

### Abstract - Resumen

Nuestra ponencia se inscribe en el eje de un desarrollo teórico de la improvisación libre. Sugiere su aplicación en los procesos educativos mediante la construcción de una metodología de enseñanza de la improvisación libre, con implicancias en dos niveles: 1. el desarrollo de la creatividad musical; 2. la relación interpersonal entre los improvisadores y su proyección social.

A partir de las experiencias personales de nuestro trabajo en educación musical – el *Taller experimental Forma y Sonido* y el *Taller de Sonido* –, nos proponemos desarrollar en esta ponencia una reflexión sobre la pedagogía de la improvisación libre.

El concepto de improvisación es usualmente comprendido como sinónimo de, o por lo menos intrínsecamente referido a, libertad, espontaneidad, creación instantánea, y por lo tanto valorado *a priori* positivamente. Aunque también el término se refiere comúnmente, en el lenguaje verbal, a algo mal organizado, mal preparado o lleno de imprevistos negativos.

El artículo “Improvisation”, del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, introduce así el concepto de improvisación: “*La creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, mientras se está ejecutando. Puede tratarse de la composición inmediata de la obra por parte de sus intérpretes, o la elaboración o ajuste de un marco existente, o cualquier otra intermedia. Hasta cierto punto, cada interpretación conlleva elementos de improvisación, aunque su grado varía según la época y el lugar, y en cierta medida cada improvisación se basa en una serie de convenciones o normas implícitas*”<sup>1</sup>.

### Improvisación libre

La improvisación libre parece ser una simple redundancia, ya que los dos términos están percibidos como estrechamente asociados. Por eso nos parece necesario aclarar lo que entendemos por improvisación libre y marcar sus diferencias con las otras formas de improvisación. Entendemos por improvisación libre una forma de improvisación que excluye toda forma de lenguaje musical convencional, toda referencia explícita o implícita a músicas preexistentes, toda imitación estilística y toda utilización literal de técnicas musicales heredadas de las diversas culturas musicales que nos rodean. Dicho así, se podría entender como una forma de *tabula rasa*, pero en realidad, escapar a la convencionalidad implica primero conocer ese conjunto de reglas tácitas o definidas que constituyen la codificación de los lenguajes musicales, para poder elegir no tomarlas como motor constructivo de la improvisación. En efecto, no se podrá pretender estar “en blanco” (sin influencia) en relación a la música convencional que nos rodea, presente en prácticamente todos los momentos de nuestra vida, y que condiciona tanto al profesional como al diletante de la música, o al simple oyente.

Las consecuencias de esta definición de la improvisación libre son múltiples. Afectan a todos los parámetros de la música, sea cual sea el contexto cultural que analice la misma. El concepto de melodía, o la forma de realizar una melodía, no pueden ser los heredados de una u otra cultura, si se pretende abandonar toda referencia convencional. De la misma manera, el concepto de armonía o de superposición de alturas. El concepto tímbrico también se abre a mundos nuevos de sonoridades desconocidas. Asimismo, las dinámicas, las duraciones, las texturas, las estructuras, para pensarlo desde categorías de la música occidental.

Esta definición de “improvisación libre” la diferencia de otras categorías de improvisación, que sintéticamente podrían agruparse en: 1. las formas de improvisación basadas en sistemas modales o temas melódicos y relaciones

---

1. “*The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work’s immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules.*” (Nettl, B., Horsley, I. & al.)

entre estructuras determinadas a priori como marco dentro del cual se produce la improvisación (por ejemplo el jazz, el raga de la India, el flamenco, etc.); 2. la improvisación guiada a partir de códigos predeterminados entre un “director” y los ejecutantes; 3. la improvisación imitativa, como por ejemplo la tradición improvisativa de los organistas, a partir de modelos, gestos y comportamientos musicales preexistentes (“a la manera de...”).

