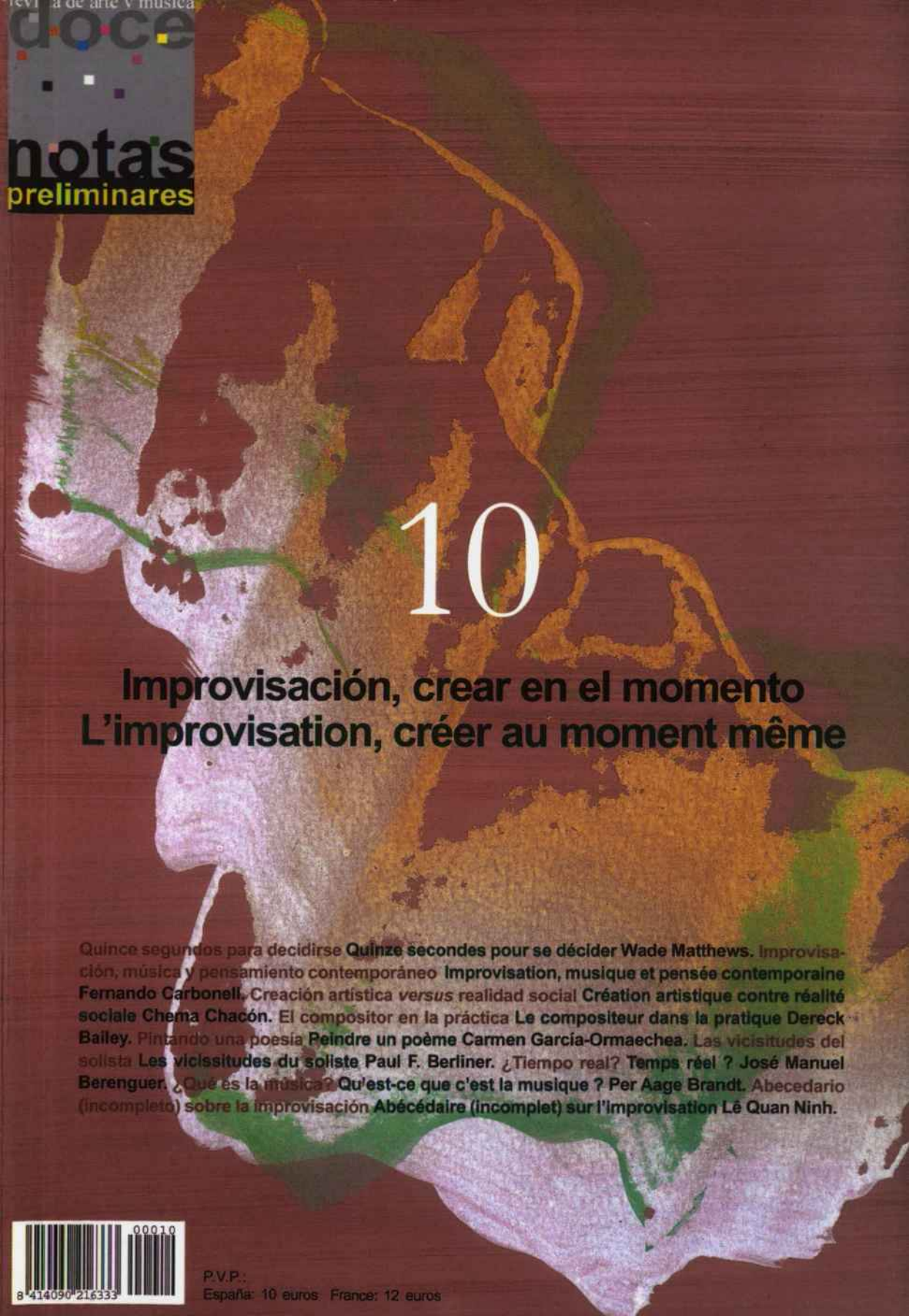
revista de arte y música
doce
notas
preliminares



10

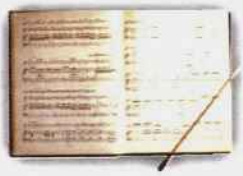
Improvisación, crear en el momento
L'improvisation, créer au moment même

Quince segundos para decidirse **Quinze secondes pour se décider Wade Matthews.** Improvisación, música y pensamiento contemporáneo **Improvisation, musique et pensée contemporaine Fernando Carbonell.** Creación artística *versus* realidad social **Création artistique contre réalité sociale Chema Chacón.** El compositor en la práctica **Le compositeur dans la pratique Dereck Bailey.** Pintando una poesía **Peindre un poème Carmen García-Ormaechea.** Las vicisitudes del solista **Les vicissitudes du soliste Paul F. Berliner.** ¿Tiempo real? **Temps réel ? José Manuel Berenguer.** ¿Qué es la música? **Qu'est-ce que c'est la musique ? Per Aage Brandt.** Abecedario (incompleto) sobre la improvisación **Abécédaire (incomplet) sur l'improvisation Lê Quan Ninh.**

8 414090 216333 00010

P.V.P.:
España: 10 euros France: 12 euros

Calidad,



prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado

EQUIPO KAPTA

desde 1847 Casa HAZEN Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

10

Improvisación, crear en el momento
L'improvisation, créer au moment même

doce notas preliminares
creación création

ÍNDICE DE ANUNCIANTES INDEX D'ANNONCEURS

2ª de cubierta 2e de couverture		**Hazen**
	3	**Circuito Andaluz de Música Contemporánea**
	4	**Yamaha**
	6	**www.bookstorming.com**
	7	**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**
	9	**Injuve**
	10	**www.docenotas.com**
	11	**VI Premio de Composición musical "Virgen de la Almudena"**
	12	**Polimúsica**
	14	**Círculo de Bellas Artes**
3ª de cubierta 3e de couverture		**Palau de la Música i Congressos de València**
4ª de cubierta 4e de couverture		**Kawai**

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
© de las traducciones/des traductions: Lucas Bolado, Chema Chacón, Carmen Gómez de Barreda, Pedro Elias.
© de las imágenes, sus autores/*des images leurs auteurs.*
© portada/*couverture*: Dibujo de/*dessin de* José Manuel Broto, 2002.
© de la edición/*de l'édition*, Gloria Collado Guevara.

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición.

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Gloria Collado Guevara.

Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Gloria Collado Guevara.

XIV Jornadas de Música Contemporánea de Granada 2003

Teatro Alhambra

Schreck Ensemble, música electroacústica

Obras de Nono, Risset, Saariaho, Van Eck y de Leeuw
Granada, **1** de abril – Sevilla, **2** de abril

Ian Pace, piano

Obras de Stockhausen, Xenakis, Lachenmann, Zimmermann y Nono
Granada, **8** de abril – Sevilla, **9** de abril

Horizonte Cuadrado. Ópera de Cesar Camarero

Co-producción de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Xavier Güell
Granada, **22** de abril – Sevilla, **24** de abril

Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla 2003

Teatro Central

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Carta Blanca a José Luis Turina
Obras de Castillo, Fernández Guerra y Turina
Soprano: Pilar Jurado
Dirección: Josep Pons
En colaboración con la Universidad de Sevilla
Sevilla, **7** de mayo

Orquesta Ciudad de Granada

Memorial Frank Zappa
Director: Josep Pons
Sevilla, **20** de febrero – Granada, **21** de febrero, Auditorio Manuel de Falla

Rita Medjimorec-Florian Kitt violonchelo y piano

Obras para de Takemitsu, Osborne, Webern, Urbanner y Estermann
Con la colaboración de la Embajada de Austria
Granada, **13** de mayo – Sevilla, **14** de mayo

Ives Ensemble

Obras de Webern, Stockhausen, Barry, Clementi, Cage, Feldman
Granada, **25** de febrero – Sevilla, **26** de febrero

Solistas de Sevilla

Obras de Tristan Murail
Supervisión y presentación del autor
Dirección: Miguel Ángel Gris
Granada, **20** de mayo – Sevilla, **21** de mayo

Taxi. Ópera de Diana Pérez

Coproducción Acteón y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Granada, **2** de marzo – Sevilla, **5** de marzo

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Obras de Donatoni, Boulez, Xenakis y Jurado
Dirección: Arturo Tamayo
Soprano: Pilar Jurado
En colaboración con la Universidad de Sevilla
Sevilla, **26** de junio. Teatro de la Maestranza

Greenwich Quartet

Obras de Webern, Szymanski, Barry y Lewis (Premio "Luis de Narváez" 2002)
Granada, **4** de marzo

TAiMA-Granada

Homenaje a José García Román
Dirección: José Luis Estellés
Obra por encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Granada, **25** de marzo – Sevilla, **26** de marzo

Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea

Granada, **21** de febrero al **20** de mayo
Sevilla, **20** de febrero al **26** de junio

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA

teatro Central

teatroalhambra

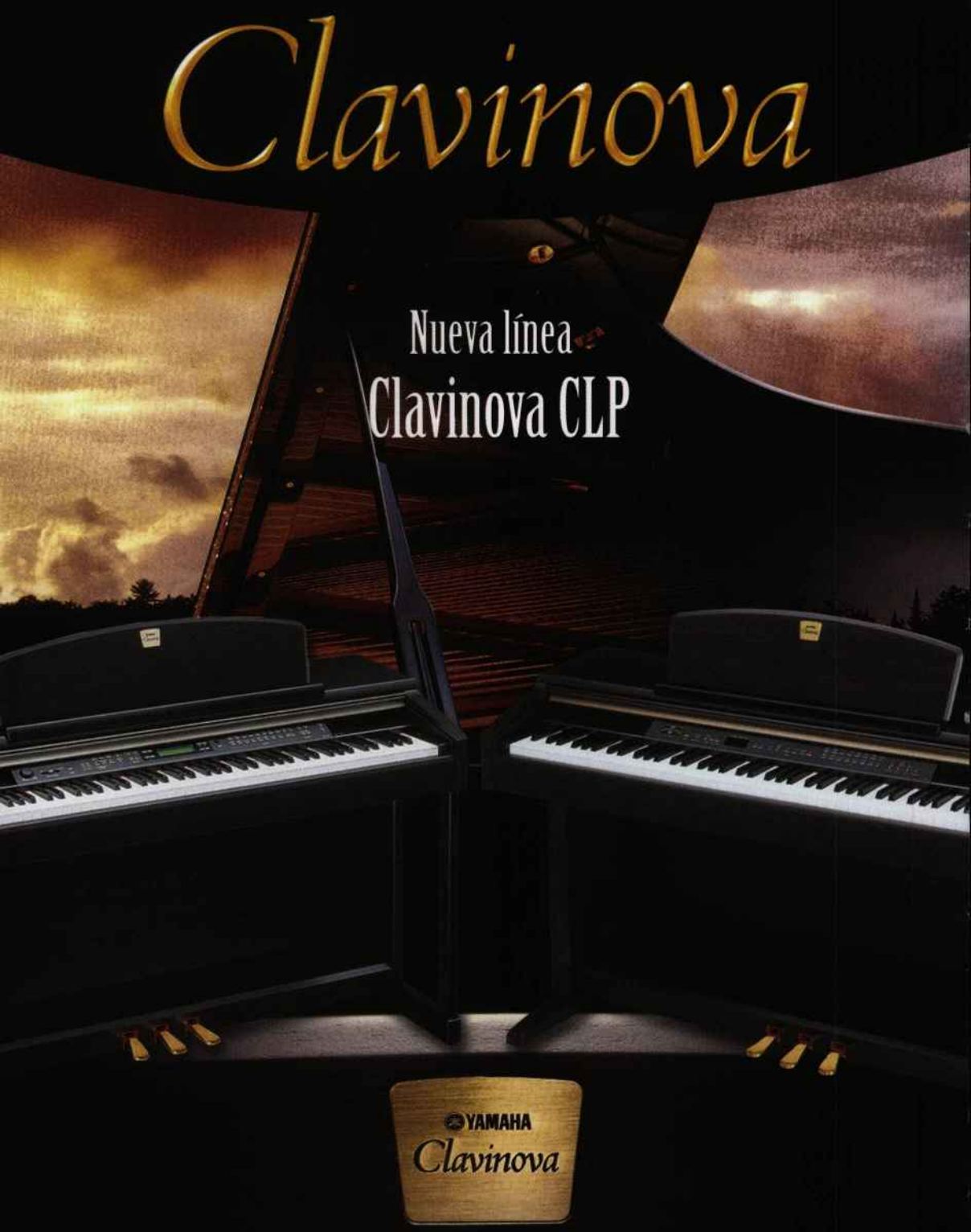
Venta de entradas:
Centros comerciales
EL CORTE INGLES s.a.
e HIPERCOR s.a.
Venta telefónica: 902 400 222

Sevilla, José de Gálvez s/n (Isla de la Cartuja)
Tel. información: 955 037 200
www.teatrocentral.com

Granada, Molinos 56
Tel. información: 958 028 000
www.teatroalhambra.com

Clavinova

Nueva línea
Clavinova CLP



Mucho más que un piano digital

YAMAHA
Tel.: 902 52 52 00

sumario sommaire

	13	**Editorial** Éditorial
WADE MATTHEWS	15-39	**Quince segundos para decidirse** Quinze secondes pour se décider
FERNANDO CARBONELL	40-50	**Improvisación, música y pensamiento contemporáneo** Improvisation, musique et pensée contemporaine
CHEMA CHACÓN	51-64	**Creación artística *versus* realidad social** Création artistique contre réalité sociale
DERECK BAILEY	65-76	**El compositor en la práctica** Le compositeur dans la pratique
CARMEN GARCÍA-ORMAECHEA	77-90	**Pintando una poesía** Peindre un poème
PAUL F. BERLINER	91-108	**Las vicisitudes del solista** Les vicissitudes du soliste
JOSÉ MANUEL BERENGUER	109-118	**¿Tiempo real?** Temps réel ?
PER AAGE BRANDT	119-127	**¿Qué es la música?** Qu'est-ce que c'est la musique ?
LÊ QUAN NINH	128-160	**Abecedario (incompleto) sobre la improvisación** Abécédaire (incomplet) sur l'improvisation

Improvisación, crear en el momento L'improvisation, créer au moment même
nº 10 doce notas preliminares: creación création, **diciembre** décembre **2002**
precio en España: 10 euros prix en France : 12 euros

Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

Edita/*éditeur*: Gloria Collado Guevara. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid
Tels.: (+34) 91 308 09 98 y/et (+34) 91 308 00 49. Fax: (+34) 91 308 00 49
E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com

Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihu Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.

Dirección/*Direction*: Gloria Collado. Coordinación de este número/*Coordination de ce numéro*: Wade Matthews. Redacción/*Rédaction*: Lucas Bolado, Mihu Iliescu, Javier Martín Jiménez. Suscripciones/*abonnements*: Marta García. Publicidad/*Publicité*: Victoria Rubio.
Traductores/*Traducteurs*: Lucas Bolado (para/*pour*: Lê Quan Ninh –francés-español); Chema Chacón (para/*pour*: Dereck Bailey –inglés-español); Pedro Elias (para/*pour*: Wade Matthews, Fernando Carbonell, Chema Chacón, Dereck Bailey, Carmen García-Ormaechea, Paul F. Berliner, Per Aage Brandt y José Manuel Berenguer –español-francés); Carmen Gómez de Barreda (para/*pour*: Paul F. Berliner y Per Aage Brandt –inglés-español).
Impresión/*Imprimeur*: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuyen: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

www.bookstorming.com

ooo/ooo

Publications d'art contemporain,
Contemporary art publications,
éditions et livres d'artistes
editions and artists' books

info@bookstorming.com

Pepe Espaliú (14-I a 31-III)
José Jorge Oramas (16-I a 14-IV)
Hermanas Muller (21-I a 2-III)
Olafur Eliasson (30-I a 19-V)

Suiza Constructiva (4-II a 12-V)
Guillermo Kuitca (6-II a 28-IV)
Libros Rusos de vanguardia, 1919-1934 (11-II a 5-V)
Fernando Zóbel (18-II a 5-VO)
Susana Solano en Silos (Febrero-Abril)
Monocanal. Videoartistas españoles (Marzo-Abril)
Nedko Solakov (11-III a 27-IV)
Ramón Gaya (29-IV a 25-VIII)

Albert Ràfols Casamada en Silos (Mayo-Junio)
Rax Rinekangas (13-V a 6-VII)
Catalá Roca. Barcelona-Madrid (20-V a 8-IX)
Francis Alÿs (27-V a 18-VIII)

Jonathan Lasker (5-VI a 8-IX)
Jesse Fernández (10-VI a 22-IX)
Exposición de la Moda Española (17-VI a 1-IX)
Per Barclay (19-VI a 1-IX)

Franz Ackerman (15-VII a 7-IX)

Entre el clavel y la espada.
Rafael Alberti en su siglo (16-IX a 24-XI)
Jeremy Blake (18-IX a 2-XI)
Joan Rebull (29-IX a 19-I-2004)
Martín Chirino en Silos (Setiembre-Diciembre)
Roberto Burle Marx (7-X a 15-XII)
Pierre le Tan (14-X a 19-I-2004)
Juan Uslé (16-X a 12-I-2004)
Martin Parr: Fotografías 1971-2000 (22-X a 8-XII)

Isidro Blasco (11-XI a 4-I-2004)
Alexander Calder (18-XI a 18-II-2004)
Hannah Höch (16-XII a 29-II-2004)

Exposiciones 2003

MNCARS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

C. Santa Isabel nº 52.
28012 Madrid
Tel. 91 467 5062

doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical
¡Pídela en tu quiosco habitual!

Precio: 2,80 euros

Nº 34 diciembre 2002-enero 2003
Diez años de reforma: el pasado reciente I.
Dosier: *Música y movimiento I.*

doce notas preliminares

Monográfico de arte y música contemporáneos

Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música* (educación), junio, 1999
4 *Para olvidar el siglo XX* (creación), diciembre, 1999
5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente* (educación), junio, 2000
6 *Accidente, la última transgresión* (creación), diciembre, 2000
7 *El maestro, caminos del conocimiento* (educación), junio, 2001
8 *Postmodernidad, veinte años después* (creación), diciembre, 2001
9 *La crítica a examen* (educación), junio, 2002

Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Suscripción anual a 5 números de Doce notas y 2 números de Doce notas preliminares: España: 32 euros. Unión Europea: 40 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce notas, 2,40 euros; Doce notas preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce notas preliminares solamente:** España, 18 euros; Unión Europea, 24 euros. **Solicitudes:** Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución ..... Nif .....

Calle o plaza ..... nº.....

Código postal ..... Población .....

Provincia ..... País .....

Teléfono ..... Fax .....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

☐ 5 números Doce notas y 2 números Doce notas preliminares ☐ 2 números Doce notas preliminares

en la forma de pago siguiente:

☐ Giro postal ☐ Cheque ☐ Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénese boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros .....

Domicilio agencia .....

Población ..... País .....

Titular de la cuenta .....

Entidad ..... Oficina ..... D.C. ..... nº cuenta .....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por Doce notas

Fecha: Firma:

El año se despide con la cultura más joven.

injuve

02

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

■ dieciocho
muestra de arte **in**juve 2002

Del **21 de noviembre** al **29 de diciembre** de 2002.

C/ Marqués de Casa Riera, 2. 28014 - MADRID.

SALA AMADÍS

■ diseño **in**juve 02

Del **30 de octubre** al **5 de diciembre** de 2002

■ cómic e ilustración **in**juve 02 y consecuencias: historieta brasileña

Del **12 de diciembre** de 2002 **al 11 de enero** de 2003

C/ José Ortega y Gasset, 71. 28006 - MADRID.
Horario: De lunes a viernes de 10 a 14 y de 17 a 20:30 horas; Sábados de 10 a 14 horas, excepto festivos.

Más información en:

Tel.: 91 363 77 72
91 363 78 35/55/67
91 363 78 84/5/6
Fax: 91 363 76 89
E-mail: arteinjuve@mtas.es

www.mtas.es/injuve

MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES

injuve

www.

docenotas.com

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

VI PREMIO DE COMPOSICIÓN MUSICAL

VIRGEN DE LA ALMUDENA

BASES

1. Podrán participar en el Premio todos los compositores españoles.

2. Las partituras deberán ser originales y tendrán una duración mínima de quince minutos y máxima de veinticinco. Habrán de referirse, en su temática o en su título, a la Villa de Madrid.

3. Las obras se presentarán bajo seudónimo, en la Dirección de Comunicación de UNION FENOSA (Avda. San Luis, 77, 28033 de Madrid), antes del 1 de marzo del año 2003.

4. El Premio consistirá en:
   - 9.015 € (nueve mil quince Euros) libres de impuestos.
   - El estreno de la obra ganadora en el Concierto de la Almudena que UNION FENOSA organiza anualmente.

Composición del Jurado

PRESIDENTE

- Ramón González de Amezúa

SECRETARIO

- Enrique García Asensio

VOCALES

- Luis de Pablo
- Agustín González Acilu
- José Ramón Encinar

(cont.)

Para más información: UNION FENOSA. Dirección de comunicación. Avda. de San Luis, 77. Madrid, 28033. Teléfono: 91 567 65 70. Fax: 91 201 52 60

www.polimusica.es

polimusica

Caracas, 6 28010 Madrid
Tfno.: 91 319 48 57 • Fax: 91 308 09 45
madrid@polimusica.es

Guevara, 10 39001 Santander
Tfno.: 942 22 71 62 • Fax: 942 22 71 62
santander@polimusica.es

Editorial

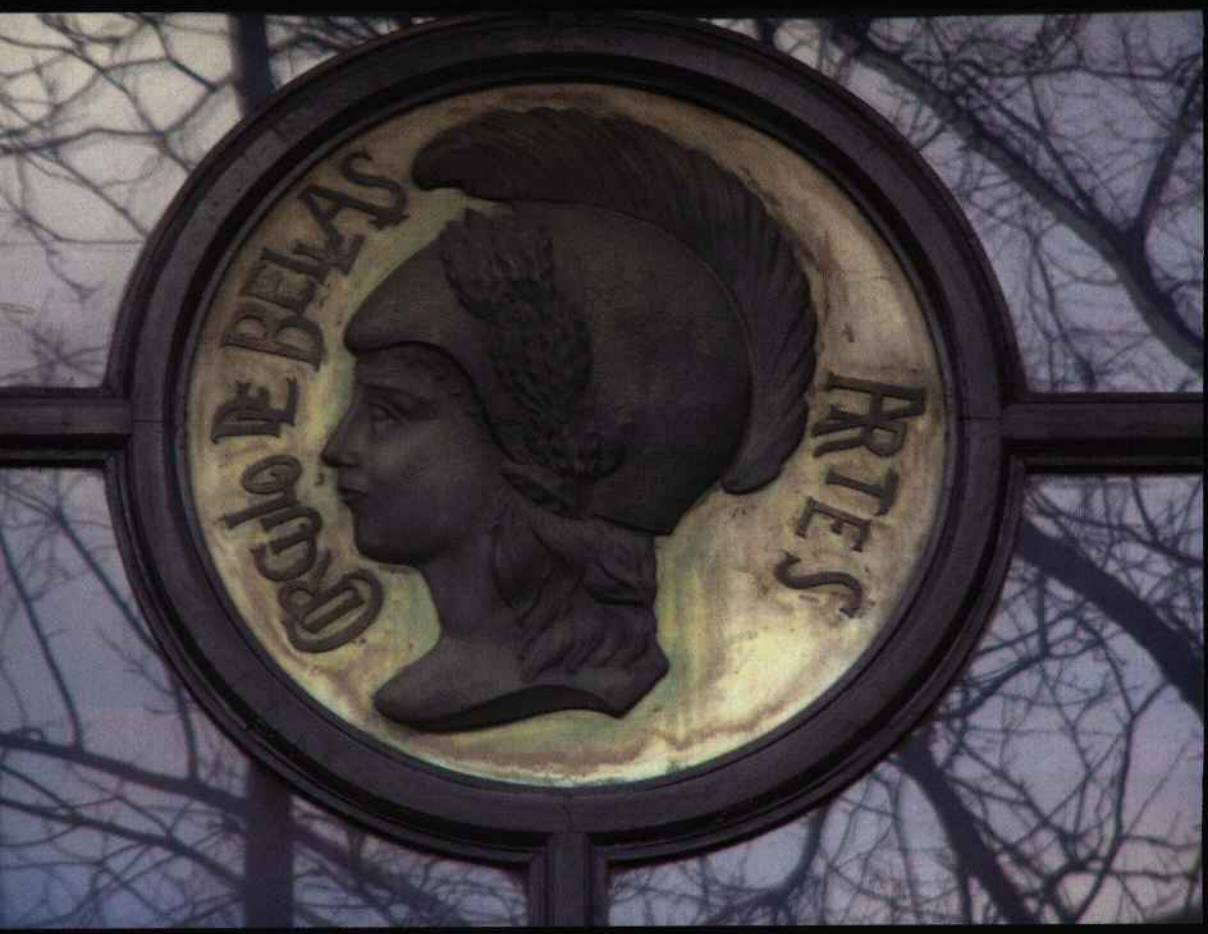
"Todo discurso sobre la práctica de la improvisación está en contradicción con ella", nos asegura Lê Quan Ninh en su *Abecedario*. Qué gran verdad. Pero, ¿y las *pequeñas* verdades? Puede que más de una emerja justamente en el calor de semejante contradicción. Una de ellas salta a la vista, incluso en una primera lectura de los textos presentados en este número: si bien la improvisación se practica, su práctica no es nada improvisada. A veces se fundamenta en toda una tradición –como revelan Carmen García-Ormaechea y Paul F. Berliner– y otras en la imperante necesidad de cuestionar, lo que lleva a músicos formados en tradiciones no improvisatorias –como Lê Quan Ninh o Wade Matthews– a dedicarse a su práctica. No es que la improvisación conteste sus preguntas, sino que ofrece otras aún más estimulantes para guiar su desarrollo. De ahí a la filosofía, solo hay un pasito, como constatan Fernando Carbonell –que analiza concepto y discurso– y Per Aage Brandt, que se dirige directamente a la raíz de la experiencia musical y su relación con el gesto. Más crítico es José Manuel Berenguer, cuando considera la masa de contradicciones, tanto conceptuales como oportunísticamente mercantiles que rodean el concepto de "tiempo real" en la informática musical. Por su parte, Wade Matthews intenta revelar el paradigma compositivo subyacente en muchas ideas recibidas y prejuicios acerca de la improvisación. Y esta, a veces difícil, coexistencia entre improvisación y composición también subyace en el texto de Derek Bailey. Se trata de un problema conceptual, pero sus ramificaciones sociales, económicas y estéticas son eminentemente reales, como revela Chema Chacón.

Constatamos con humildad, pero con cierta alegría, que la improvisación no cabe en un solo tomo, ni en dos, ni en tres. Faltan temas, faltan nombres clave, faltan defensores de otros argumentos, y aun así, el discurso no agotaría la práctica. Leamos, pues, lo que aquí se presenta, plenamente conscientes de que todo discurso es sesgado... Y, después, escuchemos la música.

Éditorial

"Tout discours sur la pratique de l'improvisation est en contradiction avec elle ", affirme Lê Quan Ninh dans son *Abécédaire*. C'est une grande vérité ! Mais que se passe-t-il avec les *petites* vérités? Il se peut qu'il en émerge précisément plus d'une dans la chaleur d'une telle contradiction. L'une d'elles saute aux yeux, même dans une première lecture des textes présentés dans ce numéro : si l'improvisation se pratique, sa pratique n'est, en rien, improvisée. Parfois, elle est fondée sur toute une tradition – ce que révèlent Carmen García-Ormaechea et Paul F. Berliner – d'autres fois sur une nécessité impérieuse de questionner, ce qui conduit des musiciens forgés hors de l'improvisation – comme Lê Quan Ninh ou Wade Matthews – à se consacrer à sa pratique. Loin de répondre à toutes leurs questions, l'improvisation en pose d'autres, encore plus passionnantes pour guider leur évolution. De là à la philosophie, il n'y a qu'un pas que franchissent Fernando Carbonell – qui analyse le concept et le discours – et Per Aage Brandt, qui s'attaque directement à la racine de l'expérience musicale et à sa relation avec le geste. Plus critique, Josep-Manuel Berenguer aborde l'ensemble des contradictions, celles conceptuelles comme celles relevant du mercantilisme et de l'opportunisme qui rôdent autour du concept de "temps réel", dans l'informatique musicale. De son côté, Wade Matthews tente de mettre en évidence un paradigme compositionnel sous-jacent à de nombreux préjugés et idées reçues concernant l'improvisation. Cette coexistence parfois difficile entre l'improvisation et la composition sous-tend également le texte de Derek Bailey. Il s'agit d'un problème conceptuel, mais ses ramifications sociales, économiques et esthétiques sont, selon Chema Chacón, bien réelles

Nous constatons humblement, mais avec une certaine joie, que l´improvisation ne tient pas en un seul volume, ni en deux, ni en trois. Il manque des thèmes, des noms-clés, des défenseurs d'arguments différents ; et, même dans ce cas, le discours n'épuiserait pas la pratique. Lisons donc ce qui est proposé ici, pleinement conscients que tout discours est tronqué... Et ensuite, écoutons la musique.



Círculo de Bellas Artes
C/ Alcalá, 42. 28014 - Madrid

Radio Círculo 104. F.M.
www.circulobellasartes.com

WADE MATTHEWS

Quince segundos para decidirse

La "composición instantánea" y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical.

... La diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes quince segundos. Steve Lacy.

A modo de introducción

Para abrir este texto, una observación personal: durante muchos años de formación académica y posterior actividad como compositor e improvisador, pude comprobar con qué frecuencia los prejuicios y las ideas preconcebidas acerca de la improvisación no se encontraban entre gente carente de conocimientos o sensibilidad musicales, sino justamente entre los que poseían abundantes dosis de ambas cualidades. En este texto, quisiera ofrecerle al lector una breve visión de algunas de estas ideas preconcebidas para luego plantear las mismas cuestiones desde la perspectiva del improvisador.

Espero que este proceso nos ayude, también, a acercarnos a la pregunta ¿qué es lo que subyace en muchos de estos prejuicios, haciendo que personas de una gran cultura musical sean incapaces de entender esta música, incluso cuando la escuchan? Como es lógico, hablaré mucho, también, de la composición, que es la forma reinante de creación musical en nuestra cultura. Prevengo, pues, al lector de que no debe caer en el error de entender nada de lo que sigue como una condena de la composición, ni mucho menos un ataque a la figura del compositor. Más bien, pretendo hacer ver hasta qué punto lleva a errores intentar entender la improvisación en términos compositivos. A continuación, ofrezco una serie de citas que considero especialmente elocuentes a la hora de plas-

Quinze secondes pour se décider

La " composition instantanée " et autres idées reçues à propos de l'improvisation musicale.

... La différence entre la composition et l'improvisation est que, dans la composition, tu as tout le temps que tu veux pour décider ce que tu veux dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation, tu as quinze secondes. Steve Lacy.

En guise d'introduction

Pour commencer ce texte, une observation personnelle : pendant de nombreuses années de formation académique et au cours d'une activité ultérieure comme compositeur et improvisateur, j'ai pu constater à quel point les préjugés et les idées préconçues sur l'improvisation subsistaient – non pas chez des gens dépourvus de connaissances ou de sensibilité musicales, mais précisément chez ceux qui en possédaient en abondance. Dans ce texte, je voudrais proposer au lecteur un bref aperçu de ces idées préconçues, pour aborder ensuite les mêmes questions du point de vue de l'improvisateur.

J'espère que cette démarche nous aidera aussi à réfléchir sur la question suivante : qu'est-ce qui sous-tend ces nombreux préjudices qui font que des gens d'une grande culture musicale soient incapables d'entendre cette musique, même quand ils l'écoutent ? Logiquement, je parlerai aussi beaucoup de la composition, qui est la forme dominante de création musicale dans notre culture. Je préviens donc le lecteur qu'il ne doit pas entendre mes propos comme une condamnation de la composition, et encore moins comme une attaque à l'adresse des compositeurs. J'entends plutôt montrer jusqu'à quel point le fait d'essayer d'envisager l'improvisation en termes de composition conduit à un cul-de-sac. Je présenterai ensuite une série de citations qui me semblent particulièrement éloquentes pour illustrer quelques-unes des principales idées préconçues sur

mar algunas de las principales ideas preconcebidas acerca de la improvisación, e intento desplegar un contexto en el que verlas con más claridad. Por último, aviso al lector que las notas finales alternan datos bibliográficos y comentarios destinados a iluminar algunos detalles de lo expuesto en el texto principal. Por lo tanto, ruego a los más impacientes que se tomen la molestia de leer el minúsculo texto que contienen las notas[1].

La improvisación como composición 1

"Incluso en la elección del nombre ICP[2], el término 'composición instantánea' era el preferido, en vez de 'improvisación'. De esa manera se evitaba la falsa antítesis en la que se habla de la improvisación como una actividad distinta a la composición. Al fin y al cabo, que la música esté tocada directamente con un instrumento, leída o aprendida desde notas hechas en un papel de antemano, o construida a partir de algoritmos y reglas de juego que operan directamente sobre las fuentes sonoras, o que controlan a los instrumentistas, en todos los casos el resultado es música que, en cualquier concierto, tendrá una forma fija"[3].

Con estas frases, el saxofonista británico Evan Parker toma una postura inequívoca ante la ya larga cuestión de si la improvisación es o no es una forma de composición. Aquí debemos tratar esa cuestión, y también otra que, a efectos prácticos, es aún más importante, ¿qué importancia tiene el que la improvisación sea, o no, una forma de composición?

No cabe duda de que tanto la improvisación como la composición son maneras de crear música, y en este sentido son muy similares, pero ¿son iguales? Y si lo son, entonces, ¿la composición es igualmente una forma de improvisación? ¿Algún día un grupo de compositores formará acaso el *Conjunto de Improvisadores Lentos*? Pero entonces, si ambas actividades sirven para crear música, ¿cuáles son las diferencias significativas?

En primer lugar, podemos preguntarnos por qué los compositores no componen de forma instantánea. Se toman su tiempo, pero ¿qué es lo que hacen con todo ese tiempo? Si Webern tardó tres años en escribir una obra que dura tres minutos,

l'improvisation, et j'essayerai de déployer un contexte qui permette de mieux les cerner. Enfin, je voudrais avertir le lecteur que les notes finales font alterner des données bibliographiques et des commentaires dont le but est d'éclairer certains aspects de détail du texte principal. Je prie donc les lecteurs les plus impatients de se donner la peine de lire le texte en minuscules que ces notes contiennent[1].

L'improvisation comme composition 1

" Le choix même du nom – ICP (Ensemble de Compositeurs Instantanés)[2] – indique que le terme de 'composition instantanée' était préféré à celui d' 'improvisation'. On évitait ainsi la fausse antithèse qui envisage l'improvisation comme une activité distincte de la composition. Car en fin de compte, que la musique soit jouée directement avec un instrument, lue ou apprise à partir de notes écrites préalablement sur une feuille de papier, ou construite à partir d'algorithmes et de règles du jeu qui opèrent directement sur les sources sonores, ou qui contrôlent les instrumentistes, le résultat est dans tous les cas une musique qui aura, au cours de n'importe quel concert, une forme fixe "[3].

Ces phrases du saxophoniste britannique Evan Parker expriment une prise de position sans équivoque sur la question, déjà ancienne, de savoir si l'improvisation est ou non une forme de composition. Nous devons étudier ici cette question, de même qu'une autre question qui, d'un point de vue pratique, est encore plus cruciale : quelle est l'importance du fait que l'improvisation soit ou non une forme de composition ?

Il ne fait pas de doute que l'improvisation et la composition sont toutes les deux des moyens de créer de la musique : en ce sens, elles sont très semblables. Mais sont-elles pour autant égales ? Si tel est le cas, la composition est-elle alors également une forme d'improvisation ? Un groupe de compositeurs formeront-ils alors un jour un *Ensemble des Improvisateurs Lents* ? Si ces deux activités servent toutes les deux à créer de la musique, quelles en sont les différences significatives ?

Nous pouvons d'abord nous demander pourquoi les compositeurs ne composent pas de façon instantanée. Ils prennent leur temps, mais qu'est-ce qu'ils

¿qué estaba haciendo? Boulez habla de la importancia del "acto reflexionado" del compositor y subraya que "uno puede tener la ilusión de inventar en lo inmediato, pero solamente puede inventar a través de la reflexión"[4]. ¿Será entonces que este tiempo es necesario para la reflexión? En principio sí, pero pensar mucho no equivale a tener buenas ideas, y el mismo Boulez, suponemos que tras cierta reflexión, añade: "la reflexión no es forzosamente un producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; la reflexión puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación"[5]. ¡Vaya!

En lo citado más arriba, Evan Parker parece querer decir que las distintas formas de organizar la creación del discurso musical son iguales en el fondo, ya que todas dan una "forma fija" como resultado. En esto puede que tenga razón, aunque no se molesta en explicar qué entiende por "fija", pero ¿qué relevancia tiene esto? A nuestro entender, la gran diferencia entre la composición y la improvisación radica en sus respectivas relaciones con los conceptos de proceso y producto, y esto también influye en cualquier concepto de forma, fija o no... Ambas maneras de crear música tienen un proceso, y ambas tienen un producto (al que parece referirse Parker cuando nombra la "forma fija"), pero la relación que establecen entre proceso y producto y la relativa importancia de estos no son iguales en la composición y en la improvisación. Ver estas diferencias nos ayudará también a definir las dos maneras de crear música.

En la composición, el proceso de creación es anterior al producto creado, es decir, a la obra. La realización sonora ante el público de una composición –es decir, su interpretación o ejecución– es posterior a su elaboración por parte del compositor. En este sentido, el público experimenta los frutos del proceso de creación, pero no el proceso en sí. No son invitados al estudio del compositor para contemplarle mientras se inclina sobre la partitura de una obra en proceso de creación. En este sentido, para el público, el proceso es absorbido por el producto, que no solamente lo justifi-

font avec tout ce temps ? Si Webern a mis trois ans à écrire une œuvre qui dure trois minutes, qu'est-ce qu'il pouvait bien être en train de faire ? Boulez parle de l'importance de " l'acte réfléchi " du compositeur et souligne que " On peut avoir l'illusion d'inventer dans l'immédiat, mais on ne peut inventer que dans la réflexion "[4]. Ce temps serait-il donc nécessaire à la réflexion ? En principe, oui ; mais réfléchir beaucoup n'équivaut pas forcément à avoir de bonnes idées, et ce même Boulez – nous le supposons, après une certaine réflexion – ajoute : " la réflexion n'est pas forcément un produit de l'écriture et du temps passé à la rédaction ; la réflexion peut être instantanée et se trouver dans l'improvisation "[5]. Tiens, tiens !

Evan Parker, cité plus haut, semble vouloir dire que les différentes façons d'organiser la création du discours musical sont équivalentes dans le fond, puisqu'elles aboutissent toutes à une " forme fixe ". Sur ce point, il se peut qu'il ait raison, bien qu'il ne se donne pas trop de peine pour nous expliquer ce qu'il entend par " fixe " ; mais quelle est l'importance de tout cela ? À notre avis, la grande différence entre la composition et l'improvisation réside dans les relations respectives qu'elles entretiennent avec les concepts de processus et de produit – ce qui influe sur n'importe quel concept de forme, fixe ou non... Ces deux façons de créer de la musique comportent toutes les deux un processus et un produit (auquel Parker semble se référer quand il parle d'une " forme fixe "), mais la relation qui s'établit entre le processus et le produit et l'importance de ceux-ci ne sont pas égales dans le cas de la composition et dans celui de l'improvisation. Nous rendre compte de ces différences nous aidera aussi à définir les deux façons de créer de la musique.

Dans la composition, le processus de création est antérieur au produit créé, c'est-à-dire à l'œuvre. La réalisation sonore d'une composition en présence du public – c'est-à-dire, son interprétation ou son exécution – est postérieure à son élaboration de la part du compositeur. En ce sens, le public fait l'expérience des fruits du processus de création, mais non pas celle du processus en soi. Les auditeurs ne sont pas invités dans le studio du compositeur pour le contempler en train de se pencher sur la partition d'une œuvre en cours de création. En ce sens, pour le public le processus est absorbé par le produit, qui

ca, sino que puede llegar a esconderlo por completo. De hecho, en la composición no es necesario saber los detalles de su creación para disfrutar con los resultados. No es que esos detalles sean uniformemente irrelevantes –algunos serán meramente anecdóticos, otros muy reveladores– sino que su relevancia está directamente relacionada con su capacidad de arrojar luz sobre el *producto.*

En la improvisación, la relación entre proceso y producto es realmente distinta. En primer lugar, el improvisador crea la obra *delante del público.* En este sentido, lo que el público contempla es *el proceso en sí.* Pero esto no es todo porque, como sabemos todos los que hemos trabajado ante un público, éste no es, en absoluto, un elemento pasivo. Todo improvisador sabe que la manera en que le escucha el público tiene una enorme influencia en cómo elabora su obra. La capacidad de escucha, el grado de entendimiento, la duración y profundidad de la atención son todos factores determinantes en cómo, y hasta qué punto, el improvisador establece la comunicación y la intimidad. Influyen en el grado de riesgo que asume, en la velocidad de acontecimientos o pulso interno de su discurso, en el nivel de matización o complejidad que alcanza. No es que sean el único factor –está claro que los improvisadores también tienen sus momentos de mayor o menor creatividad, energía o "inspiración", días en que están más o menos cómodos con sus instrumentos, etc.–, pero su presencia es todo menos pasiva[6].

¿Y el *producto* de la improvisación? ¿Esa "forma fija" en la que, según Evan Parker, desemboca? La respuesta la dio el improvisador por excelencia, Eric Dolphy, en 1964: *Music, after it´s over, it's gone in the air. You can never catch it again.* ("La música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla"). Consideremos dos hipótesis: 1) cuando una improvisación termina, se acabó. Por lo tanto, no hay producto. O bien, 2) en la improvisación, el proceso *es* el producto.

En cierto modo, pueden ser dos formas de decir lo mismo, pero tienen sus matices. En el primer caso, más de uno preguntará: ¿y si la improvisación se graba? ¿No es un producto la grabación?

non seulement le justifie, mais peut aller jusqu'à le cacher complètement. De fait, dans le cas d'une composition, il n'est pas nécessaire de connaître les détails de sa création pour en goûter les résultats. Ce n'est pas que ces détails soient tous inintéressants – certains pouvant être simplement anecdotiques, d'autres très révélateurs – mais leur importance est directement liée à leur capacité d'éclairer le *produit.*

Dans l'improvisation, la relation entre le processus et le produit est bien distincte. D'abord, l'improvisateur crée l'œuvre *devant le public.* En ce sens, ce que le public contemple est *le processus en soi.* Mais ce n'est pas tout, parce que, comme nous le savons bien – je me réfère à tous ceux qui ont travaillé devant un public – le public n'est en aucun cas un élément passif. Tout improvisateur sait que la manière dont le public l'écoute a une énorme influence sur la façon dont il élabore son œuvre. La capacité d'écoute, le degré de compréhension, la durée et l'intensité de l'attention sont tous des facteurs qui déterminent comment, et jusqu'à quel point, l'improvisateur va établir une communication et une intimité. Ces facteurs influent sur la nature du risque qu'il assume, sur la vitesse des événements ou la pulsation interne de son discours, sur le niveau des nuances ou la complexité qu'il atteindra. Ce n'est pas le seul facteur qui compte – il est clair que les improvisateurs ont aussi leurs moments de plus ou moins grande créativité, énergie ou " inspiration ", les jours où ils se sentent plus ou moins à l'aise avec leurs instruments, etc. –, mais le public, de par sa présence, peut être tout ce qu'on veut sauf être passif[6].

Et le *produit* de l'improvisation ? Cette " forme fixe" où, selon Evan Parker, le *produit* débouche ? La réponse a été donnée par un improvisateur par excellence, Eric Dolphy, en 1964 : *Music, after it's over, it's gone in the air. You can never catch it again.* (" La musique, une fois terminée, se dissout dans l'air. Tu ne pourras jamais la rattraper "). Considérons deux hypothèses : 1) lorsqu'une improvisation prend fin, tout est terminé. Il n'y a donc pas de produit. Ou bien : 2) dans l'improvisation, le processus *est* le produit.

D'une certaine manière, il existe deux façons de dire la même chose, mais chacune a ses nuances. Dans le premier cas, plus d'un auditeur pourra se demander : et si l'improvisation est enregistrée ?

Sí, pero la grabación de una improvisación no es una improvisación, es más bien la foto de una improvisación. Como una foto de un amigo muerto, da una idea de cómo era, pero no lo sustituye.

En el segundo caso afrontamos, finalmente, la idea de forma que propone Parker. No es exactamente que la improvisación desemboque en una forma fija, sino más bien que el "proceso improvisatorio" tiene su propia forma. Lo que ocurre es que esta forma no es *fija sino dinámica*. Se trata de un proceso creativo que ocurre en un lugar y un periodo temporal determinado y refleja ese lugar y momento. La improvisación es el proceso interactivo por excelencia. El improvisador dialoga con los otros músicos, ajusta su discurso a las características acústicas del espacio, a la densidad y permeabilidad de los ruidos ambientales, a la escucha del público, etc. Todos estos son determinantes en la *forma* del proceso. Pero debemos subrayar que la mayoría de ellos evoluciona continuamente; no es fija la atención del público, ni lo son los ruidos ambientales, ni lo que tocan los otros músicos –incluso puede cambiar la acústica de un local si entra más gente, ya que la carne humana absorbe mucho sonido–. Y si casi ninguno de estos factores es fijo a lo largo de un concierto, ¿cómo puede ser fijo el proceso de improvisación?

No hay duda de que algunos de estos factores también influyen en el intérprete de una composición, *pero casi ninguno influye en el proceso compositivo en sí*, por la sencilla razón de que no están presentes cuando el compositor elabora la obra.

La improvisación como composición 2

Y esto, por fin, nos lleva a la segunda pregunta, que revela, realmente, hasta qué punto lo expuesto por Evan Parker nace de consideraciones socio-culturales e incluso económicas, y no puramente musicales o estéticas. La pregunta es: ¿por qué importa que la improvisación sea o no sea una forma de composición?

Hemos visto que, para Evan Parker, lo es, y comparte esta opinión con Misha Mengelberg, Han Bennink y Willem Breuker, y también con el

L'enregistrement n'est-il pas un produit ? Si, mais l'enregistrement d'une improvisation n'est pas une improvisation, c'est plutôt la photo d'une improvisation. De même que la photographie d'un ami mort peut donner une idée de comment il était, mais elle ne le remplace pas.

Dans le second cas, nous nous confrontons finalement à l'idée de forme que propose Parker. Ce n'est pas précisément que l'improvisation débouche sur une forme fixe, mais plutôt que le " processus d'improvisation " a sa propre forme. Ce qui se passe est que cette forme n'est pas *fixe*, mais *dynamique*. Il s'agit d'un processus créatif qui se réalise dans un lieu et dans un laps de temps déterminé et qui reflète ce lieu et ce moment. L'improvisation est un processus interactif par excellence. L'improvisateur dialogue avec les autres musiciens, ajuste son discours aux caractéristiques acoustiques de l'espace, à la densité et à la perméabilité des bruits ambiants, à l'écoute du public, etc. Tout ceci est déterminant dans la *forme* du processus. Mais nous devons remarquer que la plupart de ces éléments évoluent continuellement ; l'attention du public n'est pas fixe, les bruits ambiants ne le sont pas davantage, ce que jouent les autres musiciens non plus – même l'acoustique d'un local peut changer si le nombre d'auditeurs s'accroit, puisque le corps humain a une grande capacité d'absorber le son. Et si pratiquement aucun de ces facteurs n'est fixe au cours d'un concert, comment le processus d'improvisation peut-il être fixe ?

Il n'y a pas de doute que certains de ces facteurs influent aussi sur l'interprète d'une composition, *mais pratiquement aucun n'influe sur le processus de composition en soi*, pour la simple raison que ces facteurs ne sont pas présents quand le compositeur élabore l'œuvre.

L'improvisation comme composition 2

Ceci nous conduit à la deuxième question, qui montre jusqu'à quel point le propos d'Evan Parker naît de considérations socio-culturelles et même économiques, et non purement musicales ou esthétiques. La question est : pourquoi est-il important que l'improvisation soit ou non une forme de composition ?

Nous avons vu que, pour Evan Parker, c'est important, et il partage cette opinion avec Misha

improvisador británico John Butcher, que dice directamente: "la improvisación es un tipo de composición"[7]. En cambio, cuando se le preguntó al percusionista francés, Lê Quan Ninh, qué relación veía entre la composición y la improvisación, contestó: "estaría tentado a decir: ninguna relación"[8]. Y Ninh no es, ni mucho menos, el único en tener esa opinión.

No obstante, estos improvisadores pueden estar en total desacuerdo sobre la cuestión sin que afecte en absoluto su capacidad de improvisar juntos[9], ya que la importancia que tiene no radica en su respuesta sino en lo que nos revela el simple hecho de que se plantee. Vivimos en una sociedad que atribuye un valor especial a la escritura. La capacidad de expresarse por escrito de forma perspicua es considerada (y a menudo *es*) una importante indicación del nivel cultural e intelectual de cualquier miembro de nuestra sociedad. Desde la perspectiva de una cultura de la escritura, la composición musical disfruta de un cierto estatus por ser un medio de plasmar ideas musicales a través de la escritura, incluso cuando las ideas en sí no sean especialmente interesantes[10]. Es como admirar a alguien capaz de hablar fluidamente un idioma extranjero sin preguntarse si lo que dice en ese idioma tiene alguna relevancia.

Es esta cuestión de estatus social la que hace que algunos improvisadores hayan luchado tanto para que se considere la improvisación como una forma de composición. El mismo Evan Parker toca este tema cuando, hablando de Mengelberg, Bennink y Breuker, nos recuerda que "como fundadores del Instant Composers Pool [...] dejaron clara su posición desde el comienzo: había que incluir su trabajo en el más alto nivel de la programación cultural nacional, y significativamente, intentar que no se estableciera ningún tipo de distinciones falsas entre la música 'culta' y la música 'improvisada' en base al papel que desempeñaba la notación en su elaboración"[11]. ¿Y cómo dejaron clara esta posición? Con la inclusión del término "compositor" en su título.

En este contexto constatamos que la palabra "compositor" es casi la única que se emplea para

Mengelberg, Han Bennink et Willem Breuker, et aussi avec l'improvisateur britannique John Butcher, qui dit sans ambages que " l'improvisation est un type de composition "[7]. En revanche, quand on a demandé au percussionniste français Lê Quan Ninh quelle était, selon lui, la relation entre la composition et l'improvisation, il a répondu : " je serais bien tenté de dire : aucune relation "[8]. Et Ninh n'est pas le seul – loin de là – à penser de la sorte.

Néanmoins, ces improvisateurs peuvent avoir des vues complètement opposées sur la question sans que cela affecte en quoi que ce soit leur capacité d'improviser ensemble[9]. Puisque l'importance de la question ne réside pas dans la réponse mais dans ce que nous révèle le simple fait qu'elle soit posée. Nous vivons dans une société qui accorde une valeur particulière à l'écriture. La capacité de s'exprimer par écrit de façon claire est considérée (et souvent *est*) une importante indication du niveau culturel et intellectuel de tout membre de notre société. Dans la perspective d'une culture de l'écriture, la composition musicale jouit d'un certain statut, puisqu'elle est un moyen de concrétiser des idées musicales à travers l'écriture, même lorsque les idées elles-mêmes ne sont pas particulièrement intéressantes[10]. Ça revient un peu à admirer quelqu'un parce qu'il est capable de parler couramment une langue étrangère sans se demander si ce qu'il dit dans cette langue a un intérêt quelconque.

C'est cette question du statut social qui fait que certains improvisateurs ont tellement lutté pour qu'on considère l'improvisation comme une forme de composition. Evan Parker se réfère lui-même à ce thème quand, à propos de Mengelberg, Bennink et Breuker il nous rappelle que " en tant que fondateurs du groupe Instant Composers Pool [...], leur position était très claire depuis le début : il faudrait inclure leur travail au plus haut niveau de la programmation culturelle nationale, et d'une manière significative, tout faire pour qu'on ne puisse établir aucun type de fausses distinctions entre la musique 'savante' et la musique 'improvisée', en se basant sur le rôle que joue la notation dans son élaboration "[11]. Et comment ont-ils exprimé clairement leur position ? En incluant le terme " compositeur " dans le titre.

Dans ce contexte, nous constatons que le mot "compositeur " est presque le seul à être employé

referirse al creador musical. En las artes plásticas existe la palabra "artista" para referirse al que crea arte, para después distinguirlos según el medio o la técnica que emplean –es decir: pintor, escultor, grabador, *performer,* etc–. Pero en la música no existe ningún término global para el *creador* musical. La palabra "músico" no se limita a los que crean música, sino que se refiere igualmente a los que la *recrean,* es decir, a los intérpretes. Sin menoscabo del *potencial* creativo del intérprete, debo observar que muy a menudo dicha capacidad es sencillamente prohibida. Basta observar a veinte arcos de violín moviéndose al unísono en cualquier orquesta para entender que la voluntad creativa del compositor orquestal no podría reflejarse con ninguna claridad si cada violinista tocara según su propio entendimiento. A pesar de su posible capacidad creativa, pues, el interprete orquestal (aunque no tanto el intérprete de música de cámara) es obligado *por la naturaleza del tipo de música que toca*, no tanto a interpretarla como simplemente a *ejecutarla.* Entonces, si el apelativo "músico" se aplica por igual a compositores, cantautores, estrellas de rock, jazzistas, folklóricas, ejecutantes orquestales e intérpretes de cámara con total independencia de si su aportación a la música es creativa o no, entonces no puede entenderse como paralelo al término "artista". Así pues, no hay ningún término de uso común para calificar a todos los *creadores* musicales. Y es que la palabra "compositor" no se refiere a la creación musical, sino más bien al *método empleado para crearla,* es decir, la composición[12]. Pero esta situación no es meramente léxica, también se manifiesta a la hora de repartir encargos, subvenciones, becas, etc[13]. Pocos, y muy apreciados, son los administradores musicales que reconocen que la composición no es la única forma seria de crear música en occidente.

Es pues, esta situación la que lleva al improvisador a preguntarse si su forma de crear música puede entenderse como composición, y así disfrutar del respeto social, de los fondos, becas, subvenciones, acceso a festivales, atención crítica en la prensa, etc., acordados a la composición[14]. En el día a día del improvisador, entonces, los

en référence au créateur de musique. Dans les arts plastiques, il existe le mot " artiste " pour se référer à celui qui crée de l'art ; la distinction vient ensuite en fonction du moyen ou de la technique employée – c'est-à-dire : peintre, sculpteur, graveur, *performer,* etc. Mais, en musique, il n'existe aucun terme générique pour désigner le *créateur* musical. Le mot " musicien " ne se limite pas à ceux qui créent de la musique, mais se réfère également à ceux qui la *recréent,* c'est-à-dire, les interprètes. Sans déprécier le *potentiel* créatif de l'interprète, je dois signaler que très souvent cette capacité est simplement interdite. Il suffit d'observer vingt archets de violon bougeant à l'unisson dans n'importe quel orchestre pour comprendre que la volonté créative du compositeur ayant écrit une œuvre pour cette formation, ne pourrait se refléter clairement si chaque violoniste jouait suivant sa propre idée. Malgré sa capacité créative potentielle, l'interprète jouant dans une formation orchestrale (beaucoup plus que le musicien de musique de chambre) est obligé *de par la nature du type de musique qu'il joue*, non pas tant à l'interpréter, mais simplement à *l'exécuter.* Si l'appellation " musicien " s'applique également à des compositeurs, des auteurs-compositeurs-interprètes, des stars de rock, des jazzmans, des chanteurs folkloriques, des membres d'une formation orchestrale et des interprètes de musique de chambre, sans chercher le moins du monde à savoir si leur apport à la musique est créatif ou non, on ne peut pas le considérer comme étant parallèle au terme " artiste ". Il n'y a donc pas de terme d'usage commun pour qualifier tous les *créateurs* de musique. En effet, le mot " compositeur " ne se réfère pas à la création musicale, mais plutôt à une *méthode employée pour créer de la musique,* c'est-à-dire à la composition[12]. Mais cette question ne relève pas simplement de la terminologie, elle se pose aussi au moment de distribuer les commandes, les subventions, les bourses, etc.[13] Les administrateurs musicaux sont peu nombreux – et très appréciés – qui reconnaissent que la composition n'est pas l'unique forme sérieuse de créer de la musique en Occident.

C'est donc cette situation qui conduit l'improvisateur à se demander si sa façon de créer une musique peut être considérée comme de la compo-

elementos que habría que considerar realmente para contestar a la pregunta original, cuestiones como la relación entre producto y proceso, la presencia de procedimientos "pre-compositivos" en la improvisación, la manera en que la presencia simultánea de varios creadores (en la improvisación colectiva) altera el concepto de "intencionalidad" o el relativo equilibrio entre concepción y percepción en las prácticas compositivas e improvisatorias... Estas cuestiones fundamentales para un tratamiento serio de la pregunta se ven relegadas a un segundo lugar por el esfuerzo diario de seguir adelante como creador musical.

La improvisación vista por la crítica

Este apartado presenta ciertos problemas. El primero es que, en general, la improvisación *no es vista* por la crítica. La mayor parte de los conciertos de música improvisada ocurren fuera de los cauces de la mal llamada "música seria"[15] sin tampoco encontrar cabida en el panorama de las músicas "alternativas" tan útiles, éstas, para la creación de nuevos mercados. Por lo tanto, no suelen recibir la atención de la prensa.

El segundo problema es la naturaleza de la crítica en sí. En el caso de un concierto de música compuesta, por ejemplo, no siempre es fácil distinguir entre la crítica de una interpretación y la de la obra interpretada. Al intérprete se le puede reprochar el no haber entendido lo que toca, o el haberlo entendido o interpretado mal; en todo caso, las ideas musicales contenidas en la partitura no son suyas, sino del compositor. En este sentido, se puede criticar la obra en sí, o la interpretación de ella, o las dos cosas. ¿Pero es posible distinguir siempre entre una brillante exposición de ideas pobres y una pobre exposición de ideas brillantes?

En este mismo sentido, cuando un crítico maneja ideas recibidas, o las revela, en su crítica de un concierto, pongamos, de música improvisada, ¿cómo debemos reaccionar? He aquí la razón de ser del término "idea recibida". Se trata justamente de –y valga el oxímoron– una idea *no pensada*. No corresponde a la capacidad de reflexión del que piensa, más bien la *guía*, actuando bajo la

sition, ce qui lui permettrait de jouir du respect social, des fonds, des bourses, des subventions, d'avoir accès aux festivals et à l'attention critique dans la presse, etc., tout cela étant accordé à la composition[14]. Dans le quotidien de l'improvisateur, il faudrait alors, pour répondre réellement à cette question initiale, se demander comment la relation entre le produit et le processus, la présence de procédés " précompositionnels " dans l'improvisation, la manière dont la présence simultanée de plusieurs créateurs (dans l'improvisation collective) altèrent le concept d'" l'intentionnalité " ou le relatif équilibre entre conception et perception dans les pratiques compositionnelles et improvisatoires... Ces points, qui sont fondamentaux pour traiter la question en profondeur, sont relégués au second plan par l'effort quotidien que suppose le fait de continuer à vivre en tant que créateur de musique.

L'improvisation vue par la critique

Ce chapitre pose certains problèmes. Le premier est que, en général, l'improvisation *n'est pas vue* par la critique. La plupart des concerts de musique improvisée ont lieu en dehors des filières de la mal nommée " musique sérieuse "[15], sans pour autant trouver une place dans le panorama des musiques " alternatives ", si utiles, ces dernières, à la création de nouveaux marchés. C'est à cause de cela que les concerts de musique improvisée n'attirent habituellement pas l'attention de la presse.

Le second problème réside dans la nature même de la critique. Dans le cas d'un concert de musique composée, par exemple, il n'est pas toujours facile de faire la distinction entre la critique d'une interprétation et celle de l'œuvre interprétée. On peut reprocher à l'interprète de ne pas avoir compris ce qu'il joue, ou de l'avoir compris et d'en donner une mauvaise interprétation ; dans ces cas, les idées musicales contenues dans la partition ne sont pas les siennes, mais celles du compositeur. En ce sens, on peut critiquer l'œuvre elle-même, ou son interprétation, ou les deux choses à la fois. Mais comment faire toujours la différence entre une brillante présentation d'idées pauvres et une pauvre présentation d'idées brillantes ?

De même, lorsqu'un critique manie des idées reçues – ou lorsqu'il les remarque – dans sa critique

superficie para dar forma a opiniones que constituyen su "interpretación" al igual que un músico *recibe* las ideas del compositor y las interpreta. Así, pues, no se debe confundir aquí la crítica de una idea recibida con la crítica del que la recibe e interpreta.

Una de las ideas recibidas más comunes en las pocas críticas que aparecen referentes a la improvisación en los medios de comunicación es la que confunde a ésta con el azar o con los procedimientos aleatorios. Hay muy buenos ejemplos de esta confusión en la prensa nacional, pero es Lukas Foss el que la expresa de la forma más sucinta:

"Libertad –elección– palabras peligrosas. Y sin embargo, la idea aleatoria no es baladí..."[16]

Justamente, es la libertad de elegir lo que define la relación entre el improvisador y el azar. Son estos factores los que definen también las diferencias entre esta relación y la que el azar tiene con la mayoría de las formas y prácticas compositivas.

A efectos prácticos podemos decir que, en la música, el azar es todo aquello que se hace notar sin pertenecer a la voluntad del creador (o *re-creador*, es decir: *intérprete*) musical. En la mayoría de los casos se trata de sonidos (digamos: ruidos) claramente desvinculados del discurso musical, abarcando una amplia gama desde los ruidos involuntarios de los músicos (los *piiiiik, piiiik* de los dedos de un guitarrista clásico deslizándose por las cuerdas, por ejemplo) hasta las consabidas toses, el *bip-bip* de relojes digitales marcando la hora, los envoltorios de golosinas, etc.

En la mayoría de los casos, el compositor no toma en consideración estos sonidos porque escribe su obra para ser interpretada en un lugar ideal, y, de existir, su lugar ideal sería acústicamente estéril, carente de cualquier ruido ajeno a su voluntad discursiva. El famoso caso de Cage es, en apariencia, el opuesto, ya que en *4'33"* todos los ruidos azarosos ocupan un primer plano mientras el "intérprete" realiza su mudo teatro en el escenario. Pero tanto en el caso de Cage como en el de la composición más convencional, el papel del intérprete es extremadamente estructurado, y en ninguno de los dos casos prevé que

d'un concert, par exemple de musique improvisée, comment devons-nous réagir ? Voici donc la raison d'être du terme " idée reçue ". Il s'agit justement – excusez l'oxymoron – d'une idée *non pensée*. Elle ne correspond pas a la capacité de réflexion du celui qui pense, mais elle la *guide*, agissant en profondeur pour donner forme à des opinions qui constituent son " interprétation " de même qu'un musicien *reçoit* les idées du compositeur et les interprète. On ne devrait donc pas confondre ici la critique d'une idée reçue avec la critique de celui qui la reçoit et interprète.

L'une des idées reçues les plus communes que l'on trouve dans les rares critiques qui apparaissent dans les médias au sujet de l'improvisation est celle qui confond précisément l'improvisation avec le hasard ou avec les procédés aléatoires. On pourrait en trouver beaucoup d'exemples dans la presse nationale, mais c'est Lukas Foss qui l'exprime de la façon la plus succincte : " Liberté – choix – paroles dangereuses. Cependant, l'idée aléatoire n'est triviale..."[16]

Justement, c'est la liberté de choisir qui définit la relation entre l'improvisateur et le hasard. Ces facteurs sont ceux qui définissent aussi les différences entre cette relation et celle que le hasard entretient avec la plupart des formes et pratiques compositionnelles.

Nous pouvons pratiquement dire que, dans la musique, le hasard est tout ce qui se remarque et qui n'appartient pas à la volonté du créateur (ou du *re-créateur*, c'est-à-dire : *l'interprète*) musical. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un large éventail de sons (ou de bruits) – qui sont clairement distinctes du discours musical proprement dit – allant des bruits involontaires des musiciens (les *piiiiik, piiiik* des doigts d'un guitariste classique glissant sur les cordes, par exemple) jusqu'aux toux bien connues, en passant par le *bip-bip* des montres digitales indiquant l'heure, les papiers de bonbons, etc.

Dans la plupart des cas, le compositeur ne prend pas en considération ces sons parce qu'il écrit une œuvre pensée pour être interprétée dans un lieu idéal et parce que, s'il existe, ce lieu idéal aurait une acoustique stérile d'où serait absent tout bruit étranger à la volonté discursive de l'auteur. Le cas célèbre de Cage est, en apparence, diamétralement opposé, puisque dans *4'33"*, tous les bruits dûs au hasard occupent le premier plan, tandis que " l'interprète "

éste responda libremente a estos sonidos azarosos según su propio criterio.

Eso, pues, es el azar, algo muy distinto a la improvisación. De hecho, el mismo Cage repudiaba la improvisación porque, a su modo de ver, respondía demasiado a los gustos y la memoria del músico. Es decir que para Cage, el problema de la improvisación era justamente su *falta* de azar[17]. El improvisador está creando música *en el acto,* y también *en el sitio* y a medida que las características del sitio cambian, también ajustará su música a estos cambios. Esto es lo que permite al improvisador responder a lo azaroso de una forma que casi ningún otro músico puede. He ahí su libertad y su elección.

Pero esta creación *en el acto,* no es *ex nihilo.* La espontaneidad del improvisador no radica en su capacidad de inventar lenguaje, sino en la maestría y fluidez con la que maneja un idioma que ya domina. Cualquiera que se haya planteado el reto de expresarse en un idioma extranjero entenderá en seguida que es casi imposible ser realmente espontáneo cuando se tiene que luchar con el idioma.

En este sentido, el improvisador trabaja con recursos musicales e instrumentales que ya domina, pero los usa para expresarse de una forma que, muchas veces, no ha hecho con anterioridad. En esto, su discurso es igual que el de los compositores. Para ambos, un mismo lenguaje musical sirve para numerosas obras, y la evolución del lenguaje suele ser más lenta que la generación de las piezas individuales.

Otra crítica que se suele hacer de la improvisación son planteamientos del tipo "esta música no me suena improvisada", llegando incluso a acusar a los músicos de haber urdido un "calculado plan" que les permita evitar la improvisación por completo. Subyacente en este tipo de crítica es la idea de que la música improvisada debe sonar de una forma determinada, y ya conocida por el crítico. Si no suena así, ha de ser porque no es improvisación, o porque existe algún tipo de plan previo. Esta crítica emerge frecuentemente cuando la música resulta más coherente de lo que el crítico considera posible, llevándole a concluir que todo está predeterminado.

joue son théâtre muet sur la scène. Mais, dans le cas de Cage comme dans celui de la composition plus conventionnelle, le rôle de l'interprète est extrêmement structuré, et dans aucun des deux cas il n'est prévu que l'interprète réponde librement, selon ses propres critères, aux sons produits par le hasard.

C'est donc cela le hasard : quelque chose qui est très distinct de l'improvisation. De fait, Cage rejettait même l'improvisation parce que, selon sa façon de voir les choses, elle correspondait trop aux goûts et à la mémoire du musicien. C'est-à-dire que pour Cage, le problème de l'improvisation réside justement dans le fait qu'elle *manque* de hasard[17]. L'improvisateur crée la musique *dans l'acte,* et aussi *in situ* et, dans la mesure où les caractéristiques du lieu changent, il ajustera sa musique à ces changements. C'est ce qui permet à l'improvisateur de répondre au hasard – c'est pratiquement le seul musicien à pouvoir le faire. C'est là sa liberté et son choix.

Mais cette création *dans l'acte* n'est pas une création *ex nihilo.* La spontanéité de l'improvisateur ne réside pas dans sa capacité d'inventer un langage, mais dans la maîtrise et la fluidité avec laquelle il manie une langue qu'il domine déjà. Quiconque a relevé le défi de s'exprimer dans une langue étrangère comprendra tout de suite qu'il est pratiquement impossible d'être réellement spontané quand on doit lutter avec la langue. Ainsi, l'improvisateur travaille avec des éléments musicaux et instrumentaux qu'il domine déjà, mais les utilise pour s'exprimer souvent d'une façon jamais utilisée auparavant. En ce sens, son discours est équivalent à celui des compositeurs. Pour les deux musiciens, l'improvisateur et le compositeur, un même langage musical sert à de nombreuses œuvres, et l'évolution du langage est en général plus lente que l'engendrement des pièces individuelles.

Une autre critique qu'on apporte habituellement à l'improvisation consiste à des positions du genre " cette musique ne m'a pas l'air d'être improvisée ", allant même jusqu'à accuser les musiciens d'ourdir un " plan calculé " qui leur permet d'éviter toute improvisation. L'idée sous-jacente à ce type de critique est que la musique improvisée doit sonner d'une façon bien déterminée, connue par le critique. Si elle ne sonne pas ainsi, ce doit être parce que ce n'est pas de l'improvisation ou parce qu'il existe un quelconque

En realidad, hacen falta dos aclaraciones:
1. Es totalmente posible expresarse de forma coherente sin la presencia de un plan preconcebido;
2. La presencia de un plan previo no tiene porqué estar reñida en absoluto con la capacidad de expresarse espontáneamente.

Con referencia al punto uno, arriba, basta preguntarse lo siguiente: si la capacidad de expresarse de forma perspicua estuviera reñida con la espontaneidad, entonces ¿para qué servirían las conversaciones? ¿Acaso dos personas no pueden intercambiar ideas en una conversación espontánea sin caer en la incoherencia? Al fin y al cabo, se trata de que el improvisador sea capaz de pensar de forma coherente a la vez que expresa sus pensamientos a través de su instrumento. La segunda de estas capacidades nos remite al dominio de lenguaje que comentamos más arriba, mientras que la capacidad de pensar coherentemente se presupone a cualquier creador musical, sea improvisador o compositor. No creo que nadie piense que el compositor solo puede pensar y expresarse de forma coherente gracias a la goma de borrar pegada en el extremo de su lápiz.

Por otra parte, y de acuerdo con el punto dos, arriba, hemos de señalar que un buen plan también puede servir para *potenciar* la espontaneidad. En este sentido, invito al lector a leer el texto de Derek Bailey publicado en este mismo número, en el que cuenta con cierto detalle la forma en que John Zorn se ha planteado la composición para improvisadores, y cómo se ha esforzado en crear estructuras que potencian la improvisación en vez de limitarla.

Por último, creemos que la idea de que el método empleado para crear música (improvisar, componer, etc.) ha de influir en su grado de coherencia o espontaneidad es, como poco, muy peligrosa. El que una música suene coherente y organizada no quiere decir, en absoluto, que no pueda ser improvisada, y esto se hace obvio cuando lo planteamos al revés. Si un compositor tiene la suerte de que su obra reciba una interpretación que la hace sonar fresca y espontánea, ¿significa eso que no es una verdadera composición?

plan préalable. Cette critique surgit fréquemment quand il se trouve que la musique est plus cohérente que ce à quoi s'attendait le critique qui, voyant que ses prévisions ont été débordées, arrive à penser que tout est prédéterminé.

En réalité, il faudrait ajouter deux précisions :
1. Il est parfaitement possible de s'exprimer d'une façon cohérente sans la présence d'un plan préconçu.
2. La présence d'un plan préalable ne doit pas forcément signifier un obstacle à la capacité de s'exprimer spontanément.

Sur le premier point, il suffit de se poser la question suivante : si la capacité de s'exprimer clairement était étrangère à la spontanéité, à quoi serviraient donc les conversations ? Est-ce que deux personnes ne peuvent se livrer à un échange d'idées, au cours d'une conversation spontanée, sans tomber dans l'incohérence ? Mais en fin de compte, l'improvisateur doit être capable, premièrement de penser de façon cohérente, et ensuite d'exprimer sa pensée au moyen de son instrument. La deuxième de ces capacités nous renvoie au domaine du langage, que nous avons commenté plus haut, tout en présupposant que le créateur musical, qu'il soit improvisateur ou compositeur, est capable de penser d'une façon cohérente. Je n'arrive pas à croire que l'on puisse concevoir que le compositeur pense et s'exprimer de façon cohérente uniquement grâce au bout de gomme collé à son crayon.

D'autre part, et en accord avec le deuxième point, nous devons répéter qu'un bon plan peut aussi servir à *renforcer* la spontanéité. En ce sens, j'invite le lecteur à lire le texte de Derek Bailey (publié dans cette édition de *Preliminares*), où il raconte avec un certain luxe de détails la façon dont John Zorn a envisagé la composition pour improvisateurs et comment il s'est efforcé de créer des structures qui renforcent l'improvisation au lieu de la limiter.

Finalement, nous croyons que l'idée selon laquelle la méthode employée pour créer une musique (improviser, composer, etc.) doit avoir une influence sur son degré de cohérence ou de spontanéité est, tout au moins, très dangereuse. Qu'une musique sonne d'une façon cohérente et organisée ne veut en aucun cas dire qu'elle ne puisse pas être improvisée. Cela devient d'autant plus évident lorsqu'on présente les choses inversement : si un compositeur a la chance

La improvisación vista por un compositor 1

"Hoy en día la improvisación presenta un problema: sobre todo porque entre los participantes no hay ninguna unanimidad verdadera de discurso, sino solamente, en algunas ocasiones, una unanimidad de comportamiento [...] a mi parecer, son los elementos que establecen una relación con una idea más o menos explícita de la notación los que tienen sentido –aún cuando se trata de una relación de antagonismo– [...] normalmente, la improvisación actúa al nivel de la praxis instrumental en vez del pensamiento musical".

Estos comentarios, extraídos de una entrevista con Luciano Berio[18], reflejan la actitud de un compositor de excepcionales dotes creativas y musicales. Sus observaciones merecen especial atención aquí justamente porque no proceden ni de la ignorancia ni de la incapacidad perceptiva, sino de un hondo compromiso con la composición como modelo de creación musical. En su caso, este compromiso ha dado unos frutos de incuestionable valor musical y artístico, pero también parecen haber distorsionado su entendimiento de lo que subyace en la práctica actual de la improvisación.

El historiador de las ciencias, Thomas S. Kuhn[19], observó que cuando dos científicos defienden los relativos méritos de sus respectivos paradigmas, sus argumentos pueden resultar no sólo poco convincentes, sino casi incomprensibles para el contrario ya que esos argumentos también se basan en los respectivos paradigmas. En el caso de Luciano Berio esta observación de Kuhn se hace muy clara. Berio posee un oído, una inteligencia y una capacidad crítica sobrados para percibir los elementos constitutivos de la improvisación con claridad; lo que falla es el relativo valor que asigna a ellos. Como compositor, valora sobre todo lo que hace valiosa la composición y, con mucho acierto, observa que la improvisación no alcanza estos valores en el mismo grado que la composición. Esta noción de que la composición constituye el baremo al que toda práctica de creación musical debe aspirar (idea fundamental en la constitución del paradigma compositivo) le lleva a descartar los puntos fuertes de la improvisación como

L'improvisation vue par un compositeur 1

"Aujourd'hui l'improvisation présente un problème : surtout, parce qu'il n'y a pas de véritable consensus entre les participants, mais seulement, dans certaines occasions, une unanimité de comportement [...] ; à mon avis, ce sont les éléments liés plus ou moins explicitement à la notation qui ont un sens – même quand il s'agit d'une relation antagonique. [...] Normalement, l'improvisation agit au niveau de la praxis instrumentale et non à celui de la pensée musicale".

Ces commentaires, extraits d'un entretien de Luciano Berio[18], reflètent l'attitude d'un compositeur exceptionnellement doué pour la création. Ses observations méritent une attention particulière, précisément parce qu'elles ne résultent ni de l'ignorance, ni d'une incapacité de perception, mais d'un attachement profond à la composition considérée comme modèle de la création musicale. Dans son cas, cet attachement a donné des fruits d'une valeur musicale et artistique incontestable. Mais ces fruits semblent aussi avoir déformé sa compréhension des fondements de la pratique actuelle de l'improvisation.

L'historien des sciences Thomas S. Kuhn[19] a observé que, lorsque deux scientifiques défendent les mérites relatifs de leurs paradigmes respectifs, leurs arguments peuvent être non seulement peu convaincants mais aussi pratiquement incompréhensibles pour l'interlocuteur, puisque ces arguments reposent eux aussi sur ledits paradigmes. Dans le cas de Luciano Berio, cette observation de Kuhn est très éclairante. Berio possède une ouïe, une intelligence et une capacité critique plus que suffisantes pour saisir les éléments constitutifs de l'improvisation ; mais il y a problème quant à la valeur relative qu'il leur assigne. En tant que compositeur, il valorise surtout ce qui rend la composition intéressante. Or, observe-t-il avec un jugement assuré, l'improvisation n'atteint pas le même niveau valorique. Cette idée, qui suppose que la composition constitue un repère pour toute pratique de création musicale (idée fondamentale dans la constitution du paradigme compositionnel), le conduit à ignorer les points forts de l'improvisation. Quelque

que son œuvre soit interprétée de façon qu'elle sonne avec fraîcheur et spontanéité, est-ce que cela impliquerait qu'il ne s'agit pas d´une vraie composition ?

si fueran la prueba de su fracaso. Lo que se le escapa es que la improvisación no se plantea ser composición sino sencillamente música.

En primer lugar, Berio resalta la falta de unanimidad en el discurso como un "problema" en la improvisación, y da a entender que la unanimidad en el comportamiento es, no sólo algo de menor valor, sino también algo que no siempre ocurre. Para un compositor, la unanimidad en el discurso, más que fácil, es inevitable. Cuando escribe un trío, por ejemplo, hay tres instrumentos, pero detrás de sus respectivas voces, hay una sola mente creativa, la del compositor. Es como los diálogos en las novelas; teóricamente están conversando varios personajes, pero es pura ficción. En realidad todas las voces, opiniones, actitudes, ideas o propuestas corresponden a la pluma de un único autor.

Pero cuando toca un trío de improvisadores, es un trío en todos los sentidos, y con todas sus consecuencias, porque tras las tres voces instrumentales, hay *tres* creadores musicales. Al igual que en una conversación real, la unanimidad es un soberano tostón. Si todo el mundo está de acuerdo, ¿por qué hablar? Es mucho más interesante cuando cada uno tiene una opinión distinta, cuando cada uno aporta sus propias ideas y su propio entendimiento. Quizá no esté de más recordar algo que los que vivimos en España sabemos de sobra: a menudo en una conversación no todo el mundo está hablando de lo mismo.

