



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

Improvisación libre, una mirada desde el contrabajo

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con
mención en ejecución instrumental contrabajo y al grado de
licenciado en arte, tecnología y gestión musical

CÉSAR BENITO BERNAL GONZALEZ

Profesor Guía: Álvaro Patricio Toledo Carvajal

Valparaíso, Chile
2014

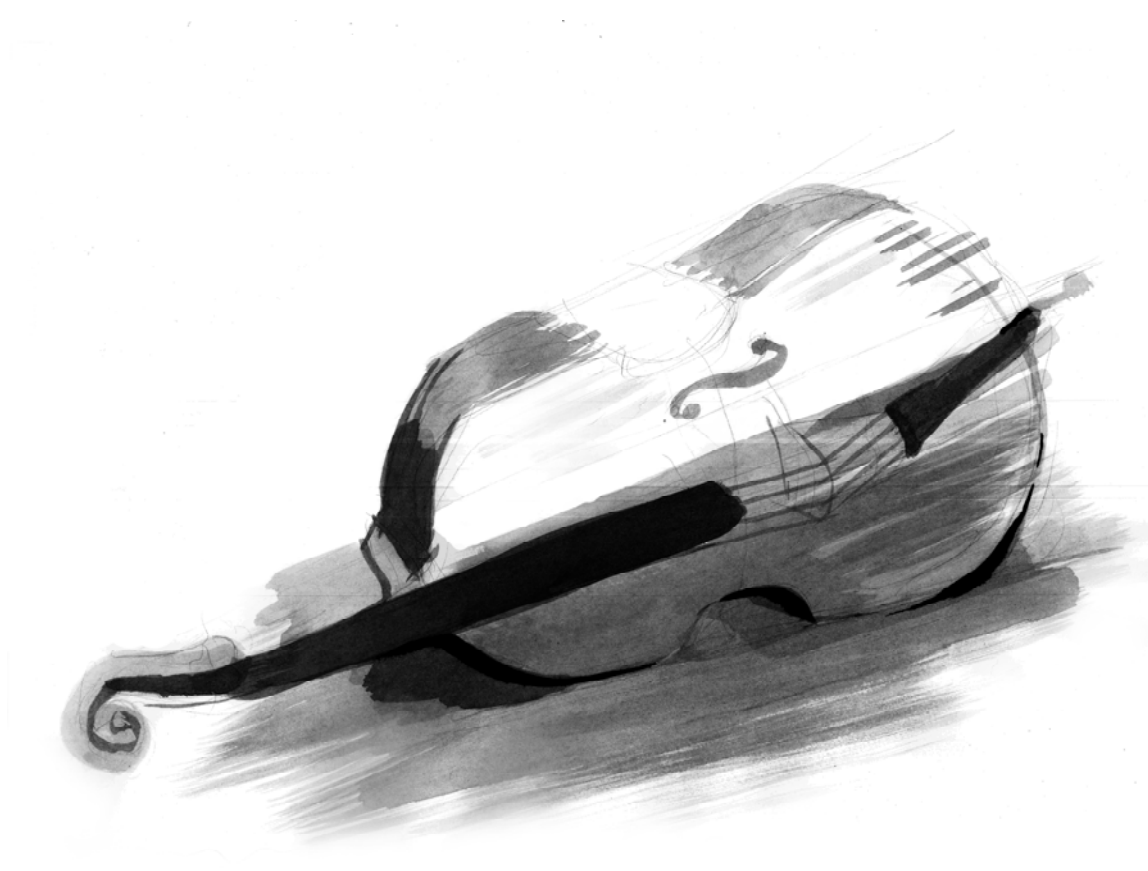
IMPROVISACIÓN

LIBRE

UNA MIRADA

DESDE

EL CONTRABAJO



Agradecimientos

A mi madre, mujer simple pero profunda en su actuar, su apoyo y enseñanzas de vida, a mi padre, su doctrina, a mi hermano, que inconscientemente marco mi vida al darme ese bajo y a Paloma mi querida compañera.

Y especialmente a Álvaro Toledo mi maestro, por toda la dedicación en este proceso, cada palabra, cada corrección, cada sonido y por ser como es.

Dedicado

A Joao, los Zorros y los Gatos ...

Índice

Introducción.....	6
Primera parte	
1.1 Los Sesentas: panorama artístico y político.....	10
1.2 Freejazz.....	15
1.3. La indeterminación en la música escrita norteamericana.....	17
Segunda Parte	
2.1 Improvisación libre.....	27
2.2 Tipos de Improvisación.....	30
2.2.1 Improvisación dirigida.....	31
2.2.2 Escultura Sonora.....	32
2.2.3 El improvisador solista.....	33
2.3 Tendencias y cultores de la improvisación libre.....	35
2.4 La actualidad de la improvisación libre en Chile.....	40
Factores importantes en la improvisación	
2.5.1 La instrumentación.....	44
2.5.2 El registro.....	45
2.5.3 El espacio.....	47
2.5.3.2 Espacios cotidianos y no convencionales.....	48
Tercera Parte	
3.1 Hacia un nuevo repertorio.....	51
3.2 La evolución del contrabajo desde el jazz.....	53
3.3 Contrabajistas importantes en el desarrollo de la improvisación libre.....	54
3.4 Técnicas extendidas.....	60
3.4.2 El contrabajo preparado.....	66
3.4.3 Contrabajo polifónico, mezcla de técnicas y texturas.....	68
Conclusiones.....	70
Bibliografía.....	74
Índice de Ilustraciones.....	76
Anexos.....	77

Introducción

La improvisación libre, una mirada desde el contrabajo, es un texto introductorio para los músicos interesados en esta expresión musical, que nace de una investigación que aborda sus orígenes, práctica, contexto social, pioneros, corrientes y las cualidades que la diferencian de otros tipos de improvisación. Este estudio se realizó con un énfasis especial por el contrabajo, siendo este mi instrumento, me pareció muy interesante el desarrollo que ha tenido en este tipo de música y la importancia que tuvieron los intérpretes (gran parte de ellos improvisadores) para el descubrimiento de nuevas técnicas y posibilidades tímbricas del contrabajo.

Este texto busca mostrar el trabajo que hay tras esta música, como los grandes improvisadores han tenido que desmarcarse del contexto tanto académico como popular, siendo esta una música sin una referencia gramatical, como la música de tradición clásica o estilos populares como el rock, el jazz o folclores, los que cuentan con estructuras fijas donde el intérprete desarrolla su improvisación bajo el resguardo de una forma y toda una carga semántica del estilo. En cambio, el improvisador libre cultiva una música que se crea en el momento, la concentración, la escucha, la intuición e imaginación son los pilares en la forma de relacionarse entre los músicos. Es por esto que Dereck Bailey autor del primer libro sobre la improvisación libre *“Improvisation: Its Nature and Practice”* se hace cargo de esta problemática, diferenciando entre improvisación idiomática (en estilo) y la no idiomática (la ausencia de referencias).

El aporte que han realizado los grandes improvisadores al lenguaje instrumental a servido de inspiración tanto a intérpretes como a compositores, músicos como los pianistas Cecil Taylor o Agustín Fernández, los saxofonistas Steve Lacy o John Zorn, contrabajistas como Peter Kowald o Barre Philips, guitarristas como Dereck Bailey o Frith Frith, entre muchos intérpretes, han sido los propulsores de una nueva técnica y visión instrumental, desarrollando un lenguaje único y expresivo en sus instrumentos, lenguaje que se construye desde su historia musical, la experimentación, la exploración y una manera paralela a las tradicionales de entender la música, todo esto se traduce en una forma única de tocar que hace resonancia con lo particular de cada intérprete, teniendo como base sus experiencias musicales, culturales y emocionales.

Una de los puntos más característicos de la improvisación libre, es la invitación a relacionarnos de una forma diferente al sistema en el cual vivimos. La confianza, el respeto, la escucha y la no discriminación, nos muestran una forma de hacer música desde un mundo utópico, un sistema en donde las fronteras no existen y la imaginación permite la creación de mundos sonoros nuevos y únicos, que existen tan solo en el momento sin una pretensión de pertenencia o reconocimiento.

La mirada desde el contrabajo, se fundamenta en la importancia que han tenido los improvisadores en el desarrollo del lenguaje de este instrumento desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, tiempo en el que se ha depurado su técnica tradicional (para el repertorio solista), las técnicas extendidas (cada vez más estandarizadas) y a la vez el repertorio, que se ve potenciado por el trabajo de algunos contrabajistas.

La amplitud de visión, que permite entender el instrumento como objeto sonoro, con posibilidades polifónicas y la ampliación tímbrica que encontramos en las diversas preparaciones, han sido el gran aporte de los contrabajistas improvisadores, que han llevado al extremo las posibilidades instrumentales, cambiando totalmente la visión antigua del instrumento desde el rol de acompañante que vemos en la tradición orquestal o en el jazz más temprano, a la de un instrumento versátil con una amplia paleta sonora, que poco a poco se ira incluyendo tanto en el repertorio académico, como en el popular más arriesgado como el jazz contemporáneo, entre otros.

La motivación para realizar este trabajo nace desde una necesidad creativa, la cual fui explorando en paralelo al estudio del contrabajo, al mismo tiempo, había comenzado a escribir música para éste con el afán de incorporar técnicas y sonoridades que me parecían interesantes, pero me di cuenta de que mi forma de componer era desde la improvisación a la escritura, necesariamente necesitaba escuchar y desarrollar un material sonoro antes de escribirlo.

Fue así como comencé a profundizar más en la improvisación libre, lenguaje que permite la elaboración de mundos sonoros únicos e irrepetibles. Fue crucial el encuentro en el año 2010 con personas como Vincent Le Quang (improvisación dirigida) o Sonax (escultura sonora), para entender que existen mundos alternativos a las vías tradicionales de la música contemporánea, esto, potenciado con el trabajo realizado en agrupaciones como Cola de Zorro, Ensamble Experimental, Ecuador 300, el Cuarteto de Contrabajos y un grupo importante de músicos y amigos, con quienes fuimos profundizando en distintas ramas de la música llamada

contemporánea: la improvisación, la creación colectiva, la música aleatoria, gráfica y largas conversaciones sobre música y formas de entenderla, buscando resonancia con otras manifestaciones musicales, y desde ahí, emprender un camino largo y sincero en la música.

Primera Parte

Los sesentas, panorama artístico y social



Imagen 2

1.1 Los Sesentas: panorama artístico y político

La influencia de la Generación Beat, Pollock y Cage

Los movimientos sociales que marcan a esta década, serán de suma importancia para el desarrollo del arte. Factores como el racismo, la sociedad de consumo y la guerra fría, generaron una ruptura con la cultura que se intentaba validar. Gran parte de este movimiento surgió en los Estados Unidos, ahí, la desigualdad contrastaba con la sociedad perfecta que mostraban los gobiernos conservadores. El descontento social se plasmó en una contracultura que se generó tanto desde el arte como de los movimientos político-sociales.

