrico y campo de intensidades.

*Recursos técnicos*: técnicas convencionales, no convencionales. Utilización de objetos para modificar la sonoridad o mutear la identidad del instrumento.

**Estado del arte**

**Surgimiento de la libre improvisación:**

A mediados de la década de los años sesenta del siglo XX, surge en Gran Bretaña la improvisación libre, que según Bailey (2010) fue como consecuencia del cuestionamiento de las reglas impuestas sobre el lenguaje musical de esa época. El autor explica que:

En primer lugar, provino del efecto que esto tuvo en el campo del jazz, que era la música improvisada que más se practicaba en la época de la emergencia de la improvisación libre, y en segundo lugar, de los resultados de una evolución muy anterior del lenguaje musical en la música europea seria cuyas convenciones, hasta la actualidad, ejercen una influencia notable sobre muchas clases de música, incluidas casi todas las formas de improvisación que pueden encontrarse en Occidente (p.165).

**Definición de la improvisación libre:**

 Este movimiento artístico se basa, según la definición de Galiana (2011), en una "...actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural, y que, estéticamente, destaca por su diversidad de planteamientos y motivaciones, características todas ellas que dan como resultado tantas identidades musicales como improvisadores la ejercen." (p. 15).

Por esta razón, buscar una definición, un catálogo, o bien, tratar de crear una clasificación de la música libre sea una labor compleja.

**Sobre el término “*no idiomática”*:**

En el año 1980, el guitarristabritánico Derek Bailey escribe el libro *“La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música"*. Es la primera investigación donde se plantea la naturaleza de algunos tipos de improvisación. En la introducción de este volumen propone dos términos para establecer una división entre los distintos tipos de improvisación. Para referirse a lenguajes musicales como el jazz, rock, etc. el término es “*idiomática*” y, para el caso de la libre improvisación musical, es “*no idiomática”.*

Noglik (2003) ofrece una explicación de los términos “idiomática” y “no idiomática” propuestos por Bailey, comentando que esta diferenciación se ajusta a formas de improvisar propias como lo es el caso de dichos conceptos, pero que es cuestionado en cuanto se hace referencia a los resultados musicales que son fundadores de un estilo nuevo. Prosigue diciendo que no es posible desconocer el lenguaje sonoro de un improvisador tan característico como Bailey siendo que su actitud hacia la improvisación idiomática es radicalmente negativa. Con esto, Noglik propone que “se trata de la dialéctica entre lo reconocible y lo no reconocible, es decir, aquello que va siendo creado y no forma parte de estructuras”.

Matthews (2012) hace un replanteamiento de los términos *improvisación idiomática* y *no idiomática* acuñado por Bailey. El primero, corresponde al modelo discursivo[[1]](#footnote-1) y el segundo al modelo dinámico, ambas, son las nuevas definiciones que Matthews ha preferido utilizar para distinguir las diferentes corrientes improvisatorias. Asimismo, explica que existe una profunda diferencia en el modo de proceder en uno u otro modelo improvisatorio. Comenta que ambos términos son una verdad a medias, debido a que al mismo Bailey se lo ha cuestionado de tener un idioma personal inconfundible. Sin embargo, esto indica que el tema no es tan simple. El caso de que exista en un improvisador un estilo propio, “un toque personal”, no significa que la música ingrese instantáneamente en el terreno de la improvisación idiomática, en el sentido de Bailey.

Hilando más fino, explica que bajo la etiqueta de improvisación libre se agrupan formaciones muy heterogéneas por la gran variedad de contenidos que presentan y que distan en muchos casos de manera radical en su forma de sonar. Pero el punto de unión que los une es el modo en cómo hacen la música y no los elementos musicales.

Al respecto del párrafo anterior, este autor se pregunta si la improvisación libre musical tiene su propio idioma. Explica que para contestarla es necesario tener en cuenta no sólo “los términos de la ecuación improvisatoria”, que son el contenido y la interacción, más bien, tiene que hacerse énfasis en “su orden”.