Es justamente esta multiplicidad de mentes, propuestas y propósitos creativos uno de los aspectos más fascinantes de la improvisación, y también lo que subyace en la *extrema* importancia de lo que Berio parece considerar un aspecto secundario: el comportamiento. Pero incluso este término revela la orientación compositiva de Berio ya que, más que de "comportamiento", un improvisador hablaría de interacción. Conscientes de su multiplicidad, los improvisadores se plantean maneras de interaccionar, relaciones de apoyo, de competencia, de relativa autarquía, etc. La cuestión de hasta qué punto un improvisador, en un momento dado, opta por arrimar su discurso a los dictados del de otro con el que está tocando, no

chose lui échappe cependant : c'est que l'improvisation elle-même ne se voit pas comme une forme de composition, mais simplement comme une forme de musique.

D'abord, Berio souligne le manque de consensus dans le discours comme un " problème " pour l'improvisation. Il suggère que le consensus dans un comportement est quelque chose de précieux, qui ne se produit pas toujours. Pour un compositeur, le consensus dans le discours est non seulement quelque chose de facile mais elle est aussi et surtout inévitable. Quand il écrit un trio, par exemple, il y a trois instruments, mais derrière eux il y a un seul esprit créateur, celui du compositeur. C'est comme les dialogues dans les romans ; en théorie, plusieurs personnages dialoguent, mais c'est de la pure fiction. En réalité, toutes les voix, toutes les opinions, les attitudes, les idées ou les propos sortent de la plume d'un seul auteur.

Mais lorsqu'un trio d'improvisateurs joue, c'est un trio dans tous les sens du terme, avec tout ce qui en découle, parce que derrière les trois voix instrumentales il y a *trois* créateurs de musique. De même que dans une conversation réelle, le consensus est d'un suprême ennui. Si tout le monde est d'accord, pourquoi parler ? Ce sera beaucoup plus intéressant quand chacun aura une opinion différente, quand chacun apportera ses propres idées et sa propre compréhension. Il convient peut-être de rappeler quelque chose que nous qui vivons en Espagne savons plus qu'il ne le faut : il arrive souvent que, dans une conversation, tout le monde ne parle pas de la même chose.

C'est, précisément, cette multiplicité d'esprits, de propositions et de propos créatifs qui constitue l'un des aspects les plus fascinants de l'improvisation. C'est elle aussi qui confère une *extrême* importance à ce que Berio semble considérer comme un aspect secondaire : le comportement. Mais ce terme même révèle l'orientation compositionnelle de Berio ; en effet, un improvisateur ne parlerait pas tant de " comportement " mais plutôt d'interaction. Conscients de leur multiplicité, les improvisateurs envisagent diverses façons d'interagir, divers relations de soutien, de compétence, de relative autarcie, etc. La question n'est pas superflue, de savoir jusqu'à quel point un improvisateur, à un moment donné, choisit de caler son discours sur les propos du musicien avec lequel

es baladí; define la dinámica interactiva que forma todo el discurso. Veamos un ejemplo práctico de una praxis improvisadora no desconocida entre improvisadores londinenses: dos improvisadores comienzan una pieza. Empiezan a la vez, pero sin que ninguno haya comentado al otro lo que piensa tocar, o cómo piensa tocarlo (¿será esto otro "calculado plan"?). Resulta que cada uno descubre que el otro ha entrado con una materia/idea/forma de tocar (o como se quiera llamarla) con la cual su propia materia/idea/forma de tocar parece totalmente incompatible (he ahí la "falta de unanimidad en el discurso" que tanto le molesta a Berio). ¿Qué hacer? Un improvisador poco experimentado, o poco seguro de sí mismo (lo que es generalmente lo mismo) no tardará en arrimar su material al del otro, llegando incluso a abandonar su material inicial a favor de algo que considera más compatible con lo que hace el otro.

Un improvisador más experimentado sabe que cuando esto ocurre, la música empezará a perder frescura porque lo que el improvisador inseguro está haciendo es ajustarla para que le suene más familiar y, en general, más segura. El reto real es mantenerse firme con la materia inicial y descubrir, a lo largo de la improvisación, exactamente cómo esta materia puede funcionar con la del otro músico. El resultado será algo que ninguno de los dos ha tocado antes, a pesar de que cada uno esté empleando recursos que él mismo ha usado en ocasiones anteriores.

Las implicaciones de este ejemplo son múltiples. En primer lugar, muestran hasta qué punto la interacción (para Berio, el "comportamiento") es determinante del discurso improvisado y, por lo tanto, todo menos un aspecto de menor importancia. En segundo lugar, indica cómo los improvisadores afrontan el reto que Cage plantea con su rechazo de una música excesivamente fundamentada en la memoria y los gustos propios. Las decisiones tomadas por los dos improvisadores maduros generan un discurso musical que no sólo es nuevo para el público, sino también para ellos mismos. En tercer lugar, corresponde a una cuestión que va más allá de la música. En cualquier relación humana, ¿cómo encon-

il est en train de jouer ; cette question définit la dynamique interactive qui forme tout le discours. Passons à un exemple d'une praxis improvisatoire qui n'est pas inconnue aux improvisateurs londoniens : deux improvisateurs commencent à jouer. Ils commencent en même temps, mais sans qu'aucun d'entre eux n'indique à l'autre ce qu'il compte jouer, ou comment il envisage de le faire (s'agit-il d'un autre " plan calculé " ?). Il en résulte que chacun découvre que l'autre a commencé avec une " matière / idée / façon de jouer " (appelez ça comme vous voulez) avec laquelle sa propre " matière / idée / façon de jouer " semble totalement incompatible (c'est là le "manque d'unanimité dans le discours " qui gêne tant Berio). Que faire ? Un improvisateur peu expérimenté, ou peu sûr de lui-même (ce qui revient en général au même) ne tardera à plaquer son matériau sur celui de l'autre, pouvant aller jusqu'à abandonner son matériau initial pour quelque chose qu'il considère plus compatible avec ce que fait l'autre.

Un improvisateur plus expérimenté sait que, quand cela arrive, la musique ne tardera pas à perdre de sa fraîcheur, car l'improvisateur qui manque d'assurance est en train d'ajuster son matériau pour que tout sonne d'une façon plus familière et, en général, plus sûre. Le défi réel est justement de garder la matière initiale et de découvrir, au cours de l'improvisation, comment cette matière peut fonctionner avec celle de l'autre musicien. Le résultat sera quelque chose qu'aucun des deux n'avait joué auparavant, bien que chaque musicien ait recours à des matériaux déjà utilisés.

Les implications de cet exemple sont multiples. Premièrement, il montre à quel point l'interaction (pour Berio, le " comportement ") détermine le discours improvisé, étant donc tout sauf un aspect de moindre importance. Deuxièmement, cet exemple montre comment les improvisateurs affrontent le défi que Cage envisage avec son refus d'une musique excessivement basée sur la mémoire et sur les goûts personnels des musiciens. Les décisions prises par les deux improvisateurs matures engendrent un discours musical qui est non seulement nouveau pour le public, mais aussi pour eux-mêmes. Troisièmement, cela renvoie à une question qui dépasse la musique. Dans toute relation humaine, on peut se demander

trar la compatibilidad sin sacrificar la individualidad de ninguna de las partes? En este sentido, una noción como la "unanimidad de comportamiento" no abarca la riquísima variedad de posibilidades. Puede que sea ideal para una sección orquestal de violines –basta con ver la subida y bajada sincronizada de todos sus arcos– o para una colonia de hormigas, pero no para un grupo de improvisadores.

Cuando Berio añade "a mi parecer, son los elementos que establecen una relación con una idea más o menos explícita de la notación los que tienen sentido, aun cuando se trata de una relación de antagonismo", nos ofrece, más que una apreciación de la improvisación, un análisis de su propia forma de entenderla. Para un compositor, es lógico que la relación de una música con la notación sea de especial interés, ya que él mismo afronta a diario el reto de plasmar sus ideas musicales mediante un sistema de notación que no siempre ofrece soluciones ideales. En realidad, para el improvisador, la notación es, generalmente, irrelevante. No es que valore el analfabetismo musical –de hecho muchos improvisadores vienen de una rigurosa formación académica y no desdeñan en absoluto la inteligencia musical ni la riqueza de ideas que innumerables compositores nos han legado en sus partituras– es sencillamente que no emplea la notación como *vehículo de pensamiento.*

En la composición, las relaciones entre idea y notación son múltiples. No cabe duda de que se puede concebir una idea con mucha claridad y luego escribirla, pero es igualmente indudable que se puede usar la notación también como vehículo de pensamiento y concepción. Ni la escritura musical ni la experiencia visual de ver y leerla son actividades ajenas a la creatividad compositiva. Baste ver una partitura autógrafa de Beethoven para entender hasta qué punto incluso un acto aparentemente tan mecánico como hacer una copia en limpio para enviar al editor se convierte en una última oportunidad para seguir cambiando, mejorando y, ¿por qué no?, inventando.

En este contexto entendemos la observación de Berio, pero una vez más, el paradigma com-

comment parvenir à la compatibilité sans sacrifier l'individualité. En ce sens, une notion comme celle d'" unanimité de comportement " n'arrive pas à embrasser toute la richesse et la variété des possibilités. Elle représente peut-être l'idéal pour une section de violons dans un orchestre – il suffit d'observer comment tous les archets montent et descendent synchroniquement le long des cordes – ou pour une colonie de fourmis, mais pas pour un groupe d'improvisateurs.

Quand Berio ajoute : " à mon avis, ce sont les éléments qui établissent une relation avec une idée plus ou moins explicite de la notation qui ont un sens, même quand il s'agit d'une relation antagonique ", il nous livre non tant un jugement sur l'improvisation mais plutôt une analyse de sa propre façon de la comprendre. Pour un compositeur, il est logique que la relation d'une musique avec la notation ait un intérêt particulier, puisqu'il affronte quotidiennement le défi de concrétiser ses idées musicales au moyen d'un système de notation qui n'offre pas toujours des solutions idéales. En réalité, pour l'improvisateur la notation a en général un caractère accessoire. Ce n'est pas qu'il apprécie l'analphabétisme musical – en fait, de nombreux improvisateurs ont une formation académique rigoureuse et ne dédaignent absolument pas l'intelligence musicale ni la richesse des idées que d'innombrables compositeurs nous ont léguées dans leurs partitions –, c'est simplement qu'ils n'emploient pas la notation comme un *véhicule de pensée.*

Dans la composition, les relations entre idée et notation sont multiples. Il ne fait aucun doute que l'on peut concevoir très clairement une idée et ensuite la coucher sur papier ; mais il est également hors de doute que l'on peut utiliser la notation aussi comme un véhicule de la pensée et de la conception. Ni l'écriture musicale ni l'expérience visuelle – le fait de voir et de lire – ne sont des activités étrangères à la créativité compositionnelle. Il suffit de regarder une partition autographe de Beethoven pour comprendre à quel point même un acte apparemment aussi mécanique que celui de faire une copie au propre pour l'envoyer à l'éditeur devient une ultime opportunité de changement, d'amélioration et, pourquoi pas, d'invention.

positivo tiñe su apreciación de la improvisación. Como observamos antes, para la mayoría de los improvisadores la notación es irrelevante. No sólo la descartan como forma de comunicar sus ideas, sino que ni siquiera se plantean si el tipo de idea que tienen sea susceptible de notación. Está claro que algunas de ellas son más susceptibles; al igual que en una conversación, ciertas frases suenan más lapidarias que otras. Pero de ahí a que éstas sean las de más interés en la totalidad del discurso, habría mucho que discutir. En realidad, las que suenan "notadas" pueden ser las que menos interés tienen para el improvisador, ya que a menudo son las que ha tocado muchas veces antes pero que, como las frases hechas o los tics en una conversación, salen con aparente independencia del deseo expresivo de su emisor. Al haberlas tocado con cierta frecuencia, se consigue una cierta pericia instrumental que les da un acabado muy pulido. Esto puede atraer la atención de un compositor que valore especialmente la capacidad de pulir las ideas que le ofrece la composición, pero le dará una idea un tanto distorsionada de lo que está pasando en la improvisación.

Y cuando Berio sentencia: "normalmente, la improvisación actúa al nivel de la praxis instrumental en vez del pensamiento musical", establece la clásica desvinculación compositiva entre el acto de crear música y el acto de tocarla. Jack Lemmon observó que "Dios dotó al hombre de un cerebro y un pene, pero no de la suficiente sangre como para utilizar los dos a la vez". Si sustituimos "pene" por "instrumento musical", entenderemos un poco mejor la frase de Berio. Pero esta separación entre pensamiento y praxis fracasa en ambos extremos. No solamente constituye una definición excesivamente limitada (y limitadora) de ésta, sino también de aquel. Si lo comparamos con el habla, entenderemos el problema. Imagínese que un escritor de una categoría comparable a la de Berio dijera que la mayoría del habla actúa al nivel de la praxis bucal en vez del pensamiento verbal. Es decir que normalmente, cuando hablamos, sólo estamos agitando con mayor o menor pericia la mandíbula. Como imagen, la idea puede hacernos

Dans ce contexte, nous comprenons l'observation de Berio, mais une fois de plus, le paradigme compositionnel imprègne son jugement sur l'improvisation. Comme nous venons de l'observer, pour la plupart des improvisateurs la notation est accessoire : non seulement ils la rejettent en tant que façon de communiquer leurs idées, mais ils n'entendent même pas se demander si leurs idées sont susceptibles d'être notées. Il est clair que certaines de ces idées le sont plus que d'autres ; de même que dans une conversation, où certaines phrases sont plus lapidaires que d'autres. Mais que ce soit ou non celles qui ont le plus d'intérêt dans l'ensemble du discours, c'est une question qu'il faudrait débattre longuement. En réalité, les idées qui sonnent comme si elles étaient " notées " peuvent être celles qui ont le moins d'intérêt pour l'improvisateur, puisque ce sont souvent celles qu'il a jouées maintes fois auparavant et qui resurgissent, comme les phrases toutes faites ou les tics dans une conversation, apparemment indépendamment de l'intention expressive de celui qui les produit. Les ayant fréquemment jouées, le musicien les expose avec grande habileté instrumentale, ce qui leur confère une finition très policée. Cela peut intéresser un compositeur, qui apprécie particulièrement cette capacité que lui offre la composition, de peaufiner ses idées ; mais, d'autre part, cela lui donnera une idée un peu déformée de ce qui se passe dans l'improvisation.

Quand Berio déclare sentencieusement : " généralement, l'improvisation agit au niveau de la praxis instrumentale et non à celui de la pensée musicale ", il établit la séparation classique, propre à la composition, entre l'acte de création et l'acte d'interprétation. Jack Lemmon a fait le commentaire suivant : " Dieu a fait don à l'homme d'un cerveau et d'un pénis, mais non d'une quantité suffisante de sang pour pouvoir les utiliser les deux à la fois ". Si nous remplaçons " pénis " par "instrument musical", nous comprendrons un peu mieux la phrase de Berio. Mais cette séparation entre pensée et praxis provoque un échec dans les deux cas. Elle constitue non seulement une définition excessivement limitée (et limitative) de la praxis, mais aussi de la pensée. Si nous faisons une comparaison avec le domaine de la parole, nous comprendrons le problème. Ima-

mucha gracia, y es probable que todos hayamos aguantado más de una conversación en la que la ausencia de cognición era dolorosamente patente. Sin embargo, creo que, como afirmación generalizadora, es patentemente ridícula. El pensamiento es mucho más complejo, y muchísimo más multiforme, de lo que da a entender el comentario de Berio. El que uno no lo reconozca no implica que no esté.

En cuanto a la praxis instrumental, para el improvisador, existe justamente como vehículo para el pensamiento musical, y puede tener con éste la misma variedad de relaciones que detallamos más arriba con relación a la notación. Partiendo de que no hay pensamiento conceptual sin una anterior comprensión de los conceptos, hemos de reconocer, de acuerdo con Focillon[20], que la comprensión nace de la *prensión*, de la capacidad de agarre que radica en la mano. Y, aplicando conceptos cognitivos, podemos ver que el mismo proceso funciona al revés; aprender un instrumento musical supone el paso de innumerables movimientos desde el campo de la memoria declarativa, que reconoce las cosas, a la memoria procedimental, que recuerda los procedimientos. En este sentido, incluso el procedimiento más mecánico de la praxis instrumental nace de un reconocimiento de algo externo y su posterior asimilación. La concepción es inherente a la praxis y, en este sentido, ésta no es solamente un vehículo para expresar el pensamiento, sino también para ejercerlo.

Por otra parte, puede que Berio esté diciendo, simplemente, que gran parte de la improvisación carece de ideas nuevas e interesantes, algo igualmente verdad en el caso de gran parte de la composición, la pintura, la literatura, etc. En esto tiene toda la razón, pero la falta de ideas realmente originales no convierte a estas prácticas en actos robóticos. Consultemos a Pierre Boulez, que, renegando de su propia *Improvisation sur Mallarmé,* previene a sus alumnos del Collège de France de que un compositor no debe dejar ninguna libertad improvisatoria al intérprete, ya que esto sería "relegar a un nivel inferior las cuestiones del gesto. E insisto en que es inferior". Y continúa:

ginons qu'un écrivain d'une importance comparable à celle de Berio dise que le parler agit au niveau de la praxis buccale et, dans une proportion bien moindre, au niveau de la pensée verbale. C'est-à-dire que, généralement, ce que nous faisons quand nous parlons, c'est d'agiter avec plus ou moins d'art les mandibules. Si nous considérons cela comme une image, elle pourrait nous amuser ; nous avons sans doute tous subi plus d'une conversation où le déficit de cognition était patent à en mourir. Cependant, je crois que, en tant qu'affirmation généralisatrice, elle est manifestement ridicule. La pensée est beaucoup plus complexe et beaucoup plus multiforme que ce que semble indiquer le commentaire de Berio. Le fait que quelqu'un ne soit pas capable de le reconnaître n'implique pas que cela n'existe pas.

Quant à la praxis instrumentale, pour l'improvisateur elle existe précisément en tant que véhicule de la pensée musicale et peut avoir avec celle-ci la même variété de liens que celle que nous avons décrite plus haut en relation avec la notation. Partant du fait qu'il n'y a pas de pensée conceptuelle sans une compréhension antérieure des concepts, nous devons reconnaître, en accord avec Focillon[20], que la compréhension naît de la *préhension*, de la capacité de saisir, faculté qui réside dans la main. En appliquant des concepts cognitifs, nous pouvons voir que le même processus fonctionne dans le sens inverse ; apprendre à jouer d'un instrument de musique suppose d'innombrables allers et retours entre la mémoire qui reconnaît les choses et la mémoire qui se charge des procédures. En ce sens, même le procédé le plus mécanique de la praxis instrumentale naît d'une reconnaissance de quelque chose d'externe et de son assimilation ultérieure. La conception est inhérente à la praxis et, dans ce sens, celle-ci n'est pas seulement un véhicule pour exprimer le pensée, mais aussi pour l'exercer.

D'autre part, il se peut que Berio dise, simplement, qu'une grande partie de l'improvisation manque d'idées neuves et intéressantes, ce qui est également vrai dans le cas d'une grande partie de la composition, de la peinture, de la littérature, etc. De ce point de vue, il a donc tout à fait raison. Mais le manque d'idées réellement originales ne transforme pas

La improvisación vista por un compositor 2

"El gesto del ejecutante se refiere, ante todo, a su memoria o a sus costumbres de manipulación. La memoria: se trata de referencias a obras que ya ha tocado y que él ha almacenado, consciente o inconscientemente. Tritura gestos originales y los introduce en una rutina de fabricación que es el extremo opuesto de la libertad a la que aspira. Quizá psicológicamente, el manipulador se siente libre; en realidad está completamente manipulado por su memoria, es el juguete de su propia cultura [...]. Esa cultura musical que demuestra, la ha asimilado precisamente en el contacto con su instrumento. [...] Es prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención, a saber, la relación entre estructura y materia"[21].

Son tan contundentes las observaciones de Boulez que sólo podrían proceder de alguien capaz de escribir un ensayo titulado *Schoenberg ha muerto*, cuando éste, ya enfermo, vivía todavía. Quizá lo que más choca no es lo que dice, sino el evidente desdén con el que trata a cualquier músico que coge un instrumento con el propósito de hacer su propia música con él. En primer lugar, no reconoce la figura del improvisador, al que califica de "ejecutante", "manipulador", "prisionero de reflejos brutos", y en un momento de extraordinaria generosidad (en el párrafo que sigue al citado) de "intérprete". Según este último término, podemos concluir que Boulez le considera capaz de interpretar (y no simplemente ejecutar) las ideas de un compositor, pero no de pensar las suyas propias. Aparentemente, lo que este *ejecutante manipulador* confunde con ideas propias no son más que un compendio de "reflejos brutos" compuesto por obras que ya ha tocado y almacenado en la memoria para luego triturarlas. Pero la memoria muscular del instrumentista es solamente una parte de lo que nutre el discurso del improvisador, también están su memoria y su imaginación sonoras, sus gustos, y su intelecto, que a menudo puede llevarle a tocar *contra* su intuición. Este conjunto de factores es bien explicado en este mismo número de Preliminares en el artículo de Paul F. Berliner.

L'improvisation vue par un compositeur 2

" Le geste de l'"exécutant se réfère, avant tout, à sa mémoire ou à ses habitudes de manipulation. La mémoire : ce sont les références aux œuvres qu'il a déjà jouées, qu'il a emmagasinées, consciemment ou inconsciemment [...]. Il triture des gestes originaux déjà accomplis, et il les insère dans une routine de fabrication qui est à l'extrême opposé de la liberté à laquelle on prétend. Peut-être, psychologiquement, le manipulateur se sent-il libre ; en fait, il est complètement manipulé par sa mémoire, il est le jouet de sa propre culture. [...] Cette culture musicale dont il fait preuve, il l'a précisément assimilée au contact de son instrument. [...] Il est prisonnier de réflexes bruts qui l'amènent inexorablement à éluder les questions fondamentales de l'invention, à savoir le rapport de la structure et du matériau "[21].

Ces commentaires de Boulez, si blessants, ne peuvent appartenir qu'à quelqu'un capable d'écrire un essai intitulé *Schoenberg est mort*, alors que celui-ci, déjà malade, vivait encore. Ce qui est peut-être le plus choquant n'est pas ce qui est dit, mais le dédain évident avec lequel Boulez traite n'importe quel musicien qui se sert d'un instrument pour faire sa propre musique. En premier lieu, il ne reconnaît pas la personne de l'improvisateur, qu'il qualifie d'" exécutant ", de " manipulateur ", de " prisonnier de réflexes bruts ", et dans un moment d'extraordinaire générosité (dans le paragraphe qui suit à celui que nous avons cité), d'" interprète ". Vu ce dernier terme, nous pouvons conclure que Boulez considère l'improvisateur capable d'interpréter (et non simplement d'exécuter) les idées d'un compositeur, mais non d'avoir ses propres idées. Apparemment, ce que cet *exécutant manipulateur* prend pour ses propres idées ne serait qu'un amas de " réflexes bruts ", composé d'œuvres qu'il a déjà jouées et emmagasinées dans la mémoire, pour ensuite les triturer. Mais la mémoire musculaire de

Según Boulez, la única cultura musical que esta especie de ejecutante autómata puede emplear en una improvisación propia es la que le entre por la experiencia de tocar su instrumento ("esa cultura musical que demuestra, la ha asimilado precisamente en el contacto con su instrumento"). Parece ser que no sabe leer, ni escucha discos, ni va a conciertos, salvo para tocar él mismo, ni aprende de sus conversaciones con otros músicos –o quizá hace todas estas cosas pero es tan bruto que no es capaz de aplicar nada de lo que ha aprendido cuando toca sin la previa dirección de un compositor–. Pobre de él, si tiene alguna imaginación real es estrictamente la necesaria para que se imagine libre cuando crea su propia música[22].

Todo esto nos plantea una gran pregunta: ¿qué pasa con los compositores que improvisan? Acaso Bach, al improvisar, ¿se convertía en un mero "manipulador", en un "prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención"? Cuando, en sus giras concertísticas, Listz solicitaba un tema musical de algún miembro del público y realizaba una improvisación sobre dicho tema en el acto, ¿sólo se *creía* libre? ¿Carecía realmente de ideas propias? Messaien, improvisando al órgano, ¿se volvía repentinamente incapaz de cualquier reflexión acerca de la relación entre estructura y materia?

Quizá lo que nos intenta decir Boulez es que sólo los compositores son capaces de pensamiento musical, y por lo tanto, sólo ellos pueden improvisar. Para ser justos con él, debemos reconocer que la inmensa mayoría de los intérpretes clásicos no recibe ninguna formación seria en el arte de la improvisación y la mayoría de ellos se considera incapaz de hacerlo. Pregunto: si enviamos a un niño a una escuela de idiomas, donde estudia un idioma extranjero durante siete años, y cuando sale, sabe leer el idioma, lo escribe con dificultad, y se muestra totalmente incapaz de hablarlo espontáneamente, ¿qué pensaríamos de semejante academia? Sin embargo, a muchos les parece normal que un alumno de, por ejemplo, flauta estudie en el conservatorio durante siete años y, al terminar la carrera, sea capaz de leer música, la escriba

l'instrumentiste est seulement une partie de ce qui nourrit le discours de l'improvisateur, car sa mémoire et son imagination sonores existent aussi, et ses goûts, et son intellect qui peut souvent l'amener à jouer *contre* son intuition. Cet ensemble de facteurs est bien expliqué dans l'article de Paul F. Berliner inclus dans ce numéro de Preliminares.

Selon Boulez, la seule culture musicale dont cette espèce d'exécutant robot peut faire preuve au cours de ses improvisations est celle qu'il a assimilée par son expérience d'instrumentiste (" Cette culture musicale dont il fait preuve, il l'a précisément assimilée au contact de son instrument "). Il semblerait que l'improvisateur ne sait pas lire, qu'il n'écoute aucun disque, qu'il ne va à aucun concert, sauf à ceux où il joue, qu'il n'apprend rien de ses conversations avec d'autres musiciens – ou qu'il fait sans doute toutes ces choses, mais il est tellement bête qu'il n'est pas capable d'appliquer quoi que ce soit de ce qu'il a pu apprendre en jouant s'il n'est pas préalablement dirigé par un compositeur. Le pauvre : s'il a une quelconque imagination, réelle, ce n'est que pour s'imaginer qu'il est libre quand il crée sa propre musique ![22].

Cela soulève une grande question : que se passe-t-il avec les compositeurs qui improvisent ? En improvisant, Bach devenait donc un simple " manipulateur ", un " prisonnier de réflexes bruts qui l'amènent inexorablement à éluder les questions fondamentales de l'invention " ? Quand, au cours de ses tournées, Liszt sollicitait un thème musical de la part de quelqu'un du public et réalisait à l'instant une improvisation sur ce thème, est-ce que cela signifiait pour lui seulement se *croire* libre ? Manquait-il vraiment d'idées propres ? Messiaen, improvisant à l'orgue, devenait-il subitement incapable de toute réflexion sur la relation entre structure et matière ?

Ce que Boulez essaie de nous dire est peut-être que seuls les compositeurs sont capables d'une pensée musicale, et donc, seuls les compositeurs peuvent improviser. Pour être juste avec lui, nous devons reconnaître que l'immense majorité des interprètes classiques ne reçoit aucune formation sérieuse dans l'art de l'improvisation, et que la plupart d'entre eux se considèrent incapables de le pratiquer. Je pose une question : si nous inscrivons un enfant dans une école de langues pour y étudier une langue

con dificultad, y carezca de la más mínima capacidad de tocarla espontáneamente[23].

La improvisación vista por dos musicólogos

En este sentido, es importante reconocer, también, la figura del improvisador profesional, que no es un intérprete, sino un creador musical. A veces es, también, intérprete, otras es, también compositor, pero otras tantas veces no. Esto, sin embargo, no parece habérsele ocurrido al musicólogo Willi Apel, quien afirma en el Harvard Dictionary of Music: "no obstante, el gran arte de la improvisación se ha perdido porque ya no lo practican los compositores..."[24].

Su colega, Abraham Veinus, añade que: "la capacidad de improvisar varía en proporción directa con la pericia compositiva"[25]. En su argumento, Veinus[26] no tarda en mencionar la extraordinaria capacidad improvisatoria de Beethoven, Mozart y Haendel y nos da a entender que nadie será mejor improvisador de lo que es compositor, que la improvisación es una habilidad que depende, de alguna manera, de la composición. La sorpresa llega 16 páginas más tarde cuando, sin reconocer en ningún momento la contradicción, nos informa que: "Paganini era improvisador –uno de los más grandes jamás conocidos en este mundo– no compositor".

Tras una crítica más bien negativa de las composiciones de este gran violinista ("hoy en día incluso la interpretación más bienintencionada no consigue descubrir un especial sentimiento") nos explica que: "el virtuoso moderno está más que satisfecho si logra abarcar las secas dificultades de su parte de solista tal cual está escrita en la partitura; pero para Paganini la parte escrita de solista no era el resultado final de su invención sino simplemente el plan de base[27] para una estructura musical que creaba de manera extemporánea durante el concierto en sí". Y concluye: "sin el fuego creativo de Paganini, las dificultades técnicas de sus *conciertos* se convierten en una especie de monstruosamente intrincado e inútil trozo de maquinaria que no produce más que su propio movimiento"[28]. Si nos dispusiéramos a aceptar ambas citas de Veinus, tendríamos que

étrangère pendant sept ans, et qu'au moment de quitter cette école il sait lire la langue mais il l'écrit avec difficulté, et de plus est absolument incapable de la parler spontanément, que penserions-nous d'une telle école ? Cependant, de nombreuses personnes trouvent normal que, par exemple, un apprenti flûtiste étudie au conservatoire pendant sept ans et qu'à la fin de ses études il soit capable de lire la musique, mais en l'écrivant avec difficulté et en étant incapable de la jouer spontanément[23].

L'improvisation vue par deux musicologues

En ce sens, il est important de reconnaître aussi la figure de l'improvisateur professionnel, qui n'est pas un interprète, mais un créateur de musique. Parfois il est aussi interprète, d'autres fois il est aussi com-positeur, mais d'autres fois encore il ne l'est pas. C'est une chose à laquelle le musicologue Willi Apel ne semble pas avoir pensé lorsqu'il affirme, dans le *Harvard Dictionary of Music* : " cependant, le grand art de l'improvisation s'est perdu parce qu'il n'est plus pratiqué par les compositeurs... "[24].

Son collègue, Abraham Veinus, ajoute : " la capacité d'improviser varie en proportion directe avec l'habileté de composer "[25]. Dans son argumentation, Veinus[26] ne tarde pas à mentionner l'extraordinaire capacité d'improviser de Beethoven, Mozart et Haendel. Il suggère qu'on ne saurait être meilleur en tant qu'improvisateur qu'en tant que compositeur, et que l'improvisation est une habileté qui dépend, d'une certaine manière, de la composition. La surprise arrive seize pages plus tard quand, sans se rendre nullement compte de la contradiction, il nous informe que " Paganini était un improvisateur – l'un des plus grands de ce monde – et non un compositeur ".

Après une critique plutôt négative des compositions de ce grand violoniste – " aujourd'hui, même l'interprétation la mieux intentionnée n'arrive pas à y découvrir un sentiment particulier " – il nous explique que " le virtuose moderne est plus que satisfait s'il peut vaincre les grandes difficultés de sa partie soliste telle qu'elle est inscrite dans la partition ; mais pour Paganini la partie écrite du soliste n'était pas le résultat final de son invention mais simplement le plan[27] d'une structure musicale qu'il créait instament au cours du concert ". Et il conclut : " sans le feu

concluir que sólo se puede ser un gran improvisador si 1) se es, también, un gran compositor, o... 2) se llama uno Paganini.

En cuanto a la cita de Willi Apel, nos vemos obligados a preguntar si el hecho de que muchos de los mejores compositores de nuestra historia fueran también improvisadores es suficiente como para hablar de una "gran tradición". Si por tradición entendemos una serie de habilidades y valores –un oficio, digamos– que es transmitido de generación en generación, tenemos que admitir que no tenemos constancia de una transmisión específica de habilidades improvisatorias. En realidad, en el contexto histórico de Bach, Mozart, o Beethoven, nos parece que se trata más bien de una maestría del lenguaje musical tan sobresaliente que permite a sus dueños expresarse con coherencia e interés tanto de "viva voz" como por escrito. En este mismo sentido, la importancia de la improvisación durante el barroco es, a nuestro modo de ver, distorsionada hoy en día. No es que la improvisación fuera una habilidad separable de las demás habilidades necesarias para interpretar la obra (capacidad de lectura, dominio del instrumento, buen oído, etc.) sino que todas ellas coincidían como parte de un *entendimiento* real del lenguaje musical. Es ese entendimiento el que permitía al músico del barroco interpretar no la escritura del compositor, sino directamente las *ideas musicales* plasmadas en su partichela. Un entendimiento –fruto de su participación en, y plena pertenencia a, una gran tradición musical– que le permitía aportar una interpretación rica en adornos y matices, y una realización del continuo llenas de una libertad que el intérprete podía permitirse justamente porque le guiaba esa tradición musical. Pero sobre todo, esa libertad de interpretación que se entiende como improvisación del barroco se debe a que el compositor tenía plena confianza en la capacidad de entendimiento e interpretación del músico. Algo que, claramente, no se refleja, por ejemplo, en el texto de Boulez. Esa sí que es una tradición perdida.

Si hay, entonces, una gran tradición de improvisación en Europa, es, a nuestro entender, la actual práctica de la libre improvisación[29]. En primer

créateur de Paganini, les difficultés techniques de ses concertos deviennent une espèce de machine dont le mécanisme aussi monstrueux qu'inutile ne produit que son propre mouvement "[28]. Si nous sommes prêts à accepter ces deux citations de Veinus, nous devrions conclure qu'on ne peut être un grand improvisateur que dans ces conditions : 1) si l'on est aussi un grand compositeur ; 2) si on s'appelle Paganini.

Quant à la citation de Willi Apel, nous sommes obligés de nous demander si le fait que de nombreux compositeurs, parmi les meilleurs de l'histoire, aient été aussi des improvisateurs suffit pour parler d'une " grande tradition ". Si par tradition nous entendons une série d'habiletés et de valeurs – disons, un métier – qui se transmettent de génération en génération, nous devons admettre que nous n'avons pas de preuve d'une transmission spécifique des habiletés d'improvisation. En réalité, dans le contexte historique de Bach, Mozart, ou Beethoven, il nous semble qu'il s'agit plutôt d'une maîtrise du langage musical tellement remarquable qu'elle permet à ses maîtres de s'exprimer avec cohérence et de façon intéressante, aussi bien de " vive voix " que par écrit. Dans ce sens, à notre avis la signification de l'improvisation à l'ère baroque est aujourd'hui déformée. En effet, l'improvisation n'était pas une habileté dissociable des autres habiletés nécessaires pour interpréter une œuvre (capacité de lecture, maîtrise de l'instrument, bonne oreille, etc.), mais toutes ces habilietés convergeaient vers une *compréhension* réelle du langage musical. Et c'est cette compréhension qui a permis au musicien baroque d'interpréter, non pas l'écriture du compositeur, mais directement les *idées musicales* concrétisées dans sa partition. Une compréhension – fruit de son appartenance plénière à une grande tradition musicale – qui lui permettait d'apporter une interprétation riche en ornements et nuances, et une réalisation de la basse continue pleine d'une liberté que l'interprète pouvait s'autoriser précisément parce qu'il était guidé par cette tradition musicale. Mais surtout, cette liberté d'interprétation qu'on considère comme une improvisation baroque est due au fait que le compositeur avait une pleine confiance dans la capacité de compréhension et d'interprétation du musicien. Quelque chose qui, de toute évidence, ne se reflète pas, par exemple, dans

lugar, constituye la actividad principal de muchos músicos y no algo que se añada a su trabajo como compositores o intérpretes de música escrita. En segundo lugar, comparte con otras tradiciones europeas de creación artística un saludable equilibrio entre la continuidad y la ruptura estilísticas, una vitalidad dinámica que nace de la colisión entre evolución y revolución. Y por último, como hemos podido constatar recientemente tras la desaparición del improvisador alemán, Peter Kowald, un respeto hacia las figuras ya históricas, no solamente por el valor de su arte, sino también por la vitalidad y la elegancia con las que asumen el compromiso de compartir su sabiduría con las generaciones siguientes de improvisadores. Esa, sí es una gran tradición.

Conclusiones

Si hay en este texto algunas palabras que aparecen casi tanto como "improvisación" e "improvisador", deben ser "composición" y "compositor". Y no es de extrañar. Como observé en páginas anteriores, la composición es el método de creación musical reinante en nuestra cultura, y lo ha sido durante tantos siglos que, aún hoy es el único método que algunos reconocen. Su valor como método es incuestionable, y las obras de sus máximos practicantes pueden estar entre las únicas manifestaciones humanas capaces de hacernos creer, todavía, en el concepto romántico del genio. El problema llega cuando, en vez de método, se convierte en paradigma. Y digo paradigma en el sentido propuesto por Thomas S. Kuhn, es decir un conjunto de conceptos, criterios y valores capaces de orientar la investigación y la evaluación de sus resultados.

Obviamente, el paradigma compositivo es ideal, por no decir imprescindible, para cualquier entendimiento de todo el complejo entramado cultural que nuestra sociedad ha levantado en torno a dicha práctica: el compositor, la partitura, el intérprete, la sala de conciertos, la orquesta y su director, etc.

Pero cuando este paradigma constituye la base para acercarse a otras prácticas musicales, tanto occidentales como ajenas a nuestra cultura, produce el mismo tipo de distorsión perceptiva que

le texte de Boulez. C'est vraiment dans ce cas qu'on peut parler d'une tradition perdue.

S'il existe une grande tradition d'improvisation en Europe, c'est, à notre avis, la pratique actuelle de l'improvisation libre[29]. En premier lieu, elle constitue l'activité principale de nombreux musiciens et non pas quelque chose qui est subordonné à leur travail de compositeurs ou d'interprètes de musique écrite. En second lieu, elle partage avec d'autres traditions européennes de création artistique un équilibre salutaire entre la continuité et la rupture stylistiques, une vitalité dynamique qui naît de la rencontre entre évolution et révolution. Et finalement, comme nous avons pu le constater récemment après la disparition de l'improvisateur allemand, Peter Kowald, nous pouvons remarquer le respect envers les personnalités déjà historiques, non seulement pour la valeur de leur art, mais aussi pour la vitalité et l'élégance avec lesquelles elles assument l'engagement de partager leur savoir avec les générations suivantes d'improvisateurs. Et c'est vraiment dans ce cas qu'on peut parler de grande tradition.

Conclusions

S'il y a dans ce texte des mots qui reviennent aussi souvent (ou presque) que " improvisation " et " improvisateur ", il doit s'agir de " composition " et " compositeur ". Ne nous en étonnons pas. Comme je l'ai remarqué plus haut, la composition est la forme de création musicale dominante dans notre culture, et ce durant tant de siècles qu'aujourd'hui encore c'est l'unique forme que certains reconnaissent. Sa valeur en tant que méthode de création est incontestable, et les œuvres de ses plus grands praticiens peuvent être citées parmi les seules manifestations humaines capables de nous faire croire, encore, au concept romantique de génie. Le problème se pose quand, au lieu de rester une méthode, elle devient un paradigme. Et j'emploie le mot paradigme dans le sens proposé par Thomas S. Kuhn, c'est-à-dire un ensemble de concepts, critères et valeurs capables d'orienter l'investigation et l'évaluation de ses résultats.

Bien évidemment, le paradigme compositionnel est idéal, par ne pas dire incontournable, pour n'importe quelle compréhension de l'échafaudage culturel complexe que notre société a dressé autour de cette

tanto se ha criticado como fruto del etnocentrismo en campos como la antropología. Impone una escala de valores, una forma de entender, criterios de evaluación y puntos de referencia que no pueden más que distorsionar por completo la comprensión, la apreciación y, en el caso de una práctica artística, el disfrute.

En este texto no hemos pretendido ofrecer una definición del paradigma compositivo, y hemos de reconocer que, justamente porque la mayoría de nosotros lo tiene plenamente asumido, puede que nos resulte difícil reconocerlo. Lo que sí hemos procurado es hacer ver hasta qué punto algunos aspectos de él subyacen en numerosas ideas preconcebidas acerca de la improvisación. Hay, claro está, otras que no deben tanto a dicho paradigma –confusiones entre la espontaneidad y la creación *ex nihilo,* por ejemplo– y también las que reflejan una ignorancia considerable de una y otra práctica de creación musical. Pero, como intenté hacer ver en la introducción, las realmente dañinas son las que proceden no de la ignorancia, sino del malentendido. Es nuestro deseo, pues, que tanto el presente texto como todos los demás que aparecen en este número sirvan para ayudar a que se constituya una constelación de conceptos, datos y valores que puedan formar la base para un paradigma de la improvisación.

Wade Matthews es improvisador y escritor.

---

[1] Gracias.

[2] Se trata del Instant Composers' Pool (Conjunto de Compositores Instantáneos) fundado por Misha Mengelberg, Han Bennink y Willem Breuker en Holanda. (Véase el texto de Chema Chacón en este mismo número de Preliminares).

[3] Parker, Evan, "De Motu" for Buschi Niebergall. Conferencia leída en Man & Machine 1992 - Zaal de Unie, mayo 1992. Mis agradecimientos a Agustí Fernández por facilitarme este texto.

[4] Boulez, Pierre, *Jalons pour une décennie.* Paris, Christian Bourgois Editeur. 1989. p. 137.

[5] Ibídem. p. 137.

[6] Véase, en este sentido, el texto de Fernando Carbonell en este mismo número de Preliminares, especialmente: "... Cada sujeto músico toca 'frente al otro' sujeto, a los otros, músicos u oyentes. Que son unos 'otros' radical-

pratique : le compositeur, la partition, l'interprète, la salle de concerts, l'orchestre et son chef, etc.

Mais, lorsque ce paradigme constitue une base d'approche pour d'autres pratiques musicales, occidentales ou étrangères à notre culture, il se produit le même type de distorsion perceptive qui a été tant critiqué dans des domaines tels que l'anthropologie, comme étant le fruit de l'ethnocentrisme. Il y a une imposition d'échelles de valeurs, une façon de comprendre, des critères d'évaluation et des points de référence qui ne peuvent que deformer complètement la compréhension, l'appréciation et, dans le cas d'une pratique artistique, le plaisir.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir offert dans ce texte une définition du paradigme compositionnel. Nous devons admettre que, précisément parce que la plupart d'entre nous l'avons assumé pleinement, il se peut qu'il nous soit difficile de le reconnaître. En revanche, ce que nous avons essayé c'est de montrer jusqu'à quel point certains de ses aspects sous-tendent de nombreuses idées préconçues sur l'improvisation. Bien sûr, il y a aussi d'autres idées qui ne doivent pas autant à ce paradigme – les confusions entre la spontanéité et la création *ex nihilo,* par exemple – et aussi celles qui reflètent une ignorance considérable de l'une et de l'autre pratique de création musicale. Mais, comme je me suis efforcé de le montrer dans l'introduction, les idées réellement nocives sont celles qui naissent non pas de l'ignorance mais du malentendu. Nous aimerions donc que ce texte, comme tous ceux qui composent ce numéro de *Preliminares*, participe à la constitution d'une constellation de concepts, de données et de valeurs qui puissent former la base d'un paradigme de l'improvisation.

Wade Matthews est improvisateur et écrivain.

---

[1] Merci.

[2] Il s'agit de l'Instant Composers' Pool (Ensemble de Compositeurs Instantanés), fondé par Misha Mengelberg, Han Bennink et Willem Breuker en Hollande (cf. le texte de Chema Chacón, dans ce numéro de Preliminares).

[3] Parker, Evan, " De Motu " for Buschi Niebergall. Conférence lue dans Man & Machine 1992 - Zaal de Unie, mai 1992. Mes remerciements à Agustí Fernández pour m'avoir facilité l'accès à ce texte.

[4] Boulez, Pierre, *Jalons pour une décennie*. Paris, Christian

mente diferentes, unos abismos de vida, señores todos de sus decisiones e intenciones u oscilaciones (por ejemplo, la de no tocar, la de no decir nada, o no escuchar y aislarse), en cada momento. Ésta es, por cierto, una actitud profundamente ética".

[7] "Trece preguntas para músicos improvisadores" en las notas al programa del festival Hurta Cordel '97, Madrid, Musicalibre, 1997. pág. 11.

[8] Ibíd, pág. 11.

[9] Quien tuvo la suerte de escuchar el concierto de Lê Quan Ninh, Evan Parker y el recién fallecido Peter Kowald en León este verano pasado no necesita más pruebas.

[10] Subrayo aquí que estoy hablando de actitudes sociales hacia la composición, y no del incuestionable valor de la composición en tanto que forma de creación musical.

[11] Op. cit. Evan Parker.

[12] Algunos preguntarán: ¿por qué no utilizar sencillamente el término "artista"? Indudablemente, la música es un arte, y ciertamente, es bella. Pero, ¿y si nos presentamos en la facultad de bellas artes de cualquier universidad española y preguntamos por el departamento de música?

[13] Por ejemplo, sería, digamos, "refrescante" que, en tanto que creador músical, un(a) improvisador(a) español(a) pudiera disfrutar de una estancia en la Academia de España en Roma.

[14] Con esto, no quisiera dar a entender que la composición, ni mucho menos los compositores, disfrutan de una vida cómoda, es sencillamente que las cosas son aún peores para los improvisadores. Como observé en un artículo anterior: "hoy en día la mayoría de los improvisadores musicales reconocemos que lo que nos asemeja a los compositores –la pulsión de crear, la elección de la música como nuestro medio y el compromiso con nuestro arte– es mucho más importante que lo que nos diferencia. La gran distinción entre composición e improvisación contemporáneas no radica, pues, en el valor o el compromiso de sus creadores, ni tampoco en el valor de lo creado, sino en la naturaleza de la música en sí".

[15] Otro excelente indicador de los prejuicios que rodean las distintas formas de creación musical es el rosario de términos aplicados a distintas músicas sin ninguna conciencia aparente de sus implicaciones semánticas. En este sentido nos encontramos con "música culta" sin que nadie se atreva a hablar de "música inculta"; "música ligera" sin que ninguna sea tachada de "pesada" (¡Tal es la confusión, que habría que incluir la música "heavy" en la categoría de "música ligera"!), y "música seria", lo que nos invita a preguntar si también la hay "de cachondeo".

[16] Foss, Lukas, "The Changing Composer-Performer Relationship" in *Perspectives on Notation and Performance,* New York, W.W. Norton & Co. 1976. p. 39.

[17] Sobre este tema, véase: Wade Matthews, "Intimidad y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen" en *La Balsa de la Medusa* nº 49, 1999. Madrid, pp 77-92.

Bourgois Editeur, 1989, p. 137.

[5] Ibid., p. 137.

[6] Cf., en ce sens, le texte de Fernando Carbonell, dans ce numéro de Preliminares : "... Mais chaque sujet musicien joue " face à un autre " sujet, face aux autres, musiciens ou auditeurs. Qui sont des " autres " radicalement différents : des abîmes de vie, tous maîtres de leurs décisions, intentions et oscillations (par exemple, celle de ne pas jouer, celle de ne rien dire, ou de ne pas écouter et de s'isoler), à chaque moment. C'est là, très certainement, une attitude profondément éthique ".

[7] " Treize questions aux musiciens improvisateurs ", programme du Festival Hurta Cordel '97, Madrid, Musicalibre, 1997. p. 11.

[8] Ibid., p. 11.

[9] Ceux qui ont eu, l'été dernier, la chance d'assister à Léon au concert de Lê Quan Ninh, Evan Parker et Peter Kowald (récemment décédé) savent de quoi je parle.

[10] Je souligne ici que je parle des attitudes sociales envers la composition, et non de l'incontestable valeur de la composition en tant que forme de création musicale.

[11] Evan Parker, op. cit.

[12] Certains se demanderont : pourquoi ne pas utiliser simplement le terme " artiste " ? Assurément, la musique est un art, et elle est certainement belle. Mais imaginons que nous nous présentions à la faculté de Beaux-Arts de n'importe quelle université espagnole pour demander où se trouve le département de musique.

[13] Par exemple, il serait – disons – " rafraîchissant " qu'un improvisateur (une improvisatrice) espagnol(e) puisse profiter, en tant que créateur de musique, d'une bourse à l'Académie d'Espagne, à Rome.

[14] Je ne voudrais en aucun cas insinuer que la composition – et encore moins les compositeurs – ont une vie commode, mais simplement signaler que les choses sont encore pires pour l'improvisation et les improvisateurs. Comme je l'ai remarqué dans un article antérieur : " aujourd'hui la plupart des musiciens improvisateurs reconnaissent que ce qui nous rend semblable aux compositeurs – la pulsion de créer, le choix de la musique comme moyen et l'engagement envers notre art – est beaucoup plus important que ce qui nous différencie. La grande distinction entre composition et improvisation contemporaines ne réside donc pas dans la valeur ou l'engagement de ses créateurs, ni dans la valeur de ce qui a été créé, mais dans la nature de la musique même ".

[15] On trouve un autre excellent indicateur des préjugés qui entourent les diverses formes de création musicale dans les termes appliqués à différentes musiques sans avoir apparemment aucune conscience de leurs implications sémantiques. En ce sens, on rencontre la " musique savante ", sans que personne n'ose parler de " musique inculte " ; de même avec la " musique légère ", sans qu'aucune musique ne soit traitée de " lourde " (La

[18] Dalmonte, Rossana y Bálint, András Varga, *Luciano Berio, two interviews*. Ed. Marion Boyars, New York. pp. 81-85.

[19] Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, second edition, Enlarged. Chicago, University of Chicago Press. 1970.

[20] Focillon, Henri, *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait ediciones, 1983.

[21] Op. Cit. Boulez, pp. 137-138.

[22] La idea implícita de que el intérprete será más libre cuando toca lo que le manda el compositor que cuando toca su propia música según sus propios criterios me lleva a recomendar también: Fromm, Eric, *El miedo a la libertad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1990.

[23] En este sentido, merecen especial atención los esfuerzos de Alain Savouret y Benjamin Dupé del Conservatorio Superior de París para abrir las mentes de innumerables futuros intérpretes de música clásica o contemporánea, proveyéndoles de las habilidades técnicas, y lo que es más importante, conceptuales, para afrontar el reto de improvisar, cambiando, en el proceso, su forma de entender la interpretación de partituras totalmente escritas.

[24] Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Second Edition, Revised and Enlarged. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Mass. Tenth Printing, 1977. p. 404.

[25] Veinus, Abraham, *The Concerto*. New York, Dover Publications, 1964. p. 150.

[26] Apel no ofrece ningún tipo de argumento.

[27] ¿Será otro "calculado plan"?

[28] Ibíd. p. 167.

[29] No hay, en esta afirmación, ningún menoscabo del jazz, cuya grandeza como música y como tradición es incuestionable. Desde Django Reinhardt hasta nuestros dias hay, además, grandes músicos de jazz en Europa. Pero en esencia, y sobre todo en sus orígenes, el jazz no es una *tradición* europea, sino afro-americana.

confusion est telle, qu'il faudrait inclure la musique "heavy" dans la catégorie des " musiques légères " !), tandis que la " musique sérieuse " nous invite à nous demander s'il en existe aussi une qui soit " frivole ".

[16] Foss, Lukas, " The Changing Composer-Performer Relationship " dans *Perspectives on Notation and Performance*, New York, W.W. Norton & Co. 1976. p. 39

[17] Sur ce thème, cf. Wade, Matthews, "Intimité et limite : réflexions sur le chien de Stockhausen" (en espagnol), dans La Balsa de la Medusa n° 49, Madrid, 1999, pp. 77-92.

[18] Dalmonte, Rossana et Bálint, András Varga, *Luciano Berio, two interviews*. New York, Ed. Marion Boyars, pp. 81-85.

[19] Kuhn, Thomas, *S. The Structure of Scientific Revolutions*, seconde édition augmentée, University of Chicago Press, Chicago, 1970.

[20] Focillon, Henri, *La vie des formes* et *Éloge de la main*.

[21] Boulez, Pierre, *op. cit.*, pp. 137-138.

[22] L'idée implicite que l'interprète est plus libre quand il joue ce que lui demande le compositeur que lorsqu'il joue sa propre musique, selon ses propres critères, m'amène à recommander aussi : Fromm, Erich, *La peur de la liberté*.

[23] Dans ce sens, il faut signaler tout particulièrement les efforts d'Alain Savouret et de Benjamin Dupé du Conservatoire National Supérieur de Paris, pour ouvrir les esprits d'innombrables futurs interprètes de musique classique ou contemporaine, en leur pourvoyant des habiletés techniques et – ce qui est plus important – conceptuelles, pour affronter le défi d'improviser, en changeant, au cours de ce processus, leur façon de comprendre l'interprétation des partitions totalement écrites.

[24] Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, seconde édition révisée et élargie. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Mass. Tenth Printing, 1977. p 404.

[25] Veinus, Abraham, *The Concerto*. New York, Dover Publications, 1964 p. 150.

[26] Apel ne présente aucun type d'argument.

[27] S'agit-il d'un autre " plan calculé "?

[28] *Cf.* la note 27. *Ibid.* p. 167.

[29] Il n'y a, dans cette affirmation, aucun dédain envers le jazz, dont la grandeur en tant que musique et tradition est incontestable. Depuis Django Reinhardt jusqu'à nos jours, il y a, de plus, des grands musiciens de jazz en Europe. Mais, dans son essence et surtout dans ses origines, le jazz n'est pas une tradition européenne, mais afro-américaine.

FERNANDO CARBONELL

Improvisación, música y pensamiento contemporáneo[1]

Antes de hablar de creación, o de arte, conviene declarar de entrada un "presupuesto de humildad": no se va a definir aquí ni creación ni arte, no se van a señalar las condiciones necesarias y suficientes del arte, no se va a dar ninguna receta para hacer arte, porque eso es imposible.

Si el arte es, como dicen los italianos, un cierto *brivido*, un escalofrío, la improvisación libre es tan sólo un camino, entre indefinidos caminos diferentes, de llegar al escalofrío... Ni lo asegura, ni es necesario. La improvisación libre no es un dogma. Como dice el profeta, "nadie sabe el camino".

Contra la forma

He identificado antes la "creación musical en tiempo real" como pensamiento contemporáneo, porque ella encarna ardiente, militantemente, las dos características fundamentales que en mi opinión tiene el pensamiento contemporáneo, las cuales paso ahora a comentar:

–La primera es el rechazo, o si se quiere, la superación, de la idea de forma, que desde Platón ha dominado el pensamiento occidental.

El siglo XX ha asistido al desmantelamiento de la idea de forma. No pensamos en formas. No tenemos formas, fijas, de pensar; de sonar. No creamos formas como algo fijo, invariable a través del tiempo. Las aparentes formas momentáneas son hechas y deshechas, a la deriva del tiempo.

En lugar de la forma, se han propuesto varios candidatos, más dinámicos, para sustituirla: el concepto de "aire de familia" de Wittgenstein, el de "deriva" situacionista, "desvío" o "desvarío" surrealista..., o "gurugú"... Con ellos se trataría de no fijarse en formas, sino entregarse al tiempo,

Improvisation, musique et pensée contemporaine [1]

Avant de parler de création, ou d'art, il convient d'énoncer d'entrée un " postulat d'humilité " : le propos n'est pas de définir ici la création ou l'art, ni de signaler les conditions nécessaires et suffisantes de l'art, ni de donner des recettes pour faire de l'art, parce que c' est impossible.

Si l'art est, comme disent les Italiens, un certain *brivido*, un frisson, l'improvisation libre n'est qu'un chemin parmi tant de chemins différents et indéfinis, pour arriver au frisson... L'improvisation libre ne le garantit pas et elle n'est pas indispensable à cela non plus ; ce n'est pas un dogme. Comme le dit le prophète, " personne ne connaît le chemin ".

Contre la forme

J'ai identifié auparavant la "création musicale en temps réel " comme étant une idée contemporaine, parce qu'elle incarne d'une façon forte, militante, les deux caractéristiques fondamentales que possède, à mon avis, la pensée contemporaine, et que je commente maintenant :

– La première est le refus, ou si on veut, le dépassement de l'idée de forme, qui depuis Platon a dominé la pensée occidentale.

Le XXe siècle a assisté à la défaite de l'idée de forme. Nous ne pensons pas en temre de formes. Nous ne disposons pas de formes fixes pour penser ; pour jouer. Nous créons des formes comme si c'était quelque chose de fixe, d'invariable dans le temps. Les formes apparemment momentanées se font et se défont au gré du temps.

Plusieurs " candidats ", plus dynamiques, ont été proposés pour se substituer à la forme : le concept " d'air de famille " de Wittgenstein, celui de " dérive " situationniste, le " détour " ou le " délire " surréaliste..., ou le " tralala "... Avec eux, il s'agirait de ne pas

a un tiempo en el que todo puede pasar, toda construcción, toda destrucción, o reconstrucción, de formas.

Se trata de un modelo dinámico, nadie sabe qué va a suceder, momento a momento, antes de que suceda. O al menos, el músico improvisador nos lo declara de entrada, y nos declara su permanente derecho a cambiar, a improvisar, en todo momento. Y, aunque no nos lo creamos, el mero hecho de que así lo declare ya cambia nuestra actitud de escucha.

Eso hace que sintamos las formas aparecer y desaparecer, y que asistamos a su transformación, a su elipsis, y que esperemos lo inesperado, como aconsejaba Heráclito el oscuro, y lo inesperado puede llegar o no llegar nunca.

Eso anula las distinciones entre forma y contenido, entre fondo y figura, entre estructura y adorno. En cualquier momento las unas pueden hacerse las otras. La retórica vence a la lógica, y se hace lógica, lógica informal.

¡Hasta el marco, la forma del marco, es sólo aparente y engañosa! El "marco" (la hora, el lugar, la cita, los músicos o intervinientes) en una conferencia o en un concierto "formal" indica que los autores quieren decir lo que se va a decir y que esto es algo. En la creación en tiempo real, no. El marco no asegura nada y el público debe saberlo. Pues puede que, a pesar de lo anunciado, que a pesar de haberse tomado los autores su tiempo real en el escenario, que a pesar de todo el sonido y toda la furia, no suceda nada, que nadie diga nada. Y a veces así ocurre. O casi nada.

La creación en tiempo real se pone por principio en el límite del arte. Asume de entrada aquel "presupuesto de humildad" que antes hacíamos aquí. Nada asegura nada. A pesar de todas las tensiones y pretensiones y postensiones, el supuesto creador, como el rey de la fábula, en cualquier momento puede estar desnudo... Esa posibilidad siempre abierta, le da al momento en que eso no sucede, su carácter especialmente maravilloso.

La actitud del oyente, por tanto, debe ser diferente a la que se da en la creación formal. No debe atender a las formas, sino al flujo. Ni siquiera atens'arrimer aux formes, mais de se livrer au temps, à un temps où tout peut arriver, toute construction, toute destruction ou reconstruction des formes.

Il s'agit d'un modèle dynamique : personne ne sait ce qui va arriver à chaque moment, avant que ça arrive. Ou du moins, le musicien improvisateur nous le dit d'entrée, en affirmant son droit permanent de changer, d'improviser, à tout moment. Et, bien que nous n'y croyions pas, le simple fait de cette déclaration change notre attitude d'écoute.

Nous sentons alors les formes apparaître et disparaître, et nous sentons que nous assistons à leur transformation, à leur ellipse, nous sentons que nous attendons l'inattendu, comme le conseillait Héraclite l'obscur, et l'inattendu peut arriver ou ne jamais arriver.

Les différences s'annulent donc entre forme et contenu, entre fond et figure, entre structure et ornement. À un moment donné, n'importe lequel, les uns peuvent devenir les autres. La rhétorique vainc la logique, et devient logique, logique informelle.

Jusqu'au cadre, jusqu'à la forme du cadre, qui est seulement apparence et leurre! Le " cadre " (l'heure, le lieu, les rendez-vous, les musiciens ou les participants) d'une conférence ou d'un concert " formel " donne une indication sur ce que les auteurs veulent dire et sur ce que cela représente. Dans la création en temps réel, non. Le cadre ne garantit rien et le public doit le savoir. Il se peut donc que, malgré cet énoncé, malgré le fait que les auteurs aient pris leur temps réel sur la scène, malgré tout le bruit et toute l'excitation, il ne se passe rien, et personne ne dit rien. Et parfois, c'est comme ça. Ou presque rien.

La création en temps réel se situe par principe à la limite de l'art. Elle assume d'entrée ce " postulat d'humilité " que nous exprimions ici. Rien ne garantit rien. Malgré toutes les tensions – celles qui précèdent et celles qui succèdent à l'acte – le créateur supposé, comme le roi de la fable, peut être nu à n'importe quel moment... Cette possibilité toujours ouverte confère au moment où cela n'arrive pas son caractère particulièrement merveilleux.

L'attitude de l'auditeur doit pour autant être différente que celle qu'il aurait face à une création formelle. Il ne doit pas se préoccuper des formes, mais des flux. Même pas se préoccuper du son, qui est une forme en fin de compte, mais d'une espèce "d'é-

der al sonido, forma al fin y al cabo, sino a una especie de "energía elemental. Perdido en el tiempo, en cada momento. Y conforme el tiempo va pasando, ir olvidando todo..."[2].

No se trata aquí de la verdad –dicen algunos improvisadores–. Ni siquiera de la belleza. Sino de la implicación.

Implicación ¿de quién?

–Y ésta es la segunda característica, común a la improvisación libre y al pensamiento contemporáneo, que estoy comentando:

Se trata de la implicación de los autores. Y de los oyentes. De sus personas y personalidades particulares. Implicación de sujetos singulares. Cada uno con sus virtudes y vicios, sus obsesiones y sus defectos, sus distracciones... Con su currículo y su aprendizaje, sus técnicas y capacidades, con la lista de la compra que le ronda por la cabeza, lo que tiene que hacer mañana, su consciente, su inconsciente, sus gustos y disgustos... El arte en tiempo real es subjetivo. Y subjetivista. Creación de sujetos, portadores de vida y señores de sus decisiones e intenciones en cada momento.

En esto se diferencia la improvisación libre de otros modelos sólo aparentemente dinámicos, como el de John Cage, que es antisubjetivista. Cage dice querer que en su música suene el sonido como forma universal: como silencio, del mundo. Pero no desde luego del mundo de alguien. No le interesa lo que alguien quiera decir, sonar u oír[3].

Pero cada sujeto músico toca "frente al otro" sujeto, a los otros, músicos u oyentes. Que son unos "otros" radicalmente diferentes, unos abismos de vida, señores todos de sus decisiones, intenciones y oscilaciones (por ejemplo, la de no tocar, la de no decir nada, o no escuchar y aislarse), en cada momento. Ésta es, por cierto, una actitud profundamente ética.

Y por ella la creación, colectiva, escapa a cada una de las subjetividades que la construyen, a sus memorias, a sus gustos y decisiones singulares y las trasciende.

En realidad, esta segunda característica de la improvisación y de la contemporaneidad es complementaria de la anterior. Pues es en su

nergie élémentaire. Perdu dans le temps, à chaque moment. Et au cours du temps qui passe, tout oublier..."[2].

Il ne s'agit pas ici de vérité – disent certains improvisateurs. Même pas de beauté. Mais d'implication.

Implication : de qui ?

Et c'est là la deuxième caractéristique, commune à l'improvisation libre et à la pensée contemporaine, que je commente :

Il s'agit de l'implication des auteurs. Et des auditeurs. De leurs personnes et personnalités particulières. Implication de sujets singuliers. Chacun avec ses vertus et ses vices, ses obsessions et ses défauts, ses distractions... Avec son curriculum vitae et son apprentissage, ses techniques et ses capacités, avec la liste des courses et des achats qu'il a en tête, ce qu'il doit faire le lendemain, sa conscience, son inconscient, ses goûts et dégoûts... l'art en temps réel est subjectif. Et subjectiviste. Création de sujets porteurs de vie et maîtres de leurs décisions et intentions, à chaque moment.

C'est en cela que l'improvisation libre se différencie d'autres modèles qui sont seulement en apparence dynamiques, comme celui de John Cage, qui est anti-subjectiviste. Cage dit vouloir que dans sa musique le son sonne comme une forme universelle : comme le silence du monde. Mais ce n'est en aucun cas le monde de quelqu'un. Il ne s'intéresse pas à ce que quelqu'un voudrait dire, jouer ou entendre[3].

Mais chaque sujet musicien joue " face à un autre " sujet, face aux autres, musiciens ou auditeurs. Qui sont des " autres " radicalement différents, des abîmes de vie, tous maîtres de leurs décisions, intentions et oscillations (par exemple, celle de ne pas jouer, celle de ne rien dire, ou de ne pas écouter et de s'isoler), à chaque moment. C'est là, très certainement, une attitude profondément éthique.

Par elle, la création collective échappe à chacune des subjectivités qui la construisent, à ses mémoires, à ses goûts et à ses décisions singulières, qu'elle transcende.

En réalité, cette deuxième caractéristique de l'improvisation et de la contemporanéité est complémentaire à celle antérieure. Puisque c'est dans sa subjectivité qu'apparaît véritablement le temps. Le temps comme quelque chose d'ouvert, à chaque

subjetivismo donde aparece verdaderamente el tiempo. El tiempo como algo abierto, cada instante. No ya "en tiempo real" –expresión que parece referirse a un tiempo prefijado– sino, diríase mejor, "en tiempo vivo". Que sujetos vivos van creándolo y definiéndolo y redefiniéndolo; y realizándolo, sí, inacabablemente, cada momento.

Naturalmente, esas dos características (informalismo y subjetivismo) no son exclusivas de la improvisación libre ni un invento suyo. Al contrario, son una dimensión esencial a toda creación. Pero, al igual que la *action painting* nos reveló, como modelo, lo que hay de "acción" en toda pintura u obra de arte a lo largo de la historia, en unas obras más que en otras, o al igual que el Surrealismo hizo lo mismo con lo que hay de surreal, de inconsciente, automático u onírico en cualquier obra, así, la improvisación musical libre hace lo propio. Nos revela, desde un modelo más o menos puro, el factor improvisatorio, necesario, quizá, en toda obra de arte.

Pero no sólo eso. Nos revela mucho más (y esto es debido a las particulares relaciones de la improvisación libre con las músicas antiguas, tradicionales, étnicas, que son también en altísima medida, y esencialmente, improvisatorias). Veamos.

Más allá del idioma

Aún con miedo de pecar de ambiciosos, consideremos en la Historia de la Música tres momentos:
1. La música antigua (y sus herederas actuales, las músicas tradicionales o étnicas), basada en la transmisión oral y directa maestro-discípulo. En ella el autor era (y es) el intérprete, donde no podía (ni puede) haber interpretación sin creación, sin improvisación, recreación de la tradición.
2. La música de composición (empezada a surgir en la Edad Media, con la notación musical), basada en la transmisión escrita, y construida en base a la forma. En ella el autor es el compositor, que trabaja sobre el papel. Y del papel al instrumento y del instrumento al papel (hoy, frente al ordenador). Fijando formas. La obra es un producto. El producto de ese proceso compositivo.
3. La música de improvisación libre actual. Ésta se

instant. Non plus " en temps réel " – expression qui semble se référer à un temps prédéterminé – mais, pour le dire mieux, " en temps vivant ". Que des sujets vivants créent et définissent et redéfinissent ; et réalisent, oui, infiniment, à chaque moment.

Naturellement, ces deux caractéristiques (l'a-formalisme et le subjectivisme) ne sont pas l'apanage exclusif de l'improvisation libre, n'ont pas été inventées par elle non plus. Au contraire, elles sont une dimension essentielle à toute création. Mais, de même que l'*action painting* nous a révélé, par exemple la part "d' action" qui existe dans toute peinture ou dans toute œuvre d'art au cours de l'histoire (dans certaines œuvres plus que dans d'autres), ou de même que le Surréalisme le fit avec ce qu'il y a de surréel, d'inconscient, d'automatique ou d'onirique dans toute œuvre, l'improvisation musicale libre agit, elle aussi, dans ce sens. Elle nous révèle, à partir d'un modèle plus ou moins pur, l'élémente d'improvisation nécessaire, sans doute, à toute œuvre d'art.

Mais il n'y a pas que cela. Elle nous révèle beaucoup plus (et cela est dû aux relations particulières de l'improvisation libre avec les musiques anciennes, traditionnelles, ethniques, qui ont elles aussi, dans une très large mesure et essentiellement, un caractère d'improvisation). Allons-y.

Au-delà de la langue

En assumant le risque de paraître ambitieux, analysons trois époques de l'Histoire de la Musique :
1. La musique ancienne (et ses héritières actuelles, les musiques traditionnelles ou ethniques), était basée sur une transmission orale et directe entre le maître et l'élève. L'auteur était (et est) l'interprète, et il ne pouvait (ni ne peut) y avoir d'interprétation sans création, sans improvisation, sans une recréation de la tradition.
2. La musique " composée " (avec l'apparition de la notation musicale, qu'on peut dater à partir du Moyen Âge), basée sur une transmission écrite et construite suivant la forme. L'auteur est le compositeur, qui travaille sur le papier. Et du papier à l' instrument et de l' instrument au papier (aujourd'hui, à l'ordinateur). Fixant les formes. L'œuvre est un produit. Le produit de ce processus de composition.
3. La musique d'improvisation libre actuelle. Elle s'oppose à la composition écrite antérieure, qu'on

opone a la composición escrita de la anterior, orgullosamente llamada "música culta", que ha sido dominante en la cultura occidental de los últimos siglos y se ha prolongado en los medios electromagnéticos de las modernas tecnologías. Se opone a la música de taller. Y reivindica de forma radical una vuelta a la antigua autoría del intérprete, que había en la música tradicional. Reivindica la música escénica. O mejor: lleva el taller a la escena. La obra no es el producto del proceso compositivo sino el propio proceso, mientras dura. No es el plato, es la cocina, hecha pública.

Quiso el azar, que cuando esto discurría por mi imaginación, leyera a un historiador que afirmaba, refiriéndose a la Historia del Pensamiento Religioso, que pueden distinguirse (también) tres momentos[4]:

1. El pensamiento mítico, que es el de las culturas antiguas, de transmisión oral. En ellas vivía el hombre en la naturaleza junto a dioses y espíritus como algo cotidiano.
2. La religión, el monoteísmo, propio de las culturas de transmisión escrita, basadas en la ley. En ellas se ha abierto un abismo entre hombre y Dios, entre lo finito y lo infinito. Abismo que sólo las instituciones religiosas pueden intentar franquear. El escenario del hombre ya no es la naturaleza, sino la historia.
3. La mística. Un intento de restaurar, a través del abismo, las relaciones directas con la divinidad del antiguo pensamiento mítico.

Y quiso la imaginación establecer correspondencias entre las dos tríadas:

Las músicas antiguas y tradicionales son las de un pensamiento mítico. La música compositiva, escrita o grabada, la de la religión y la ley. Y ¿sería la "música de libre improvisación" actual la de una mística, sonora?

La diferencia entre la improvisación libre y la música compositiva es declarada y patente. Aquella se ha creado en la oposición a ésta. Pero ¿cuál es la diferencia entre la improvisación y las músicas tradicionales?

Las músicas tradicionales son idiomáticas. En ellas, como la creación en las lenguas naturales, o idiomas, se crea e improvisa desde un idioma, o

appelle avec orgueil " musique savante ", qui a prévalu dans la culture occidentale des derniers siècles et qui s'est prolongée dans les moyens électroacoustiques des technologies modernes. Elle s'oppose à la musique d'atelier. Et revendique de façon radicale un retour à l'ancien statut d'auteur de l'interprète, tel qu'il existait dans la musique traditionnelle. Elle revendique la musique scénique. Ou, pour le dire mieux : elle met l' atelier sur la scène, le met en scène. L'œuvre, dans sa durée, n'est pas le produit du processus de composition mais le processus même. Ce n' est pas le plat, mais la cuisine, qui est faite devant nous.

Le hasard a voulu, qu'au moment où j' imaginais cela, je sois en train de lire un historien selon lequel l'Histoire de la Pensée Religieuse peut se classifier (aussi) en trois époques[4] :

1. L'idée mythique, qui est celle des cultures anciennes, de transmission orale. L'homme vivait dans la nature aux côtés des dieux et des esprits dans un rapport quotidien.
2. La religion monothéiste, propre aux cultures de transmission écrite, basées sur la loi. Un abîme s'est crée entre l'homme et Dieu, entre le fini et l' infini. Abîme que seules les institutions religieuses peuvent tenter de franchir. Le scénario de l' homme n'est plus la nature, mais l'histoire.
3. La mystique. Une tentative de restauration, à travers l'abîme, des relations directes avec la divinité de l'ancienne idée mythique.

L'imagination a établi des correspondances entre les deux triades :

Les musiques anciennes et traditionnelles sont celles d'une pensée mythique. La musique de composition, écrite ou enregistrée, celle de la religion et la loi. Et la " musique d' improvisation libre " actuelle serait-elle celle d'une mystique, sonore ?

La différence entre l'improvisation libre et la musique de composition est quelque chose de déclaré et de patent. Celle-ci s'est créée en opposition à celle-la. Mais quelle est la différence entre l'improvisation et les musiques traditionnelles ?

Les musiques traditionnelles sont idiomatiques. De même que la création dans les langues naturelles, ou idiomes, la musique traditionnelle se crée et s'improvise depuis un idiome, ou tradition musicale, ou "modèle ", clairement identifiable, qui est ce qui don-

tradición musical, o "modelo", claramente identificable, que es el que le da a esa música su carácter de *gamelán* javanés o de flamenco[5].

Parece tratarse, en principio, del esquema creativo que para las lenguas naturales sistematizó la lingüística chomskyana, generativa.

Tal idioma, sin embargo, puede tratar de definirse de formas radicalmente diferentes unas de otras: en base no sólo a estructuras profundas, formales, sino también en base a recursos decorativos, a reglas compositivas contextuales, a los papeles escénicos, pragmáticos, a adoptar por los músicos, intervinientes y público, etc.

En estas músicas, sucede –y parece paradójico– que la improvisación puede ser tanto mayor y más libre cuanto más denso, definido y regulado ("fuerte"[6]) esté el modelo.

Estrictamente, el idioma, modelo, o "tradición" es indefinible. Es como un ideal platónico, un mito. Un mito sonoro, individual y social. Que evoluciona con las interpretaciones, con cada actuación, que es como una versión del mismo en la que éste se recrea. Y desde su indefinible cielo, atemporal, se supone va determinando sonido y acción escénicos.

Y la música de improvisación libre, ¿acaso no es idiomática?

Se ha dicho que es "como una conversación". Pero ¿es que puede haber conversación sin idioma, sin lengua en la que conversar?

La música de improvisación libre ¿es que no parte de algún lenguaje? Dicen los lógicos que no hay lenguaje en absoluto sin pertenecer, dentro del lenguaje, a "un" lenguaje, entre "otros". ¿Se puede, entonces, improvisar sin ser ni siquiera lenguaje?

Hay muchas posibles respuestas. Cuatro, al menos.

1. Que la improvisación libre sea creación sin lenguaje, como pretende serlo sin formas. Que sea, como se apuntó antes, transmisión de energía. O creación de atmósferas. Sin memoria. Sin que globalmente, o esencialmente, constituya articulaciones formales y sensibles, lingüísticas.

2. Que tenga idioma, como los de las músicas tradicionales, pero que lo disimule (como se ha di-

ne à cette musique son caractère de gamelan javanais ou de flamenco[5].

Il semble qu'il s'agit, en principe, du schéma créatif que la linguistique générative chomskienne a systématisé pour les langues naturelles.

Cependant, on peut essayer de définir un tel idiome de plusieurs façons radicalement différentes : en prenant comme base non seulement des structures profondes, formelles, mais aussi en se basant sur le recours à des ornements, sur des règles de composition contextuelles, sur des rôles scéniques pragmatiques, devant être adoptées par les musiciens, les intervenants, le public, etc.

Dans ces musiques, il arrive – et cela semble paradoxal – que l'improvisation soit d'autant plus importante et plus libre que le modèle est plus dense, plus clairement défini et plus soumis à des règles (plus " fort " [6]).

La langue, le modèle ou la " tradition " sont, strictement parlant, indéfinissables. C'est comme un idéal platonique, comme un mythe – un mythe sonore, individuel et social. Qui évolue avec les interprétations, avec chaque représentation, qui en est une sorte de version, ou une recréation. On suppose que, depuis son ciel indéfinissable, atemporel, ce mythe détermine le son et l'action scéniques.

La musique d'improvisation libre est-elle alors ou non idiomatique ?

On a dit qu'elle est " comme une conversation ". Mais est-ce qu'on peut avoir une conversation sans idiome, sans langue pour converser ?

Est-ce que la musique d'improvisation libre ne part pas elle aussi d'un langage ? Les logiques disent qu'il n'existe pas de langage dans l'absolu, qui n'appartienne pas à " un " langage parmi d'" autres ". Peut-on alors improviser sans que l'improvisation ne soit langage ?

Il y a de nombreuses réponses possibles. Au moins quatre.

1. L'improvisation libre serait une création sans langage, de même qu'elle prétend l'être sans formes. Elle serait comme nous l'avons commenté plus haut, une transmission d'énergie. Ou une création d'atmosphères. Sans mémoire. Sans constituer globalement, ou essentiellement, des articulations formelles sensibles, des articulations linguistiques.

cho que Pollock disimula en sus chorreos una composición cubista). ¿Es la música de libre improvisación, música tradicional disimulada? ¿música tradicional contemporánea, digamos?, ¿la música de esa etnia, de esa tribu, la contemporaneidad? (Piénsese que en algunas tradiciones místicas las más revolucionarias innovaciones se identificaban en seguida con la tradición, y como tradición eran transmitidas en adelante). Y se hacen intentos de formular el "idioma" o "modelo" de la improvisación contemporánea. O los "idiomas", y se trazan escuelas, grupos, tendencias, modas, dentro de ella.

3. Que no tenga un idioma o modelo fijo, sino muchos y variables. Es más, que los improvisa sobre la marcha, en tiempo real. Que improvisa sus idiomas. Cada músico los adopta, los deja, los transforma, conforme decida responder a lo que tocan los demás, a la actitud del público, al momento... Conforme todos los presentes adopten o desadopten papeles escénicos en la dinámica del grupo... Cuando, finalmente, los sonidos, en el acto, cuajan sus significados. Pero ¿se puede improvisar un idioma, y volver y volver a improvisarlo, y destruirlo, momento a momento, mientras se crea? La creación en tiempo real ¿lo es, no sólo de las expresiones concretas (como la chomskyana), sino del propio idioma?

Desde luego, también los idiomas hablados se improvisan y se modifican al hablarlos, momento a momento, en sus propias reglas, formas constituyentes y estructuras profundas. ¿O no? Sí, pero a muy largo plazo. Como la evolución de las especies ¿no? ¿Puede hacerse y deshacerse un idioma en un rato, en ese tiempo vivo que los propios improvisadores van creando, y que quizá sea tan sólo duración, sin posible medida? ¿Pueden generar los improvisadores en un encuentro lo que la comunicación humana genera a lo largo de siglos?