Muy importante para este despertar social será la influencia de la llamada Generación Beat, que fue un grupo de escritores, entre los cuales se cuentan Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs entre otros. Estos mostraban una disconformidad ante los estereotipos conservadores, tenían una postura liberal de la vida, fuera de las normas cristianas y capitalistas, apoyando su búsqueda con drogas, prácticas de la filosofía oriental y el amor libre. Conceptos y experiencias que se plasmarán en textos como *On the Road* de Kerouac, *The Naked Lunch* de W. Burroughs, *Howl* de Ginsberg etc. En estos textos se aprecia un fin en común, que es el rechazo a una forma unívoca de entender la vida, convirtiéndose en literatura de culto para los jóvenes de los sesentas.

La influencia de la cultura oriental y el uso de psicotrópicos conectan al artista con otros focos en su trabajo, es el caso de escritores, músicos e íconos de la pintura norteamericana como Mark Tobay, Mark Rothko y Jackson Pollock. Estos pintores desarrollaron un trabajo desapegado de lo formal, planteado desde la meditación y subrayando la importancia del proceso.

En el caso de Pollock, su pintura y su enfoque están muy relacionados con el psicoanálisis jungiano y las técnicas de los indios norteamericanos, en el sentido de dejar hablar a la pintura. *“cuando estoy en mi cuadro no estoy consciente de lo que hago, solo después de un rato de familiarización, veo en que he estado metido. No tengo miedo de hacer cambios, cambiar o destruir la imagen, etc. porque el cuadro tiene una vida propia. Intento dejar que se exprese. Solo cuando pierdo contacto con*

el cuadro el resultado es un desastre. Si no es así es pura armonía, un sencillo dar y tomar, y el cuadro sale bien”¹

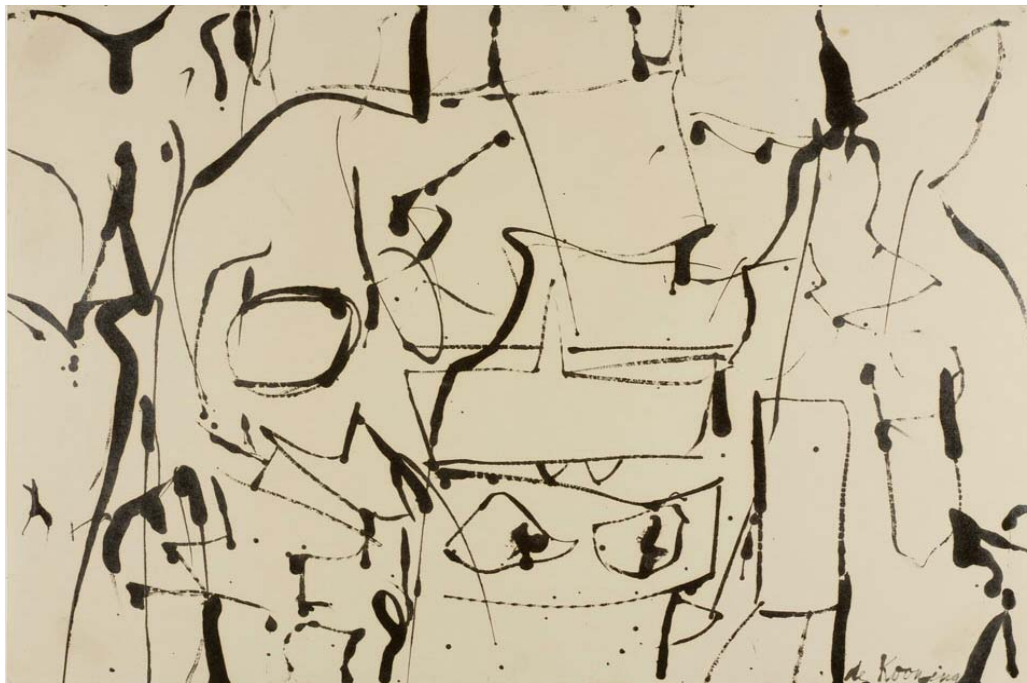
Pollock fue uno de los propulsores del Action Painting y uno de los creadores más importantes en el expresionismo abstracto, tendencia artística que se desarrolla entre 1950 y 1970. Uno de los principios del Action Painting es su valoración del proceso por sobre el resultado, la experiencia vivida tiene una gran importancia, y la manera de concebir la obra es a nivel inconsciente, ritual. Los utensilios usados son maderas irregulares, vidrios y otros artefactos no convencionales en la pintura. Además, Pollock desarrolló la técnica del dripping (goteo o chorreo directo de la fuente, madera, brocha etc.) la cual utilizó hacia el final de su carrera.



Jackson Pollock 1951 sin titulo (museo de Barcelona)

Imagen 3

¹ Jackson Pollock “Arte del siglo XX” vol 1, Ed. Taschen, Pág. 270.



William de Kooning, White and Black 1950.

Imagen 4

Uno de sus discípulos, William de Kooning, fue un pintor que influenció a artistas y músicos con sus texturas de colores que no buscan decir nada, solo contemplar el arte desde un desapego a la forma y sus significados. *“la creencia de que la naturaleza es caótica y que el artista pone orden en ella es, en mi opinión, un punto de vista muy absurdo. A lo máximo que podemos aspirar es a poner orden en nuestro interior. Es lo que sucede cuando un hombre traza su camino en el momento adecuado”*², postura que tienen en común con músicos como Jonh Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff. Estos compositores desarrollaron una estética musical centrada en el desapego, la no intervención, la contemplación y la experimentación. Un buen ejemplo se haya en *De Kooning* (1969) de Feldman, obra trabajada directamente con cuadros del pintor, donde utiliza sutiles cambios de timbres (melodía de timbres), de un carácter reflexivo y notación indeterminada.

² W. de Kooning idem Pág. 276

DE KOONING

Martin Feldman
(1941)

The musical score for 'DE KOONING' is presented in two systems. The first system includes staves for Horn (HN), Percussion (PERC), Piano (PN), Violin (VN), and Viola (VC). The second system includes staves for Horn (HN), Percussion (PERC), Piano (PN), Violin (VN), and Viola (VC). The score is marked with measures 1 through 7. Various performance markings are present, including 'Sord.' (Sordano), 'A.C.' (Alto Clarinet), 'CH.' (Chamber Horn), 'R.D.' (Rhythm Drum), 'CEL.' (Cello), 'VIB.' (Vibraphone), 'PH.' (Piano), 'Pia.' (Piano), 'Arca.' (Arca), and 'Pia.' (Piano). The score is written in a style typical of mid-20th-century jazz or modernist music, with a focus on rhythmic patterns and specific instrumental textures.

Imagen 5

En estos procesos se desarrollan diferentes búsquedas que marcan nuevos caminos en la escritura musical, además de un acercamiento a otras áreas como la danza, el cine, el happening y la performance entre otras. Todos estos movimientos artísticos tuvieron en John Cage a un inspirador, que a través de sus textos, obras y acciones, aportó los elementos para realizar la ruptura con las formas tradicionales, e incentivó a jóvenes artistas a abrirse sin miedo a la creación, *“sinceramente a veces me pregunto como habría sido mi música, si al principio, John no me hubiese dado el permiso para confiar en mi instinto”*³

Estos artistas abrieron un horizonte nuevo para el arte, aportaron a la ruptura con el arte europeo y la cultura capitalista, se alejan de una visión estandarizada y masiva (mass media) del arte, inmersa en una cultura de entretenimiento, que buscó esconder acontecimientos sociales que marcaron a los años sesenta.

³ M. Feldman citado por Michael Nyman, “Música experimental, de John Cage en adelante” Ed. ConTmpe, Pág. 84.

1.2 Freejazz

El jazz, corriente norteamericana que nace de las tradiciones musicales religiosas de la población afroamericana, tuvo un proceso evolutivo muy rápido (una de las características en el arte del siglo XX) y ejerció una gran influencia en la música popular de este siglo, como el latin jazz, bossa nova, el soul, etc., esto en diferentes aspectos como la forma, la armonía, etc. Este hecho no fue indiferente para los compositores contemporáneos de música escrita, que siguieron la evolución de este género, e incluso se inspiraron en él, es el caso Stravinsky, Shostakovich y Milhaud entre otros.

Durante la década de 1960, algunos de sus cultores comenzaron a experimentar con nuevas sonoridades, fraseos, texturas etc., en búsqueda de la libertad y ruptura. Esto desembocó en el freejazz, que tal como su nombre lo indica, se basa en una independencia respecto a los procedimientos tradicionales del jazz: la construcción temática, las progresiones armónicas y el solo. El objetivo pasó a ser un clímax musical grupal, una improvisación colectiva que constituye una experiencia única de energía y sonoridad.

El freejazz posee su propia historia. En un comienzo, aparecen agrupaciones típicas del jazz, como tríos o cuartetos con instrumentaciones tradicionales (batería, contrabajo, piano, saxo o trompeta), las cuales irán ampliándose con el correr de los años, esto se vió reflejado en las agrupaciones de Ornette Coleman, Sun Ra Arkestra, Eric Dolphy y Charles Mingus entre muchos otros. Estos músicos desarrollaron esta forma de expresión como protesta frente a la injusticia social que vivieron, (*“Cítame a alguien ridículo, Dannie. ¡El gobernador Faubus! ¿Por qué es un tipo enfermo y ridículo? Se opone a la integración en las escuelas. ¡Entonces es un estúpido! ¡Abajo los nazis facistas que se creen superiores! ¡Abajo el Ku Klux Klan!”*⁴), y que motivó la necesidad de una ruptura formal con la sofisticación del jazz de esa época y por la búsqueda de un lenguaje musical basado en la libertad y la expresión.

En este movimiento se dá una fusión entre música popular y docta, los músicos conviven sin prejuicios, esto significó un aporte de influencias por ambos lados. Un caso notable es el del saxofonista y compositor Ornette Coleman, quien a mediados de los cincuenta comienza a incorporar elementos que no eran parte del jazz tradicional. Como ejemplo se puede citar *“Tom Hall”*, grabado el 21 de diciembre de 1962 en New York. En la segunda pista *Sadness* se escucha un ostinato tocado por el

⁴ Charles Mingus, Original Faubus Fables, disco Charles Mingus Present Charles Mingus 1960

contrabajista basado en un glisando sobre dobles cuerdas que está en constante movimiento, creando una sonoridad inestable, técnicas que también comenzaban a aparecer en algunas piezas escritas.