### **Práctica con objetos y palabras**

Describiremos ahora nuestra enseñanza de la improvisación libre. La experiencia se desarrolla en el marco de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, estatal, en Montevideo, Uruguay. [*abí mostramos una foto del Pepe y de una hoja de marihuana, para que ubiquen al Uruguay*]. Esta Escuela, transformación universitaria del antiguo Conservatorio de Montevideo, forma intérpretes, compositores y musicólogos, con un fuerte énfasis en la formación de músicos de orquesta o solistas, orientados a repertorios tradicionales, tanto cultos como populares, incluso de música contemporánea. Nuestras cátedras son el *Taller experimental Forma y Sonido* y el *Taller de sonido*.

El *Taller de sonido* es un espacio educativo en el ciclo preuniversitario en el cual se aborda el sonido como materia prima de la música, experimentando los parámetros y las variables a través de ejercicios improvisatorios. Estos ejercicios implican el desarrollo de la creatividad en paralelo a la adquisición del dominio técnico del instrumento, sin que los diferentes niveles instrumentales de los estudiantes signifiquen una limitación para su relacionamiento musical y personal en el marco de la improvisación.

El *Taller experimental Forma y Sonido*, para las licenciaturas musicales y afines, es un espacio interdisciplinario en el cual los estudiantes arman proyectos creativos, desde la construcción de un instrumento o una escultura sonora, hasta instalaciones e intervenciones urbanas. La escucha es un motor central de la experiencia, tanto para la construcción experimental de esculturas sonoras, como para el trabajo de composición e improvisación colectivos, o el trabajo sobre el paisaje sonoro.

La confluencia de estos dos enfoques en el trabajo común nos ha permitido desarrollar una metodología para la enseñanza de la improvisación libre, a pesar de la paradoja que parece constituir tal enseñanza.

### **Trabajo con objetos**

Practicar la improvisación en la enseñanza implica orientarse, por lo menos durante el trabajo didáctico, hacia una improvisación guiada, en la cual el objetivo será generar en el estudiante una consciencia de lo que ocurre a distintos niveles de ese trabajo. Como práctica colectiva, o práctica de conjunto, se desarrollará usualmente entre varios, desde pequeños grupos de dos o tres hasta grandes conjuntos, aunque en algunos casos el trabajo se individualiza.

El proceso de desconventionalización empieza temprano: en la primera clase, se les pide a los estudiantes traer para la clase siguiente uno o varios objetos capaces de emitir sonido continuo, excluyendo en esa etapa los instrumentos musicales. La práctica de la improvisación con objetos cotidianos se va a centrar en el descubrimiento de una infinidad de posibilidades expresivas que tienen esos objetos cotidianos. La especificación de la capacidad de emitir sonido continuo no es neutra: desde los primeros usos de objetos cotidianos en la música, estos se asocian con la idea rítmica y el uso percusivo, hasta lo anecdótico al extremo. Para revertir esa situación se pide explícitamente la capacidad de generar sonido continuo, que implica otra forma de producir el sonido que la percusión, sin excluirla. Se traduce generalmente por una perplejidad saludable entre los estudiantes, que se va a transformar en creatividad, obligándolos a salir de lo conocido y a demostrar inventividad.

La improvisación se va a desarrollar en un contexto general caracterizado por el trabajo colectivo, la generación de sonidos significativos, la escucha de los sonidos y su valoración. Esa consigna general trata de cortar las veleidades de protagonismo que se podrían dar: tiene que haber lugar para todos, nadie tiene que focalizar la atención, no hay director del ensamble ni solista. La relación entre participantes es colaborativa y horizontal.

La generación de sonidos significativos se opone a la tentación de la logorrea o de la verbosidad, ya que implica el destaque de los sonidos producidos. En ese mismo sentido van la escucha y la valoración de los sonidos, que también significarán dejar lugar al silencio. Se trata de ir a lo esencial sin hundirlo en lo superficial o en una masa sonora descontrolada. También quiere decir que el carácter libre de la improvisación no significa el descontrol de lo que ocurre, sino que desplaza el control previo (del compositor) o posterior (del sonidista o del productor) a un control permanente, colectivo e instantáneo.