4. ¿Hasta qué punto esa variación y deriva del idioma podría serlo tanto que, en suma, llegara a ser "sin idioma", que fuera lenguaje, pero sin idioma?

Una poética de la cotidianidad

¿Hasta qué punto, "sin idioma", sin dejar de ser lenguaje?

2. Elle aurait une langue, comme celles des musiques traditionnelles, mais elle le dissimulerait (de la même façon, a-t-on dit, que Pollock dissimulait dans ses giclées et dégoulinades une composition cubiste). La musique d'improvisation libre serait-elle une musique traditionnelle dissimulée ? Disons, une musique traditionnelle contemporaine ? La musique de cette ethnie, de cette tribu qu'est la contemporanéité ? (Souvenons-nous que dans certaines traditions mystiques, les innovations les plus révolutionnaires étaient tout de suite identifiées avec la tradition, et en tant que tradition étaient transmises aux générations suivantes). Des tentatives sont en cours pour formuler l'"idiome" ou les "idiomes" – ou le "modèle" – de l'improvisation contemporaine ; des écoles se créent, des groupes, des tendances, des modes d'improvisation contemporaine.

3. L'improvisation libre n'aurait pas une langue ni un modèle fixe, mais plusieurs et variables. Elle improviserait même ses idiomes au fur et à mesure, en temps réel. Chaque musicien les adopterait, les abandonnerait, les transformerait, en fonction de la réponse qu'il déciderait de donner au jeu des autres, en fonction de l'attitude du public, suivant le moment... En fonction du rôle scénique adopté par chacune des personnes présentes dans le cadre de la dynamique du groupe... Quand, finalement, les sons, dans l'acte d'improvisation, coagulent leurs sens. Mais peut-on improviser une langue – l'improviser sans cesse – et la détruire à chaque moment, pendant qu'elle se crée ? La création en temps réel est-elle seulement une création d'expressions concrètes (comme dans la conception chomskienne), ou est-elle aussi une création de la langue elle-même ?

Bien sûr, les langues parlées s'improvisent aussi et se modifient en les parlant, à chaque instant, selon leurs propres règles, leurs éléments constitutifs et leurs structures profondes. Ou bien, non ? Si, mais avec un très long délai. Comme l'évolution des espèces, n'est-ce pas ? Est-ce qu'une langue peut se faire et se défaire en un instant, dans ce temps vivant que les improvisateurs créent eux-mêmes, et qui n'est peut-être que durée, sans mesure possible? Les improvisateurs peuvent-ils générer, en une rencontre, ce que la communication humaine engendre au cours des siècles ?

Aquí está la cuestión de la frontera que separaría la improvisación libre de la improvisación tradicional o cualquiera otra idiomática, o de la improvisación como una mera dimensión presente más o menos, de una forma u otra, en toda creación cualquiera. Si es que la hay, esa frontera.

¿Es parecida la frontera que separaría mito y mística? ¿O incluso religión y mística, letra y ser, ley y nada?

A esa cuestión, un amigo improvisador contesta:

–No hay frontera definida para la improvisación libre.

Es indefinible. ¿Dónde podría ponerse? De acuerdo que se puede hacer música sin partitura. También sin acuerdos previos explícitamente hechos. Y sin propósitos, sin propósitos declarados. (¿Hasta dónde avanzar en este intento de definición por la vía negativa, místico-negativa?). ¿También se puede hacer música –ahí estábamos– sin idioma fijo? ¿También sin instrumentos? ¿Y sin cita previa, sin cita con alguien en un lugar a una hora..., sino improvisadamente, en cualquier momento, en cualquier lugar, sin avisar?... ¿Y sin cuerpo?... ¿Sin alma?... ¿Sin sin?

–La improvisación libre es indefinible, también por la vía negativa –dice mi amigo–. Pero haberla, hayla. Y en muchos casos, puede claramente distinguirse.

¿Como el escalofrío del arte?

Pero no siempre puede distinguirse claramente. En otros muchos casos, no. Y hay quien la niega. Y entonces, es cuestión de fe. De escucharla como tal.

Porque quizá la improvisación musical esté por ahí. En una forma de escucharla. Mejor: en una forma de escuchar. Una actitud de escucha.

Alcance o no el "sin idioma", esa frontera, ese ideal, la improvisación quizá sí que se basa en un modelo. Pero no idiomático, ni siquiera sonoro: su modelo es una actitud de escucha.

Una actitud. Llegar a donde sea, estar donde se esté, músicos y público, cada uno con su rollo, sus historias, sus intenciones. Y cada uno por su lado, y todos juntos, o todos los que quieran, claro..., ponerse a escuchar, a escucharse, a es-

4. Jusqu'à quel point cette variation et dérive de la langue peut-elle exister en tant que telle alors que, en somme, elle est un langage " sans langue " ?

Une poétique du quotidien

Jusqu'à quel point " sans langue ", sans cesser d'être langage ?

C'est là la question de la frontière qui séparerait l'improvisation libre de l'improvisation traditionnelle ou de toute autre improvisation idiomatique, ou de l'improvisation comme une simple dimension plus ou moins présente, d'une façon ou d'une autre, dans toute création, quelle qu'elle soit. Au cas ou elle existerait, cette frontière.

Cette frontière est-elle semblable à celle qui séparerait mythe et mystique ? Ou, peut-être, même religion et mystique, lettre et être, loi et rien ?

À cette question, un ami improvisateur répond :

– Il n' y a pas de frontière définie pour l'improvisation libre.

C'est indéfinissable. Où pourrait-elle se situer ? D'accord, on peut faire de la musique sans partition. Et aussi sans accords explicitement fixés au préalable. Et aussi sans intentions, sans intentions déclarées. (Jusqu'où avancer dans cette tentative de définition par la voie négative, mystico-négative ?). Est-ce qu'on peut aussi faire de la musique – et c'est là que nous étions – sans une langue fixe ? Et aussi sans instruments ? Et sans rendez-vous préalable, sans rendez-vous avec quelqu'un en un lieu à une heure... mais d'une façon improvisée, en tout moment, en tout lieu, sans aviser personne ?... Et sans corps ?... Sans âme ?... Sans sans ?

– L'improvisation libre est indéfinissable, même par la voie négative – me dit mon ami. Mais quant à exister, elle existe. Et dans de nombreux cas, on peut clairement la distinguer.

En tant que frisson de l'art ?

Mais on ne peut pas toujours la distinguer clairement. Dans beaucoup d'autres cas, on ne peut pas. Et il y a des gens qui la nient. Et alors, c'est une question de foi. L'écouter ainsi.

Parce que l'improvisation musicale se trouve peut-être par-là. Dans une façon de l'écouter. Où mieux : dans une façon d'écouter. Une attitude d'écoute.

Qu'elle atteigne ou non le " sans langue ", cette

cucharlo todo, el espacio, el momento, interior y exterior. Y, más allá de escuchar. A percibirlo. Lo aquí y lo ahora. Que ése sea el único idioma común, el único vínculo de comunicación, siempre diferente. El aquí y ahora[7]. Soberano último de todos los sujetos soberanos que en él participan.

Se trata de llegar allí con toda su vida y todo su aprendizaje, sus ejercicios, sus ensayos, sus recursos sonoros o escénicos, y tratar de olvidarlo todo, de momento, para percibir el momento, y emprender un diálogo abierto de percepciones encontradas, interactivas, que vaya conduciendo a la sonorización de todo lo que allí hay.

Es una actitud abierta. Abierta incluso a las propias intenciones o estruendos interiores. Y, a pesar de todo el ruido y toda la furia que pudiera haber en ellos, a pesar de toda la acción que pudieran generar, tal actitud es, en cierto sentido, una actitud pasiva.

En ella, no hay diferencia radical entre músicos y público.

Quizá, ese fin antes mencionado, "la sonorización de todo lo que allí hay", o vive, no sea más, ni menos, que una actitud, una intención. Fin irrealizable, irresoluble, sin conclusión posible. Quizá –si lo planteamos más allá del sonido (¿nos salimos, entonces, de la música?)– ese "fluir de interacciones perceptivas de todo lo que allí hay" no tenga fin. Y el fin, o al menos, el momento en que el supuesto improvisador profesional se saca el saxo de la boca, sonríe, saluda y hace las maletas, no sea ningún fin, sólo un momento más del desarrollo interactivo. En algún momento algún presente lo propuso y todos, esa vez, lo fueron aceptando. Y a casa. Quizá la creación en tiempo real nada más, y nada menos, nos ha agudizado, dramatizándola, una actitud perceptiva en el flujo de nuestra vida diaria. Y quizá, al ponernos en el mágico umbral que hay entre la acción y la pasión, nos ha hecho vivir la magia en lo cotidiano.

Como todo pensamiento radical, la improvisación libre abunda en aparentes contradicciones. Hemos visto varias, a saber:

– Su vocación de "música tradicional contemporánea".

– El problema de su aprendizaje... Aprender a improvisar.

frontière, cet idéal, l'improvisation se base peut-être sur un modèle. Mais non idiomatique, ni même sonore : son modèle est une attitude d'écoute.

Une attitude. Arriver peut importe où, être là où l'on est, musiciens et public, chacun avec son monde et ses marottes, ses lubies, ses intentions. Et chacun de son côté, et tous ensemble, ou tous ceux qui le veulent, bien sûr... se disposer à écouter, à s'écouter, à écouter le tout, l'espace, le moment, intérieur et extérieur. Et, au-delà de l'écoute. La perception. Percevoir cet ici et ce tout de suite. Que ce soit là l'unique langue commune, le lien unique de communication, toujours différent. L'ici et le maintenant[7]. Souverain ultime de tous les sujets souverains qui y participent.

Il s'agit d'arriver là avec toute sa vie et tout son apprentissage, ses exercices, ses répétitions, ses recours sonores ou scéniques, et essayer de tout oublier pour le moment, pour percevoir le moment et entreprendre un dialogue ouvert de perceptions rencontrées, interactives, qui conduise à la mise en sons de tout ce qu'il y a là.

C'est une attitude ouverte. Ouverte même à ses propres intentions ou déflagrations intérieures. Et, malgré tout le bruit et toute la fureur qui puissent se trouver à l'intérieur de soi, malgré toute l'action que ceux-ci pourraient générer, une telle attitude est, dans un certain sens, une attitude passive.

Car il n'y a pas de différence radicale entre les musiciens et le public.

Peut-être, ce but déjà mentionné, " la mise en sons de tout ce qu'il y a là ", ou de tout ce qui y vit, ne soit ni plus ni moins qu'une attitude, une intention. But ou fin irréalisable, sans solution, sans conclusion possible. Peut-être que, si nous l'envisagions au-delà du son (mais ce serait alors sortir de la musique?), cet " épanchement d'interactions perceptives de tout ce qu'il y a là " n'aurait pas de fin. Et la fin, ou du moins le moment où l'improvisateur supposé professionnel retire le saxo de sa bouche, sourit, salue et fait ses valises, n'est guère une fin, mais seulement un moment de plus dans le développement interactif. À un certain moment, quelqu'un qui était présent le proposa et tous, cette fois, l'ont accepté. Et tous rentrèrent chez eux. La création en temps réel n'est peut-être rien de plus, et rien de moins; elle nous rend plus aiguë, en la dramatisant, une attitude per-

provisar suena como eso de "escuela oficial de arte alternativo". Pero no. Improvisar es pensar. Puede aprenderse a pensar, a decidir, sin por ello prever las decisiones que en el tiempo se tomen. Entre aprendizaje e improvisación media la soberanía del aquí y ahora.

– Un talante antiintelectual (contra la forma y contra toda teoría, como amenazas a la vitalidad de lo sonoro) y un intelectualismo, al mismo tiempo (que le lleva a tratar de definirse, a autonombrarse, a hacerse festivales, ciclos o a plantear su antiformalismo en términos formalistas. Y a plantear su poética en forma tan ascética, intencional, abstracta e idealista, que arriesgue y trascienda el propio contenido sonoro... Una poética, de fascinante atractivo teórico y filosófico contemporáneo, *ma ben trovata*.

– Y... Claro, cuando la improvisación, o la "interacción perpeptiva" esa... puesta en marcha... llega alguna vez a acercarse a esos momentos de máxima informalidad, de máxima apertura, de máxima subjetividad y máxima libertad de todos sus participantes, al que llaman *trance*...

En ese momento llueve, llueven sin parar las contradicciones. Y el azar se identifica con la necesidad, lo individual con lo colectivo, la energía con la paz, lo voluntario y consciente con lo involuntario e inconsciente, lo improvisado con lo preparado..., ya todo eso da igual, no podría distinguirse... El aquí y ahora puntual se ha hecho inmenso... Y un escalofrío llega y se sostiene. Y ni siquiera se dan cuenta.

Fernando Carbonell es doctor en Filosofía.

[1] Se trata de una conferencia dictada en Madrid el día 7 de noviembre de 2001 durante el ciclo de conferencias y acción "Márgenes de la Creación" organizado por el filósofo Ignacio Castro en Cruce: arte y pensamiento.

[2] Estas radicales declaraciones son de improvisadores de la quizá única escuela de improvisación que han mantenido los conservatorios centroeuropeos, la de los organistas de iglesia. Véase Derek Bailey, *Improvisation*, The British Library National Sound Archive, Londres, 1992, pp. 29ss.

[3] Véase John Cage, *Silence*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass. y Londres, 1ª ed., 1966.

[4] Scholem, Gershom, *Major Trends in Jewish Mysticism*,

ceptive dans le flux de notre vie de tous les jours. Et peut-être qu'en nous situant sur le seuil magique qui existe entre l'action et la passion, la création en temps réel nous a fait vivre le magique dans le quotidien.

Comme toute idée radicale, l'improvisation libre comporte de nombreuses contradictions apparentes. Nous en avons vues plusieurs, comme :

– Sa vocation de " musique traditionnelle contemporaine ".

– Le problème de son apprentissage... apprendre à improviser éveille des échos d'" école officielle d'art alternatif ". Mais non. Improviser c'est penser. On peut apprendre à penser, à décider, sans pour autant prévoir les décisions qui se prennent dans le temps. Entre apprentissage et improvisation s'érige en médiateur la souveraineté de l'ici et du maintenant.

– Une tendance anti-intellectuelle (contre la forme et contre toute théorie, considérées comme des menaces à la vitalité du sonore) et, dans le même temps, un intellectualisme (qui conduit l'improvisation libre à essayer de se définir, à se compter, à faire des festivals, des cycles ou à envisager son antiformalisme en termes formalistes. Et à envisager sa poétique de façon si ascétique, intentionnelle, abstraite et idéaliste, qu'elle risque de transcender son propre contenu sonore... Une poétique possédant un fascinant pouvoir d'attraction théorique et philosophique contemporain – *ma ben trovata*.

– Et... bien sûr, quand l'improvisation, ou l'" interaction perceptive ", cette... mise en marche... arrive parfois à approcher ces moments de plus grande a-formalité, de plus grande ouverture, de plus grande subjectivité et plus grande liberté de tous ceux qui y participent, à approcher cet état qu'ils appellent *transe*...

À ce moment, il pleut, et c'est une pluie continuelle de contradictions. Et le hasard s'identifie à la nécessité, l'individuel au collectif, l'énergie à la paix, le volontaire et le conscient à l'involontaire et l'inconscient, l'improvisé au préparé..., tout ça est parfaitement égal, on ne pourrait rien distinguer... L'ici et le maintenant ponctuel est devenu immense... Et un frisson arrive et dure. Et ils ne s'en rendent même pas compte.

Fernando Carbonell est docteur en philosophie.

[1] Il s'agit d'une conférence donnée à Madrid le 7

1946; trad. franc., *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, París, 1994, pp. 19ss.

[5] Lortat-Jacob, Bernard, "Improvisation: le modèle et ses réalisations", en Lortat-Jacob (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, París, 1987, pp. 45-59.

[6] Pienso en las paradojas anejas a la problemática del llamado "pensamiento débil", del pasado fin de siglo.

[7] En la línea de lo que en la literatura anglosajona llaman *site*.

novembre 2001, au cours du cycle de conférences et d'actions " Marges de la Création " organisé par le philosophe Ignacio Castro à *Cruce : art et idée*.

[2] Ces déclarations radicales ont été faites par des improvisateurs appartenant à ce qui est probablement l'unique école d'improvisation ayant été conservée dans les conservatoires d'Europe Centrale, celle des organistes d'église. Cf. Derek Bailey, *Improvisation*, The British Library National Sound Archive, Londres, 1992, pp. 29 et suivantes.

[3] Cf. John Cage, *Silence*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass. et Londres, 1ª ed., 1966. (*Silence*. Discours et écrits par John Cage. Denoël. 1970)

[4] Scholem, Gershom, *Major Trends in Jewish Mysticism*, 1946 ; trad. franc., *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, París, 1994, pp. 19 et suivantes.

[5] Lortat-Jacob, Bernard, " Improvisation : le modèle et ses réalisations ", dans Lortat-Jacob (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, París, 1987, pp. 45-59.

[6] Je pense aux paradoxes étrangers à la problématique de ladite " idée débile ", de la fin du siècle dernier.

[7] Dans la ligne de ce que la littérature anglo-saxone nomme *site*.

CHEMA CHACÓN

Creación artística *versus* realidad social

Interesándome, precisamente, en la música y los sonidos que menos difunden los medios de comunicación, mi propia búsqueda me ha permitido conocer trayectorias comprometidas y aspectos extra-profesionales de los creadores en tiempo real. También he percibido, en su trabajo y relaciones, un universo creativo ilimitado, de asiduos proyectos, de permanentes ideas, tal vez no plenamente revolucionarios artísticamente pero, con la suficiente sensibilidad para considerarlos especialmente idóneos en resaltar aspectos que se echan de menos en el actual ámbito cultural dedicado a la música: con su continua repetición de clichés, escasa creatividad, primacía y valoración del máximo beneficio e interés económico, y perpetuación de nombres.

Quienes se dedican fundamentalmente a la creación en tiempo real, músicas improvisadas y afines, no lo han tenido nunca fácil para llevar a cabo sus proyectos. Antes, han tenido que trabajar (y aprender a "demostrar") muchísimo para que las instituciones valoren –que no significa que obligatoriamente apoyen– sus creaciones. Siempre hubo una lucha para que esta "música que ha crecido, que se ha hecho desde lo más oscuro y que más lejos se ha extendido en un período de veinte años, ya no pueda ser clasificada despectivamente como un fenómeno momentáneo de una corta irrupción. Los logros pasados se han convertido en un permanente desafío. La música, esta música, está más viva que nunca"[1]. Esta *lucha* siempre se conoció asociada a otras luchas y, aunque todavía ahora, los más veteranos, siguen siendo perfectos desconocidos para la mayoría del público, los proyectos surgen de manera persistente en reducidos y selectos circuitos artísticos especializados.

Création artistique contre réalité sociale

Comme je m'intéresse précisément à la musique et aux sons les moins diffusés dans les médias, j'ai pu, grâce à mes recherches, connaître les trajectoires de créateurs en temps réel, ainsi que certains de leurs engagements extra-professionnels. J'ai pu ainsi remarquer dans leur travail et dans leur entourage un univers créatif illimité, des projets suivis, des idées surgir en permanence, qui n'étaient pas toujours révolutionnaires d'un point de vue artistique, mais qui avaient suffisamment de sensibilité. Ces projets apparaissaient capables de souligner certains aspects dont on regrette l'absence dans l'espace culturel actuellement consacré à la musique – avec sa répétition continuelle de clichés, sa créativité plutôt rare, la priorité qu'il accorde aux plus gros profits et aux intérêts économiques, ainsi que la perpétuation des mêmes noms.

Les musiciens qui se consacrent en principal à la création en temps réel ou à d'autres formes de musique improvisée ont toujours eu de grandes difficultés pour mener à bien leurs projets. Ils ont dû d'abord travailler énormément (et apprendre à être " persuasifs ") pour que les institutions prennent en considération leurs créations – ce qui n'implique pas obligatoirement une aide. Il y a eu toujours une lutte pour que cette " musique qui a grandi, qui a été créée dans l'obscurité la plus complète et qui s'est répandue au plus loin pendant une période d'une vingtaine d'années, ne soit plus classifiée avec mépris comme un phénomène ponctuel, comme une courte irruption. Les succès obtenus dans le passé se sont transformés en un défi permanent. La musique, cette musique, est plus vivante que jamais "[1]. Cette *lutte* a été toujours associée à d'autres combats et bien que, maintenant encore, les plus anciens continuent à être des parfaits inconnus pour la plupart du public, des projets continuent à surgir dans des circuits ar-

No es el propósito aquí entrar en discernir las características, la estética de esta música. La intención de estas líneas es exponer y dar a conocer algunas de las opiniones leídas o escuchadas en boca de los propios músicos (a través de encuentros personales en los últimos años, y de diversas entrevistas realizadas por mí a algunos de ellos) sobre su trayectoria. Con este material, pretendo resaltar, principalmente y a muy grandes rasgos, un antes y un ahora en la escena de la música improvisada, basado en un interés manifiesto de los creadores por sacar adelante su trabajo. Este *permanente desafío* que equivale a la rebelión y deseable autocrítica de cualquier creador, con el paso de los años deja de ser *fenómeno momentáneo* y, en general, se ve desde otras perspectivas en los propios músicos.

Como es conocido, en Europa en los últimos años 60 tuvieron lugar hechos que transformaron la vida social del continente. Involucrados, como ciudadanos, en una respuesta en cadena también hubo manifestaciones artísticas e intelectuales muy importantes en el aspecto revolucionario y social. En Alemania, artistas multidisciplinares crearon colectivos y festivales donde radicalizan sus propuestas y compiten, creativa y mutuamente, con amplios sectores artísticos por una sociedad que, también los músicos, desean cambiar (Jazz am Rhein, en Colonia; Songtagen, en Essen). Peter Brötzmann, uno de los músicos pioneros del *free jazz* en Alemania hace unos años lo decía claramente: "Los jóvenes lo tienen ahora más fácil y se interesan mucho menos por esta música que hace treinta años, quizás por falta de ideales..."[2]. Evan Parker, músico inglés de la misma generación de Brötzmann –ambos tocaron juntos en los últimos años de la década de los sesenta– cree que el "coloso de Wuppertal" es, ante esta afirmación, "una persona muy emocional y tal vez extremada en sus manifestaciones"[3].

Situémonos analizando brevemente dos de las asociaciones musicales pioneras que surgen con esta base de transformación y que, actualmente, funcionan en Europa:

Precisamente es Peter Brötzmann, primero con la creación de una New Artist's Guild y meses

tistiques spécialisés, aussi selectes que réduits.

Mon propos n'est pas de commenter les caractéristiques et l'esthétique de cette musique. L'intention de ces lignes est de présenter quelques opinions lues ou entendues en discutant avec les musiciens (lors de rencontres personnelles et de quelques entretiens que certains d'entre eux m'ont accordés pendant ces dernières années) au sujet de leur évolution. Avec ce matériel, et en comptant sur l'intérêt manifeste des créateurs pour mener à bien leur travail, j'entends surtout souligner à grands traits l'existence d'un avant et d'un maintenant sur la scène de la musique improvisée. Au fil des ans, ce *défi permanent*, semblable à une rébellion et à une autocritique – telle qu'on la souhaite de la part de tout créateur – a cessé d'être un *phénomène ponctuel*. Il est perçu par les musiciens eux-mêmes dans d'autres perspectives.

On sait qu'en Europe, à la fin des années 60, certains faits se sont produits qui ont transformé la vie sociale du continent. Une prise de conscience de la part de citoyens concernés provoqua une réaction en chaîne. Il y eut aussi des manifestations artistiques et intellectuelles à caractère révolutionnaire, très importantes sur le plan social. En Allemagne, des artistes multidisciplinaires, dont des musiciens, créèrent des collectifs et des festivals (Jazz am Rhein, à Cologne ; Songtagen, à Essen) où ils purent radicaliser leurs propositions pour une nouvelle société et parvinrent à rivaliser dans le domaine de la création avec les grands secteurs artistiques. Peter Brötzmann, l'un des pionniers du *free jazz* en Allemagne, le disait clairement il y a quelques ans : " la situation est aujourd'hui beaucoup plus facile pour les jeunes, qui d'autre part s'intéressent beaucoup moins à cette musique qu'il y a trente ans, sans doute par manque d'idéals... "[2]. Evan Parker, musicien anglais de la même génération que Brötzmann – les deux ont joué ensemble à la fin des années 60 – croit que le " colosse de Wuppertal " se révèle, dans cette affirmation, " comme étant quelqu'un de très émotionnel, et peut-être de très extrême dans ses manifestations "[3].

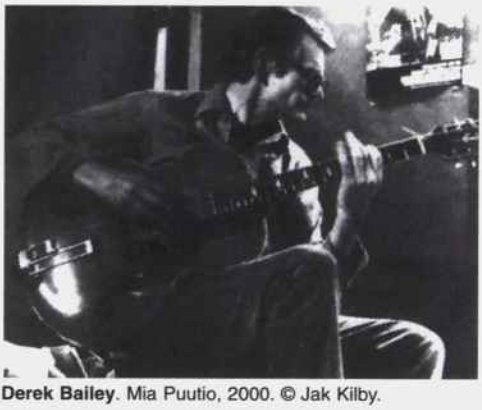
Analysons brièvement deux des associations musicales pionnières qui surgirent sur le fond de cette transformation et qui, actuellement, fonctionnent en Europe. C'est précisément Peter Brötzmann, tout

después, asociado con Jost Gebers, Alex von Schlippenbach y Peter Kowald, como núcleo central, quienes dan vida al colectivo Free Music Production, oficialmente desde septiembre de 1969: "... en el centro del capitalismo y en el contexto del capitalismo, trabajar contra del capitalismo..."[4]. Con Brötzmann y Kowald, instalados en Wuppertal, acuden a su llamada músicos de otras partes de Alemania: Hans Reichel (Hagen), Rüdiger Carl (Berlín), Detlef Schönenberg (Bochum)... Los enlaces con otros puntos europeos, músicos y organizaciones, se establecen muy rápidamente con, entre otros: Instant Composers Pool (Han Bennink, Willem Breuker, Fred van Hove), en Holanda; Musicians Co-Op (Paul Lytton, Tony Oxley, Barry Guy) e Incus (Derek Bailey, Evan Parker), en el Reino Unido.

P. Brötzmann, M. Mengelberg, H. Bennink. Moers, 1978. © Alex Dutilh.

Después de un asentamiento de más de treinta años, FMP es, actualmente, un sello discográfico independiente con un catálogo increíble de más de 150 ediciones publicadas. Sus discos son una guía imprescindible para conocer la evolución de

d'abord avec la création d'une New Artist's Guild puis quelques mois plus tard, en association avec Jost Gebers, Alex von Schlippenbach et Peter Kowald, formant le noyau central, qui fondera le collectif Free Music Production, officiellement en septembre 1969 : " ... dans le centre du capitalisme et dans le contexte du capitalisme, travailler contre le capitalisme... "[4]. Outre Brötzmann et Kowald, installés à Wuppertal, des musiciens originaires d'autres endroits de l'Allemagne répondent à cet appel : Hans Reichel (Hagen), Rüdiger Carl (Berlin), Detlef Schönenberg (Bochum)... Les liens s'établissent très rapidement avec d'autres centres en Europe, avec d'autres musiciens et organisations, parmi lesquelles : Instant Composers Pool (Han Bennink, Willem Breuker, Fred van Hove), en Hollande ; Musicians Co-Op (Paul Lytton, Tony Oxley, Barry Guy) et Incus (Derek Bailey,



Derek Bailey. Mia Puutio, 2000. © Jak Kilby.

Evan Parker), au Royaume-Uni.

Fonctionnant depuis plus de trente ans, le *FMP* est actuellement une maison de disques indépendante avec un catalogue incroyable qui compte plus de 150 titres. Ses disques sont un guide indispensable pour connaître l'évolution de la musique improvisée et du *free jazz* européen, avec une qualité d'enregistrement incontestable (" la variété musicale des productions et présentations du FMP est simplement colossale... bien meilleure que les voies limitées empruntées par les stations de radio "[5]) ; le FMP est aussi un exemple de bonne gestion et de sérieux des projets artistiques : déjà en 1972 le FMP obtient que des musiciens d'Europe de l'Ouest puis-

la música improvisada y del *free jazz* europeo, con una incuestionable calidad en la grabación ("la variedad musical de las producciones y presentaciones de FMP es sencillamente colosal... muchísimo mejor que los limitados caminos que siguen las emisoras de radio"[5]); también FMP es ejemplo de una buena gestión y seriedad en sus planteamientos artísticos: ya en 1972 FMP logra que músicos de Europa Occidental puedan viajar a Alemania Oriental. A través de visados, el primer viaje lo hicieron Peter Brötzmann, Evan Parker, Paul Rutherford, Peter Kowald, Irène Schweizer, Paul Lovens y Rüdiger Carl. Pudiera quedarse en una simple anécdota, pero el significado cultural y socio-político es enorme. Gracias a Jost Gebers, se pudieron realizar entonces grabaciones en cinta, presentaciones de músicos, co-producciones...; estas gestiones llegaron a la realización de un festival y las posteriores grabaciones de discos (Snapshot-Jazz Now/Jazz aus der DDR, 1979).

A las primeras series de conciertos, Free Concerts (de 1969 a 1978), habría que añadir dos festivales anuales de prestigio internacional desarrollados en Berlín sin interrupción: Total Music Meeting (TMM, desde noviembre 1968) y Workshop Freie Musik (desde la Pascua de 1969). Músicos consolidados de todos los continentes, la instrumentación más variada y los proyectos musicales más abiertos de la historia de la música libre se han dado cita en ambos festivales. Desde hace tres ediciones el gobierno alemán ha dejado de subvencionar estos eventos debido a una durísima restricción y la selección de los apoyos y subvenciones económicos a la cultura. A pesar de todo, y con una inevitable reestructuración interna dentro del colectivo, los músicos continúan. El año 2000, primer año de medidas restrictivas para cualquier apartado de la financiación presupuestaria –mínima, comparable a otros eventos culturales musicales– de la estructura del festival, TMM hizo que, después de treinta años de subvención oficial obligase, a sus organizadores, a la celebración de una edición "compact". Cuando pregunté a Wolfgang Fuchs, uno de los actuales responsables de este colectivo, dijo: "Cuando comenzaron Brötzmann, Kowald o Schlippenbach

sent voyager en Allemagne de l'Est. Les premiers à obtenir un visa furent Peter Brötzmann, Evan Parker, Paul Rutherford, Peter Kowald, Irène Schweizer, Paul Lovens et Rüdiger Carl. Cela pourrait n'être qu'une anecdote, mais sa signification sur le plan culturel et socio-politique est énorme. Grâce à Jost Gebers, on a pu effectuer des enregistrements, des présentations de musiciens, des coproductions... ; ces actions débouchèrent dans la réalisation d'un festival et ultérieurement dans des enregistrements de disques (Snapshot-Jazz Now/Jazz aus der DDR, 1979).

Aux premières séries de concerts, Free Concerts (de 1969 à 1978), il faudrait ajouter deux festivals annuels de prestige international qui se sont été développés sans cesse à Berlin : Total Music Meeting (TMM, depuis novembre 1968) et Workshop Freie Musik (depuis Pâques 1969). Des musiciens confirmés venant de tous les continents, les instruments les plus variés et les projets musicaux les plus ouverts de l'histoire de la musique libre se sont donnés rendez-vous à ces deux festivals. Depuis les trois dernières éditions, le gouvernement allemand a cessé d'accorder une subvention à ces événements, suite à une restriction très dure des soutiens et des aides

A. von Schlippenbach, P. Brötzmann, P. Kowald. Wuppertal, 1974. © G. Rouy.

desde luego que debía existir una lucha y un planteamiento de ruptura. Cuando yo llegué años más tarde ya existía una especie de tradición. Para mí, en el año 2000, me es imposible decir que toco en contra de algo, para eso tendría que escribir libros o cosas así"[6]. También Olaf Rupp, un músico de una generación más joven que Fuchs y residente igualmente en Berlín, me comentaba en un correo electrónico: "Mi misión no es hacer el trabajo de los responsables de cultura". Tal vez tenga algo de razón el "cabecilla" Brötzmann, quien ya cumplió 60 años, en esta despreocupación de los más jóvenes por los aspectos, digamos, menos profesionales.

El otro colectivo pionero que trabaja, abiertamente, en conceptos de la improvisación libre, la música experimental y la creación en tiempo real desde hace ya más de veinticinco años es The London Musicians' Collective, en el Reino Unido. Este colectivo, que llega a tener hasta doscientos socios, fue el resultado de la reunión de músicos veteranos de la escena británica –llamados la "primera generación" de improvisadores–, asociados en 1971 con el nombre de The Musician's Co-operative (Evan Parker, Derek Bailey, Paul Lytton, John Stevens, Tony Oxley, Howard Riley, Paul Rutherford, Barry Guy y Trevor Watts, con una posterior adhesión de Lou Gare y Eddie Prévost), y de su fusión con los participantes que firmaban el consejo editorial del primer número de la revista Musics (abril de 1975): Bailey, Parker, Steve Beresford, Max Boucher, Paul Burwell, Jack Cooke, Peter Cusack, Hugh Davies, Mandy y Martin Davidson, Richard Leigh, John Russell,

économiques à la culture. Malgré cela, en acceptant une inévitable restructuration interne du collectif, les musiciens persistent. L'année 2000, qui marqua le début des mesures restrictives touchant tous les domaines du financement budgétaire de la structure du festival – un minimum, si on le compare à d'autres événements culturels et musicaux – le TMM a réussi à obtenir de la part des organisateurs, après trente ans de subvention officielle, la célébration d'une édition " compact ". Quand j'ai demandé des informations sur ce point à Wolfgang Fuchs, l'un des responsables actuels du collectif, il m'a répondu : " Quand Brötzmann, Kowald ou Schlippenbach ont débuté, il devait évidemment y avoir un combat et un projet de rupture. Quand je suis arrivé quelques années plus tard, une sorte de tradition s'était déjà formée. Quant à moi, en l'an 2000, il m'est impossible de dire que je joue contre quoi que ce soit, pour cela je devrais écrire des livres ou des choses de ce genre "[6]. Olaf Rupp, un musicien d'une génération plus jeune que Fuchs et résidant également à Berlin, me commentait lui aussi dans un courrier électronique : " Ma mission ne consiste pas à faire le travail des responsables de la culture ". Le " c hef " Brötzmann, qui a déjà 60 ans, a sans doute raison quand il parle d'un manque de préoccupation des plus jeunes pour les aspects, disons, moins professionnels.

L'autre collectif pionnier qui travaille ouvertement, depuis déjà plus de vingt-cinq ans, sur la base de concepts issus de l'improvisation libre, de la musique expérimentale et de la création en temps réel est The London Musicians' Collective, au Royaume-Uni. Ce collectif, qui arrive à rassembler jusqu'à deux cents membres, est le résultat du rassemblement de musiciens vétérans de la scène britannique – appelés la " première génération " d'improvisateurs – associés en 1971 sous le nom de The Musician's Co-operative (Evan Parker, Derek Bailey, Paul Lytton, John Stevens, Tony Oxley, Howard Riley, Paul Rutherford, Barry Guy et Trevor Watts, avec une adhésion ultérieure de Lou Gare et Eddie Prévost) et de leur fusion avec les participants qui avaient signé l'éditorial du premier numéro de la revue Musics (Avril 1975) : Bailey, Parker, Steve Beresford, Max Boucher, Paul Burwell, Jack Cooke, Peter Cusack, Hugh Davies, Mandy et Martin Davidson, Richard Leigh, John Russell, David

Clive Bell, Mike Adcock. © Ingrig Lund.

David Toop, Philipp Wachsmann, y Colin Woods. "Era una época donde había mucho de auto-gestión de los derechos en general, no sólo en música. Derechos de la mujer, anti-racismo, cooperativas de viviendas de bajo alquiler..., la noción de auto-gestión estaba siendo examinada en todo tipo de política y en el área cultural" (Peter Cusack). "La mezcolanza que siguió estaba entusiasmada por la política del colectivismo propio de la época, que significó una cierta dosis de reflexión y autodestrucción, que también se incorporó al proceso de organización" (David Toop). "Muchos improvisadores británicos estaban, y todavía están, muy politizados, en diferentes tendencias marxistas y anarquistas. Para otros muchos, el espíritu colectivo aún expresa las propiedades importantes de la cooperativa y la naturaleza no jerárquica de la música improvisada, la importancia de los músicos que tienen el control creativo de su propia música" (Clive Bell).

Los primeros cinco años son muy duros, fuertes personalismos y frustraciones hacen mella en este colectivo que, además, de cara al exterior no se traducen sino en actitudes negativas para el colectivo, la prensa musical les ignora por completo, conciertos vacíos de público... Estos malos resultados llevan también a la desaparición de la revista Musics, en 1980. Una fuerte actividad en los inicios de aquella década consigue relanzar a estos músicos después de un ir de allá para acá,

Toop, Philipp Wachsmann, et Colin Woods. " C'était une époque ou il y avait beaucoup d'autogestion des droits en général, et non seulement en musique. Droits de la femme, antiracisme, coopératives de logements à bas loyer..., la notion d'autogestion était abordée dans toutes sortes de politiques ainsi que dans le domaine culturel " (Peter Cusack). " Le mélange qui suivit était enthousiasmé par la politique collectiviste propre à l'époque, ce qui impliquait une certaine dose de réflexion et d'autodestruction, que le processus d'organisation incorpora aussi " (David Toop). " De nombreux improvisateurs britanniques étaient, et sont encore très politisés, suivant différentes tendances marxistes et anarchistes. Pour beaucoup d'autres, l'esprit collectif exprime encore les caractéristiques importantes de la coopérative et la nature non hiérarchique de la musique improvisée, l'importance des musiciens qui ont le contrôle créatif de leur propre musique " (Clive Bell).

Les cinq premières années ont été très dures, de forts individualismes et des frustrations ont créé des brèches dans ce collectif, et qui plus est, se sont traduits à l'extérieur par des attitudes négatives pour le collectif ; la presse musicale l'a ignoré complètement et les concerts ont eu lieu devant un public clairsemé... Ces mauvais résultats ont aussi provoqué la disparition de la revue Musics, en 1980. Une forte activité au début de cette décennie a pu relancer ces musiciens après des allées et venues, des changements de domicile, des errances, avec apports économiques et une aide du Arts Council mais, paradoxalement, sans avoir, pendant les dix premières années, un seul permis pour donner des concerts.

L'année dernière, The London Musicians'Collective a fêté ses vingt-cinq ans d'existence, et il faudrait citer parmi ses réussites, diverses éditions de festivals (Music/Context, à la fin des années 70 ; le Music Festival, dans les années 80 ; Festival Of Experimental Music, à partir de 1992 ; New Aura ; Freedom Of The City, à partir de 2001), d'innombrables séminaires (Music/Eventstructure/Context) et ateliers (celui de Eddie Prévost, parmi les plus récents), publications et revues périodiques (Musics, avril 1975-1980 ; Resonance, à partir de septembre 1992, semestrielle, et actuellement avec un CD d'enregistrements inédits, et en grande partie signés par ses membres), un

con diferentes cambios de domicilio, sin un rumbo marcado, con aportaciones económicas y apoyos del Arts Council pero sin tener, durante los diez primeros años y paradójicamente, una licencia para celebrar conciertos.

El año pasado The London Musicians' Collective cumplió veinticinco años y, de entre sus resultados, hay que destacar diversos festivales (Music/Context, a finales de los 70; Actual Music Festival, en los 80; Festival Of Experimental Music, desde 1992; New Aura; Freedom Of The City, desde 2001), innumerables seminarios (Music/Eventstructure/Context) y talleres (de Eddie Prévost son los más recientes), publicaciones y revistas periódicas (Musics, abril 1975-1980; Resonance, desde septiembre de 1992, semestral, actualmente con un CD de grabaciones inéditas, mayoritariamente de los socios), un estudio de grabación propio[7] en Brixton, etc.

Quizás uno de sus últimos logros sea haber podido establecer un proyecto de radio con el nombre de Resonance, en noviembre de 1998, desde Londres. Esta pequeña emisora logró ser nominada para un premio de Radio Sony por The Guardian; y en opinión de The Village Voice "Resonance FM era la mejor estación de radio del mundo". ¿Qué sistema ha adoptado The LMC para esta nueva y sorprendente situación actual? "Se probó con un equipo de directores con responsabilidades concretas. Cualquier miembro puede presentarse como posible director. Ligeramente modificado, este sistema continúa hoy con ocho directores haciendo tareas en marketing, leyes, página web, etc".

"Hay sólo cuatro o más músicos regularmente entre los directores, y éste es el resultado directo de la Charities Comission que regula que ellos no pueden ser remunerados por las actividades del LMC; en otras palabras, no se pagan conciertos a los directores"[8] (Clive Bell). Este tipo de organización, Charities Comission, de carácter altruista, amparado por las leyes inglesas permite adaptar un calendario de actividades muy abierto musicalmente, además de música improvisada, música experimental, rock alternativo, música compuesta, etc., y la posibilidad de que algunos locales se

studio propre d'enregistrement,[7] à Brixton, etc.

L'un de leurs derniers exploits a peut-être été d'établir un projet de radio du nom de *Resonance*, en novembre 1998, depuis Londres. Cette petite station a été nominée par The Guardian pour un prix de Radio Sony ; et, selon l'opinion du Village Voice, " Resonance FM était la meilleure station de radio du monde ". Quel a été le système adopté par The LMC pour arriver à cette nouvelle et surprenante situation ? " Nous avons essayé une équipe de directeurs ayant des responsabilités concrètes, chacun des

membres pouvant se présenter à un poste de directeur. Légèrement modifié, ce système subsiste aujourd'hui, avec huit directeurs chargés du marketing, des tâches juridiques, des pages web, etc. ".

" Il n'y a que quatre ou cinq musiciens qui figurent régulièrement parmi les directeurs, et cela est le résultat direct de la Charities Comission, selon laquelle les musiciens ne peuvent être rémunérés pour leurs activités au sein du LMC ; en d'autres termes, on ne paye pas des concerts aux directeurs "[8] (Clive Bell). Ce type d'organisation, Charities Comission, à caractère non-profitable selon les lois anglaises, permet

dediquen a la programación exclusiva del LMC con actividades, conciertos, ciclos de música improvisada o de creación en tiempo real: The Klinker, Conway Hall, al margen de los acontecimientos organizados por músicos, Mopomoso, Instant Music Meeting...

Siguiendo con los aspectos de ruptura respecto a los parámetros musicales establecidos, y también con la música escrita (hechos que ya demuestran, sin duda, una posición de "tomar partido") en Londres existe un grupo muy singular. Se trata de AMM, con una fuerza expresiva muy especial y con connotaciones filosóficas y políticas que eran muchas veces, ya en la década de los sesenta, las armas del grupo. Eddie Prévost es uno de sus miembros fundadores y señala en su

AMM. © Frazer Wood.

libro que, en los primeros años del grupo destacaba una postura filosófica con influencias del budismo, la kabbalah, el taoísmo, el marxismo... En los años 70, dos de los componentes eran maoístas, hecho que, con los años, derivó en un mayor interés del grupo por la cerámica china, la caligrafía, etc.[9] Tuve oportunidad de entrevistarle hace unos años y me decía que, actualmente "no hay ningún tipo de manifestación política exterior, ni estamos sujetos a ningún partido político. De alguna manera sí pertenecemos a una generación marcada por un socialismo *inteligente* inglés, pero no a un socialismo que se pueda convertir o equiparar a cualquier otro tipo de socialismo políticamente al uso"[10].

También del terreno de la experimentación musical, rock art, y hoy en día auténticos pioneros de lo que los aficionados denominamos *Rock in Opposition*, aparecía a mediados de los años se-

d'adapter un calendrier d'activités musicalement très ouvert – en dehors de la musique improvisée – à la musique expérimentale, au rock alternatif, à la musique " écrite ", etc., et la possibilité pour certains locaux de se consacrer à la programmation exclusive du LMC, avec des activités, des concerts, des cycles de musique improvisée ou de création en temps réel : The Klinker, Conway Hall, en marge des événements organisés par les musiciens, Mopomoso, Instant Music Meeting...

En continuant avec les aspects de rupture par rapport aux paramètres musicaux établis, et aussi par rapport à la musique écrite (faits qui démontrent déjà, sans aucun doute, un parti-pris), il existe à Londres un groupe très particulier : il s'agit du AMM,

Eddie Prévost. © Chema Chacón.

qui possède une force expressive très personnelle, ayant des connotations philosophiques et politiques qui dès les années 60 constituaient souvent les armes du groupe. Eddie Prévost, l'un de ses membres fondateurs, signale dans son livre que, au cours des premières années, le groupe avait adopté une position philosophique influencée par le bouddhisme, la kabbale, le taoïsme, le marxisme... Dans les années 70, deux de ses membres étaient maoïstes, un fait qui, au fil des ans, évolua vers un plus grand intérêt du groupe pour la céramique chinoise, la calligraphie, etc.[9] J'ai eu l'occasion, il y a quelques ans, d'avoir un entretien avec Eddie Prévost, pendant lequel il m'a dit que, " ... actuellement, il n'y a aucun type de manifestation politique extérieure, et nous ne suivons non plus aucun parti politique. Mais, d'une certaine manière nous appartenons à une génération marquée par un socialisme intelligent, anglais, et non pas par un socialisme qui pourrait se transformer ou se

senta Henry Cow, con tres de los actuales nombres claves en la música improvisada inglesa: Tim Hodgkinson, Chris Cutler y Fred Frith. En aquella época eran jóvenes con ideales marxistas, estudiantes en la Universidad de Cambridge. En 1968 decían: "el capitalismo nos ha dividido como personas, deformando la realidad y los aspectos más humanos de la vida". Cuando en 1997 entrevisté a Hodgkinson –antropólogo social, multiinstrumentista, miembro del LMC y asiduo escritor en las páginas de Resonance–, comentó al recordársela: "Sigo creyendo en las ideas que hay detrás de la cita aunque la situación sea hoy mucho menos clara... El trabajo que hacíamos en el grupo de rock The Work, estaba mucho más orientado hacia el mensaje. Tocábamos canciones muy explícitas en las que atacábamos eso que llamamos capitalismo: el modo en que se explota a la gente como productores y se les oprime como consumidores"[11]. Piezas como *I Hate America* (1981), o el álbum *Last Nightingale*, con Robert Wyatt y Chris Cutler, en apoyo a las huelgas mineras inglesas de

Tim Hodgkinson. © Chema Chacón.

comparer à une autre politique en cours "[10].

C'est aussi de l'expérimentation musicale, du rock art, et aujourd'hui de ce que nous, les amateurs fervents, appelons *Rock in Opposition* que surgirent, au milieu des années 60, d'authentiques pionniers comme Henry Cow, avec trois des noms-clés actuels de la musique improvisée anglaise : Tim Hodgkinson, Chris Cutler et Fred Frith. À cette époque, ils étaient jeunes, avaient des idéaux marxistes et étudiaient à l'Université de Cambridge. En 1968, ils disaient : " Le capitalisme nous a divisé en tant que personnes, déformant la réalité et les aspects les plus humains de la vie ". Quand, en 1997, j'ai interviewé Hodgkinson – anthropologue social, multi-instrumentiste, membre du LMC et collaborateur assidu de Resonance –, je luis ai rappelé cette phrase, et il me répondit alors : " Je continue à croire dans les idées exprimées par cette phrase, bien que la situation soit aujourd'hui beaucoup moins claire... Le travail que nous faisions dans le groupe de rock The Work était beaucoup plus orienté vers le message. On jouait et on chantait alors des chansons très explicites où on attaquait ce que nous appelions capitalisme : la façon dont on exploite les gens en tant que producteurs et dont on les opprime en tant que consommateurs "[11]. Des morceaux comme *I Hate America* (1981), ou l'album *Last Nightingale*, avec Robert Wyatt et Chris Cutler, en soutien aux grèves des mineurs anglais de 1984, leur participation au Festival Anti-Apartheid de Moscou en 1989, montrent le bien-fondé de ce commentaire.

Fred Frith, auteur d'une très vaste production musicale qui embrasse tous les domaines de la musique actuelle, a dans ce sens toujours été plus ambigu. Dans l'entretien que j'ai réalisé à Madrid, il commentait : " ... si nous avons appris quelque chose de la politique des cinquante dernières années, c'est que l'idéologie est très dangereuse. Il y a beaucoup de gens dans la musique improvisée qui parlent de liberté, démocratie et autres concepts du même genre... tout cela est bien vrai, mais quand on commence à établir une hiérarchie, et qu'on dit 'ceci est mieux que cela', alors les problèmes commencent..."[12].

Il ne fait aucun doute qu'il y a trente ans les circonstances, pour ces créateurs comme pour toute

1984, su participación en Festival Anti-Apartheid de Moscú en 1989, demuestran este comentario.

Fred Frith, con una vastísima producción musical que abarca cualquier terreno de la actual música contemporánea, en este sentido siempre fue más ambiguo. En la entrevista que le hice en Madrid comentaba: "... si algo hemos aprendido de la política de los últimos 50 años es que la ideología es muy peligrosa. Hay mucha gente de la música improvisada que habla de libertad, democracia y otros conceptos por el estilo... Todo esto es verdad, pero cuando empiezas a establecer una jerarquía y dices 'esto es mejor que aquello', es cuando empiezan los problemas..."[12]

No cabe duda de que hace treinta años las circunstancias para estos creadores, y para cualquier profesión, eran otras a las actuales. El interés por sacar adelante su música, sus proyectos, también les llevó al intento de crear una especie de agrupación de los, entonces, pocos sellos discográficos independientes: resultó imposible,

Fred Frith. © Christian Rose.

autre profession, étaient différentes de celles actuelles. L'intérêt de mener à bon port leur musique, leurs projets, les amena aussi à essayer de créer une sorte de regroupement des – rares – maisons de disques indépendantes : ce fut une entreprise impossible car chacune de ces maisons avait ses préférences et ses propres problèmes. L'idée d'une union de musiciens ou d'une agence mondiale a été également un échec. Aujourd'hui, trois décennies plus tard, ils se trouvent en " ... difficulté pour trouver un travail suffisant et intéressant. Mais, d'autre part, il se peut que notre musique n'ait jamais eu autant d'ampleur, des positions aussi solides et autant de musiciens en même temps, ce qui me donne une totale confiance en général "[13]. Il faudrait ajouter qu'actuellement ces créateurs en temps réel – non seulement les musiciens : je crois qu'il faut citer un grand éventail d'artistes ouverts à l'idée d'interactivité : danseurs, sculpteurs, peintres, écrivains, spécialistes de la haute technologie, cinéastes, poètes, performers... – tous ces créateurs hautement créatifs et transgressifs, qui rompent avec les canons rigides et qui développent des convergeances en tout genre sans disposer de soutiens de la part des institutions, ont généralement perdu le contact avec les autres collectifs et avec les réalités sociales ; peut-être pas en tant que citoyens, mais en tant que membres de collectifs d'artistes. Cette perte de contact entre la création – les créateurs – et la réalité sociale provoque cette question-clé que l'on aperçoit en filigrane : l'art, le créateur artistique, doivent-ils se maintenir éloignés de la réalité sociale ?

Je me permets de citer une anecdote : de nombreux musiciens de plusieurs pays européens ont participé au dernier Festival de création en temps réel Hurta Cordel VI – ¡Escucha!, en octobre 2001, à Madrid, Móstoles et Léon, organisé par Musicalibre et Cruce, Arte y Pensamiento. Les participants ont été sollicités un matin pour jouer au cours d'une rencontre informelle avec d'autres musiciens locaux ; l'une des musiciennes européennes, Eva, a alors exprimé son étonnement de voir qu'en Espagne, dans le milieu des musiciens et des artistes en général, on ne disait rien du tout de la guerre qui faisait rage en Afghanistan. Personne, à ce qu'il semblait, n'était intéressé par ce thème ; tandis que chez elle, en Allemagne, c'était un sujet de conversation fréquent,

porque cada uno tenía sus diferentes preferencias, sus propios problemas. Una unión de músicos o agencia mundial también resultó fallida. Hoy, tres décadas después, con una situación de "... dificultad para encontrar un trabajo suficiente e interesante. Pero, por otra parte, quizás nuestra música nunca ha tenido antes tanta amplitud, tan sólidas posiciones y tantos músicos al mismo tiempo, lo que me da una completa confianza en general"[13], habría que añadir que, en la actualidad y en general, estos creadores en tiempo real, no sólo músicos –creo que sirve para el amplio abanico en el que se desarrolla la interacción de sus artistas: bailarines, escultores, pintores, escritores, alta tecnología, cineastas, poetas, performers...–, con un desarrollo abierto, de ruptura de cánones, altamente constructivo y de transgresión, donde confluyen actividades y manifestaciones de todo tipo, sin apenas apoyos por parte de las instituciones, han perdido el contacto con otros colectivos y realidades sociales. Quizás no como ciudadanos pero sí como miembros de colectivos de artistas. Esta pérdida de contacto entre la creación –los creadores– y la realidad social, hace que nos preguntemos algo clave que se deja entrever en el fondo de estas líneas: ¿el arte, el creador artístico, debe mantenerse desligado de la realidad social?

Valga una anécdota: en el último Festival de Creación en Tiempo Real Hurta Cordel VI-¡Escucha! del mes de octubre de 2001, en Madrid, Móstoles y León, organizado por Musicalibre y Cruce, Arte y Pensamiento, coincidieron muchos músicos de varios países europeos. Convocados los participantes para tocar una mañana en un encuentro informal con otros músicos locales, una de ellos, Eva, me comentaba que le sorprendía que aquí, en nuestro país, en el círculo de músicos, artistas en general, no se hablara nada de la guerra que en ese momento ocurría en Afganistán. Nadie, al parecer, tenía interés en este tema; sin embargo, en su país, Alemania, era una conversación frecuente, no ya entre políticos e intelectuales, sino en la calle.

En otros géneros musicales, en otras manifestaciones artísticas y culturales, hay ejemplos evidentes de artistas y creadores con un compromiso non seulement parmi les politiciens et les intellectuels, mais aussi dans la rue.

Dans d'autres genres musicaux, dans d'autres types de manifestations artistiques et culturelles, il y a des exemples éloquents d'artistes et de créateurs ayant un engagement social réel et actif, qui font preuve de solidarité et qui donnent à leur œuvre une orientation très claire ; pourquoi c'est différent dans le cas de cet autre type de créateurs que sont les musiciens les plus ouverts musicalement ? Evidemment, je ne me réfère pas à ceux qui profitent de certains moments pour tenir des propos faisant preuve d'une inflammation pamphlétaire, ni à ceux qui recherchent dans tel ou tel acte la possibilité de se mettre en vant... Ils se disqualifient eux-mêmes.

L'entretien le plus récent comportant une question sur ce thème date de 2001 : Dave Douglas, trompettiste de jazz et de la nouvelle musique, improvisateur, était déjà très motivé à l'annonce de la guerre en Irak. Ce musicien nord-américain dédie la pièce *Collateral Damages*, de l'album *Convergence*, aux désastres de la guerre. À ma question : " Dans quelle mesure penses-tu que ta musique, ouverte et engagée, est aussi un signe de ton engagement en tant que citoyen ? ", Dave Douglas répondait d'une façon si limpide que me je me permets de citer pratiquement tous ses mots : " Dans la musique, nous pouvons arriver à exprimer exactement ce que nous sentons et savons sur toute situation qui nous affecte profondément. Et un auditeur préparé le perçoit aussi. Mon travail en tant que musicien ne va pas plus loin : ma concentration consiste toujours à faire la musique que je peux faire, de la façon la plus claire et la meilleure possible. Les citoyens ont besoin de paroles. Mais moi, je n'ai que la possibilité de faire de la musique, et j'ai donc la responsabilité d'utiliser aussi ce podium pour signaler les injustices qui me préoccupent et pour participer au dialogue social. Certaines de mes compositions surgissent directement de ces thèmes et j'essaye de les faire connaître le plus possible. Mais je ne suis pas le meilleur orateur : il vaut mieux que je signale ces thèmes et que je continue à jouer "[14].

Ces phrases, qui méritent une lecture attentive et qui révèlent la sensibilité majeure d'un être humain, trouvent un complément dans l'écoute de sa musique. Je les sens plus proches de moi que les opinions

so social real y activo, de muestras positivas de solidaridad y con un clarísimo enfoque en su obra, ¿por qué no se dan en este otro tipo de creadores, los músicos más abiertos musicalmente? Al referirme a ejemplos concretos de artistas es obvio que no me refiero a los que aprovechan determinados momentos para el discurso o la inflamación panfletaria, los que buscan contados actos para una foto... Ellos mismos se descalifican.

La entrevista más reciente con una pregunta sobre este tema fue en el año 2001 a Dave Douglas, trompetista de jazz y nueva música, improvisador, a quien vi muy motivado ya cercana la guerra en Irak. Este músico norteamericano dedica la pieza *Collateral Damages*, en el álbum *Convergence*, a los desastres de la guerra. A mi pregunta: "¿En qué medida crees que tu música, abierta y comprometida, es también signo de tu compromiso como ciudadano?". Dave Douglas contesta de una forma tan clara que me permito escribir prácticamente su respuesta íntegra: "En la música nosotros podemos llegar a expresar exactamente lo que sentimos y conocemos sobre cualquier situación que nos afecta profundamente. Y un oyente preparado recibe eso también. Mi trabajo como músico no va más allá: mi concentración está siempre en hacer la música que puedo lo más clara y mejor posible. La ciudadanía necesita palabras. Yo, que únicamente tengo la posibilidad de hacer música, tengo la responsabilidad de utilizar también ese podio para señalar las injusticias que me preocupan y participar en el diálogo social. Algunas de mis composiciones surgen directamente desde estos temas e intento darlos a conocer lo más posible. Pero no soy el mejor orador: para mí es mejor señalar cuáles son, y seguir tocando"[14].

Estas frases, que merecen leerse detenidamente y que gozan de una sensibilidad mayúscula como ser humano, pueden completarse al tiempo que se escucha su música. Las siento más cercanas que las opiniones que leo en estos días del poeta y filósofo norteamericano Joan Retallack acerca del singular artista John Cage: "Cage descubrió que para ser un ciudadano del mundo que contribuye, él tenía –con artificio y disciplina– que reinventar continuamente el *regalo* que la

Dave Douglas. © Christian Duchase.

– que je suis en train de lire – exprimées par le poète et philosophe nord-américain Joan Retallack au sujet de l'artiste singulier qu'est John Cage : " Cage a découvert que pour être un citoyen du monde et y contribuer, il devait – avec artifice et discipline – réinventer continuellement le *cadeau* que la brutalité de la vie menace toujours de nous enlever, le cadeau de la bonne humeur, qui est indispensable à la possibilité de construire "[15]. Être un citoyen du monde ne nous conduit souvent qu'à faire preuve d'une humeur de chien, avec laquelle, j'imagine, on peut aussi créer... Je me demande, excusez-moi pour tant d'insistance, si effectivement le créateur d'art doit se maintenir à distance de la réalité sociale, ou s'il doit simplement considérer ces aspects que l'improvisateur Lê Quan Ninh commentait en 1996 : " Qu'est-ce qu'un artiste sinon celui qui travaille pour la nécessité de rétablir la mise en doute de toute valeur, de traquer chaque convenance de la pensée, chaque consensus, d'intervenir sur les formes qui n'ont pas encore été définies ? Non par volonté, par désir de contradiction ou d'un plan de rébellion, mais par le fait même de son évolution, de ce qu'il découvre dans cette évolution "[16]. Tout en maintenant l'ambiguïté de cette citation, le percussionniste français est l'un des personnages les plus cohérents dans son travail et dans son implication

brutalidad de la vida siempre amenaza con erradicar, el regalo del buen humor es imprescindible para la posibilidad constructiva"[15]. Ser un ciudadano del mundo muchas veces no te lleva sino a tener una tremenda mala leche con la que, imagino, también se crea... Pregunto, perdón por la insistencia, si efectivamente el creador artístico debe mantenerse alejado de la realidad social, o, simplemente considerar los aspectos que el improvisador Lê Quan Ninh escribiera en 1996: "¿Qué es un artista sino el que está trabajando por la necesidad de restablecer todo valor en duda, de acorralar cada conveniencia del pensamiento, cada consenso, de actuar sobre las formas todavía sin definir? No por voluntad, por deseo de contradicción, por un plan de rebelión, sino por el hecho mismo de su evolución, de lo que descubre de esa evolución"[16]. Aún manteniendo el autor esta cita en términos ambiguos, el percusionista francés es de las personas más coherentes en su trabajo e implicación en esta mejora de las condiciones socio-profesionales de los creadores en tiempo real[17].

Este espíritu de *rebelión* que empleaba antes como *obligación* el artista consigo mismo y con su obra se está últimamente contaminando de un sentimiento de frustración. Efectivamente, parece apoderarse poco a poco de algunos músicos que ya se dedican plenamente a la creación en tiempo real, debido a la falta de expectativas en la consecución de conciertos, cancelación de festivales por falta de apoyos públicos, dificultades en la apertura de locales, escasas subvenciones... ¿Será momento de plantearse una actitud más allá de la propia obra?

Chema Chacón es periodista.

[1] Noglik, Bert: "Ball Pompös, Arte Povera, Daily New Paradox" en 1969-1989. Twenty Years Free Music Production. FMP, Berlín, 1989.
[2] C. Morgan, John. "Iron Lungs". The Wire nº188, Londres, october 1999.
[3] Entrevista a Evan Parker. Margen nº 21, Lugo, veranootoño 2000.
[4] Liefland, Wilhelm, cita en Achim Forst: Free Music Production. FMP, Berlín, 1982.
[5] Noglik, Bert, en folleto del vigésimo aniversario de

Lê Quan Ninh. © Pepa Guijarro.

dans l'amélioration des conditions socio-professionnelles des créateurs en temps réel[17].

Cet esprit de *rebellion*, que j'associais auparavant à une *obligation* de l'artiste envers lui-même et envers son œuvre, est ces derniers temps contaminé par un sentiment de frustration qui semble effectivement s'emparer peu à peu de certains musiciens ; musiciens qui à présent se consacrent entièrement à la création en temps réel, étant donné le peu de chances d'obtenir des concerts, l'annulation des festivals faute de soutiens publics, les difficultés pour trouver des locaux, la rareté des subventions... Ne serait-ce pas le moment de réfléchir sur l'adoption d'une attitude qui dépasserait l'œuvre elle-même ?

Chema Chacón est journaliste.

[1] Noglik, Bert, " Ball Pompös, Arte Povera, Daily New Paradox " dans *1969-1989. Twenty Years Free Music Production*. FMP, Berlin, 1989.
[2] C. Morgan, John, " Iron Lungs ". The Wire nº 188, Londres, Octobre 1999.
[3] Entretien avec Evan Parker. Margen nº 21, Lugo, été-automne 2000.
[4] Liefland, Wilhelm, cité dans Achim Forst : *Free Music*

FMP. Citado por Steve Lake en *Big Noise From Berlin. The Wire*, Londres, febrero 1991.

[6] Entrevista a Wolfgang Fuchs. Oro Molido, nº 1. Madrid, febrero 2001.

[7] Para conocer características de este estudio de grabación digital, léase el artículo de Mick Ritchie "LMC Sound Studio" en Resonance. Volume 6, Number 2, Londres, julio 1998.

[8] De ésta y las citas precedentes sobre LMC ver el número extra de Resonance Vol. 8 nº 2/Vol. 9 nº 1, LMC... The First 25 Years, Londres, mayo 2000.

[9] Prévost, Eddie, "AMM y La Práctica De La Autoinvención" en Hurly Burly nº 2. Madrid, julio 1997. Traducción de Pablo Abril, correspondiente al capítulo del libro de Prévost *No Sound Is Innocent (Matchless Recordings and Publishing*, Londres, 1991).

[10] Entrevista a Eddie Prévost, Margen nº13, Lugo, primavera 1998.

[11] Entrevista a Tim Hodgkinson en Hurta Cordel nº 2, Madrid, 1997.

[12] Entrevista a Fred Frith, originalmente en Musicalibre (publicación de la asociación Musicalibre), Madrid, 1998 y en Margen nº 16, Lugo, invierno 1999.

[13] Entrevista a Rüdiger Carl, en Margen nº 12, Lugo, invierno 1997.

[14] Entrevista a Dave Douglas, en Oro Molido nº 3, Madrid, octubre 2001.

[15] Citado por Phil England en el libreto del CD "Transitions" (Emanem 4068), Londres, 2002.

[16] Ninh, Lê Quan, "Spectacle Du Spectacle" en Revue et Corrigeé nº 27. Grenoble, marzo 1996. También en www.ninh.free.fr/textes/index_textes.html

[17] Entrevista a Lê Quan Ninh en Oro Molido, nº 2. Madrid, junio 2001.

Production. FMP, Berlin, 1982.

[5] Noglik, Bert, dans le texte du vingtième anniversaire du FMP. Cité par Steve Lake dans *Big Noise From Berlin. The Wire*, Londres, février 1991.

[6] Entretien avec Wolfgang Fuchs. Oro Molido, nº 1. Madrid, février 2001.

[7] Pour connaître les caractéristiques de ce studio d'enregistrement digital, lire l'article de Mick Ritchie " LMC Sound Studio" dans Resonance. Volume 6, nº 2, Londres, juillet 1998.

[8] Pour cette citation et les précédentes sur le LMC, cf. le numéro spécial de Resonance Vol 8 nº 2/Vol. 9 nº 1, LMC... The First 25 Years, Londres, mai 2000.

[9] Prévost, Eddie, " AMM y La Práctica De La Autoinvención " dans Hurly Burly nº 2. Madrid, juillet 1997. Traduction de Pablo Abril, correspondant au chapitre du livre de Prévost *No Sound Is Innocent* (Copula ISNB 0-9525492-0-4, Matching Tye, near Harlow, Essex, 1995).

[10] Entretien avec Eddie Prévost, Margen nº 13, Lugo, printemps 1998.

[11] Entretien avec Tim Hodgkinson, dans Hurta Cordel nº 2, Madrid, 1997.

[12] Entretien avec Fred Frith, original dans Musicalibre (publication de l'association Musicalibre), Madrid, 1998 et dans Margen nº 16, Lugo, hiver 1999.

[13] Entretien avec Rüdiger Carl, dans Margen nº 12, Lugo, hiver 1997.

[14] Entretien avec Dave Douglas, dans Oro Molido nº 3, Madrid, octobre 2001.

[15] Cité par Phil England, dans le livret du CD "Transitions" (Emanem 4068), Londres, 2002.

[16] Ninh, Lê Quan, " Spectacle Du Spectacle", dans Revue et Corrigée nº 27. Grenoble, Mars 1996. Aussi dans www.ninh.free.fr/textes/index_textes.html

[17] Entretien avec Lê Quan Ninh dans Oro Molido, nº 2. Madrid, juin 2001.

DERECK BAILEY

El compositor en la práctica*

1

Lo que experimenta por primera vez un compositor cuando emplea la improvisación es la renuncia al control de, al menos, una parte de su música y, lo que es aún más importante para el compositor, la entrega de ese control no al "azar", sino a otros músicos. Earle Brown** en 1952 proporcionó, como decía él mismo, "casi una página en blanco a los músicos". Su motivo para hacerlo fue la investigación de procedimientos de interpretación. En este caso concreto, cualquier cosa que tocaran los músicos sería aceptable como fuente de datos para aquellas investigaciones. Sin embargo, los compositores, la mayoría de las veces, emplean la improvisación para objetivos compositivos más precisos. En otras palabras, lo que tocan los improvisadores es, efectivamente, de gran importancia para el compositor. Éste, habitualmente, tiene expectativas musicales concretas respecto a los improvisadores y sus aportaciones creativas son obligadas a servir a unos fines predeterminados. Decía Anthony Pay:

Un tipo de improvisación surge cuando los compositores buscan un determinado tipo de textura en algún punto, para lo que te proporcionan la llamada *box technique* ("técnica de caja"), algo utilizado frecuentemente. Te dan una caja (dibujada en la partitura), en la que hay muchas notas, y te invitan a improvisar sobre esas notas en concreto. El inconveniente de esto es que

* Del libro de Dereck Bailey *Improvisation, its nature and practice in music.* Traducido al español por Chema Chacón. Publicado con la autorización del autor y del editor.

** Earle Appleton Brown falleció en Nueva York el 2 de julio de 2002. (N. del T.)

Le compositeur dans la pratique *

1

Ce qu'un compositeur expérimente lorsqu'il recourt pour la première fois à l'improvisation est tout d'abord la sensation d'abandonner le contrôle d'au moins une partie de sa musique ; puis – et cela est encore plus important – c'est le fait de livrer ce contrôle non pas au " hasard " mais à d'autres musiciens. En 1952, Earle Brown ** a fourni, comme il le disait lui-même, " pratiquement une page blanche aux musiciens ". Il avait une raison, à savoir la recherche des procédés d'interprétation. Dans ce cas concret, tout ce que jouaient les musiciens était acceptable comme source de données pour les recherches. Cependant, la plupart du temps les compositeurs emploient l'improvisation pour des objectifs compositionnels plus précis. En d'autres termes, ce que jouent les improvisateurs a effectivement une grande importance pour le compositeur. Celui-ci a habituellement des attentes musicales concrètes par rapport aux improvisateurs et leurs contributions à la création doivent servir à des fins prédéterminées. Anthony Pay disait:

Une espèce d'improvisation naît lorsque les compositeurs cherchent pour tel ou tel endroit un type précis de texture ; ils fournissent alors à l'interprète ce qu'on appelle la *box technique*, quelque chose qu'on utilise fréquemment. Le compositeur nous donne une boîte (qui est effectivement dessinée sur la partition) dans laquelle il y a beaucoup de notes, et nous invite à improviser

* Du livre de Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*. Traduit en espagnol par Chema Chacón. Publié avec le permis de l'éditeur et de l'auteur.

** Earle Appleton Brown est mort à New York le 2 juillet 2002 (note de Chema Chacón.).

siempre tiende a sonar más o menos igual. La gente ha desarrollado una técnica para tratar este asunto y difícilmente tiene una relación muy directa con el lenguaje de la obra en cuestión. Es una técnica útil para facilitar un tipo de ambiente sonoro. Creo que es un recurso que los compositores han utilizado para alejarse de las complicaciones que surgen cuando se intenta anotar cosas que, en realidad, no coinciden. Si comienzas a escribir cinquillos, sietecillos y nuevecillos para que las personas no toquen a la vez, creas complicaciones.

Uno de los compositores más activos en este área, entre los años 1960 y 1970, fue Karlheinz Stockhausen. Anthony Pay, como miembro de la London Sinfonietta, trabajó con Stockhausen en varias de sus piezas. Aquí describe el ensayo de *Ylem*, de Stockhausen, con el compositor:

Esta pieza tenía una estructura claramente definida –se ocupaba de reflejar la contracción y la expansión del universo–, lo que significaba que la duración de las improvisaciones estaba controlada con sumo cuidado. Empezaba con notas repetidas muy rápidamente y que se volvían cada vez más lentas mientras se ensanchaba cada vez más la tesitura; de manera que te encontrabas no sólo tocando notas del registro central de tu instrumento, sino que, además, éstas se volvían cada vez más agudas o graves. Y, a medida que se amplía la tesitura, el tiempo entre cada ataque de estas notas se hacía más largo y de hecho, en el punto central de la pieza, el tiempo entre cada ataque era de un minuto y medio. Stockhausen dijo que se debía tocar únicamente durante la quinta parte del intervalo de ataque (aproximadamente 18 segundos), de modo que hubiera más silencio que sonido. Llegados a ese punto, por supuesto, no podías estar tocando solamente una nota. Tenías que estar tocando algo que estuviese centrado en una sola altura para que tu improvisación tuviera una especie de nota central, que no un centro tonal. Cuando hicimos los ensayos de esta pieza en concreto, Stockhausen nos hizo tocar a varios de nosotros una sección de la pieza y luego cada uno, individualmente, criticó a los demás la interpretación de las instrucciones. Alguno dijo: "tocaste demasiado tiempo", o "tocas siempre frases que hacen *ba-bum*", y frases por el estilo.

concrètement sur ces notes. L'inconvénient est que la musique tend toujours à être plus ou moins la même. Les interprètes ont développé une technique pour faire face à cette situation et il leur est difficile à établir une relation directe avec le langage de l'œuvre en question. C'est une technique utile pour favoriser un certain type d'ambiance sonore. Je crois que c'est une solution à laquelle les compositeurs font recours pour éviter certaines complications qui apparaissent lorsqu'on essaie de noter des choses qui ne trouvent pas un correspondent dans la réalité. Il est évident que, si on commence à écrire des superpositions de divisions du temps par cinq, sept et neuf, qu'aucun musicien n'est capable de jouer avec précision, cela finit par créer des complications.

Karlheinz Stockhausen a été entre 1960 et 1970 l'un des compositeurs les plus actifs dans ce domaine. En tant que membre de la London Sinfonietta, Anthony Pay a travaillé avec Stockhausen dans plusieurs de ses œuvres. C'est ainsi qu'il décrit la répétition de *Ylem*, de Stockhausen, avec le compositeur :

Cette œuvre avait une structure clairement définie – qui reflétait la contraction et l'expansion de l'univers – ce qui impliquait que la durée des improvisations était contrôlée avec le plus grand soin. L'œuvre commençait avec des notes répétées très rapidement et qui devenaient de plus en plus lentes, tandis que la tessiture s'élargissait au fur et à mesure ; de telle façon qu'on jouait non seulement les notes du registre central de l'instrument, mais aussi de plus en plus aiguës ou graves. Et, tandis que la tessiture s'élargissait, l'intervalle de temps entre chaque attaque devenait de plus en plus long, pour arriver au point central de l'œuvre à une minute et demie. Stockhausen nous disait qu'il fallait jouer uniquement pendant une cinquième partie du temps qui s'écoulait entre les attaques (environ dix-huit secondes), de façon à ce qu'il y ait plus de silence que de son. Evidemment qu'arrivés à ce point on ne pouvait pas se limiter à jouer une seule note. On devait jouer quelque chose qui soit centré sur une seule hauteur, pour que l'improvisation ait une espèce de note centrale – ce qui ne veut pas dire un centre tonal. Quand nous avons répété cette œuvre, Stockhausen a demandé à plusieurs d'entre nous de jouer une section de la pièce et ensuite chacun, individuellement, devait critiquer la façon dont les autres a-

Le pregunté si hubo algún intento de lograr una consistencia idiomática, de limitar la música a un estilo concreto.

Stockhausen siempre intentó mezclar piezas libres con piezas compuestas. Y eso, por supuesto, contribuye a una relación entre el lenguaje de la extemporización y el lenguaje que emplea en sus piezas cuando están anotadas de una forma exacta. Pero, en esta pieza en concreto, él estaba por la variedad, ¿comprendes? Si se supone representativa del universo entonces cualquier cosa vale, por así decirlo.

¿Entonces Stockhausen no consideraría inadmisible, digamos, una cita de Puccini?

Bueno, sí le molestaban ese tipo de cosas. En realidad, se oponía cuando se interpretaba algo por el estilo.

¿Podían influir en tu improvisación los gustos del compositor? Aunque no estuviera específicamente indicado en la partitura, ¿podía tu conocimiento de las preferencias del compositor influir en tu elección de qué tocar? Por ejemplo si, por razones que surgieran en algún momento de la interpretación, llegaras a pensar que podía ser especialmente apropiado tocar algo tonal, ¿podría impedírtelo el hecho de que no le gustara a Stockhausen?

No creo que me abstuviese de hacerlo. Mis experiencias con Stockhausen me llevaron a suponer que, muy a menudo, puede quedar impresionado por algo que a la gente le dé por hacer, aunque sea contrario a lo que él haya sugerido. Un ejemplo llamativo de esto lo tuvimos en la pieza *Ylem*, de la que hemos estado hablando. La tocamos, creo, siete u ocho veces, y después la grabamos. Se desarrolló por la noche en un estudio de Abbey Road, y nuestra versión grabada duró 22 minutos. Luego la escuchamos. Después grabamos otra versión y la volvimos a escuchar. Luego una tercera y la escuchamos. Seguidamente se votaron todas para ver qué versión creíamos que era la más representativa de esta pieza en concreto. Bien, en la mitad de la segunda interpretación el intérprete de trompeta pareció tener una repentina idea luminosa. Aunque según las instrucciones de vaient interprété les instructions. Quelqu'un disait : " Tu as joué trop longtemps ", un autre : " Tu joues toujours des phrases que font ba-boum ", et tous les commentaires étaient du même genre.

J'ai alors demandé s'il y avait eu une tentative d'obtenir une consistance idiomatique et de limiter la musique à un style concret.

Stockhausen a toujours tenté de mélanger des œuvres libres et des œuvres composées. Evidemment, ceci contribue à créer une relation entre les deux langages qui correspondent à ces deux types d'œuvres. Mais, concrètement dans cette pièce, il était pour la variété, tu comprends? Si on suppose que ce que l'on joue est représentatif de l'univers, alors n'importe quoi est valable, pour ainsi dire.

Alors, Stockhausen n'aurait-il pas considéré inadmissible que quelqu'un joue, disons, une phrase empruntée à Puccini?

Eh bien, ce genre de choses le dérangent, en réalité, il s'y opposait et protestait quand on interprétait quelque chose dans ce style.

Est-ce que les goûts du compositeur peuvent avoir une influence sur ton improvisation? Même si ce n'était pas spécifiquement indiqué dans la partition, est-ce que ta connaissance des préférences du compositeur peut influencer ton choix au moment de jouer? Par exemple si, pour des raisons qui auraient pu apparaître à un certain moment de l'interprétation, tu aurais été amené à penser que c'était là une occasion appropriée pour jouer quelque chose de tonal, le fait de savoir que ça n'aurait pas plu à Stockhausen aurait pu t'empêcher de le faire?

Je ne crois pas que je me serais abstenu de le faire. Mes expériences avec Stockhausen m'ont amené à soupçonner qu'il peut être souvent impressionné par ce qu'un interprète pense faire, bien que ce soit contraire à ce qu'il lui avait suggéré. Voici un exemple frappant : c'est arrivé durant la répétition de Ylem, dont nous avons déjà parlé. Nous l'avons jouée sept ou huit fois, je crois, et ensuite nous l'avons enregistrée. Ça se passait pendant

Stockhausen únicamente se le permitía tocar en la mitad de la pieza, a lo sumo, dieciocho segundos de cada minuto y medio, tocó de treinta a treinta y cinco segundos; incluso, después de una corta pausa, tocó otra vez. Y a pesar de que fue muy acertado en muchos sentidos, traspasó completamente los límites de esa pieza en concreto, quedamos todos atónitos. Bueno, cuando vino la votación, todos nosotros acordamos que la tercera interpretación fue la mejor. Era la más controlada, tenía la cantidad adecuada de individualidad y la cantidad razonable de espíritu de grupo. Pero Stockhausen, después del primer acuerdo con nosotros, cambió de parecer y dijo que, en realidad, prefería la segunda versión, en la que el intérprete de trompeta se había explayado. Así que dije: "pero eso es ridículo, todos nosotros hemos estado ensayando de la forma en que decías que debía de hacerse, con esta pauta controlada que habías pedido, y escoges la segunda versión que, tienes que admitir, no encaja de ninguna manera dentro de esa pauta". Y Stockhausen contestó: "Sí, ciertamente, pero fue muy interesante". De manera que, después de escribir la pieza y ensayar durante mucho tiempo para conseguir la pauta como quería, Stockhausen estaba, a pesar de todo, dispuesto a aceptar el solo de trompeta* que llevó a cabo este intérprete.