La influencia de estos vanguardistas rompió fronteras y fue aceptada en Europa, donde tuvo un gran desarrollo. Un buen ejemplo de esto es el disco "*Skies of america*" (1972) de Ornette Coleman junto a la orquesta sinfónica de Londres dirigida por David Measham, grabación donde la expansión del freejazz llega a una fusión total con la música docta. La orquesta junto al ensamble de jazz, y los solos de Coleman sobrevolando toda esta masa sonora, constituyeron un hito en la historia del jazz.

El freejazz ofreció al mundo de la música una renovación total, fuera de prejuicios, convenciones estéticas, teóricas o instrumentales, nace desde una necesidad social de libertad creativa y expresiva, donde la población afroamericana en su inicio, manifestó su descontento con las sonoridades más crudas y viscerales que había encontrado el jazz hasta ese momento, por ejemplo, Sun Ra Archestra, y su creación de un mundo imaginario y fantástico, de donde extraían su música y su postura, una metáfora del no lugar (pertenencia), para estos músicos en el Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX

1.3. La indeterminación en la música escrita norteamericana

Estados Unidos tuvo un importante desarrollo en la música escrita en la década del 50, que consistió en la aparición de diversos enfoques de la composición, algunos de los cuales de naturaleza muy distinta al serialismo europeo que primaba en la escena musical de occidente. Los compositores dirigieron su atención hacia el otro lado del mundo, el oriente, cuya filosofía marcará a toda una generación de artistas en la segunda mitad del siglo XX, provocando cambios profundos en la forma entender la función del arte en la vida.

La música, como gran parte del arte, se aleja de las formas aceptadas socialmente y responde a un movimiento disconforme ante la realidad social, el arte producido en serie, a la guerra encubierta y a la sociedad de consumo. Los compositores idearon procedimientos que no pertenecían a la tradición, incorporando sonoridades y paradigmas de músicas orientales, las influencias de Java o Bali, además de prácticas filosóficas como el Zen o el I-Ching. Estos elementos modificaron la manera de relacionarse con la obra de arte, relación que debe estar basada en la búsqueda de una resonancia interior producto de la contemplación.

“Para los compositores europeos la música debe tener dirección, moverse en ondas hasta la consumación emotiva. Para el americano (Feldman, y sus seguidores) la música puede existir sin esa ondulación emotiva; idealmente aquieta al oyente a una relajación mental, por eso se evitan los eventos decisivos”⁵

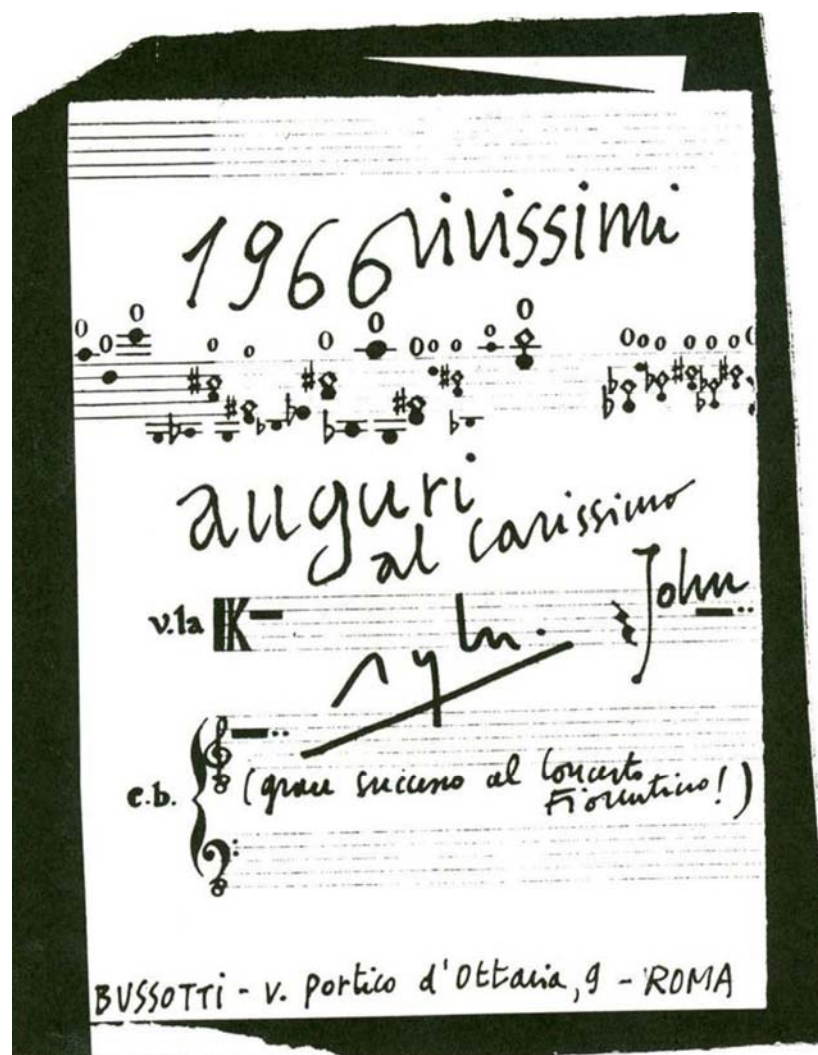
Este nuevo enfoque de la composición fue tratado de diversas maneras. Cage por ejemplo, utilizó el azar usando las monedas del I-Ching o dados, otras formas de aleatoriedad, la indeterminación, el grafismo etc. El compositor no domina el resultado final, son formas abiertas y llevan a un replanteamiento de la manera de relacionarse con el sonido.

“Esa composición es necesariamente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo resultado no esta previsto. Al ser imprevista, esta acción no se ocupa de su justificación. Como la tierra, el aire, no lo necesita”⁶.

⁵ Reginald Smith Brindle, “La Nueva Música, el movimiento avant-garde a partir de 1945” Ricordi 1996, Pág. 77

⁶ John Cage, “Silencio” Árdora 2005 Pág. 39

La indeterminación en la partitura puede darse de diversas formas, afectando directamente a los parámetros musicales. Se puede manifestar en la altura, cuando por ejemplo no se definen notas sino ámbitos, (agudos, medios grave)

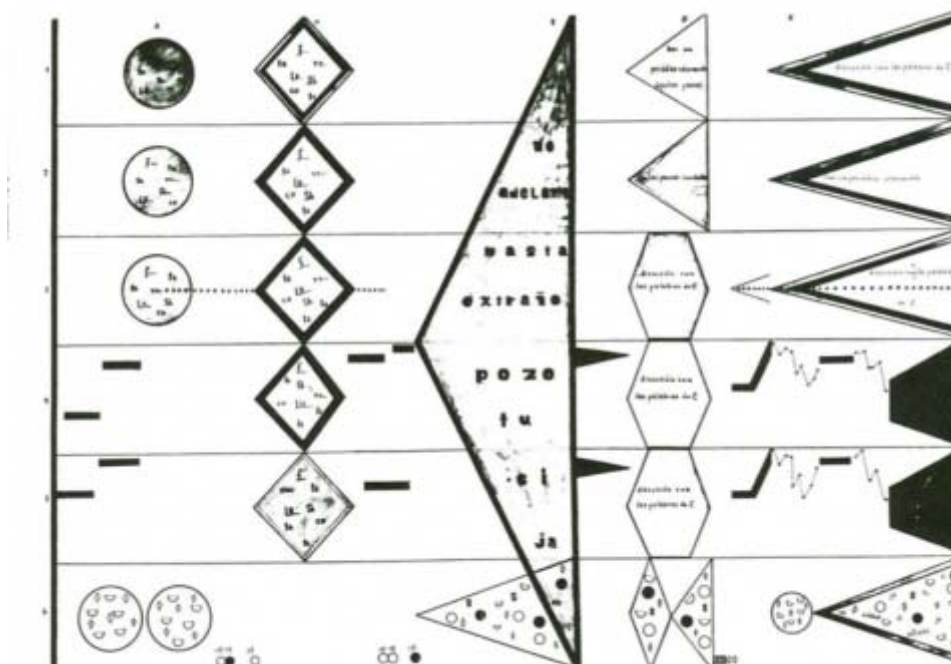


SYLVANO BUSSOTTI, New Year's greeting

Imagen 6

En esta pieza del el italiano Bussotti, vemos una referencia de armónicos, pero no están definidos en una llave u orden, es más bien un efecto.

En el timbre, en partituras donde no se especifica un instrumento en particular, o bien se indica el instrumento pero sin referencia a una técnica especial.



Graciela Castillo - El Pozo

Imagen 7

Aquí encontramos la ausencia de instrumentación, se proponen relaciones entre los materiales lo que va ampliando la textura, la ausencia de un número de intérpretes propone diferentes soluciones para quien aborda esta pieza.

La dinámica en la indeterminación es variable, a veces no existe y queda a criterio de los instrumentistas, como también puede llegar a ser el único parámetro, este es el caso del ejemplo siguiente.

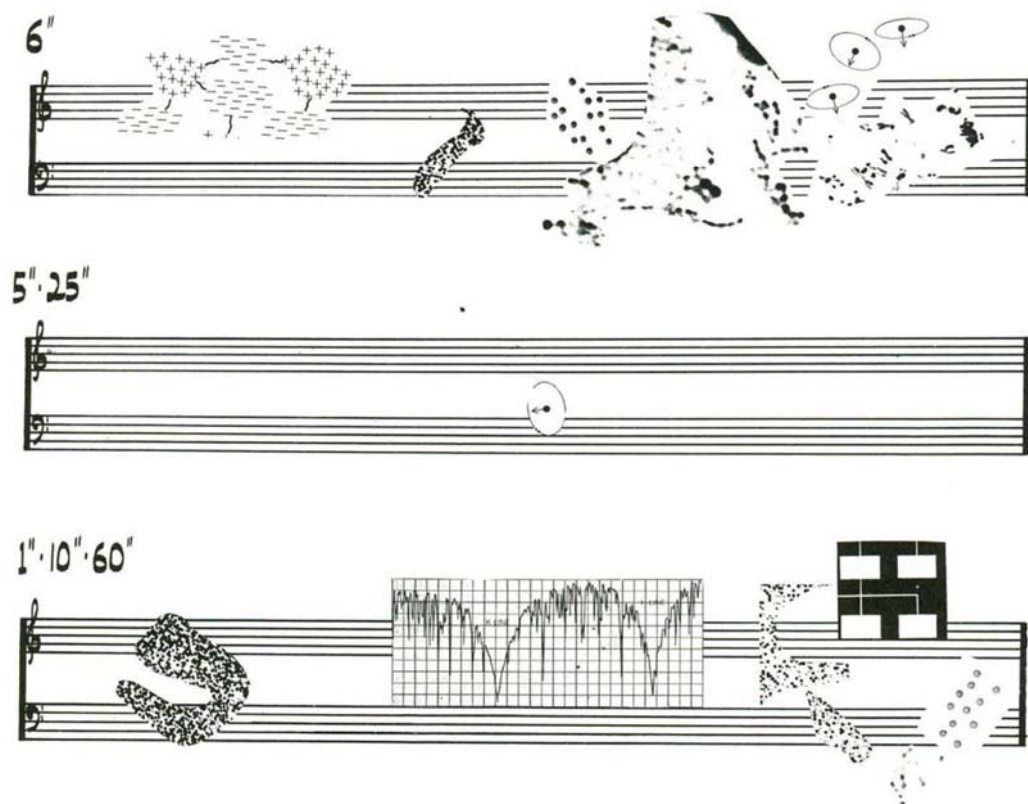


LOUIS ANDRIESEN, *A Flower Song II*

Imagen 8

En esta pieza lo único indicado es la dinámica, esto le da carácter a cada gesto, si bien los demás parámetros se pueden dilucidar, están de una manera no convencional.