Para esto, resalta que en las tradiciones de música improvisada, bautizadas como *idiomáticas* por Bailey, vienen con un idioma común fijado por un modelo, “un modelo discursivo” que provee de materiales que van a ser utilizados para construir la improvisación y dar forma al discurso sonoro. Afirma que en el caso de la improvisación libre los términos son invertidos. Establece que:

En vez de discursivo, el modelo se vuelve *dinámico*. El modelo que subyace a la libre improvisación no inspira directamente el contenido sonoro. Dicta u ofrece, recursos de interacción entre los músicos. El contenido sonoro es el fruto de esa interacción, y además su vehículo. El sonido es, pues, el material con el cual los músicos negocian su relación con los demás, y pueden elegir materiales muy variados para entablar o vehiculizar tales relaciones (p. 50).

Vizcaíno (2015), hace una revisión del término. Para esto, explica que la improvisación libre, contrariamente a las características que la hacen una música espontánea, creada en tiempo real, no se escapa de un asentamiento y una cristalización que son direccionadas por las diferentes influencias que la atraviesan. Este autor se encamina a revelar estas distintas fuerzas para establecer una mayor comprensión de lo no idiomático y tomar un enfoque con razonamiento crítico con respecto a los “procesos de subjetivación” que van tras ella.

**Grupos fijos y encuentros ad hoc en la improvisación libre:**

En lo referente a la modalidad de establecer relación con otros improvisadores, Matthews (2012) explica que en la música libre existen dos formas muy diferentes de llevarse a cabo. Una es el grupo fijo, en el que los músicos ensayan; la otra es el encuentro ad hoc, que consiste en tocar con improvisadores que nunca hicieron música juntos (p. 144)

Uno de los primeros grupos fijos fue el trío pionero de la libre improvisación Joseph Holbrooke (1963-1966), integrado por Derek Bailey, Gabin Briars y Tony Oxley. Briars comenta que gracias a trabajar conjuntamente durante dos años y medio, y además, estar alejados de la escena musical de Londres, pudieron desarrollar un lenguaje colectivo, que no consistió en “un lenguaje articulado conscientemente”, más bien, fue “formado paso a paso”, logrando así una simbiosis entre ellos y, conjuntamente, que todo fuera más que la suma de las partes. Asimismo, agrega que: “Las ideas que cada uno proporcionaba influían en la evolución del grupo, pero todos confiábamos lo suficiente en los demás como para compartir esas cosas y aceptar las aportaciones individuales y emplearlas de una manera colectiva” (Bailey, 2010, p.177).

Otro ejemplo de grupo fijo es la Music Improvisation Company. Uno de sus integrantes, Hugh Davis, explica que al tocar en una formación estable tiene la seguridad de que casi siempre, si se dirige a un músico en particular, este reaccionará musicalmente a lo que está tocando. Esta seguridad le permite explorar nuevas posibilidades musicales sin ninguna restricción. Explica que confiar que el otro reaccionará a su juego es viable cuando todos los integrantes tienen un conocimiento mutuo para construir un lenguaje común y además una confianza importantes, logrando de esta manera poder cuestionar ese lenguaje establecido y jaquear las relaciones en las que se funda (Bailey, 2010, p.179-180).

Bailey (2010) afirma que “El proceso de crear música mediante la improvisación en grupo genera una intimidad que, cuando aumenta, exige una especie de rendición, algo parecido a entregarse” (p.247).

Parquer expresa su postura al respecto de estas dos maneras de relacionarse en la improvisación. En cuanto a encuentros fijos explica que:

Lo establecido y conocido por los miembros de un grupo supone un contexto tan útil para la aparición de algo nuevo como cualquier otra cosa. Pero las relaciones interpersonales solo deberían ser una base para trabajar, y no definir la música de forma muy marcada, cosa que sucede con frecuencia. En la práctica, lo que me parece más experimental es trabajar con la gente que más conozco (Bailey, 2010, p. 233).