¿Cómo explicaría que el trompetista hubiese sido tan efectivo?

Hizo que no sonara en absoluto a trompeta. Fue muy curioso. Desmontó algunos de los tubos del instrumento, y tocó únicamente con la boquilla durante parte del tiempo. Fue una notable demostración. Yo estaba muy enfadado en ese momento. Pensé: "¿Qué demonios está haciendo? Lo ha echado todo a perder". Y fue una reacción que, aunque propia en el sentido en que yo estaba enfocando la pieza, no era necesariamente la reacción correcta. Es muy difícil de decir. Me explico: ¿hasta qué punto puedes ser libre con la música?

¿Por qué piensas que hizo eso el trompetista? ¿Dio alguna explicación?

la nuit, dans un studio de Abbey Road, et notre version enregistrée durait vingt-deux minutes. Puis nous l'avons écoutée. Ensuite nous avons enregistré une autre version que nous avons aussi écoutée. Puis une troisième, que nous avons aussi écoutée. Nous sommes ensuite passé au vote, pour décider quelle était la version la plus représentative de cette œuvre. Eh bien, au milieu de la seconde interprétation, l'interprète qui jouait la trompette semblait avoir eu soudain une idée lumineuse. Bien que les instructions de Stockhausen étaient qu'au milieu de la pièce, il ne devait absolument pas jouer plus de dix-huit secondes toutes les minutes et demie, le trompettiste avait joué 30-35 secondes ; et, après une courte pause, il osa même jouer encore une fois. Bien que son intervention ait été très réussie de plusieurs points de vue, il avait complètement dépassé les limites concrètes de cette œuvre ; nous étions effarés. Puis au moment du vote, nous avons tous été d'accord que la troisième interprétation était la meilleure. C'était la plus contrôlée, elle maintenait un équilibre idéal entre la dose d'individualité et la quantité raisonnable d'esprit de groupe. Mais Stockhausen, après avoir été d'accord avec nous, changea d'avis et nous dit qu'en réalité il préférait la deuxième version, celle où le trompettiste s'était laissé aller. Alors je pris la parole : " Mais c'est ridicule, nous avons tous répété l'œuvre suivant tes indications, en respectant la règle que tu avais imposée, et tu choisis la seconde version qui, tu dois l'admettre, n'obéit pas du tout à cette règle ". Et Stockhausen a répondu : " Oui, bien sûr, mais c'est très intéressant ". Donc, après avoir écrit la pièce et après de nombreuses répétitions pour pouvoir l'interpréter comme il le voulait, Stockhausen était, malgré tout, disposé à accepter le solo de trompette * de cet interprète.

Comment peux-tu expliquer le " succès " du trompettiste ?

Il avait produit une sonorité qui ne faisait absolument pas penser à la trompette. C'était très curieux. Il avait démonté certains tubes de l'instrument et, pendant quelques instants il avait aussi joué uniquement avec l'embouchure.

* La grabación comentada corresponde a Deutsche-Grammophon 2530442.

* L'enregistrement commenté correspond au disque Deutsche Grammophone 2530442.

Creo simplemente que estaba fuera, en su propio mundo. Stockhausen tal vez diría que estaba en comunión con el universo. El verdadero sentido de Stockhausen en cuanto a la relación con la gente puede, en ocasiones, ser muy místico. Te invita, por ejemplo, a tocar en el ritmo de las moléculas que constituyen tu cuerpo. O en el ritmo del universo. Hay una anécdota de un segundo violinista que le preguntó: "*Herr* Stockhausen, ¿cómo podré reconocer cuando estoy tocando en el ritmo del universo?". Stockhausen, con una sonrisa, respondió: "Yo te lo diré".

No estaría de más reseñar que un músico de la India, invitado a tocar en el ritmo del universo, inmediatamente sabría qué hacer. El origen de la palabra *laya* –el ambiente adecuado o el pulso para una interpretación– guarda relación con la creencia hindú en el ritmo global del universo, personificado en Shiva, que abarca todo. Además el músico de la India cumpliría exactamente con las instrucciones de Stockhausen. Lo que no quiere decir, por supuesto, que aquello que tocara hubiese sido aceptado por Stockhausen.

Una de las cosas que rápidamente se comprueba en cualquier improvisación es que uno invierte muy poco tiempo en buscar cosas "nuevas" que tocar. La elección instintiva, tanto como la elección calculada, favorece normalmente el material ensayado. La improvisación casi nunca es experimental a propósito. Cuando algo "nuevo" llega, si llega, suele venir de manera espontánea.

Pregunté a Anthony Pay si el compositor, durante las siete u ocho interpretaciones de *Ylem*, alentó a los músicos a que probaran intencionadamente diferentes versiones.

Stockhausen nos dijo que quizás deberíamos tratar de prepararnos para cada interpretación pensando en algo que no hubiésemos hecho antes. De modo que, después de cada interpretación, podíamos prepararnos mentalmente, ideando algo nuevo para la siguiente y, quizás, eso encontraría su sentido, dentro del contexto de lo que cada uno estaba aportando, y contribuiría a la pieza. Hay cosas sencillas que son siempre efectivas. Por ejemplo, puedes tocar una nota muy fuerte, muy

C'était une démonstration remarquable. J'étais très en colère à ce moment. Je pensais : " Par tous les diables, qu'est-ce que tu es en train de faire? Tu fiches tout par terre ". C'était une réaction qui allait bien dans le sens que je donnais à la pièce, mais ce n'était pas nécessairement la réaction correcte. C'est très difficile à dire. Je m'explique : jusqu'à quel point peut-on être libre face à la musique ?

Pourquoi penses-tu que le trompettiste a fait ce qu'il a fait ? Est-ce qu'il s'est expliqué à ce sujet ?

Je crois simplement qu'il était ailleurs, dans son propre monde. Stockhausen aurait pu sans doute dire qu'il était en communion avec l'univers. Le véritable sens de la relation que Stockhausen entretient avec les gens est peut être, dans certaines occasions, très mystique. Il t'invite à jouer, par exemple, dans le rythme des molécules qui constituent ton corps. Ou dans le rythme de l'univers. Il y a à ce propos une anecdote d'un deuxième violon qui lui avait demandé : " Herr Stockhausen, comment pourrais-je savoir quand je joue dans le rythme de l'univers ? ". Stockhausen lui répondit avec un sourire : " Moi je te le dirai ".

Il ne serait pas inutile de remarquer qu'un musicien d'Inde, invité à jouer dans le rythme de l'univers, saurait immédiatement quoi faire. L'origine de la parole laya – l'ambiance adéquate, ou la pulsation, pour une interprétation – conserve une relation avec la croyance hindoue dans le rythme global de l'univers, personnifié par Shiva, qui englobe tout. De plus, le musicien d'Inde respecterait scrupuleusement les instructions de Stockhausen. Ce qui ne veut pas dire, bien évidemment, que ce qu'il jouerait serait accepté par Stockhausen.

L'une des choses qui se vérifie rapidement au cours de n'importe quelle improvisation est qu'on investit très peu de temps pour chercher des choses " nouvelles ". Le choix instinctif, tout comme le choix calculé, favorise en général le matériau qui a été répété. Une improvisation n'est presque jamais expérimentale intentionnellement. Quand quelque chose de " nouveau " arrive, si ça arrive, ça vient spontanément.

J'ai demandé à Anthony Pay si, pendant les sept

aguda, en un momento apropiado. A veces, no era exactamente lo que hacías, sino más bien *cuando* lo hacías lo que resultaba tan magníficamente apropiado. Recuerdo que en una de las grabaciones sucedió algo increíble. Estábamos tocando notas largas y dio la casualidad de que todos los músicos de viento empezaron a la vez y entraron en un acorde común para luego salir de él. Cuando lo escuchamos grabado fue un momento que resultó, para nosotros, sumamente significativo. En parte, supongo, porque fue un hecho totalmente fortuito. Pero creo que los estilos de improvisación cambian muy lentamente en aquellas personas que tienen un estilo de improvisación muy desarrollado. A veces, el punto fuerte de un músico a la hora de tocar, depende de la profundidad con la que se plantea una determinada área. Pienso que decir "fulano de tal improvisa siempre de la misma forma" no es, forzosamente, una crítica. A menudo es una virtud tremenda, ya que la gente puede explorar en profundidad una determinada forma de plantear la improvisación.

Anthony Pay también habló sobre aspectos más generales de la interpretación de la música moderna.

Cuando estás tocando mucha música moderna, a veces tu capacidad de invención se anquilosa porque, hasta cierto punto, estás reducido al punto de ser una máquina en un determinado estilo. Las cosas se han hecho tan complejas que es difícil llegar más allá de la misma complejidad que estás tratando de presentar. Cuando se consigue, creo que es una gran ventaja. Quiero decir, quienes pueden tocar música moderna no son, necesariamente, gente con capacidad para hacer las cosas complicadas que se piden al músico, sino personas que tienen sensibilidad para lo que la música moderna intenta expresar. Hay gente que parece inherentemente incapaz de entender qué significa tocar música moderna. Piensan que es terrible, que no tiene nada que ver con la música, que carece de armonía, que no puedes ser un buen músico y querer interpretar el tipo de sonidos con los que puedes verte comprometido con la música de nuestro tiempo.

Sugerí que, a menudo, este rechazo de la música moderna coincide con, y muy posiblemente se deba a, una lealtad casi religiosa a la tonalidad. Él

ou huit interprétations de *Ylem*, le compositeur avait encouragé les musiciens à essayer intentionnellement des versions différentes.

Stockhausen nous a dit que nous devrions peut-être essayer de nous préparer pour chaque interprétation en pensant à quelque chose que nous n'avions jamais fait auparavant. Ainsi, après chaque interprétation nous pourrions nous préparer mentalement, en pensant à quelque chose de nouveau pour l'interprétation suivante ; peut-être, cela trouverait un sens dans le contexte de la contribution que chacun apporterait ainsi à la pièce. Il y a des choses simples qui sont toujours effectives. Par exemple, tu peux jouer très fort une note très aiguë, à un moment approprié. Parfois, ce qui était si magnifiquement approprié ce n'était pas exactement ce que tu faisais mais plutôt *quand* tu le faisais. Je me souviens d'un de ces enregistrements où il arriva quelque chose d'incroyable. Nous étions en train de jouer des notes longues quand, par hasard, tous les vents commencèrent à la fois et entrèrent dans un même accord, puis en sortirent. Quand nous écoutons cet enregistrement, ce moment est, pour nous, hautement significatif. En partie, je suppose, parce que c'était un événement totalement fortuit. Mais je crois que les styles d'improvisation changent très lentement chez ceux qui ont un style d'improvisation très développé. Parfois, la force d'un musicien dépend, au moment de jouer, de la profondeur avec laquelle il aborde un domaine déterminé. Je pense que dire : " ce type improvise toujours de la même manière ", n'est pas forcément une critique. C'est, souvent, une qualité formidable, puisque les gens peuvent explorer en profondeur une certaine façon d'envisager l'improvisation.

Anthony Pay commenta aussi des aspects plus généraux de l'interprétation de la musique moderne.

Quand tu joues beaucoup de musique moderne, ta capacité d'invention s'ankylose parfois parce que, dans une certaine mesure, tu est réduit à une machine qui joue dans un style déterminé. Les choses sont devenues si complexes qu'il est difficile de dépasser cette même complexité que tu essaies de présenter. Quand on réussit, je crois que c'est un grand avantage. Je veux dire que ceux qui peuvent jouer de la musique moderne ne sont pas nécessairement des gens qui ont une capacité

pensaba que hasta cierto punto esto podía ser así, y continuó:

Creo que hoy en día hay una gran ruptura entre los músicos: están los que consideran la música moderna como algo más bien arbitrario y fundamentalmente antimusical, y aquellos otros que se emocionan con lo que está ocurriendo en la actualidad. Pero me parece obvio que los músicos deben interesarse en lo que está pasando. ¿Qué motivo tiene uno para existir aparte de estar dedicado a lo que está, en realidad, creándose en su época?

Anthony Pay resumió su actitud con respecto a la cuestión improvisador/no-improvisador:

Si puedes entender qué quiere decir ser disciplinado y ser exacto, comprometido y dedicado a algo que está anotado completamente, y además ser capaz de sentirte libre, de dar un paso más allá de la inhibición que produce la notación, y hacer algo que es tuyo y relevante, entonces sigo creyendo que esa combinación es, probablemente, la mejor forma de talento instrumental que existe. La realidad es que únicamente los grandes instrumentistas pueden hacer eso, son quienes hasta cierto punto hacen lo que quieren de su instrumento.

2

Tras los debates precedentes, mantenidos a inicios de los 70, la situación en la composición actual, como en cualquier otro sector, ha cambiado radicalmente. La "Nueva Música", resentida por el excesivamente pragmático filisteismo que caracterizó los años 80, tiene en la actualidad un aire totalmente distinto, ataviada como está con la armadura que se supone más acorde con los tiempos. Palabras clave del momento son reducción de gastos, repetición, retrospectiva, reposición; otras palabras clave vienen precedidas normalmente por "neo" o "post"; preponderante en todo: la accesibilidad.

Difícilmente se puede esperar que estos desarrollos den algún estímulo a la improvisación, aunque parece que ésta sigue encontrando espacios. Hay incluso pruebas para lograr un enfoque más refinado, un reconocimiento de que

d'exécuter des choses compliquées, mais des personnes qui ont une sensibilité pour ce que la musique moderne essaie d'exprimer. Il y a des gens qui semblent essentiellement incapables de comprendre ce que signifie de jouer de la musique moderne. Ils pensent que c'est terrible, que ça n'a rien à voir avec la musique, que ça manque d'harmonie, qu'on ne peut pas être un bon musicien et vouloir interpréter le type de sons par lesquels on peut se trouver engagé avec la musique de notre temps.

J'ai souvent suggéré que ce refus de la musique moderne coïncide avec – et qu'il est vraisemblablement dû – à une loyauté presque religieuse envers la tonalité. Anthony Pay pensait que c'était possible, jusqu'à un certain point. Il continua :

Je crois qu'aujourd'hui, il y a une grand déchirement parmi les musiciens : il y a ceux qui considèrent la musique moderne plutôt comme quelque chose d'arbitraire et fondamentalement antimusical, et d'autres qui sont émus par ce qui se passe dans l'actualité. Mais il me semble évident que les musiciens doivent s'intéresser à ce qui se passe. Quelle est notre raison d'exister, si ce n'est notre désir de nous consacrer à ce qui se crée réellement de nos jours ?

Anthony Pay résumait ainsi son attitude par rapport à la distinction improvisateur/non-improvisateur :

Si tu peux comprendre ce que veut dire être discipliné et être précis, si tu peux te consacrer à quelque chose qui existe complètement en dehors de la notation, si tu est de plus capable de te libérer de l'inhibition que produit la notation, de faire quelque chose qui est à la fois à toi et remarquable, alors je persiste à croire que cette combinaison est, probablement, la meilleure forme de talent instrumental qui existe. La réalité est que seuls les grands interprètes peuvent le faire ; ce sont ceux qui, jusqu'à un certain point, font ce qu'ils veulent de leur instrument.

2

Après les débats précédents, qui ont eu lieu au début des années 70, la situation de la composition, comme celle de n'importe quel autre secteur, a changé ra-

la improvisación es una fuerza creativa de un poder incalculable, no simplemente una forma de conseguir una serie más o menos interesante de recursos instrumentales.

John Zorn compone en una variedad de contextos y géneros, aunque quizás lo que más le ha dado a conocer son lo que se ha descrito como piezas "vernáculas" –bruscas yuxtaposiciones de músicas diferentes, incluyendo estilos populares– una especie de *musique concrète* en directo. Zorn también ha escrito, a lo largo de los años, una serie de composiciones relacionadas con la improvisación o, más exactamente, con los improvisadores. Su propósito no es, como es habitual, la realización de un resultado preordenado a través de la improvisación, sino la estimulación, o la puesta en marcha, de una red de posibles relaciones entre un grupo de músicos.

Lo que sigue a continuación está tomado de una serie de conversaciones que tuvieron lugar en 1990 y 1991. Como él describe, sus propios orígenes están, en gran parte, en la improvisación:

Crecí en un ambiente de improvisadores que, con el paso de los años, desarrollaron lenguajes propios con sus instrumentos. Crecimos tocando unos con otros, escuchando todo tipo de música y dando un enfoque personal a nuestros planteamientos instrumentales. En realidad, lo que me fascinaba era descubrir una forma de aprovechar estos talentos en una estructura compositiva sin, en realidad, dificultar lo que ellos hacían mejor; es decir, improvisar. Un improvisador busca tener libertad para hacer cualquier cosa en cualquier momento. Un compositor proporciona a un improvisador una pieza musical diciendo: "toca estas melodías, luego improvisa, luego toca con este tío, después improvisa, luego esta figura, ahora improvisa"... Eso, para mí, es frustrar el propósito de lo que esta gente había desarrollado, que era una forma muy particular de relacionarse con sus instrumentos y unos con otros. Y a mí me interesaban estas relaciones.

No hablo de sonidos que pueda hacer cualquiera, hablo de los propios improvisadores: "tú puedes tocar con esta persona si la eliges, o en alternancia con esa otra. Pero lo que tocas es una decisión tuya, así como la elección de con quien tocas".

dicalement. La " Nouvelle musique ", qui s'est ressentie du philistinisme excessivement pragmatique caractéristique des années 80, présente actuellement un caractère totalement distinct, après avoir emprunté une armure qu'on supposait plus en accord avec le temps présent. Certains mots-clés du moment sont : réduction des frais, répétition, rétrospective, re-exposition ; d'autres sont généralement précédés de " néo " ou " post ". Et il y en a un qui domine : accessibilité.

On peut difficilement espérer que ces développements stimulent, en quoi que ce soit, l'improvisation, bien qu'elle semble trouver encore un espace pour vivre. Des tentavives ont même lieu pour affirmer une tendance plus raffinée ; des efforts sont faits pour que l'improvisation soit reconnue comme une force créative et comme une puissance incalculable, et non simplement comme une façon d'aligner une série plus ou moins intéressante de numéros instrumentaux.

John Zorn compose dans une variété de contextes et de genres, bien qu'il soit sans doute connu surtout pour ce qu'il appelle des pièces " vernaculaires " – des brusques juxtapositions de musiques différentes, y compris dans des styles populaires – une espèce de *musique concrète* en direct. Zorn a aussi écrit, au fil des années, une série de compositions liées à l'improvisation ou, plus exactement, liées aux improvisateurs. Son propos n'est pas, comme c'est l'habitude, d'arriver à travers l'improvisation à un résultat déterminé d'avance, mais de stimuler ou de mettre en marche un réseau de relations au sein d'un groupe de musiciens.

Le texte suivant provient d'une série de conversations qui ont eu lieu en 1990 et 1991. Comme il le dit lui-même, ses origines résident, en grande partie, dans l'improvisation :

J'ai grandi dans une ambiance d'improvisateurs qui, au fil des années, ont développé avec leurs instruments des langages propres. Nous avons grandi en jouant les uns avec les autres, en écoutant tout type de musique et en donnant une direction personnelle à nos projets instrumentaux. En réalité, ce qui me fascinait était de découvrir une façon de profiter de ces talents dans le cadre d'une structure compositionnelle, sans entraver ce qu'ils faisaient de mieux : improviser. Un improvisateur recherche la liberté pour faire n'importe quelle chose à

Tradicionalmente, los compositores se mueven en un arco que abarca una línea de continuidad temporal, una estructura que comienza en un sitio, llega al punto medio y después acaba. Yo comencé componiendo mis piezas de juego utilizando una línea de continuidad temporal, pero aplicando un proceso de abstracción que lo aleja de cuestiones sonoras para tratar directamente a las personas.

Las series de composiciones que Zorn ha escrito relacionadas con la improvisación se basan en juegos o "planes de juego".

Archery, compuesta en 1979, es una extensa lista de unas ciento treinta y tantas combinaciones para un grupo de doce instrumentos. Pero donde realmente empecé a eliminar la línea de tiempo, la idea de que el compositor tiene que crear un arco, fue en *Cobra*, donde en cualquier momento, todos pueden cambiar el orden de los acontecimientos. Ahí, sencillamente creé relaciones, conceptos abstractos que los músicos pueden ordenar de la forma que ellos quieran; de modo que, en cualquier momento de la pieza, si ellos quieren hacer algo como tocar un solo o tocar en dúo o tocar al grupo entero, pueden hacerlo.

Mis primeras piezas de juego fueron deportes, como Lacrosse, Hockey, Pool, Fencing*, cuando me aburrí de ellos empecé a utilizar juegos de guerra, del tipo de los juegos de rol. Los libros de instrucciones eran densos, demasiado gordos, ya sabes, y –si lees las reglas que vienen en el juego *Cobra*– son imposibles de descifrar. Pero cuando alguien explica la práctica, es muy sencillo. Los juegos como *Cobra* tienen una especie de tradición oral. Estos complejos juegos de guerra tuvieron mucha influencia en mí, y me gusta la idea de los sistemas de guerrilla en *Cobra*. Todo lo que aprendí de mis antiguas piezas se incorporaba a la pieza siguiente, y así sucesivamente. *Cobra* es como la suma total del trabajo con estas piezas de juego.

* Lacrosse: juego de pelota originario de los indios norteamericanos, formado por dos equipos de diez hombres cada uno. Se practica con una especie de raqueta con mango largo), Hockey, Billar Americano, Esgrima. (N. del T.).

n'importe quel moment. Un compositeur propose à l'improvisateur une pièce musicale, en lui disant : " Joue ces mélodies, puis improvise, joue ensuite avec ce type, puis improvise, et ensuite joue ces traits, maintenant improvise "... Ça, pour moi, c'est provoquer une frustration par rapport au propos que ces gens avaient développé, qui était une façon très particulière de créer des relations avec leurs instruments, entre les uns et les autres. Moi, j'étais intéressé par ces relations.

Je ne parle pas de sons que tout le monde peut produire, je parle des improvisateurs mêmes : " tu peux jouer avec ce musicien si tu le choisis, ou en alternance avec cet autre. Mais ce que tu joues est ta décision, ainsi que le choix de la personne avec qui tu joues ".

Traditionnellement, les compositeurs évoluent le long d'un arc temporel continu : une structure qui commence à un point, passe par un point central et ensuite s'achève. J'ai commencé par composer mes « pièces de jeu » en suivant une trajectoire temporelle continue, mais en appliquant un processus d'abstraction qui s'éloigne des questions sonores pour traiter directement avec les personnes.

Les séries de compositions de Zorn liées à l'improvisation sont basées sur des jeux ou " plans de jeu ".

Archery, composée en 1979, est une longue liste de plus de cent trente combinaisons pour un groupe de douze instruments. Mais j'ai réellement commencé à éliminer la trajectoire dans le temps, l'idée que le compositeur doit créer un arc, avec Cobra, où à n'importe quel moment tout peut affecter l'ordre des événements. Dans cette œuvre, j'ai simplement créé des relations, des concepts abstraits que les musiciens peuvent ordonner de la façon qu'ils préfèrent ; ainsi, à n'importe quel moment de la pièce, ils peuvent, s'ils en ont envie, jouer un solo ou jouer en duo, ou jouer tous ensemble.

Mes premières " pièces de jeu " ont été des sports : lacrosse *, hockey, billard américain, escrime... ; puis,

*Lacrosse : jeu de balle inventé par des Indiens d'Amérique du Nord, joué par deux équipes de dix hommes, avec une sorte de raquette à long manche (note de C. C.).

Lo que John Zorn acaba de decir a propósito de la incomprensibilidad de las instrucciones cuando estaban puestas por escrito, se confirmó realmente cuando empecé a transcribir su descripción de, exactamente, cómo funcionaba *Cobra* ("sólo brevemente, sin llegar a nada específico"). Pero encontré crucial el ensayar la pieza de Zorn y, repitiendo algo anotado por Cornelius Cardew, la idea de que el ensayo es una especie de preparación. No hay nada específico, a nadie se le dice lo que habría que tocar, pero se aprende a incorporar las instrucciones (del juego) en su interpretación, y se investiga las posibilidades abiertas por ellas. Bueno, eso es en la práctica. Sus instrucciones escritas tienen la siguiente pinta:

He creado una serie de veinte sistemas diferentes. Cada uno se dispara mostrando la tarjeta correspondiente. Todos estos sencillos sistemas pueden ser solicitados en todo momento por cualquiera de los músicos a su capricho. Así, lo que se logra es una sección que se prolonga hasta que, en un momento dado, el miembro más impaciente del grupo decida que se vaya a otra cosa. Algunas de estas entradas se proponen para crear cambios específicos de músicos, como un dúo o un trío. Quiero decir que pueden crearse con total espontaneidad en el sentido de que, cuando aparece la tarjeta, las personas que están tocando pueden o bien detenerse o bien cambiar su música mientras que quienes no tocan pueden decidir entrar si lo desean. De modo que, cuando aparece la tarjeta hay que hacer un cambio, pero no tienes ni idea de quién va a entrar y quién no; no sabes qué esperar y eso puede durar hasta 5 segundos. Alguien puede mostrar otra tarjeta, como la del *mensajero*, que es un llamamiento muy claro: "Quiero tocar con esta persona". Señalo a las personas que se eligen con la tarjeta y esas personas tocan. Hay un cambio que substituye, es decir que cuando aparece la tarjeta, las personas que están tocando deben parar, y las que no lo están pueden hacerlo si lo desean. Por tanto, tienes una idea muy clara de quién no va a tocar. Hay otras llamadas que crean juegos dentro del grupo. Juegos de dúo: cuando aparece la cartulina alguien en el grupo puede mirar a cualquier otro y formar un dúo con él, pero todos

quand j'ai commencé à m'ennuyer, j'ai abordé des jeux de guerre, du genre jeux de rôle. Les livrets d'instructions étaient très denses, trop épais, tu le sais, et – si tu lis les règles du jeu Cobra – impossibles à déchiffrer. Mais, quand quelqu'un t'explique la pratique, ça devient très simple. Les jeux comme Cobra ont une sorte de tradition orale. Ces jeux de guerre complexes ont eu une grande influence sur moi, et j'aime l'idée des systèmes de guérilla dans Cobra. Tout ce que j'ai appris de mes anciennes pièces s'incorporait à la pièce suivante, et ainsi de suite. Cobra est comme une somme du travail avec ces pièces de jeu.

Ce que John Zorn vient de dire à propos de l'incompréhensibilité des instructions écrites, s'est en effet confirmé quand j'ai commencé à transcrire sa description, justement, du fonctionnement de *Cobra* (*" en peu de mots seulement, sans arriver à rien de spécifique "*). Mais je pensais qu'il était crucial de faire une répétition de la pièce de Zorn, en me souvenant d'une remarque de Cornelius Cardew selon laquelle il était crucial de penser que la répétition est une sorte de préparation. Il n'y a rien de spécifique, on ne dit à personne ce qu'il devra jouer, mais on apprend à incorporer les instructions (du jeu) dans son interprétation, et on recherche les possibilités ouvertes grâce à elles. Bon, ça c'est dans la pratique. Ses instructions écrites ont l'air différent :

J'ai créé une série de vingt systèmes différents. Chacun se met en marche en montrant la carte correspondante. Tous ces systèmes simples peuvent être sollicités à tout moment par n'importe quel musicien, suivant son caprice. On obtient ainsi une section qui se prolonge jusqu'à ce que, à un moment donné, le membre le plus impatient du groupe décide de faire autre chose. Certaines entrées sont proposées afin de créer des groupes de musiciens, comme un duo ou un trio. Je veux dire que ces associations peuvent se créer avec une spontanéité totale, dans le sens que, au moment où on montre la carte, ceux qui sont en train de jouer peuvent aussi bien s'arrêter que changer de musique, tandis que ceux qui ne jouent pas peuvent décider d'entrer dans le groupe, s'ils le souhaitent. Ainsi, quand ón montre la carte, il faut faire un changement, mais on ne sait absolument pas qui va entrer et qui non ; on ne sait pas à quoi s'attendre et cela

están haciendo esto a la vez; así que puede haber un dúo por vez o pueden haber doce personas tocando en 6 dúos diferentes simultáneamente, finalizando cada uno en momentos distintos y, además, dando pie a que comiencen a sonar nuevos dúos. En los sistemas de trueque la gente intercambia ideas contantemente: "yo tocaré y luego tocará el siguiente, y luego otro, y otro, y así sucesivamente".

Una cartulina es un cambio de música. El grupo permanece pero cambia el estilo de la música. Da igual en qué se convierte, siempre que cambie. O al revés, el grupo cambia pero la música sigue siendo la misma. Supongamos que tres personas que no están tocando alzan sus manos y la gente que está tocando les elige para que imiten sus sonidos, entonces al sacar la tarjeta, sucede. También hay sistemas de recuerdo, métodos basados en retener en la memoria algo que escuchas y que te gusta para retomarlo más tarde.

Es cierto que elijo los grupos y, en ese sentido, la tradición de Ellington, la selección de las personas, es muy importante. Todos son imprescindibles, sacas a alguien y la comunicación cambia forzosamente. Es así con los grupos que se eligen para estas piezas de juego. Necesitas personas que sean agresivas, necesitas personas que lleguen a ser dóciles, necesitas personas con sentido del humor, necesitas algún que otro gilipollas, una amplia variedad para realmente poner la pieza en marcha, y elegir los músicos no es tanto "necesito un violín, un violonchelo, un teclado y una guitarra", ya que lo importante son las personas en sí.

Básicamente, creo una sociedad pequeña y todo el mundo encuentra su puesto en ella. En realidad, se convierte en una especie de psicodrama. A la gente se les da poder y es muy interesante observar quiénes quieren huir de él; quiénes son muy dóciles y únicamente hacen lo que le dicen, mientras otros hacen todo lo posible por conseguir aún más control y poder. Por tanto, en cierto modo es muy parecido al terreno político.

Algunos músicos son de tipo conceptual, piensan en estructurar una pieza de música, utilizan estos signos y tratan de crear, espontáneamente, una especie de flujo compositivo en sus cabezas. Otros son, ya sabes, de los que crean problemas. Creo que yo soy de esos músicos. Bill Frisell es el tipo de músico que renuncia y deja a cualquier otro tomar las decisiones, mientras

peut durer cinq secondes. Quelqu'un peut montrer une autre carte, comme celle du messager, qui est un appel très clair : " Je veux jouer avec ce musicien ". Je précise qui sont les musiciens que l'on choisit avec la carte et qui jouent. Il y a aussi un changement de " substitution ", c'est-à-dire qu'au moment où la carte apparaît, les musiciens qui sont en train de jouer doivent s'arrêter, et les autres peuvent jouer s'ils le souhaitent. Donc, on a une idée très claire de qui ne va pas jouer. Il y a d'autres appels qui créent des jeux dans le groupe. Jeux de duo: quand on montre le carton, quelqu'un dans le groupe peut regarder n'importe quel autre musicien et former un duo avec lui, mais tous sont en train de faire cela à la fois ; ainsi il peut donc y avoir un duo à chaque fois, ou il peut y avoir douze musiciens formant six duos différents simultanément, et terminant chacun à un moment distinct, ce qui, de plus, permet que de nouveaux musiciens commencent à jouer. Dans les systèmes de troc, les gens se livrent à un échange constant d'idées : " Je jouerai, puis le suivant jouera à son tour, et ensuite un autre, et un autre, et ainsi successivement ".

Un carton est un changement de musique. Le groupe reste le même, mais le style de la musique change. Peu importe en quoi elle se transforme, pourvu qu'elle change. Ou au contraire, le groupe change mais la musique reste la même. Supposons que trois musiciens qui ne sont pas en train de jouer lèvent la main et ceux qui sont en train de jouer les choisissent pour qu'ils imitent leurs sons, alors au moment de montrer la carte, cela arrive. Il y a aussi des systèmes de souvenirs, des méthodes basées sur le fait de mémoriser quelque chose qu'on a entendu jouer et qu'on aime, pour le rejouer plus tard.

Certes, je choisis les groupes et, dans ce sens – la tradition de Ellington – le choix des musiciens est très important. Tous sont indispensables ; selon l'un ou l'autre, la communication change forcément. C'est ce qui se passe avec les groupes qui sont choisis pour ces " pièces de jeu ". Il faut des musiciens agressifs, d'autres qui peuvent être dociles, il faut des musiciens ayant un sens de l'humour, il faut aussi un ou deux crétins, une grande variété pour réellement mettre la pièce en marche ; et choisir les musiciens n'est pas tant : " j'ai besoin d'un violon, d'un violoncelle, d'un clavier et d'une guitare " ; ce qui importe, ce sont les personnes elles-mêmes.

Je crée pour ainsi dire une petite société où tout le monde trouve sa place. En réalité, elle évolue vers une

él simplemente toca hasta dejarse los cuernos. En el último análisis, era él el que hacía sonar la música mientras los demás estaban ocupados en la estructura. Todas éstas son posiciones válidas en el escenario cuando se tocan estas piezas.

Dereck Bailey es improvisador.

sorte de psychodrame. On donne un pouvoir aux gens et il est très intéressant d'observer que quelques-uns veulent le fuir, certains sont très dociles et ne font que ce qu'on leur dit de faire, tandis que d'autres font tout ce qu'ils peuvent pour obtenir encore plus de contrôle et de pouvoir. C'est donc, d'une certaine façon, très semblable à la politique.

Certains musiciens sont de type conceptuel ; ils comptent structurer une pièce de musique en utilisant des signes et essaient de créer, spontanément, une sorte de flux compositionnel dans leurs têtes. D'autres font partie, tu le sais bien, de ceux qui créent des problèmes. Je crois que je suis un de ceux-là. Bill Frisell est le type de musicien que renonce et laisse tous les autres prendre les décisions, tandis que lui, il joue simplement, jusqu'à en crever. En dernière analyse, c'était lui qui faisait sonner la musique tandis que les autres s'occupaient de la structure. Toutes ces positions sont valables sur la scène quand on joue ces pièces.

Dereck Bailey est improvisateur.

CARMEN GARCÍA-ORMAECHEA

Pintando una poesía

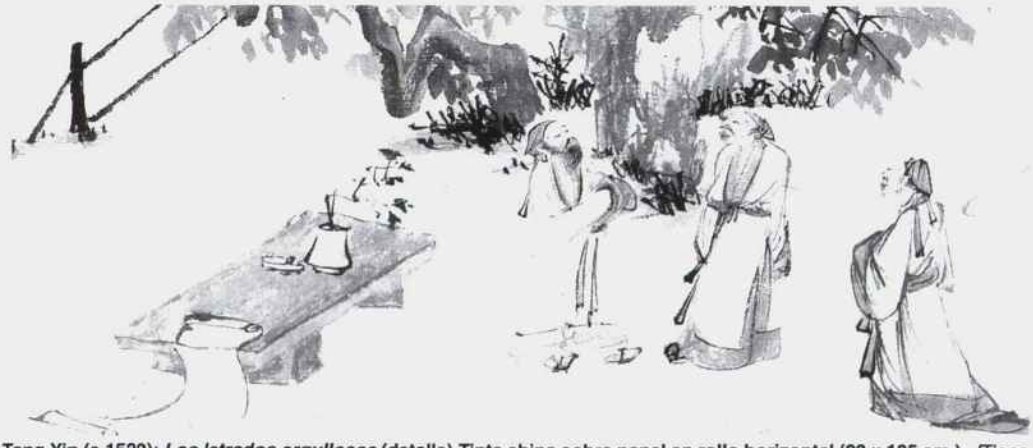
En el precioso momento en que recibí el ofrecimiento de escribir un artículo relacionando la improvisación musical con la improvisación plástica en un contexto de arte e ideas, surgió ante mí la nítida imagen de un calígrafo chino[1] pintando una poesía.

El artista aparece y el público reacciona con un respetuoso silencio. Él dispone en el suelo los "Cuatro Tesoros del Estudio del Letrado" (el pincel, la barra de tinta, la piedra de tinta o "tintero", y el rollo de papel). El suspiro espontáneo de algún espectador revive el ambiente y empieza la danza del pincel. El calígrafo apoya el pincel cargado de tinta sobre el papel y, pausadamente, con la precisión del experto pero también con la emoción latente ante lo imprevisible, lo aplasta imperceptiblemente con un ligero movimiento de muñeca, para impulsarlo ya incontenible por el discurso de la palabra. Comienza la creación en tiempo real. El movimiento es controlado, ni rápido ni lento, el ritmo continuo, sin titubeos; sólo el entendido puede valorar la respuesta del artista ante

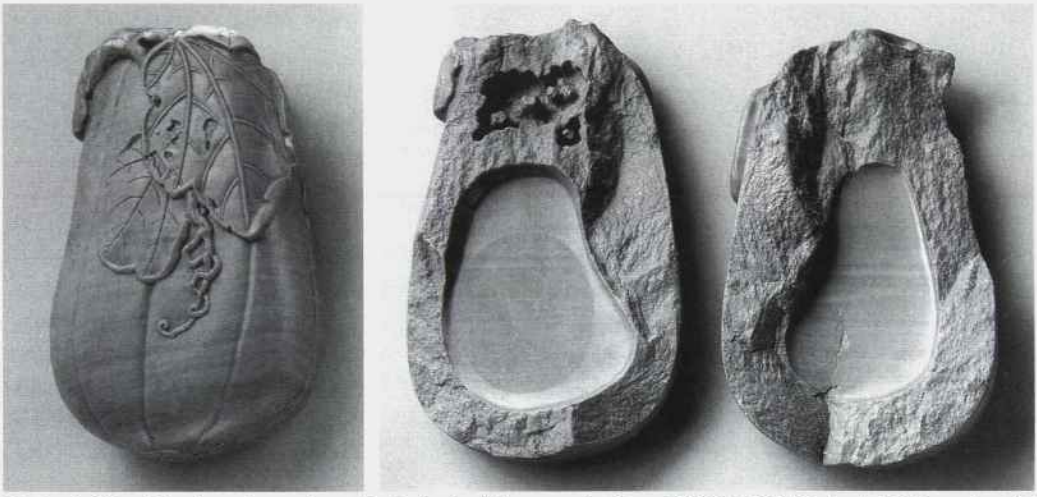
Peindre un poème

A l'instant précieux où on m'a demandé d'écrire un article qui établisse un lien entre l'improvisation musicale et l'improvisation plastique dans un contexte d'art et d'idées, une image a surgi avec une extrême netteté, celle d'un calligraphe chinois[1] peignant un poème.

L'artiste fait son apparition et le public réagit avec un silence respectueux. L'artiste dispose sur le sol les " Quatre Trésors de la Chambre du Lettré " (le pinceau, le bâton d'encre, la pierre à encre ou " encrier " et le rouleau de papier). Le soupir spontané d'un spectateur redonne vie à l'ambiance et la danse du pinceau commence. Le calligraphe appuie le pinceau gorgé d'encre sur le papier et, calmement, avec la précision de l'expert mais aussi avec une émotion latente face à l'imprévisible, il l'aplatit imperceptiblement avec un léger mouvement du poignet, pour lui donner un impulse, déjà incoercible par le discours de la parole. La création en temps réel commence. Le mouvement est contrôlé, ni rapide ni lent, le rythme est continuel, sans aucune hésitation ; seul le connaisseur peut apprécier la réponse de l'artiste



Tang Yin (c.1520): *Los letrados orgullosos* (detalle).Tinta china sobre papel en rollo horizontal (23 x 195 cm.). /T'ang Yin (vers 1520), *Les lettrés orgueilleux* (détail). Encre de Chine sur papier en rouleau horizontal (23 x 195 cm.). National Palace Museum, Taipei.



Piedra de tinta, labrada en forma de melón. Reinado del emperador Kangxi (1662-1722). Piedra del río Sung-hua (14 x 9 x 3 cm.). / Pierre à encre, travaillée en forme de melon. Règne de l'empereur Kangxi (1662-1722). Pierre du fleuve Sung-hua (14 x 9 x 3 cm.).

un trazo del pincel inesperado, un matiz cromático de la tinta insospechado, o la reacción siempre sorprendente del papel. Y, desde luego, a lo largo de toda su actuación, el artista se mantendrá alerta para captar la emoción de las personas allí reunidas y poder afinar la vibración de su obra.

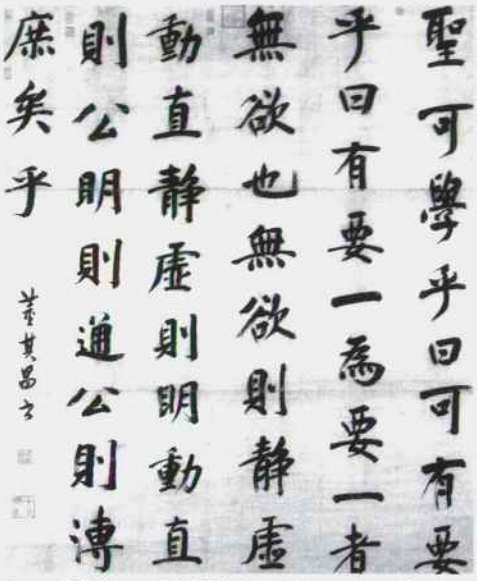
El calígrafo se endereza y el público aplaude o comenta admirativamente la poesía pintada. Pero el artista no está satisfecho, aparta la obra y se niega a firmarla estampando meticulosamente su sello rojo[2]. Vuelve a empezar, pero esta vez quiere una mayor participación del público y espera la petición de una palabra, e incluso de una poesía famosa, a las que él dará una expresión propia y exclusiva de esta experiencia estética en la que todos participamos. Dependiendo de cada encuentro varía la integración entre el artista, la obra y el espectador, así como el número de actuaciones, que pueden estar protagonizadas por uno o varios pintores.

Insisto en el carácter pictórico de la caligrafía china porque su escritura es una pintura de formas y de ideas, y no alfabética como la nuestra. Imaginemos cualquier palabra representativa de un contenido poético (amor, dolor, corazón, mirada, etc.), a la que pudiéramos dotar de un continente expresivo, de una forma pictórica que sobre el papel hiciera estallar el amor, emborronar el dolor

face à un trait du pinceau inespéré, à une nuance chromatique insoupçonnée de l'encre, ou face à la réaction toujours surprenante du papier. Et, bien évidemment, tout au long de sa représentation, l'artiste se maintient en état d'alerte afin de capter l'émotion des personnes réunies pour le voir, et afin de nuancer la vibration de son œuvre.

Le calligraphe se redresse et le public applaudit ou commente avec admiration le poème peint. Mais l'artiste n'est pas satisfait, écarte l'œuvre et refuse de la signer en apposant méticuleusement son sceau rouge[2]. Il se remet à l'œuvre, mais il souhaite cette fois une plus grande participation du public et attend l'appel d'une parole, et même d'un poème célèbre, pour donner une expression propre et exclusive de cette expérience esthétique à laquelle nous participons tous. L'intégration entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur varie à chaque rencontre, en fonction du nombre des représentations, dont les protagonistes peuvent être un ou plusieurs peintres.

J'insiste sur le caractère pictural de la calligraphie chinoise parce que son écriture est une peinture de formes et d'idées : elle ne repose pas, comme notre calligraphie, sur l'alphabet. Imaginons un mot quelconque, qui exprime un contenu poétique (amour, douleur, cœur, regard, etc.), que nous pourrions doter d'un contenant expressif, d'une forme picturale qui, sur le papier, ferait exploser l'amour, estomperait



Dong Chichang (c.1625): *Tratado sobre el entendimiento* (detalle). Tinta china sobre papel en rollo vertical (189 x 154 cm.). / Dong Chichang (vers 1625), *Traité sur l'entendement* (détail). Encre de Chine sur papier en rouleau vertical (189 x 154 cm.). National Palace Museum, Taipei.

lor, abrir el corazón o diluir la mirada. Pues, como Zhang Yenyuan escribía en su tratado *Lidai ming hua zhi* ("Crónica de famosos cuadros") del año 847: "La pintura perfecciona la cultura, ayuda a las relaciones humanas e indaga en los misterios del universo... Como la rotación de las estaciones, dimana de la naturaleza; no es algo que haya transmitido la tradición"[3].

Este potencial pictórico de la escritura –"pintar una poesía o escribir un paisaje"– explica también la modélica relación de las artes en la tradición china: música-plástica-literatura... Y todo ello realizado por el *wenren*. *Wen* es un término literario que se utiliza como genérico para cultura y *ren* para humano; por lo que resulta muy oportuna la traducción occidental de *wenren* por letrado.

El protagonismo cultural del letrado se remonta al siglo II a.C. durante la China Clásica de la dinastía Han[4], aunque su potencial artístico no fragüe hasta el siglo VII d.C., cuando la dinastía Tang funda la Academia Hanlin, "El Bosque de Pinceles"[5]. No obstante, al *wenren* todavía le quedaba un largo camino para convertirse en artista, liberándose de cualquier carga administrativa para la douleur, ouvrir le cœur ou diluer le regard. Donc, ainsi que Zhang Yenyuan écrivait en 847 dans son traité *Lidai ming hua zhi* (*Chronique de tableaux célèbres*) : " La peinture perfectionne la culture, favorise les relations humaines et explore les mystères de l'univers... Comme la rotation des saisons, elle provient de la nature ; ce n'est pas quelque chose qui a été transmis par la tradition "[3].

Ce potentiel pictural de l'écriture – " peindre un poème ou écrire un paysage " – explique aussi le modèle de relation qui existe entre les arts dans la tradition chinoise : musique-plastique-littérature. Tout est réalisé par le *wenren*. *Wen* est un terme littéraire utilisé d'une façon générique pour désigner la culture, *ren* signifiant l'humain ; la tradition occidentale traduit donc fort opportunément *wenren* par " lettré ".

L'importance fondamentale du lettré dans la culture remonte au IIe siècle avant l'ère chrétienne, à l'époque de la Chine classique de la dynastie Han[4], bien que son potentiel artistique ne se forge qu'au VIIe siècle de notre ère, lorsque la dynastie T'ang fonde l'Académie Hanlin, " Le Bois de Pinceaux "[5]. Malgré cela, le *wenren* devra parcourir un long chemin avant de devenir un artiste, en se libérant de toute charge administrative pour disposer de tout son temps et pour le consacrer à l'art. Ceci arriva au début du XIIe siècle, grâce à un empereur Song, Huizong (1101-1125), qui était aussi un artiste célèbre et qui fonda l'Académie de Peinture, dont les membres les plus remarquables étaient proclamés artistes *wenrenhua*, ou " lettrés-peintres "[6].

Le *wenrenhua* est l'artiste chinois par antonomase. Il est non seulement celui qui pratique l'art, en tant qu'auteur et en tant que spectateur, mais encore le théoricien, l'archéologue et le collectionneur. Avec le *wenrenhua* l'Art du Pinceau devient un univers où il n'y a aucune distinction entre la calligraphie, la poésie et la peinture, entre la théorie et la pratique de l'art. Le moment sublime du processus artistique, la complète fusion entre la création de l'artiste et l'expérience esthétique du spectateur, s'obtiennent lors d'une réunion d'artistes rassemblés dans un lieu approprié, sans doute autour d'une antiquité récemment exhumée ou à l'occasion d'un événement artistique. Dans ce concert poétique, préparé par eux et pour eux, les artistes *wenrenhua* improvisent sur un mode

disponer de todo su tiempo y dedicarlo al arte. Esto ocurrirá a principios del siglo XII, gracias a un emperador Song, Huizong (1101-1125), que además de ser un famoso artista fundó la Academia de Pintura, cuyos miembros más destacados fueron proclamados artistas *wenrenhua* o letrado-pintor[6].

El *wenrenhua* es el artista chino por antonomasia. No sólo será el que practique el arte, como autor y como espectador, sino también el teórico, el arqueólogo y el coleccionista. Con el "wenrenhua" el Arte del Pincel se convierte en un universo donde no cabe distinción entre caligrafía, poesía y pintura, entre teoría y práctica del arte. El momento sublime del proceso artístico, la completa integración entre la creación del artista y la experiencia estética del espectador, se consigue en una reunión de artistas, congregados en un lugar idóneo, tal vez en torno a una antigüedad recién exhumada o a un acontecimiento artístico. En este concierto poético, preparado por ellos y para ellos, se improvisa de un modo efímero, paladeando especialmente el vacío (silencio), lo insípido (agua) y la pincelada única (capaz de sugerir la infinitud de trazos y sonidos universales), que están a merced del compositor (o ¿se podría decir, del "intérprete" del arte de la naturaleza?).

El vacío, lo insípido y la pincelada única son ingredientes básicos del arte en Asia Extremo Oriental. Y desde luego, aunque sea inconscientemente, también están presentes en el arte contemporáneo occidental y muy especialmente en la música improvisada.

El vacío no es carencia; ni siquiera es carencia de lleno, a no ser que admitamos que lo lleno es carencia de vacío. Vacío y lleno son términos que interaccionan y se explican como corolarios, al igual que silencio y sonido, que cerca y lejos, que alto y bajo. Hay lleno y sonido porque hay vacío y silencio; y viceversa. Si bien es cierto que la tradición occidental pone más énfasis en lo lleno, la oriental lo hace en el vacío, sin el cual no cabría la posibilidad de introducir reversibilidad ni discontinuidad en cualquier sistema, ni podría superarse la oposición rígida entre las unidades componentes del mismo, condenándolo a un desarro-

Fan Kuan (c. 1023), *Viajeros entre torrentes y montañas* (Detalle). Tinta china y color sobre seda en rollo vertical. / Fan Kuan (vers 1023), *Voyageurs entre torrents et montagnes* (détail). Encre de Chine et couleur sur soie en rouleau vertical.

éphémère, savourant particulièrement le vide (silence), l'insipide (eau) et la touche de pinceau unique (capable de suggérer l'infinitude des traits et des sons universels), qui sont à la discrétion du compositeur (ou pourrait-on dire, de " l'interprète " de l'art de la nature ?).

Le vide, l'insipide et la touche de pinceau unique sont les ingrédients basiques de l'art dans l'Asie de l'Extrême-Orient. Et bien évidemment, quoique d'une façon inconsciente, ces ingrédients sont aussi présents dans l'art contemporain occidental et tout particulièrement dans la musique improvisée.

Le vide n'est pas une carence ; ce n'est même pas une carence du plein, à moins d'admettre que le plein est une carence de vide. Vide et plein sont des termes connexes qui s'expliquent mutuellement comme des corollaires, de même que silence et son, près et loin, haut et bas. Il y a le plein et le son parce qu'il y a le vide et le silence ; et vice versa. S'il est certain que la tradition occidentale privilégie le plein, la tradition orientale fait de même avec le vide, sans lequel il n'y aurait aucune possibilité d'introduire la

llo en sentido único. El vacío es un elemento dinámico y actuante, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud, donde tiene lugar la resonancia de sonido y el remanente de sabor[7].

Lo insípido (lo neutro, el agua, el remanente de sabor) no reina como el vacío en el pensamiento de extremo oriente pero, como acabamos de ver, está muy relacionado con él y aporta además un valor ético al arte. El artista de lo insípido nunca intenta incitar ni seducir, no trata de retener la mirada ni de forzar la atención; nada destaca de la insipidez del conjunto porque quiere expresar su propio desapego interno respecto a todos los motivos particulares. Esta neutralidad establece una dimensión moral de la experiencia estética, porque si la emoción del espectador se despierta ante algo universal y no particular, será más profunda por cuanto se conmueve ante algo importante. Lo insípido nos lleva a emocionarnos por lo esencial. Así la empatía, cuanto más profunda es, más moral. "Apenas se descubre, el tema de una cualidad de lo insípido se despliega en todos los sentidos"[8].

¿Quién mejor que un artista para recrear el arte desnudo de todo artificio y seducción? Porque como decía Jing Hao (en el año 900) en *Bifa ji* (*Una conversación sobre el método*): "Lo magistral consiste en proceder sin aparente esfuerzo y en captar la forma naturalmente. Lo maravilloso consiste en ser capaz de penetrar en todo y abarcar la naturaleza de todas las cosas, así como en realizar esto con la forma y el estilo adecuados. Lo excitante consiste en brindar algo imprevisible, acaso en desviar la forma de la escena verdadera y en distorsionar así, quizá, los objetos". A lo que habría que añadir que la abstracción es inherente al Arte del Pincel. Ya en el año 1094 el poeta Su Shi confirmaba que "juzgar una pintura por su verosimilitud revela el nivel mental de un niño"[9].

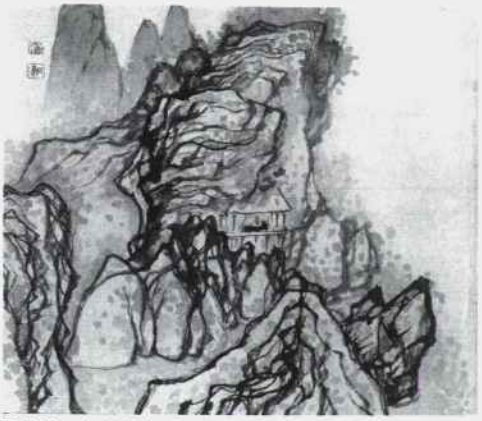
De índole muy diferente a lo insípido, la pincelada única (*i-hua*) está cargada de pasión. Fue planteada mucho más tardíamente por uno de los pintores expresionistas más importantes de la historia del arte: Shi Tao ("Ola de Rocas"). Shi Tao (1641-1707) fue el más divulgado de los treinta seudónimos de Zhu Ruoji, un príncipe de la di-

réversibilité ou la discontinuité dans un système quel qu'il soit ; système dont l'opposition rigide entre ses composantes ne pourrait être dépassée, et qui serait pour autant condamné à un développement en sens unique. Le vide est un élément dynamique et agissant, où le plein peut atteindre sa vraie plénitude, et où ont lieu la résonance du son et la rémanence de la saveur[7].

L'insipide (le neutre, l'eau, la rémanence de la saveur) ne règne pas comme le vide dans la pensée de l'Extrême-Orient mais, comme nous venons de le voir, a avec lui un lien très fort et apporte de plus une valeur éthique à l'art. L'artiste de l'insipide de tente jamais d'inciter ni de séduire, il n'essaie pas de retenir le regard ni de forcer l'attention ; rien ne se détache de l'insipide de l'ensemble parce que l'artiste veut exprimer son détachement interne par rapport à tous les motifs particuliers. Cette neutralité établit une dimension morale de l'expérience esthétique, au sens où l'émotion du spectateur sera plus profonde face à quelque chose d'important, d'universel que face à quelque chose de particulier. L'insipide nous conduit à être émus par l'essentiel. Ainsi, plus l'empathie est profonde, plus elle est morale. " À peine se révèle-t-il, que le thème d'une qualité de l'insipide se déploie en tous sens" [8].

Qui mieux qu'un artiste peut créer un art dépouillé de tout artifice, de toute séduction? Parce que, comme le disait Jing Hao (en l'an 900) dans *Bifa ji* (*Une conversation sur la méthode*) : " La maîtrise consiste à procéder sans effort apparent et à capter la forme naturellement. Le merveilleux consiste à être capable de pénétrer dans tout et d'embrasser la nature de toutes les choses, et à réaliser cela avec la forme et le style adéquats. L'excitation réside dans le fait d'offrir quelque chose d'imprévisible, peut-être dans le fait de dévier la forme de la scène véritable et probablement de détourner ainsi les objets ". Ce à quoi il faudrait ajouter que l'abstraction est inhérente à l'Art du Pinceau. En 1094, déjà, le poète Su Shi confirmait que " juger une peinture par sa vraisemblance révèle un niveau mental puéril " [9].

D'un caractère très différent de l'insipide, la touche de pinceau unique (*i-hua*) est chargée de passion. Elle fut instituée beaucoup plus tardivement par l'un des peintres expressionnistes les plus importants de l'histoire de l'art : Shi Tao (" Vague de Roches "). Shi



Shi Tao (c.1690): *Retiro de montaña*.Tinta china y color sobre papel en hoja de álbum (24 x 28 cm.). / Shi Tao (vers 1690), *Refuge de montagne*. Encre de Chine et couleur sur papier en feuille d'album (24 x 28 cm.). Col. C.C.Wang

nastía Ming que a los tres años fue salvado por los sirvientes de ser ejecutado junto al resto de su familia por orden del primer emperador Qing. Oculto en un monasterio budista de meditación (*chan* en chino y *zen* en japonés), pudo desarrollar plenamente sus dotes de pintor, pero ya adulto su fama llegó hasta la corte de Beijing, donde el nuevo emperador Kangxi le mandó llamar y le colmó de honores. A pesar de que se acabó retirando del mundanal ruido y viajó incansablemente por el paisaje del sur de China, sus últimos escritos revelan amargura; la doble traición (a su linaje y a la vida monacal), unida a una personalidad insegura, le hizo exclamar: "Víspera de año nuevo, enfermo. Un pensamiento triste me muerde las entrañas. ¿Cómo podrían las palabras expresar todo lo que lamento? Padre y madre engendraron este cuerpo mío hace sesenta años. Pero ¿quién soy? ¿Un hombre? ¿Una mujer? Grito como lo hice al nacer"[10].

Tal vez estos breves datos biográficos ayuden a entender el talante inconformista y el carácter rotundamente expresionista y antiacadémico de su obra. Entre 1660 y 1700, formando parte de la Escuela Individualista (de la que, siguiendo su ejemplo, surgiría la de Los Excéntricos), escribió el tratado más importante de su abundante aportación literaria: *Kugua Hoshang Yulu* (*Dichos del Monje Melón Agrio*), que ha sido interpretado

Tao était le pseudonyme le plus connu parmi les trente autres qu'utilisait Zhu Ruoji (1641-1707) ; ce prince de la dynastie Ming fut sauvé par des serviteurs alors qu'à l'âge de trois ans, il allait être exécuté avec le reste de sa famille sur l'ordre du premier empereur Ch'ing. Caché dans un monastère bouddhiste consacré à la méditation (*chan* en chinois et *zen* en japonais), il a pu développer pleinement ses dons de peintre et quand il atteignit l'âge adulte, il jouissait d'une telle réputation, y compris à la cour de Beijing, que le nouvel empereur Kangxi l'invita et le combla d'honneurs. Bien qu'il ait fini par délaisser les vanités du monde et qu'il ait voyagé inlassablement dans tout le sud de la Chine, Shi Tao montr dans ses derniers écrits une certaine amertume ; sa double trahison (par rapport à son ascendance et par rapport à la vie monacale) ainsi que sa personnalité défiante l'ont conduit à s'exprimer ainsi : " Veille de l'année nouvelle, malade. Une triste pensée me mord les entrailles. Comment les paroles pourraient-elles exprimer tout ce que je regrette? Père et mère ont engendré ce corps il y a soixante ans. Mais qui suis-je? Un homme? Une femme? Je crie de la même façon que je l'ai fait en naissant "[10].

Ces brèves données biographiques pourront sans doute aider à comprendre son talent non-conformiste et le caractère carrément expressionniste et anti-académique de son œuvre. Entre 1660 et 1700, alors qu'il faisait partie de l'École Individualiste (d'où surgira, suivant son exemple, celle des Excentriques), il écrivit le traité le plus important de son abondant apport littéraire : *Kugua Hoshang Yulu* (*Paroles du moine Melon Aigre*), qui a été interprété par beaucoup d'auteurs comme le credo expressionniste de l'histoire de l'art. Dans ce texte, Shi Tao se rebelle contre l'interprétation des œuvres du passé en tant que méthode d'apprentissage. Il faut tenir compte du fait que, traditionnellement, en Chine les peintres apprenaient l'art comme nos musiciens le font encore aujourd'hui, en interprétant les compositions des grands maîtres. Shi Tao dénonce le maniérisme qu'implique ce type d'exercice et méprise toute méthode héritée des grands maîtres parce que " développer signifie connaître ces moyens et les mépriser. Je ne vois que très rarement des gens qui ont hérité d'un legs du passé et qui peuvent ensuite le faire fructifier.

por muchos autores como el credo expresionista de la Historia del Arte. En él, Shi Tao se rebela contra la interpretación de las obras del pasado como método de aprendizaje. Hay que tener en cuenta que, tradicionalmente, en China los pintores aprendían arte como nuestros músicos siguen haciéndolo en la actualidad, interpretando composiciones de los grandes maestros. Shi Tao denuncia el manierismo que implica este tipo de ejercicio y desprecia cualquier método heredado de los grandes maestros porque "desarrollar significa conocer estos medios y menospreciarlos. Raras veces veo gente que herede el legado del pasado y pueda luego desarrollarlo. Los que heredan, pero no desarrollan, proceden así porque su penetración es limitada. Si la penetración o el reconocimiento se limitan a asemejarse a los del pasado, la penetración no es amplia. Por ello, el caballero toma el pasado meramente como un medio del desarrollo moderno".

"Repito: el hombre perfecto no tiene método... porque posee el mejor de los métodos, que consiste en el método del no-método". Es decir, el método de la pincelada única, que encierra todas las pinceladas: "La instauración de este método de una sola pincelada crea un método a partir del no-método, y un método que abarca todos los métodos. Toda pintura procede de la mente que comprende. Entonces, si el artista no alcanza a comprender la ley interna... se debe a que no ha aprehendido el principio subyacente de una sola pincelada. Del mismo modo que uno emprende un largo viaje comenzando con un primer paso, esta sola pincelada contiene en sí misma el universo y lo que haya allende el universo; miles y miríadas de pinceladas y chorros de tinta comienzan y terminan aquí, esperando sólo que uno saque provecho de ellas. Un hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada, expresando con ella claramente su idea, con una perfecta ejecución"[11].

Además de las "performances" en las reuniones de letrados, a lo largo de la historia del arte chino también se ha celebrado la acción privada del artista, al igual que la obra de arte individual y la contemplación de ésta por el espectador en la

Ceux qui héritent, mais ne 'développent' pas leur héritage, procèdent de cette manière parce que leur compréhension est limitée. Si la compréhension ou la reconnaissance se limitent à ressembler aux artistes du passé, elle n'est pas profonde. Pour cela, le gentilhomme entend le passé simplement comme un moyen pour un développement moderne.

Je le répète : l'homme parfait n'a pas de méthode... parce qu'il possède la meilleure des méthodes, qui est celle de la non-méthode ". C'est-à-dire, la méthode de la touche de pinceau unique, qui contient toutes les touches de pinceau : " L'instauration de cette touche de pinceau unique crée une méthode à partir de la non-méthode, et une méthode qui contient toutes les méthodes. Toute peinture procède de l'esprit qui comprend. Alors, si l'artiste n'arrive pas à comprendre la loi interne... c'est parce qu'il n'a pas appréhendé le principe sous-jacent d'une seule touche de pinceau. De la même façon qu'on entreprend un long voyage en commençant par faire un premier pas, cette seule touche de pinceau contient en elle-même l'univers et ce qu'il y a au-delà de l'univers ; des milliers et des myriades de touches de pinceau et des jets d'encre commencent et finissent ici, dans la seule attente que quelqu'un en tire profit. Un homme devrait être capable de montrer l'univers dans une seule touche de pinceau, exprimant, à travers elle, son idée clairement et avec une exécution parfaite "[11].

Outre les " performances " ayant lieu au cours des réunions de lettrés, l'art chinois, durant toute son histoire, a également célébré la démarche individuelle de l'artiste, de même que l'œuvre d'art individuelle et sa contemplation par le spectateur dans l'intimité. Il est si nécessaire que le spectateur ait un état d'esprit lui permettant de recréer l'art, qu'on pourrait même dire que l'Art du Pinceau méprise l'admiration inconditionnelle du public et évite l'exposition permanente de l'œuvre. D'où la fragilité des instruments et des supports picturaux ; les feuilles d'album, les rouleaux verticaux ou horizontaux sont " reliés " (et non encadrés d'une façon rigide) et gardés dans des étuis exquis pour être contemplés au moment opportun. Et le moment opportun arrive quand le spectateur (ou les spectateurs), dans un état d'âme adéquat, ont le désir de jouir de cette œuvre d'art.

intimidad. Es tan necesario que el espectador se encuentre anímicamente dispuesto a recrear el arte, que incluso se podría decir que el Arte del Pincel desprecia la admiración indiscriminada del público y evita la exhibición permanente de la obra. De ahí la fragilidad de los instrumentos y de los soportes pictóricos; los formatos de rollos verticales u horizontales y el de hoja de álbum, se "encuadernan" (no se enmarcan rígidamente) y se guardan en primorosos estuches para ser contemplados en el momento oportuno. Y el momento oportuno es cuando el espectador (o espectadores), en un estado de ánimo adecuado, desea disfrutar de esa obra de arte. Es uno más de los valores del Arte del Pincel que lo acercan a nuestra manera de disfrutar la música y la poesía, pero que paradójicamente lo alejan de nuestra pintura de cuadros almacenada en museos.

En este sentido, en el siglo XI Guoxi, un venerable letrado de la corte de Kaifeng, el más célebre paisajista de los Song del Norte, insistía en su tratado *Linquan gaozhi* (*Los consejos de un padre*) en la necesidad de acercarse a la obra de arte con "el requerido estado anímico". Otro aspecto interesante de los párrafos que cito a continuación –aunque no directamente relacionado con la improvisación musical– es la defensa espiritual que el autor hace del paisaje, género pictórico que en China se desarrolla a partir del siglo X, fecha muy temprana en comparación con la del paisaje occidental: "¿Por qué un caballero ama la naturaleza? La razón es que habitualmente vive en una casa y un jardín, que goza cuando silba de pie sobre las rocas o en los cursos de agua... Es propio de la naturaleza humana que le ofendan la agitación y el bullicio de la sociedad y que desee ver, aunque no siempre lo logre, a inmortales ocultos entre las nubes. En tiempos de paz, bajo un buen emperador y viviendo con parientes bondadosos, no estaría bien partir solo para intentar encontrarse a sí mismo. Pues hay deberes y responsabilidades que no cabe ignorar... Pero nunca se extingue el sueño de retirarse a los bosques y fuentes para hallar la compañía de los sabios que viven solitarios. Habitualmente no tenemos ocasión de gozar de las visiones y sonidos de la na-

C'est là l'une des valeurs que l'Art du Pinceau possède de surcroît, qui le rapproche de notre façon d'apprécier la musique et la poésie mais qui, paradoxalement, l'éloigne de notre peinture et de ses tableaux emmagasinés dans les musées.

C'est dans ce sens que Guoxi, un vénérable lettré de la cour de Kaifeng et le plus célèbre paysagiste des Song du Nord, insistait, au XIe siècle, dans son traité *Linquan gaozhi* (*Les conseils d'un père*) sur la nécessité d'approcher l'œuvre d'art en ayant " l'état

Guoxi (fechado en 1072): *Primavera temprana*. Tinta china y color sobre seda en rollo vertical (158 x 108 cm.). / Guoxi (daté de 1072), *Printemps précoce*. Encre de Chine et couleur sur soie en rouleau vertical (158 x 108 cm.). National Palace Museum, Taipei.

d'âme requis ". Un autre aspect intéressant des paragraphes que je vais citer – bien que n'ayant pas un lien direct avec l'improvisation musicale – est la défense spirituelle que l'auteur fait du paysage, genre pictural qui se développe en Chine à partir du Xe siècle, une date très précoce en comparaison avec celle du paysage occidental : " Pourquoi un gentilhomme aime-t-il la nature? La raison est qu'il vit habituellement dans une maison ayant un jardin, et que se promener en sifflant sur les rochers ou dans

turaleza. Ahora bien, un buen artista los ha reproducido para brindárnoslos. Uno puede imaginarse a sí mismo sentado en las rocas de una hondonada, oyendo los gritos de los monos y los cantos de los pájaros, mientras, sentado en su propio aposento, la luz de las montañas y los colores del agua deslumbran nuestros ojos. ¿No es eso un goce, una realización del propio sueño? Tal es la razón por la cual se venden tanto las pinturas de paisaje. Acercarse a esas obras sin el requerido estado anímico equivaldría a cometer un pecado contra esas bellezas naturales"[12].

Desde que, a partir del siglo X, el paisaje se convierte en el principal género pictórico, gracias al auge del taoísmo (un paisaje es un trozo de Tao), se establecen paulatinamente las maneras de interpretarlo. Hay tres *yuan* ("distancia", más espiritual que óptica, por lo que nunca debe ser traducida por "perspectiva", con la que apenas se relaciona)[13]. Son tres distancias que te permiten entrar en el paisaje *shen yuan* o "distancia profunda" (impresionarte con una visión concreta de su belleza), *gao yuan* o "alta distancia (brindarte el paisaje con tal expresionismo que se convierta en un lugar de meditación) y "ping yuan" o "distancia a nivel". A partir del siglo XII, surgen otras distancias secundarias, como la *guo yuan* ("distancia amplia"), *mi yuan* ("distancia perdida"), y *yi yuan* ("distancia apartada").

La más importante y la primera en aparecer es la más musical de todas, *shen yuan*. Al plantear esta distancia el pintor pretende que el espectador penetre en el paisaje, que lo recorra sintiendo su vitalidad, su humedad ("tonalismo"), su olor; que lo escuche: la vibración del bambú, el silbido del viento entre las rocas, la brisa en los pinos, el salpicar del agua en los cantos del río, la caída de la cascada o el brotar del manantial. La "distancia profunda" es la más sonora de todas, y también la más descriptiva y dinámica, porque convierte al espectador en un paseante de la naturaleza, como si realmente estuviera en el paisaje. Para ello presenta unas grandes panorámicas donde cada elemento tiene su propio punto de vista (foco móvil), abriendo las cuevas, acercando los senderos o desgajando las montañas.

les cours d'eau lui procure le plus grand plaisir... C'est le propre de la nature humaine que d'être offensée par l'agitation et le bruit de la société, et d'avoir, bien qu'elle n'atteigne pas toujours son but, le désir d'apercevoir les immortels cachés entre les nuages. En temps de paix, pendant le règne d'un bon empereur et lorsqu'on vit avec des parents aimables, il ne serait pas acceptable de partir seul à la recherche de soi-même. Car il y a des devoirs et des responsabilités qu'on ne doit pas ignorer... mais jamais le rêve ne s'éteint du fait de se retirer entre les bois et les sources pour profiter de la compagnie des sages qui vivent dans la solitude. Habituellement, nous n'avons pas l'occasion de jouir des visions et des sons de la nature. Ceci dit, un bon artiste les reproduit pour nous les offrir, et nous pouvons nous imaginer reposant sur les rochers d'un petit vallon, écoutant les cris des singes et les chants des oiseaux, tandis que, bien assis dans notre demeure, nous sommes éblouis par la lumière des montagnes et les couleurs de l'eau. N'est-ce pas là une véritable jouissance, la réalisation de ce rêve? C'est bien la raison du grand nombre de ventes des peintures représentant un paysage. S'approcher de ces œuvres sans l'état d'âme requis équivaut à commettre un péché contre ces beautés de la nature "[12].

À partir du Xe siècle, le paysage devient le genre pictural principal grâce à l'importance croissante du taoïsme (un paysage est une partie du Tao), et c'est alors que s'établissent peu à peu les façons de l'interpréter. Il existe trois *yuan* (mot signifiant une distance plus spirituelle qu'optique, et qui ne doit donc jamais se traduire par " perspective ", les deux mots n'ayant, dans ce contexte, pratiquement aucun lien)[13]. Trois distances permettent d'entrer dans le paysage: *shen yuan* ou la " distance profonde " (qui impressionne par une vision concrète de sa beauté), *gao yuan* ou la " haute distance " (qui présente le paysage avec un tel expressionnisme qu'il devient un lieu de méditation) et *ping yuan* ou " distance à niveau ". À partir du XIIe siècle, d'autres distances, secondaires, surgissent, comme *guo yuan* (" la distance ample "), *mi yuan* (" la distance perdue ") et *yi yuan* (" la distance à l'écart ").

La distance *shen yuan*, la plus importante et la première à apparaître, est aussi la plus musicale de

El hecho de que el pintor se convierta en un intérprete de la vida de la naturaleza, del Tao, implica una preparación espiritual y una habilidad técnica que se explicitan en los *Seis Principios de Estética Taoísta.*

Estos principios aparecen perfilados incipientemente ya en el año 490 por el letrado Xie He en su tratado *Huapin* (*Crítica de la pintura*)[14], donde la pintura se entiende como la expresión de una idea. Xie He defiende, en primer lugar, la creación de un tono y una atmósfera semejantes a la vida, que se tienen que lograr por el trabajo del pincel.

Pero el que define los *Seis Principios*, que se mantuvieron sin cambios importantes prácticamente hasta la actualidad fue Jing Hao (C.900) en su *Bifa ji*[15], donde se pueden encontrar de nuevo paralelismos con la improvisación musical y la creación en tiempo real:

–*Qi* ("Espíritu"). Según el cual, el principal objetivo del artista es captar la esencia de las cotoutes. En la prenant en compte, le peintre suppose que le spectateur pourra pénétrer dans le paysage, le parcourir en ressentant toute sa vitalité, son humidité (" tonalité "), son odeur, écouter la vibration du bambou, le sifflement du vent entre les roches, la brise dans les pins, l'eau éclaboussant les pierres de la rivière, la chute de la cascade ou le jaillissement de la source. La " distance profonde " est la plus sonore de toutes, et aussi la plus descriptive et dynamique, parce qu'elle transforme le spectateur en un promeneur au cœur de la nature, comme s'il était réellement dans le paysage. Et pour cela, le peintre présente de grandes vues panoramiques où chaque élément a son point de vue mobile, qui ouvre les grottes, approche les sentiers ou franchit les montagnes.

Zhu Da (1626-1705): *Flor liberada al vacío.* Tinta china sobre papel en hoja de álbum. Colección particular, China. Zhu Da (1626-1705), *Fleur libérée dans le vide.*Encre de Chine sur papier en feuille d'album. Collection particulière, Chine.

Le fait que le peintre se transforme en un interprète de la vie de la nature, du Tao, implique une préparation spirituelle et une habilité technique qui sont expliquées dans les *Six Principes d'esthétique du Tao*.

Ces principes apparaissent esquissés, déjà en l'an 490, par le lettré Xie He, dans son traité *Huapin* (*Critique de la peinture*)[14], où la peinture est considérée comme l'expression d'une idée. Xie He défend, en premier lieu, la création d'un ton et d'une atmosphère similaires à la vie, qui doivent s'obtenir par le travail du pinceau.

Mais c'est Jing Hao (vers 900) qui a défini, dans son *Bifa ji*[15], les *Six Principes* qui se sont maintenus sans changements importants pratiquement jusqu'à nos jours ; on peut y trouver de nouveaux parallélismes avec l'improvisation musicale et la création en temps réel :

– *Qi* ("Esprit"), suivant lequel le principal objectif de l'artiste est de capter l'essence des choses, leur signification intérieure, qui se trouve là où réside la beauté authentique. *Qi* constitue le libre mouvement de l'esprit qui guide le pinceau.

– *Yun* ("Résonance") : la captation de l'esprit aurait peu d'utilité si l'artiste est incapable d'obtenir que le spectateur le perçoive et vibre à l'unisson avec l'œuvre, de la même façon que deux cordes vibrent ensemble quand elles sont accordées. C'est le principe esthétique de l'empathie : provoquer l'émotion du spectateur.

– *Si* ("Proportion") signifie comprendre le schéma

sas, su significado interior, que es donde reside la auténtica belleza. "Qi" constituye el libre movimiento de la mente que guía al pincel.

–*Yun* ("Resonancia"). De poco serviría la captación del espíritu si el artista no lograra que el espectador lo perciba y vibre al unísono con la obra, de la misma forma en que dos cuerdas vibran por afinación. Es el principio estético de la empatía, de lograr la emoción del espectador.

–*Si* ("Proporción"). Significa comprender el esquema de la composición y penetrar mentalmente en la escena. Expresa la armonía entre la forma y la idea, entre los componentes yin y yang de la naturaleza. Desde un punto de vista plástico, significa sugerir formas sin la totalidad de los detalles y crear un efecto que no sea ni desvaído ni común.

–*Qing* ("Naturaleza"). Es un principio claramente taoísta que postula la integración del artista en la naturaleza. El artista debe comulgar con el tema, convertirse en él. Si es un paisaje, la estancia puede prolongarse mucho tiempo, pues el pintor tendrá en cuenta el cambio de las estaciones para captar la escena a través de los cambios de la naturaleza.

–*Bi* ("Pincel"). Es el primer "Tesoro del Estudio del Letrado"[16], da título al Arte del Pincel, y se convierte en principio estético. Es la emoción: cuando al valorar una pintura se dice *tiene mucho pincel*, se quiere decir tiene mucha expresión. Porque, aunque el trabajo del pincel se mueve por reglas[17], hace ajustes y modificaciones a medida que avanza. Hay que tener en cuenta que cualquier pincelada permanece en el soporte, que el Arte del Pincel no permite repintes, de la misma forma que es imborrable una nota musical. Así que el trazo, la pincelada gestual supone la expresión directa del vuelo del pincel.

–*Mo* ("Tinta"). El segundo Tesoro también se convierte en principio estético y equivale a la habilidad técnica. Cuando se dice esta pintura tiene *mucha tinta*, significa que tiene mucha técnica (siempre es mejor "mucho pincel"). El trabajo de la tinta ofrece variaciones de gradación a fin de producir una sensación de localización y profundidad de los objetos, formando de esta suerte una

de la composition et pénétrer mentalement dans la scène. Il exprime l'harmonie entre la forme et l'idée, entre les composantes *yin* et *yang* de la nature. D'un point de vue plastique, il signifie la suggestion des formes sans la totalité des détails et la création d'un effet qui ne soit ni flou ni commun.

– *Qing* ("Nature"). C'est un principe clairement taoïste qui pose comme postulat l'intégration de l'artiste dans la nature. L'artiste doit communier avec le thème, il doit en faire partie. S'il s'agit d'un paysage, le séjour peut se prolonger longtemps, car le peintre devra tenir compte de la succession des saisons, pour capter la scène à travers les changements de la nature.

– *Bi* ("Pinceau"). C'est le premier " Trésor de la Chambre du Lettré "[16] ; il donne son titre à l'Art du Pinceau, et devient un principe esthétique. C'est l'émotion : quand on juge une peinture et qu'on dit qu'elle a *beaucoup de pinceau*, cela signifie qu'elle a un grand pouvoir d'expression. En effet, bien que le travail du pinceau soit assujetti à des règles[17], il se réalise par ajustements et modifications au fur et à mesure qu'il avance. Il faut tenir compte que n'importe quelle touche de pinceau reste sur le support, que l'Art du Pinceau ne permet aucune retouche, de la même façon qu'une note musicale est indélébile. De même que le trait, le geste de la touche de pinceau suppose l'expression directe du vol du pinceau.