Los ritmos se independizan con respecto al pulso estable, ya desde Webern, Messiaen y otros serialistas surge un proceso de irregularidad, pérdida del pulso y metro, estableciendo una relación más flexible, amétrica, polimétrica, de metros cambiantes, etc., desde aquí nacen símbolos (que si bien aluden a una cierta duración, su interpretación es aleatoria) que tienen una plasticidad intrínseca. Ej., un movimiento puede ser un tremolo acelerado y rallentado en una figura establecida, o bien figuras que dejan toda la libertad poniendo énfasis en el gesto escrito. Ej., golpes irregulares en el tiempo.



DAVID BEDFORD, *Scientific American Piece for John Tilbury*

Imagen 9

Aquí claramente no encontramos ritmos, en su mayoría son grafismos que proponen diferentes cualidades de estos, pero por la densidad de cada dibujo, se puede deducir una interpretación rítmica.

Con respecto a la forma, esta se puede realizar de diversas maneras; con partes completamente escritas, pero con organización abierta a los intérpretes. También puede tener relación con la duración en la cual se desarrollan los sucesos, esto cambia la organización interna de la obra (proporción), y por último, obras que solo proponen un tiempo de desarrollo, como única indicación formal.

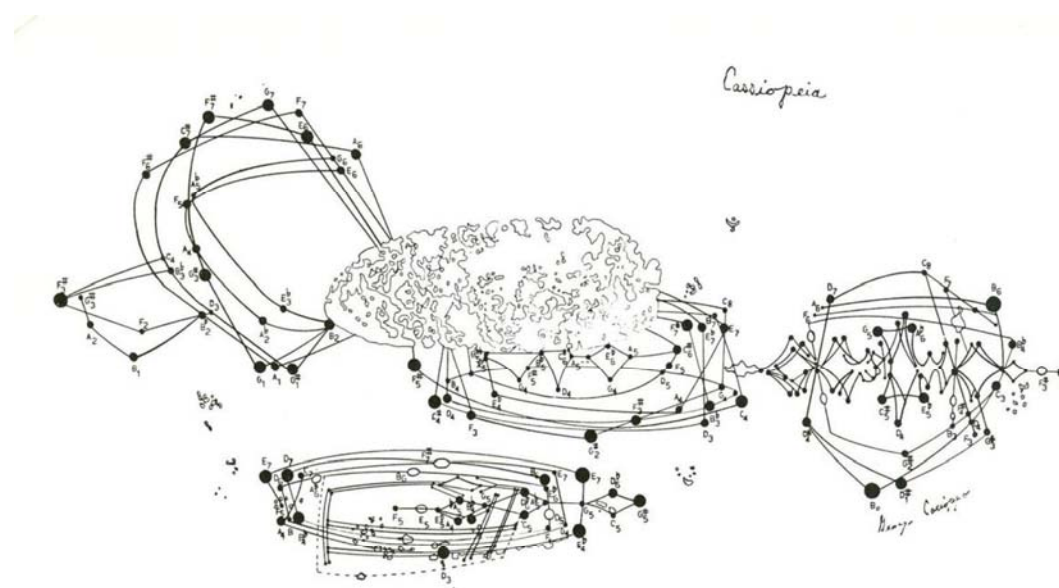
sketch from
SYMPHONY OF MODULES
István Anhalt
26/7/67
Montreal

ISTVÁN ANHALT, sketch from *Symphony of Modules*

Imagen 10

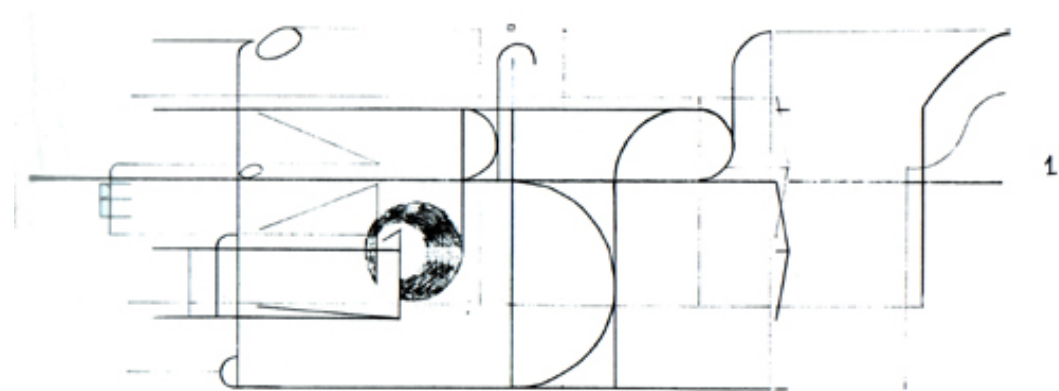
En esta partitura el orden de las partes queda a elección de los intérpretes, pero el contenido de cada parte está determinado.

Otro de los aportes significativos fue el desarrollo de partituras gráficas. Estos dibujos proponen un gesto (o intención), que debe ser interpretado por el músico, estas partituras no poseen ninguna especificación e implican una reflexión personal de los intérpretes. Para los instrumentistas, tanto la indeterminación como el grafismo, son un incentivo para la búsqueda de un sonido personal. La responsabilidad de la obra recae en el intérprete, en su manera de canalizar de la mejor forma la idea del compositor.



GEORGE CACIOPPO, *Cassiopeia*

Imagen 12



CORNELIUS CARDEW, *Treatise* (sketches)

Imagen 13

“la función del intérprete en Intersection 3 es la de un fotógrafo que al hacerse con una cámara la usa para tomar una instantánea. La composición permite un infinito de estas, y, al no estar construida mecánicamente no se agotara. ¿Cómo debe interpretarse Intersection 3? Puede hacerlo de una forma ordenada susceptible a someterse a un análisis. O puede llevar a cabo su función de fotógrafo de un modo que no este concientemente organizado- ya sea arbitrariamente, tanteando su camino, siguiendo los dictados de su ego; o prácticamente o sin darse cuenta, penetrando la estructura de su mente hasta el punto de los sueños, siguiendo como en la escritura automática los dictados de su subconsciente.”⁷

Aquí Cage nos da posibles maneras en la que un intérprete se puede relacionar con una partitura gráfica, que es una de las maneras más recurridas en la obra de Morton Feldman.

Estas maneras de componer se relacionan entre sí, se puede encontrar indeterminación de algún parámetro en especial junto a otro elemento completamente determinado y algún grafismo, todos pueden existir al mismo tiempo y las decisiones de cada compositor podrían ser muy diferentes que las de sus pares, esta es una de las cualidades de la escritura de estas décadas, la diversidad de técnicas compositivas que se encontraban en una misma época. Como documento de estas nuevas formas de escritura, es que John Cage editó “Notation”, libro que funciona como archivo para la Fundación de Performance y Arte Contemporánea y en la cual se puede profundizar en la escritura de los años sesentas en el mundo, a modo de fotografía histórica.

Esta forma de composición (el grafismo más que la indeterminación) dependía mucho de quien lo interpretara, el músico podía conectarse desde su experiencia, pero esta no siempre iba a seguir la idea de la obra, por ejemplo un clarinetista de jazz tendría una lectura muy distinta que uno de orquesta, esto condiciona el desarrollo de la música, es por eso que a los compositores se les hizo necesario trabajar con los intérpretes. En el caso de no existir esta cercanía, se escribían glosarios, en donde se explicaba cada sección de la pieza y en donde muchas veces se incluían textos para acercar al intérprete al concepto y al origen de la idea fundante.

Desde esta perspectiva es posible entender la emancipación de la improvisación libre, que desde hace ya cincuenta años se desarrolla en paralelo a la música académica. En la obra *La Pasión Según Selon Sade* (1966) de Silvano Bussoti, se encuentra una indicación que permite ver la intención que debe tener el intérprete, hacia la obra,

⁷ John Cage, idem. Pág. 36

“libre... casi una improvisación en todos los aspectos visuales y musicales del espectáculo”⁸, esto ya apunta hacia la libertad total del intérprete.

En este contexto, los instrumentistas comenzaron a explorar libremente con las técnicas extendidas (muchas de estas, inventadas en este periodo de exploración) y a promover otra forma de relación con la música, no solo como intérprete a disposición de una pieza, sino como creador de una propuesta desarrollada en vivo. Este nuevo camino lleva al instrumentista a un autoconocimiento, que se verá amplificado al momento de compartirlo con otros músicos, hasta ese momento no había registro de agrupaciones realizando música desde la nada, y menos aun sin tener relaciones previas, lo cual llevó a la emancipación de la improvisación libre.

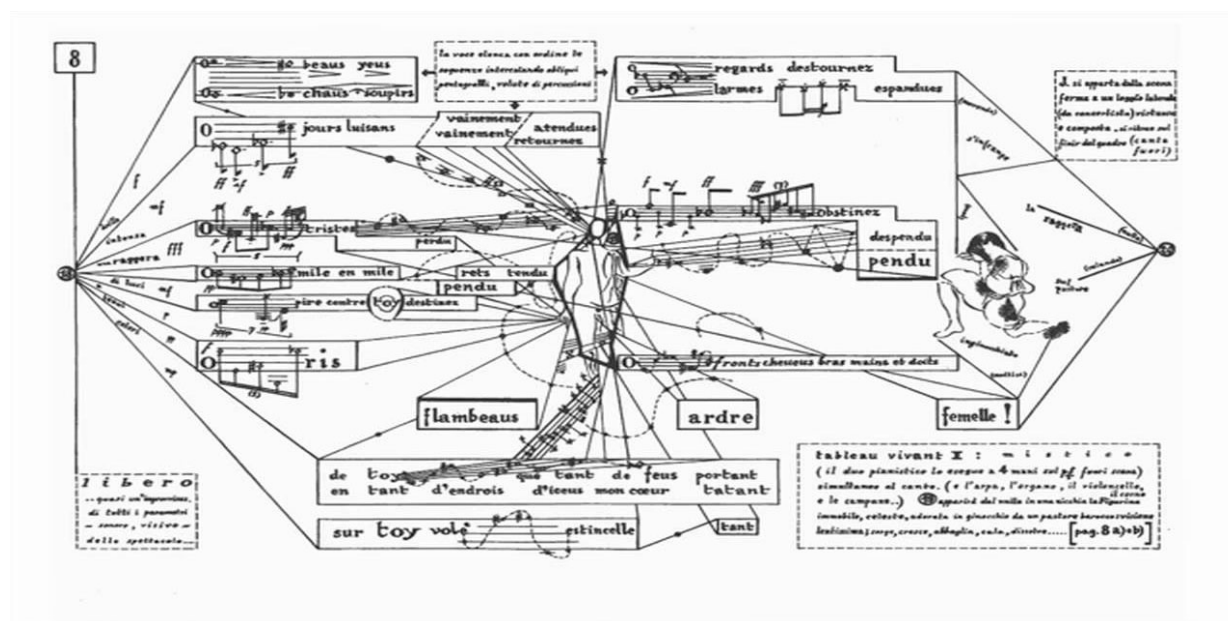


Imagen 13

⁸ Reginald Smith. Idem. Pág. 99

* Todas las partituras que se han utilizado han sido extraídas de *Notation* de John Cage, excepto la obra *La Pasión Según Selon Sade* de Bussoti.