Para los encuentros ad hoc comenta que: “Es interesante verse en una situación ligeramente impactante, en una situación en la que uno nunca ha estado antes, ya que eso puede provocar una clase distinta de respuestas y reacciones”. Aunque la proporción en la que más riqueza encuentra es con la gente con la que tocó durante más tiempo, dado que le aportan un entorno más libre para poder trabajar (Bailey, 2010, p. 233-234).

Según Prevost, miembro del grupo AMM, piensa en la existencia de una metamúsica, en la que los elementos que la generan provienen de la relación entre los improvisadores. Afirma que el intercambio y diálogo entre ellos es el medio que hace que la música exista y evolucione. Son los músicos los encargados de crear y modificar continuamente el plan de acción.

Explica que el compartir una experiencia creativa intensa tiene un resultado enriquecedor y que la interacción psicológica que conlleva esta actividad es una parte importante de la “especificidad cultural de la improvisación libre” (p. 236).

Una de las fórmulas existentes en el trabajo del grupo AMM consta de dos elementos fundamentales generadores, uno es la heurística y el otro es el diálogo. Ambos componentes, cuya cualidad es práctica y activa, alcanzan su sentido optimo a través de una “transferencia de significados y mediante una definición del grupo y de los individuos que lo componen” (p. 237).

Para Bennink, “La improvisación en grupo sucede en función de unos elementos comunes relativos a la educación, los objetivos y los intereses, y su valor está en función de dónde logre llegar. Cuando ya no puede seguir evolucionando, debería parar” (p. 239).

Con respecto a los encuentros ad hoc, Bailey explica que la práctica más común en la música libre consiste en tocar con mucha frecuencia en grupos no estables. Recalca que es naturalmente lógico que en este tipo de colaboraciones se extingan rápidamente los intereses comunes y, en consecuencia, los deseos inmediatos sean saciados a la brevedad, o bien, se muestren como imposibles de realizar. Sostiene que: “En una música que depende tanto de la invención y para la cual es esencial la sensación de frescura, resulta inevitable que los recursos se agoten de este modo”. Al momento de llegar a esta etapa, en el caso de los grupos estables, es donde “lo indefinible empieza a definirse y los misterios se resuelven, la mayor parte de los grupos se disuelven y sus miembros intentan establecer relaciones más fructíferas y novedosas”. Por esta razón, Bailey hace hincapié en establecer contacto con otros improvisadores y nuevos espacios musicales para refrescar las ideas.

Este autor explica que un modo que a menudo se práctica es formar un grupo para una o dos actuaciones, manteniéndose permanentemente cambiando y relacionándose con otros improvisadores que estén disponibles. Desde el punto de vista de Bailey, esta manera de organizar los encuentros entre músicos improvisadores es compatible en esencia con la naturaleza de la improvisación libre. Sostiene además que hay que tener presente la multiplicidad de enfoques existentes que generan un vasto enriquecimiento de la música (p. 240).

**Etapas posteriores de esta investigación:**

Los siguientes pasos a cumplir son: desarrollar el cuestionario para llevar a cabo las entrevistas, hacer las entrevistas, documentar conciertos y analizar las improvisaciones.

**Bibliografía:**

Bailey, Derek (2010). *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Asturias: Ediciones Trea.

Galiana G., Josep L. (2011). *La improvisación libre y la Teoría de la Deriva*. Valencia: Univ. Politécnica de Valencia.

Matthews, Wade (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Música.

Noglik, Bert (2003). *La música improvisada europea*. Revista Oro Molido nº 8, abril de 2003. Madrid.

Vizcaíno, Héctor Rey (2015). *El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada*. Art. 3 (2015), 2, pp. 83-97. Universidad del País Vasco.

1. En las tradiciones improvisatorias como el jazz o el flamenco tienen un modelo discursivo que provee al músico de recursos directamente sonoros (ritmo, acordes, etc.) e indirectamente sonoros (fraseo) y una estructura formal (Matthews, 2012). [↑](#footnote-ref-1)