– *Mo* ("Encre"). Le second " Trésor ", qui devient lui aussi un principe esthétique, est l'équivalent de l'habileté technique. Quand on dit qu'une peinture a *beaucoup d'encre*, cela signifie qu'elle fait montre d'une grande habileté technique (mais " beaucoup de pinceau " prévaut toujours). Le travail de l'encre offre des variations de gradation pour produire une sensation de localisation et de profondeur des objets, formant de cette sorte une règle naturelle. L'habileté technique est aussi importante dans la peinture chinoise que dans la musique occidentale, parce qu'il faut dominer les possibilités de tous les instruments. L'apprentissage aussi est similaire : le musicien occidental s'exerce en interprétant la musique classique, et le peintre extrême-oriental en interprétant la peinture classique.

L'objectif de ce bref parcours de l'Art du Pinceau est d'encourager les musiciens contemporains à "dé-

pauta natural. La habilidad técnica es tan importante en la pintura china como en la música occidental, porque hay que dominar las posibilidades de cualquier instrumento. También el aprendizaje es similar: el músico occidental se ejercita interpretando la música clásica, el pintor extremo oriental interpretando la pintura clásica.

El objetivo de este breve recorrido por el Arte del Pincel es el de animar a los músicos contemporáneos a "desarrollar" el pasado, y a que sigan avanzando por el método del no-método: la improvisación musical. El arte chino avala con su tradición milenaria la actitud renovadora del artista, además de potenciar la interrelación del arte literario, plástico y musical. No olvidemos que, a pesar de su lejanía, Asia Oriental no tiene por qué ser ajena, aunque los occidentales la hayamos utilizado casi exclusivamente para catalizar nuestra propia fantasía. Ya es hora de que desaparezca lo exótico, de que el arte oriental y occidental se acerquen para insistir, como lo ha hecho esta vez, en que la creación artística en tiempo real constituye la aspiración más elevada del artista universal.

Carmen García-Ormaechea es Catedrática en Historia en la Universidad Complutense de Madrid.

[1] El Arte del Pincel es inherente a la civilización china, pero su influencia alcanza a todo el área extremo oriental de Asia, extendiéndose por Corea y, muy especialmente, por Japón, donde florece en la pintura *sumi-e* (a la tinta china monocroma), así como en Laos y Vietnam (los países "chinos" de Indochina).

[2] El sello era la identificación oficial de cualquier persona extremo oriental hasta que a mediados del siglo XX aparecieron los documentos acreditativos, como el carné de identidad o el pasaporte. Quizá sea esta utilidad la única razón que justifica el hecho de que el sello no sea considerado un "Tesoro de la Cámara del Letrado", porque al igual que los otros Cuatro participa en la obra. Es más: cada dueño o admirador célebre puede estampar su sello en la obra como signo de valoración, de manera que ésta es a veces más importante por quién la poseyó que por quién la realizó. Es muy frecuente que las piezas de arte de Asia oriental cuenten de forma explícita su propia historia, enriqueciendo así el valor artístico.

[3] La mayoría de las citas que se recogen literalmente en este artículo proceden de: Lin, Yutang: *Teoría China del*

velopper " le passé, et à continuer d'avancer en utilisant la méthode de la non-méthode : l'improvisation musicale. L'art chinois avalise avec sa tradition millénaire l'attitude novatrice de l'artiste. En outre, il renforce les correspondances entre les arts littéraires, plastiques et musicaux. N'oublions pas l'Asie Orientale : elle ne doit pas nous être étrangère parce qu'elle est lointaine, bien que nous, Occidentaux, l'ayons utilisée pratiquement exclusivement pour catalyser notre propre fantaisie. L'heure est venue de faire disparaître l'exotique, de permettre à l'art oriental et à l'art occidental de se rapprocher, pour pouvoir proclamer, comme dans ce cas, que la création artistique en temps réel représente l'aspiration la plus élevée de l'artiste universel.

Carmen García-Ormaechea a une chaire de professeur d'Histoire à l' Universidad Complutense de Madrid.

[1] L'Art du Pinceau est inhérent à la civilisation chinoise, mais son influence recouvre toute l'aire extrême-orientale, s'étendant à travers la Corée et tout particulièrement le Japon, où il fleurit dans la peinture *sumi-e* (à l'encre chinoise monochrome), le Laos et le Vietnam (les pays " chinois " de l'Indochine).

[2] Le sceau était l'identification officielle de tout homme d'Extrême-Orient jusqu'à l'apparition, vers le milieu du XXe siècle, des documents d'accréditation, comme la carte d'identité ou le passeport. Cette fonction pratique est peut-être l'unique raison pour laquelle le sceau n'est pas considéré comme un " Trésor de la Chambre du Lettré ", parce que de même que les Quatre Trésors, le sceau participe à l'œuvre. Qui plus est, chaque propriétaire ou admirateur célèbre peut apposer son sceau sur l'œuvre en signe d'appréciation ; de cette manière, le propriétaire, plus que l'auteur, est parfois celui qui donne à l'œuvre son importance. Il est très fréquent que les œuvres d'art de l'Asie Orientale racontent de façon explicite leur propre histoire, en augmentant ainsi leur valeur artistique.

[3] La plupart des citations qui ont été littéralement recueillies dans cet article proviennent de Lin, Yutang : *Teoría China del arte*. Editorial Sudamericana (Colección Perspectivas), Buenos Aires, 1968. Pour cette citation, p. 61.

[4] L'empire Han (206 avant l'ère chrétienne - 220) établit le premier gouvernement civil de Chine. Parmi ses progrès politiques, nous pouvons citer le concept de citoyenneté et les alliances avec les peuples limitrophes

Arte. Editorial Sudamericana (Colección Perspectivas), Buenos Aires, 1968. De esta cita, p.61.

[4] El imperio Han (206 a.C-220 d.C.) constituye el primer gobierno civil de China. Entre sus avances políticos se encuentra el concepto de ciudadanía y las alianzas con los pueblos limítrofes, que aseguraron la paz durante los más de cuatro siglos que duró su mandato, y que permitieron la apertura de China al resto de Asia con la creación de la Ruta de la Seda (lo que aseguró la entrada de divisas y la solvencia económica del imperio). Para la administración civil de tan enorme territorio (mayor en extensión a la Comunidad Europea actual) se creó un cuerpo de funcionarios, de carácter vitalicio aunque no hereditario, que opositaba a los exámenes en la corte, basados en los textos confucianos (*Rujia* o Escuela de Letrados), la música, la caligrafía, la astrología y las matemáticas. Esta burocracia (que se perpetuará en China hasta 1911), estaba compuesta por cualquier ciudadano chino que superara los exámenes, y nutrirá de calígrafos al Arte del Pincel.

[5] El imperio Tang (618-907) logra la restauración imperial de China tras la caótica etapa de las invasiones de los *xiungnu* (hunos) y de los *wei* (bárbaros). La dinastía Tang vuelve a abrir la Ruta de la Seda y restituye la hegemonía política de China en todo Asia Oriental. De carácter cosmopolita e investigador, los Tang descubren la porcelana, la imprenta, la brújula y la pólvora. El Bosque de Pinceles funcionó como una institución político-literaria hasta el siglo XX y, aunque después de la caída de la dinastía Tang perdió influencia, sirvió de modelo a la posterior Academia de Pintura, de índole específicamente artística.

[6] La dinastía Song (960-1279) resurge de las cenizas tras más de medio siglo de guerra civil. Quizá esta situación sea la causante de la desconfianza que los letrados muestran por el confucianismo como modelo del orden social, y también de su creciente acercamiento al taoísmo, que toma a la naturaleza como modelo del comportamiento humano y que potenciará la pintura de paisaje como una filosofía de vida. La estética taoísta, alcanza su esplendor durante el imperio Song y desde entonces ha fundamentado el arte chino.

[7] El mejor libro en castellano sobre el vacío en la pintura china es el de Cheng, François: *Vacío y plenitud*. Ediciones Siruela (La biblioteca azul), Madrid, 1993. Resulta además un buen texto sobre la dualidad yin-yang, la estética taoísta, y la obra de Shi Tao.

[8] Jullien, François: *Elogio de lo insípido*. Ediciones Siruela (Biblioteca de ensayo), Madrid, 1998., p. 13. Este interesante texto ofrece una excelente traducción del francés, así como un importante glosario de términos, escritos en caracteres chinos y en *pinyin*.

[9] Lin, opus cit. (p.90. y p.126, respectivamente).

[10] Cheng, opus cit. (p.95).

[11] Lin, opus cit. (pp.188-191).

[12] Ibídem (pp.96-99). Lin yutang considera que este texto

qui assurèrent la paix pendant un règne de plus de quatre siècles, et qui ont permis que la Chine s'ouvre au reste de l'Asie avec la création de la Route de la Soie (et en conséquence, l'entrée de devises et la solvabilité de l'empire). Pour l'administration civile d'un territoire immense (plus vaste que la Communauté Européenne actuelle), un corps de fonctionnaires a été créé, à caractère viager bien que non héréditaire ; les examens auxquels ces fonctionnaires se présentaient à la cour, étaient basés sur les textes confucianistes (*Rujia* ou École de Lettrés), la musique, la calligraphie, l'astrologie et les mathématiques. Cette bureaucratie (qui se perpétue en Chine jusqu'en 1911), pouvait être intégrée par tout citoyen chinois ayant été reçu aux examens, était le vivier des calligraphes de l'Art du Pinceau.

[5] L'empire T'ang (618-907) parvient à cimenter la restauration impériale de la Chine après l'étape chaotique des invasions des *Xiungnu* (Huns) et des *Wei* (Barbares). La dynastie T'ang ouvre de nouveau la Route de la Soie et restitue à la Chine l'hégémonie politique dans toute l'Asie Orientale. De caractère cosmopolite et ayant une vocation pour la recherche, les T'ang découvrent la porcelaine, l'imprimerie, la boussole et la poudre. Le Bois de Pinceaux fonctionne comme une institution politique et littéraire jusqu'au XXe siècle ; et bien qu'elle ait subi une perte d'influence à la chute de la dynastie T'ang, elle a été ultérieurement le modèle pour l'Académie de Peinture, à caractère spécifiquement artistique.

[6] La dynastie Song (960-1279) surgit de ses cendres après plus d'un demi-siècle de guerre civile. Cette situation a peut-être été la cause de la méfiance des lettrés envers le confucianisme comme modèle de l'ordre social, et aussi de leur approche croissante du taoïsme, qui prend la nature comme modèle du comportement humain, et qui valorise la peinture de paysage, en la proposant comme une philosophie de vie. L'esthétique taoïste atteint son apogée pendant l'empire Song et représente depuis le fondement de l'art chinois.

[7] Le meilleur livre en espagnol sur le vide dans la peinture chinoise est celui de Cheng, François : *Vide et plénitude*. Éditions Siruela (La biblioteca azul), Madrid, 1993. En outre, c'est un bon texte sur la dualité *yin-yang*, l'esthétique taoïste et l'œuvre de Shi Tao.

[8] JULLIEN, François : *Elogio de lo insípido*. Ediciones Siruela (Biblioteca de ensayo), Madrid, 1998., p. 13. Cet intéressant texte offre une excellente traduction du français, ainsi qu'un important glossaire de termes, écrits en caractères chinois et en *pinyin*.

[9] Lin, op. cit., p. 90. et p. 126, respectivement.

[10] Cheng, op. cit., p. 95.

[11] Lin, op. cit., pp. 188-191.

[12] Ibidem, pp. 96-99. Lin yutang considère que ce texte marque la naissance du paysage et détermine son évolution aux dépens du genre du portrait. Guoxi (1020-

marca el nacimiento del paisaje y determina su evolución a expensas del género de retrato. Guoxi (1020-1090) escribió este tratado estético en el año 1080, en plena gloria artística, con el deseo de transmitir su sabiduría a la posteridad. Pero eligió un lenguaje directo que permitiera mostrar los intensos sentimientos que le suscitaban las montañas, el agua o el viento, describiéndolos por boca de su hijo.

[13] Al Arte del Pincel nunca le interesó reproducir la realidad óptica. Le parece absurdo intentar trasladar el volumen, lo tridimensional, a una superficie pictórica, bidimensional. Precisamente lo que hay que plasmar es lo que no cambia de tres a dos dimensiones: el espíritu, la esencia, el sentimiento, etc. A pesar de esta idea fundamental, puede parecer que algún autor chino explica las distancias del paisaje desde un punto de vista físico cuando dice: mirar las montañas desde arriba, desde abajo, y de frente, equivale a hacerlo en distancia profunda, alta y a nivel, respectivamente.

[14] Lin, opus cit. (pp. 49-50).

[15] Ibidem (p.90).

[16] "Los Cuatro Tesoros del Estudio del Letrado" son instrumentos venerados y objetos de coleccionismo: pincel, barra de tinta, piedra de tinta y soporte. Todos se transforman en el proceso creativo expresando un aspecto del espíritu de la vida en su interrelación con los restantes.

[17] Hay muchos tipos de pinceladas: *Bai miao* o pincelada de contorno; *Cun* o pincelada de textura (con veinticinco variedades de "arruga" o "rizo", que dan forma a la línea de contorno ya realizado); *Fei bai* o blanco volador, consistente en dar la pincelada con la punta del pincel abierta, para crear espacios vacíos produciendo una sensación de rapidez y claridad; *Gan bi* o pincel seco (pincelada con poca tinta y muy expresiva); *Gong bi* o pincelada de detalle, que es propia del virtuosismo en la pintura decorativa. La pincelada es la base estética de la teoría china del arte, porque combina pincel-tinta, lleno-vacío, oscuro-claro, montaña-agua, *yin-yang*, y hombre-cielo.

1090) écrivit ce traité d'esthétique en 1080, en pleine gloire artistique, avec le désir de transmettre son savoir à la postérité. Mais il choisit un langage direct qui lui permet de montrer les sentiments intenses que suscitaient les montagnes, l'eau ou le vent, en les décrivant par l'intermédiaire de son fils.

[13] L'Art du Pinceau n'est jamais intéressé par la reproduction de la réalité optique : il trouve absurde de tenter de transférer le volume, le tridimensionnel, sur une surface picturale bidimensionnelle. Ce dont il faut s'occuper est précisément ce qui ne passe pas de trois à deux dimensions : l'esprit, l'essence, le sentiment... Malgré cette idée fondamentale, il peut sembler que quelque auteur chinois explique les distances du paysage d'un point de vue physique quand il dit : regarder les montagnes d'en haut, d'en bas, et en face, équivaut à le faire respectivement suivant les distances " profonde, haute, et à niveau ".

[14] Lin, op. cit., pp. 49-50.

[15] Ibidem, p. 90.

[16] Les " Quatre Trésors de la Chambre du Lettré " sont des instruments vénérés et des objets de collection : pinceau, bâton d'encre, pierre à encre et support. Tous se transforment dans le processus créatif, en exprimant un aspect de l'esprit de la vie dans sa relation avec les autres.

[17] Il existe de nombreux types de touche de pinceau : *Bai miao*, ou touche de pinceau de contour ; *Cun*, ou touche de pinceau de texture (avec vingt-cinq variétés de " ride " ou " moire ", qui donnent sa forme à la ligne de contour déjà réalisée) ; *Fei bai*, ou cible volante, qui consiste à donner la touche de pinceau avec la pointe du pinceau ouverte, pour créer des espaces vides produisant une sensation de rapidité et de clarté ; *Gan bi*, ou pinceau sec (touche de pinceau avec peu d'encre, très expressive) ; *Gong bi*, ou touche de pinceau de détail, qui est le propre de la virtuosité dans la peinture décorative. La touche de pinceau est la base esthétique de la théorie chinoise de l'art, parce qu'elle combine pinceau-encre, plein-vide, obscur-clair, montagne-eau, *yin-yang*, et homme-ciel.

PAUL F. BERLINER

Las vicisitudes del solista *

Bajo la presión de pensar en movimiento, en la trepidante interacción y en los marcos continuamente cambiantes de sus concepciones, los improvisadores luchan habitualmente contra una variedad de desafíos, experiencias potencialmente desalentadoras. Una de ellas tiene que ver con la impredecible relación entre los materiales musicales que han desarrollado como parte de su amplio bagaje y las ideas que les vienen a la mente durante los *solos*. Las cosas siempre ocurren "espontáneamente", de acuerdo con Harold Ousley. Éste "practica ciertas frases", pero se encuentra a veces con que "ninguna de estas frases aparece en mis *solos*, y me encuentro tocando algo totalmente distinto". O, para su sorpresa, ciertos motivos "aparecen, aunque sólo los he practicado unas pocas veces y no creía dominarlos lo suficiente como para poderlos emplear".

Incluso las propias alusiones de un artista acerca de la literatura del jazz pueden coger al mismo por sorpresa, como cuando Cheatham "se lanzó directamente a tocar dos coros" [de un *solo* de Charlie Parker] no sabía lo que iba a hacer hasta después de hacerlo", remarca. "Simplemente me encontré haciéndolo". Años antes, mientras trabajaba con la banda de Lionel Hampton, Cheatham había aprendido el *solo* "de los miembros más jóvenes de la sección de trompetas". Solían tocarlo juntos como una parte del arreglo de *I Got Rhythm*.

Si bien en algunos momentos los solistas deben responder artísticamente a frases inesperadas que surgen de su vocabulario almacenado o de asociaciones con sus anteriores improvisaciones, en otros deben luchar contra una puntual tendencia a utilizar su vocabulario de una manera repetitiva o poco

* Texto extraído del libro *Jazz; infinite art of improvisation*. Publicado con la autorización del editor y del autor.

Les vicissitudes du soliste *

Soumis à la pression de penser en mouvement, dans l'interaction trépidante et dans les limites continuellement changeantes de leurs conceptions, les improvisateurs luttent généralement contre une variété de défis et d'expériences potentiellement décourageantes. L'une d'elles se rapporte à la relation imprévisible entre les matériaux musicaux qu'ils ont développés comme faisant partie de leur ample bagage et les idées qui leur viennent à l'esprit durant les *solos*. Les choses arrivent toujours " spontanément ", selon Harold Ousley : ce musicien " pratique certaines phrases ", mais il arrive parfois que " aucune de ces phrases ne surgisse dans mes solos, et je me trouve en train de jouer quelque chose de totalement différent ". Ou, à sa grande surprise, certains motifs " apparaissent, bien que je ne les aie pratiqués que très rarement et je ne pensais pas les maîtriser suffisamment pour pouvoir y recourir ".

Même les allusions qu'un artiste fait à la littérature du jazz peuvent le prendre par surprise. Par exemple Cheatham, qui commente : " en me lançant directement pour jouer deux chorus [d'un solo de Charlie Parker], je ne savais pas ce que j'allais faire avant de l'avoir fait. Je me suis simplement trouvé en train de le faire ". Quelques années auparavant, alors qu'il travaillait dans l'orchestre de Lionel Hampton, Cheatham avait appris le *solo* " des membres les plus jeunes de la section des trompettes ". Ils avaient l'habitude de le jouer ensemble comme une partie de l'arrangement de *I Got Rhythm*.

Et si à certains moments, les solistes doivent répondre artistiquement à des phrases imprévues qui surgissent de leur vocabulaire acquis ou à partir d'associations avec leurs improvisations précédentes, ils doivent à d'autres moments lutter contre une tendance ponctuelle à utiliser leur vocabulaire

* Texte extrait du livre: *Jazz; infinite art of improvisation*. Publié avec le permis de l'éditeur et de l'auteur.

original. "A veces, cuando estás preparándote para tocar, te dices *no quiero tocar lo mismo de siempre*, e intentas deliberadamente no hacerlo, pero terminas tocando ese mismo repertorio de todas formas", dice Bobby Rogovin lamentándose. La experiencia de Lonnie Hillyer es muy parecida. "algo tan simple como intentar hacer que las frases salgan de otra manera es duro, a veces, muy duro", dice, "porque estamos programados. En ocasiones es casi como correr cuesta arriba, porque pretendes que las cosas surjan de manera distinta, pero no lo hacen". Los improvisadores pueden esforzarse por salir de un curso melódico conocido en cuanto se dan cuenta de que han caído en él, pero sólo para encontrarse a sí mismos caminando por otro igualmente familiar.

Una de las grandes ironías asociadas a la improvisación es que, en cuanto los artistas completan la práctica rigurosa requerida para situar un nuevo motivo musical entre sus recursos, deben resguardarse de su uso rutinario o poco inspirado. Las demandas de la improvisación hacen este reto inevitable. "Todo está pasando muy rápido cuando actúas, pero tienes que tocar algo", dice Harold Ousley. "Recuerdo una época en la que no quería tocar nada que hubiese oído antes. Siempre quería tocar cosas diferentes. Pero esa actitud me agarrotaba porque, al rechazar ciertas frases familiares que me venían a la mente, llegaba tarde a la hora de reemplazarlas con otra cosa. Cuando estoy practicando o tocando una pieza ahora", continúa, "toco directamente lo que me viene a la cabeza". Normalmente, los solistas deben estar preparados para gestionar ideas que surgen en transformaciones variadas sin la preconcepción o voluntad del artista. "Cuando llega el momento de que emerja una frase particular", observa John McNeil, "aparecerá, aunque normalmente no en la forma en que la practicaste. De alguna manera, se altera. A lo mejor, medio tiempo a la derecha o a la izquierda de donde la habías practicado, o con algunas notas de más. O quizá conectada a una frase diferente", señala.

Estas caprichosas ocurrencias pueden ser parcialmente explicadas en términos de la presión bajo la que los improvisadores operan y las inevitad'une façon répétitive ou peu originale. " Parfois, quand tu es en train de te préparer à jouer, tu te dis : je ne veux pas jouer toujours la même chose, et tu te proposes, délibérément, d'atteindre ce but, mais tu finis de toutes façons par jouer le même répertoire ", dit Bobby Rogovin en soupirant. L'expérience de Lonnie Hillyer est très semblable : " une chose aussi simple que tenter de produire des phrases autrement s'avère être difficile, parfois très difficile ", dit-il, " parce que nous sommes programmés. Dans certaines occasions, c'est presque comme remonter une pente en courant, parce que tu prétends que les choses se produisent autrement, mais elles ne le font pas ". Les improvisateurs ont beau faire tous les efforts pour sortir d'une ornière mélodique connue dès qu'ils se rendent compte qu'ils sont en train d'y tomber : ils ne font que se retrouver en train de suivre une autre trace tout aussi familière.

Par une de ces grandes ironies liées à l'improvisation, les artistes, après avoir effectué la pratique rigoureuse requise pour incorporer dans leur vocabulaire un nouveau motif musical, doivent se méfier de l'utiliser de façon routinière ou peu inspirée. Les exigences de l'improvisation rendent ce défi inévitable. Harold Ousley dit que " tout se passe très rapidement quand tu joues, mais tu dois jouer quelque chose. Je me souviens d'une époque où je ne voulais jamais jouer quelque chose que j'avais entendu auparavant. Je voulais toujours jouer des choses différentes. Mais cette attitude m'ankylosait parce qu'en repoussant certaines phrases familières qui me venaient à l'esprit, j'étais toujours en retard au moment de les remplacer par autre chose. Maintenant, quand je suis en train de répéter ou en train de jouer une pièce, je joue directement ce que j'ai en tête ". Normalement, les solistes doivent se préparer à gérer les idées qui surgissent de façons diverses, en se transformant, sans préméditation et sans une intention précise. D'autre part, John McNeil signale : " quand arrive le moment où une phrase particulière émerge, celle-ci apparaîtra, bien que généralement non de la façon dont tu l'avais travaillée. D'une certaine façon, elle s'altère ; peut-être avec un demi temps d'avance ou de retard sur ce que tu avais prévu en la travaillant, ou avec quelques notes de plus. Ou, qui sait, liée à une phrase différente ".

bles discrepancias que surgen a veces entre ideas intencionadas y realizadas. Bajo la superficie de estas discrepancias está la potencialmente compleja naturaleza de la concepción musical ante las miles de sutilezas que definen la improvisación como actividad. Al igual que los recursos musicales de que dispone el improvisador, las ideas que surgen durante un *solo* asumen diferentes formas de interpretación: sonidos, gestos físicos, exposiciones visuales, y verbalizaciones. Potencialmente, cada una de estas formas recoge procedimientos de pensamiento diferentes y cualidades distintivas de mediación con el cuerpo.

En la interacción de los modos cambiantes de pensamiento del improvisador, a veces surgen varias imágenes mentales silmultáneamente para reforzar el mismo motivo musical; otras veces, un solo tipo de imagen predomina, favoreciendo ideas pertenecientes a su propio mundo de representación e imaginación, y alterando temporalmente la naturaleza del *solo*. A medida que los distintos modos de pensamiento ejercen grados variados de influencia desde sus esferas separadas o superpuestas de actividad, periódicamente, prevalece uno sobre otro, su equilibrio, siempre cambiante, afecta a los acontecimientos musicales progresivos de una improvisación. El equilibrio es, asimismo, modificado constantemente por estos eventos. En última instancia, la interacción dinámica entre distintos modos de pensamiento musical forma el corazón de la improvisación como proceso de composición.

En respuesta a un gesto musical problemático, las capacidades verbalizantes de la mente del intérprete pueden adquirir protagonismo, asumiendo un papel evaluativo y recordando al intérprete los factores estéticos fundamentales para el uso del lenguaje del jazz[1]. Emily Remler está "reaccionando constantemente" a lo que interpreta, obsequiándose con "pequeñas felicitaciones o condenas". En palabras de Fred Hersch, "es como si tuvieras una tercera oreja que supervisara todo el asunto –la parte del oficio– y que te dijera por dónde ir cuando estás haciendo un *solo*". A lo que añade, "si vas a repetir una frase, repítela de manera distinta, cámbiala un poco; haz que diga

Ces occurrences capricieuses peuvent s'expliquer partiellement par la pression dans laquelle les improvisateurs agissent et par les inévitables discordances qui apparaissent parfois entre l'intention et la réalisation. Derrière ces discordances se trouve le caractère potentiellement complexe de la conception musicale, confrontée aux milles subtilités qui caractérisent l'improvisation. De même que les interventions de l'improvisateur, les idées qui surgissent le temps d'un *solo* concernent différentes formes d'interprétation : sons, gestes physiques, présentation visuelles et verbalisations. Potentiellement, chacune de ces formes recueille des procédés de pensée différents et des qualités distinctes de médiation avec le corps.

Dans l'interaction dynamique des différents modes de pensée de l'improvisateur, plusieurs images mentales surgissent parfois ensemble pour souligner le même motif musical ; d'autres fois, une seule image prévaut, favorisant des idées qui appartiennent à son propre monde de représentation et d'imagination, et en altérant temporairement la nature du *solo*. Au fur et à mesure que les différents modes de pensée exercent des degrés variés d'influence à partir de leurs sphères d'activité séparées ou superposées, périodiquement, l'un ou l'autre prédomine, et l'équilibre, toujours changeant, affecte l'évolutio des événements musicaux au cours d'une improvisation. L'équilibre est, ainsi même, constamment modifié par ces événements. En dernière instance, l'interaction dynamique entre différents modes de pensée musicale forme le cœur de l'improvisation en tant que processus de composition.

En réponse à un geste musical problématique, les capacités de verbalisation de l'interprète peuvent devenir prépondérentes, assumant un rôle d'évaluation et rappelant à l'interprète les facteurs esthétiques fondamentaux pour le langage du jazz[1]. Emily Remler est " en réaction constante " par rapport à ce qu'elle interprète, s'accordant " de petites félicitations ou des légers blâmes ". À ce propos, Fred Hersch déclare que " cela revient à avoir une troisième oreille qui superviserait toute l'affaire – la part du métier – et qui te dirait où aller quand tu joues un solo ". Puis il ajoute : " si tu t'apprêtes à répéter une phrase, répète-la d'une autre manière, change-la un peu ; joue-la de façon qu'elle dise quelque chose, qu'elle parle

algo; haz que hable diferente. Haz que la frase que ahora tocas arroje luz sobre la frase que acabas de tocar, o sobre la que estás a punto de tocar. Haz algo para dar contraste musical. No te empecines siempre con lo mismo. Intenta algo distinto. Ten recursos. Usa más tu mano izquierda".

Si Hersch "toca todo el teclado o sólo una parte, es una decisión consciente. Si cambio", dice, "significa que estaba aburrido con lo que estaba haciendo, y el cambio significa un contraste. Realmente intento que la música siga siendo interesante para mí". La naturaleza de este diálogo puede afectar a la longitud y forma total del *solo*. John Coltrane también habla de esto. Si en mitad de un solo "siento que simplemente toco notas..., a lo mejor es que no siento el ritmo o que no estoy en la mejor forma..., trataré de construir otras cosas hasta el punto en que la inspiración vuelva otra vez, cuando las cosas sean espontáneas y no artificiales. Si alcanzo ese punto otra vez, siento que puedo continuar, que está vivo otra vez. Pero si no ocurre esto, lo abandonaré, lo despediré amablemente"[2]. Entre los cometidos del tercer oído, se incluyen el combinar la energía emocional con la lógica de las ideas musicales, y mantenerlas en equilibrio. Cuando los improvisadores alcanzan "estados extáticos" durante los *solos*, deben eventualmente "salirse y preguntarse, ¿a dónde puede ir el *solo* desde aquí?"[3].

En respuesta a esta cuestión –o, dicho de otra forma, en respuesta a la disminución de inspiración o a los problemas improvisatorios descritos anteriormente– los aspectos teóricos de la mente del improvisador podrían invocar la imagen de un modelo teórico, instándole con éxito a que los siguientes tonos sean extraídos de la colección dictada por dicho modelo. Si Melba Liston se siente "con duende", dice, "entonces seguiré a oído. Si no, prestaré atención a los acordes y me guiaré por ellos. Yo me sé las escalas pertenecientes a cada acorde y todo eso, por tanto puedo escoger las notas si estoy inspirada o no". Liston es generalmente "más prudente" con los *solos* "hoy en día", y no siempre confía en su oído únicamente. De manera similar, Benny Bailey dice: "trato de abrir mi mente un poco y así poder hacer algo

différemment. Fais en sorte que la phrase que tu joues en ce moment illumine la phrase que tu viens de jouer, ou celle que tu vas jouer immédiatement après. Fais quelque chose pour provoquer un contraste musical. Ne t'obstine pas toujours sur le même matériau. Essaie quelque chose de différent. Fais en sorte d'avoir des interventions différentes. Utilise un peu plus ta main gauche ".

Si Hersch " joue sur tout le clavier ou seulement sur une partie, c'est une décision consciente. Si je change ", précise-t-il, " cela signifie que j'étais en train de m'ennuyer avec ce que je faisais, et le changement signifie un contraste. J'essaie vraiment que la musique continue à être intéressante pour moi ". La nature de ce dialogue peut affecter la durée et la forme totale d'un *solo*. John Coltrane parle aussi de ce point : " ... [si au milieu d'un solo] je sens que je suis simplement en train de jouer des notes..., c'est sans doute que je sens pas le rythme ou que je ne suis pas au mieux de ma forme..., j'essaierai de construire d'autres choses jusqu'au moment où l'inspiration revient, où les choses redeviennent spontanées et non artificielles. Si j'atteins à nouveau ce point, je sens que je peux continuer, que la vie est revenue. Mais si ça n'arrive pas, j'abandonnerai la chose que je suis en train de faire, je lui donnerai gentiment congé"[2]. Parmi ses fonctions, la troisième oreille doit combiner l'énergie émotionnelle avec la logique des idées musicales, et les maintenir en équilibre. Quand les improvisateurs atteignent des " états extatiques " durant les solos, ils doivent ensuite " en sortir et se demander où le solo peut-il aller à partir d'ici ? "[3].

En réponse à cette question – autrement dit, en réponse à la baisse de l'inspiration ou aux problèmes d'improvisation décrits auparavant – le côté conceptuel de l'improvisateur pourrait invoquer un modèle théorique, l'amenant, avec succès, à choisir les sons suivants dans la collection dictée par ce modèle. " Si je me sens possédée par l'inspiration ", dit Melba Liston, " je continue à l'oreille. Dans le cas contraire, je fais attention aux accords et je me laisse guider par eux. Je connais toutes les gammes appartenant à chaque accord et tout le reste, je peux donc choisir les notes suivant mon inspiration ". Liston est en général " plus prudente " avec les *solos* " aujourd'hui " et ne se fie pas toujours uniquement à son

distinto, porque, a veces, me aburro a mí mismo tocando las mismas cosas una y otra vez". Bailey se ríe y elabora:

"Por tanto, estoy intentando trabajar sobre las cosas fuera del acorde, para acercarme al acorde indirectamente –desde medio tono por encima o por debajo, las notas de fuera– y mezclarlas con las notas de dentro. Te dará una visión general mayor de la música y estimulará la fantasía. O pensaré en tocar determinados intervalos. Si pienso en un intervalo como en una quinta aumentada, va a cambiar mi forma de tocar. Me sorprenderé a mí mismo tocando cosas que no esperaba".

Sin embargo, en cuanto el artista responde a este tipo de concepto teórico e interpreta el intervalo, la imaginación auditiva puede asumir el control y elegir algunos de los tonos siguientes por oído, extendiendo y consolidando la sucesión completa de tonos para formar una frase efectiva. Entonces, la imaginación auditiva y verbalizadora, dando el visto bueno de la acción, se prepara para repetir la frase, cuando de repente el cuerpo del intérprete opta unilateralmente por otra opción. Un trompetista, por ejemplo, que transporta un motivo para desarrollarlo secuencialmente, podría iniciarlo en un nivel tonal no del todo calculado, viéndose obligado a transformar el motivo instantáneamente en el limite extremo de su tesitura instrumental, a cortarlo prematuramente o a invertir su dirección melódica.

Bajo otras circunstancias, los dedos cambian ciertos tonos dentro del contorno intencionado de la frase para hacer su ejecución más confortable. Durante una pieza en la que un bajo ostinato dejaba los dedos de Donald Pate muy agarrotados, éste inventó variaciones en el ostinato para su descanso físico. Las figuras idiomáticas que se realizan con cierta facilidad en un instrumento y son fácilmente negociables en el terreno físico normalmente cumplen este papel. Alternativamente, los dedos pueden bailar una variación rítmica muy ocurrente sobre la figura intencionada en respuesta a un impulso emocional, o proceder como un acto reflejo a otra frase completamente diferente que asocia con los acordes sonantes en la pieza.

Adicionalmente, los dedos pueden alterar la ouïe. Similairement, Benny Bailey dit : " J'essaie d'ouvrir un peu mon esprit pour pouvoir ainsi faire quelque chose de différent, parce que, parfois, je m'ennuie en jouant les mêmes choses une fois après l'autre ". Bailey se met à rire et développe son idée : " J'essaie donc de travailler sur les choses hors de l'accord, pour me rapprocher indirectement de l'accord – à partir d'un demi-ton supérieur ou inférieur : les notes étrangères – et les mélanger aux notes qui lui sont propres. Cela donne une vision plus large de la musique et stimule la fantaisie. Ou bien, je peux penser jouer des intervalles déterminés. Si je pense à un intervalle comme la quinte augmentée, cela va changer ma façon de jouer. Je me surprendrai en train de jouer des choses auxquelles je ne m'attendais pas ".

Cependant, lorsque l'artiste réagit à ce type de concept théorique et interprète l'intervalle, alors l'imagination auditive peut assumer le contrôle. Elle choisit à l'oreille certains sons, continuant et consolidant la succession des sons afin de former une phrase effective. Alors, l'imagination auditive et verbale, autorisant l'action, se prépare à répéter la phrase ; quand, soudain, le corps de l'interprète décide unilatéralement autre chose. Un trompettiste, par exemple, qui transpose un motif pour le développer de façon séquentielle, pourrait commencer à un niveau pas tout à fait calculé et se verrait obligé de transformer le motif instamment, à la limite extrême de sa tessiture instrumentale, à le couper prématurément ou à inverser sa direction mélodique.

Dans d'autres circonstances, les doigts changent certains sons du contour mélodique de la phrase pour rendre son exécution plus confortable. Durant une pièce où une basse *ostinato* engourdissait ses doigts, Donald Pate inventa des variations sur l'*ostinato* pour pouvoir se reposer physiquement. Ce sont les figures idiomatiques qui se réalisent avec une certaine facilité sur un instrument et qui sont facilement négociables sur le plan physique, qui jouent généralement ce rôle. Alternativement, les doigts peuvent danser sur une variation rythmique très bienvenue, en réponse à une impulsion émotionnelle, ou procéder par réflexe à une autre phrase, complètement différente, qui s'associera aux accords qu'on entend dans la pièce.

concepción de la imaginación auditiva mediante la exploración de las relaciones físicas entre el motivo imaginado y otros modelos similares. En una ocasión, acababa de empezar una frase destinada a ocupar el octavo compás de mi *solo* cuando me encontré tocando otra frase distinta, una que había practicado intensamente unos meses antes y había abandonado. Lo que era interesante de la maniobra, era que la frase intencional y su reemplazo inadvertido, aunque se componían de diferentes melodías, empezaron con la misma secuencia de *doités* [posiciones de dedos sobre las válvulas de la trompeta]. Fue como si mis dedos consideraran las dos frases como equivalentes lógicos en su base y me cambiara de una a otra con la facilidad de un guardagujas que lleva un tren a vías adyacentes.

En otra ocasión, cuando estaba practicando un *solo* largo de Lee Morgan de memoria, mis dedos saltaron suavemente y directamente de la primera mitad de una frase en un coro de *solo* a la segunda mitad de otra frase en otro coro. Sólo entonces me di cuenta de que las dos frases contenían un fragmento en común que, sirviendo de puente en la interpretación, me guiaron instantáneamente a través de todo el material en juego y crearon una nueva frase en el proceso. Estos incidentes ilustran la capacidad del cuerpo para dictar comportamientos durante las improvisaciones, dando primacía momentánea a la lógica física de un movimiento motívico sobre la lógica estrictamente auditiva de su forma melódica.

El carácter cambiante del cuerpo durante las representaciones puede también ampliar o modificar la concepción de improvisador. Betty Carter contrasta la música clásica, en la que el cuerpo del intérprete está obligado a reproducir los gestos musicales de otro compositor, con la expresión propia de la representación de jazz. A base de dar seguimiento constante al grado de reacción de su propia voz a medida que ella canta *scat* y a base de dar forma a sus invenciones de acuerdo con ellos, Carter no sólo conserva su voz, sino que provee a cada *solo* de unas características musicales únicas[4].

Ciertas particularidades pueden variar de ins-

En outre, les doigts peuvent altérer la conception et l'imagination auditive, à travers l'exploration des relations physiques entre le motif imaginé et d'autres modèles similaires. Dans une occasion, je venais de commencer une phrase destinée à occuper la huitième mesure de mon *solo*, quand je me suis trouvé en train de jouer une phrase différente, une phrase que j'avais intensément travaillée quelques mois auparavant et que j'avais abandonnée. Ce qui était intéressant dans cette manœuvre, était que la phrase intentionnelle et sa substitution inaperçue, bien que mélodiquement différentes, avaient commencé par la même séquence de *doigtés*. C'était comme si mes doigts considéraient les deux phrases comme étant au fond des équivalents logiques ; je pouvais passer de l'une à l'autre avec la facilité d'un chef de gare conduisant un train vers une ligne voisine.

Une autre fois, alors que je travaillais par cœur un long *solo* de Lee Morgan, mes doigts sautèrent doucement et directement de la première partie d'une phrase de chorus, à la seconde partie d'une autre phrase, appartenant à un autre chorus. C'est seulement alors, que je me suis rendu compte que les deux phrases avaient un fragment en commun, fragment qui, servant de pont dans l'interprétation, me guida instantanément à travers tout le matériau en question et créa dans la foulée une nouvelle phrase. Ces incidents illustrent la capacité du corps à dicter des comportements durant les improvisations, en favorisant momentanément la logique physique du mouvement d'un motif, au détriment de la logique strictement auditive de sa forme mélodique.

La mobilité du corps durant les interprétations peut aussi amplifier ou modifier la conception de l'improvisateur. Betty Carter met en contraste la musique classique, où le corps de l'interprète est obligé de reproduire les gestes musicaux d'un autre compositeur, et l'expression propre à l'interprétation de jazz. En se basant sur l'attention constante accordée au degré de réaction de sa propre voix au fur et à mesure qu'elle chante en *scat* et en donnant forme à ses inventions en accord avec ceci, Betty Carter conserve non seulement sa voix, mais encore pourvoit chaque *solo* de caractéristiques musicales uniques[4].

Certaines particularités peuvent varier d'un instrument à un autre. Quand les doigts des pianistes se

trumento a instrumento. En cuanto los dedos de los pianistas se calientan y empiezan a ser más hábiles, tienen acceso a una variedad más grande de modelos rítmicos y *tempos*. A medida que se sueltan los músculos faciales, labios y lengua, de los músicos de metales, pueden extender la tesitura de sus *solos*. A la inversa, cuando los músicos se cansan, pueden dirigir líneas melódicas a unos registros más bajos, menos agotadores, interpretar frases más cortas, interponiendo silencios más frecuentemente en la interpretación, o limitando la longitud de sus *solos* en general.

También influye el cuerpo cuando no consigue responder con exactitud a las demandas de la imaginación sonora. "Si estás tocando un instrumento como la trompeta, que se basa en la serie de armónicos, a veces vas a por una nota, y te viene otra. Podrías tener en mente cierta frase que intentabas empezar con un la, pero en su lugar podría aparecer algún otro tono como un sol o un si. Dios sabe por qué", Art Farmer añade riéndose, "pero lo hace". Estas discrepancias pueden tener una incidencia insignificante en la presentación de la idea en movimiento, como cuando un tono rápido sustituye inadvertidamente a otro dentro del motivo elegido. Otras veces, los sonidos espontáneos producen resultados que los intérpretes califican de significativos y deseables. Cuando un contrabajista "extiende la mano en busca de una nota y no acierta", observa Chuck Israels, el accidente puede producir "un efecto agradable. Por ejemplo, en algunas situaciones, el acorde podría ser G7 (# 9) [sol dominante con la novena sostenida]. Si estás en el registro alto del bajo y vas a por la novena sostenida, podrías aterrizar en la novena natural y todavía encontrar que es una agradable y jugosa opción".

De vez en cuando, los problemas tecnológicos pueden jugar un papel sustancial. En un concierto en Village Gate al que acudí, un pistón de la trompeta de Miles Davis se atascó en mitad de la improvisación. Davis sencillamente aceptó la pérdida de los tonos afectados como una limitación compositiva y formuló el resto del *solo* sin ellos.

La imposibilidad de predecir los actos musicachauffent et commencent à être plus habiles, ils ont accès à une variété plus grande de modèles rythmiques et de *tempos*. Au fur et à mesure que leurs muscles faciaux, leurs lèvres et leur langue se relaxent, les musiciens jouant des cuivres peuvent étendre la tessiture de leurs *solos*. À l'inverse, quand ils commencent à fatiguer, ils peuvent diriger les lignes mélodiques vers des registres plus graves, moins épuisants, jouer des phrases plus courtes, interposer plus fréquemment des silences au cours de l'interprétation, ou limiter la durée de leurs *solos* en général.

Le corps influe aussi quand il n'arrive pas à répondre avec exactitude aux demandes de l'imagination sonore. " Si tu joues un instrument comme la trompette, qui se base sur la série des harmoniques, tu cherches parfois une note et tu trouves une autre. Tu pourrais avoir en tête une certaine phrase que tu essaies de commencer par un la mais, à sa place, un autre son, un sol ou un si pourraient apparaître. Dieu seul sait pourquoi ", dit Art Farmer avant d'ajouter en riant : " mais Il fait que ce soit comme ça ". Ces discordances peuvent avoir une incidence insignifiante sur la présentation de l'idée en mouvement, comme lorsque, dans un motif, un son substitue rapidement et d'une façon inaperçue à un autre. D'autres fois, les sons joués spontanément produisent des résultats que les interprètes qualifient de significatifs et désirables. Quand un contrebassiste " tend la main à la recherche d'une note et n'arrive pas à l'atteindre ", remarque Chuck Israels, l'accident peut produire " un effet agréable. Par exemple, dans certaines situations, l'accord pourrait être G7 (# 9). Si tu es dans le registre aigu de la basse et tu vas à la recherche de la neuvième diésée, tu pourras atterrir sur la neuvième naturelle et trouver qu'il s'agit là d'une option agréable et fruitée ".

De temps en temps, les problèmes liés à la technologie des instruments peuvent jouer un rôle important. Durant un concert au Village Gate auquel j'assistais, un piston de la trompette de Miles Davis s'était coincé en pleine improvisation. Davis accepta simplement la perte des sons affectés comme une limitation compositionnelle et formula le reste du *solo* sans eux.

L'impossibilité de prévoir les actes musicaux produit des résultats sur toute la gamme de sensations, depuis l'erreur heureuse jusqu'au dé-

les produce resultados a lo largo de toda la horquilla de sensaciones, desde el afortunado error hasta el desastre. Harold Ousley comenta los problemas que pueden aflorar cuando un músico se prepara para iniciar una frase "y no sale, porque la zapatilla del saxofón está atascada, o, para un trompetista, porque se atasca un pistón, o no está bien situada la embocadura". A veces surgen problemas que atañen al valor real de las ideas y la relativa precisión con la que los artistas las conciben. Como en el uso del lenguaje, a veces hasta que los individuos realmente expresan las ideas nacidas en su mente, no descubren cómo de firme era su convencimiento y si les gusta en general. Art Farmer ilustra este asunto:

"De vez en cuando tienes ideas de las que no te habías dado cuenta. Tanto si tienes una idea que no aparece en el sentido que concebías, como si tienes una idea estúpida, hay que intentarlas todas. Como si tienes una idea que te viene a la cabeza, y no sabes si va a funcionar o no, tienes que probarla. Es el único modo de saberlo. Cuando hablo de una cierta idea, me refiero a una elección especifica de notas, algún tipo de idea melódica que podría venirte a la cabeza. Cuando oyes algo en la música y te gustaría tocar sobre ello. Como si tocas en el tono de do, y el acorde es do, pero en vez de tocar notas que están en el acorde, tocas notas que están completamente fuera de él. A veces funciona y a veces no. O podrías empezar con una buena idea y querer desarrollarla, pero entonces vas tan lejos que llegas al punto en que es insostenible por más tiempo, porque no tienes coordinación técnica entre cuerpo y cabeza".

Estos comentarios subrayan una de las condiciones esenciales de la composición de la música en el acto. Los improvisadores no pueden reparar sus frases no intencionadas o sus "accidentes" insatisfactorios. Más bien, reaccionan inmediatamente, esforzándose por integrarlas suavemente en sus interpretaciones. Los errores, en particular, son tratados como problemas espontáneos de la composición que requieren soluciones musicales inmediatas. Las soluciones quedan en lo que puede ser descrito propiamente como rescates musicales.

sastre. Harold Ousley commente les problèmes qui peuvent émerger quand un musicien se prépare à commencer une phrase " ...qui ne sort pas, parce qu'une clé du saxophone est coincée, ou un piston dans le cas d'un trompettiste, ou encore, parce que l'embouchure n'est pas bien en place ". Parfois, des problèmes surgissent quant à la valeur réelle des idées et à la précision relative avec laquelle les artistes les conçoivent. Comme c'est le cas avec le langage, parfois les individus ne découvrent la force des idées qui leur viennent à l'esprit, et leur accord avec elles, qu'en les exprimant réellement. Art Farmer se réfère à ce sujet dans ces mots : " De temps en temps tu as des idées dont tu ne t'étais pas rendu compte. Que ce soit une idée qui n'apparaît pas comme tu l'avais conçue, ou dans le cas où tu as une idée stupide, il faut toutes les essayer. Comme dans le cas où tu as une idée qui te vient à l'esprit et tu ne sais pas si elle va fonctionner ou non, tu dois l'essayer. C'est la seule façon de savoir. Quand je parle d'une certaine idée, je me réfère à un choix spécifique de notes, un certain type d'idée mélodique que tu pourrais avoir en tête. Quand tu entends quelque chose dans la musique et que tu aimerais jouer avec. Comme dans le cas où tu joues dans en do, et l'accord est celui de do, mais au lieu de jouer des notes qui sont dans l'accord, tu joues des notes qui sont complètement étrangères. Parfois ça fonctionne, parfois non. Ou tu pourrais commencer avec une bonne idée et tu voudrais ensuite la développer, mais alors tu vas si loin que tu arrives à un point où tu ne peux plus la soutenir plus longtemps, parce que tu n'as pas de coordination technique entre ton corps et ta tête ".

Ces commentaires soulignent une des conditions essentielles de la composition musicale en direct. Les improvisateurs ne peuvent pas rectifier leurs phrases non intentionnelles ou leurs " accidents " insatisfaisants. Ils réagissent plutôt immédiatement, en s'efforçant pour les intégrer en douceur dans leurs interprétations. Les erreurs, en particulier, sont traitées comme des problèmes spontanés de la composition qui requièrent des solutions musicales immédiates. Les solutions représentent ce qui pourrait être proprement décrit comme des sauvetages musicaux.

Contenu émotionnel

Dans la classe de maternelle dont le maître de

Sustancia emocional

En la clase de preescolar de la que Harold Ousley es director musical, un gran mural se asoma con el mensaje "Siento, luego existo". Las palabras bien podrían ser un himno para la sustancia emocional, otro importante componente del arte de los improvisadores. Factores fundamentales para la originalidad y el gusto de una improvisación son su "alma", su "espiritualidad" y su "integridad de expresión". Los músicos se refieren al contenido emocional de las improvisaciones aludiendo en parte a la metáfora de la narración. "Cuando haces un *solo*, atacas la melodía, sombreando las notas, creando la expresión, y comunicando tus sentimientos acerca de esa melodía a la persona que está escuchando. Si ellos pueden sentir eso, has contado tu historia". De manera similar, Chuck Israels describe la emoción en la representación de Miles Davis (con Cannonball Adderley) de *Autumn Leaves* como "extraordinaria, ¡qué concentración, qué entrega de sentimiento en esa pieza! Ésa es mi idea de cómo debe ser un intérprete. Cuando lo das todo en una pieza".

Ousley describe también, el "poder de concentración" y el análisis requeridos por parte de los que escuchan, si quieren interpretar correctamente la obra de un gran artista y derivar "algún tipo de sentimiento o significado de la misma". Ousley distingue entre "escucha visual", que es rica en imágenes, de "escucha verbal, ... la habilidad de oír conversaciones" en jazz como si un músico "estuviese hablando a alguien". Como corresponde, la capacidad de incorporar modelos de lenguaje verbal en las improvisaciones está muy bien reconocida entre los músicos que tocan, incluidos Lester Young, Charlie Parker y John Coltrane[5]. En este sentido, Doc Cheatman nos informa de que "si uno toca un *solo* precioso y está tocando de corazón, o está hablando con su instrumento, decimos *está contando una historia*. Si está tocando mal, decimos *toca como si tuviera piedras en la sangre*". En términos más generales, la habilidad de un instrumentista de representar con todos los matices de la voz también importa. El tono del trompetista Joe Louis "... tenía alma y envolvía tanta emoción que podría haber sido

musique est Harold Ousley, il y a un grand panneau mural avec le message suivant " Je sens donc j'existe ". Cela pourrait bien être un hymne adressé au contenu émotionnel, qui est une autre composante importante de l'art des improvisateurs. Dans une improvisation, les facteurs fondamentaux pour l'originalité et le goût sont son " âme ", sa " spiritualité " et son " intégrité d'expression ". Les musiciens se réfèrent au contenu émotionnel des improvisations en faisant en partie allusion à la métaphore de la narration. " Quand tu fais un solo, tu attaques la mélodie, en estompant les notes, en créant l'expression et en communiquant aux personnes qui t'écoutent tes sentiments liées à cette mélodie. Si elles peuvent sentir cela, tu as raconté ton histoire ". Similairement, Chuck Israels décrit son émotion au cours l'interprétation que fait Miles Davis (avec Cannonball Adderley) de *Autumn Leaves* comme étant " extraordinaire : quelle concentration, quel engagement de sentiment dans cette pièce! C'est mon idée de ce que doit être un interprète. Quand tu donnes tout dans une seule pièce ".

Ousley décrit aussi le " pouvoir de concentration" et la capacité d'analyse qui sont requis à ceux qui écoutent, s'ils veulent interpréter correctement l'œuvre d'un grand artiste et s'il veulent en retirer " un sentiment ou une signification quelconque ". Ousley distingue entre une " écoute visuelle ", qui est riche en images, et une " écoute verbale,... l'habileté d'entendre des conversations " en jazz, comme si le musicien " était en train de parler à quelqu'un ". Bien entendu, la capacité d'incorporer des modèles de langage verbal dans les improvisations est tout à fait acceptée par des instrumentistes comme Lester Young, Charlie Parker et John Coltrane[5]. En ce sens, Doc Cheatman nous apprend que, " si quelqu'un joue un beau solo et le joue par cœur, s'il parle avec son instrument, nous disons qu'il est en train de raconter une histoire. S'il joue mal, nous disons qu'il joue comme s'il avait des pierres dans le sang ". Pour employer des termes plus généraux, l'habileté d'un instrumentiste à jouer en uilisant toutes les nuances de la voix est aussi importante. Le son du trompettiste Joe Louis "... avait une âme et provoquait une telle émotion qu'on aurait pu le confondre avec celui d'un chant de femme "[6].

confundido con el de una mujer cantando"[6].

Las interpretaciones conmovedoras abarcan cualidades afectivas como patetismo, intensidad, urgencia, fuego y energía, cada *solo* interpretado expresamente como si fuese "el último que ibas a tocar en tu vida"[7]. Los músicos usan el término *energía* tanto literalmente como en sentido figurado. Al igual que se requiere energía para producir y proyectar sonidos desde los instrumentos musicales, también necesitan energía los intérpretes para emplear sus sentimientos e infundir los sonidos con emociones. Más aún, las ondas de sonido en sí mismas constituyen una forma de energía que afecta físicamente a los que las escuchan, y puede también influir en ellos emocionalmente. Mile Davis recuerda cuando distinguía, en una etapa temprana, las interpretaciones radiofónicas superficiales de bandas de *Swing* blanco que "no entraban en mi cuerpo", del impacto visceral de interpretaciones sustantivas de las bandas negras que inspiraron su carrera de jazz[8]. Benny Golson describe el "encanto místico" del estilo de Clifford Brown, en particular, que "irradiaba impulsos emocionales", haciendo a los oyentes, "reaccionar físicamente... retuércete, mueve tus pies... como si algo tangible se extendiera para agitar tu cuerpo"[9]. Gracias a la estrecha asociación entre música y baile en las tradiciones de música negra, un indicador del éxito de las actuaciones es su efectividad para inspirar a los oyentes de cara a expresarse en variadas y sutiles maneras, a través de millares de formas de bailar, ya que sienten "dispuestos... a chocar y rebotar, a arrastrarse lenta, o no tan lentamente, saltar, dar patadas, oscilarse, rodar, gritar, dar pisotones"[10].

En este mismo sentido, "el jazz no tiene que ver", para Lonnie Hillyer "con un instrumento en particular". Más bien, en términos más generales, es sobre todo "el sentido del amor de un intérprete, amor a la música y amor a la vida". El Jazz involucra al "alma humana" y a la habilidad de expresar "una gama completa de emociones humanas, de los celos y el amor, al odio y otros aspectos. Cómo algunos expresan esto a través de la música es increíble. Es lo que separa a Charlie Parker de muchos de sus imitadores". Hillyer tam-

Les interprétations émouvantes incorporent des qualités affectives comme le pathos, l'intensité, l'urgence, l'ardeur et l'énergie, chaque *solo* étant interprété comme si c'était " le dernier que tu allais jouer au cours de ta vie "[7]. Les musiciens utilisent le terme *énergie* dans le sens littéral aussi bien que figuré. De même qu'il faut une énergie pour produire et pour projeter des sons à partir des instruments musicaux, les interprètes ont aussi besoin d'énergie pour employer leurs sentiments et imprégner les sons de leurs émotions. En outre, les ondes sonores constituent elles-mêmes une forme d'énergie qui affecte physiquement ceux qui les écoutent, et qui peut aussi influencer leur état émotionnel. Miles Davis rappelle qu'il distinguait, au début de sa carrière, entre les interprétations radiophoniques superficielles des orchestres de *swing* blanc, qui " n'entraient pas dans mon corps ", et l'impact viscéral des interprétations intenses des orchestres noirs qui ont inspiré sa carrière de jazzman[8]. Benny Golson décrit le " charme mystique " du style de Clifford Brown, en particulier, qui " projetait, en irradiant, des impulsions émotionnelles", provoquant chez les auditeurs " des réactions physiques : tordez-vous, bougez les pieds... comme si quelque chose de tangible s'étendait pour agiter vos corps "[9]. Grâce à l'étroite association entre la musique et la danse dans les traditions de musique noire, un indicateur du succès des interprétations publiques consiste dans sa capacité à inspirer aux auditeurs la possibilité de s'exprimer de manières aussi variées que subtiles, à travers mille façons de danser, la possibilité de se sentir "prêts... à s'entrechôquer et rebondir, à se traîner lentement, ou pas aussi lentement, à sauter, marquer le rythme avec les pieds, à se balancer, à rouler, crier, *taper des pieds* "[10].

Dans le même sens, " le jazz n'a rien à voir ", pour Lonnie Hillyer, " avec un instrument en particulier ". Mais plutôt, en termes plus généraux, il est surtout " le sens de l'amour d'un interprète, amour pour la musique et amour pour la vie ". Le jazz engage " l'âme humaine " et l'habileté d'exprimer " une gamme complète d'émotions humaines, depuis la jalousie et l'amour, jusqu'à la haine. La façon dont certains expriment tout cela au moyen de la musique est incroyable. C'est ce qui sépare Charlie Parker de beaucoup de ses imitateurs ". Hillyer considère lui

bién considera a Miles Davis como "una de las personas con más talento y uno de los pocos que sabe cómo trabajar con cambios de humor cuando toca". Una vez, cuando Hillyer era "un niño allá en Detroit", Davis le llevó a un baile donde iba a tocar: "En ese momento, la gente estaba bailando y comenzó a tocar una balada. La gente simplemente dejó de bailar y se amontonó alrededor de él, para escuchar a ese tipo tocar una balada. ¿Sabes? Miles hizo que la gente PARARA de bailar, y no lo olvidaré nunca mientras viva. Eso es talento. Y por supuesto, Miles puede también hacer que la gente baile cuando quiera. Otro tipo así, es Gene Ammons. Estaba trabajando con Gene Ammons en una de las grandes bandas de Mingus, cuando tocó una nota y silenció a toda la sala. ¡La emoción detrás de una nota! ¡Fue fantástico!"

Los sonidos que los artistas manipulan son, a veces, terrenales y sensuales, otras veces son ásperos, y reflejan el lado duro de la vida. Especialmente evocativas son los gruñidos con sordina de la técnica *Gutbucket*[11], que, para Doc Cheatman, guardan relación con los "cubos de tripas" en los que los esclavos de las plantaciones llevaban las entrañas de los animales. "Bubber [Miley] solía decir, *si no tiene swing, no merece la pena tocarla; si no tiene gutbucket, no merece la pena tocarla*"[12]. Como los sonidos espirituales, los sonidos que encarnan los talantes e inflexiones del *blues* significan varias facetas de la cultura afroamericana. Para W. C. Handy, reflejan "nuestra historia, de dónde venimos y lo que experimentamos"; se remontan "a la esclavitud, a la nostalgia"[13]. Duke Ellington cuenta que cuando "[Artie] Whetsol... tocó la marcha fúnebre en *Black and Tan Fantasy*, solía ver grandes lágrimas cayendo por la cara de la gente", añade, "me gustan las grandes lágrimas"[14].

Dentro del espectro emocional de las interpretaciones, el humor también asume su papel, como cuando los improvisadores exhiben su dominio del lenguaje y la tradición del jazz contraviniendo sus convenciones para gastar bromas musicales. Tales prácticas pueden interpretarse también como un tipo de autoafirmación musical, análoga a las

aussi Miles Davis comme " l'une des personnes ayant le plus de talent et l'une des rares à savoir manier les changements d'humeur quand il joue ". Une fois, quand Hillyer était " un enfant qui vivait à Detroit ", Davis l'emmena à un bal où il allait jouer : " À un moment, les gens étaient en train de danser et Miles commença à jouer une ballade. Les gens cessèrent simplement de danser et formèrent un groupe autour de lui, pour écouter ce type jouer une ballade. Tu sais ce qui arriva ? Miles immobilisa les gens qui CESSÈRENT de danser, et je ne l'oublierai jamais, autant que je vivrai. Ça c'est le talent. Et bien évidemment, Miles peut aussi faire danser les gens quand il le veut. Gene Ammons est un autre type de ce genre. Je travaillais avec Gene Ammons dans un des grands orchestres de Mingus, quand il joua une note et provoqua le silence dans toute la salle. L'émotion avec une seule note ! C'était fantastique ! ".

Les sons que les artistes manipulent sont parfois terrestres et sensuels, d'autres fois ils sont âpres, et reflètent le côté dur de la vie. Les grognements en sourdine produits par la technique *Gutbucket*[11] sont particulièrement évocateurs et, pour Doc Cheatman, conservent une relation avec les " seaux de tripes " que les esclaves des plantations employaient pour les entrailles des animaux. " Bubber [Miley] avait l'habitude de dire que, 'si on n'a pas de swing, c'est inutile de jouer ; si on n'a pas [la technique] de gutbucket, c'est inutile d'en jouer '"[12]. De même que les sons des *spirituals*, ceux qui incarnent les valeurs et les inflexions du *blues* expriment de nombreuses facettes de la culture afro-américaine. Pour W. C. Handy, ils reflètent " notre histoire, d'où nous venons et ce que nous expérimentons " ; ils remontent " à l'esclavage , à la nostalgie "[13]. Duke Ellington raconte que lorsque " [Artie] Whetsol... joua la marche funèbre de la Black and Tan Fantasy, il voyait des grandes larmes couler sur les joues des auditeurs " ; et il ajoute : " j'aime les grandes larmes "[14].

Dans le spectre émotionnel des interprétations, l'humour aussi assume son rôle, au moment où les improvisateurs exhibent leur maîtrise du langage et de la tradition du jazz en s'opposant à ses conventions pour faire des plaisanteries musicales. De telles pratiques peuvent êtreinterprétées aussi comme un forme d'auto-affirmation musicale, analogue aux

prácticas de ciertos "juegos retóricos" de la tradición popular afroamericana[15]. Normalmente, el humor supone la distorsión deliberada de ciertos elementos musicales y la extensión de ciertas formas hasta sus límites. El humor normalmente permite al artista operar temporalmente fuera de las limitaciones formales antes de volver a ellas con éxito y en el proceso, bromear con las expectativas de los oyentes. Una tarde Bill Evans concluyó una pieza improvisando lo que parecía una serie ilimitada de finales. "No podrías hacer otra cosa que morirte de risa cuando lo oías. Fue increíble que Bill pudiese generar cadencia tras cadencia de esa forma".

Calvin Hill describe el alboroto de la banda de Jaki Byard durante una de sus actuaciones como una "anarquía rítmica" deliberada. Byard resolvía eventualmente la actividad energética del grupo con una "señal rítmica", que alineaba a sus músicos momentos antes de la conclusión de la pieza. En otro caso, el trompetista arrancaba carcajadas de la audiencia cuando guiaba la línea melódica compleja con una simple frase rítmica de alcance restringido, distorsionando el timbre de sus tonos y empujándolos cada vez más fuera de tono antes de resolver la idea[16]. En un concierto en Connecticut, Rahsaan Roland Kirk utilizó un recurso similar para burlarse de un competidor; cuando los dos músicos alternaban *cuatros* [secuencias improvisadas de cuatro compases cada una] imitó y exageró el estilo improvisatorio del trompetista hasta el punto de la caricatura.

Las parodias verbales conscientes entrelazadas periódicamente en las actuaciones muestran otro aspecto de estas prácticas. En respuesta a un espectador enfadado que "se levantó y se fue" de una actuación de la banda de Charles Mingus, Clark Terry manipuló una vez su trompeta con la sordina *plunger* con tanta destreza que articuló cláramente la réplica "¡vete a casa!, ¡vete a casa!" provocando enormes carcajadas entre el público. Mingus y Eric Dolphy llevan a cabo un diálogo musical en su grabación clásica *What Love* que ridiculiza un desacuerdo previo entre ellos de manera tan real que el oyente casi puede seguir sus razonamientos literalmente[17]. A la inversa, en

pratiques de certains " jeux rhétoriques " de la tradition populaire afro-américaine[15]. Généralement, l'humour suppose la déformation délibérée de certains éléments musicaux et l'extension de certaines formes jusqu'à leurs limites. L'humour permet en général à l'artiste d'opérer temporairement en dehors des cadres formels, avant d'y retourner avec succès, et, dans la foulée, de jouer avec les attentes des auditeurs. Au cours d'une après-midi, Bill Evans finissait une pièce en improvisant ce qui semblait être une série illimitée de finales. " Tu ne pouvais pas faire autre chose que mourir de rire en l'entendant. C'était incroyable que Bill puisse produire cadence après cadence de cette façon ".

Calvin Hill décrit le chahut de l'orchestre de Jaki Byard pendant un de ses concerts comme une "anarchie rythmique " délibérée. Byard concluait l'activité énergétique du groupe avec un " signal rythmique " qui alignait ses musiciens quelques instants avant la conclusion de la pièce. Dans un autre cas, le trompettiste provoquait les éclats de rire du public en accompagnant une ligne mélodique complexe avec une simple phrase rythmique, en déformant le timbre de ses sons et en les poussant de plus en plus hors du ton avant de conclure[16]. Dans un concert au Connecticut, Rahsaan Roland Kirk utilisa une intervention similaire pour se moquer d'un concurrent ; quand les deux musiciens alternaient des *quatre* [séquences improvisées de quatre mesures chacune], Roland Kirk imitait, en l'exagérant, le style improvisatoire du trompettiste, arrivant jusqu'à la caricature.

Les parodies verbales conscientes périodiquement intercalées au cours des représentations révèlent un autre aspect de ces pratiques. En réponse à un spectateur fâché, qui " se leva et s'en alla " d'un concert de l'orchestre de Charles Mingus, Clark Terry manipula sa trompette avec la sourdine *plunger* avec tant d'adresse qu'il articula clairement la réplique " Rentre chez toi ! , Rentre chez toi ! ", provoquant d'énormes éclats de rire du public. Mingus et Eric Dolphy établissent un dialogue musical, dans leur enregistrement classique *What Love*, qui ridiculise leur mésentante initiale, d'une façon si réelle que l'auditeur peut pratiquement suivre leurs raisonnements littéralement[17]. Inversement, dans un

un popular número de pantomima cómica, el percusionista Frankie Dunlop solía hacer sonar discos de Eddie "Lockjaw" Davis y Fats Navarro en el escenario, mientras él y su compañera femenina interpretaban los rápidos intercambios musicales entre el saxofón y la trompeta como una burla entre marido y mujer.

En otros casos, los intérpretes crean bromas yuxtaponiendo deliberadamente motivos musicales que son incongruentes. Por ejemplo, citando una melodía popular trillada en el contexto de un solo sofisticado, o cambiando el talante de un *solo* inesperadamente[18]. Los elementos incongruentes a veces penetran en la representación de una pieza. Un saxofonista producía hilaridad entrelazando una mezcla de rimas de infancia en sus improvisaciones "con un *swing* tan fuerte que no importaba lo que tocaba". Chuck Israels recuerda que: "Bill Evans tenía una forma de tocar *Take me out to the ball game* en la que la melodía era desplazada rítmicamente, lo cual era terriblemente gracioso. También hizo una versión de *Tenderly* en la que cada nota individual de la melodía estaba en armonía con un acorde, pero éste no encajaba con el acorde anterior ni con en el siguiente. Si simplemente congelabas cada tiempo y escuchabas la melodía con su acorde, era sencillamente precioso. Pero la sucesión de acordes creada era un total galimatías y maravillosamente divertida".

Los jóvenes empiezan normalmente a responder a tales matices con humor cuando absorben lo suficiente de las normas que guían la lógica musical en jazz y empiezan, de ese modo, a anticiparse a las ideas de los solistas durante las actuaciones. Un aprendiz recuerda un *solo* en el que Kenny Dorham tocó "un caprichoso motivo cromático que parecía llevar a algún sitio, pero que al final se dirigía de vuelta al lugar donde empezó. Realmente me partí de risa", remarca, "fue la primera vez que algo que oía en música me hacía reír". A medida que los jóvenes improvisadores maduran, se hacen cada vez más capaces de seguir los sutiles cambios de talante en un *solo*. Este tipo de aprehensión musical, una alternativa a la concentración en sus elementos técnicos,

numéro populaire de pantomime comique, le percussionniste Frankie Dunlop avait l'habitude faire tourner sur la scène des disques de Eddie " Lockjaw " Davis et de Fats Navarro, tandis que lui et sa compagne interprétaient les échanges musicaux rapides entre le saxophone et la trompette comme une blague entre mari et femme.

Dans d'autres cas, les interprètes créent des blagues juxtaposant délibérément des motifs musicaux incongrus. Par exemple, en citant une mélodie populaire archi-connue dans le contexte d'un *solo* sophistiqué, ou en changeant le caractère d'un *solo* d'une façon imprévue[18]. Les éléments incongrus pénètrent parfois dans l'interprétation d'une pièce. Un saxophoniste provoquait l'hilarité du public en intercalant un mélange de rimes enfantines dans ses improvisations, " avec un swing tellement fort que rien d'autre n'avait d'importance ". Chuck Israels rappelle que : " Bill Evans avait une façon de jouer *Take me out to the ball game*, en déplaçant la mélodie rythmiquement, ce qui était terriblement gracieux. Il a aussi fait une version de *Tenderly* où chaque note individuelle de la mélodie était en harmonie avec un accord, mais celui-ci ne fonctionnait pas avec l'accord antérieur ni avec le suivant. Si tu t'arrêtais simplement sur chaque temps et tu écoutais la mélodie avec son accord, c'était simplement beau. Mais la succession des accords formait un galimatias total et était merveilleusement drôle ".

Les jeunes commencent généralement à répondre à de telles nuances avec humour quand ils absorbent suffisamment de règles guidant la logique musicale dans le jazz et commencent ainsi à anticiper les idées des solistes au cours des interprétations. Un apprenti se rappelait un *solo* où Kenny Dorham jouait " un motif chromatique capricieux, qui semblait ne mener nulle part, mais qui à la fin revenait là où il avait commencé. J'étais vraiment mort de rire, c'était la première fois que quelque chose que j'entendais, dans la musique, me faisait rire ". Au fur et à mesure que les jeunes improvisateurs mûrissent, ils sont de plus en plus capables de suivre les changements de caractère subtils dans un *solo*. Ce type d'appréhension musicale, une alternative à la concentration dans les éléments techniques, permet à l'initié du jazz d'accéder à cette couche additionnelle de sens

permite al iniciado en el jazz acceder a esa capa adicional de sentido compartido –y en, algunas ocasiones, un tipo de significación complementaria y llena de energía– para asentar su dominio en la tradición.

Sobre su implicación mental como oyente de jazz, Bobby Rogovin comenta, "pensé en las líneas de los solistas en la forma en la que decimos frases, y oí todas sus emociones". Rogovin recapitula uno de sus comentarios internos de una actuación como sigue: "Está diciendo esto ahora; está diciendo esto después. Ahí está triste. Aquí se está poniendo un poco engreído. Allí se pone un poco alegre. Aquí construye. Allí se relaja. Las cosas, fraseadas de una manera determinada, tienen un sentido determinado. Si alteras la afinación de una nota, por ejemplo, es casi como intentar ser astuto. Miles es muy bueno en esto. No es cuestión de las notas que toca, sino de cómo las toca". La anotación metal de la interpretación es una práctica común entre los oyentes interesados, eruditos.

A medida que los principiantes desarrollan sus habilidades de escucha, hacen esfuerzos para aportar sentimientos más profundos a sus propias improvisaciones. Esto implica control, no solo para tocar frases con sentimientos particulares, sino también para sostenerlos y manipularlos a lo largo de una improvisación –contraposición de emociones, en cierto modo–. Harold Ousley enfatiza que una característica integral de "la madurez de las ideas musicales" es su "contenido emocional", su "profundidad de sentimientos". La experiencia de la vida es un buen profesor para estos asuntos. Tommy Turrentine recalca dos casos, uno durante una gira con la banda de Max Roach y otra con la de Dizzy Gillespie, en las que los líderes, enfadados por un trato ofensivo (en el primer caso por la grosería de un entrevistador de radio, y en la segunda por los dueños del lugar donde tocaba), tocaron sus *solos* con tal intensidad que las dos experiencias se encuentran entre los "momentos álgidos" de las memorias de Turrentine. Para Percy Heath, también, el modo en que toca tiene "que ver con la forma en la que te sientes esa noche. Oyes que tu hijo ha sido

partagé – et, dans certaines occasions, à un type de signification complémentaire et pleine d'énergie – pour assurer sa maîtrise de la tradition.

Au sujet de son implication mentale en tant qu'auditeur de jazz, Bobby Rogovin commente : " j'ai pensé aux lignes des solistes à la façon dont nous prononçons des phrases, et j'ai capté toutes leurs émotions ". Rogovin récapitule l'un de ses commentaires personnels d'une interprétation dans les termes suivants : " Il dit ceci maintenant ; puis ensuite, il dit cela. Là, il est triste. Puis il fait le fanfaron. Là il devient assez joyeux. Ici, il construit. Là il se relaxe un peu. Les choses, phrasées d'une façon déterminée, ont un sens déterminé. Si on altère la hauteur d'une note, par exemple, ça revient presque à faire une astuce. Miles est très bon dans ce domaine. Il n'est pas ici question des notes qu'il joue, mais de comment il les joue ". La notation mentale de l'interprétation est une pratique commune des auditeurs intéressés, érudits.

Au fur et à mesure que les débutants développent leurs habiletés d'écoute, ils font des efforts pour apporter à leurs propres improvisations des sentiments plus profonds. Ceci implique un contrôle, non seulement pour jouer des phrases avec des sentiments particuliers, mais encore pour les soutenir, les manipuler tout au long d'une improvisation – comparaison d'émotions, d'une certaine façon. Harold Ousley souligne avec emphase qu'une caractéristique générale de " la maturité des idées musicales " est leur " contenu émotionnel ", la " profondeur de leurs sentiments ". L'expérience de la vie est un bon professeur pour ces matières. Tommy Turrentine rappelle deux cas, l'un pendant une tournée avec l'orchestre de Max Roach et l'autre avec celui de Dizzy Gillespie, où les leaders, fâchés d'avoir été maltraités (dans le premier cas par un intervieweur de radio grossier, et dans le second par les propriétaires de la salle de musique), jouèrent leurs *solos* avec une telle intensité que les deux expériences se comptent parmi les " moments culminants " des mémoires de Turrentine. Pour Percy Heath aussi, la façon dont on joue a " à voir avec la façon dont tu te sens cette nuit-là. Tu apprends que ton fils a reçu un coup à la figure quand tu es à trois mille kilomètres de chez toi, ou alors tu es seul et tu n'as personne à

golpeado en la cara cuando estás a tres mil millas de casa, o estás solo y no has encontrado a nadie con quien hablar o estás cansado de la ciudad o harto de todo; todo sale en la música... Tienes que saber cómo es, sentirse miserable o triste, o hundido en la depresión. Si no, no lo puedes proyectar en tu música. Cuando un esclavo gritaba en el campo, no estaba simplemente haciendo música, se sentía así"[19].

Para los estudiantes, la reacción de un veterano a sus esfuerzos puede señalar importantes avances en su desarrollo. Un estudiante solía tomar lecciones de un gran músico que tenía la reputación de ser extremadamente crítico. El profesor le escuchaba siempre sin expresar ninguna emoción. Un día, en el que había roto con su novia de manera traumática, "toqué un *blues* durante mi lección y, de alguna forma, todos los sentimientos que existían dentro de mí surgieron". En la conclusión del *solo*, el profesor le miró fijamente durante un largo rato con curiosidad. "Puedes tener futuro en esta música, si quieres", comentó al final..., y se fue de la habitación, dejando tras de sí a un estudiante "en shock".

Los improvisadores se esfuerzan en proyectar sus sentimientos con un convencimiento extremo. Como los actores, deben aprender a controlarlos, relacionándolos con otros aspectos de la actuación. Un solista describe el peligro de "mucha emoción", que puede resultar una molestia para la interpretación, y la necesidad ocasional de restringir la expresividad en vez de "sobreactuar cuando tocas una pieza para generar una emoción determinada"[20]. Potenciado tempranamente en entornos como la clase de preescolar cuya decoración exhortaba a los niños a "Sentir, y por tanto ser", y, más habitual, en la vida musical de las iglesias santificadas, el valor fundamental de la expresividad en las interpretaciones es reforzado durante todos las fases de la educación del improvisador.

Paul F. Berliner es músico de jazz y etnomusicólogo.

[1] Pike, Alfred, "A Phenomonology of Jazz". Journal of Jazz Studies 2, nº 1 diciembre, 1974. pp. 90-91), también

qui parler, ou tu es fatigué de la ville ou tu as marre de tout ; tout ressort dans la musique... tu dois savoir comment c'est de se sentir misérable ou triste, ou plongé dans la dépression. Sinon, tu ne peux pas le projeter dans ta musique. Quand un esclave criait en pleine campagne, il n'était pas simplement en train de faire de la musique, il se sentait ainsi "[19].

Pour les étudiants, la réaction d'un vétéran viv-à-vis de leurs efforts peut signaler des progrès importants dans leur développement. Un étudiant avait l'habitude de prendre des leçons avec un grand musicien qui avait la réputation d'être extrêmement critique. Le professeur l'écoutait toujours sans exprimer aucune émotion. Un jour, où l'étudiant s'était séparé de sa fiancée d'une manière traumatisante, " je jouais un blues durant ma leçon et, d'une certaine façon, tous les sentiments qui étaient en moi surgirent ". A la fin du *solo*, le professeur le regarda fixement pendant un long moment, avec curiosité, et finalement fit ce commentaire : " Tu a peut-être un avenir dans cette musique, si tu le veux " ... et il quitta la pièce en laissant l'étudiant en état de choc.