Segunda parte

Improvisación libre



Imagen 14

2.1 Improvisación Libre

La improvisación es en tiempo real. Nos encontramos en la vida. *Jöelle Leandre*

Este tipo de improvisación es una forma de expresión musical que se desarrolla sin una notación referencial, modos o procedimientos establecidos, que nace del deseo de crear, en el momento y colectivamente música nueva.

“El improvisador contemporáneo intenta principalmente desarrollar un idioma musical fuera de su propia naturaleza musical y habilidades, entonces utiliza estos aspectos para dar forma a su expresividad acorde con la necesidad musical. Todo esto se lleva a cabo mientras toca, sin ninguna decisión anterior. La música es inventada y producida durante la propia interpretación. La improvisación libre significa esencialmente ser libre de la propia identidad musical de uno mismo”⁹

La organización del flujo del sonido nace de una conexión directa del improvisador con el medio donde se desarrolla la performance, factores como el público, el espacio, el estado de ánimo y los demás intérpretes, son inseparables del resultado sonoro. No se busca copiar o estandarizar patrones de improvisación, el objetivo es el desarrollo sincero de una propuesta que sea real, donde cada improvisador, según su personalidad y cultura, tendrá una conexión diferente con el sonido y la vida.

La intuición y la experimentación instrumental son elementos básicos en esta forma de improvisación, tener una capacidad imaginativa activa, junto a las soluciones técnicas, amplían las posibilidades en la improvisación. El buen improvisador tiene un lenguaje que le permite la versatilidad expresiva para no caer en muletillas, el estar constantemente desarrollando ideas nuevas, tener una conciencia activa en cada plano de la improvisación y percibir elementos extramusicales que puedan servir de estímulo (sensaciones, conceptos), son lo que permite al improvisador crear sin formas o procedimientos establecidos.

“la buena improvisación, la mayoría de las veces, puede implicar no tocar sino escuchar”¹⁰

⁹ Free improvisation por Gunther Chirstian, I.T.A Journal, vol xn:2 abril 1982

¹⁰ Reginald Smith Brindle. idem, Pág. 96

En el momento de la interpretación, la meta, es desarrollar un discurso desapegado de prejuicios estéticos, si bien la improvisación libre es una manifestación estética, no existe un estándar de ella, lo importante es abrirse a una música sin jerarquías, que busque desprenderse del ego para fundirse en lo que realmente importa, el sonido. Estar dispuesto a que cualquier evento pueda cambiar el rumbo del discurso, donde los errores no existen (el único error sería no ser responsable de las decisiones), en un proceso que procura romper con las diversas barreras que tenemos, tanto formativas como emotivas y sociales.

Esta forma de entender la música y sus posibilidades latentes, son únicas y consecuentes con lo misceláneo de nuestro tiempo. Una característica relevante en esta práctica, es la capacidad de integración dentro del contexto de los ejecutantes, que pueden establecer una relación sin precedentes y, sin embargo, llegar a interacciones musicales muy satisfactorias, ya que la improvisación no obedece a formas, estilos, ni instrumentaciones, sino solo a la actitud perceptiva y receptiva de los sucesos sonoros que van guiando el desarrollo del sonido.

“La improvisación es el arte de llegar a ser sonido, es el único arte en el cual el ser humano puede y debe llegar a ser la música que está tocando. Es el arte de vivir atento, constante y peligrosamente cada momento. Es el arte de caminar fuera del tiempo, desapareciendo en él, convirtiéndose en él. Es ambas cosas, el fino arte de la escucha y la respuesta, y el más refinado arte del silencio. Es el único arte musical donde la partitura está propiamente en uno mismo y en los otros, en el momento y lugar en que sucede. La improvisación es el único arte que esta basado enteramente en la confianza humana”¹¹

¹¹ Alvin Curran, citado por Chefa Alonso, idem.. Pág., 40.

Elementos básicos en la Improvisación libre. (los más reiterados entre los improvisadores que han teorizado sobre esta disciplina)

- ❖ El material a utilizar es el sonido en toda su naturaleza, sin distinción entre notas, ruidos, sonido ambiente, etc.
- ❖ Cada intérprete es diferente, con su propia historia musical y cultural.
- ❖ Se desarrolla en un espacio sonoro-temporal determinado.
- ❖ Todos los sonidos se combinan, no hay texturas erráticas.
- ❖ Ser sincero, lo más importante al expresarse es la autenticidad.
- ❖ No se busca estandarizar formas, materiales o instrumentaciones.
- ❖ No hay jerarquías predeterminadas, si aparecen en el desarrollo de la música, de la misma forma se transformarán o decaerán.
- ❖ La vinculación con el medio en donde se desarrolla.
- ❖ Escuchar es la clave de la improvisación.

La improvisación libre es ilusoria, nada existe pero todo puede existir, cada improvisador tiene la labor y la responsabilidad colaborativa en el resultado final de la performance.

2.2 Tipos de Improvisación

Desde la década de 1960 se manifiesta en diversos lugares del mundo, el movimiento de la improvisación libre, desde el cual surgen diversas propuestas, como el Soundpainting, creada en Estados Unidos por Walter Thomson y la Escultura Sonora trabajada por el compositor y violonchelista Walter Smeteak en Brasil. En Europa se encuentran agrupaciones con enfoques muy variados, como el Grupo di Improvisazione del compositor Franco Evangelisti, Vinko Globokar con el New Phonix Art, Peter Brotzman Quartet, las agrupaciones de Barry Guy, Dereck Bailey y Evan Parker entre muchos otros, todos con propuestas y visiones diferentes de la música improvisada.

Cabe destacar el amplio espectro cultural de estos improvisadores, y cómo estas diferencias generan distintos tipos de expresión que han logrado consolidarse en el tiempo, expandirse y ser un aporte para el mundo de la música, a través de una nueva forma de comprensión del hecho sonoro.

Los tipos de improvisación que definiré, no son lo únicos que existen, hay una gran cantidad de nuevas propuestas, de las cuales me limitaré a tres, sin profundizar en las fusiones con otras disciplinas, medios electroacústicos o mixtos, la función grupal la dejaré para el ítem de instrumentación.

2.2.1 Improvisación dirigida

“La conducción, al igual que la notación, es una manera de transmitir a los músicos las intenciones del compositor”¹²

Esta rama de la improvisación se caracteriza por la presencia de un director en la performance, el rol de éste es dirigir la creación grupal a través de un lenguaje kinésico en base a señas, éstas dan indicaciones a los intérpretes, cada gesto tiene una interpretación diferente y preestablecida. Este tipo de improvisación se desarrolla en grupos orquestales de improvisadores, y según el tipo de orquesta, pueden adaptarse las señas e instrumentaciones.

Lo que diferencia a este tipo de dirección de una convencional, (además de ser un medio de creación) son las amplias posibilidades que tienen los intérpretes al momento de ejecutar la acción, ya que la indicación solo es una idea, existe flexibilidad en su traducción. Esto la convierte en una música que esta entre lo determinado, lo aleatorio y lo improvisado: es determinada, ya que el soundpainter (director) manifiesta ideas específicas de ejecución, es el hilo conductor de la improvisación; aleatoria, porque la indicación no controla todos los parámetros del sonido, notas específicas, ritmos, dinámicas, etc., siempre existirá la decisión del intérprete en la acción, el director no puede determinar realmente lo que se ejecuta; e improvisada, ya que los interpretes tienen la libertad de ir eligiendo dentro de las indicaciones, y explícitamente hay momentos de improvisación.

La riqueza de la performance siempre radicará en la calidad del improvisador, sea éste el director o los intérpretes. El resultado sonoro es un acercamiento a la idea manifestada, pero el azar y la diversidad en las ejecuciones, hacen de ésta una música absolutamente indeterminada.

La ausencia de jerarquía, en una comparación con un director convencional, es notoria, pueden haber más de un director en acción, es común el cambio de roles dentro de la agrupación (siempre que sean orquestas estables). La jerarquización en los atriles o instrumentos solistas (más importantes que otros) no existe, lo que importa es la riqueza potencial de timbres que aportan todos a la creación.

¹² Chefa Alonso, Improvisación Libre, la composición en movimiento, Dos Acordes Pág. 66.

“La conducción redefine los roles tradicionales del compositor, director, arreglista y músico, estableciendo un puente que hace desaparecer la distancia que existía entre el compositor, el improvisador y el músico de orientación clásica”¹³

Desde esta nueva perspectiva, surgen texturas únicas en el imaginario de cada director, las que serán siempre enriquecidas por la mutua colaboración con los intérpretes.

2.2.2 Escultura Sonora

Otro tipo de improvisación libre es la escultura sonora. Esta forma de expresión es una mezcla de investigación científica (medición de fenómenos acústicos en diferentes materiales), escultura, lutheria y performance. Es una manifestación ritual del movimiento junto al sonido, se destaca la importancia del desplazamiento en escena, incorporando nuevos paradigmas al arte sonoro, y situando a la imaginación y la percepción como los ejes del discurso.

En la escultura sonora no se utilizan instrumentos tradicionales, y si llegan a estar presentes, son tratados como objetos sonoros, que pueden ser intervenidos con el fin de modificar su sonoridad tradicional.

Una de las cualidades más importantes en esta, es la reutilización de objetos en desuso, el reciclaje, la descontextualización de objetos tradicionales, que se vuelven parte de la creación. Nos muestra una apertura hacia el objeto sonoro, explotando cada cualidad del material utilizado. Lo más importante, a mi juicio, es la resignificación de los instrumentos, en esta practica se vuelve a “descubrir” cada posibilidad sonora de los materiales, sean estos naturales o artificiales, es un reencuentro con el sonido.