La primera fase se centra sobre un concepto clásico aplicado a ese contexto grupal y de objetos: realizar, entre todos, una monodia, o sea una improvisación constituida de sonido sucesivos, sin superposición, con un carácter tal que se perciba una suerte de melodía sonora, sin caer en la imitación de ninguna tradición melódica. Las implicancias son múltiples: nadie dirige, nadie define quién hace qué, de modo que la concentración de uno y la escucha

de los otros se vuelven fundamentales para lograr una realización monódica que demuestre además un interés musical. El ejercicio se tiene que repetir para que el grupo empiece a formarse, que los participantes sientan y perciban la participación de cada uno y puedan prever y asumir las acciones de cada uno y así entrar en el juego colectivo sin romper la monodia acordada.

Las etapas siguientes del trabajo con objetos se desarrollan alrededor de los conceptos texturales. El próximo paso consistirá en: “ornamentar” la monodia con intervenciones que tengan una presencia claramente decorativa, sin exceso, y eventualmente agregarle una suerte de bordón sonoro. Otra etapa es armar un “acompañamiento” a esa monodia, que destaque claramente un plano principal y un plano secundario. Ese camino llevará después a una textura estratificada en la cual varios planos coexisten en diferentes estratos sonoros, con la posibilidad de alternar protagonismos.

La segunda fase se centra en la dimensión temporal. La duración se presenta como una dimensión poco conscientizada de la práctica estudiantil y quizás de la práctica general. Se plantea después de una improvisación conclusiva de la fase anterior: ¿cuánto duró esa misma? El margen de error de las respuestas es en general muy grande. Se trabaja entonces la consciencia temporal a partir de ejercicios entre dos o tres participantes, sobre duraciones muy breves (1 o 2 minutos), con la consigna de producir en ese tiempo una improvisación que se pueda considerar como completa. Obviamente, no se usa reloj para tocar, pero el docente lo usa para medir el tiempo real y transmitir posteriormente esa información a los participantes. Adquirida la consciencia de duración, se dejan los otros aspectos temporales para el trabajo posterior de estructuración.

Las clases guiadas abordan en una tercera fase el trabajo rítmico, con el ejercicio de rítmicas no pulsadas y pulsadas. La aparición de un pulso no se orienta hacia la métrica tradicional occidental, sino hacia un trabajo de acentuación y de repetición rítmica que no se encierra en las casillas estrechas del compás. Nuevamente, el trabajo colectivo intentará armar una rítmica entre todos, ornamentarla, desarrollar varios planos rítmicos y llegar a una polirritmia compleja. En un ida y vuelta entre rítmica libre (diluída en el sonido) y rítmica destacada (materializada por los acentos, los timbres y la repetición), se adquiere el dominio colectivo de esa dimensión de la música improvisada.

La cuarta fase aborda el trabajo tímbrico. La radical diferencia entre el sonido instrumental tradicional y el sonido de los objetos cotidianos, cuya tonicidad, o sensación de altura, es mucho menor, ayuda a la pérdida de convencionalidad, al mismo tiempo que desarrolla, por necesidad al menos, la creatividad. Contribuye a desplazar el eje tradicional melódico occidental hacia otros parámetros sonoros. La elaboración de sonidos continuos y discontinuos orienta la búsqueda tímbrica producida con los objetos. Manejar una masa sonora continua o discontinua, lisa o granulada, son parte del desafío planteado en el curso y constituyen el centro de la práctica tímbrica.

En la quinta fase, el trabajo se focaliza en la dimensión dinámica. Se plantea como objetivo abarcar el rango dinámico en su mayor extensión posible, incluyendo desde el silencio y sonidos producidos en el margen del umbral mínimo de audición, hasta niveles sonoros considerables. El desafío es también lograr ese vasto rango con todos los materiales, apoyándose en las características de los objetos utilizados: conocer el potencial dinámico de la fuente sonora y utilizarlo en toda su extensión.