Les improvisateurs s'efforcent de projeter leurs sentiments avec une force de conviction extrême. Comme les acteurs, ils doivent apprendre à les contrôler, et à créer des liens avec d'autres aspects de l'interprétation. Un soliste décrit le danger du " trop plein d'émotion ", qui peut devenir un obstacle pour l'interprétation, et la nécessité occasionnelle de restreindre l'expressivité au lieu de " sur-jouer quand tu interprètes une pièce pour générer une émotion déterminée "[20]. Développée tôt dans des cadres comme celui de la clase de maternelle dont la décoration exhortait les enfants à " sentir et donc à être " et, d'une façon plus habituelle dans la vie musicale des églises sanctifiées, la valeur fondamentale de l'expressivité dans les interprétations est renforcée pendant toutes les phases de l'éducation de l'improvisateur.

Paul F. Berliner est musicien de jazz et ethnomusicologue.

[1] Pike, Alfred, " A Phenomonology of Jazz ", Journal of Jazz Studies 2, nº 1 décembre, 1974. pp. 90-91) décrit

describe las "reacciones afectivas" que acompañan a las creaciones musicales del solista, y astutamente informa, "a medida que su improvisación crece con éxito, su satisfacción fluye desde la satisfacción de su creación, su relevancia, y la forma de su destino. Términos fenomenológicamente subjetivos *(como expectación, satisfacción, decepción, tensión-relax)* pueden usarse para describir varias fases afectivas de su experiencia creativa de jazz". Sudnow (David Sudnow, *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct.* Cambridge: Harvard University Press, 1978, p. 146) describe sus propios ánimos.

[2] John Coltrane with Don DeMichael. "Coltrane on Coltrane". Down Beat 27, nº 20, septiembre 1960, p. 21.

[3] Keith Jarrett habló de "estados estáticos" en la Escuela de Música, Northwestern University, Evanston, IL, 19 de octubre de 1987.

[4] Conversación personal, Northwestern University, Evanston, IL, 15 de julio de 1983.

[5] "Lester canta con su saxo; le escuchas y puedes casi oír las palabras". [Billie Holiday with William Dufty. *Lady Sings the Blues.* New York: Lancer Books. 1969. p. 59.] Otros artistas hablaron de la especial habilidad de Young en: Douglas Henry Daniels, "Lester Young: Master of Jive". American Music 3, nº3 (Fall) 1985, pp. 317-18. Gene Ramey describe las prácticas de Parker en: Robert George Reisner, ed. *Bird: The Legend of Charlie Parker.* New York, 1979, Da Capo. pp.186- 87. De manera similar, Porter (Lewis Porter. "John Coltrane's 'A Love Supreme': Jazz Improvisation as Composition". Journal of American Musicological Society 38, nº 3 (Fall) 1985, pp. 613-17) presenta el solo de Coltrane durante "Psalm" en su álbum *A Love Supreme*, como "recitar un poema sin palabras (composiciones de Coltrane), una nota en cada sílaba. Cada sección de varias líneas tiene una forma de bóveda... (lo que Porter interpreta) como derivado de fórmulas usadas por los pastores de iglesias frecuentadas por negros". Las implicaciones rítmicas y melódicas del lenguaje para los artistas de jazz, así como la latitud para la interpretación personal, se muestran gracias a las interpretaciones por parte de Louis Amstrong, Roy Eldridge, y Dizzy Gillespie, de una línea poética que les sugirió Leonard Feather para un experimento musical. (Leonard Feather, *The Encyclopedia of Jazz,* New York. 'Horizon Books 1960, pp. 68-69)

[6] Timy Parham comenta la profunda emotividad de Joe Louis en: Nat Shapiro y Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' To Ya: The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It.* New York, Dover. 1966, p. 210.

[7] El comentario de Pee Wee Russell en el que decía comprometerse a uno mismo en cada solo como si fuese el último aparece en: Whitney Balliett, *Improvising,* New York: Oxford University Press. 1977, p. 89.

[8] La distinción juvenil de Davis entre bandas de *swing*

aussi les " réactions affectives " qui accompagnent les créations musicales du soliste, et signale astucieusement que, " à mesure que son improvisation grandit avec succès, sa satisfaction découle de la satisfaction de sa création, de son importance, de sa forme et de son destin. Ces termes, qui du point de vue de la phénoménologie, sont subjectifs (comme attente, satisfaction, déception, tension-détente) peuvent être utilisés pour décrire des phases affectives diverses de son expérience créative du jazz ". Sudnow (David Sudnow, *Ways of the Hand : The Organization of Improvised Conduct.* Cambridge : Harvard University Press, 1978, p. 146) décrit ses propres états d'âme.

[2] John Coltrane avec Don DeMichael, " Coltrane on Coltrane ", *Down Beat 27,* nº 20, 29 septembre 1960, p. 21.

[3] Keith Jarrett a parlé d'" états statiques " à l'École de Musique de la Northwestern University, Evanston, Illinois, 19 octobre 1987.

[4] Conversation personnelle, Northwestern University, Evanston, IL, 15 de juillet 1983.

[5] " Lester chante avec son saxo ; tu l'écoutes et tu peux presque entendre les paroles ". (Billie Holiday avec William Dufty. *Lady Sings the Blues.* New York : Lancer Books. 1969. p. 59.) D'autres artistes ont commenté l'habileté particulière de Young, dans : Douglas Henry Daniels, "Lester Young : Master of Jive ", American Music 3, nº 3 (Fall) 1985, pp. 317-18. Gene Ramey décrit les pratiques de Parker dans : Robert George Reisner, éd. *Bird : The Legend of Charlie Parker.* New York, 1979, Da Capo, pp.186- 87. D'une façon similaire, Porter (Lewis Porter, "John Coltrane's 'A Love Supreme' : Jazz Improvisation as Composition ". Journal of American Musicological Society 38, nº 3 (Fall) 1985, pp. 613-17) présente le *solo* de Coltrane durant " Psalm ", dans son album *A Love Supreme*, comme " le fait de réciter un poème sans parole (compositions de Coltrane), une note pour chaque syllabe. Chaque section de plusieurs lignes a une forme d'arc... (ce que Porter interprète) comme un dérivé de formules utilisées par les pasteurs des églises fréquentées par les Noirs ". Les implications rythmiques et mélodiques du langage pour les artistes de jazz, ainsi que de l'attitude pour l'interprétation personnelle ont été révélées grâce aux représentations de Louis Armstrong, Roy Eldridge et Dizzy Gillespie, à une ligne poétique suggérée par Leonard Feather pour une expérience musicale. (Leonard Feather, *The Encyclopedia of Jazz,* New York. Horizon Books 1960, pp. 68-69).

[6] Timy Parham commente la profonde émotivité de Joe Louis dans : Nat Shapiro et Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' To Ya : The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It.* New York, Dover. 1966, p. 210.

[7] Le commentaire de Pee Wee Russell, dans lequel il engage toute sa personne dans chaque *solo* comme si

blancas y negras está en: *Miles Ahead: The Music of Miles Davis*. Un vídeo de Mark Obenhaus e Yvonne Smith para WNET/Thirteen and Obenhaus Films, Inc. 1986 Disponible como vídeo de BMG Music, 1993.

[9] Golson habla de Brown en: Marc Crawford, "Benny Remembers Clifford". Down Beat 28, nº 21 (12 de octubre) 1961, p. 23.

[10] Para una consideración de la importancia en la música del "énfasis rítmico idiomático que genera una respuesta en un paso de baile", véase: Albert Murray, *Stomping the Blues*. New York, McGraw-Hill, 1976, p. 144.

[11] El inglés "gutbucket", se refiere al cubo donde los esclavos arrojaban y transportaban las entrañas de los animales [N.T.].

[12] Ellington en: Shapiro y Hentoff, 1966, p. 238.

[13] Handy en ibidem.

[14] Ellington en ibidem.

[15] Incluido bajo la rúbrica de *"significar* verbalmente" está "calificar, hablar alto, dar testimonio, llamar, sonar, dar golpes pequeños, intercambiar insultos y demás". (Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1988, p. 52.) Gates interpreta la intertextualidad del jazz como una forma de dar significado. Ibidem, p. 63-64. Tomando como base la interpretación de Gates, Floyd (Samuel A. Floyd, Jr. "Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies and Black Music Inquiry". Black Music Research Journal 11, nº 2 (Fall) 1991, p. 271 & 277) sugiere que "llamar, llorar, vocear, tocar *riffs*, sobreponer cantos antifonales, y las variedades prácticas rítmicas, melódicas y otras que utilizan los músicos de jazz" y que datan de la época del *ring shout* funcionan como "formas *musicales* de *significar*... usadas para comentar (dar sentido) a otras formas, en las mismas interpretaciones, a otras interpretaciones de las mismas piezas, y a otras obras musicales completamente diferentes". En busca de este fin, los improvisadores transforman el material prestado "usándolo retóricamente o en sentido figurado, como citas añadidas, en otras palabras... *Significar* es también una forma de demostrar respeto, mofarse o burlarse de un estilo, proceso o práctica musical, a través de la parodia, imitación, implicación, indirectamente con humor, con tono o el juego de palabra, las ilusiones [sic] del discurso narrativo, y otros mecanismos de cita... Tales prácticas *son* críticas, actos perceptivos y evaluativos y expresiones de aprobación o desaprobación, validación e invalidación a través de la imitación, manipulación, extensión, y elaboración respetuosa, irónica, satirizante de tropos previamente creados y nuevas ideas".

[16] El orden de los solistas no está incluido en el álbum, pero creo que el trompetista es Clark Terry. El incidente es parte de una secuencia de *cuatros* negociados en una *jam session* con Dinah Washington, Clifford Brown, y Maynard Ferguson en la pieza "I've got you under my

c'était le dernier, est publié dans : Whitney Balliett, *Improvising*, New York : Oxford University Press, 1977, p. 89.

[8] La distinction de jeuness faite par Davis entre les orchestres de *swing* blancs et noirs se trouve dans : *Miles Ahead : The Music of Miles Davis*, un vidéo de Mark Obenhaus et Yvonne Smith pour WNET/Thirteen and Obenhaus Films, Inc. 1986. Disponible en vidéo de BMG Music, 1993.

[9] Golson parle de Brown dans : Marc Crawford, " Benny Remembers Clifford ", *Down Beat 28*, no. 21, 12 octobre 1961, p. 23.

[10] Pour une considération de l'importance dans la musique de " l'emphase rythmique idiomatique qui engendre une réponse dans un pas de danse ", consulter : Albert Murray, *Stomping the Blues*. New York, McGraw-Hill, 1976, p. 144.

[11] Le mot anglais " gutbucket ", se réfère au seau que les esclaves utilisaient pour se débarrasser des entrailles des animaux. [N. T.]

[12] Ellington, dans : Shapiro et Hentoff, 1966, p. 238.

[13] Handy, dans idem.

[14] Ellington, dans ibidem.

[15] Inclus sous la rubrique " signifier verbalement " : " qualifier, parler à haute voix, témoigner, appeler, jouer d'un instrument, donner des petits coups, échanger des insultes et autres paroles ". (Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1988, p. 52.) Gates interprète l'intertextualité du jazz comme une façon de donner un sens. Ibidem, p. 63-64. Se basant sur l'interprétation de Gates, Floyd (Samuel A. Floyd, Jr. " Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies and Black Music Inquiry ". Black Music Research Journal 11, nº 2 (Fall) 1991, p. 271 & 277) suggère que " appeler, pleurer, parler à voix haute, jouer des riffs, superposer des chants antiphonaux et les variétés pratiques rythmiques, mélodiques et autres, qu'utilisent les musiciens de jazz " et qui datent de l'époque du *ring shout*, fonctionnent comme des " formes musicales de signification... utilisées pour commenter (donner un sens à) d'autres formes, dans les mêmes interprétations, d'autres interprétations des mêmes pièces, et d'autres œuvres musicales complètement différentes ". Dans la recherche de ce but, les improvisateurs transforment le matériau emprunté " en l'utilisant dans un sens rhétorique ou dans un sens figuré, comme des citations ajoutées ; en d'autres termes... Signifier est aussi une façon de montrer du respect, de mépriser ou de se moquer d'un style, processus ou pratique musicale, au moyen de la parodie, de l'imitation, de l'implication, indirectement avec humour, par le ton ou le jeu de mots, les illusions [sic] du discours narratif, et autres mécanismes de citation... De telles pratiques sont critiques, sont des actes perceptifs et évaluatifs et des expressions d'approbation ou de

skin". Washington, rec. 1954.

[17] El intercambio Mingus-Dolphy está en Mingus, rec, 1960.

[18] Charlie Parker disfrutaba especialmente con tales prácticas en las actuaciones en vivo, donde realizan la función de facilitar la comunicación con la audiencia, proveyéndola de material familiar a lo largo de sus improvisaciones. Algunas veces, sugieren la base para crear humor. Parker cita "melodías familiares fuera de contexto como una broma musical" durante actuaciones grabadas en directo donde puede oírse cómo provocan la risa del público. Contribuyendo a la yuxtaposición lineal humorística de estos materiales, se encuentran "choques armónicos" que Parker a veces creaba en la aplicación de una cita o en su "desfiguración" deliberada, melódica o rítmica. (Thomas Owens, "Charlie Parker: Techniques of Improvisation". 2 tomos. Tesis Doctoral, University of California at Los Angeles, 1974, T. 1: p. 29 & 99)

[19] De forma similar, Pee Wee Russell señala que "cuando toco un Blues, mi humor o estado de ánimo forman parte de él. Un día la elección de notas puede ser melancólica, con una tendencia triste, como irse hacia los sonidos azules". Al día siguiente tu elección podría ser más animada". Op. Cit., Balliett, 1977, p. 90. Percy Heath lo cita en: Whitney Balliett, *Ecstasy at the Onion: Thirty-One Pieces on Jazz.* Indianapolis, Bobbs-Merrill. 1971, pp. 182- 183.

[20] Keith Jarrett hizo un comentario acerca de la sobreinterpretación durante una conferencia en la Facultad de Música, Northwestern University, Evanston, IL, 19 de octubre, 1987.

désapprobation, de validation et d'invalidation au moyen de l'imitation, la manipulation, l'extension et l'élaboration respectueuse, ironique, satirisante de tropes préalablement créés et présentés et de nouvelles idées ".

[16] L'ordre des solistes n'est pas inclus dans l'album, mais je crois que le trompettiste est Clark Terry. L'incident fait partie d'une séquence de *quatre* négociés dans une *jam session* avec Dinah Washington, Clifford Brown et Maynard Ferguson, dans la pièce *I've got you under my skin*. Washington, enregistrement de 1954.

[17] L'échange Mingus-Dolphy se trouve dans Mingus, enregistrement de 1960.

[18] Charlie Parker appréciait particulièrement ce type de pratiques quand il jouait en direct, où se réalise la fonction de faciliter la communication avec le public, en lui fournissant un matériau familier tout au long de ses improvisations. Dans certaines occasions, elles suggèrent la base pour la création de l'humour. Parker cite " des mélodies familières hors de contexte, comme une plaisanterie musicale ", durant des interprétations enregistrées en direct dans lesquelles on peut se rendre compte de comment elles provoquent le rire du public. Contribuant à la juxtaposition linéaire humoristique de matériaux, ces fragments hors de contexte étaient des " chocs harmoniques " que Parker créait parfois dans l'application d'une citation ou de sa " défiguration " mélodique ou rythmique délibérée. (Thomas Owens, *Charlie Parker : Techniques of Improvisation*, 2 volumes, Thèse Doctorale, University of California à Los Angeles, 1974, T. 1 : p. 29 & 99)

[19] D'une façon similaire, Pee Wee Russell remarque : " quand je joue un blues, ma disposition d'esprit, mon état d'âme en font partie. Un jour, le choix des notes peut être mélancolique, avec une tendance triste, s'inclinant vers les sons bleus du blues. Le jour suivant le choix peut être plus allant ". Op. cit., Balliett, 1977, p. 90. Percy Heath le cite dans : Whitney Balliett, *Ecstasy at the Onion: Thirty-One Pieces on Jazz.* Indianapolis, Bobbs-Merrill. 1971, pp. 182- 183.

[20] Keith Jarrett a fait un commentaire au sujet de la surinterprétation durant une conférence à la Faculté de Musique de la Northwestern University, Evanston, Illinois, 19 octobre 1987.

JOSÉ MANUEL BERENGUER

¿Tiempo real?

Vivimos tiempos de redefinición y creación de nuevas situaciones. Las informaciones se cruzan. Se intercambian parte de sus contenidos. Nuevas informaciones se generan y, nada más nacer, entran de lleno a su vez en la dinámica del intercambio. Dada la relación entre la cantidad de informaciones que intervienen en el proceso y la capacidad limitada de asimilación de quienes las interpretamos, los humanos, también son tiempos de confusión y de impostura. De pérdida de valores. Unas veces, los conceptos cambian para atender a cambios reales en el mundo o a necesidades colectivas. Otras veces, cambian porque alguien trata de cambiar el mundo según sus propias necesidades. Pero se deban a necesidades más o menos vinculadas al estado del mundo, colectivas o individuales, o se hallen más o menos determinadas por imaginarios poco refrendados por la experiencia directa de las cosas, las redefiniciones de los conceptos se llevan a cabo en relación a cuestiones ideológicas, a los deslizamientos de carga que el poder va sufriendo a lo largo de la historia de la Humanidad. El empleo de unos términos en lugar de otros, su elección, su manipulación y su transformación, configura las mentalidades. Terminan por hacer verdaderas cosas que nunca antes lo habían sido y aunque pudieran haber nacido por iniciativas individuales, culminan el proceso haciéndose colectivas y empleándose de forma imprecisa y sin conciencia clara de lo que tal empleo puede estar suscitando o haya suscitado alguna vez. El cruce de informaciones, de palabras, de conceptos, altera y a la vez construye el curso de la historia. El cambio de un término por otro, la migración del valor de significado de un término hacia otro, a veces son efectos colaterales de estrategias sin otra finalidad que la de convencer a cuantos más mejor de algo que no tenía nada que ver intrínsecamente con la alteración introducida: se genera ruido. Tales procesos contaminan los mundos de

Temps réel ?

Nous vivons des temps de redéfinition et de création de nouvelles situations. Les informations se croisent. Une partie de leurs contenus sont interchangeables. De nouvelles informations s'engendrent et, à peine nées, entrent de plein pied dans la dynamique de l'interchangeabilité. Étant donné la relation entre la quantité d'informations qui interviennent dans le processus et la capacité limitée d'assimilation que nous, humains, avons quand nous les interprétons, nous pouvons aussi dire que nous vivons des temps de confusion et d'imposture. De perte de valeurs. Parfois les concepts changent pour se charger de changements réels qui ont eu lieu dans le monde ou de nécessités collectives. D'autres fois, les concepts changent parce que quelqu'un essaie de changer le monde selon ses propres besoins. Mais, qu'elles soient dues à des nécessités collectives ou individuelles plus ou moins liées à l'état du monde, ou qu'elles se trouvent plus ou moins déterminées par des imaginaires peu autorisés par l'expérience directe des choses, les redéfinitions des concepts se font par rapport à des questions idéologiques, à des glissements de charge que le pouvoir subit au cours de l'histoire de l'Humanité. L'emploi de certains termes au lieu d'autres, leur choix, leur manipulation et leur transformation, configurent les mentalités. Les redéfinitions des concepts finissent par rendre vraies des choses qui ne l'avaient jamais été auparavant et bien qu'elles aient pu naître d'initiatives individuelles, elles couronnent le processus en devenant collectives et en s'employant de façon imprécise et sans une conscience claire de ce qu'un tel emploi peut susciter ou ait pu, quelquefois, susciter. Le croisement d'informations, de paroles, de concepts, altère et, à la fois, construit le cours de l'histoire. Le remplacement d'un terme par un autre, la migration de la valeur du sens d'un terme vers un autre, sont parfois des effets collatéraux de stratégies sans autre finalité que celle de convaincre le plus grand nombre possible de gens de quelque chose qui n'avait intrinsèquement rien à voir avec l'altération

las ideas. De la misma manera que nos preocupa la preservación del medio ambiente (el sonoro, mucho menos, curiosamente), o la polución del espacio orbital de la tierra, cada vez más atestado de satélites artificiales, deberíamos pensar ya en la preservación del ambiente intelectual, tan repleto de ideas confusas.

En los grupos sociales, aparecen de vez en cuando términos mágicos que sirven para establecer los límites del grupo y crear conciencia de pertenencia a él entre sus componentes. Su simple enunciado gratifica al enunciante con un refuerzo en la intensidad de esa conciencia de pertenencia. Precisamente, "tiempo real", sujeto a la dinámica de transformación semántica a la que aludo, es uno de ellos. Nada se halla al margen del tiempo en el que ocurre, pero menos aún le sucede a aquellos aspectos que intervienen en el imaginario que conforma una cultura. Ya sólo por la frecuencia en que se utiliza, merece tener en consideración el uso equívoco de ese término.

La idea de "tiempo real" en composición es una metáfora que tomó cuerpo procedente del dominio de las máquinas de tratamiento de señal. Tuvo, pues, y tiene, significado bien definido para las máquinas que hacen sonidos y música. Pero sobre todo, lo tiene, en la teoría de su diseño, como límite al que sus producciones deben tender y nunca alcanzar: se trata de un ideal, no de un objetivo ni de una finalidad. Es una utopía clara, a saber, la respuesta de la máquina al mismo tiempo en que se produce la llegada de información. Es evidente que se trata de un acontecimiento imposible: lo único que podemos esperar en este terreno es la reducción del tiempo entre la llegada de información y la respuesta consecuente. Ese tiempo nunca será nulo, porque no nos es dada la llave de la puerta de acceso al infinito. Nunca nos lo ha sido, ni nunca nos lo será. Por tanto, la pretensión de realizar algo en "tiempo real" "verdadero" es, en el fondo, una metáfora de divinidad. Pretensión muy propia del arte ésta, por cierto, y muy extendida en música, especialmente después de la última guerra mundial: la fascinación por la técnica (la técnica y su dominio, en general, no sólo la *ingenieril*) produjo, a partir de los años 50

introduite : on engendre du bruit. De tels processus contaminent les mondes des idées. De la même façon que nous nous préoccupons de la préservation de l'environnement (le milieu sonore, beaucoup moins, curieusement), ou de la pollution de l'espace orbital de la terre, de plus en plus chargé de satellites artificiels, nous devrions penser déjà à la préservation de l'environnement intellectuel, si plein d'idées confuses.

Des termes magiques apparaissent de temps en temps, dans les groupes sociaux, qui servent à établir les limites du groupe et à créer entre ses membres une conscience d'appartenance au groupe. Leur simple énoncé gratifie celui qui les énonce d'un renforcement de cette conscience d'appartenance. Précisément, " temps réel ", sujet à la dynamique de transformation sémantique à laquelle je me réfère, est l'un d'eux. Rien ne se trouve en marge du temps qui passe, mais cela arrive encore moins à ces aspects qui interviennent dans l'imaginaire qui façonne une culture. L'usage équivoque de ce terme mériterait, ne serait-ce que par sa fréquence d'utilisation, d'être pris en considération.

L'idée de " temps réel " dans la composition est une métaphore qui a pris corps après avoir poussé dans le champ des machines de traitement du signal. Cette idée avait donc, et a encore un sens bien défini pour les machines qui produisent des sons et de la musique. Mais surtout, elle a ce sens, dans la théorie de sa conception, comme limite de ce que ses productions doivent tenter d'atteindre sans jamais y arriver : il s'agit d'un idéal, non d'un objectif, ni d'une finalité. C'est une utopie claire, c'est-à-dire, la réponse de la machine au même instant où se produit l'arrivée de l'information. Il est évident qu'il s'agit d'un événement impossible : la seule chose que nous pouvons attendre dans ce domaine est la réduction du temps entre l'arrivée de l'information et la réponse conséquente. Ce temps ne sera jamais nul, parce que personne ne nous a donné la clé de la porte d'accès à l'infini. Ça n'a jamais existé, et ça n'existera jamais. Donc, la prétention de réaliser quelque chose véritablement en " temps réel " est, dans le fond, une métaphore de la divinité. Ce qui est par ailleurs une prétention très propre à l'art, et très étendue dans la musique, particulièrement après la dernière guerre

del siglo pasado, personajes, entre los que se cuentan músicos relevantes, que pretendieron, sólo con leerla, imaginar, predecir, prever exactamente, sin ambigüedad, el comportamiento acústico de una partitura. Luigi Nono[1] ya alertó al respecto de la imposibilidad de tales pretensiones, pero fue mucho más lejos al sugerir que un creador mentiría si pretendiera al mismo tiempo ser innovador y conocer de antemano el resultado exacto de la interpretación de su escritura. No estaría experimentando si previamente lo conociera. Estaría realizando una labor artesanal, pero no artística.

Así que, de la misma forma que la priorización del masculino en los términos genéricos se debe al predominio de tendencias sociales sexistas –todo lo inconscientes que se quiera, pero bien patentes–, el uso de un término límite cuya existencia más allá de lo imaginario genera contradicciones importantes no debe ser considerado inocuo ni desprovisto de relaciones con ideas de difícil justificación racional. El "tiempo real" no existe fuera de la mente, a menos que se abuse de lenguaje. Pretender su existencia en el mundo físico constituye una ficción utópico-postindustrial típica, en virtud de la que una herramienta muy útil a la teorización puede convertirse en imaginario manipulable, en instrumento y a la vez síntoma de los mecanismos de alienación propios de un contexto que venera la técnica y se somete a su dominio sin apenas plantearse sus implicaciones.

En música electroacústica clásica, el uso de la cinta magnética[2] en sincronía con las producciones de los instrumentos tradicionales interpretados en vivo genera a menudo contradicciones formales y funcionales importantes. El contenido de la cinta está fijado en ella para siempre, mientras que en la interpretación de los instrumentistas siempre hay lugar para lo imprevisto. De hecho, hasta que no termina la pieza, no se sabe qué pasará. Esa situación dialéctica, que en realidad no implica ningún impedimento en el terreno de la estética, ha sido considerada en ciertos círculos como restrictiva y, sobre todo, generadora de rigidez formal. El arte siempre ha vivido en las restricciones, sin embargo. Creo que la oposición entre lo que está fijado para siempre y lo que es de naturaleza imprevi-

mondiale : la fascination pour la technique (la technique en général, et non seulement celle liée à *l'ingénierie*) a produit, à partir des années 50 du siècle dernier, des personnages parmi lesquels figurent des musiciens importants, qui ont prétendu imaginer, prédire, prévoir exactement, sans ambiguïté, le comportement acoustique d'une partition, de par le seul fait de la lire. Luigi Nono[1] nous avait, à ce sujet, averti de l'impossibilité de telles prétentions, et il alla beaucoup plus loin en suggérant qu'un créateur mentirait s'il prétendait être en même temps un innovateur et connaître au préalable le résultat exact de l'interprétation de son écriture. Il ne serait pas en train d'expérimenter s'il connaissait le résultat préalablement, mais se livrerait à une tâche artisanale, et non artistique.

Donc, de la même façon que la priorité du masculin dans les termes génériques est due à la prédominance des tendances sociales sexistes – si l'on veut, inconscientes, mais non moins patentes pour autant –, l'usage d'un terme limite (dont l'existence au-delà de l'imaginaire engendre des contradictions importantes) ne doit pas être considéré comme inoffensif ni dépourvu de liens avec des idées dont la justification rationnelle serait difficile. Le " temps réel " n'existe pas en dehors de l'esprit, à moins que l'on commette un abus de langage. Prétendre qu'il existe dans le monde physique constitue une fiction utopico-postindustrielle typique, suivant laquelle un outil très utile à la théorisation peut se transformer en un imaginaire manipulable, en un instrument et à la fois en un symptôme des mécanismes d'aliénation propres à un contexte qui vénère la technique et se soumet à son pouvoir sans envisager, ou à peine, ses implications.

Dans la musique électroacoustique classique, l'usage de la bande magnétique[2] simultanément avec des instruments traditionnels utilisés en direct engendre souvent des contradictions formelles et fonctionnelles importantes. Le contenu de la bande est fixé pour toujours tandis que, dans l'interprétation des instrumentistes, il y a toujours une place pour l'imprévu. De fait, tant que la pièce dure, on ne sait pas ce qu'il va se passer. Cette situation dialectique, qui en réalité n'implique aucun obstacle d'ordre esthétique, a été considérée dans certains cercles comme étant restrictive et, surtout, génératrice de rigidité formelle. Cependant, l'art a toujours vécu dans les

sible aún no ha dado sus mejores frutos. Existen opciones que no han sido sino señaladas unas pocas veces. Pienso ahora, por ejemplo, en el sueño del cabaret de *Mulholand Drive*, de David Lynch, donde los músicos, en *play back* perfecto, te dicen que lo que se oye no es lo que se ve, aunque lo parezca, que todo está grabado; donde la cantante cae al suelo fulminada mientras su voz pregrabada continúa cantando como si nada hubiera ocurrido. Subrayado hábilmente por los recursos cinematográficos, donde lo estable y lo efímero se funden de nuevo en un producto de soporte fijo, el efecto es tremendo.

No es que quiera cuestionar aquí el uso de los llamados dispositivos de generación y tratamiento de sonido en tiempo real. Ni sería honesto, ni existe motivo para que me conviniera hacerlo, ya que los utilizo habitualmente porque me ayudan a hacer música. Me son muy útiles. Tanto en la escena como en el contexto solitario del estudio de sonido. Lo único que cuestiono es que "tiempo real" se convierta en consigna. No es la panacea de los problemas de la creación musical. Desde luego que no existe tal panacea, pero menos imaginable sería aún, si tal panacea tuviera que ser un artificio técnico.

La generación y tratamiento de sonido en tiempo real plantea nuevos problemas. Son muy interesantes; no más, sin embargo, que los de la reproducción de sonidos inalterables. De hecho, ambos mundos están mucho más emparentados de lo que podría parecer.

El primero de esos problemas es que, para un oyente no informado de la existencia o ausencia de causalidad entre el flujo sonoro en el que se sumerge y la gestualidad del intérprete, es imposible estar plenamente seguro de que lo que ve es causa de lo que oye. Se me puede objetar que el *play back* se nota siempre. Pero eso no es enteramente cierto. Lo que ocurre es que estamos demasiado viciados por malas sonorizaciones y por intérpretes que no han ensayado lo suficiente. La cinta magnética es un reloj. Se trata de extraer de ella las referencias temporales adecuadas. Hay que poder olvidar el cronómetro cuando se interpreta música para cinta magnética. Con la cinta magné-

restrictions. Je crois que l'opposition entre ce qui est fixé pour toujours et ce qui est de nature imprévisible n'a pas encore donné ses meilleurs fruits. Il y a des options qu'on n'a indiqué que très rarement. Je pense maintenant, par exemple, au rêve du cabaret de *Mulholand Drive*, de David Lynch, quand les musiciens, dans un *play back* parfait, disent que ce qu'on entend n'est pas ce qui se voit, bien que ça y ressemble, que tout est enregistré ; quand la chanteuse tombe par terre, foudroyée, tandis sa voix préenregistrée continue à chanter comme s'il ne s'était rien passé. Habilement souligné par les ressources du cinéma, où le stable et l'éphémère se fondent à nouveau sur support fixe, l'effet est formidable.

Ce n'est pas que je veux questionner ici l'usage desdits dispositifs de génération et de traitement du son en temps réel. Ce ne serait pas honnête, et il n'y a de plus aucune raison de le faire par convenance ou intérêt, étant donné que je les utilise habituellement, parce qu'ils m'aident à faire de la musique. Ils me sont très utiles. Aussi bien sur la scène que dans la solitude du studio d'enregistrement. La seule chose que je questionne est le fait que le " temps réel " devient une consigne. Ce n'est pas la panacée des problèmes de la création musicale. Bien évidemment, cette panacée n'existe pas, mais il serait encore moins imaginable qu'une telle panacée soit un artifice technique.

La production et le traitement du son en temps réel posent de nouveaux problèmes. Ils sont très intéressants ; pas plus, cependant, que ceux de la reproduction de sons inaltérables. De fait, ces deux mondes sont beaucoup plus apparentés que ce qu'il pourrait sembler de prime abord.

Le premier de ces problèmes, pour un auditeur non informé de l'existence ou de l'absence de causalité entre le flux sonore dans lequel il est immergé et la gestualité de l'interprète, réside dans l'impossibilité d'être absolument sûr que ce qu'il voit est la cause de ce qu'il entend. On peut me rétorquer que le *play back* se perçoit toujours. Mais ceci n'est pas complètement certain. Ce qui se passe est que nous sommes trop viciés par de mauvaises sonorisations et par des interprètes qui n'ont pas répété suffisamment. La bande magnétique est une horloge. Il s'agit d'extraire d'elle les références temporelles adéquates. Il faut pouvoir oublier le chronomètre quand on

tica ya tenemos uno. Uno que, en lugar de consultarse por la vista, se oye. De repente, se manifiesta aquí otro fantasma que asola la interpretación de cualquier tipo de música: la escucha y su referente de orden cognitivo superior, la atención. Si difícil es medir el tiempo a la escucha de un material pregrabado, igualmente lo es mantener la tensión justo durante el tiempo necesario, así como generar el sonido en el momento propicio. Cuando se trata de encontrar posibilidades satisfactorias en contextos en los que su densidad, aunque nunca nula, es próxima a cero, el problema de la dificultad no es verdaderamente un problema. Más bien es una contingencia. Desde el punto de vista del intérprete, encontrar una interpretación excelente es como encontrar una aguja en un pajar. Requiere una cantidad de trabajo ingente y nunca hay seguridad plena de encontrarla. Una vez encontrada, hay que mantener despejados los caminos de acceso para que no se pierda en el éter, pero eso nos aleja del tema.

Otra cuestión que se plantea con el uso de dispositivos que trabajan el sonido en tiempo real es, en el proceso total de la realización de una música, el establecimiento del punto en que se abandona su aplicación. Consideremos el uso de dispositivos de tratamiento y generación de sonido en tiempo real durante la ejecución de una obra compuesta e interpretada a la manera clásica, según la cual un compositor ha realizado la partitura y luego, en la escena, el intérprete la ejecuta. ¿Qué sentido tiene alimentar la imaginación del oyente con la idea de "tiempo real" en tales condiciones? En ese caso, el "tiempo real" termina en algún lugar entre el compositor y el intérprete. Más precisamente, justo en el momento en que empieza la ejecución pública, porque el intérprete, hasta ese momento, debería haber pasado horas y horas encerrado estudiando la pieza, hasta conseguir una vía de acceso a una ejecución perfecta. El compositor-escritor no ha aplicado el concepto de "tiempo real" a su manera de hacer. Y el intérprete, de hecho, sólo durante la ejecución pública. Entonces ¿qué valor añadido puede tener el hacer público, a oyentes avezados y no avezados, que lo que se va a escuchar o se ha escuchado

interprète de la musique pour bande magnétique. Avec la bande magnétique, nous en avons déjà un. Un chronomètre qui, au lieu d'être consulté du regard, est entendu. Et soudain, un autre fantasme se manifeste ici, qui dévaste l'interprétation de tout type de musique : l'écoute et son référant à un ordre cognitif supérieur, l'attention. S'il est difficile de mesurer le temps à l'écoute d'un matériau préenregistré, il n'est pas moins aisé de maintenir la tension pendant le temps nécessaire, de même qu'engendrer le son à l'instant propice. Quand il s'agit de trouver des possibilités satisfaisantes dans des contextes où sa densité, bien que jamais nulle, est proche de zéro, le problème de la difficulté n'est pas vraiment un problème. C'est plutôt une contingence. Du point de vue de l'interprète, trouver une interprétation excellente revient à trouver une aiguille dans une meule de foin. Cela exige une quantité de travail immense et on n'est pas sûr de la trouver. Mais une fois trouvée, il faut maintenir les chemins d'accès dégagés pour qu'elle ne se perde pas dans l'éther. Mais ceci nous éloigne du thème.

Un autre problème se pose avec l'utilisation des dispositifs de traitement du son en temps réel dans l'ensemble du processus de réalisation d'une musique : la détermination du moment où on arrête leur application. Considérons l'utilisation de tels dispositifs pendant l'exécution d'une œuvre composée et interprétée de façon classique, c'est-à-dire une œuvre pour laquelle le compositeur a réalisé une partition que l'interprète l'exécute sur la scène. Quelle peut-être, dans de telles conditions, la raison d'alimenter l'imagination de l'auditeur avec l'idée de " temps réel " ? Dans ce cas, le " temps réel" finit à un moment donné, entre le compositeur et l'interprète. Plus précisément, à l'instant exact où commence l'exécution publique, parce que l'interprète, jusqu'à ce moment, devrait avoir passé des heures et des heures reclus pour étudier l'œuvre, jusqu'à ce qu'il accède à une exécution parfaite. Le compositeur-scribe n'a pas appliqué le concept de " temps réel " à sa façon de faire. Quant à l'interprète, de fait, il l'a appliqué uniquement pendant l'exécution publique. Alors, quelle valeur ajoutée peut avoir le fait d'annoncer publiquement à des auditeurs habitués et non habitués que ce qui va être joué où ce qui a été joué contient ou contenait des comportements sonores

contiene o contenía comportamientos sonoros generados en tiempo real? Esa divulgación generalizada de los métodos empleados al hacer música es lo que me molesta. Porque es falaz. Porque no facilita toda la información. Porque, por el contrario, la esconde y puede así dar lugar a confusiones que, por el uso de términos talismán para un determinado contexto, propicien, por ejemplo, mayor afluencia de público o cualquier otra ventaja no directamente relacionada con la excelencia del contenido estrictamente musical.

Otra situación problemática en relación al uso de esos dispositivos se plantea en torno a la trivialidad. En torno a lo que se entiende perfectamente, sin el más mínimo esfuerzo. Entorno a lo que es perfectamente previsible. Cuando el uso de los dispositivos de proceso de sonido en tiempo real se traduce en una respuesta unívoca, por ejemplo, a la opresión sobre un botón, se da esa trivialidad a la que aludo. Se aprecia entonces un proceso inteligible capaz de satisfacer a las mentes más fascinadas por la técnica (*ingenieril*, esta vez sí) o los más rígidos e incapaces de aceptar innovaciones. Pero ¿qué ocurre en ese caso con quienes buscan la magia en el acto de la escucha? Desde mi punto de vista, si hoy en día es interesante trabajar con ordenadores, es por la posible complejidad e imprevisibilidad de sus respuestas a las acciones que tienen lugar en la escena. No porque la complejidad se deba a tal o cual proceso, normalmente inspirado en técnicas de inteligencia artificial, sino por ella misma. Por la dificultad o la imposibilidad de entender el procedimiento subyacente. A pesar del interés intelectual evidente del proceso mediante el cual se consigue la complejidad musical, rara vez es importante que su conocimiento tenga una clara función musical en el momento de la escucha del producto interpretado sobre la escena. Dada esta situación, nuevamente se hace imposible el conocimiento de qué gestos y acciones producen respuestas. Entonces, es incluso imposible distinguir entre lo que es una respuesta a un evento y lo que no. Nuevamente tiene pues sentido cuestionar la relevancia de que el resultado sonoro definitivo esté hecho gracias a un procedimiento en tiempo real.

engendrés en temps réel ? Cette divulgation généralisée des méthodes employées pour composer la musique est ce qui me dérange. Parce que c'est faux. Parce que ça ne livre pas toute l'information. Parce que, au contraire, ça la cache et ça peut ainsi donner lieu à des confusions. Par l'utilisation de mots-talisman dans un contexte déterminé, ces confusions favorisent, par exemple, une plus grande affluence de public ou d'autres avantages qui ne sont pas directement liés à l'excellence du contenu strictement musical.

Une autre situation problématique quant à l'usage de ces dispositifs surgit à propos de la trivialité. À propos de ce qu'on comprend parfaitement, sans le moindre effort. À propos de ce qui est parfaitement prévisible. Quand l'utilisation de dispositifs de traitement du son en temps réel se traduit dans une réponse univoque – par exemple, appuyer sur un bouton – nous sommes en présence de cette trivialité à laquelle je me réfère. On apprécie alors un processus intelligible, apte à satisfaire les esprits les plus fascinés par la technique (celle de *l'ingénierie*, cette fois), ou ceux plus rigides et incapables d'accepter la moindre innovation. Mais, que se passe-t-il dans ce cas avec ceux qui recherchent la magie dans l'acte de l'écoute ? De mon point de vue, s'il est aujourd'hui intéressant de travailler avec des ordinateurs, c'est à cause de la complexité et de l'imprévisibilité des réponses qu'ils donnent aux actions qui ont lieu sur scène. Non parce que la complexité serait due à tel ou tel processus inspiré par les techniques liées à l'intelligence artificielle, mais en vertu de ce qu'elle représente elle-même. Pour la difficulté ou l'impossibilité de comprendre le procédé sous-jacent. Malgré l'intérêt intellectuel évident du processus par lequel on obtient la complexité musicale, il est rarement important que sa connaissance remplisse une fonction musicale claire au moment de l'écoute du produit interprété sur la scène. Dans cette situation, il est de nouveau impossible de savoir quels gestes et quels actes déclenchent des réponses. Il devient alors même impossible de distinguer entre ce qui est une réponse à un événement et ce qui ne l'est pas. Il faut alors se poser une fois de plus la question de l'importance du fait de savoir que le résultat sonore final est dû à un procédé en temps réel. Ou bien nous

O bien escuchamos música, o bien apreciamos la sutileza de los recursos de programación expresados en el código. Es una situación similar a la planteada por el serialismo integral y en muy cerrada relación con las prevenciones que atribuyo a Nono y cito someramente más arriba. Ni somos mejores músicos porque hayamos escrito un programa fabuloso que hace música en "tiempo real", ni su empleo debe influenciar en sentido alguno a nuestro auditorio.

Para un determinado grado de separación temporal, a nuestra mente le es imposible discernir si un evento ocurrió antes que otro. Este fenómeno se da en la visión, en la audición y también se manifiesta en percepciones de señales cruzadas procedentes de sentidos distintos. Esto cuestiona profundamente la idea de causalidad: ¿ocurrió antes la acción que su supuesta respuesta o fue justo al revés? Las experiencias conscientes se ordenan en función de sus relaciones con el acontecer. Con lo que aconteció, o con lo que puede acontecer más tarde. En su dependencia del pasado, así como en su posible influencia sobre el futuro y, también, en función de su distancia temporal con los eventos pasados y futuros. La necesidad de ver algo como causa o como efecto puede afectar a las valoraciones de causa y efecto que podamos atribuirles. Pero lo importante, como reza la publicidad de las memorias de Gabriel García Márquez –lo parafraseo de memoria–, no es lo que vivimos, sino cómo lo contamos y cómo lo recordamos. Que las cosas ocurran en sincronía o no, es cuestión de escala y de resolución. Sentimos causalidad cuando podemos relacionar eventos, lo que se da tanto más fácilmente cuanto menor es la distancia temporal entre ellos. Y ello depende, exclusivamente de nuestras condiciones biológicas.

La libertad a la que se accede con el uso de dispositivos de tratamiento de sonido en tiempo real tiene especial sentido en el contexto de la práctica de la improvisación. Más aún si se piensa en ella como en algo que recorre todo el proceso en el que la música se va creando. Desde el punto de vista que describo, la improvisación no se da únicamente en la escena. Tiene lugar a lo

écoutons de la musique, ou bien nous apprécions la subtilité des recours de la programmation exprimée dans un code. C'est une situation similaire à celle qu'envisage le sérialisme intégral et qui est étroitement liée aux avertissements de Nono, que j'ai brièvement cité plus haut. Nous ne sommes pas de meilleurs musiciens parce que nous avons écrit un programme fabuleux, qui fait de la musique en " temps réel ", et l'emploi de ce programme ne doit influencer d'aucune manière notre auditoire.

A partir d'un certain intervalle de temps entre deux événements, notre esprit est incapable de discerner si un événement arrive avant l'autre. On observe ce phénomène dans la vision, dans l'audition et aussi dans des perceptions de signaux croisés provenant de sens différents. Ceci remet profondément en question l'idée de causalité : est-ce qu'une action s'est produit avant sa réponse supposée, ou bien les choses se sont passées dans l'autre sens ? Les expériences conscientes s'ordonnent en fonction de leurs relations avec l'événement. Avec ce qui est arrivé, ou avec ce qui peut arriver plus tard. Dans sa dépendance par rapport au passé, tout autant que dans sa possible influence sur le futur et, aussi, en fonction de sa distance temporelle par rapport aux événements passés et futurs. La nécessité de concevoir quelque chose comme une cause ou comme un effet peut affecter les valeurs de cause et d'effet que nous pouvons leur attribuer. Mais l'important, comme le montre la publication des mémoires de Gabriel García Márquez – la paraphrase de mémoire – n'est pas ce que nous vivons, mais comment nous le racontons et comment nous nous en souvenons. Que les choses se passent ou non simultanément, est une question d'échelle et de résolution. Nous sentons qu'il y a causalité quand nous pouvons mettre en relation des événements, ce qui est le cas d'autant plus facilement que la distance temporelle entre eux est moindre. Et ceci dépend, exclusivement, de nos conditionements biologiques.

La liberté à laquelle on accède avec l'utilisation de dispositifs de traitement du son en temps réel a un sens particulier dans le contexte de la pratique de l'improvisation. Plus encore, si on pense à elle comme à quelque chose qui refait tout le processus de création musicale. Du point de vue que je décris,

largo del esculpido constante que, en virtud de retroalimentaciones diversas, conduce a la culminación de una obra, tanto durante el proceso de escritura de aplicaciones de proceso de sonido en tiempo real o durante la generación del material sonoro que se fija en un soporte dado, como en el curso de la toma de decisiones durante la ejecución en la escena. Se me objetará que la improvisación no es eso; que improvisación es sinónimo de composición sobre la escena en el curso de la interpretación[3]. En "tiempo real", se puede llegar a añadir en algún contexto, pero ya he mostrado a dónde lleva el uso de ese término fuera del ámbito estrictamente teórico del diseño de dispositivos. Ideas afines a ésa generan por sí solas conflictos lógicos de difícil solución, porque la pretensión de que el flujo musical nazca sin otra causa que la comunión entre los intérpretes y sus oyentes, en el momento mágico de la interpretación, es, con todo lo que ello implica, estrictamente imposible. La composición desde cero[4] en el momento de la interpretación es, en cierto sentido, análoga a la idea de "tiempo real", un límite al que podemos tender, porque tiene sentido hacerlo. Es otra utopía. Sin embargo, es bueno distinguir entre utopía e imaginario de nosotros mismos, porque nuevamente corremos el peligro de caer en el delirio de la divinidad. ¿Cuántas horas pasa el improvisador trabajando e investigando las posibilidades de los materiales que desgranará en el proceso de improvisación? ¿Cuántas ideas verdaderamente nuevas se le ocurrirán sobre la escena?

Desde mi punto de vista, existen dos aspectos cuya influencia es de importancia vital en la calidad de la improvisación. No siempre están al alcance del oyente, ni necesariamente ocurren en el tiempo de ejecución. Uno es, precisamente, ese trabajo previo subyacente e imprescindible para que el flujo de materiales sonoros y musicales durante la ejecución sea el que es y no otro. El segundo aspecto, igualmente importante, es la escucha. La autocrítica, el situarse a distancia de las propias producciones sonoras o musicales, el calibrar su efecto en los otros músicos, así como en los oyentes, son actividades imposibles sin entreno en la práctica de una escucha atenta, ple-

l'improvisation n'a pas lieu uniquement sur la scène. Elle a lieu au cours du brassage constant qui, par des réajustements diverses, conduit au sommet d'une œuvre ; elle a lieu lors de l'écriture des applications du traitement du son en temps réel ; elle a lieu pendant la production du matériau sonore fixé sur un support donné, tout autant qu'au cours de la prise de décisions pendant l'exécution sur scène. On pourra me rétorquer que l'improvisation n'a rien à voir avec cela ; que l'improvisation est synonyme de composition sur scène, lors de l'acte d'interprétation[3]. Et on pourra même ajouter, dans un certain contexte, " en temps réel ", mais j'ai déjà montré où conduit l'utilisation de ce terme hors du cadre strictement théorique de la conception des dispositifs en question. Des idées comme celle-ci engendrent des conflits logiques difficiles à résoudre, parce que le fait de prétendre que le flux musical naît sans autre cause que la communion entre les interprètes et leurs auditeurs, au moment magique de l'interprétation, est, avec tout ce que cela implique, strictement impossible. La composition à partir de rien, de " zéro "[4] au moment de l'interprétation est, dans un certain sens, analogue à l'idée de " temps réel " : une limite vers laquelle nous pouvons tendre, parce que cela a un certain sens. C'est une autre utopie. Cependant, il est bon de distinguer entre l'utopie et notre imaginaire, parce que nous courons de nouveau le risque de sombrer dans un délire mystique. Combien d'heures l'improvisateur passe-t-il à travailler et à rechercher les possibilités des matériaux qu'il égrainera dans le processus de l'improvisation ? Combien d'idées vraiment nouvelles aura-t-il sur scène ?

De mon point de vue, il y a deux aspects qui ont une influence vitale pour la qualité de l'improvisation. Ils ne sont pas toujours à la portée de l'auditeur et ils ne concernent pas nécessairement le temps de l'exécution. L'un est, précisément, ce travail préalable sous-jacent et indispensable pour que le flux de matériaux sonores et musicaux pendant l'exécution soit ce qu'il doit être et non autre chose. Le second aspect, d'égale importance, est l'écoute. L'autocritique, le fait de prendre distance par rapport à ses propres productions sonores ou musicales, le fait de calibrer son effet en fonction des autres musiciens ainsi qu'en fonction des auditeurs, sont des activités impossi-

namente consciente. No me atrevería a calificar de improvisación una actividad generadora de sonido si no se controla y modula en virtud de múltiples retroalimentaciones basadas en la escucha del entorno. Si bien es cierto que ese proceso tiene lugar durante la ejecución en la escena, también se produce fuera de ella y es esencial en la fase de preparación, especialmente si hay más de un músico.

Parece que la improvisación no ha sido nunca ajena a la preparación previa de materiales, ni a la transcripción posterior, más o menos precisa. ¿Tiene entonces sentido acentuar especialmente la importancia de la creación en el preciso momento de la interpretación? ¿Y por qué no hacerlo en la fase de estudio e investigación, igualmente importante? Es evidente que hacer hincapié en el directo tiene sentido en el hecho diferencial de que la música no improvisada carece de la libertad que caracteriza a la improvisada en el momento de la ejecución. Pero de ahí a la improvisación como creación en el curso de la interpretación, hay un trecho. Es el trecho que separa la humanidad de la divinidad. Más que un trecho, es una singularidad insalvable.

No es mi intención desvirtuar el valor de la improvisación. Menos aún, el del género conocido como improvisación libre, cuyos auges coinciden con los momentos de auge de las opciones y actitudes políticas favorables a la lucha por las libertades esenciales. Tan sólo trato en este texto de llamar la atención sobre los abusos de lenguaje en que se puede incurrir, si no se alude al mismo tiempo a todo lo que no se nombra cuando se hace uso de términos talismán, tan terriblemente simplificadores, como "tiempo real" o "creación en el tiempo de ejecución". Las similitudes entre ambos son evidentes y también parecidas son las paradojas que su uso genera. Evocan necesidades, inefables e imaginarias, cuya existencia toma cuerpo justamente en la carencia de infinitud, de divinidad, de trascendencia. Tan simbólicas y mágicas son, tan genuinamente humanas.

José Manuel Berenguer es compositor y artista plástico.

bles sans un entraînement dans la pratique d'une écoute attentive, pleinement consciente. Je n'oserais pas qualifier d'improvisation une activité génératrice de son s'il n'y a pas de contrôle et de modulation à travers de multiples allers et retours basés sur l'écoute de l'environnement. S'il est certain que ce processus a lieu pendant l'exécution sur une scène, il se produit tout aussi certainement en dehors de la scène, et il est essentiel dans la phase de préparation, particulièrement s'il y a plusieurs musiciens.

Il semble que l'improvisation n'a jamais été étrangère à la préparation préalable des matériaux, ni à la transcription postérieure, plus ou moins précise. Quel sens a donc le fait d'accentuer particulièrement l'importance de la création dans le moment précis de l'interprétation ? Et pourquoi ne pas le faire dans la phase de l'étude et de la recherche, qui est d'une importance égale ? Il est évident que cibler le direct a un sens par rapport au fait que la musique non improvisée manque de la liberté qui caractérise la musique improvisée au moment de l'exécution. Mais de là à l'improvisation comme création au cours de l'interprétation, il y a un pas. C'est le pas qui sépare l'humanité de la divinité. Plus qu'un pas, c'est une singularité infranchissable.

Je n'ai pas l'intention de diminuer la valeur de l'improvisation. Moins encore, celle du genre connu comme improvisation libre, dont les moments d'acmé coïncident avec ceux des options et des attitudes politiques favorables à la lutte pour les libertés fondamentales. J'essaie seulement, avec ce texte, d'attirer l'attention sur les abus de langage dans lesquels on peut tomber si on ne se réfère pas aussi à tout ce qui n'est pas dit lorsqu'on recourt à des mots-talisman terriblement simplificateurs, comme " temps réel " ou " création pendant l'exécution ". Les similitudes entre les deux expressions sont évidentes et les paradoxes que leur utilisation engendre sont eux aussi semblables, évoquant des nécessités, ineffables et imaginaires, dont l'existence prend corps précisément dans la carence d'infinitude, de divinité, de transcendance. Si symboliques et magiques, si naturellement humaines.

José Manuel Berenguer est compositeur et artiste plasticien.

[1] No hay una cita bibliográfica al respecto. Me refiero a las numerosas y estimulantes conversaciones que mantuve con Luigi Nono en Friburgo, durante los años 80.

[2] Uso en este texto el término "cinta magnética" por razones históricas. Es obvio que hoy en día las funciones de ese dispositivo pueden cubrirse, y de hecho son cubiertas, con otros soportes. En este artículo lo utilizaré como sinónimo de cd de audio, cd-rom o una memoria cualquiera, la de un ordenador, por ejemplo, que no sufre ninguna modificación durante la ejecución de una pieza de música.

[3] "Improvisation is the activity of, to some extent, creating and constructing a piece of music in the same time as it is being performed" (Christian Munthe http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html).

[4] No se daría ni después de pasar un periodo de tiempo incomunicado y en ayunas, como reza algún módulo de la "partitura" de *Aus Den Sieben Tagen*, de Karlheinz Stockhausen.

[1] Il n'y a pas de citation bibliographique à ce sujet. Je me réfère aux conversations nombreuses et stimulantes avec Luigi Nono à Fribourg, pendant les années 80.

[2] J'utilise dans ce texte le terme de " bande magnétique " pour des raisons historiques. Il est évident qu'aujourd'hui les fonctions de ce dispositif peuvent être remplies, et de fait le sont, par d'autres supports. Dans cet article, je l'utiliserai comme synonyme de cd audio, cd rom ou toute autre mémoire, celle d'un ordinateur, par exemple, qui ne subit aucune modification pendant l'exécution d'une pièce de musique.

[3] " Improvisation is the activity of, to some extent, creating and constructing a piece of music in the same time as it is being performed " (Christian Munthe http ://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/fulltext/ftmunt.html).

[4] ... un zéro qui ne se produirait même pas après une période d'incommunicabilité et de jeûne, suivant ce qu'indique un certain module de la " partition " de *Aus Den Sieben Tagen*, de Karlheinz Stockhausen.

PER AAGE BRANDT

¿Qué es la música?

1. ¿Espacio o tiempo?

La música es un arte "Eine Kunstart", y probablemente para una mayoría de seres humanos de todo el mundo, el más importante *input* sensorial constante e inmaterialmente estructurado, además del lenguaje. Quienes no leen libros, no van a exposiciones y no acuden al teatro, pero sí ven películas, al menos en televisión, pueden pensar que es simplemente un fondo natural de las historias que se cuentan, una especie de tapiz espacial como los que se oyen en supermercados, aeropuertos, cafeterías, restaurantes, lugares de trabajo, o lo que se pone en casa o en el coche para ambientar, para crear atmósfera: la tecnología ha reforzado de manera muy importante su función social de "constructor de espacio". Otros, que sí leen libros, piensan la música en términos de *tiempo*, más que de espacio. El "aquí y ahora" de la representación musical es entonces comparable a la lectura de poesías, a la visita de una exposición o a la asistencia a una representación teatral. Un concierto es un *acontecimiento* que destaca en sí mismo. Mientras que la experiencia en tiempo real de un evento musical es crucial para la gente que ve la música como algo temporal, no tiene ninguna importancia para los que piensan en ella, o la tratan, como un hecho simplemente espacial. La *presencia* de músicos actuando parece ser relevante únicamente para la experiencia de los que tienen un interés estético por la música y practican el tipo de escucha que crea un espacio específico y puramente musical en torno a la música.

2. El espacio puro musical en el tiempo

Me pregunto, ¿hasta qué punto es "puro" un espacio estrictamente musical? Músicos, directores, compositores, críticos y público son, por supuesto, tan visibles como los instrumentos, las

Qu'est-ce que c'est la musique ?

1. Espace ou temps ?

La musique est un art, " Eine Kunstart " et, probablement pour la plupart des êtres humains dans le monde entier, elle est le plus important des *input* sensoriels constamment et immatériellement structurés, en dehors du langage. Ceux qui ne lisent pas des livres, ne visitent pas les expositions et ne vont pas au théâtre, mais qui voient des films, ne serait-ce qu'à la télévision, peuvent penser que la musique est simplement un fond naturel pour les histoires qu'on raconte, une espèce de tapis sonore comme ceux qu'on entend dans les supermarchés, les aéroports, cafétérias, restaurants, lieux de travail, ou ce qu'on met chez soi ou dans la voiture pour créer une ambiance, une atmosphère : la technologie a renforcé de façon très importante sa fonction sociale de " constructeur d'espace ". D'autres personnes, qui font partie de ceux qui lisent des livres, pensent la musique en termes de *temps* plutôt que d'espace. L'" ici et maintenant" de la représentation musicale est alors comparable à la lecture de poèmes, à la visite d'une exposition ou à une représentation théâtrale. Un concert est un *événement* qui est remarquable en soi-même. Tandis que l'expérience en temps réel d'un événement musical est cruciale pour les gens qui considèrent la musique comme quelque chose de temporel ; elle n'a aucune importance pour ceux qui pensent à elle, ou qui la traitent, comme un fait purement spatial. La *présence* de musiciens en train de jouer semble avoir une importance uniquement pour l'expérience de ceux qui manifestent un intérêt esthétique pour la musique et qui pratiquent un type d'écoute qui crée un espace spécifique et purement musical autour de la musique.

2. L'espace purement musical dans le temps

Je me demande jusqu'à quel point un espace strictement musical peut être " pur ". Musiciens, chefs

sillas, los auditorios... Pero el aspecto espacial más importante del escenario está formado sin duda por los gestos intencionados que interactúan y que dirigirán la atención de cualquier participante hacia el acto sonoro que está teniendo lugar y sus estructuras inmanentes. La pureza obtenida con este enfoque intencional compartido es, por supuesto, mentalmente reproducible bajo circunstancias menos favorables que las de los conciertos, como sucede, por ejemplo, con la música grabada. En ambos casos, el espacio musical purificado envuelve a otros acontecimientos, fuertemente intencionales, que suceden paralelamente: celebraciones colectivas, actos rituales o actos privados de seducción. La estética es, por lo general y desde mi punto de vista, un hecho de intensa atención compartida por la experiencia de unas conductas particulares *cualificadas*. Recordemos que las palabras "habilidad" [*skill*. N.T.], "capacidad", derivan de una antigua raíz noruega *Skil* ("distinción"), presente en el verbo danés "separar", "cercenar". Se refiere al hecho de hacer ciertas cosas mientras se omiten otras; de tal manera que las que sí se hacen, se hacen con "distinción", esto es: particularmente bien. Por ejemplo, los movimientos corporales de un bailarín que "anula" la mayor parte de lo que su cuerpo haría normalmente y entonces, solamente..., baila. Este tipo de conducta cualificada brinda sentimientos enérgicos de presencia, también llamada intensidad, que afectan profundamente a la conciencia humana y la dirigen hacia lo que podemos llamar experiencias místicas internas. Por tanto, la estética tiene una relación habitual con diferentes tipos de *sacralidad*. Esto es evidente en el caso de la música. Incluso los tipos más profanos de música representan y describen con realismo formas de "éxtasis", estados mentales que la antropología caracterizaría como actitudes vinculadas a lo sagrado. Y dado que la sacralidad es relevante en multitud de actos sociales, no hay forma de purificar el arte, y la música en particular, eliminando este elemento, ni tampoco es posible darle un significado claro, al margen de las condiciones socio-fenomenológicas de su producción, cultivo y disfrute.

d'orchestres, compositeurs, critiques et public sont, bien évidemment, aussi visibles que les instruments, les chaises, les salles de concert... Mais l'aspect spatial le plus important de la scène est sans aucun doute formé par l'interaction des gestes intentionnels par lesquels l'attention de chaque participant converge vers l'acte sonore qui est en train d'avoir lieu et vers ses structures immanentes. La pureté obtenue avec cette idée intentionnelle – et partagée – peut bien évidemment se reproduire mentalement dans des circonstances moins favorables que celles des concerts, comme c'est par exemple le cas de la musique enregistrée. Dans les deux cas, l'espace musical purifié entoure d'autres événements, ayant eux aussi une forte intentionnalité, qui se produisent en parallèle : célébrations collectives, actes rituels ou actes privés dont le but est la séduction. L'esthétique est en général, et de mon point de vue, une affaire d'attention intense partagée par l'expérience de certaines conduites particulières qualifiées. Nous rappelons ici que des mots comme "habileté" et "savoir faire" [*skill*, en anglais] proviennent de l'ancienne racine norvégienne *skil* ("distinction"), présente aussi dans les mot danois " séparer " et " sévrer ", et qui est utilisé uniquement pour effectuer certaines opérations d'une façon déterminée, tout en en omettant d'autres ; de sorte que les opérations effectuées le sont avec " distinction ", c'est-à-dire : particulièrement bien. Par exemple, les mouvements corporels d'un danseur qui " annule " la plupart de ce que le corps pourrait faire normalement... C'est alors, et seulement alors, qu'il danse. Ce type de comportement qualifié rend possibles des sensations de présence forte – ou d'intensité – qui affectent profondément la conscience humaine et la dirigent vers ce que l'on pourrait appeler des expériences mystiques intérieures. L'esthétique a donc une relation habituelle avec différents variétés du *sacré*. Ceci est évident dans le cas de la musique. Même les genres de musique les plus profanes représentent et décrivent avec réalisme des formes d'" extase ", des états d'esprits que l'anthropologie caractériserait comme des attitudes liées au sacré. Etant donné que le sacré est d'une grande importance dans une multitude d'actes sociaux, il n'y a aucun moyen de purifier l'art, et la musique en particulier, au-delà de cette limite, et

3. ¿Cuál es el significado del significado musical?

Por otra parte, y no menos importante, no hay forma de extraer las estructuras subyacentes del arte, y especialmente de la forma musical, de sus condiciones sociales. La forma musical, el no-lenguaje de la música es, sin duda, la más difícil de todas las formas expresivas humanas de entender teóricamente y analizar científicamente: algunos, de hecho, entienden algunas formas musicales lo suficiente como para enseñarlas, es decir, como para apoyar su transmisión cultural –lo que supone un criterio adecuado de entendimiento práctico– pero, aun así, siguen teniendo graves dificultades para entender *qué es* lo que están entendiendo con la música. Semióticamente hablando, ninguno de los tipos de signos conocidos, mejor dicho, de los modos de signos (símbolos, iconos, indicaciones, signos lingüísticos) es ejemplificado convincentemente por expresiones musicales o estructuras internas de la música. La música es, en sí, una metáfora muy común a la poesía, el amor y otros asuntos complejos (ver el libro de Paul Auster titulado *La música del azar*), pero nos encontramos sin palabras a la hora de intentar explicar su significado y el modo de alcanzarlo. ¿Pero, en definitiva, significa algo la música?, ¿es posible, o razonable, hablar del "significado musical"? Quizá simplemente guste a los cerebros humanos, como les gustan ciertas hormonas... Personalmente, no puedo sino atribuir significado a mis experiencias musicales, pero me sigue pareciendo incierto si las propiedades básicas como forma rítmica, forma melódica, forma armónica, o sus complejas formas subyacentes o planes superiores de composición –o quizá ninguna de estas propiedades – es determinante en lo que atañe a mi atención, humor, emociones, pasiones u otros aspectos de mi mente cuando una experiencia musical se asienta en mí y comienza a tener sentido.

Supongo que la enseñanza de la interpretación musical se encuentra en, más o menos, la misma situación que la enseñanza de la escritura: te enseñan principalmente qué no hay que hacer y, si consigues evitar los escollos conocidos en tu nal n'est pas non plus possible de conserver son sens en dehors des conditions socio-phénoménologiques de sa production, de sa culture et de sa jouissance.

3. Quel est le sens du sens musical?

D'autre part – dont l'importance n'est pas moindre – il n'y a aucun moyen d'extraire les structures sous-jacentes de l'art, et particulièrement celles de la forme musicale, de ses conditions sociales. La forme musicale, le non-langage de la musique est, sans doute, de toutes les formes humaines d'expression celle qui est la plus difficile de comprendre théoriquement et d'analyser scientifiquement : de fait, certaines personnes comprennent suffisamment certaines formes musicales pour pouvoir les enseigner, c'est-à-dire pour soutenir et permettre sa transmission culturelle – ce qui est un bon critère pratique de compréhension. Mais, même dans ce cas, ces personnes continuent à avoir de graves difficultés pour savoir *quelle part* de la musique elles sont précisément en train de comprendre. Dans une perspective sémiotique, il se peut qu'aucun type de signes connus – ou plutôt aucun mode de signes (symboles, icônes, indications, signes linguistiques) ne soit exemplifié d'une façon convaincante par les expressions musicales ou les structures internes de la musique. La musique est, en soi, une métaphore très commune de la poésie, de l'amour et d'autres sujets complexes (lire par exemple le livre de Paul Auster, *La musique du hasard*) ; mais nous éprouvons une sorte de stupéfaction au moment d'expliquer son sens ainsi que le moyen de l'atteindre. Mais, en définitive, est-ce que la musique signifie quelque chose ? Est-il possible, ou raisonnable, de parler du " sens musical " ? La musique plait peut-être simplement aux cerveaux humains, tout comme ceux-ci aiment certaines hormones... Personnellement, je ne peux faire autrement qu'attribuer un sens à mes expériences musicales ; un sens qui est cependant incertain quant à savoir si les propriétés basiques (forme rythmique, forme mélodique, forme harmonique, ou ses formes sous-jacentes complexes ou ses niveaux compositionnels supérieurs) – ou peut-être l'absence de ces propriétés – sont déterminantes pour ce qui a un rapport à mon attention, mon humeur, mes émotions, mes passions ou autres aspects de mon

vegación, tu trabajo es mejor que si no lo logras. En cierto modo, una ceguera de este tipo puede ser, incluso, una ventaja en pedagogía y en actividades creativas.

Pero, con todo, queremos saber *de manera positiva* qué encontramos con significado en la música.

4. La música y la cognición

El filósofo americano Steven Ravett Brown, influido por la ciencia cognitiva, sugiere que así como el espacio puramente musical está intencionadamente enfocado por la interacción de gestos que están sucediendo en él, la forma musical interna debe también encontrar sus orígenes en intuiciones gestuales. La cognición humana, argumenta, está ampliamente dirigida por los *esquemas de imagen*, bocetos mentales que regulan nuestra interacción con el mundo de los objetos y de las personas; estos esquemas relacionan posiciones corporales con bocetos formados por nuestros conocimientos acerca del fenómeno con el que estamos interactuando, e incluyen *esquemas emotivos*. Las posiciones corporales cerradas, que empujan hacia fuera, y sus correspondientes actos vocales, como gritar, expresan rechazo; pueden ser representados en un *cluster* concentrado de notas musicales, ritmos irregulares y largos saltos interválicos, que se alejan de los "centros" tonales. La "disonancia" refleja este tipo de correlación, y se opone a posiciones corporales abiertas, que se podrían representar a través de intervalos más definidos, ritmos regulares, acordes espaciados, tonalidades fijas y "consonancia". Dado que estas organizaciones son convenciones musicales transmitidas culturalmente, y que hay otros muchos parámetros en este campo, puede existir una interesante correlación entre los esquemas emotivos del cuerpo y los "esquemas musicales" que ayudarían a explicar, al menos, algunos aspectos del significado musical. De hecho, esta idea se refiere a un conocido esquema dinámico: abierto/cerrado, muy activo también en estructuras narrativas: el llamado *esquema barrera* responde abiertamente a intuiciones básicas en el comesprit au moment qu'une expérience musicale prend possession de moi et commence à avoir un sens.

Je suppose que l'enseignement de l'interprétation musicale est plus ou moins dans la même situation que l'enseignement de l'écriture : on apprend principalement ce qu'il ne faut pas faire, et si on arrive à éviter les récifs bien connus de notre navigation, le niveau du travail en est d'autant plus élevé. Dans un certain sens, une cécité de ce type peut même présenter un avantage dans la pédagogie et les activités créatives.

Mais nous voulons savoir de *façon positive* ce qui pour nous a un sens dans la musique.

4. La musique et la cognition

Le philosophe américain Steven Ravett Brown, influencé par la science cognitive, suggère que, de même que l'espace purement musical est intentionnellement visé par l'interaction des gestes qui y prennent place, la forme musicale interne doit aussi trouver ses origines dans des intuitions gestuelles. Il poursuit en observant que la cognition humaine est largement dirigée par des *schémas d'images*, des esquisses mentales qui règlent notre interaction avec le monde des objets et des personnes ; ces schémas établissent une relation entre les positions corporelles au moyen d'esquisses formées par nos connaissances du phénomène avec lequel nous sommes en interaction, et incluent des *schémas émotifs*. Les positions corporelles fermées, centrifuges, et les actes vocaux qui leur correspondent, comme le fait de crier, expriment un refus et peuvent être représentés par un *cluster* concentré, par des rythmes irréguliers et de grands intervalles qui s'éloignent des " centres " tonaux. La " dissonance " reflète ce type de corrélation et s'oppose à des positions corporelles ouvertes qui pourraient être représentées par des intervalles plus habituels, des rythmes réguliers, des accords espacés, des tonalités fixes et des " consonances ". Étant donné que ces organisations sont des conventions musicales transmises culturellement et qu'il y a plusieurs autres paramètres dans ce domaine, une corrélation intéressante peut exister entre les schémas émotifs du corps et les *schémas musicaux*. Ceux-ci aideraient, au moins, à expliquer certains aspects du sens musical. De fait, cette idée

portamiento humano y a representaciones mentales (una barrera abre o cierra el camino a la realización de cualquier acto).

En términos de la *teoría del espacio mental* (una técnica estándar en semántica cognitiva), el musicólogo y músico danés Ole Kühl ha realizado otra sugerencia que me gustaría dar a conocer y elaborar. Refiriéndose fundamentalmente a la música *bebop* jazz, señala que en una frase musical inteligible existe una acción rítmica en un espacio de experiencia y hay, en un segundo espacio, notas aplicables a los tiempos del primero, para integrarse en un *espacio combinado* (melódico), pero de tal manera que un tercer espacio, que contiene un motivo tonal o una serie de acordes estructurados en el tiempo, permite esquemas interpretativos relevantes con respecto a la combinación y, de esa manera, se crea una resultado final que presenta la frase con significado. Esta red de espacio mental tiene la ventaja de que se corresponde con las formas de doble combinación encontradas tanto en semánticas lingüísticas como en composiciones pictóricas: parece ser un formato de fenomenología cognitiva. La estructura combinatoria también tiene un notable parecido respecto a la estructura predicativa (*input* 1: predicado, *input* 2: sujeto, *input* 3: modo...).

Semióticamente, el primero de estos espacios es *icónico* en el simple sentido de presentar una imagen sonora de los márgenes de un gesto; el segundo es *simbólico*, dado que las notas son un tipo de vocales desarticuladas, artificiales, o emisiones vocales (los oboes poseen las vocales danesas 'æ', 'Ø', 'å'...). El regulador tonal en el tercer *input* espacial está implicado, implícito, contextualizado. Es decir, *indicativo*. La red completa forma un *cluster* semiótico. Ofrece un esquema plausible donde los gestos pueden representarse.

Si combinamos las dos hipótesis, podríamos organizar un mapa musical en una red de trabajo de gestos (donde las actividades motrices visibles, ya corresponderían a actitudes mentales en contextos dinámicos). Proyectamos una red Küll en una red Brown, bajo una condición contextual.

se réfère à un schéma dynamique bien connu : ouvert/fermé, qui est aussi très actif dans des structures narratives : le schéma qu'on appelle *barrière* répond directement à des intuitions basiques du comportement humain et à des représentations mentales (une barrière ouvre ou ferme la voie vers la réalisation de tout acte).

En employant les termes de la *théorie de l'espace mental* – qui représente une norme dans la sémantique cognitive –, le musicologue et musicien danois Ole Kühl a fait une autre suggestion sur laquelle je voudrais réfléchir. En se référant principalement au *be-bop*, Ole Kühl signale qu'il existe dans une phrase musicale intelligible un événement rythmique vécu dans un espace de l'expérience et qu'il y existe également, dans un second espace, des hauteurs de son qui sont plaquées sur les rythmes du premier espace, pour finalement s'intégrer dans un *espace combiné* (mélodique). Mais cela se passe de telle façon qu'un troisième espace, qui contient un motif musical ou une série d'accords structurés dans le temps, permet des schémas interprétatifs concernant tout l'ensemble. Ainsi, une combinaison finale se crée, qui confère à la phrase un sens. Ce réseau d'espaces mentaux a l'avantage de correspondre à diverses formes de double combinaison qui existent aussi bien dans les sémantiques linguistiques que dans les compositions picturales : il s'agit apparemment d'un schéma général de la phénoménologie cognitive. La structure combinatoire présente aussi une ressemblance remarquable avec la structure prédicative (*input* 1 : prédicat, *input* 2 : sujet, *input* 3 : mode...).

Du point de vue de la sémiotique, le premier de ces espaces est *iconique*, dans le sens simple où il présente une image sonore en marge d'un geste ; le second est *symbolique*, étant donné que les notes sont une sorte de voyelles désarticulées, artificielles, ou des émissions vocales (les hautbois possèdent les voyelles danoises 'æ', 'ø', 'å'...). Le régulateur tonal dans le troisième *input* spatial est impliqué, implicite, contextualisé. C'est-à-dire, *indicatif*. Le réseau complet forme un *cluster* sémiotique. Il offre un schéma plausible où les gestes peuvent être représentés.

Si nous combinons les deux hypothèses, nous pouvons mettre à point une carte musicale et la greffer

En otras palabras, estamos diciendo que la música "representa" gestos internalizados en algún sentido específico. El regulador condicionante de la relevancia de esta operación (el regulador general implícito) podría ser el género, el contexto ritual y sus prescripciones afectivas.

5. La hipótesis del bailarín privado

Hay varias razones para creer que esta construcción Kühl-Brown va por buen camino. El filósofo y bio-psicólogo estadounidense Rick Grusch ha demostrado que el sistema motriz humano tiene una función de retroalimentación interna de gran velocidad que trabaja estrechamente con el llamado emulador, un mecanismo de simulación mental que permite anticipar los movimientos externos reproduciéndolos en la mente, antes de realizarlos efectivamente. Quienes, por ejemplo, tienen una extremidad fantasma poseen también unas sensaciones fantasmales fijas que pueden ser alteradas mediante experiencias visuales a través de efectos ilusorios de espejo. Esto prueba que el fenómeno es genuinamente mental. De hecho los músicos practican con la mente, haciendo sonar las partituras en instrumentos fantasma con un cuerpo fantasma interno. Pero deberíamos imaginar que los oyentes tienen el mismo mecanismo. Entonces la "música-como-gesto" funcionará, siempre y cuando el regulador mental –leyendo una partitura virtual y categorizando el evento afectivamente– guíe sus expectativas y memorizaciones. El emulador es una parte de nuestro sistema motriz, lo que significa que está directamente implicado en nuestra organización de gestos. El emulador es un "bailarín privado" en nuestras mentes, según esta teoría. Estoy hablando de un cuerpo fantasma, posiblemente de menor escala, un motor y, por tanto, "homunculus" de gestos en la mente, capaz de seguir con sus movimientos los impulsos musicales auditivos y preprocesados. Cuando la métrica arranca, el tiempo fuerte de cualquier compás desencadena un golpe intencional comparable a la descarga de voluntad que usamos antes de saltar a la piscina desde un trampolín de 10 metros o de tomar una ducha fría. Este "bailarín privado" puede ser entrenado para

sur un réseau de travail de gestes (où les activités motrices visibles correspondraient déjà à des attitudes mentales, dans des contextes dynamiques). Nous projetons un réseau Küll sur un réseau Brown dans des conditions contextuelles. En d'autres termes, nous disons que la musique " représente " des gestes interiorisés ayant un sens précis. Le régulateur de l'importance de cette opération (le régulateur général implicite) serait le genre, le contexte rituel, ainsi que ses prescriptions affectives.

5. L'hypothèse du danseur privé

Il y a de nombreuses raisons de croire que cette construction Kühl-Brown se trouve sur la bonne voie. Le philosophe et bio-psychologue américain Rick Grusch a démontré que le système moteur humain a une fonction de rétroalimentation *interne à grande vitesse*, qui travaille en relation étroite avec ce qu'on appelle l'émulateur : un mécanisme de simulation mentale qui permet d'anticiper les mouvements externes, en les reproduisant " dans la tête " avant de les réaliser effectivement. Des personnes ayant des extrémités fantômes élaborent des sensations fantômes que l'on peut changer au moyen d'expériences visuelles, avec des effets illusoires de miroir. Ceci prouve que le phénomène est vraiment mental. Et les musiciens jouent, de fait, mentalement, en reproduisant les sons inscrits dans une partition sur des instruments fantômes, avec un corps fantôme, interiorisé. Imaginons maintenant que les auditeurs ont le même mécanisme. Alors la " musique-comme-geste " fonctionnera, pourvu que le régulateur mental – lisant une partition virtuelle et catégorisant l'événement affectivement – guide leurs attentes et leurs mémorisations. L'émulateur est une partie de notre système moteur, ce qui signifie qu'il est directement impliqué dans notre organisation des gestes. Selon cette théorie, l'émulateur est un " danseur privé ", qui se trouve dans nos têtes. Je suis en train de parler d'un corps fantôme, qui est, probablement à une moindre échelle, un moteur et, pour autant, un " homunculus " gestuel dans la tête, capable de suivre avec ses mouvements les impulsions musicales auditives et ayant déjà suivi un processus. Quand les rythmes démarrent, le temps fort de n'importe quelle mesure déclenche un coup

contabilizar coros[1] enteros, en el sentido jazzístico del término y, seguramente, los poetas lo emplean para controlar la métrica de sus versos. Puede cantar, y la gente que trabaja conscientemente con el lenguaje y controla su discurso oral gramaticalmente ha realizado versiones *parlantes* a las que pueden escuchar mentalmente antes de hablar. La tartamudez puede, entonces, ser una disfunción del emulador vocal, cuyos *feedbacks* son tan lentos que interfieren en el discurso externo. Cuando los actores aprenden guiones enteros y los bailarines aprenden sus ballets, este modelo corporal interno (conectado con sus habilidades) se convierte en su primer apuntador y director de ensayo.