¹³ Chefa Alonso, idem Pág. 73

2.2.3 El improvisador solista

El improvisador solista tiene una responsabilidad compleja, esta consiste en direccionar los eventos desde una y la misma fuente. Al contrario de lo que ocurre en la improvisación grupal, que se nutre de una retroalimentación constante entre los intérpretes.

Frente a este desafío, el improvisador necesita una preparación que le proporcione un lenguaje amplio y variado, para así evitar caer en muletillas musicales tales como: utilizar el mismo timbre, un mismo golpe de arco, un registro en especial etc. El objetivo es tener la capacidad de crear un discurso diferente con un mismo instrumento, y afrontar cada performance desde un punto de vista distinto. Es muy enriquecedor para el intérprete desarrollar un lenguaje personal a través del autoconocimiento, y desde ahí elaborar una propuesta auténtica.

Dentro de los improvisadores solistas existen enfoques diversos: algunos realizan la improvisación desde un solo instrumento, utilizando técnicas tradicionales, extendidas (también llamadas contemporáneas) y diversas preparaciones (intervenir el instrumento). También se encuentran los multiinstrumentistas que manejan un sinnúmero de instrumentos y artefactos (un set instrumental, se da mucho en los percusionistas). Otros no utilizan instrumentos tradicionales, lo que hacen es desnaturalizar objetos de la realidad cotidiana, como artefactos de cocina, chatarra, materiales orgánicos (hojas, tierra), objetos creados por ellos mismos, en fin, cualquier cosa con la cual haya tenido un proceso de experimentación. Por último están los que realizan la improvisación desde medios electrónicos manuales (ya sea circuit bending, circuitos análogos) o sonidos procesados (en tiempo real o desde un banco de sonido).

Cualquiera de estos tipos de improvisador necesita de un proceso de estudio, en el cual conocerá los materiales que tiene a su disposición. En el caso del instrumentista es necesario conocer los límites de cada técnica, cuales son las cualidades y características de cada una de ellas. El objetivo no es establecer patrones tímbricos estandarizados, sino conocer lo más profundamente cada sonido. Para esto está la etapa de experimentación, en la cual se explora el instrumento de diversas maneras para encontrar y desarrollar elementos que aporten a la ampliación del lenguaje del instrumentista, y así contar con más herramientas para afrontar de mejor manera la

performance y lograr lo que Dereck Bailey dice ser lo más complejo de este tipo de improvisación, *“mantener la continuidad y el impulso de la improvisación”*¹⁴

En fin, cada improvisador busca las técnicas necesarias para desarrollar su lenguaje de la mejor forma. La paleta sonora que logra un solista, se verá potenciada al momento de tocar en grupo. Tendrá que tener la capacidad de ser como un “camaleón”, que podrá mimetizarse entre los timbres, pero también seguir un camino diferente y así contrapuntar con los misterios que surgen ante cada improvisación

¹⁴ Derek Bailey “La improvisación su naturaleza y practica en la música” Trea 1992 Pag. 196

2.3 Tendencias y cultores de la improvisación libre

Si bien hemos expuesto sobre los estilos más cercanos al desarrollo de la improvisación libre, como lo son el freejazz, la música indeterminada y el grafismo norteamericano, con el paso del tiempo, los improvisadores han recibido influencias de diversas corrientes estéticas como el minimalismo, la música espectral, el fluxus, la electroacústica, el rudísimo, etc. Los improvisadores, dependiendo de su cultura musical, se vinculan con diversas realidades, estas se potencian y se expanden, a partir de su relación con otros músicos y sonoridades.

Es posible reconocer estilos muy particulares que se fueron forjando con el tiempo y la maduración de cada improvisador. Es el caso de Dereck Bailey, músico inglés que ha sido uno de los más importantes en la corta historia de la improvisación. Ha realizado un aporte directo desde la guitarra eléctrica y en lo teórico, con su libro *“Improvisation, Its Nature and practice in Music”* de 1980. Para gran parte de los improvisadores, este es un texto que inicia un camino hacia el dialogo, una discusión que nace desde el cuestionamiento estético, político, social y musical.



Imagen 15

Dereck Bailey tuvo en sus comienzos una tendencia hacia el jazz, pero pronto encontró su lugar en la música. *“la exclusión del lenguaje del jazz fue un acto emocional, resultado de un sentimiento. A veces se da por hecho que esta clase de cosas se da para ser diferentes, pero eso es un error. Hay una demanda emocional a la que uno tiene que responder”*¹⁵. Esta evolución la vive junto a “Joseph Hoolbroke” (1963-66) agrupación pionera en la música improvisada inglesa que estuvo constituida por Gavin Bryars, Tony Oxley y Dereck Bailey. Junto a este grupo

¹⁵ Dereck Bailey, *La improvisación, su naturaleza y practica en la Música* Pág. 172

comenzó a forjar su visión de la improvisación y a alejarse paulatinamente de otros lenguajes musicales, en esa época conoce el trabajo de John Cage “*había algo raro en el hecho de querer relacionar toda esa información con lo que estábamos haciendo nosotros. También conseguí el libro, Silence de Cage en aquella época, y sus ideas me causaron un efecto muy fuerte.*”¹⁶. También formó otras agrupaciones como “Music improvisation Company”, donde compartió con músicos como Evan Parker, Hugh Davis, Jamie Muir. “*Intentábamos extender la gama de timbres posibles y de equilibrar el virtuosismo instrumental, que nos parecía fundamental en aquel momento, con otra clase de enfoque. Queríamos unos sonidos que no estaban asociados a la improvisación instrumental*”¹⁷

Después de estas experiencias grupales, además de su trabajo como solista, en dúos y con diversos improvisadores, Bailey escribió su libro, donde propuso un término que se utiliza hasta hoy para diferenciar a la improvisación idiomática (improvisación en algún lenguaje en particular, ya sea rock, jazz, etc), de la no-idiomática, que carece de referencias y formas. La manera de tocar que desarrolló durante su carrera, pasó por un estudio de la guitarra basado en las técnicas extendidas, camino que siguieron varios guitarristas posteriores, como Fred Frith, Otomo Yoshihide, por ejemplo. Este pionero de la música improvisada inglesa, influyó a diversos músicos con su manera de entender la expresión musical. También fundó el primer sello independiente estable, Incus Records, dirigido por músicos y que hasta hoy sigue ampliando su catálogo.

Otra de las corrientes importantes en la década de 1960, fue la que surgió en Wuppertal, Alemania. Desde aquí nació una de las propuestas más influyentes de la improvisación libre en Europa, con músicos como Peter Kowald, Peter Brotzmann y Alexander Von Shilippenbach, entre otros. Estos músicos formaron un movimiento basado en el descontrol propuesto por el freejazz, con grandes agrupaciones, que si bien se asemejan a una big band, están lejos de los estándares de esta música, tienen en cambio, conexión directa con la música de Sun Ra Arkestra y de Ornette Coleman, pero al tener también influencias de la música contemporánea europea, se produjo una mezcla muy interesante, con intérpretes de formación docta que vieron un camino hacia la libertad en su búsqueda de sonoridades. Estos pioneros de la improvisación libre alemana fundaron el F.M.P. (free music production), donde se registró el trabajo de estos y otros músicos, y que constituye hasta el presente, un apoyo a las corrientes independientes del arte alemán. En este sello grabó gran parte de los músicos

¹⁶ Ídem. Pág. 175

¹⁷ Ídem. Pág. 178.

Europeos dedicados a la improvisación, en especial el contrabajista Peter Kowald, que a partir del concepto de aldea global, realizó grabaciones con diversos improvisadores del mundo.



Imagen 16

“La improvisación libre aparece en Alemania e Inglaterra a finales de los años 70s, como una desembocadura natural del freejazz, de la música contemporánea de vanguardia y de los experimentos musicales que alcanzaron también a algunas músicas folclóricas”¹⁸

En Francia también se generó una corriente de improvisación en las décadas de los 70s y 80s. Una gran cantidad de músicos, la mayoría del área docta, encontraron una propuesta muy interesante en la improvisación libre, intérpretes como Joëlle Leandre, Michel Doneda, Lê Quang Ninh, Daunik Lazro, etc., desde diversos enfoques, comienzan a promover la improvisación entre los músicos académicos. Lê Quang Ninh estudió percusión en el conservatorio de Versailles, desempeñándose como intérprete en diversos ensambles de música contemporánea, pero paralelamente, desarrolló una gran carrera como improvisador, realizando un interesante trabajo desde la performance, el teatro y la danza. Profundizó en la visión de John Cage y la filosofía oriental. Ha realizado trabajos con diversas agrupaciones de improvisación, tanto acústicas como electroacústicas. Entre sus grupos actuales se encuentran *Courants* (Lê Quang Ninh, percusión; Fino Kwiatkowski, danza; Willehad Grafenhorst, video, electrónica y contrabajo y Michel Doneda, saxo soprano) y *Exaltation Utriusque Mundi*, dúo con el pianista Frederic Blondy.

¹⁸ Chefa Alonso, *Improvisación Libre, la composición en movimiento* Pág. 36



Imagen 17

En España aparecieron manifestaciones que ampliaron los marcos tradicionales, abriéndose a nuevas tendencias, como el Festival de libre Expresión Sonora, donde la evolución desde el jazz a la música más libre fue desarrollándose en la década del 70. Uno de los ensambles más emblemáticos fue el Taller de Música Mundana, creado por el compositor e improvisador Llorenç Barber, *“Las influencias colaterales: la free-music europea (tanto la tendencia inglesa “excesiva” como la francesa “teatral”), las músicas populares precapitalistas no europeas (flamenco, Islam, India, África...) y el “hágalo UD mismo” a escala cósmica.”*¹⁹

Este músico, verdadero pilar de la música experimental española, ha dedicado su vida a la improvisación, al soundscape (paisaje sonoro), a los conciertos de ciudad, etc. y como teórico, al desarrollo y recopilación de manifiestos y escritos, que ayudan a entender un poco más la postura estética y política del arte moderno, esto se encuentra en su libro *“La Mosca tras la Oreja, de la música experimental al arte sonoro en España”* (2009) trabajado junto a Montserrat Palacios. Su ruptura con la academia está basada en una actitud política de cambio en la actitud musical, en el hecho de tomarse los espacios sonoros y ampliar la tradición instrumental, *“en el taller, los intensivos campos de color, ritmos desafortados o calmas chichas, se construían con elementos tan simples como carracas, cuernos, caracolas, bocinas, ocarinas, piedras, lijas, agua, bambúes, reclamos ¡miles de reclamos!, parches, algún monocordio, a veces ese viejo piano, o esa antigualla llamada trompeta y cada vez más, la voz con sus respiros, gritos y ensalmos”*²⁰. En este ensamble se produjo un alejamiento de la tradición instrumental, postura que hasta sus colegas reprocharon cuando Barber convocó a personas que no eran músicos para algunas de sus presentaciones, donde cada vez manifestaba con más fuerza *“La partitura há muerto, viva la música...”*²¹

¹⁹ Llórenç Barber, *La Mosca tras la Oreja*, Fundación de Autor 2009 Pág. 146

²⁰ Ídem Pág. 147

²¹ Ídem Pág. 147



Imagen 18

Ya desde la década de 1970, la improvisación libre se expandió por Europa (Italia, Rumania, Suecia etc.). Surgieron diversos enfoques y búsquedas sonoras que aportaron a delimitar el perfil de la improvisación libre, sin dejar de incorporar constantemente sonoridades, técnicas, manifiestos etc. y fusionándose con enfoques compositivos como la música espectral de los rumanos y franceses, los procesos minimalistas norteamericanos y las múltiples manifestaciones del universo sonoro que nos rodea.