El trabajo en planos dinámicos es un ámbito de necesaria práctica: desarrollar una dinámica lisa, progresiva o contrastada, superponer diversos planos dinámicos, empieza con una escucha profunda del grupo así como con una moderación que evita soltar un desencadenamiento sonoro incontrolado. Este aspecto usualmente poco trabajado, más aún en la época de la compresión dinámica, puede ser un elemento decisivo para la calidad de la improvisación libre.

La sexta y última fase es la dimensión estructural. El objetivo aquí es la percepción de los aspectos formales de la improvisación, que se producen libremente a partir de la propia improvisación. La búsqueda simultánea de variedad y de elementos cuya reiteración genera referencias en el desarrollo musical, contribuyen a la gestación de una forma que es a la vez libre y producto de la auto-organización del material generado.

Se trabaja la claridad del gesto sonoro, la precisión del inicio y del fin, la variación, la transición gradual o por contraste, los momentos de climax, y las densidades temporales y tímbricas como variables estructurantes que articulan diferentes secciones dentro de la globalidad.

### ***Trabajo con la voz y las palabras***

El trabajo con la voz y las palabras parte del mismo principio: si se toma un texto, elegido por los participantes, es para mejor dislocar y desarticular su convencionalidad textual y transformarlo en una pura fuente de sonidos sin la carga semántica de las palabras. Así desalojada de su contexto lingüístico, la palabra se desarma, se corta en fonemas, vocales y consonantes prontos para funcionar como los objetos cotidianos anteriores.

La selección del texto puede ser arbitraria, aleatoria, o centrarse en un objetivo expresivo, descriptivo de una situación particular que involucre emotivamente a los participantes. Por ejemplo se puede tomar como texto un

evento presente (una noticia local o internacional, un evento o una problemática que conmueve, etc.) juntando, en el momento, informaciones escritas sobre el tema (recortes de prensa, breves textos redactados in situ por los participantes mismos).

Se usarán todos los sonidos, a partir de la visualización de sus posibilidades materiales de articulación, según sus características sonoras, en función de variables tales como: tipo de emisión vocal e intensidad (del susurro al grito), alturas, timbres, duraciones y otros comportamientos. Con algunas indicaciones de estructuración temporal, se genera un proceso de desintegración del significado y de posterior resignificación, rica e imprevisible.

### **Procedimiento y metodología práctica de trabajo**

Tanto en la improvisación con los objetos, como con las palabras, la dinámica de trabajo consiste en proponer la consigna correspondiente a la fase en curso, realizar una breve improvisación en base a dicha consigna, y detenerse con los participantes a reflexionar sobre lo acontecido, evaluar la consistencia del resultado sonoro respecto a la consigna y eventualmente volver a realizar la misma pauta o pasar a la etapa siguiente. Las dificultades son muy variadas: ciertos aspectos se adquieren inmediatamente, mientras otros conllevan un proceso más lento de asimilación, dependiendo de cada grupo.

Una vez adquiridas estas fases, se reintegran los instrumentos a la comunidad sonora. La relación entre cada uno y su instrumento cambió, se establece una nueva complicidad que permite explorar los sonidos hasta entonces excluidos de la convención instrumental. Los participantes, de ahí en más, usan libremente de su instrumento, de los instrumentos de los otros, de la voz y de los objetos domados anteriormente. Si, obviamente, la tecnicidad de cada uno difiere entre su instrumento y el resto de las fuentes sonoras, eso no afecta la capacidad de producir una intervención significativa en la improvisación.

### ***La escucha***

En todos los momentos de este proceso formativo, se ha puesto el énfasis sobre la importancia de la escucha. La concentración sobre lo que producen los otros es hasta más importante que la concentración sobre la producción propia: recibir y captar la globalidad y el detalle de lo que está ocurriendo es la base de la improvisación libre. Esa función tradicionalmente delegada al director del conjunto se universaliza y hace de cada uno un director a cargo de dirigirse él mismo. Revierte la situación tradicional: un director y muchos dirigidos son remplazados por muchos directores que solo se dirigen a sí mismos, construyendo colectivamente el resultado.