La lingüista cognitiva australiana Anna Wierzbicka ha analizado las emociones como una forma de adoptar la posición de una persona que experimenta un suceso u otro en una u otra situación. Esto puede sugerir que "el bailarín privado" es incluso el sujeto mental de nuestros estados emocionales estándar o posturas interpretativas idealizadas. Puede sentir y puede evaluar. Tiene reacciones morales ante determinadas situaciones.

Los freudianos pensarían en él como el famoso "Sujeto de lo Inconsciente". Pero incluso si pudiese estar directamente implicado en nuestros tics y dolores psicosomáticos, en términos en los que ahora no puedo profundizar, sabemos que la música puede alcanzar y cambiar sus posiciones cerradas o distorsionadas y sus parálisis, y puede traer alivio y comodidad, probablemente dirigiendo nuestro fantasma desde espacios mentales "cerrados" a "abiertos" a lo largo de trayectorias temporales continuas. No es inconsciente, puesto que lo ejercemos conscientemente. Es seguramente erótico, pero si da preferencia a deseos sexuales, y desarrolla estereotipos de comportamiento de género, es únicamente porque, o debido a que lo hacemos *nosotros*: estoy seguro de que no explica los momentos más espirituales de la sacralidad sentida de manera humana (en términos de Georges Bataille), pero es un buen apoyo. Nos ayuda a mantener los pies en el suelo, dado que ésa es su vocación básica como función motriz.

intentionnel comparable à la décharge de volonté qui précède le plongeon dans une piscine en sautant d'un tremplin de 10 mètres, ou qui précède une douche froide. Ce " danseur privé " peut être entraîné à compter des chorus[1] entiers, dans le sens jazzistique du terme, et je suis sûr que les poètes ont recours à lui pour contrôler leur métrique. Le " danseur privé " peut aussi chanter, et ceux qui travaillent consciemment avec le langage et contrôlent grammaticalement leur discours parlé possèdent des versions *parlantes* qu'ils peuvent écouter mentalement avant de commencer à parler. Le bégaiement peut alors être un disfonctionnement de l'émulateur vocal, dont les *feedbacks* sont si lents qu'ils interfèrent dans le discours externe. Quand les acteurs apprennent des rôles entiers et les danseurs leurs chorégraphies, ce modèle corporel interne (connecté avec leurs habiletés) devient leur premier souffleur et directeur de répétitions.

La linguiste cognitive australienne Anna Wierzbicka a analysé les émotions comme une façon d'adopter une posture corporelle déterminée en fonction d'un événement ou d'une situation. Ceci peut suggérer que " le danseur privé " est même le sujet mental de nos états émotionnels standards ou de nos postures interprétatives idéalisées. " Le danseur privé " peut sentir et peut évaluer. Il a des réactions morales dans des situations déterminées.

Les freudiens reconnaîtraient " le danseur privé " comme étant le fameux " sujet de l'Inconscient ". Mais, même au cas où il pourrait être directement impliqué dans nos tics et nos maux psychosomatiques, dans des conditions que je ne peux pas approfondir dans ce contexte, nous savons que la musique peut affecter et changer ses positions fermées ou déformées ainsi que ses paralysies, et qu'elle peut apporter soulagement et bien-être, probablement en conduisant notre fantôme depuis les espaces mentaux " fermés " jusqu'aux espaces " ouverts ", sur des voies temporelles continues. Il n'est pas inconscient, puisque nous l'exerçons consciemment. Il est certainement érotique, mais s'il témoigne une préférence pour les désirs sexuels et s'il développe des stéréotypes de comportement de ce genre, c'est uniquement parce que nous le faisons *nous-mêmes* : je suis sûr qu'il ne comprend pas les moments les

6. Conclusión

Nuestras mentes tienen funciones cognitivas profundas y funciones reflexivas de orden superior. La música tiene ambas: los mayores niveles de significado integran la estética y la creación de espacios socio-culturales del tipo aeropuerto, supermercado, ceremonia, etc.; pero los niveles más profundos se destinan a las articulaciones inmanentes, específicamente y "puramente" musicales que la musicología está intentando teorizar en detalle, hasta el punto de rayar en el autismo. Reclamaría, siendo optimista, que los significados inmanentes formales, del nivel profundo de la música, son los más difíciles de comprender, son el fenómeno que requiere un entrenamiento esotérico y especializado, aunque sea simplemente para notarlo y describirlo. Los aspectos temporales son, a la vez, las formas más concretas y más abstractas (inmateriales) que los humanos pueden experimentar. *Las expresiones temporales*, que podemos experimentar y producir corporalmente –hay tres tipos básicos: pasos de danza, estructuras sintácticas del lenguaje y formulaciones musicales–, constituyen por tanto el origen más probable de todos los signos. De estos tres tipos, creo que los musicales son los más complejos, y si podemos alcanzar un entendimiento razonable de ellos habremos logrado uno de los retos más importantes de la humanidad.

Quizá "el bailarín privado" nos haga bailar desde los órdenes más bajos a los más altos, y desde las formas de nuestra vida interna a nuestras preocupaciones y consideraciones externas sustanciales, pero también en sentido contrario. Un nivel nunca debe ser sacrificado por el otro. Por el contrario, la colaboración de distintas aproximaciones es una condición indispensable en esta empresa. Pero dicha colaboración es sólo posible si se está de acuerdo en el objetivo, más allá de todas las ideas técnicas fijas. Esta condición es el principal problema o barrera de toda investigación humanística, pero mi piadosa esperanza es que será superada, y que algún día tendrá sentido decir que incluso si los humanos son libres, no son arbitrarios (incluso si los humanos somos nosotros), ofrecerán algo importante y sólido que

plus spirituels du sacré ressenti d'une façon humaine (si l'on emploie ces termes dans le sens que leur donne Georges Bataille), mais c'est un bon technicien. Il nous aide à maintenir les pieds sur terre, étant donné que c'est là sa vocation basique comme fonction motrice.

6. Conclusion

Notre esprit a des fonctions cognitives profondes et des fonctions réflexives d'ordre supérieur. La musique possède elle aussi les deux fonctions : les plus hauts niveaux de sens configurent l'esthétique et la création d'espaces socio-culturels du genre des aéroports, supermarchés et cérémonies. Les niveaux les plus profonds sont destinés aux articulations immanentes, spécifiquement et " purement " musicales, que la musicologie essaie de théoriser de façon détaillée, allant jusqu'à la limite de l'autisme. J'aimerais proclamer d'une manière optimiste que les sens immanents formels du niveau profond de la musique sont les plus difficiles à comprendre ; qu'ils sont le phénomène qui requiert un entraînement ésotérique et spécialisé, ne serait-ce que pour le remarquer et le décrire. Les aspects temporels constituent à la fois les formes les plus concrètes et les plus abstraites (immatérielles) que les humains peuvent expérimenter. *Les expressions temporelles* que nous pouvons à la fois expérimenter et produire corporellement – et dont on peut distinguer trois types de base : pas de danse, structures syntaxiques du langage et expression musicales –, sont pour autant l'origine la plus probable de tous les signes. De ces trois types, je crois que les expressions musicales sont les plus complexes, et si nous pouvons atteindre un niveau de compréhension raisonnable de ces aspects, nous surmonterions l'un des défis les plus importants de l'humanité.

Peut-être que " le danseur privé " nous fera danser depuis les niveaux les plus profonds jusqu'à ceux situés le plus haut, et des formes de notre vie interne jusqu'à nos préoccupations et considérations externes matérielles – et inversement. Un niveau ne doit jamais être sacrifié pour l'autre. Au contraire, la collaboration de différentes approches est une condition sine qua non dans cette entreprise. Mais cette collaboration n'est possible que si l'on est d'accord

entender (incluso por nosotros), si abrimos nuestra mente a nuestras propias experiencias y somos pacientes con sus travesuras y caprichos. *Solidum petit in profundis*, como se dice en Aarhus del investigador serio, que a veces tiene que bucear muy profundamente para encontrar tierra... no el tesoro, ni siquiera el todo, simplemente: algo estable, confiable, objetivo, en el flujo de la música dentro y alrededor de nosotros.

Per Aage Brandt. Centro para la investigación semiótica. Universidad de Aarhus. Escrito para el XIII Nordiske Musikforskerkongres.

sur l'objectif, au-delà de toutes les considérations techniques. Cette condition constitue le principal problème ou obstacle de toute recherche humaniste, mais je nourris le grand espoir de le résoudre et de le franchir, l'espoir qu'un jour il ne sera pas insensé de dire que les humains, même s'ils sont libres, ne sont pas arbitraires ; et même si ces humains ne sont autres que nous, qu'ils offriront quelque chose d'important et de solide à comprendre, même par nous, si nous ouvrons notre esprit à nos propres expériences et sommes patients avec leurs blagues et leurs caprices. *Solidum petit in profundis*, c'est ce que nous avons l'habitude, à Aarhus, de dire à propos du chercheur sérieux, qui doit parfois plonger très profondément pour trouver quelque chose de solide... Non pas la pièce d'or, ô latinistes, non pas le tout, mais simplement quelque chose de stable, à quoi se fier, quelque chose d'objectif, dans le flux de la musique, en nous et autour de nous.

Per Aage Brandt. Centre de recherche sémiotique. Université de Aarhus. Écrit pour le XIII Nordiske Musikforskerkongres.

[1] Nota del ed.: En el jazz, un coro es una forma, normalmente de 32 compases, en la cual improvisan los músicos.

[1] Nde: Dans le jazz, un chorus est une forme, généralement constituée par 32 mesures, à partir de laquelle les musiciens improvisent.

LÊ QUAN NINH

Abecedario (incompleto) sobre la improvisación

Introducción

Todo discurso sobre la práctica de la improvisación está en contradicción con ella. Dicho de otro modo, si no es un polo opuesto, sólo consigue dar vueltas alrededor, como se dan vueltas alrededor de una pregunta que no se formula. El acto de improvisar no se deja encerrar en palabras y todo discurso constituye un *margen* de la práctica, siempre lejano, que intenta acercarse y asediarla. La improvisación no necesita de semejante periferia, sólo necesita ser practicada. Acto insensato o acto de los sentidos, no podemos decir nada sin ir ya por detrás, muy por detrás.

Este texto reúne extractos de artículos, de entrevistas y de cartas, a los cuales he añadido nuevos párrafos. He escogido darle forma de abecedario porque me siento incapaz de seguir un plan coherente.

A como aire

Si los sonidos son vibraciones en el aire, es sorprendente que queramos limitar su expansión a toda costa, que queramos canalizar la emisión, medir las frecuencias. Deberíamos poder experimentar los volúmenes de aire desplazados en el deseo de la música, experimentar las agitaciones desde el estado de menor palpitación hasta la sensación de solidificación. ¿Por qué remarco la necesidad de aire en torno al acto de improvisar, como si de entre todos los elementos, el aire fuera el único que pudiera albergar a los otros? ¿Y por qué en esta imaginación de volúmenes, ya no sería necesario añadir movimiento finalmente, sino desplazarse para percibir lo que parece improvisar sin fin, la vida en lo que tiene de vibratorio? El aire, necesario para escuchar y que también podemos imaginar como necesario para el viaje de la luz, para la percepción de los cuerpos en movimiento, invitaría a considerar que es la herramienta de percepción de sí mismo en

Abécédaire (incomplet) sur l'improvisation

Introduction

Tout discours sur la pratique de l'improvisation est en contradiction avec elle. Ou bien, s'il n'est pas un pôle opposé, il ne fait que tourner autour, comme on tourne autour d'une question qui ne se formule pas elle-même. L'acte d'improviser ne se laisse pas enfermer dans des paroles et tout discours constitue un *à-côté* de la pratique, d'autant plus lointain qu'il tente de s'approcher et de la cerner. L'improvisation n'a pas besoin d'une telle périphérie, elle a seulement besoin d'être pratiquée. Acte insensé ou acte des sens, on ne peut rien dire sans être déjà derrière, loin derrière.

Ce texte rassemble des extraits d'articles, d'interviews et de correspondances auxquels j'ai ajouté de nouveaux paragraphes. J'ai choisi la forme de l'abécédaire parce que je ne suis pas capable de faire un plan cohérent.

A comme air

Si les sons sont des vibrations d'air, il est curieux qu'on veuille à tout prix en limiter l'expansion, qu'on veuille en canaliser l'émission, en mesurer les fréquences. On devrait pouvoir éprouver les volumes d'air déplacés dans le désir de musique, en éprouver les bouleversements depuis l'état de moindre battement jusqu'à la sensation d'une solidification. Pourquoi je ressens le besoin d'air autour de l'acte d'improviser, comme si de tous les éléments, l'air était le seul qui puisse accueillir tous les autres ? Et pourquoi, dans cette imagination des volumes, il ne serait plus nécessaire finalement d'y ajouter du mouvement mais seulement de s'y déplacer, pour percevoir ce qui semble improviser sans fin, la vie dans ce qu'elle a de vibratoire. L'air, nécessaire à l'écoute et qu'on peut imaginer nécessaire au transport de la lumière, à la perception des corps en mouvement, pousserait à considérer qu'il est l'outil de sa propre perception, dans une curieuse tautologie

una curiosa tautología material que indica que el aire permite sentir el aire y que toda música tiene valor en tanto que le permite ser libre. Improvisar sería entonces deslizarse en un volumen de aire, dejar libre un deseo que no podremos formular jamás, si no es deslizándonos antes en los volúmenes compartidos. (2002)

A como anarquía

Hay, todavía, demasiada autoridad en las relaciones entre artistas, en las relaciones entre artistas y público y, por supuesto, en las relaciones entre organizadores, gestores culturales y artistas. Entre los artistas no veo prácticamente ninguna inversión de las tendencias que consisten en utilizar la fuerza creativa de algunos/as al servicio de una persona, aparentemente responsable de un proyecto pero que, sin decirlo, alimenta la esperanza de una notoriedad egoísta.

Dicho esto, es verdad que las personas de buena voluntad, en el esfuerzo permanente de una práctica libertaria del arte, ponen en funcionamiento ideas e intuiciones que, esperamos, intentan ponerse al otro lado de la balanza respecto a los valores comúnmente admitidos y, demasiado a menudo, liberticidas. Pero la práctica, y no sólo el discurso incesante sobre ideas, invita más bien a ignorar la balanza, es decir a romper el eje dual entre, por una parte, lo que se rechaza y, otra, lo que se propone. Supone más bien no estar en otro lugar que en el instante, sin el parasitismo de los egos, al margen de las relaciones de fuerza, un estado donde las diferencias están presentes, simplemente presentes. Lo que podemos llamar una *a-topía* más adecuadamente que una utopía. (2001)

A como arte

Tengo la intuición de que toda búsqueda con el apoyo de las herramientas vibratorias deber estar próxima a una definición válida del arte. O quizá, importa poco. Si el arte ha sido confiscado por la escritura, negando siglos de oralidad y si sólo se considera al arte como productor de objetos, con toda la saturación que provocan tanto por el lugar que ocupan, como por el peso de los discursos de los que se acompañan, comprendo, aunque deploro, que no se quiera incluir a la improvisación libre en la categoría de actividades artísticas. Y es difícil

matérielle indiquant que l'air permet de ressentir l'air et que toute musique n'a de valeur que si elle permet de le laisser libre. Improviser serait alors se glisser dans un volume d'air, laisser faire un désir qu'on ne pourra jamais formuler autrement qu'en glissant toujours plus avant dans des volumes partagés. (2002)

A comme anarchie

Il y a encore beaucoup trop d'autorité dans les relations entre artistes, dans les relations entre artistes et public et bien sûr dans les relations entre organisateurs, décideurs culturels et artistes. Parmi les artistes, je ne vois pratiquement aucun renversement des tendances qui consistent à utiliser la force créatrice de quelques-un(e)s au profit d'une personne soi-disant responsable d'un projet mais qui nourrit, sans le dire, l'espérance d'une notoriété égoïste.

Ceci-dit, il est vrai que les personnes de bonne volonté, dans leur effort permanent d'une pratique libertaire de l'art, mettent en mouvement des idées et des intuitions qui, on peut l'espérer, tentent de peser de l'autre côté de la balance face aux valeurs communément admises et trop souvent liberticides. Mais la pratique, et non seulement le discours incessant sur des idées, indique plutôt d'ignorer la balance, c'est-à-dire de casser l'axe duel entre, d'une part, ce qu'on rejette et, de l'autre, ce qu'on propose. C'est plutôt être nulle part ailleurs que dans l'instant, sans le parasitage des egos, en dehors des rapports de force, un état où les différences sont en présence, simplement en présence. Ce qu'on peut appeler une *a-topie* plutôt qu'une utopie. (2001)

A comme art

J'ai l'intuition que toute quête de soi à l'aide d'outils vibratoires doit être proche d'une définition valable de l'art. Ou bien, peu importe. Si l'art a été confisqué par l'écriture, niant des siècles d'oralité, et si on ne considère l'art que comme producteur d'objets, avec tout l'encombrement qu'ils génèrent tant par la place qu'ils prennent que par le poids des discours dont ils sont accompagnés, alors je comprends mais je déplore qu'on ne veuille pas inclure l'improvisation libre dans le rang des activités artistiques. Et il est difficile de défendre le contraire parce que *ça* n'écrit pas, *ça* ne laisse de traces que dans des mémoires forcément infidèles et *ça* n'a pas besoin de références. Alors on n'accepte l'improvisation qu'en relation

defender lo contrario, por que *eso* no se escribe, *eso* no deja huellas, sino en las memorias por fuerza infieles, y *eso* no necesita referencias. No se acepta, entonces, la improvisación, sino en relación con lo escrito, como si siempre le hiciera falta un soporte, o un pretexto, para adquirir legitimidad, o bien se utiliza la improvisación como un borrador para escribir y producir obra. ¿Cómo explicar que el arte no necesita obligatoriamente las obras de arte para ser arte? ¿Y cómo explicar que podemos rebelarnos ante la apropiación por parte de una persona de la improvisación de los demás, es decir el embargo de la creatividad de cada uno, por el presunto garante de una cualidad formal? ¿Se debe a que esta claridad parece ser sólo una fragilidad que debe fortalecerse? ¿Y si esta fragilidad fuera precisamente el sujeto de un arte que no necesita de ningún director? Es tan fácil de asimilar: basta con no dar ninguna clave que permita el acceso. Basta con indicar que todo acto necesita ser recuperado en una idea superior, que no puede adquirir ninguna autonomía si se desprende de su designio... Entonces, arrinconado entre, por un lado, la autoridad de un arte pulido y, por otro, la pereza de un arte sin exigencia, ¿podemos reclamar un camino de seres sin territorio que defender, podemos afirmar que responden a actos que se evaporan tan pronto como aparecen, podemos señalar que hay otras disciplinas, otras exigencias que pierden su substancia una vez inscritas, podemos opinar que así es la vida, que es arte y no algo repugnante, que es necesario siempre trascender en el arte? (2002)

C como coacción

Nunca he comprendido el gusto de ciertos improvisadores por las coacciones que, a fin de cuentas, aparecen como surgidas de una voluntad formal, de una insatisfacción respecto a un resultado que se espera. Puedo concebir ciertas coacciones como ejercicios, como procesos que cuestionan aspectos particulares del trabajo artístico, una manera de hacer escalas, pero en ningún caso como propuesta artística en sí. Porque cargamos ya, y a pesar de todo, con un haz de coacciones que constituye por ejemplo nuestro estado mental, psicológico y psíquico, nuestro cuerpo y su peso, nuestra altura y sus medidas, nuestros hábitos, nuestra cultura, nuestras obsesiones, etc. ¿Por qué añadir

avec l'écrit, comme s'il lui fallait toujours un support, ou un prétexte, pour acquérir une certaine légitimité, ou bien on se sert de l'improvisation comme brouillon pour écrire et faire oeuvre. Comment expliquer que l'art n'a pas forcément besoin d'oeuvres d'art pour être art ? Et comment expliquer qu'on peut être révolté devant l'appropriation par un seul de l'improvisation des autres, c'est-à-dire la main mise de la créativité de chacun par le soi-disant garant d'une qualité formelle ? Parce que cette créativité semble n'être qu'une fragilité à durcir ? Et si cette fragilité était justement le sujet d'un art qui n'a besoin d'aucun directeur ? Il est si facile de diriger : il suffit de ne donner aucune clef qui permette de s'affranchir. Il suffit d'indiquer que tout acte a besoin d'être récupéré dans une idée supérieure, qu'il ne peut acquérir aucune autonomie s'il est détaché d'un dessein... Alors, coincé entre d'une part l'autorité d'un art policé et d'autre part la paresse d'un art sans exigence, peut-on faire valoir le parcours d'êtres sans territoires à défendre, peut-on faire valoir qu'ils répondent d'actes qui s'évanouissent aussitôt qu'apparus, peut-on faire valoir qu'il y a d'autres disciplines, d'autres exigences, qui perdent leur substance une fois inscrites, peut-on faire valoir qu'ainsi c'est la vie qui est art et non une chose dégoûtante qu'il faille sans cesse transcender dans l'art ? (2002)

C comme contraintes

Je n'ai jamais compris le goût de certains improvisateurs pour les contraintes, ces contraintes qui au bout du compte m'apparaissent toujours comme issues d'une volonté formelle, d'une insatisfaction envers un résultat à atteindre. Je peux concevoir certaines contraintes comme des exercices, des processus qui vont interroger des aspects particuliers du travail artistique, une façon de " faire ses gammes ", mais en aucun cas comme proposition artistique en soi. Parce qu'on transporte déjà, et malgré soi, tout un faisceau de contraintes que constitue, par exemple, son état mental, psychologique et physique, son corps avec son poids, sa hauteur, ses mensurations, ses habitudes, sa culture, ses obsessions, etc... pourquoi vouloir en ajouter ? Pourquoi faire si peu confiance dans les capacités de chacun à prendre appui sur ses propres contraintes ontologiques et tenter d'en faire un langage dont le vocabulaire sera singulier, forcément singulier ? Il y a peut-

más? ¿Por qué confiar tan poco en las capacidades de cada uno para apoyarse en sus propias coacciones ontológicas y construir un lenguaje donde el vocabulario sea singular, obligatoriamente singular? Hay quizá en esta tentación por coaccionarse, la voluntad de lograr un consenso en torno a la coacción en sí misma, consenso que llevaría a la satisfacción por haber seguido las indicaciones. Veo en esta satisfacción una falta de imaginación poética, una voluntad de limitar la práctica artística a un estudio de objetos, más que al estudio de uno mismo o, más que a un estudio, a una oportunidad de realizarse. El gusto por las coacciones se me presenta como el síntoma de querer evitarse a uno mismo, de un miedo a uno mismo. (2002)

C como cuerpo

Hoy en día, cuando las tendencias en música tienden a alejar al cuerpo del instrumento y cuando vemos aparecer en arte un rechazo del compromiso del cuerpo, salvo como soporte del cerebro, se hace muy difícil utilizarlo como vehículo de la oscilación entre captaciones y emisiones de vibraciones en toda su organicidad. Pero puede que las tendencias actuales sólo sean la extensión de tendencias ya viejas en la concepción de la música: ¿podemos evaluar cuánto la pedagogía musical, en sentido tradicional, ignora el cuerpo, hasta el punto de crear numerosos traumatismos físicos entre los musicos/as? ¿Podemos evaluar cuánto se limita las posibilidades de escucha, no solamente por el oído, sino por el cuerpo entero, filtrando, por especialización extrema del oído, para retener exclusivamente los sonidos que son culturalmente correctos? Y la música, ¿no es enseñada como una abstracción hecha de intervalos, de alturas, de matices escalonados, etc., que permite, seguramente, una cierta eficacia en la elaboración y la interpretación de un determinado repertorio, pero que resulta totalmente inadecuada para aprehender lo sonoro en su conjunto?

Esta distancia que se mantiene entre el instrumento y el cuerpo, con la ideología subyacente del combate necesario entre ambos –al punto de considerar a veces el instrumento musical como instrumento de tortura– sólo reflejaba, sin duda, las premisas de una ideología que nos lleva hoy hasta el instrumento autosuficiente, que convierte al ser

C comme corps

Aujourd'hui, où les tendances dans la musique tendent à éloigner le corps de l'instrument et où l'on voit poindre en art jusqu'à un refus de l'engagement du corps sinon comme support du cerveau, il devient très difficile de le faire valoir comme véhicule de l'oscillation entre captations et émissions de vibrations dans toute son organicité. Mais peut-être que les tendances actuelles ne sont que l'extension des tendances déjà anciennes dans la conception de la musique : peut-on évaluer ô combien la pédagogie musicale, au sens traditionnel du terme, ignore le corps au point de créer tant de traumatismes physiques parmi les musicien(ne)s ? Peut-on évaluer ô combien on limite les possibilités d'écoute, non seulement par l'oreille, mais par le corps entier, en les filtrant par une spécialisation extrême de l'oreille, pour ne retenir que les sons culturellement corrects ? Et la musique elle-même n'est-elle pas enseignée comme une abstraction faites d'intervalles, de hauteurs, de nuances échelonnées, etc... permettant, certes, une certaine efficacité pour l'élaboration et l'interprétation d'un certain répertoire mais totalement inadéquate pour appréhender le sonore dans son ensemble ? Cette distance maintenue entre l'instrument et le corps, avec cette idéologie sous-jacente du combat nécessaire entre les deux – au point de considérer parfois l'instrument de musique comme un instrument de torture – n'était sans doute que les prémices d'une idéologie qui mène aujourd'hui à l'instrument autosuffisant, ne laissant plus à l'homme qu'une place d'opérateur. Si les formes d'art doivent opérer leur virtualisation complète, alors j'attends non sans intérêt ce qui adviendra quand on n'aura plus besoin d'aucun organe pour appréhender le réel, quand par exemple des intelligences artificielles pourront générer de la musique et que celle-ci sera perçue directement par

humano en una especie de operario. Si las formas de arte deben guiar su virtualización completa, entonces espero, no sin interés, a lo que sucederá cuando no necesitemos más de ningún órgano para aprehender lo real, cuando por ejemplo las inteligencias artificiales puedan generar música y que ésta sea percibida directamente por las regiones idóneas del cerebro conectadas a las máquinas... Entretanto, la posición actual de los artistas que evitan el cuerpo como *médium* me resulta escalofriante en tanto que parece que no quieren abandonar por esta causa todas las prerrogativas de la presencia corporal. ¿No es simplemente por el hecho de que no asumen su ausencia y su anonimato en un medio artístico que no puede retribuir a fantasmas?

En el siglo XII un Papa prohibió los instrumentos de percusión porque los consideraba diabólicos, ya que se dirigían directamente al cuerpo y a sus excesos en la danza. Esta prohibición, por otra parte, duró siglos, lo cual explica sin duda la extrema pobreza de la percusión en la música occidental hasta principios del siglo XX. Pero quizá lo que estaba prohibido no era el ritmo en sí, sino la presencia del cuerpo instrumental como acompañante, que no era tanto la música que se podía hacer como la relación entre el instrumentista y su instrumento, una relación *contra natura*... ¿Esto se traduciría, a día de hoy, en la ausencia de instrumentos vibrantes e ideófonos en las discotecas o en las *rave parties*, donde la danza como liberación se basa en máquinas de reproducción mecánica o numérica del sonido?

Entonces música –desconectada de los cuerpos vibrantes– o danza, es como si hubiera que elegir entre el espíritu y el cuerpo. Pero suprimir uno de estos polos es suprimir la existencia del territorio que vibra entre los dos, suprimir al instrumento como compañero, suprimir la multiplicación de posibilidades entre los tres. La tentación del *o* exclusivo exacerba aquí el planteamiento de que uno y otro existen y están en oposición, como lo estaría el instrumentista con su instrumento. Si debemos aceptar este planteamiento por defecto, ahorrándonos una filosofía que descubriera otra visión de la existencia, más valdría no limitar las opciones de viaje entre antagonismos, más valdría no ahorrarnos unas oscilaciones cada vez más intenses du cerveau directement câblées aux machines... En attendant, la position actuelle des artistes qui évitent le corps comme *medium* me paraît bien frileuse tant il semble qu'il(elle)s ne veuillent pas pour cela abandonner toutes les prérogatives de la présence corporelle. N'est-ce pas simplement parce qu'il(elle)s n'assument pas leur absence et leur anonymat dans un monde artistique qui ne peut rétribuer des fantômes ?

Au XIIe siècle, un pape avait interdit les instruments de percussion parce qu'il les considérait comme diaboliques, s'adressant directement au corps et à ses débordements dans la danse. Cette interdiction dura d'ailleurs des siècles, ce qui explique sans doute l'extrême pauvreté de la percussion dans la musique occidentale jusqu'au début du XXe siècle. Mais, peut-être, était interdit non pas le rythme lui-même mais la présence du corps instrumental comme partenaire; non tant la musique qu'on pouvait faire avec que le rapport entre l'instrumentiste et l'instrument, un rapport *contre nature*... Cela se traduirait-il aujourd'hui par l'absence d'instruments vibrants et idiophones dans les boîtes de nuit ou dans les *rave parties*, où la danse comme exutoire n'est soutenue que par des machines de reproduction mécanique ou numérique du son ?

Alors musique – déconnectée des corps vibrants – ou danse, c'est comme si il devait y avoir un choix à faire entre l'esprit et le corps. Mais retirer l'un de ces pôles, c'est retirer la possibilité d'un territoire vibratoire entre les deux, retirer l'instrument comme partenaire c'est retirer la multiplication des possibles entre les trois. La tentation du *ou* exclusif exacerbe ici le postulat que l'un et l'autre existent et sont en opposition comme le serait l'instrumentiste avec son instrument. Alors, si on doit accepter ce postulat par défaut, en faisant l'économie d'une philosophie qui inventerait une autre vision de l'existence, autant ne pas restreindre les possibilités de voyages entre les antagonismes, autant ne pas faire l'économie d'oscillations toujours plus intenses dans lesquelles peuvent fondre les pôles entre lesquels elles se forment, autant accepter qu'il ne saurait y avoir de triomphe de la volonté mais un chant à nourrir et qui est la somme de ces oscillations. (2002)

D comme danse

J'ai toujours eu un rapport privilégié avec la danse du fait, peut-être, que j'ai commencé à improviser

sas y que pueden fundir los polos que las conforman, más valdría un canto para alimentar, y que sería la suma de estas oscilaciones, que aceptar la ausencia del triunfo de la voluntad. (2002)

D como danza

He tenido siempre una relación privilegiada con la danza, quizá por el hecho de que empecé a improvisar por las necesidades de un curso de danza que daba una amiga. Finalmente, mi práctica de la improvisación siempre ha estado ligada a la danza. En la actualidad, todavía mantengo relaciones muy profundas con bailarines improvisadores, bailarines implicados en una verdadera búsqueda de sí mismos y en su relación participativa en lo colectivo. (...) Lo que me aporta la danza, es la inmediatez de las rupturas que obligan a franquear aquello que las costumbres indican, lo que llamo circuitos, término utilizado, por otra parte, por los bailarines para designar cómo la energía tiene la tendencia a circular de manera casi idéntica. Cuando sentimos la necesidad de ir más allá de estos circuitos, de no dejarnos invadir por lo que podemos definir finalmente como una amalgama de puntos de vista restringidos, desde que sentimos la necesidad, que es también la constatación, de poder apoyarnos sólo en estos circuitos para intentar un más allá, entonces la danza para un músico es un maravilloso antídoto contra el inmovilismo. Los trastornos entre músicos provienen de una confianza que sólo puede ser aportada por los años de práctica común. Frecuentemente escuchamos que siempre hacen falta nuevos encuentros para provocar cambios en sus hábitos. Nada hay más falso que esta idea: es la extraordinaria confianza entre viejos camaradas lo que les permite apoyarse mutuamente, mientras que la mayor parte del tiempo, en encuentros efímeros, la búsqueda de un consenso inmediato limitará los riesgos en beneficio de un mínimo denominador común desgastado. En la danza, por poco que queramos explorar intuiciones, la relación con el espacio o los resortes necesarios del cuerpo para moverse son una formidable fuente de ideas acerca de la relación que un músico tiene con su instrumento, sobre los esfuerzos necesarios para desarrollar las propias relaciones con el instrumento, vehículo de su parte poética. He desarrollado en mi práctica pedagógica la noción de "metáfora sono-

pour les besoins d'un cours de danse que donnait une amie. Finalement, ma pratique de l'improvisation a toujours été liée à la danse. Aujourd'hui encore, j'ai des relations très fortes avec des danseurs improvisateurs, des danseurs impliqués dans une véritable quête de soi et d'un rapport participatif au collectif. (...) Ce que m'apporte la danse, c'est l'immédiateté des ruptures qui obligent à infléchir ce que les habitudes indiquent, ce que j'appelle les circuits, terme d'ailleurs employé par les danseurs pour désigner comment l'énergie à tendance à circuler de manière presque identique. Quand on ressent la nécessité d'aller au-delà de ces circuits, de ne pas se laisser envahir par ce qu'on peut finalement définir comme un faisceau de points de vue restreint, lorsqu'on ressent la nécessité – qui est aussi le constat – de ne pouvoir prendre appui que sur ces circuits pour tenter un ailleurs, alors la danse, pour un musicien, est un merveilleux antidote à l'immobilisme. Les bouleversements entre musiciens proviennent d'une confiance que seules des années de pratique commune peuvent apporter. On entend souvent qu'il faut toujours de nouvelles rencontres pour provoquer des changements dans ses habitudes. Rien n'est plus faux que cette idée : c'est bien l'extraordinaire confiance entre vieux protagonistes qui permet de prendre des appuis sans cesse renouvelés alors que la plupart du temps, lors des rencontres éphémères, la recherche d'un consensus immédiat limitera les prises de risque au profit d'un plus petit dénominateur commun éculé. Avec la danse, pour peu qu'on veuille toujours explorer des intuitions, le rapport à l'espace, les appuis nécessaires au corps pour se mouvoir sont un formidable réservoir de questionnements sur le rapport qu'un musicien a avec son instrument, sur les nécessaires efforts pour développer ses propres relations à l'instrument, véhicule de sa part poétique. J'ai développé dans ma pratique pédagogique la notion de " métaphore sonore ", c'est-à-dire l'analyse sensitive immédiate de l'aspect concret des sons émis, pour en retranscrire une image non imitative dans laquelle on peut développer certains aspects. Cette pédagogie évite le recours à la volonté formelle dans le temps pour ne s'attacher qu'à une fusion dans la vibration sonore. Mon rapport à la danse est identique : je tâche de travailler avec la présence physique d'un danseur, en tâchant

ra", es decir el análisis sensitivo e inmediato del aspecto concreto de sonidos emitidos para re-transcribir una imagen no imitativa en la cual se puedan desarrollar ciertos aspectos. Esta pedagogía evita el recurso a la voluntad formal en el tiempo, para vincularse sólo a una fusión de la vibración sonora. Mi relación con la danza es idéntica: intento trabajar con la presencia física de un bailarín, tratando de detallar el "grano", la "rugosidad", etc., y todas las nociones que desarrolló brillantemente Pierre Schaeffer para el sonido, noción próxima a la pintura. Así, puedo entrar en detalles de un movimiento, mejor que en sus grandes líneas, eso me evita una imitación expresionista simplista y me permite explorar un mundo concreto y vibratorio. (2001)

¿Acabaremos por creernos e, incluso, por tomar la medida real de la red de interacciones complejas que establecemos cuando improvisamos? ¿Acabaremos por tener en cuenta a la poesía sin ruborizarnos por una práctica larga y paciente que evacua la superficie de los gestos? ¿Acabaremos por aceptar nuestra filosofía de acción que no necesita la redención de escorias? ¿Hace falta que sólo exista el trabajo "de fuerza" para intentar conmover? ¿Es necesario, incluso, hacer volteretas a cuenta del virtuosismo? Es, sin embargo, demasiada confusión la que podemos dilucidar en la densidad de una disciplina, en la diversidad que opera posibilidades que se abren en nuestras relaciones vibratorias. ¡Qué nos importan las tendencias vanas del "musicismo" y del "danzismo"!, que confunde el préstamo necesario de objetos de práctica con su acaparamiento avaro. Quedémonos con la exigencia de que debemos cruzar al otro lado. Quedémonos, horizontales por lo sonoro y por el gesto, en la precisión paradójica del caos. Y qué más hacemos, ya con nuestras herramientas prestadas, sino es crear un espacio en el espacio, no para remplazar a éste último, ni para esconderlo tras un velo, ¡sino para poder viajar entre los dos! Así, esperamos comprender lo uno y lo otro en este innecesario gasto que es la libertad de estar donde queremos: al margen. (2001)

Entre el sonido y el gesto, es un problema de oscilación. Porque, cada vez más, nos alejamos de la música para acercarnos a lo sonoro, porque nos alejamos cada vez más de la danza para acercarnos al motor oculto de los movimientos, existe este d'en détailler le " grain ", la " rugosité ", etc... et toutes les notions qu'avait si bien développé Pierre Schaeffer pour le son, notions proches de la peinture. Ainsi, je peux entrer dans les détails d'un mouvement plutôt que dans ses grandes lignes. Cela m'évite une imitation expressionniste simpliste et me permet d'explorer une monde toujours concret et vibratoire. (2001)

Finira-t-on par nous croire, et mieux, par prendre la mesure réelle du réseau d'interactions complexe que nous établissons quand nous improvisons ? Finira-t-on par prendre en compte la poésie sans fard d'une pratique longue et patiente qui évacue la surface des gestes ? Finira-t-on par accepter notre philosophie de l'action, qui n'a pas besoin de la rédemption des scories ? Faut-il qu'il n'y ait que le travail " en force " pour tenter d'émouvoir ? Faut-il encore lier les cabrioles avec la virtuosité ? C'est pourtant beaucoup trop de confusion qu'on peut élucider dans la densité d'une discipline, dans la diversité opérante des possibilités qui s'ouvrent dans nos relations vibratoires. Que nous importent les tendances vaines du " musicisme " et du " dansisme ", qui confondent l'emprunt nécessaire des objets de pratique avec leur accaparement cupide. Laissons-nous dans l'exigence que nous avons de traverser les contraires. Laissons-nous, horizontaux par le sonore et par le geste, dans la paradoxale précision du chaos. Et que faisons-nous d'autre, une fois nos outils empruntés, que créer un espace dans l'espace, non pour remplacer ce dernier, ni pour mettre un voile dessus mais bien pour pouvoir voyager entre les deux ! Ainsi espérons-nous comprendre et l'un et l'autre, dans cette dépense insensée qu'est la liberté d'être où nous voulons : mis à part. (2001)

Entre le son et le geste, c'est une question d'oscillation. Parce qu'on s'éloigne toujours plus de la musique pour s'approcher du sonore, parce qu'on s'éloigne toujours plus de la danse pour s'approcher du moteur enfoui des mouvements, il y a cette entente qui forme la matière réelle de nos nécessités vibratoires. Si l'un emprunte l'air pour transmettre son signal, si l'autre emprunte la lumière pour transmettre ses frémissements, les nécessités sont les mêmes : organiques, simplement organiques. (2002)

D comme discipline

Plus que des règles, il y a sans doute un certain nombre de principes qui sont pour moi des principes d'attitude dans l'acte artistique lui-même. Il y a, d'une

acuerdo que forma la materia real de nuestras necesidades vibratorias. Si uno pide prestado el aire para transmitir su señal, el otro pide prestado la luz para transmitir sus estremecimientos, pero las necesidades son las mismas: orgánicas, simplemente orgánicas. (2002)

D como disciplina

Más que reglas, hay sin duda un cierto número de principios que, a mi juicio, son principios de actitudes en el acto artístico en sí mismo. Por una parte, existen principios que podemos tomar por el lado negativo: lo que queremos evitar; y, por otra, los que podemos considerar por el lado positivo: los de una voluntad libertaria de relaciones.

Lo que queremos evitar es, en definitiva, todo aquello que podemos hacer, pero que no reconocemos como verdaderamente propio de uno mismo, ya que pertenece a la abstracción de una cultura convertida, de repente, en objeto de crítica. ¿Qué podemos tocar cuando se llevan lo que sabemos escuchar, lo que sabemos manejar? Lo que queda es, sobre todo, aquello que surge en el esfuerzo de no añadir nada a las variaciones sobre lo conocido. Eso es, a mi juicio, lo más maravilloso de la improvisación. Un esfuerzo más, por lo tanto, de recortar –necesario puesto que la cultura nos ha llenado de reflejos, quizá inútiles– que de novedad o de progreso. Voluntad libertaria, es la voluntad necesaria de no responder a los reflejos de autoridad, de construir actos artísticos a imagen de la energía construida, siendo los medios a imagen del fin (digamos más bien del deseo). (2001)

E como escucha

Escuchar es una de las herramientas de la tolerancia. Pero, ¿no resulta interesante la acción de escuchar y de oír cuando se asocia a la acción de la palabra, a la acción de reivindicación, a la acción de criticar, cuando estas acciones salen del mismo movimiento? Sí, esta escucha debe ser una preocupación mayor en el campo de lo poético, es decir en el de la palabra tomada (virulenta, contemplativa, amante, colérica...) y en el contexto de esta palabra. Pero esta preocupación no es más importante que la de querer cambiar radicalmente las bases de nuestra sociedad. A mi juicio, pertenecen a la misma lucha. Podríamos preguntarnos, en

part, les principes qu'on peut prendre par la négative: ce qu'on veut éviter ; et il y a, d'autre part, ceux qu'on peut considérer par le positif : ceux d'une volonté libertaire de relations. Ce qu'on veut éviter, eh bien, c'est tout ce qu'on peut faire mais qu'on ne reconnaît pas comme appartenant vraiment à soi-même parce qu'appartenant à l'abstraction d'une culture soudainement devenue objet de questionnement. Que peut-on jouer quand on enlève tout ce qu'on sait entendre, tout ce qu'on sait manier ? C'est ce qui reste et surtout ce qui apparaît dans cet effort de ne rien ajouter aux variations sur le connu, qui est pour moi ce qui est le plus merveilleux dans l'improvisation. C'est donc plus un effort de retranchement – nécessaire, parce que la culture nous a remplit à nos dépens de réflexes peut-être inutiles – qu'un effort de nouveauté ou un effort de progrès. De la volonté libertaire, c'est la nécessaire volonté de ne pas répondre aux réflexes d'autorité, de construire des actes artistiques à l'image de l'énergie mise en oeuvre, les moyens étant à l'image de la fin (disons plutôt du désir). (2001)

E comme écoute

Écouter est un des outils de la tolérance. Mais n'est-ce pas intéressant quand l'action d'écouter et d'entendre est associée à l'action de parole, à l'action de revendication et à celle de questionnement, quand toutes ces actions sont issues du même mouvement ? Oui, cette écoute doit être un souci majeur dans le champ du poétique, c'est-à-dire dans celui de la parole prise (virulente, contemplative, amoureuse, coléreuse...) et du contexte de cette parole. Mais ce souci n'est pas plus important que celui de vouloir changer radicalement les bases de notre société. Pour moi, il appartient à la même lutte. On pourrait dans ce sens s'interroger sur les raisons de la surdité dont vous parlez. N'y aurait-il pas là précisément la manifestation permanente de l'exercice des pouvoirs, de tous les pouvoirs : d'une part, la logorrhée du pouvoir qui s'octroie la quasi totalité de l'espace de la parole et, d'autre part, la logorrhée de l'opprimé qui essaie, pour s'en sortir, de reproduire celle du pouvoir ? Notre travail artistique est précisément de faire entendre une autre parole, qui n'est ni celle du pouvoir ni celle de l'opprimé, ni celle d'un mélange entre les deux, mais une parole bien plus subversive parce qu'insoumise à ces duels

ese sentido, por las razones de la sordera. ¿Existiría allí precisamente la manifestación permanente del ejercicio de los poderes, de todos los poderes: por una parte la logorrea del poder que se concede la casi totalidad del espacio de la palabra y, por otra, la logorrea del oprimido que intenta para salir adelante reproducir la del poder? Nuestro trabajo artístico es, precisamente, permitir la escucha de otra palabra que no es ni la del poder, ni la del oprimido, ni la de una mezcla entre las dos, sino una palabra más subversiva porque renuncia a estos duelos inmemoriales. Se sitúa del lado del oprimido pero no confisca su palabra, y no desea alcanzar ningún poder, pues eso resultaría degradante. La escucha es sin duda indisociable de lo que se escucha: podríamos apelar a nuestro deseo de más escucha, pero para escuchar qué, ¿las sempiternas justificaciones de la injusticia? Escuchar y comprender, escuchar para comprender no quiere decir adherirse a lo que se escucha y se comprende. La escucha es una duda, una imposibilidad de mantenerse sobre bases inmutables. Y seguramente, si se restringe a la actividad y a las relaciones humanas, sin tener en cuenta los círculos donde éstas se desarrollan, entonces la escucha resulta sorda. El trabajo que nos anima es el de hacer oír y el de hacer ver, el de compartir lo que captamos gracias a esa atención especial que es nuestro motor. Cada uno es libre de traducir este material como lo escuche y como lo vea. (1997)

E como escribir

¿Es improvisar poner en juego en cada uno de nuestros encuentros el ritual de un compromiso en el gesto y lo sonoro y en el contacto con los elementos? ¿Es improvisar restablecer nuestras connivencias con la materia, desatando los nudos de la memoria? ¿Es improvisar no escribir, aceptando lo que se inscribe en nosotros en el instante de nuestro encuentro? ¿Es improvisar estar en varios mundos a la vez: en la intimidad de un lugar y en todas las escalas que lo contienen? ¿Es improvisar remitirse al aliento y a los latidos del tiempo? Es improvisar, sí. Pero no lo nombramos más, porque nombrar sería seguir escribiendo. (2002)

E como esfuerzo

La postura de escucha que hace la música constiimmémoriaux. Elle se place du côté de l'opprimé mais ne confisque pas sa parole et ne souhaite prendre aucun pouvoir, parce que celui-ci est avilissant. L'écoute est sans doute indissociable de ce qui est écouté : nous pourrions appeler de nos voeux à plus d'écoute mais pour écouter quoi, les sempiternelles justifications des injustices ? Écouter et comprendre, écouter pour comprendre ne veux pas dire adhérer à ce qui est écouté et compris. L'écoute est une remise en question, une impossibilité de rester sur des bases immuables. Et bien sûr, si elle est restreinte à l'activité et aux relations humaines, sans une prise en compte des milieux dans lesquels elles se développent, alors cette écoute est sourde. Le travail qui nous anime est celui de faire entendre et de faire voir, de partager ce que nous captons à force de cette attention particulière qui est notre moteur. Libre ensuite à chacun de traduire ce matériau comme il l'entend et comme il le voit. (1997)

E comme écrire

Est-ce improviser que de remettre en jeu à chacune de nos rencontres le rituel d'un engagement dans le geste et le sonore et dans le contact avec les éléments ? Est-ce improviser que de rétablir nos connivences dans la matière tout en déliant les noeuds de la mémoire ? Est-ce improviser que de ne pas écrire tout en acceptant ce qui s'inscrit en nous dans l'instant de notre rencontre ? Est-ce improviser que d'être dans plusieurs mondes à la fois : dans l'intimité d'un lieu et dans toutes les échelles qui le contiennent ? Est-ce improviser que de s'en remettre au souffle et aux battements du temps ? C'est improviser, oui. Mais nous ne le nommons plus parce que nommer serait écrire encore. (2002)

E comme effort

La posture d'écoute qui fait la musique constitue pour moi un effort, non pas au sens de soulever un poids, mais un effort de concentration, de silence intérieur permettant d'accueillir l'écoute et de se mettre à chanter en dedans, un effort d'anamnèse, un effort contre les scories trop évidentes dûes aux mécanismes répétitifs de la mémoire, etc... Je pense que l'oreille fait la musique mais pas immédiatement. Si chacun peut faire la musique par son écoute, les musicien(ne)s investissent le champ de l'écoute et –

tuye para mi un esfuerzo, no en el sentido de levantar un peso, sino un esfuerzo de concentración, de silencio interior que permite acoger la escucha y ponerse a cantar desde dentro, un esfuerzo de anamnesia, un esfuerzo contra las escorias demasiado evidentes debidas a mecanismos repetitivos de la memoria, etc. Pienso que el oído hace la música pero no inmediatamente. Si cualquiera puede hacer música por su escucha, los músicos/as invierten el campo de la escucha y –me atrevo a desearlo– deben vivir plenamente en un compromiso que no les dejará intactos física ni mentalmente. La práctica musical instrumental me parece, en la actualidad, primordial: nos hace falta aceptar el instrumento como *médium* y no podemos evitarnos su práctica –el esfuerzo necesario de probar los retornos en el cuerpo–. Sé que esta postura puede parecer reaccionaria, especialmente ahora, cuando vemos aparecer a un cierto número de músicos/as en los que el compromiso físico es nulo y el oído sigue a la vista (las pantallas).

Una práctica instrumental que exija realmente permite "soltar amarras", es decir que el esfuerzo comprometido traduzca directamente las necesidades poéticas hacia su expresión instantánea. Es necesario trabajar en ello. (2001)

No hay nada *natural*, sino un esfuerzo permanente en la construcción de las percepciones, percepciones de la naturaleza, que sólo es la intuición de lo que percibimos. No construimos "lo que debería ser", construimos lo que es, es decir: la percepción de la realidad como construcción de esa misma percepción.

Para esto, el cuerpo tiene sensores que podríamos calificar como inventores de la realidad. Me es necesario comprometer al cuerpo (¡o lo que percibo como tal!) para construir esta realidad. Esta oscilación entre la percepción de los sensores y lo que detectan (el "cuerpo" y la "realidad") no puede indicar una separación de uno respecto al otro. Tampoco están unidos, coexisten.

De ese modo, hacer música es simplemente restituir modos vibratorios detectados (¡o inventados!) mediante el cuerpo, como si no percibiéramos más que ondas de todo tipo. Más allá de la naturaleza, construimos culturalmente "máquinas de ver" (ver Jean-Luc Parant), máquinas de escuchar, máquinas de percibir. Y máquinas de participar, como los j'ose l'espérer – doivent vivre pleinement l'engagement qui ne les laisseront pas intacts à la fois physiquement et mentalement. La pratique instrumentale me paraît aujourd'hui primordiale : il nous faut accepter l'instrument comme *medium* et on ne peut faire l'économie de sa pratique – d'où l'effort nécessaire d'en éprouver les retours dans le corps. Je sais que cette position peut paraître réactionnaire, spécialement aujourd'hui où l'on voir poindre un certain nombre de musicien(ne)s dont l'engagement physique est nul et où l'oreille suit la vue (les écrans).

Une pratique instrumentale réellement exigeante permet de " lâcher prise ", c'est à dire que l'effort engagé traduit directement les nécessités poétiques vers leur expression instantanée. Il faut y travailler. (2001)

Il n'y a pas de *naturel* mais un effort permanent dans la construction de ses perceptions, perceptions de la nature qui n'est que l'intuition de ce que l'on perçoit. On ne construit pas " ce qui devrait être ", on construit ce qui est, c'est à dire la perception de la réalité comme construction par cette même perception.

Pour cela, le corps a des capteurs que je pourrais qualifier d'inventeurs de réalité. Il me faut bien engager ce corps (ou ce que j'en perçois !) pour construire cette réalité. Cette oscillation entre la perception des capteurs et ce qu'ils captent (le " corps" et la " réalité ") ne peut indiquer un détachement de l'un par rapport à l'autre. Ils ne sont pas non plus unis, il coexistent.

Alors faire de la musique c'est simplement restituer par le corps des modes vibratoires captés (ou inventés !), comme si on ne percevait que des ondes de toutes sortes. Bien au delà de la nature, on construit culturellement des " machines à voir " (cf Jean-Luc Parant), des machines à écouter, des machines à percevoir. Et des machines à participer comme les instruments de musique ou les objets à manipuler pour produire des sons ou des silences dans des postures d'écoute qu'on essaye de renouveler. Parce qu'on ne peut percevoir le monde dans une sorte de nudité fondamentale, on ne peut qu'en percevoir une parcelle et cette parcelle est la singularité qui nous différencie. On tente d'élargir le faisceau de nos perception par la pratique créative qui est bien plus inventer un espace de vie que la découverte d'un monde préexistant qui se révèle.

instrumentos musicales o los objetos que se manipulan para reproducir sonidos o silencios en las posturas de escucha que intentamos renovar. Porque no podemos percibir el mundo en una especie de desnudez fundamental, no podemos más que percibir una parcela y esta parcela es la singularidad que nos diferencia. Intentamos ensanchar el baúl de nuestra percepción por la práctica creativa que supone más inventar un espacio vital que descubrir un mundo preexistente que se revela. Esto exige energía (dar más que tomar) y es, por lo tanto, un esfuerzo. (2001)

E como energía

Viene quizá de un impulso inicial que es, por supuesto, muy anterior al momento de tocar al momento en que entablo relación con el instrumento. Es quizá un impulso vital, el que me hace mantenerme en pie cada día y este impulso no me ordena "tocar música" en el marco restringido de un tiempo determinado, sino saltar en el flujo musical que nunca se detiene. Este flujo sólo existe porque estamos vivos. Y este salto es el de una vuelta a los orígenes o, al menos, el de una intuición permanente de los orígenes. Pero, ¿qué orígenes serían esos, dejando de lado las primeras resonancias de un *Big bang* personal? Sin duda, el recuerdo inventado y buscado de un tiempo donde los gestos vitales no eran todavía culturales. Siempre la misma paradoja, la de basarse en los objetos de cultura para perseguir la ausencia de la misma cultura... Sin embargo, estos orígenes no me parecen reducidos a una sola causa. Debe haber un conjunto de causas alejadas en el tiempo unas de otras y que acaban por formar constelaciones, es decir la ilusión de un dibujo de dos dimensiones. (2002)

E como *enregistrer* (grabar)

No tengo la curiosa enfermedad que consiste en querer documentar hasta el menor de mis hechos y gestos musicales. Mi presencia en discos está lejos de reflejar mis actividades. En cuanto a mi trayectoria, si hay un ruido de fondo común en todos estos años pasados en compañía del instrumento musical, la parte más visible es bastante errática, discontinua, hecha de saltos sin coherencia. Esto sirve más para construir una cierta forma de sociabilidad que para crear una obra. Y lo que me satisfa-

Cela demande de l'énergie (donner plutôt que prendre), c'est donc un effort. (2001)

E comme énergie

Elle vient, peut-être, d'une impulsion initiale, qui est bien sûr bien antérieure au moment du jeu, au moment où j'entre en relation avec l'instrument. C'est sans doute l'impulsion vitale, celle qui me fait tenir debout chaque jour et cette impulsion ne commande pas de " jouer de la musique " dans le faisceau restreint d'un temps donné mais de sauter dans le flux musical qui ne s'arrête jamais. Ce flux n'existe que parce qu'on est vivant. Et ce saut est celui d'un retour aux origines, ou tout au moins de l'intuition permanente des origines. Mais quelles seraient ces origines, à part les premières résonances d'un *big bang* personnel ? Sans doute le souvenir inventé et recherché d'un temps où les gestes vitaux n'étaient pas encore culturels. Toujours ce même paradoxe, celui d'un appui sur les objets de culture pour tenter l'absence de cette culture... Pourtant, ces origines ne me semblent pas réduites à une seule causalité. Il doit y avoir comme un ensemble de causalités éloignées les unes des autres dans le temps, qui finissent pas former des constellations, c'est-à-dire l'illusion d'un dessin à deux dimensions. (2001)

E comme enregistrer

Je n'ai pas cette maladie particulière de vouloir documenter le moindre de mes faits et gestes musicaux, ma présence sur les disques est loin de refléter mes activités. Quant au parcours, s'il y a bien un bruit de fond commun à toutes ces années passées en relation avec l'instrument de musique, la partie la plus visible est bien erratique, discontinue, faite de sauts sans cohérence. Cela profite beaucoup plus à construire une certaine forme de socialité qu'à créer une oeuvre. Et ce qui me satisfait ce sont les moments d'écoute, dans le studio, des moments enregistrés, c'est d'avoir à partager cette attention particulière sur des objets qui nous dépossèdent. On fait le mieux pour rendre précieux ces moments d'anamnèse forcée, avant de les lâcher et les oublier. Le danger de l'enregistrement, quand on sent bien qu'improviser c'est ne pas se soucier de la forme au profit d'une étrange poésie, le danger donc, c'est d'enfermer un fragment de vie dans une durée, de choisir un point d'entrée et de sortie. Le lecteur de CD qui égrène

ce son los momentos de escucha en el estudio de las secuencias grabadas, es el poder compartir esta atención especial sobre los objetos que nos desposeen. Intentamos convertir en únicos esos momentos de anamnesia forzada, antes de dejarlos y olvidarlos. El peligro de la grabación, cuando notamos que improvisar significa no preocuparse de la forma en beneficio de una extraña poesía, el peligro, decía, es encerrar un fragmento de vida en una duración. Escoger un punto de entrada y de salida que desgrana los segundos no deja ninguna opción, es una cuenta atrás. Es una enorme contradicción fabricar memoria, cuando intentamos escaparnos de ella. Es sin duda el precio a pagar por lo que espero sea un acto de generosidad. (2001)

Pero la tendencia que tienen ciertos improvisadores a grabar se me parece mucho a una tentación mórbida. Si la realización de una grabación permite temporalmente no estar muerto para uno mismo. Si ya lo estamos para los demás, ¿por qué querer reducir a todo precio un instante, es decir una plenitud de tiempo, a la superficialidad de una forma que no tenía otra razón de ser que lo efímero? ¿Grabar demasiado no sería la evidencia de que no aceptamos la desposesión? ¿No sería la tentación terrible de convertirse en propietario de algo que solamente nos atraviesa? ¿No es negar el hecho de que sólo estamos de paso? Entre el orgullo de dejar huella y lo patético de querer detener la cuenta atrás hacia lo inevitable en la paradoja de acumular innumerables, se trata finalmente de abdicar frente al presente, de reducir un acto pasado a una imagen empobrecida de sí mismo en un futuro predecible, es pensar que podemos transmitir metáforas del presente sin tener en cuenta las condiciones en que nacieron. (2002)

E como espacio

Resulta difícil contar los espacios cruzados, los que aparecen y desaparecen al tocar, en la preparación de la interpretación, en la resonancia de la interpretación. En primer lugar los espacios simples, casi inmediatamente aprehendidos: el instrumento, la superficie del suelo, el volumen de la sala en la que uno se encuentra, y después el espacio acústico, las distancias entre las personas... De esta aprehensión primitiva del espacio, poco a poco, y a fuerza de una integración cada vez más profunda

les secondes ne laisse aucune chance, c'est un compte à rebours. C'est une sacrée contradiction que de fabriquer de la mémoire quand on tente toujours d'échapper à celle-ci. C'est sans doute le prix à payer pour ce que j'espère être un acte généreux. (2001)

Mais la tentation qu'ont certains improvisateurs à beaucoup enregistrer m'apparaît comme une tentation morbide. Si la réalisation d'un enregistrement permet temporairement de ne pas mourir avec soi-même si on est déjà mort pour les autres, pourquoi vouloir à tout prix réduire un instant, c'est-à-dire une plénitude du temps, à la superficialité d'une forme qui n'avait de raison d'être que dans l'éphémère ? Trop enregistrer ne serait-il pas le constat qu'on n'accepte pas la dépossession ? Ne serait-ce pas la tentation terrible de se rendre propriétaire de ce qui nous traverse seulement, n'est-ce pas nier le fait que nous ne sommes que de passage ? Entre l'orgueil de la trace laissée et le pathétique du vouloir retenir le compte à rebours vers l'inévitable dans le paradoxe de vouloir en accumuler d'innombrables, c'est finalement toujours abdiquer devant le présent, c'est toujours réduire un acte passé à une image appauvrie de soi-même dans un avenir compté, c'est penser qu'on peut transmettre les métaphores du présent sans emporter les conditions d'où elles sont nées. (2002)

E comme espace

Difficile de dénombrer les espaces traversés, ceux qui apparaissent et disparaissent dans le jeu, dans la préparation du jeu, dans la résonance du jeu. D'abord les espaces simples, presque immédiatement appréhendés : l'instrument, la surface du sol, le volume de la pièce dans laquelle on se trouve, et puis l'espace acoustique, les distances entre les personnes... De cette appréhension primitive de l'espace, peu à peu, et à force d'une intégration toujours plus profonde de l'instrument, se dégage un espace métaphorique, parfois convié, souvent accueilli par nécessité. *Convié*, parce que se projeter dans un espace plus vaste que les limites imposées par les lieux peut permettre de relativiser des rapports que l'ont sent coincés : par exemple, quel aspect prendrait le son, émis ici et maintenant, si on le projette mentalement dans un en-dehors, hors des murs ou si ceux-ci devenaient transparents ? *Accueilli*, parce que dans le mouvement même du jeu on doit accepter les

del instrumento, se desprende un espacio metafórico, a veces invitado, a menudo aceptado por necesidad. *Invitado* porque proyectarse en un espacio más grande que los límites impuestos por los lugares, puede permitir relativizar las relaciones que se sienten atascadas: por ejemplo: ¿qué aspecto tomaría el sonido, emitido aquí y ahora, si se proyecta mentalmente al exterior, fuera de las paredes o si éstas se vuelven transparentes? *Aceptado* porque en el movimiento mismo debemos aceptar los estratos que se hacen y se deshacen en el equilibro planteado entre los propios impulsos y el deseo colectivo, en ese batimiento entre sus propias exigencias y lo que no sabríamos dominar sin riesgo de romper con el flujo. (2002)

Como *vivir en la misma casa*, esto bastaría para producir una improvisación apasionante y generadora de un sentimiento de libertad: cuando cada uno va *a su rollo* sin buscar consenso o coherencia; *a su rollo* pero sin obstrucción, compartiendo el espacio y el tiempo –pero sin duda no la temporalidad misma– trastornado solamente por las rupturas que sobrevienen, esas pequeñas deflagraciones en el material que nos hacen inclinarnos a uno u otro lado de nuestro espacio interior. (2002)

F como flujo

Curiosa intuición la de un flujo que sería a la vez inmemorial, pero que sin embargo sólo existe porque le damos vida estando vivos nosotros mismos. De ese modo, improvisar –sin el soporte de una escritura que sería lo que sustituiría al flujo– sería deslizarse en el flujo y ponerse de acuerdo con él. El flujo sólo existe porque nos unimos a él. Está a la vez fuera y en uno mismo. No se trata tanto de preparar una improvisación, sino de prepararse para improvisar, es decir prepararse para el deslizamiento, prepararse para ser llevado. ¿Por qué alimentar la intuición de tal territorio o de tal movimiento? ¿Cómo han podido los sonidos en su relación con el silencio indicar la existencia de una entidad permanente que aparece porque la acotamos? Es, sin embargo, simplemente y a fuerza de sentir el envío de la vibración hacia sí misma como se manifiesta esta presencia y es quizá simplemente despertando una memoria antediluviana de todas las vibraciones como memoria de los orígenes. Pero quizá también a fuerza de invocar estas vibrastrates qui se font et se défont dans l'équilibre toujours remis en question entre ses propres impulsions et le désir collectif, dans ce battement entre ses propres exigences et ce qu'on ne saurait dominer au risque de rompre avec le flux. (2002)

Comme *habiter la même maison*, voilà qui suffit à rendre une improvisation passionnante et génératrice d'un sentiment de liberté : quand chacun est *à son affaire*, sans recherche d'un consensus ou d'une cohérence ; *à son affaire*, mais sans obstruction, se partageant l'espace et le temps – mais sans doute pas la même temporalité – bouleversé seulement par les ruptures qui surviennent, ces petites déflagrations dans le matériau qui nous font pencher d'un côté ou d'un autre dans notre espace intérieur. (2002)

F comme flux

Curieuse intuition que celle d'un flux qui serait à la fois immémorial mais qui pourtant n'existe que parce qu'on lui donne vie en étant vivant soi-même. Ainsi improviser – sans le support d'une écriture, qui serait ce qui se substituerait au flux – serait glisser dans le flux et s'accorder à lui. Le flux n'existe que parce qu'on se joint à lui. Il est à la fois en dehors et en soi. Et plutôt que de préparer une improvisation, il convient alors bien plus de se préparer à improviser, c'est-à-dire de se préparer au glissement, de se préparer à être emporté. Pourquoi nourrir l'intuition d'un tel territoire et d'un tel mouvement ? Comment les sons, dans leur rapport au silence, ont-ils pu indiquer comme l'existence d'une entité permanente, qui apparaît parce qu'on la côtoie ? C'est pourtant simplement et à force de ressentir le renvoi de la vibration instrumentale vers soi, que s'est manifesté cette présence, et c'est peut-être simplement que se réveille une mémoire antédiluvienne de toutes les vibrations, comme une mémoire des origines. Mais c'est peut-être aussi qu'à force d'invoquer ces vibrations avec le tambour je commence à devenir fou et à confondre la simple résonance et le transport des ondes sonores avec des esprits d'un autre monde. Peut-être, peut-être pas. (2002)

F comme forme

Il y a aussi beaucoup de clichés dans les pratiques de l'improvisation libre, surtout si elles sont détournées de leur aspect poétique – c'est-à-dire profondément issu de nécessités vibratoires – pour

ciones con el tambor, comienzo a volverme loco y a confundir la simple resonancia y el transporte de ondas sonoras con espíritus de otro mundo. Quizá sí, quizá no. (2002)

F como forma

Hay también muchos clichés en las prácticas de la improvisación libre, sobre todo si se desligan de su aspecto poético –es decir surgido de necesidades vibratorias– para alinearse en estilos. Me intereso poco por la "música" en mi práctica, me intereso poco por la "voluntad musical", por las pretensiones formales, por las ideas de la razón musical. Para intentar ser más preciso, no me intereso por las abstracciones que consisten en edificar una nomenclatura del sonido y de sus relaciones, de los saberes, de las recetas de organización de sonidos. En cuanto a los "buenos resultados", son menos una capacidad de construcción, una madurez instrumental, que una facultad de captar todo lo que sobreviene en cada instante, la aceptación de las rupturas, de las peleas, del silencio, de las saturaciones. Utilizar el sonido, la vibración del aire, o desplazar el cuerpo en el espacio, proyectar imágenes como vibraciones luminosas, proferir de repente textos presentes en la memoria, y todo esto sin que se haya establecido ninguna dirección a priori, el lento y largo aprendizaje de la compañía de los unos con los otros, he aquí una práctica poco descriptible y que no puedo encerrar en una visión "microscópica" sin ponerla en relación con el aire necesario para su florecimiento. Aire alrededor, para respirar: no un arte que se mira a sí mismo, música como objeto de estudio, limitada por su estudio, sino un espacio de dignidad para explorar como dice Michel Onfray, "la posibilidad de esculpirse a uno mismo". (2002)

Si abandonamos la idea de la forma, entonces se ponen en juego actos cuyo objetivo no podemos prever, estando éste fundido en el acto en sí mismo. Ya no hay obra, sino práctica, una acción. No hay interrupciones, sino un movimiento sin fin de relaciones. Justificar el fin (la obra) por los medios de la forma lograda, es aceptar la soledad de las decisiones tomadas por los demás. Sólo acepto las asambleas, las decisiones colectivas tomadas después de discusiones, y estas discusiones, no necesariamente bipolares y egocéntrico

se ranger dans des " styles ". Je m'intéresse peu à la " musique " dans ma pratique, je m'intéresse peu à la " volonté musicale ", aux prétentions formelles, aux idées de la raison musicale. Pour tenter d'être plus précis, je ne m'intéresse pas aux abstractions qui consistent à édifier une nomenclature du son et de ses relations, des savoir-faire, des recettes d'organisation des sons. Quant aux " bons résultats", ils sont bien moins une capacité de construction, une maturité instrumentale qu'une faculté de tout capter de ce qui survient à chaque instant, l'acceptation des ruptures, des empoignades, du silence, des saturations. Utiliser du son, de la vibration d'air, ou déplacer son corps dans l'espace, projeter des images comme autant de vibrations lumineuses, proférer soudainement des textes présents dans la mémoire, et tout cela sans qu'aucune direction n'ait été établie a priori, le lent et long apprentissage de la compagnie des uns avec les autres, voilà une pratique bien peu descriptible et que je ne peux enfermer dans une vision " au microscope ", sans la mettre en relation avec l'air nécessaire à son épanouissement. De l'air autour, pour respirer. Non pas de l'art qui se regarde lui-même, de la musique comme objet d'étude, resserrée à son étude, mais un espace de dignité pour tenter, comme dit Michel Onfray, " la possibilité d'une sculpture de soi ". (2001)

Si l'on abandonne l'idée de la forme, se jouent alors des actes dont on ne peut prévoir le but, celui-ci étant fondu dans l'acte lui-même. Il n'y a plus d'oeuvre mais une pratique, une action. Il n'y a pas d'arrêt mais un mouvement sans fin des relations. Justifier la fin (l'œuvre) par les moyens de la forme aboutie, c'est accepter la solitude des décisions prises pour les autres. Je n'accepte que les assemblées, les décisions collectives prises au bout des débats, et ces débats, non nécessairement bipolaires et égocentriques, peuvent être des actes artistiques. L'acte étant fondu dans le résultat, cela change bien sûr la façon dont on doit aborder l'art, celui-ci n'étant plus circonscrit aux objets qu'il produit mais un mouvement perpétuel d'échanges. On pourra regretter un manque d'efficacité, c'est-à-dire sans doute la lenteur de certains processus égalitaires, du moins au début de ces processus, mais au moins ils respectent la parole, et l'énergie de chacun, et la poésie, puisque c'est de cela et uniquement de cela qu'il s'agit : une poésie politique sans doute, qui nécessite le temps de sa naissance. (2001)

tricas, pueden ser actos artísticos. El acto que esta fundido en el resultado, esto cambia por supuesto la manera en que debemos abordar el arte, éste ya no se circunscribe a los objetos que produce, sino a un movimiento perpetuo de intercambios. Podríamos lamentar una falta de eficacia, es decir la lentitud de ciertos procesos igualitarios, al menos al principio de esos procesos, pero al menos respetan la palabra y la energía de cada uno y la poesía, ya que es de esto y sólo de esto es de lo que se trata, una poesía política sin duda, necesita tiempo para nacer. (2001)

I como improvisar

No sabría definir la improvisación con propiedad. Viste formas tan variadas (tan ajenas, a veces, entre ellas) que traspasan el ámbito musical para alimentarse y constituirse. Sólo puedo ofrecer sentimientos íntimos fragmentados, aun sabiendo de su banalidad y pobreza.

Me parece que la improvisación está cerca del acto poético, es decir de la captación de una palabra común reencontrada cuando se intenta ordenar el flujo, a veces poseedor y a veces poseído. Es celebrar lo efímero en su ignorancia, es compartir un territorio puntual anunciado como por una memoria del futuro. Es no escribir lo que ya está escrito. Es ser el barquero de la palabra que parece decir que seguimos siendo extranjeros de paso, sin raíces. El trabajo de la improvisación, es más restar que adquirir, es más intentar otear los obstáculos de la palabra que aprender a dominar técnicas. Es el envite de borrarse, de ser nuevo en la vejez, de dejar conducirse, a través de uno mismo, una savia universal y de que, por la estrecha reja de la cultura adquirida, pueda tocarse un infinito. No hay por lo tanto improvisación libre o, entonces, la libertad consiste en medir sus límites. En el encuentro, ensanchar el mínimo denominador común de hábitos no es posible más que por desgarro de la palabra, devastación de los territorios, trastornos de los lenguajes. En este punto, acto poético, la improvisación es un acto de resistencia.

Se terminó el libreto. Ahora sólo nos queda improvisar.

Pero todos los temas se han gastado

I comme improviser

A proprement parler, je ne saurais définir l'improvisation. Elle revêt des formes si diverses, si étrangères l'une à l'autre parfois, outrepassant le domaine musical pour se nourrir et se constituer. Je ne peux qu'en donner des sentiments intimes fragmentés, tout en sachant la banalité et la pauvreté.

L'improvisation me semble être au plus près de l'acte poétique, c'est-à-dire de la captation d'une parole commune retrouvée dont on tente d'ordonner le flux, parfois maître et parfois possédé. C'est célébrer l'éphémère à son insu, c'est partager un territoire ponctuel annoncé comme par une mémoire de l'avenir. C'est ne pas écrire ce qui est déjà écrit. C'est être le passeur de cette parole qui semble dire que nous sommes toujours des étrangers de passage, sans racines sinon mentales. Le travail de l'improvisation, c'est plus retrancher qu'acquérir, c'est plus tenter d'ôter les obstacles à la parole qu'apprendre à gérer des techniques. C'est l'enjeu de s'effacer, d'être neuf dans sa vieillesse, de laisser se conduire à travers soi somme une sève universelle et que par la grille étroite de la culture acquise puisse se jouer un infini. Il n'y a donc pas d'improvisation libre, ou alors la liberté revient à mesurer ses limites. Dans la rencontre, élargir le plus petit dénominateur commun des habitudes n'est possible que par arrachement de la parole, dévastation des territoires, bouleversements des langages. En cela, acte poétique, l'improvisation est un acte de résistance.

Le livret est terminé.
Seule à présent nous reste l'improvisation.

Mais tous les thèmes sont épuisés
et pourrait nous manquer le thème.
Bien qu'il en existe toujours un :
les alentours de la mort.

Et peut-être trouverons-nous là
tous les autres thèmes.
Peut-être même un autre livret.

Ou la plus pure résonance :
une improvisation qui ignore le thème.

(Roberto Juarroz – Treizième poésie verticale – traduction de Roger Munier. Éditions José Corti, 1993)

y podría faltarnos el tema.
Aunque siempre existe uno:
los alrededores de la muerte.

Y allí quizá encontremos
todos los otros temas.
Y hasta tal vez otro libreto.

O la más pura resonancia:
una improvisación que ignore el tema.

(Roberto Juarroz – *Décimotercera poesía vertical* – Editorial Pre-textos, 1994.)

A los que jamás han improvisado y *a fortiori* quienes jamás han improvisado libremente, es decir sin soporte o sin otro pretexto que arriesgarse en su relación con los demás, no les es posible imaginar hasta qué punto nos encontramos sin ayuda y sin nadie que pueda garantizar una cualidad estética y formal o, incluso, poética. Improvisar libremente es no ser ayudado, ni por Mozart, ni por Beethoven o Stockhausen ni por, incluso, Cage, ni por ninguna escritura sea amistosa o no. Y ya que declinamos esta ayuda, no obligatoriamente por oposición o por orgullo, pero quizá sí porque alimentamos la intuición de que ciertas cosas pueden aparecer en el desenlace y sólo en él, entonces podemos considerar el abandono de una parte del material propio de la escritura: la forma y el tiempo.