En una actitud paralela a la idea de la aldea global, los improvisadores comenzaron a colaborar entre ellos, creando diversos colectivos y sellos grabadores que rompieron fronteras. Así, nacieron diversos proyectos en común, agrupaciones como Spontaneous Music Ensemble, AMM, Art ensemble of Chicago, pertenecientes a AACM (asociación para músicos creativos de Norteamérica) MEV (música electrónica viva), entre otros. Todos estos grupos aportaron a la liberación de la expresión musical, llevando a la improvisación actual a un mundo desconocido y abierto, a una música sin fronteras y expresiva de la realidad de cada persona.

2.4 La actualidad de la improvisación libre en Chile.

La realidad de la improvisación libre en el mundo actual es de supervivencia, busca posicionarse y validarse como una práctica con ya más de cuarenta años de historia, que recién en las últimas décadas ha empezado a dejar testimonios escritos sobre las problemáticas que nacen junto a su práctica, postura política, estética, desarrollo, cultores, técnicas, etc., pero la verdad es que estos escritos son de poco alcance y en Latinoamérica es casi nulo, nuestra era virtual ha abierto nuevas ventanas de organización y comunicación entre artistas, pero al preguntarnos por la situación en Chile, particularmente en los músicos, aun no es una práctica muy conocida y menos validada.

En el campo de la improvisación, son pocas las agrupaciones o solistas que hayan iniciado su actividad en los noventas, y además, hay muy poco registro material de ellos, tanto de audio como escrito. A partir de esta situación, me permitiré hablar desde la actualidad en este nuevo siglo.

Uno de los músicos más importantes y antiguos en la improvisación libre en Chile es Lucax Santana, nacido en Viña del Mar y exiliado a Inglaterra después del golpe militar de 1973. Ahí desarrolló diversos trabajos musicales con intérpretes de diversas partes del mundo. Una agrupación importante es Quilombo Espontáneo, agrupación de improvisación que editó varios cassettes, entre ellos *The Tempest* (1987), *Anthropophagus dream dance* (1989), *Extract of life* (1991) y *Solar(t) / Improvisations by...* (2000), además de múltiples registros en vivo. “*Es parte de la cultura chilena afuera, sostiene. Además, no es porque sea mi grupo, pero creo que es importante, porque fue el primer grupo chileno de este tipo de música. Hubo y hay músicos chilenos que tocan música improvisada, experimental, pero como grupo, que yo sepa, no existió ninguno.*”²² Tras su regreso a Chile, comenzó a relacionarse con músicos locales, entre los que destacan Toto Alvarez y Eden Carrasco.

Actualmente, uno de los improvisadores más importantes es Luis Toto Alvarez, compositor, guitarrista e improvisador. Presente en la escena musical a partir del año 1992, y que desde el 2001, se desenvuelve en el campo de la experimentación, improvisación y radio experimental, desarrollando trabajos como solista, dúos, música para cine, etc. Generando redes de contactos con improvisadores de varios

²² Entrevista extraída de <http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=199>

países del mundo. Fundó Sputnik, orquesta de improvisación libre en Buenos Aires, Argentina. De gran parte de este trabajo, se encuentra registro de audio bajo el sello el Silencio, creado para la difusión de fonogramas autónomos. Toto ha trabajado con importantes improvisadores del país y el extranjero, siendo el referente local para ellos, además, es uno de los músicos más involucrados en la producción y gestión de músicas improvisadas.

A continuación, extraeré parte de una conversación realizada el 22 de mayo del 2013 en Viña del Mar, donde habló de sus puntos de vista sobre la actualidad, corrientes, improvisación, sus futuros proyectos y la realidad local. La conversación no fue hecha en base a un cuestionario, sino que me tomé la libertad de organizar los textos en base a cuestionamientos que me parecen importantes en la realidad de la improvisación en Chile.

Sobre la relación entre las corrientes actuales (electrónica, rudísimo, instrumentos, etc.) ¿Por que en la improvisación actual predomina la electrónica sobre los instrumentos?

A mí, ninguno de estos tipos me ha dado alguna razón de por qué no ocupar instrumentos, mientras esto no pase, no lo tomo muy en serio. Es como decir, a mi me gusta ocupar solo calcetines rojos ¿y por que? Por que me gusta. Así, uno se da cuenta de que un instrumentista puede funcionar bien con un ruidista, en improvisación libre, no hay nada que los diferencie o separe, hay una cuestión estética, nada más, es como uno está entendiendo las cosas. Si tú le tienes miedo a la nota o al intervalo, es otra cosa, una cosa tuya, hay muchos instrumentistas que han seguido la improvisación no idiomática, hay que tocar con ellos, a no ser que se quieran ocupar las dos cosas, al final es libre. Para mi lo vital es mantener el ejercicio de la libertad creativa, tampoco encuentro productivo que comiencen a establecer convencionalismos tan rígidos en la improvisación, por ejemplo decir, yo solo toco con ruidistas, porque es nuestra estética, porque es lo que queremos, no queremos sonidos de instrumentos, en fin. Pero en el fondo, te das cuenta que entran en una convención, porque empiezan a tocar siempre lo mismo y las dinámicas son siempre las mismas, se empieza a cercar el campo creativo, se empiezan a establecer convenciones basadas en pequeñas investigaciones estéticas, porque no es lo que está pasando, eso que crees que está pasando es, a lo mejor, lo que ha pasado en un par de meses, o en una época en algún lugar, pero el mundo de la improvisación es mucho más grande, mientras más se crucen las disciplinas, van a aparecer cosas más interesantes. El resto son como olas que van pasando. Por ejemplo, encuentran el

recurso de un parlantito con pila, entonces el parlantito suena pffff pffff, sirve, claro, pero si vas a Japón, eso ya no se ocupa, en Europa tampoco se ocupa, eso ya fue, no vale entonces comenzar a insistir en una estética en un lugar en que todo es efímero, yo entiendo que son todos recursos disponibles, uno puede usar esto o lo otro, pero empezar a cerrarse es bordear lo fome, lo digo por haberme encontrado con gente que toca eso y nada más, de presentación a presentación, es como lo mismo, lo mismo, lo mismo, y en el fondo no hay una riqueza de recursos.

Con respecto a las nuevas terminologías ocupadas actualmente.

La música improvisada en un contexto, sigue siendo “música”, aunque uno le diga cualquier otro nombre, aunque uno le diga intervención sonora (ya que está de moda) ¿Qué es una intervención sonora?, nosotros vivimos en una intervención sonora, una constante invasión e intervención sonora. Eso lo dijo Russolo, cuando dijo: está toda la partitura allá afuera, nosotros solo hacemos una reducción de ella, vivimos en una constante intervención. Intervención sonora es una manera más sofisticada (según uno) quizá, de llamarle a una presentación de música (para no decirle concierto que obedece a algo mucho más antiguo...)

Principios de la improvisación en vivo, su práctica personal:

En el trabajo que es más de laboratorio, muchos están en la casa practicando y practicando lo que van a tocar, entonces, en el momento de tocar en vivo, van a desplegar una serie de cosas que quizá en tu casa resultaron, entonces, cuando lo llevas en vivo, pierde vida porque generalmente no te resulta, entonces comienzas a lidiar con la frustración del minuto, he visto a mucha gente que le pasa eso, amigos, etc. la improvisación libre, entre más honesta es mejor, o sea, nunca ensayar lo que vas a tocar, estudiar tu técnica, pero en el minuto de improvisar, partir de cero, o si no, se transforman en partituras mentales que tu ensayas en la casa. En vivo siempre pasan cosas, yo no tengo nada con las distintas prácticas, pero me gusta analizarlas, ver que pasa, por qué me mueve y me conmueve cierto formato de improvisación.

La improvisación libre y la academia:

La improvisación obviamente se iba a rozar con la academia y los académicos, creo yo, se iban a fijar en la improvisación, iban a tener curiosidad, una curiosidad secreta en la improvisación, por ahí empiezan a aparecer los nuevos recursos, bueno, los software, nose....., para mí, la improvisación libre, entre más se aleje de la academia,

mejor. Tiene sus orígenes en una actitud punk, refiriéndome a músicos que buscaban liberarse de esquemas, liberarse de estructuras, de tocar a la manera de, en búsqueda de un lenguaje propio, los improvisadores que yo admiro son los que logran encontrar una voz interna, esos son los que comienzan a marcar historia, son los que abren caminos. Por ejemplo, Fred Frith, él se encontró a sí mismo en la improvisación y listo, en ese minuto marcas historia, y todos los anteriores encontraron su sonido, ellos rayan la cancha y de ahí vienen nuevas generaciones, muchos basados en ellos, pero con el tiempo, encuentran sus propias cosas.

La improvisación: su evolución y la actualidad.

La improvisación es una historia que se va construyendo desde distintos lados, se van escribiendo pedazos de la historia, pero en los improvisadores libres, lo vital es encontrar el sonido, y para eso pueden pasar diez años o muy poco tiempo, es una investigación tremenda, y alejarte de las modas, por que en el fondo, se vuelve moda también. Eso está bien en el sentido en que aparecen nuevos valores de la improvisación, pero también se vuelve snob, y cuando se vuelve snob se hace por snobismo, la gente ya no sabe bien lo que está haciendo, quiere resultados rápidos, así como exponerse, decir algo así como, yo soy improvisador libre, soy músico experimental, una música que no entiende nadie, soy súper moderno. Esto tiene que ver con como están los medios (de grabación y difusión), o sea, un loco en la casa se hace un soundcloud y sube lo que grabó la semana pasada, y cree que está en la cresta de la ola. Es una realidad virtual, y cuando se someten a la realidad, que son los conciertos, la realidad cambia. Por eso a mí me gusta el trabajo íntimo que hacen los músicos, preocuparse y proponer su lenguaje, y así, empieza a darse la retroalimentación entre los colegas.