La práctica de la escucha va afinando el oído. Los detalles hundidos en la masa sonora inicial se vuelven percibidos, valorados y tomados en cuenta en el momento de producir sonidos. Esa afinación del oído contribuye a su vez en la afinación de la producción sonora: desarrolla la inventividad y la adecuación del gesto sonoro al contexto en el cual se emite. La ósmosis entre los miembros del grupo resulta de esa escucha generalizada.

### ***El temor al silencio***

Si el temor al silencio se manifiesta comúnmente entre el público, en la forma de la impaciencia por aplaudir apenas haya silencio, suele ocurrir también entre los músicos improvisadores, que sienten la necesidad de llenarlo para que no se interrumpa la música. En una sociedad cada vez más invadida por el sonido incontrolado, el silencio debe ser valorado. Como descanso para el oído, como respiración para el pensamiento o como posible articulación del flujo sonoro improvisado, el silencio pasa a ser disfrutado tanto como se puede disfrutar del sonido de la improvisación. No se opone sino que se integra a los elementos de la música.

### ***El dominio del tiempo***

Si hay una dimensión particularmente indefinida al iniciar una improvisación, es el caso del tiempo. En la interpretación de una obra musical, la duración está aproximadamente fijada por la partitura y la tradición interpretativa. En muchos géneros improvisados, la tradición o las condiciones estructurales imponen cierta duración o cierta proporción entre las partes de la improvisación, así como cierto movimiento y ocupación del tiempo. En la improvisación libre, nada viene a predefinir esa dimensión temporal. El trabajo sobre esa dimensión se vuelve fundamental.

La música es antes que nada la experiencia del tiempo. Dominar el tiempo es dominar la música, o por lo menos un aspecto central de la experiencia musical. La toma de consciencia del tiempo musical no pasa en la improvisación libre por el tempo o el metrónomo: se trata de una internalización de la percepción del tiempo que permitirá manejar a la vez la sensación de densidad temporal así como la duración y el llenado del tiempo.

Si el improvisador se vuelve amo del tiempo, de su manejo del mismo dependerá la calidad de la improvisación y la adhesión o no del oyente a ese trabajo.

### ***El cuidado de no recrear una nueva convención***

Por supuesto, y a modo de síntesis: el proyecto inicial se completará solamente si tenemos el cuidado de no fomentar una nueva convención sonora. De lo contrario, esta metodología pasaría a ser una más del montón y terminaría desarrollando un nuevo academicismo.

### **Técnica y creatividad**

En cuanto a los aspectos metodológicos de nuestro trabajo, merece ser señalada la relación dialéctica que planteamos entre creatividad y técnica en la formación musical. De hecho existe una tensión dialéctica entre desarrollo técnico y creatividad en la enseñanza de la música. Frente a esa tensión, la improvisación libre puede ser una oportunidad de síntesis entre las diferentes posiciones.

Por un lado, se plantea al estudiante un énfasis en el desarrollo de la técnica instrumental. Las exigencias para alcanzar determinados niveles de virtuosismo solista se transforman en el único objetivo de la formación musical. El sistema oficial propone comunmente esa práctica como modelo único e ineludible, ya sea en forma explícita o implícitamente, en el diseño curricular de las carreras. Este énfasis bloquea a menudo la posibilidad de desarrollo de la creatividad individual.

Por otra parte, ciertos paradigmas formativos musicales “modernos” apuntan al desarrollo de la creatividad a través del trabajo en formato de “talleres de libre expresión” (o denominaciones similares). Esas prácticas son vistas desde la óptica anterior, como actividades que no aportan ningún elemento verdaderamente útil al necesario dominio técnico del instrumento, aparente único objetivo de la formación musical. Por lo tanto esas prácticas son descartables.