Y qué queda cuando retiramos estos fundamentos, sino la percepción vibratoria de la presencia de unos y otros, del espacio que repentinamente no se circunscribe más a sí mismo, de todo lo que, mineral o vivo puede ser captado por las puertas sensoriales que podremos esforzarnos en abrir cada vez más a lo largo de la vida, y disfrutar de esta acción. Y, en fin, poner en marcha una y otra vez esta intuición, hacer lo que podamos, recibir igual de bien los momentos de gracia que los fracasos. Y si fracasamos, es simplemente porque no supimos desbloquear, en el estado de una situación, salidas o porque no supimos percibir la presencia. (2002)

I como ineficacia

De manera subyacente, en todo caso sin formular ninguna reivindicación, hay quizá en mi práctica de la improvisación un cierto goce en lo inacabado, en

A celles et ceux qui n'ont jamais improvisé et *a fortiori* qui n'ont jamais improvisé librement, c'est-à-dire sans support ou sans autre prétexte que de se jouer soi dans son rapport aux autres, est-il possible d'imaginer à quel point on se retrouve sans aide et sans personne qui puisse se porter garant d'une qualité esthétique et formelle ou bien même poétique?. Improviser librement, c'est ne pas être aidé, ni par Mozart, ni par Beethoven ou Stockhausen ou bien même Cage, ni par aucune écriture, qu'elle soit bienveillante ou non. Et puisqu'on a décliné cette aide, non forcément par opposition ni par orgueil, mais peut-être parce qu'on nourrit l'intuition que certaines choses peuvent apparaître dans le dénuement et dans lui seul, alors on peut envisager d'abandonner une partie du matériau propre à l'écriture : la forme et le temps. Et que reste-t-il quand on retire ces fondements sinon la perception vibratoire de la présence des uns et des autres, de l'espace qui soudain ne se circonscrit plus à lui-même, de tout ce qui, minéral ou vivant peut être capté par les portes sensorielles que l'on pourra s'évertuer tout au long de la vie à ouvrir toujours plus et à jouer de cette ouverture. Et enfin, remettre en jeu encore et encore cette intuition, faire ce qu'on peut, accueillir tout aussi bien les instants de grâce que les échecs. Et si on échoue, c'est seulement de n'avoir pas su débloquer, dans l'état d'une situation, des issues, ou de n'en avoir pas su percevoir la présence. (2002)

I comme inefficacité

De manière sous-jacente, en tout cas sans revendication formulée, il y a peut-être dans ma pratique de l'improvisation une certaine jouissance dans l'inabouti, dans l'inefficace. Fixer et répéter une trouvaille qui aurait marché semble immédiatement la galvauder comme si le fait d'avoir à la caler dans une chronologie suffisait à la rendre obsolète. Et c'est justement ce refus d'un déroulement prévu accueillant des événements éprouvés qui fait de l'improvisation libre une discipline particulière, c'est le refus d'une efficacité qui tendrait à optimiser le travail dans un échelonnement des découvertes. Beaucoup trop de spectacles ne sont que des inventaires d'objets déjà morts. Et beaucoup d'improvisateurs se contentent également d'inventorier des gestes qu'aucun rituel ne soutient plus, comme s'il fallait prouver au public un savoir-faire. Improviser, pour moi, sera toujours

la ineficacia. Fijar y repetir un hallazgo que habría marchado supone inmediatamente mancillarlo, como si el hecho de tener que calzarlo en una cronología bastase para convertirlo en obsoleto. Y es justamente este rechazo a un desarrollo previsible de los acontecimientos lo que hace de la improvisación libre una disciplina única, es el rechazo de una eficacia que tendería a optimizar el trabajo en una escala de descubrimientos. Demasiados espectáculos no son más que inventarios de objetos ya muertos. Y muchos improvisadores se contentan igualmente con inventariar gestos de los que ningún ritual participa ya, como si hiciera falta demostrar al público un saber hacer. Improvisar sería para mi un intento de escapar de esta eficacia y de invitar al público no a la demostración de interpretaciones hábiles, sino a la experiencia común y compartida de la emergencia inesperada de actos nuevos. Nuevos no porque sean inéditos, sino porque provienen de una percepción nueva de situaciones en constante cambio. El propósito de la improvisación no sería resultar eficaz en la ineficacia, sino recibir lo que aparece y trabajar en el virtuosismo del instante, este virtuosismo que no esperamos y que no podremos agotar. Ineficacia sin duda en términos de algo adquirido, de una ineficacia buscada, pero concibo el trabajo de improvisación como la búsqueda de una eficacia para prepararse en el presente. (2002)

I como instrumento

Agotamos la improvisación a fuerza de desvelar una nomenclatura. Negamos finalmente el movimiento poético de la improvisación reduciéndola a "ocurrencias" instrumentales de gestos clasificables. (...) No pienso que esté investigando. Una vez más, no acumulo ninguna experiencia, el balance de pérdidas y beneficios es ineludible: si algo nuevo aparece –procedente de una voluntad de modificar los gestos que producen sonidos– es porque, entonces, olvido otros sonidos y otras necesidades sonoras, ya que olvido el momento que las ha creado. Nada es reproducible en el infinito. La cuestión que me planteo incesantemente, es por qué me he cargado de tantos utensilios, con lo que eso indica de pesadez, volumen y, por tanto, de implicación física. Esta relación con la herramienta, tan íntima y, sin duda, tan impúdica, se si-

tenter d'échapper à cette efficacité et de convier le public non à la démonstration de numéros habiles mais à l'expérience commune et partagée de l'émergence inattendue d'actes neufs. Neufs non parce qu'ils seraient inédits mais parce qu'ils proviennent de la perception neuve de situations toujours changeantes. Le propos de l'improvisation ne serait pas de devenir efficace dans l'inefficacité mais de recevoir ce qui apparaît et de le travailler dans la virtuosité de l'instant, cette virtuosité qu'on n'attendait pas et qu'on ne pourra pas épuiser. Inefficace sans doute en terme de démonstration d'un acquis, d'une inefficacité voulue, mais je conçois le travail de l'improvisation comme la recherche d'une efficacité à se préparer au présent. (2002)

I comme instrument

On épuise l'improvisation à force d'en relever une nomenclature. On nie finalement le mouvement poétique de l'improvisation en la réduisant à des " trouvailles " instrumentales, des gestes classifiables. (...). Je ne pense pas que je mène des recherches, encore une fois je ne classifie rien ni ne prends note des nouvelles associations qui peuvent advenir. Je n'accumule aucune expérience, la règle de la perte et du profit est incontournable : si quelque chose de nouveau apparaît – du fait d'une volonté d'infléchir les gestes qui produisent des sons – alors j'oublie d'autres sons et d'autres nécessités sonores parce que j'en oublie le moment qui les a créés. Rien n'est reproductible à l'infini. La question que je me pose sans cesse, c'est pourquoi je me suis encombré de tant d'ustensiles, avec ce que cela indique de lourdeur, de volume et donc d'implication physique. Ce rapport à l'outil, si intime et sans doute si impudique, est au coeur de mon travail. Un outil pour un matériau mais aussi un outil près à tous les sabotages... (1998)

Depuis plusieurs années je colporte un ensemble d'objets et d'instruments qui varie selon leur usure, leur découverte ou leur aspect poétique à un moment donné. Se joignent pas mal d'instruments métalliques chinois, une grosse caisse de 24 " que je dispose à plat (...). Puis, j'ai quelques pièces de métal de récupération et de petites choses comme des billes, des pois chiches, des morceaux de polystyrène, des pierres, etc.... Si j'ai beaucoup d'instruments chinois,

túa en el corazón de mi trabajo. Una herramienta para un material, pero también una herramienta dispuesta a todos los sabotajes... (1998)

Desde hace varios años, promuevo un conjunto de objetos e instrumentos que varía según su desgaste, su descubrimiento o su aspecto poético en un momento dado. Se juntan diversos instrumentos metálicos chinos, una gran caja de 24" que dispongo en plato (...). También tengo algunas piezas de metal y pequeñas cosas como canicas, garbanzos, pedazos de poliestireno, piedras, etc. Si tengo tantos instrumentos chinos es porque su imperfección permite grandes variaciones armónicas en resonancia y en contacto con la piel de la gran caja (...). No considero este conjunto de objetos y de instrumentos como una batería, sino más bien como un taller sobre el que puedo trabajar el material sonoro. Intento establecer una relación de confianza respecto a la vibración sonora, vibración que debe azorarme tanto en mis certezas, como físicamente. No trabajo, por tanto, el material sonoro para llegar a una nomenclatura de posibilidades y gestos instrumentales. Evidentemente aparece un tipo de abecedario que nace de los impedimentos ineludibles con los que tengo que lidiar: la altura y el peso de mi cuerpo, la envergadura de mis brazos o, incluso, ¡mi estado mental! Sin embargo, este vocabulario puede servirme de apoyo para llevarme al olvido del mismo, es decir hacia otras inflexiones. Mis utensilios están unidos así, ya que me permiten responder a intuiciones instantáneas, pero ninguno tiene una función definida con anterioridad. Si tengo en la mano un pequeño platillo chino y surge la necesidad de un color más profundo, intento obtenerlo con el pequeño platillo lo que, por supuesto, lleva a un desajuste de los equilibrios. Y la mayor parte del tiempo esta tensión hacia un resultado esperado desemboca en otra cosa que, si corresponde en ese momento, se enmarca inmediatamente en el juego del descubrimiento. Es una forma de música concreta pero sin su solfeo, donde el motor es sólo la necesidad vibratoria. (2000)

(No sé porqué toco de pié). Quizá se deba al hecho de que no considero los objetos que he reunido como algo detrás de lo que me deba situar, si no como una cuestión en torno a la cual debo volver para intentar plantearla más precisamente. (2000)

c'est que (...) leur imperfection permet de grandes variations harmoniques en résonance et en contact avec la peau de la grosse caisse (...). Je ne considère pas cet ensemble d'objets et d'instruments comme une batterie mais comme un atelier sur lequel je peux travailler le matériau sonore. J'essaie d'établir une relation de confiance envers la vibration sonore, vibration qui doit me bouleverser aussi bien dans mes certitudes que physiquement. Je ne travaille donc pas le matériau sonore pour acquérir une nomenclature de possibilités et de gestes instrumentaux. Bien sûr une forme de vocabulaire apparaît, qui naît des contraintes incontournables avec lesquelles je dois faire : la hauteur et le poids de mon corps, la longueur de mes bras ou encore mon état mental ! Cependant, ce vocabulaire peut me servir d'appui pour m'amener à l'oubli de lui-même, c'est-à-dire vers d'autres inflexions. Mes ustensiles sont rassemblés ainsi car ils me permettent de pouvoir répondre à des intuitions instantanées, mais aucun d'entre eux n'a une fonction définie à l'avance. Si j'ai dans la main une petite cymbale chinoise et qu'apparaît la nécessité d'une couleur plus profonde, je tâche d'obtenir celle-ci avec la petite cymbale, ce qui amène bien sûr un bouleversement des équilibres. Et la plupart du temps cette tension vers un résultat attendu aboutit à quelque chose d'autre qui, s'il correspond au moment, est investi immédiatement dans le jeu de la découverte. C'est une forme de musique concrète mais sans son solfège, ou seule la nécessité vibratoire est le moteur. (2000)

(Je ne sais pas pourquoi je joue debout). Peut-être est-ce dû au fait que je ne considère pas les objets que j'ai rassemblés comme quelque chose derrière laquelle je dois me mettre mais comme une question autour de laquelle je dois tourner, pour tenter de la poser plus précisément. (2000)

Le son et le silence sont le matériau. Pas plus. J'ai de moins en moins d'attirance pour la musique mais toujours plus pour les battements d'air. Mais je dois faire avec l'encombrement que j'ai choisi adolescent: ces instruments qu'on appelle de percussion même si on ne les frappe pas. Je n'utilise qu'eux et très peu d'autres choses, même de récupération. Je n'en ai pas fini avec eux. Ils importent peu. Je sais que ce sont les mains et mon poids et ma hauteur et la longueur de mes bras et mes pieds et mon ventre... qui jouent, s'ils entrent en relation avec une intuition

El sonido y el silencio son el material. No más. Tengo cada vez menos querencia por la música, pero cada vez más por las ráfagas de aire. Sin embargo, tengo que seguir con la aglomeración que escogí de adolescente: esos instrumentos que llamamos de percusión, aunque no los golpeemos. Sólo utilizo estos instrumentos y pocas cosas más, incluso de recuperación. Aun no he acabado con ellos. Son poco importantes. Sé que son las manos y mi peso y mi altura y la envergadura de mis brazos y mis pies y mi vientre..., los que tocan si se relacionan con una intuición que puedo situar exactamente tras los ojos. Intento confiar en el sonido. Al primer impulso, retomar la vibración de las manos, como un alivio. ¿De dónde vienen estas necesidades de granos y textura? Cuando se atasca, cuando el instrumento estorba, hay que extraer el sonido de algo o permanecer en silencio. Sólo hay necesidades. ¿Hay sentido en el sonido? Me parece bien, sin embargo, que mis instrumentos me quieran decir algo, pero ¿es por una costumbre cultural? Viven su propia vida y la intimidad con ellos no me permite conocerlos mejor. Y si aprendo más, los gestos para extraer recuerdos son carcelarios. Deseo, en todo caso, que no sea esto demasiado pesado para los oídos atentos. A pesar del *médium*, a pesar de lo que tendría que situarse entre el oyente y yo, hay demasiadas cosas impúdicas. Debe haber moral ahí abajo, ¿cuál? ¿La de nuestra civilización del Libro y las iglesias? ¡Qué injusticia pasar la vida desembarazándose de costumbres que no hemos adquirido! (2002)

La mayoría de compositores no tienen ningún contacto con la vibración instrumental, sólo tienen una idea de esta vibración como una especie de El Dorado que esperan encontrar a fuerza de contorsiones del pensamiento. Es olvidar el aspecto puramente poético de una forma de trance y chamanismo, es olvidar que en los movimientos del cuerpo que emiten señales, hay una energía telúrica que no obtenemos –o la obtenemos raramente– combinando parámetros surgidos de una taxonomía del sonido, de una manía por clasificar lo sonoro en categorías. Una onda se capta, sólo un instante, el que nos convierte en poetas, es decir: capaces de abrir las suficientes puertas como para recibirlo de frente. Hay que amar la vibración, no solamente pensar en ella. Y los instrumentos, que je ne peux situer exactement sinon derrière les yeux. Je tâche de faire confiance au son. A la première impulsion, reprendre la vibration dans les mains, comme un soulagement. D'où vient ce besoin de grains et de textures ? Quand ça coince, quand l'instrument est embarrassant, il faut bien puiser le son quelque part ou laisser le silence : il n'y a que des nécessités. Y a-t-il du sens dans le son ? Il me semble bien pourtant que mes instruments veulent me dire quelque chose mais est-ce par habitude culturelle ? Ils vivent leur propre vie et l'intimité avec eux ne me les fait pas mieux connaître. Et si j'en apprend plus, les gestes pour en tirer des souvenirs sont carcéraux. J'espère en tous cas que ce n'est pas trop lourd aux oreilles attentives. Malgré le médium, malgré ce qui devrait se mettre en travers entre l'auditeur et moi, il y a bien trop d'impudeur. Il doit y avoir de la morale là-dessous, laquelle ? Celle de notre civilisation du livre et des églises ? Quelle injustice que de passer sa vie à se débarrasser d'habitudes qu'on n'a pas prises soi-même ! (2000)

La plupart des compositeurs n'ont plus aucun contact avec la vibration instrumentale, ils n'ont plus qu'une idée de cette vibration comme une espèce d'Eldorado qu'ils espèrent trouver à force de contorsions de la pensée. C'est oublier l'aspect purement poétique d'une forme de transe et de chamanisme, c'est oublier que dans le mouvement du corps à émettre des signaux, il y a une énergie tellurique qu'on n'obtient pas – ou fort peu souvent – en combinant des paramètres issus d'une taxinomie du son, d'une manie de classer le sonore dans des catégories. Une onde se capte, ne serait-ce qu'un instant, que lorsqu'on devient poète, c'est-à-dire capable d'ouvrir assez de portes en soi pour l'accueillir de plein fouet. Il faut aimer la vibration, pas seulement y penser. Et les instruments que l'on classe dans la famille des percussions, selon la nomenclature classique, indiquent peut-être beaucoup trop d'animalité qu'on tente sans cesse de faire taire, ou qu'on limite à des formes où la mathématique froide prévaut. (2001)

Par nécessité poétique – ce qui tente de soulager un désir, une colère, une intuition, etc... – je m'encombre d'un instrument de musique, pour tenter de comprendre ma relation au monde ; et je ne peux me résoudre à compartimenter cela en différentes catégories. Mais bien sûr, jouer librement une impro-

que clasificamos en la familia de la percusión en la nomenclatura clásica, indican quizá, más que animalidad, que intentamos silenciar nuestros límites en formas donde la matemática fría prevalece. (2001)

Por necesidad poética –lo que intenta relevar un deseo, un enfado, una intuición, etc.–. Cargo con un instrumento de música para intentar comprender mi relación con el mundo y no puedo dividir esto en diferentes categorías. Pero seguramente, tocar libremente una improvisación o tocar una composición, con electrónica o no, pide abordar la materia musical de modo distinto o quizá cambiar de apoyo, pero esto sucedería en el ámbito de una cocina personal, que dudo sea interesante describir: no hay soluciones universales a problemas encontrados en el microcosmos de una práctica personal. (2001)

Si improvisar es buscar, a fuerza de cortes, lo que nos pertenece, no como propiedad sino como singularidad, y si es necesario para eso pasar por el instrumento, los años de práctica y de proximidad con este instrumento hacen que sea necesario *tragarlo*, hacerle entrar en uno mismo y que no haya más distancia ni desconfianza hacia él. Decimos que trabajamos el instrumento. Es sin duda una metonimia, vehículo de un pudor que nos impide afirmar que trabajamos sobre nosotros. Que *nos* trabajamos por el sesgo de una herramienta que creemos compleja porque no sabemos nada de nosotros. El instrumento es una metáfora de uno mismo. Y cada estudio, cada ejercicio, es el esbozo de una posibilidad de *serlo*. Simplemente, no hay que confundir la metáfora con la vida, considerar toda victoria instrumental como una victoria total sobre uno mismo, creer que el ejercicio posee reglas que son también indicaciones sociales. No, el instrumento sólo es una oportunidad de pasar de una dificultad de ser a la exploración de un *espacio en el interior de uno mismo*, allí donde pueden unificarse el cuerpo y el espíritu. Simplemente. (2002)

I como interpenetración/no-obstrucción

John Cage, al que no le gustaba la improvisación por el hecho de que veía en ella precisamente la demostración de todos los clichés culturales, se volcó a lo largo de su vida en liberar a los sonidos de los sentidos, considerando a estos como prisiovisation, ou jouer une composition, avec de l'électronique ou pas, demande d'aborder la matière musicale différemment ou plutôt de changer d'appui, mais cela c'est le domaine d'une cuisine personnelle dont je doute qu'elle puisse être intéressante à décrire : il n'y a pas de solutions universelles à des problèmes rencontrés dans le microcosme d'une pratique personnelle. (2001)

Si improviser c'est chercher, à force de retranchements, ce qui nous appartient en propre, non comme propriété mais comme singularité, et s'il faut pour cela en passer par l'instrument, les années de pratique et de proximité avec cet instrument font qu'il faille l'*avaler*, le faire entrer en soi et qu'il n'y aient plus de distance ni de méfiance envers lui. On dit que l'on travaille son instrument. C'est sans doute une métonymie, véhicule d'une pudeur pour ne pas indiquer qu'on travaille sur soi, qu'on *se* travaille par le biais d'un outil que l'on croit complexe à manier parce qu'on ne sait encore rien de soi. L'instrument est une métaphore de soi. Et chaque étude, chaque exercice, sont l'esquisse d'une possibilité de l'*être*. Seulement, il ne faut pas confondre la métaphore avec la vie, considérer toute victoire instrumentale comme une victoire totale sur soi, croire que l'exercice possède des règles qui sont autant d'indications sociales ; non, l'instrument est seulement une chance de passer d'une difficulté d'être à l'exploration d'un *entre-soi*, là où peuvent se rassembler le corps et l'esprit. Simplement. (2002)

I comme interpénétration/non-obstruction

John Cage, qui n'aimait pas l'improvisation du fait même qu'il y voyait précisément l'étalage de tous les clichés culturels, s'engagea tout au long de sa vie à libérer les sons aux sens où ceux-ci sont considérés comme emprisonnés dans une mélodie, une harmonie ou un rythme. Dans l'harmonie par exemple, la verticalité des accords est considérée comme une hiérarchie. L'horizontalité de la mélodie, attachée de toute façon à l'harmonie qui la soutient, est considérée comme une chaîne impermutable ; quant au rythme, il impose sa métrique à ces éléments. Si l'on déconstruit ce système autoritaire, un son pourra vivre indépendamment et être écouté dans sa spécificité. Un ensemble de sons constituera alors autant de parcours qu'il y aura d'auditeurs : chacun y captera ce qu'il voudra, selon ses facultés de concen-

neros de una melodía, una armonía o un ritmo. En armonía por ejemplo, la verticalidad de los acordes es considerada como una jerarquía. La horizontalidad de la melodía, unida en cualquier caso a la armonía que la sostiene, es considerada como una cadena impermutable, en cuanto al ritmo, impone su métrica a estos elementos. Si deconstruimos este sistema autoritario, un sonido podrá existir independientemente y ser escuchado en su especificidad. Un conjunto de sonidos constituirá, entonces, el suficiente recorrido como para obtener oyentes: cualquiera captará lo que quiera según sus facultades de concentración presentes, haciendo sus propias asociaciones. Sin nivelar, más que privilegiar el mínimo denominador común de una cultura impuesta a la audición, confiaremos en la unicidad de cada escucha. El oyente se libera en la escucha, ningún discurso amañado se le impone, ninguna jerarquía formal se le inocula subrepticiamente... La obra musical no se acaba, no está circunscrita a sí misma, ni a un marco definido por el compositor. Si cada oyente se adentra en su escucha, participa plenamente en un aspecto de ésta, puesto que creará de ese modo su propia versión. Esta confianza en la escucha de cada individuo se opone, lo vemos, a la cultura de masas, donde se impone a todo el mundo un producto estándar. De la liberación de sonidos se deriva necesariamente la liberación de la forma. Una obra musical podrá no tener principio, ni fin, sino proponer un estado, un entorno en el se provocan circunstancias de emisión y de captación de sonidos. La jerarquía entre sonidos instrumentales y "ruidos" naturales o artificiales desaparece. Los "ruidos" del entorno se integran plenamente si les dejamos suficiente espacio: el silencio de la acción instrumental se transforma en indispensable. La coherencia composicional se asienta en un principio complejo pero abierto: interpenetración/no-obstrucción. "Interpenetración" por el hecho de que podemos asociar libremente, como hemos visto, todos los sonidos y materias sonoras y "no-obstrucción" porque ninguno predominará sobre los demás. Este contrato permite garantizar la libertad de cada uno evitando los conflictos y las tomas de poder, tanto en la música en sí misma como entre los que la emiten, y garantiza implícitamente al oyente su libertad y su participación. En la relación con los

tration présentes, en faisant ses propres associations. Sans nivellement, plutôt que de privilégier le plus petit dénominateur commun d'une culture imposée de l'audition, on fera confiance dans l'unicité de chaque écoute. L'auditeur devient libre dans son écoute, aucun discours ficelé ne lui est imposé, aucune hiérarchie formelle ne lui est subrepticement inoculée... La pièce musicale n'est donc pas finie, elle n'est pas circonscrite à elle-même ni au cadre défini par le compositeur. Si chaque auditeur s'investit dans son écoute, il participe pleinement à un aspect de celle-ci puisqu'il en créera ainsi sa propre version. Cette confiance dans l'écoute de chaque individu est, on le voit, à l'opposé de la culture de masse où l'on impose à tous un produit standard. De la libération des sons découle nécessairement la libération de la forme. Une pièce musicale pourra ne plus avoir ni début ni fin, mais proposer un état, un environnement dans lequel on va provoquer des circonstances d'émissions et de captations des sons. La hiérarchie entre sons instrumentaux et " bruits " naturels ou artificiels disparaît. Les " bruits " de l'environnement sont pleinement intégrés si on leur laisse suffisamment d'espace : le silence de l'action instrumentale devient indispensable. La cohérence compositionnelle repose sur un principe complexe mais ouvert : interpénétration/non-obstruction. " Interpénétration ", par le fait qu'on peut associer librement, comme on l'a vu, tous les sons et les matières sonores ; " non-obstruction ", parce qu'aucun ne prédominera sur les autres. Ce contrat permet de garantir la liberté de chacun, en évitant les conflits et les prises de pouvoir aussi bien dans la musique elle-même qu'entre ceux qui l'émettent ; et il garantit implicitement à l'auditeur sa liberté et sa participation. Dans la relation avec d'autres moyens d'expression artistique comme la danse par exemple, la musique n'accompagne ni ne dirige la chorégraphie. Les deux disciplines sont mises en présence l'une de l'autre et le spectateur, ainsi que les acteurs mêmes du spectacle, établissent leurs propres connexions.

Si un compositeur comme John Cage s'efface derrière les oeuvres ouvertes qu'il propose, il n'en constitue pas moins une voix affectée de l'autorité même de sa proposition, autorité dont on veut se débarrasser. Beaucoup d'improvisateurs, sans imiter en tous points la démarche de John Cage, fondent leur travail sur les valeurs nécessaires à la liberté

otros medios de expresión artística, como en danza por ejemplo, la música no acompaña ni dirige la coreografía. Las dos disciplinas se presentan una a otra y el espectador, así como los actores del espectáculo, establecen sus propias conexiones. Si un compositor como John Cage se esconde detrás de las obras abiertas que propone, no constituye una voz menos afectada por la autoridad de, incluso, su propuesta. Autoridad de la que queremos desembarazarnos. Muchos improvisadores, sin imitar en todos los puntos la trayectoria de John Cage, basan su trabajo en los valores necesarios para la libertad evocada aquí. Si, más que en el recorrido cagiano, la improvisación es una concesión hecha a la adquisición cultural, incluso en el sentido personal del término, ésta es sin embargo puesta en juego en la tentativa de su agotamiento. El principio de interpretación/no-obstrucción es difícil de poner en marcha sin cuadro composicional y aquí reside todo el trabajo del improvisador. Constituye en cierta manera una ética artística y el riesgo vale la pena: es, a la vez, la construcción de un espacio desligado de los principios de autoridad y la elaboración de un punto de vista sobre el mundo. La confianza entre los protagonistas debe ser total porque el momento de la improvisación reposa sobre una interrupción de la percepción. Así, la ausencia de jerarquía en el material sonoro por ejemplo encontrará su eco en la ausencia de jerarquía entre los músicos. La música, integrando o no a los sonidos del entorno, no podrá nacer de la voluntad de un individuo, sino de una red de voluntad y/o deseo. Ya que todos los sonidos y todas las formas de silencio pueden participar en el momento de la improvisación, ninguna escala de valor se produce entre familias de instrumentos, ni entre el nivel técnico que se presupone a los músicos en el marco de la aplicación del primer principio. Es, por lo tanto, una anarquía en acción, cuya cuestión es: el equilibrio entre todos los componentes del momento, artistas-espectadores-entorno-forma-material en una relación de circulación permanente donde nada se impone pero que no existe más que en la sinergia rigurosa que resulta. (1997)

L como libertad

Las ideas más extendidas sobre la libertad indican que ésta no puede nacer sino en y de la coacción.

évoquée ici. Si, plus que dans la démarche cagienne, l'improvisation est concession faite à l'acquis culturel, même au sens personnel du terme, celui-ci est cependant sans cesse remis en jeu dans la tentative de son épuisement. Le principe d'interpénétration/non-obstruction est difficile à mettre en oeuvre sans cadre compositionnel et c'est là tout le travail de l'improvisateur. Il constitue en quelque sorte une éthique artistique et l'enjeu en vaut la chandelle : c'est à la fois la construction d'un espace débarrassé des principes d'autorité et l'élaboration d'un point de vue sur le monde. La confiance entre les protagonistes doit être totale puisque le moment de l'improvisation repose sur un relais de perception. Ainsi, l'absence de hiérarchie dans le matériau sonore, par exemple, trouvera son écho dans l'absence de hiérarchie entre les musiciens. La musique, intégrant ou non les sons de l'environnement, ne pourra naître de la volonté d'un seul mais bien d'un réseau de volontés et/ou de désirs. Puisque tous les sons et toutes les formes de silences peuvent entrer dans le moment de l'improvisation, aucune échelle de valeur n'est faite entre les familles d'instruments ni entre le niveau technique présupposé des musiciens dans le cadre de l'application du premier principe. C'est donc une anarchie en action dont il est question : l'équilibre entre toutes les composantes du moment, artistes-spectateurs-environnement-forme-matériau, dans une relation de circulation permanente où rien n'est imposé mais qui n'existe que dans la synergie rigoureuse qui en résulte. (1997)

L comme liberté

Les idées les plus répandues sur la liberté indiquent que celle-ci ne peut naître que dans et de la contrainte. Il me semble qu'un mot manque à toutes ces affirmations, c'est " parfois " : la liberté, parfois, peut naître dans et de la contrainte. Cela adoucit quelque peu ce qu'une morale bien ancrée, et puisant dans un fond religieux diffus mais présent, perpétue indubitablement. Il faudrait bien sûr s'entendre sur ce qu'est la liberté... Vaste débat. La philosophie s'y perd et la politique y projette tout et son contraire. Par contre, on peut aisément faire l'inventaire des contraintes et surtout celles dont on se passerait bien: contraintes économiques, contraintes de corps, coercition, censure, etc... Nos esprits habitués aux dualismes les plus tenaces sentent ce qui est

Me parece que falta un detalle a todas estas afirmaciones, "a veces": la libertad, "a veces" puede nacer en y de la coacción. Esto alivia un poco lo que una moral bien anclada, y poderosa en un fondo religioso difuso, pero presente, perpetuo indudablemente. Sería necesario, por supuesto, explicarse sobre lo que significa libertad... Amplio debate. La filosofía se pierde y la política proyecta todo y su contrario. Por contra, podemos hacer el inventario de las coacciones fácilmente y sobre todo aquellas de las cuales prescindiríamos: coacciones económicas, coacciones del cuerpo, presión, censura, etc. Nuestros espíritus acostumbrados a los dualismos tenaces sienten lo que es contrario a la libertad sin precisar forzosamente lo que es o limitándola voluntariamente, es decir obligándola. El rizo ha sido rizado. En esta confusión de ideas queda la acción: si nos quitamos coacción tras coacción, ¿qué nos queda? O más bien, ¿qué descubrimos? Hacer música o cualquier otra práctica artística con este espíritu nos lleva a plantear toda su memoria como otra coacción de la que desconfiar. Capa sobre capa, podemos desear por necesidad artística retirar todos los gestos y todos los puntos de vista demasiado conocidos para descubrir, quizá, otras reorientaciones.... (2002)

... La libertad sería entonces una forma de despojo o la tensión respecto a ese despojo. Sin embargo, una vez despojados, encontramos muy rápidamente otros oropeles que una nueva tensión nos obliga a quitar, etc. Poner y quitar, hacer y deshacer, esa quizás sería nuestra libertad, la de poder cargarnos y descargarnos de los efectos de la memoria, la de ir y venir entre diversos mundos, la de vivir el paso a dos sentidos de lo conocido a lo desconocido. Y podemos reivindicar sin orgullo esta libertad en tanto en cuanto que no nos tomemos la molestia de indicar cuáles son los mundos y de qué están hechos los pasos. Es la libertad de actuar, ya que describir sería un pasado de la acción. (2002)

M como memoria

Me parece que, con frecuencia, existe mucha confusión en lo que concierne a la cuestión de la memoria en la improvisación. Si no podemos evitar que los circuitos se inscriban en nosotros a fuerza de improvisar, ¿es necesario formalizarse hasta el contraire à la liberté sans forcément préciser ce qu'elle est, ou en la limitant volontairement, c'est-à-dire en la contraignant. La boucle est bouclée. Dans cette confusion d'idées, reste l'action : si on enlève contrainte après contrainte, que reste-t-il ? Ou plutôt, que découvre-t-on ? Faire de la musique ou toute autre pratique d'art dans cet esprit amène à remettre toute sa mémoire en question comme autant de contrainte à se méfier. Couche après couche, on peut désirer par nécessité artistique retirer tous les gestes et tous les points du vue trop bien connus, pour découvrir peut-être d'autres infléchissements. (2000) ...La liberté serait alors une forme de dépouillement, ou la tension vers ce dépouillement. Pourtant, aussitôt dépouillé on se retrouve très vite avec d'autres oripeaux qu'une nouvelle tension nous fait enlever, etc... Mettre et démettre, faire et défaire, ce serait peut-être ça notre liberté, celle de pouvoir nous charger comme de nous débarrasser des effets de la mémoire, celle d'aller et venir entre plusieurs mondes, celle de vivre le passage à deux sens du connu à l'inconnu. Et on peut sans orgueil revendiquer cette liberté d'autant plus qu'on ne prendra même pas la peine d'indiquer quels sont ces mondes et de quoi sont faits les passages. C'est une liberté d'agir car décrire serait déjà un passé de l'agir. (2002)

M comme mémoire

Il me semble qu'il y a souvent beaucoup de confusion concernant la question de la mémoire dans l'improvisation. Si on ne peut éviter que des circuits s'inscrivent en nous à force d'improviser, faut-il à ce point s'en formaliser au point de créer une crispation qui peut aboutir à sa propre aliénation ? Cette crispation ne viendrait-elle pas d'un curieux postulat qui indiquerait qu'un improvisateur a le devoir d'inventer et de créer de la nouveauté à chaque fois qu'il improvise, comme par magie ? Ce serait penser qu'un improvisateur est un prestidigitateur. Il aurait plutôt le devoir de dissiper l'illusion qu'il n'y a de nouveauté qu'avec de nouvelles syllabes à son langage. C'est enfermer la pratique de l'improvisation dans un rôle de production de formes, aussi instantanées soient-elles, que de croire qu'il faille en renouveler sans cesse les articulations. C'est rester au seul niveau le plus évident du résultat, c'est abdiquer devant une certaine idéologie de l'efficacité

extremo de crear una crispación que pueda terminar en su propia alienación? ¿Esta crispación no proviene de un curioso postulado que indicaría que un improvisador tiene el deber de inventar y de crear novedad cada vez que improvisa, como por arte de magia? Sería pensar que un improvisador es un prestidigitador. Más bien habría que disipar la ilusión de que sólo hay novedad con nuevas sílabas en el lenguaje. Eso significa encerrar la práctica de la improvisación en un rol de producción de formas, tan instantáneas como sea, más que creer que es necesario renovar constantemente las articulaciones. Eso significa mantenerse en el nivel más evidente del resultado, abdicar ante una cierta ideología de la eficacia propia de otras formas artísticas que la necesitan. Reducir la memoria a un conjunto de reacciones que se mudan en reflejos condicionados, aunque se deplore, es reducir su existencia a un solo nivel de percepción y quedar maniatado en sus actos, en vez de sentir el aire que les rodea. Y si la memoria sugiere siempre los mismos caminos, ¿por qué, entonces, no ritualizar este recorrido hasta la devastación? Dejaríamos de esta manera de tener miedo de la memoria y descubriríamos que ésta lleva a percepciones enterradas que se trata de despertar, que hay, más allá de cada gesto, una poesía del esfuerzo puede demostrar que esta poesía puede volver a plantear el canto dormido y, más que convertirlo en algo nuevo, devolverle su primer encanto.

M como modos

Defiendo siempre "improvisación" frente a "música improvisada". Todo el sistema tiende a reducir las prácticas artísticas a un "estilo" que sus propios protagonistas acaban por defender casi como castillos. La guerra que se desarrolla en el terreno del mercado de productos artísticos privilegiará las nociones más simplistas y, por eso mismo, las más arrogantes. La confusión será tal que tomaremos algo por lo que no es: es necesario ver hasta qué punto son llamadas improvisación formas en las que la improvisación está completamente pulida y reducida a funciones utilitarias y no vitales. Es igualmente triste constatar hasta qué punto las iniciativas valientes y atractivas de inicio acaban siempre por volver a la pesadilla climatizada. Pero todo esto proviene de la lógica competitiva tan estimada por propre à d'autres formes artistiques qui, elles, en ont besoin. Réduire la mémoire à un ensemble de réactions se muant en réflexes conditionnés, même en le déplorant, c'est réduire son existence à un seul niveau de perception et rester rivé à ses actes au lieu de ressentir l'air qui les entoure. Et si la mémoire indique toujours les mêmes chemins, pourquoi alors ne pas en ritualiser le parcours jusqu'à la dévastation ? On cesserait ainsi d'avoir peur de sa mémoire et on découvrirait qu'elle mène à des perceptions enfouies qu'il s'agit de réveiller, qu'il y a en-deça de chaque geste une poésie de l'effort à déployer, que cette poésie peut réinvestir le chant endormi et le rendre neuf plutôt que nouveau. (2002)

M comme modes

Je défends toujours " l'improvisation " contre " la musique improvisée ". Tout le système tend à réduire les pratiques artistiques à des " styles " que même leurs protagonistes finissent par défendre comme autant de chapelles. La guerre qui se déroule sur le terrain du marché des produits artistiques privilégiera les notions les plus simplistes et de ce fait les plus arrogantes. La confusion sera telle qu'on prendra une chose pour ce qu'elle n'est pas : il faut voir à quel point sont appelées improvisations des formes où l'improvisation est entièrement policée et réduite à des fonctions utilitaires et non vitales. Il est triste également de constater à quel point les initiatives courageuses et amoureuses du début finissent toujours par tourner au cauchemar climatisé. Mais tout cela provient de la logique de compétition chère à nos sociétés capitalistes. La solution consisterait en l'ouverture d'un nombre illimité de lieux de pratiques et de diffusions, ce qui permettrait une circulation et des échanges permanents où chacun aurait son propre parcours et sa propre histoire. Mais le système, politiquement, ne peut être qu'opposé à ça car la multiplication des possibilités limite par le nombre la compétition directe. C'est pourquoi, il limite les possibilités de travail afin d'exacerber le sentiment de compétition et de compétitivité des structures et des individus. Tout star system est basé sur ces notions. Et celui-ci a gagné toutes les pratiques artistiques, quelles qu'elles soient, mêmes les plus marginalisées. (2001)

N comme neuf

Ce n'est pas tant les mains qui tentent la nouveauté

nuestras sociedades capitalistas. La solución consistiría en la obertura de un número ilimitado de lugares de prácticas y difusiones, lo que permitiría una circulación e intercambio permanente en la que cualquiera tendría su propia trayectoria y su propia historia. Pero el sistema, políticamente, no puede sino oponerse a esto, ya que la multiplicación de posibilidades limita por el número la competición directa. Es así, limita las posibilidades de trabajo con el objetivo de exacerbar el sentimiento de competición y competitividad de las estructuras y de los individuos. Todo *star system* se basa en estas nociones. Y esto ha derrotado a todas las prácticas artísticas sin importar cuáles sean, incluso las más marginalizadas. (2001)

N como nuevo

No son tanto las manos quienes buscan la novedad, como la escucha que realiza cada vez un oído nuevo. Es el esfuerzo de ser sin memoria. O bien, consentir a la memoria para intentar un salto más allá. No creo que hagamos algo nuevo, está en el aire. Hay connivencias con vibraciones particulares que se mueven como una masa de aire. Lo que intentamos renovar es cada respiración para continuar viviendo. Unirse para desarrollar los medios de esta renovación es todavía la única solución que permite, por una parte, reír y, por otra, vivir la experiencia de nuestras intuiciones artísticas. (2000)

P como pedagogía

¿Existe una pedagogía posible de la improvisación? ¿Existe otra pedagogía posible al margen de la presencia de un improvisador improvisando, una pedagogía de la emoción? Qué transmitir sino el hecho de que cada uno debe buscar descubrir sus propias necesidades: tengo miedo a que toda tentación a elaborar un método pedagógico sólo lleve a una práctica genérica. Si debe haber pedagogía, que sólo forme autodidactas, que informe sobre una soledad necesaria. Podemos ser numerosos en el aprendizaje pero todavía estamos desaprendiendo. Curiosa pedagogía que indica su propio olvido. (2002)

P como percusión

Siento poco interés por "lo que hace música", de igual manera no siento ningún interés por "lo que

que d'écouter à chaque fois d'une oreille neuve. C'est l'effort d'être sans mémoire. Ou bien, plutôt, de consentir à la mémoire pour tenter un saut ailleurs. Je ne crois pas qu'on fasse quelque chose de neuf, c'est dans l'air. Il y a des connivences avec des vibrations particulières qui bougent comme une masse d'air. Ce qu'on tente de renouveler c'est chaque respiration pour continuer de vivre. Se rassembler pour développer les moyens de ce renouvellement est encore la seule solution qui permette d'une part de rire, et d'autre part de vivre l'expérience de nos intuitions artistiques. (2000)

P comme pédagogie

Y a-t-il une pédagogie possible de l'improvisation ? Y a t-il une autre pédagogie possible que celle de la présence d'un improvisateur improvisant, une pédagogie de l'émotion ? Que transmettre sinon que chacun doit chercher à découvrir ses propres nécessités. J'ai bien peur que toute tentation d'élaborer une méthode pédagogique ne mène qu'à une pratique générique. S'il doit y avoir pédagogie, que celle-ci ne forme que des autodidactes, que celle-ci informe sur une solitude nécessaire. On peut être nombreux dans l'apprentissage mais on est toujours seul à désapprendre. Curieuse pédagogie qui indique son propre oubli. (2002)

P comme percussion

J'éprouve peu d'intérêt pour " ce qui fait de la musique " ; de la même manière, je n'éprouve aucun intérêt pour " ce qui fait percussion ". Je n'ai pas l'impression de jouer " de la percussion ". Le choix de l'instrumentation, c'est seulement un choix pour me sentir libre, même s'il y a toujours un certain encombrement. Aujourd'hui, mon instrument est plus pour tenter un rapport avec ce que je perçois du réel (ce qu'on appelle curieusement l'environnement sonore et visuel, comme si on était toujours au centre !), que de faire de la musique qui se transporte inchangée d'un lieu à un autre. Petit à petit, dans un processus très lent, dont je n'ai pas toujours conscience, j'assemble ce qui me semble nécessaire pour pouvoir m'adapter à des contextes très différents aussi bien humains qu'acoustiques. Avec le même corps, les mêmes objets, pouvoir capter suffisamment d'un lieu pour jouer fondamentalement quelque chose de neuf pour soi, parce qu'indiqué par ce

hace percusión". No tengo impresión de tocar "percusión". La elección de la instrumentación, es solamente una elección para sentirme libre, incluso si existe una cierta saturación. Hoy en día, mi instrumento se vincula más al intento de una relación con lo que percibo de lo real (eso que llamamos, curiosamente, los alrededores sonoros y visuales ¡cómo si estuviéramos siempre en el centro!), que a hacer música que se mueva inmutable de un lugar a otro. Poco a poco, en un proceso muy lento, del que no siempre tengo conciencia, reúno todo lo que me parece necesario para poder adaptarme a contextos muy diferentes, tanto humanos como acústicos. Con el mismo cuerpo, los mismos objetos, poder captar un lugar para tocar, fundamentalmente algo nuevo para sí mismo en tanto que indicado por ese lugar. Por esto es necesario, cuando sea posible, salir de los teatros y proponer otros recorridos y otras relaciones con lo sonoro, con el gesto, con la palabra... (2001)

P como poesía

El trámite de alejarse de la música aproximándose al sonido es para mi un trámite poético. Con Serge Pey, es la dimensión de la visión lo que se añade a nuestras intuiciones vibratorias. El sorprendente retorno de los símbolos en nuestra a-cultura y en nuestro no-sentido buscado. En el esfuerzo permanente de retirar la autoridad de nuestra palabra sonora, sólo queda la palabra fuerte del poeta, la palabra evidente que busca en lo que nosotros intentamos evitar. Esta incomodidad de la poesía, cuando se profiere, se une a nuestras fragilidades, pero es sobre todo una relación inmediata entre nuestras voces, nuestras energías extendidas para reencontrar nuestro lenguaje desgarrado. (2000)

La poesía es la necesidad primera antes que todas las demás. Es la necesidad poética que consiste, entre otras cosas, en la marcha atrás de la arrogancia de hacer arte, que es el principal motor. La palabra poética, por poco que se separe de sus florituras ornamentales, son las evidencias que olvidamos, son las verdades que se mueven por detrás de las convenciones fijadas. Permite tomar la medida de la gravedad de nuestro paso. "Los Que Hablan de la Música" sólo pueden existir porque hay un acuerdo entre la palabra de Serge Pey y nuestras anti-palabras musicales. La una da senti-

lieu. C'est pour cela d'ailleurs qu'il faut autant que possible sortir des théâtres et proposer d'autres parcours et d'autres relations au sonore, au geste, à la parole ... (2001)

P comme poésie

La démarche de s'éloigner de la musique en approchant du son est pour moi une démarche poétique. Avec Serge Pey, c'est la dimension de la vision qui est ajoutée à celle de nos intuitions vibratoires. Le retour étonnant des symboles dans notre a-culture et notre non-sens recherché. Dans l'effort permanent de retirer l'autorité à notre parole sonore, seule reste la parole forte du poète, la parole évidente qui fouille dans ce que nous tâchons d'éviter. Cet inconfort de la poésie, quand elle est proférée, rejoint nos fragilités. Mais c'est surtout une relation immédiate entre nos voix, nos énergies déployées pour retrouver notre langue arrachée. (2000)

La poésie est la nécessité première avant toutes les autres. C'est la nécessité poétique qui consiste entre autres au retrait de l'arrogance de faire art qui est le principal moteur. La parole poétique, pour peu qu'elle se défasse de ses fioritures ornementales, ce sont les évidences qu'on oublie, les vérités mouvantes derrières les conventions figées. Elle permet de prendre la mesure de la gravité de notre démarche. Les Diseurs de Musique ne peuvent exister que parce qu'il y a une connivence entre la parole de Serge Pey et nos anti-paroles musicales. L'une donne sens à nos mouvements sonores, les autres apportent le trouble dans les métaphores. La relation que nous avons avec Serge Pey rassemble deux temps simultanés : celui de la lecture, de l'écoute des textes, de leur résonance en nous et le temps du bruit de la parole, de son énergie, de la présence physique du poète en action, de la profération inéluctable des textes, de l'oralité. Cela veut dire qu'en effet, pendant que l'on joue, nous n'avons plus de lien direct avec le sens. C'est une question de confiance : il est le " porte-parole " comme nous sommes les " haut-parleurs ". L'autre personne avec laquelle le lien poétique est fort est Ly Thanh Tiên, puits sans limite de parole poétique et littéraire, capable de danse et d'acrobatie, tout en déversant par la parole des flux de textes beaux et complexes. Ly Thanh Tiên est un génie. Un génie

do a nuestros movimientos sonoros, las otras aportan turbación en las metáforas. La relación que tenemos con Serge Pey reúne dos tiempos simultáneos: el de la lectura, el de escuchar textos, el de su resonancia en nosotros y el tiempo del ruido de la palabra, de su energía, de la presencia física del poeta en acción, de la declamación ineluctable de los textos, de la oralidad. Esto quiere decir que, en efecto, mientras tocamos, no tenemos ya relación directa con el sentido. Es una cuestión de confianza: es el "portavoz" como nosotros somos los "altavoces". La otra persona con la que la unión poética es fuerte es Ly Thanh Tiên, pozo sin límite de palabra poética y literaria, capaz de bailar y de realizar acrobacias mientras derrama por la palabra flujos de textos bellos y complejos. Ly Thanh Tiên es un genio. Un genio fuera de los límites admitidos por el arte. Es el barquero entre la verdadera improvisación libre, la que no se deja afectar por ningún deseo preconcebido, y por el lento trabajo de la escritura literaria. Es un genio capaz de la puesta en escena repentina, en el accidente, en lo fortuito, en lo imprevisto al lo cual se aferra como por desesperación y permitiendo la emergencia y la urgencia de la palabra. (2001)

R como ritual

Prepararse para improvisar, prepararse para unir sus propias necesidades, buscar el equilibrio entre un cuerpo preparado para dar la bienvenida a todos los matices y al fulgor del espíritu para captar todas las variaciones de lo real, buscar la energía para hacer de este equilibrio el acto donde se funden la acción y la percepción, eso se llama ritual. Resulta difícil emplear esta palabra por el riesgo de tomar al mismo tiempo, y a pesar suyo, el vocabulario de cierta mística. ¿Pero puedo negar que a través de la materialidad de lo sonoro, o la de las relaciones con otros cuerpos se descubren, a veces, otras realidades, otros mundos, y se forman pasos que tomamos necesariamente? Si nos gusta cierta simplicidad de sensaciones consistente en percibir toda presencia en modos vibratorios, hace falta ordenarse para poder captarlas, y esto, en el acto en sí. Es necesario prepararse para eso, en esa felicidad de lo material, prepararse para dejarse habitar, prepararse para aceptar esos instantes donde "tomar" o "dejar" presentan equivalencias, donde los aprenhors des limites admises de l'art. Il est le passeur entre la véritable improvisation libre, celle qui ne s'embarrasse d'aucun désir préconçu, et le lent travail d'écriture littéraire. Il est un génie capable d'une mise en scène impromptue, dans l'accident, dans le fortuit, dans l'improviste dont il se saisit comme par désespoir, permettant l'émergence et l'urgence de la parole. (2001)

R comme rituel

Se préparer à improviser, se préparer à rejoindre ses propres nécessités, chercher le balancement entre un corps prêt à accueillir toutes les nuances et la fulgurance de l'esprit à capter toutes les variations du réel, chercher l'énergie pour faire de ce balancement l'acte lui-même où se fondent l'action et la perception, cela s'appelle un rituel. Difficile d'employer ce mot au risque d'agripper au passage et malgré soi le vocabulaire d'une certaine mystique. Mais puis-je nier qu'au travers la matérialité du sonore, ou celle des relations avec d'autres corps se découvrent parfois d'autres réalités comme on dirait d'autres mondes, que des passages se forment que l'on emprunte forcément ? Si on a le goût d'une certaine simplicité des sensations qui consiste à percevoir toute présence en modes vibratoires, il faut s'enjoindre à pouvoir les capter, et ce, dans l'acte lui-même. Il faut se préparer à ça, dans cette joie du matériau, se préparer à se laisser habiter, se préparer à accepter les instants où prendre et lâcher montrent des équivalences, où les apprentissages du corps sont la clef vers l'oubli des apprentissages, où les forces élémentaires égrènent les mots simples d'une incantation. (2002)

S comme silence

Le silence n'existe pas, l'expérience cagienne est incontournable. Le silence est l'ensemble des possibilités artistiques non intentionnelles, il reste la source la plus féconde permettant de s'extraire de la musique pour s'approcher du sonore. Tout mon travail aujourd'hui consiste à éviter l'artificialité de la musique, des codes musicaux établis ou qu'on établit malgré soi, pour m'approcher de ce silence-là : celui, tonitruant, de la vie en action. Comprendra-t-on que c'est une démarche humble, parce qu'elle ne tente pas d'ajouter voire de substituer l'art à la vie ? (2001)

Le silence est toujours actif, c'est-à-dire qu'il est

dizajes del cuerpo son la clave para el olvido de los aprendizajes, donde las fuerzas elementales desgranan las palabras simples de un encantamiento. (2002)

S como silencio

El silencio no existe, la experiencia cagiana es ineludible. El silencio es el conjunto de posibilidades artísticas no intencionales, queda la fuente más fecunda que permite extraer música para aproximarse a lo sonoro. Todo mi trabajo en la actualidad consiste en evitar la artificialidad de la música, de los códigos musicales establecidos o que establecemos a pesar nuestro, para aproximarme a ese silencio: el silencio de la vida en acción. ¿Entenderemos que es un recorrido humilde, porque no intenta acumular hasta substituir el arte por la vida?

El silencio es siempre activo es decir es un flujo, un canto interior. Es difícil explicar esta paradoja: el sonido y el silencio sólo son uno. Wade Matthews me preguntaba por qué en los talleres insistía tanto en la noción de silencio, mientras que cuando tocaba (en solo) parecía que no había intersticios por los cuales pudiera aparecer. Sin embargo, el silencio es la música incluso en su resonancia aparente... Es el canto que no rompe y que el cuerpo rodea, en la necesidad de sentirlo –de fabricarlo– por otras vías, como si yo debiera experimentar todas las maneras posibles de exprimirlo. De la misma manera, siento a menudo repugnancia por la música, es decir por el añadido artificial y frecuentemente pretencioso al *ruido de fondo* del mundo. Me parece, más bien, que tocar es hacer aparecer fragmentos de ese ruido de fondo. (2001)

S como solidaridad

A mi juicio, nada es más terrible en una improvisación que lo que se extrae del trabajo colectivo, porque el entorno creado no resulta satisfactorio. Con todo lo *aristocrática* que resulta esta actitud, pienso que es precisamente la falta de solidaridad la que perjudica al proceso en curso. Es negar el encuentro en la dificultad de ser frente a uno mismo. Es en efecto más fácil inventarse una burbuja, como una cosmogonía que encuentra su equilibrio porque no se enfrenta a otra cosa que a una soledad que se organiza, como si arreglaran sus asuntos en ventanillas previstas al efecto. La fuerza de una

un flux, un chant intérieur. Il est difficile d'exprimer ce paradoxe : le son et le silence ne font qu'un. Wade Matthews me demandait pourquoi lors d'ateliers j'insistais beaucoup sur la notion de silence alors que quand je jouais (en solo) il semblait ne pas y avoir d'interstices par lequel il pouvait apparaître. Cependant, le silence est la musique même dans sa tonitruance apparente... C'est le chant qui ne rompt pas et que le corps investit, dans la nécessité de l'éprouver – de le fabriquer – par d'autres voies, comme si je devais expérimenter toutes les façons possibles de l'exprimer. De la même manière, j'éprouve souvent du dégoût pour la " musique ", c'est-à-dire pour l'ajout artificiel et souvent prétentieux au *bruit de fond* du monde. Il me semble plutôt que jouer c'est faire apparaître des fragments de ce bruit de fond. (2001)

S comme solidarité

A mon sens, rien n'est plus terrible dans une improvisation que celui ou celle qui s'extrait du travail collectif parce que l'environnement créé ne lui semble pas satisfaisant. Toute *aristocrate* qu'est cette attitude, je pense que c'est précisément cette désolidarisation qui porte préjudice au processus en cours. C'est nier de se retrouver dans la difficulté d'être face à soi-même. Il est en effet plus facile de s'inventer un quant-à-soi, comme une cosmogonie qui trouve son équilibre parce qu'elle n'est confrontée à rien d'autre qu'à une solitude qui s'organise, comme on range ses affaires dans des boîtes prévues à cet effet. La force d'une improvisation provient du fait que chacun doit y amener sa propre exigence, c'est-à-dire peut-être ses propres aspirations, sans pour autant attendre qu'elles puissent être atteintes et qu'elles doivent guider l'ensemble des éléments en présence. Il faut savoir être bousculé sans que cela veuille dire être happé par ce qu'on pourrait considérer comme des forces antagonistes. Il y a comme un devoir de solidarité qui est un devoir de présence avec ce préalable que tout le monde doit pouvoir compter sur chacun, sur ses capacités à investir la matériau qui n'existe sans cette présence. Mais cette présence ne doit pas être confondue avec une obligation de faire. Par présence, j'indique une présence perceptive, celle par qui le matériau est lâché par la volonté pour être accueilli comme immémorial, là ou le geste et l'immobilité ne sont plus opposés mais sont deux

improvisación proviene del hecho de que cada uno debe llevar su propia exigencia, es decir quizás sus propias aspiraciones, sin por ello esperar que puedan ser alcanzadas o que deban guiar al conjunto de elementos en presencia. Es necesario saber ser derribado, sin que esto quiera decir ser arrebatado por lo que podríamos considerar fuerzas antagonistas. Hay como un deber de solidaridad que es un deber de presencia con esa condición de que todos deben poder contar con cada uno, sobre sus capacidades para plantear el material que no existe sin esta presencia. Pero la presencia no debe ser confundida con la obligación de hacer. Por presencia, sugiero una presencia perceptiva, la que por lo material es abandonada por la voluntad de ser acogida como inmemorial, allí donde el gesto y la inmovilidad ya no están opuestos, pero son dos aspectos de una misma necesidad, aquí y ahora. No aceptar este deber de solidaridad es prever un futuro, es extraerse de las necesidades inmediatas y seguir la quimera de un posible. Es fracasar terriblemente en la creación de una abstracción del tiempo, olvidando el aspecto concreto del presente. (2002)

S como *spectacle* (espectáculo)

La representación artística es el vehículo de valores morales de la sociedad y de sus reacciones con la creación. En este movimiento general de "servidumbre voluntaria" que favorece la delegación en detrimento de la acción, preferimos dejar la creación artística en manos *especializadas* en vez de propagar la práctica. En la organización del trabajo, poco o nada de sitio queda para esta práctica que interroga a cada uno sobre su propio lugar y su propia participación en el mundo. El momento del espectáculo –a menudo ritualizado– pone escasas veces en cuestión la posición del público en relación al artista y recíprocamente. Al público se le supone como receptor y no como participante en el desarrollo del espectáculo por su consentimiento sensorial. En la sociedad mercancía, el espectáculo es considerado como un bien de consumo que debe responder a las expectativas presupuestas del consumidor. El consuelo social para unos o la petulancia cultural, o incluso identitaria, para los otros son las misiones a las cuales debe plegarse el acto creador. Nos extasiaremos ante el virtuosismo de una gesticulación o ante un "suplemento de

aspects d'une même nécessité, ici et maintenant. Ne pas accepter ce devoir de solidarité, c'est envisager un avenir, c'est déjà s'extraire des nécessités immédiates et poursuivre la chimère d'un possible. C'est échouer terriblement dans la création d'une abstraction du temps, en oubliant l'aspect concret du présent. (2002)

S comme spectacle

La représentation artistique est le véhicule des valeurs morales de la société et de ses rapports avec la création. Dans ce mouvement général de " servitude volontaire " qui favorise la délégation au détriment de l'action, on préfère laisser la création artistique aux mains de *spécialistes* plutôt que d'en propager la pratique. Dans l'organisation du travail, peu sinon pas de place est laissée pour cette pratique qui interroge, de fait et pour chacun, sa propre place et sa propre participation au monde. Le moment du spectacle – souvent ritualisé – remet fort rarement en cause la position du public par rapport à l'artiste et réciproquement. Le public est censé être un récepteur et ne participer au déroulement du spectacle que par son consentement sensoriel. Dans la société marchande, le spectacle est considéré comme un bien de consommation, qui se doit de répondre aux attentes présupposés des consommateurs. La consolation sociale pour les uns ou la flatterie culturelle voire identitaire pour les autres sont les missions auxquelles doit se plier l'acte créateur. On s'extasiera soit de la virtuosité d'une gesticulation soit d'un " supplément d'âme " ne tirant que sur de banals ressorts émotionnels. L'artiste qui atteint ces objectifs est élevé au rang d'icône et focalise l'attention par un réflexe totalitaire réciproque. A toutes les échelles, que ce soit l'artiste mondial ou l'artiste confidentiel, les mêmes réflexes d'attirance, de fascination et de soumission sont en jeu. Aussi bien le public que les artistes en sont responsables, comme nous sommes responsables de laisser les uns dominer et les autres obéir. Pour changer ce rapport il faut changer de société. L'artiste est une arme à double tranchant : si certains, forts d'une pratique d'attention à la réalité, iront flatter et le pouvoir et ses sujets, d'autres pourront s'en servir pour explorer des voies de résistance à ce pouvoir.

Un spectacle ne devrait plus être enfermé dans les lieux spécialisés que le pouvoir octroie en guise de soupapes. Le spectacle doit être *dans la rue*, dans

alma", que implica sólo a banales resortes emocionales. El artista que alcanza estos objetivos es elevado al rango de icono y focaliza la atención por un reflejo totalitario recíproco. En todas las escalas, ya sea un artista mundial o un artista confidencial, los mismos reflejos de atractivo, fascinación y sumisión están en juego. Tanto el público como los artistas son responsables, como nosotros somos responsables de dejar a unos dominar y a los otros obedecer. Para cambiar estar relación es necesario cambiar la sociedad. El artista es un arma de doble filo: si algunos, a fuerza de una práctica de atención a la realidad, adularán al poder y sus sujetos, otros podrán servirse de ellos para explorar vías de resistencia a ese poder.

Un espectáculo no debería estar por más tiempo encerrado en los lugares especializados que el poder concede como vías de escape. El espectáculo debe estar *en la calle* en una sociedad liberada de todas la prerrogativas jerárquicas. (1998)

T como técnica

Pasar por la materia, desviar los gestos habituales sólo para tocar, para divertirse, reírse de lo que aparece, es aquel momento, la imaginación técnica es sólo esto. Si debemos entrever su propia singularidad cargándonos sin embargo con una herramienta que arrastra el peso de una historia ya consignada, más vale dejar el cuerpo en su materialidad, redescubrirlo en sus manipulaciones que sólo pertenecen al conjunto de sus articulaciones. Pero nada se deja hacer, ni la herramienta ni el cuerpo. A cada cual prepararse, tener la suficiente proximidad con la herramienta para soltar las amarras y seguir sus intuiciones materiales. No hay nada más triste que la falta de imaginación técnica cuando por pereza algunos se conforman con un trabajo genérico y con hallazgos promocionados que han perdido su consistencia, ya que se alejan de las circunstancias que les hacen nacer. Nada más triste que reducir la técnica a la creación de objetos transmisibles, a un programa de posibilidades instrumentales. ¿Por qué querer en ese caso imbricarse entre artistas, si tenemos el espíritu de un comercial que elogia sus productos como si fuera un pregonero? Sin embargo, debemos dejar que la técnica crezca hasta confundirse con el deseo, para que no haya más demora entre la intuición y el

une société débarrassée de toutes prérogatives hiérarchiques. (1998)

T comme technique

En passer par la matière, dévier les gestes habituels juste pour jouer, pour s'en amuser, dans le rire de ce qui apparaît alors, c'est seulement cela l'imagination technique. Si on doit entrevoir sa propre singularité en s'encombrant pourtant d'un outil chargé du poids d'une histoire déjà consignée, autant laisser le corps dans sa matérialité le redécouvrir dans des manipulations qui n'appartiennent qu'à l'ensemble de ses articulations. Mais rien ne se laisse faire, ni le corps, ni l'outil. A chacun de se préparer, d'avoir assez de proximité avec l'outil pour s'essayer de lâcher prise et suivre ses intuitions matérielles. Il n'y a rien de plus triste que le manque d'imagination technique quand, par paresse, d'aucuns se contentent d'un travail générique et de trouvailles colportées ayant perdues leur consistance parce qu'éloignées des circonstances qui les ont fait naître. Rien de plus triste que de réduire la technique à la création d'objets transmissibles, à un programme de possibilités instrumentales. Pourquoi vouloir dans ce cas se faufiler parmi les artistes si on a l'esprit d'un représentant de commerce vantant ses articles comme un bonimenteur ? Pourtant, la technique, on doit la laisser pousser en soi jusqu'à la confondre avec le désir, pour qu'il n'y ait plus aucun délai entre l'intuition et l'acte, que l'oscillation entre eux soit le chant lui-même. Il faut s'y atteler à ce travail avec l'outil, éprouver les forces de gravité, s'obliger à se construire le corps qu'il faut pour en soutenir les tensions. On ne peut faire l'économie de ce travail-là, ou alors il faut écrire. (2002)

T comme temps

C'est peut-être une définition de l'amour que d'accorder ne serait-ce qu'un moment des temps différents. Dans l'improvisation – celle qui ne se préoccupe ni de la forme ni du temps – la multiplicité des temps de chacun est bien une métaphore du quotidien quand il est débarrassé du pouvoir. Laisser les collusions de temps se faire et se défaire, voilà de quoi remplir une existence. Et pas seulement entre les personnes mais bien aussi avec ce que les sens perçoivent alentour, s'ils ne se focalisent pas trop sur ce qui est indiqué de percevoir. Pour permettre cette écoute, ou cette cordiale entente,

acto, que la oscilación entre ellos sea el canto mismo. Es necesario dedicarse a este trabajo con la herramienta, probar las fuerzas de la gravedad, obligarse a construir el cuerpo que se necesita para sostener las tensiones. No podemos ahorrarnos este trabajo o, entonces, hay que escribir. (2002)

T como tiempo

Es quizá una definición del amor que, en caso de concordar, sólo significaría un momento de tiempos diferentes. En la improvisación –aquella que no se preocupa ni de la forma ni del tiempo– la multiplicidad de los tiempos de cada uno es una metáfora de lo cotidiano cuando está liberado del poder. Dejar a las colusiones de tiempo hacerse y deshacerse, he aquí cómo llenar una existencia. Y no solamente entre las personas, sino también con lo que perciben los sentidos alrededor, si no se focalizan demasiado sobre lo que debe percibir. Para permitir esta escucha, o esta reunión cordial, se organiza, o mejor, se puede organizar el entorno donde esto puede suceder. Hace falta una vez más plantear las prerrogativas habituales. ¿Por qué dejar a alguien disponer del tiempo de los demás? ¿Por qué tantos líderes en música y tanto servilismo voluntario? (2000)

¿Pero de qué temporalidad se trata? Se presentan innumerables, porque existe toda clase de urgencia. Quizá es más fácil reducir esta complejidad a aquella de la duración de la práctica, de su extensión en lo cotidiano. Y si podemos medir esta duración con la ayuda de los cambios que intervienen en uno mismo en su relación con la práctica, entonces aparece la sensación de una terrible lentitud. Aparece un gesto que tardará varios años en transformarse o en desaparecer, las necesidades que le guían tendrán tiempo de agotarse. Algunos encontrarán en esta lentitud una ineficacia a mejorar y que necesitaría, para asegurar su progresos, cada vez más medidas para consignar las apariciones y las desapariciones, los acontecimientos y las situaciones, a fin de establecer referencias. Escribir en cierta manera un solfeo de la práctica que permita establecer *a posteriori* el programa seguido. Es finalmente conceder muy poca confianza al tiempo en sí mismo, más que querer detenerlo encerrándolo en etapas. Improvisar no sería, pues, tanto liberarse del tiempo como liberarse de los medios para cela s'organise ou plutôt on peut organiser l'environnement où cela peut advenir. Il faut bien remettre en question les prérogatives habituelles : pourquoi laisser quelqu'un disposer du temps des autres ? Pourquoi tant de *leaders* en musique et tant de servitude volontaire ? (2000)

Mais de quelle temporalité s'agit-il ? D'innombrables sont en présence parce qu'il y a toutes sortes d'urgence. Peut-être est-il plus aisé de réduire cette complexité à celle de la durée de la pratique, de son étalement dans le quotidien. Et si l'on peut mesurer cette durée à l'aide des changements qui interviennent en soi dans son rapport à la pratique, alors apparaît le sentiment d'une terrible lenteur. Un geste apparaît qui mettra des années à se transformer ou à disparaître, les nécessités qui le guident prendront le temps de s'épuiser. D'aucuns trouveront dans cette lenteur une inefficacité à progresser, trouveront qu'il faudrait, pour s'assurer de progrès toujours plus mesurables, consigner les apparitions et les disparitions, les événements et les situations afin d'établir des références. Ecrire en quelque sorte un solfège de la pratique permettant d'établir *a posteriori* le programme suivi... C'est finalement accorder fort peu de confiance au temps lui-même que de vouloir l'arrêter en l'enfermant dans des étapes. Improviser ne serait donc pas tant s'affranchir du temps que de s'affranchir des moyens de le mesurer. Le temps contre la durée. (2002)

T comme territoire

Comme le chien qui renifle et marque son territoire en pissant, nous devrions pouvoir trouver notre place sur la scène ou dans tout autre endroit d'échanges artistiques. Territoire non comme propriété, même éphémère, mais juste l'indication d'un passage. Outre l'équilibre nécessaire entre les différents *media* (instruments, corps, etc...) on doit pouvoir s'affranchir des habitudes de la frontalité et de la hiérarchie, même inconsciente, qui s'établit dans l'agencement du plateau. C'est pour cela que bien souvent, les clubs et les théâtres sont si peu adaptés aux pratiques de l'improvisation libre et freinent paradoxalement son expansion en tant que proposition artistique à part entière, en limitant les possibilités du choix instinctif de la position de chacun dans le volume global. Aux improvisateurs d'investir d'autres endroits dont la géographie n'a pas encore été définie, comme un

medirlo. El tiempo contra la duración. (2002)

T como territorio

Como el perro que olfatea y marca su territorio meando, nosotros deberíamos poder encontrar nuestro lugar en la escena o en cualquier otro lugar de intercambios artísticos. Territorio no como propiedad, incluso efímera, simplemente como la indicación de un paso. Otro equilibrio necesario entre los diferentes *medios* (instrumentos, cuerpo, etc.) debemos poder liberarnos de los hábitos de la frontalidad y de la jerarquía, incluso inconsciente, que se establece en la estructura del escenario. Es por esto que, muy a menudo, los *clubs* y los teatros están tan poco adaptados a las prácticas de la improvisación libre y frenan paradójicamente su expansión en tanto que propuesta completamente artística, limitando las posibilidades de elección instintiva de la posición de cada uno en el volumen global. Queda para los improvisadores la labor de rodear otros lugares cuya geografía no ha sido definida todavía, como un territorio donde no podemos nombrar los rincones a riesgo de repatriar por defecto los códigos innecesarios de la representación. Pero este territorio temporal no debe aparecer tampoco como una pared que no sabríamos atravesar porque chocaría contra su propia reificación. El territorio como elemento de la interpretación y por su vibración, ¿no debe dejar entrever este inter-territorio sin geografía, esta *a-topía* que puede albergar todas las lenguas y que no podríamos delimitar en pertenencias?

T como transición

De un estado a otro, a menudo las improvisaciones parecen ligadas a una respiración que dibuja curvas y estaciones. Pero si percibimos estas variaciones, es que ya nos hemos alejado del acto. A uno mismo, el probar la necesidad de deslizarse de un estado a otro, de desviar estas penitencias y devolverlas al juego del vivo, es decir a lo que no reposa. Y este deslizamiento pude convertirse en el fundamento mismo de la improvisación, un deslizamiento que no se para, una transición entre polos que ya no existen porque pertenecen a una velocidad sobrepasada. Vivir estas transiciones en el rechazo, incluso, a remarcar etapas, es quizá escapar de las pequeñas muertes de la forma. El territoire dont on ne peut nommer les recoins au risque d'y rapatrier par défaut les codes non nécessaires de la représentation. Mais ce territoire temporaire ne doit pas non plus apparaître comme une paroi qu'on ne saurait traverser parce qu'elle buterait contre sa propre réification. Le territoire comme élément du jeu et par sa mise en vibration ne doit-il pas laisser entrevoir cet entre-territoires sans géographie, cette *a-topie* qui peut accueillir tous les langages et qu'on ne pourrait délimiter dans des appartenances ? (2002)

T comme transition

D'un état à un autre, souvent les improvisations semblent liées à une respiration dessinant des courbes et des stations. Mais si on perçoit ces variations, c'est qu'on s'est déjà éloigné de l'acte. À soi d'éprouver la nécessité de glisser d'un état à un autre, d'infléchir ces retenues et de les remettre dans le jeu du vivant, c'est-à-dire dans ce qui ne se repose pas. Et ce glissement peut devenir le fondement même de l'improvisation, un glissement qui ne s'arrête pas, une transition entre des pôles qui n'existent plus parce qu'appartenant à une vitesse dépassée. Vivre ces transitions dans le refus même d'y inscrire des étapes, c'est peut-être échapper aux petites morts de la forme. L'effort nécessaire au glissement, l'effort jusqu'à l'épuisement, c'est l'effort de se tenir entre les évidences, entre les territoires trop marqués. Vivre chaque instant de la transition comme autant de petites vérités qui éclatent, comme autant de fragilité à accueillir. (2002)

V comme virtuosité

Plutôt qu'une aptitude particulière à manier un instrument, n'y aurait-il pas plus d'intérêt à déplacer la définition de la virtuosité vers celle d'une virtuosité de la perception ? Au delà de la découverte d'un langage, d'un questionnement dans l'instrument lui-même, la célérité avec laquelle on peut entendre, voir et sentir – et se laisser bouleverser, se laisser infléchir dans le déroulement de ses propres répétitions – on doit pouvoir accueillir cette chance que peut être la perception, pour briser ses entêtements et ses ritualisations. Je crois la virtuosité nécessaire mais sans doute pas celle qui se réduit à une habileté toute sportive mais celle qui est l'oscillation entre une maturité instrumentale et ses capacités à accueillir le réel.

fuerzo necesario para el deslizamiento, el esfuerzo hasta el agotamiento, es el esfuerzo de mantenerse entre las evidencias, entre territorios demasiado marcados. Vivir cada instante de la transición como si fueran pequeñas verdades que estallan, como fragilidad a acoger. (2002)

V como virtuosismo

Más que una aptitud particular para manipular un instrumento, ¿no sería más interesante desplazar la definición de virtuosismo hacia la de un virtuosismo de la percepción? Más allá del descubrimiento de un lenguaje, de un planteamiento del instrumento en sí mismo, la celeridad con la que podemos escuchar, ver y sentir –y dejarnos azorar, dejarnos desviar en el desarrollo de nuestras propias repeticiones–, debemos poder acoger esta posibilidad que puede significar la percepción de romper nuestras obstinaciones y ritualizaciones. Creo que el virtuosismo es necesario, pero sin duda no el que se reduce a una habilidad deportiva, sino ése que supone la oscilación entre una madurez instrumental y sus capacidades de albergar lo real. Todo puede pasar en el curso de la improvisación y lo real –entendido como lo que percibimos o lo que inventamos por la percepción– se transforma en una parte del instrumento en sí mismo. Siempre este deseo de ir hacia afuera, de apoyarse por ejemplo en la luz, cuando se supone que todo es sonoro y el virtuosismo consiste entonces en percibir las más mínimas variaciones, las rupturas, las impulsiones que permiten salirse del tópico de estilos. Y, por instantes, cuando todo está unido, nos sorprendemos de saber tocar lo que, sin embargo, nunca hemos tocado. (2002)

Lê Quan Ninh es improvisador y percusionista.

Tout peut jouer dans le cours de l'improvisation et le réel – présupposé être ce qu'on perçoit ou qu'on invente par la perception – devient une part de l'instrument lui même. Toujours ce désir d'un en-dehors, d'un appui, par exemple sur la lumière, quand tout est censé n'être que sonore ; la virtuosité consiste alors à percevoir les moindres variations, les ruptures, les impulsions qui permettent de se sortir du tout-venant des styles. Et par instants, quand tout est rassemblé, on se surprend à savoir jouer ce que l'on n'a pourtant jamais joué. (2002)

Lê Quan Ninh est improvisateur et percussioniste.

PALAU DE LA MÚSICA
ORQUESTRA DE VALÈNCIA
AJUNTAMENT DE VALENCIA

Palau del Siglo XXI

La **música** está en **Valencia**

Conciertos de abono

INVIERNO 2003

ABONO 1
10 de enero, viernes.
19.30 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (II)
Joaquín Achúcarro, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Rumon Gamba, director
A. Borodin: El Príncipe Igor. Obertura
S. Rachmáninov: Concierto para piano y orquesta nº 4 en sol menor, op. 40
P. I. Chaikovski: Sinfonía nº 3 en re mayor, op. 29 "Polaca"
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 2
13 de enero, lunes.
20.15 horas.
Bruno Leonardo Gelber, piano
ORQUESTA SINFÓNICA DE JERUSALÉN
Lawrence Foster, director
Y. Leef: Scherzos and Serenades
L. van Beethoven: Concierto para piano y orquesta nº 4 en sol mayor, op. 58
A. Dvorák: Sinfonía nº 9 en mi menor, op. 95 "Del Nuevo Mundo"
Precio: 30/23/15 euros

ABONO 3
17 de enero, viernes.
19.30 horas.
José Vicente Herrera, clarinete
Reinhard Wieser, clarinete
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
R. Rodríguez Albert: Música para un homenaje
F. V. Krommer: Concierto para dos clarinetes y orquesta en mi bemol mayor, op. 91
L. van Beethoven: Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, op. 55 "Heroica"
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 4
29 de enero, miércoles.
20.15 horas.
Carolyn Sampson, soprano
Robin Blaze, alto
Paul Agnew, tenor
Peter Harvey, bajo
THE KING'S CONSORT
Robert King, director
G. F. Haendel: Joshua. Oratorio
Precio: 24/18/12 euros

ABONO 5
31 de enero, viernes.
19.30 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (III)
Silvia Marcovici, violín
ORQUESTA DE VALÈNCIA
George Pehlivanian, director
A. Kachaturian: Concierto para violín y orquesta en re menor
L. Bernstein: West Side Story. Danzas sinfónicas
G. Gershwin: Un americano en París
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 6
13 de febrero, jueves.
20.15 horas.
LE CONCERT DES NATIONS
Jordi Savall, director
"L'ouverture française dans l'Europe Musicale du Baroque"
Obras de: Lully, Marais, Bach, Cabanilles, Haendel
Precio: 24/18/12 euros

ABONO 7
14 de febrero, viernes.
19.30 horas.
Marussa Xyni, soprano/*Nedda*
Leandra Overmann, mezzosoprano/*Santuzza*
Emil Ivanov, tenor/*Turiddu/Canio*
Alberto Mastromarino, barítono/*Alfio/Tonio*
Miguel Ramón, barítono/*Silvio*
Josep Ruiz, tenor/*Beppe*
ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
P. Mascagni. Cavalleria Rusticana
R. Leoncavallo: I Pagliacci (opera versión concierto)
Precio: 20/15/10 euros

ABONO 8
15 de febrero, sábado. 19.30 horas.
VIKTORIA MULLOVA, violín
KATIA LABÈQUE, piano
C. Schumann: Tres romanzas, op. 22
R. Schumann: Sonata para violín y piano nº 1 en la menor, op. 105
F. Schubert: Fantasía en do mayor para violín y piano, op. 159, D 934
M. Ravel: Sonata
Precio: 20/15/10 euros

ABONO 9
18 de febrero, martes.
20.15 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (IV)
Christian Tetzlaff, violín
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
Kent Nagano, director
P. I. Chaikovski: Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 35
L. van Beethoven: Sinfonía nº 7 en la mayor, op. 92
Precio: 44/33/22 euros

ABONO 10
20 de febrero, jueves.
20.15 horas.
ANNE-SOPHIE MUTTER, violín
LYNN HARRELL, violonchelo
ANDRÉ PREVIN, piano
J. Brahms: Trío nº 1 para violín, violonchelo y piano en si mayor, op. 8
F. Mendelssohn: Trío nº 1 para violín, violonchelo y piano en re menor, op. 49
Precio: 44/33/22 euros

FUERA DE ABONO
21 de febrero, viernes.
19.30 horas.
Concierto extraordinario a beneficio de Manos Unidas
Ciclo de Compositores Rusos (V)
Mischa Maisky, violonchelo
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Alexander Rahbari, director
M. Musorgski: Khovanchina (preludio acto I)
D. Shostakóvich: Concierto para violonchelo y orquesta nº 1 en mi bemol mayor, op. 107
N. Rimski-Korsakov: Shéhérazade
Precio: 24/18/12 euros

ABONO 11
26 de febrero de 2003, miércoles. 20.15 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (VI)
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
Ingo Metzmacher, director
R. Wagner: Tristán e Isolda (preludio y muerte de amor)
D. Shostakóvich: Sinfonía nº 4 en do menor, op. 43
Precio: 44/33/22 euros

ABONO 12
28 de febrero, viernes.
19.30 horas.
Salvador Martínez, flauta
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Heinz Wallberg, director
W. A. Mozart: Concierto para flauta y orquesta en sol mayor, KV 313
A. Bruckner: Sinfonía nº 5 en si bemol mayor
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 13
3 de marzo, lunes. 20.15 horas.
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
I SOLISTI VENETI
Claudio Scimone, director
G. B. Pergolesi: Magnificat
A. Vivaldi: Gloria en re mayor, RV. 589
Precio: 24/18/12 euros

ABONO 14
4 de marzo, martes. 20.15 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (VII)
OSLO PHILHARMONIC
André Previn, director
H. Dutilleux: Sinfonía nº 2 "El Doble"
S. Rachmáninov: Sinfonía nº 2 en mi menor, op. 27
Precio: 44/33/22 euros

ABONO 15
7 de marzo, viernes. 19.30 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (VIII)
Gary Hoffman, violonchelo
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Bruno Ferrandis, director
G. Fauré: Masques et Bergamasques
É. Lalo: Concierto para violonchelo y orquesta en re menor
I. Stravinski:Petruchka, escenas burlescas en cuatro cuadros (versión 1911)
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 16
8 de marzo, sábado.
19.30 horas.
ESTIL CONCERTANT
V. Martín y Soler: Una cosa rara (ópera versión concierto)
Precio: 13/10/6'5 euros

ABONO 17
11 de marzo, martes.
20.15 horas.
Helène Grimaud, piano
DEUTSCHEKAMMER-PHILHARMONIE BREMEN
Juka Pekka Saraste, director
H. Dutilleux: Mystère de l'instant
M. Ravel: Concierto para piano y orquesta en sol mayor
W. A. Mozart: Sinfonía nº 39 en mi bemol mayor, K 543
Precio: 24/18/12 euros

ABONO 18
14 de marzo, viernes.
19.30 horas.
Ciclo de Compositores Rusos (IX)
Brigitte Engerer, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Christian Badea, director
P. I. Chaikovski: Concierto para piano y orquesta nº 1 en si bemol menor, op. 23
A. Bruckner: Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor, "Romántica"
Precio: 13/10/6'5 euros

***CONDICIONES DE ABONO INVIERNO 2003** / 18 conciertos*
***Renovación de abono:** días 18, 19 y 20 de diciembre de 2002*
***Nuevos abonos:** 26 y 27 de diciembre de 2002*
Reparto de números para la venta de localidades:
7 de enero de 2003
***Venta de localidades:** a partir del día 8 de enero de 2003*
Precio:
Abono A (Anfiteatro y Butaca).....325 euros
Abono B (Tribunas).....245 euros
NOTA: La compra de las localidades de los conciertos extraordinarios se podrá realizar en el momento en que se adquiera el abono y se respetará la opción a compra de la misma localidad.

Venta telefónica de abonos y localidades:
Servei Entrada **96 399 55 77**

Horario de taquillas del Palau de la Música:
De 10.30 a 13.30 y de 17.30 a 21.00 horas.
PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia
Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88
http://www.palauvalencia.com/

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ
AJUNTAMENT DE VALENCIA
BANCAIXA

BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL.: 91 364 49 70 (5 LÍNEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: BTRADING@ARANNET.COM

KAWAI

notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

pianos acústicos y digitales

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*