Superar esa aparente contradicción es posible. A partir de la integración de una formación técnica sólida, como base necesaria e imprescindible, se puede incluir el desarrollo de la creatividad. El horizonte del músico, como ser humano pleno, conjuga la comunicación entre pares y la creatividad. Esas actividades, además, comportan implicancias de relacionamiento interpersonal colaborativo, de profundización de la escucha mutua y de participación solidaria en procesos colectivos.

También fundamentamos nuestra postura en la convicción de que detrás de cada metodología y afirmación teórica, se perfila un aparato ideológico, estético, político e incluso económico que sostiene, a veces artificialmente, la validez universal de sus principios para mantener en funcionamiento su propio sistema de reproducción institucional.

Esto vale sin lugar a dudas para el modelo “conservador” (el modelo que propone el “conservatorio” tradicional) pero en algunas ocasiones también para el paradigma “alternativo” de las pedagogías abiertas, que en muchos casos también se ha igualmente institucionalizado.

Utilizamos aquí el término “institucionalización” en el sentido de “congelamiento” y “burocratización” de un paradigma u otro, lo que a veces se constituye en su razón de existencia y medio de sobrevivencia, así como de su permanencia en ámbitos de poder.

La detención de valores simbólicos y la imposición de escalas de valores estéticos enarbolados como principios absolutos, pretenden así regir la vida “cultural-artística” y establecer las normas que regulan las relaciones de prestigio social en los campos culturales delimitados y legitimados como “Arte”.

También, en el origen de cada una de estas afirmaciones, operan inconscientemente miedos y frustraciones, o complejos de inferioridad y sueños no alcanzados, conflictos no resueltos con la obligación impuesta de lograr objetivos musicales rara vez alcanzables.

Las consecuencias de esos impulsos ocultos van desde la construcción y reconstrucción al infinito del paradigma clásico-romántico del genio-virtuoso hasta su destrucción irreverente mediante la elaboración de un anti-paradigma pretendidamente libertario, no siempre eficazmente resuelto o sustentado en la solidez de la formación, constituyendo así un blanco fácil de las acusaciones que recibe desde el sistema conservador.

La interacción grupal en un proceso de improvisación libre reproduce en el microcosmos de los integrantes la visión del mundo que cada uno posee, en forma consciente o inconsciente. Esta se proyecta en la materia sonora resultante, transformándose una y otra vez, a medida que la propia improvisación produce consciencia y cambios en las formas de relacionamiento interpersonal y por lo tanto en el individuo, como sujeto activo de un proceso colectivo de creación.

La incorporación de la improvisación libre en la formación del músico, contribuye a liberarlo de las convenciones y códigos impuestos por la cultura masiva. Esta metodología puede ser aplicable a todos los niveles de la formación musical. Faltaría desarrollar su equivalente para desconventionalizar al público.

## Bibliografía

**Cage, John:** *Silence*, New York, 1961.

**Cardew, Cornelius:** "Towards an Ethic of Improvisation", in *Treatise Handbook*, Ed. Peters, London, 1971, pp. xvii-xxi. Versión en línea: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

**Childs, Barry & al.:** "Forum: Improvisation", in *Perspectives of New Music*, vol. 21 n° 1/2 (1982-83), pp. 26-111.

**Gianera, Pablo:** *Formas frágiles, Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2011.

**Lange, Barbara Rose:** "Teaching the ethics of free improvisation", in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 7 n° 2, 2011.

**Matthews, Wade:** *Improvisando, la libre creación musical*, Madrid, Turner Música, 2012.

**Nettl, Bruno & Russell, Melinda,** Ed.: *In the course of performance, studies in the world of musical improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 1998; edición española: *En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Ed. Akal, Madrid, 2004.

**Velasco-Pufleau, Luis:** "Réflexions sur l'improvisation et l'implication sociale de l'éducation musicale. Dialogue avec Jean-Yves Bosseur", in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 8 n° 1, 2012.