Y el medio local

Acá está como lento, falta más circulación de gente, creo que falta cohesión más grande entre más gente. Santiago esta muy separado de Valparaíso, en cuanto a tocatas, no há habido mucho cruce, falta una interacción más fluida y más crítica entre los mismos improvisadores para que aparezcan cosas, entre músicos que no sean amigos, que venga gente que uno no conoce, que no compartes con ellos. Eso empieza a abrir, así uno escucha a los colegas, pero si nos cerramos en lo que ya conocemos en nuestro medio, seguro que eso muere ahí. En el fondo tienes que despegar.

2.5 Factores importantes en la improvisación

2.5.1 La instrumentación

Una de las actitudes que se destaca entre los compositores de la segunda mitad del siglo XX, es su interés por instrumentos que no fueron muy utilizados en épocas precedentes. Es así como el trombón, la tuba, el fagot y el contrabajo, entre otros, tuvieron un gran desarrollo, tanto en el repertorio como en la técnica interpretativa. También se encuentra el naciente grupo de instrumentos eléctricos como el vibráfono, las cuerdas eléctricas, sintetizadores etc. Sobresale de igual forma la incorporación de instrumentos de otras culturas, como por ejemplo los Gamelanes de Bali, los instrumentos hindúes, africanos, sudamericanos etc. y por último los micrófonos, piezos eléctricos, y diversos transductores, junto a las posibilidades de procesos a la señal de audio, además de la utilización de medios electroacústicos, grabaciones de campo, cintas magnéticas, etc., usados en forma individual o bien desde técnicas mixtas.

Esta apertura en el ámbito tímbrico se manifestó en varias áreas de la música, tanto clásica, que ya venía incorporando novedades en la instrumentación, como se aprecia en la *Música para cuerdas percusión y celesta* (1936) de Bela Bartók, *Ionización* (1931) de Varése etc., como en el jazz (europeo y norteamericano) con músicos como Charles Mingus, con su particular sección de vientos o Sun Ra Arkestra con la liberación catártica de la orquesta, en Europa se comenzaron a crear ensambles con instrumentos de su tradición como el violín, violonchelo, o incluso de otras épocas como la viola da gamba o el armonio.

En la improvisación libre, que no cuenta con márgenes establecidos de instrumentación, es posible la creación de ensambles muy particulares. Es común una gran diversidad de agrupaciones en que se mezclan los instrumentos fuera de sus funciones típicas, además el trabajo que se realiza en dúos, tríos, proponiendo colores y texturas que solo se podrían dar en la plasticidad de la improvisación libre.

Cabe destacar que una de las cualidades de la improvisación, es la forma en la cual se utilizan los instrumentos. La visión del instrumento como un objeto sonoro y el uso de las técnicas extendidas aportan a la descontextualización de estos y el rol a cumplir permite la libertad de, por ejemplo, juntar dos baterías con un violín, trompetas con un charango, guitarra eléctrica con clavecín y todas las combinaciones imaginables.

Esta gran variedad de posibilidades, se verá en la diversas instrumentaciones, si bien existen orquestas de improvisación como las de Barry Guy o el Art ensemble de Chicago, gran parte de los improvisadores realiza trabajos en grupos más pequeños, en especial dúos y tríos. Desde un punto de vista práctico, muchas veces se presentan en salas muy reducidas (Ej. centro cultural independiente, o salas de exposiciones) y con bajos presupuestos, el grupo pequeño facilita el movimiento y es más accesible desplazarse. Por el lado musical también tiene más exigencias ya que las referencias son menores, la concentración y la escucha están mucho más expuestas a ser distraídas, es así como varios improvisadores reconocen que el dúo y el solo, son de mucha más exigencia que la participación en un grupo más grande.

2.5.2 El registro

En la improvisación libre el registro se ha convertido en una herramienta muy importante. Por tratarse de piezas desarrolladas en tiempo real, la grabación es la única forma de dejar un vestigio de cada momento particular.

Las razones por las cuales se graba son diversas: en el proceso de estudio personal, para ir trabajando técnicas y propuestas (de preparación o combinaciones tímbricas); en sesiones de improvisación programada (estas pueden ser en estudio o no) y el registro de un concierto, todas con fines y cuestionamientos particulares.

La audición de una improvisación, fuera del contexto de la presentación en vivo, permite un análisis profundo del total del proceso, ayuda a entender el desarrollo de los materiales, la forma en la cual se mezclaron los timbres y comprender más detalladamente la relación entre los músicos, la orgánica del sonido y sus transformaciones. Pero hay que tener en claro que nunca va a tener la energía y el aura de la presentación en vivo *“un disco de música improvisada, o uno creado en base a ella, es por si una obra de arte independiente de sus fuentes”*²³.

También existe una postura contraria, en la cual se plantea la improvisación fuera de todo registro, este se convierte en un soporte rígido con un discurso reconocible, esta postura se fundamenta desde la visión de una música que nace de un suceso único e irreproducible, en “el momento”, donde cada persona que participa, de alguna forma, es dueña de su experiencia.

²³ Wade Matthews , Improvisando, La libre creación musical, Turner 2012 Pág. 83

Esta postura se avala también desde el punto de vista técnico, *“muy poca música improvisada sobrevive a las grabaciones. Una de las razones de ello es muy sencilla. Las ilusiones técnicas que se emplean en las grabaciones (sean estas en directo o en estudio) son hostiles al cambio constante de equilibrio y funciones que caracterizan a la mayor parte de la improvisación libre. Los procedimientos de grabación tales como la reducción, la presencia, la compresión, los filtros y el paneo, en general, solo sirven para eliminar o deformar elementos musicales muy importantes.”*²⁴ Y otro punto a considerar, en la grabación de música improvisada en vivo se pierde la atmósfera de la improvisación *“la relación creada entre la música, el lugar y las circunstancias”*²⁵

Ambas posturas son muy interesantes, la primera: que asume al registro como una bitácora, en donde podemos analizar un proceso personal o grupal, que permite ir estableciendo y profundizando en texturas y técnicas sonoras (instrumentales), tener a disposición un inventario de timbres que aumentan el imaginario sonoro y permiten relacionar ideas musicales. La segunda: que sostiene que esta música funciona sin referentes, y la grabación de una u otra forma, se establece como tal. Que la riqueza de esta música esta en el aquí y el ahora, y cualquier grabación será siempre un sucedáneo de la verdadera experiencia.

Otra situación se da, cuando se lleva a cabo una grabación de improvisación en un estudio, esta condición cambia absolutamente la naturaleza de esta música, tanto en la actitud del intérprete (acostumbrado al desarrollo en vivo) como en la forma de escucha. La manipulación que puede tener una música en estudio, abre nuevas posibilidades para la obra total, se acerca más a una composición que utiliza materiales improvisados a modo de montaje (cercana a la música electroacústica), el montaje como tal, permite la fragmentación de una pista, además de tener todas las posibilidades técnicas de realzar algunos sonidos, procesarlos, en fin, crear algo totalmente diferente de lo que sucedió en la grabación. Además existe el factor de las tomas multipistas, estas tienen la posibilidad de manipulación por toma, creando así una ilusión de relaciones y espacio a través de la mezcla de los materiales *“mezclar una grabación así requiere una continua toma de decisiones acerca de que instrumentos deben estar en primer plano y cuales mas atrás. Esto no es una mera decisión técnica sino casi completamente musical”*²⁶

Un aspecto relevante en la actualidad es la variedad de formas de grabación. Ya no es necesario ir a un estudio o salas específicas para grabar. La libertad que proporcionan

²⁴ Dereck Bailey, idem Pag. 191

²⁵ Dereck Bailey, idem Pág. 191

²⁶ Wade Matthews, idem Pág. 82

los sistemas móviles de grabación como interfaces o grabadoras digitales, permite la independencia de estudios de grabación y personal dedicado a esto, además, proporciona la posibilidad de grabar en diversos espacios sonoros, permitiendo así el registro de performances en sitios.

Se destaca también la libertad que logra el improvisador, que se sitúa fuera del mercado de grabaciones (ya que no cuenta con lo que el mercado busca, lo masivo), autogestionando así sus propuestas artísticas y a través de los nuevos medios de difusión (plataformas gratuitas de difusión en la red) establecer contacto con otros improvisadores, colectivos y artistas, generando así una red independiente que crea sus propios espacios de difusión y gestión, fuera de los canales tradicionales (festivales, sellos etc.). Esta es la realidad de cómo nacen los primeros colectivos de músicos improvisadores y sellos independientes de Europa como F.M.P o Incus records, que fueron de los primeros en generar un movimiento de colaboración y retroalimentación artística, que se expandió por el mundo.

2.5.3 El espacio

En la improvisación libre, como en otras áreas de la música contemporánea, se manifiesta una preocupación especial por el espacio, ya sea con respecto a la distribución instrumental o al espacio físico donde se interpreta la música. . *“esas salas, en efecto concebidas para música del siglo pasado, imponen el objeto musical como un objeto de contemplación. Miramos a alguien que toca, lo contemplamos, y no participamos; naturalmente lo que contemplamos es la obra maestra. Esta concepción, por supuesto, no se adapta en absoluto a la música contemporánea; en primer lugar ya no hay norma respecto a la obra maestra, ni norma impuesta a la arquitectura musical de la obra, tampoco hay norma impuesta a la formación musical (instrumentación).”*²⁷, Aquí Pierre Boulez apunta a las necesidades de la música actual y a una de sus problemáticas, el escenario y su llegada al público.

“los ensayos han demostrado que esta nueva música, ya sea tanto para cintas como para instrumentos, se oye mas claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la cualidad armónica resulta de una mezcla de varios elementos. Aquí nos preocupamos de la

²⁷ Pierre Boulez, Puntos de Referencia. Gedisa 1996,Pág.42

coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes donde quiera que estén”²⁸

En esta cita se aprecia el interés de John Cage por la emisión sonora. Ya desde 1950, se percibe una preocupación por la distribución en el espacio, la propuesta escénica de los intérpretes y su importancia relevante en la ejecución. El intérprete se convierte en un ente más integral, abandona la postura estática y formal que lo caracterizaba y se aproxima a la performance e inclusive al teatro.

A partir de eso, lo óptimo es el trabajo en salas especializadas en las nuevas propuestas, tanto acústicas como electroacústicas. Salas que han sido diseñadas en forma específica para lograr las mejores condiciones acústicas y visuales. En el caso de la música electroacústica, es necesaria la implementación de un sistema que logre suplir las necesidades técnicas del audio y la iluminación.

2.5.3.2 Espacios cotidianos y no convencionales

Paralelamente a las modificaciones de las salas tradicionales, nació un interés por los espacios no convencionales, el uso de espacios públicos o privados plantean la performance desde nuevas problemáticas, que se darán en la relación entre improvisadores, con el espacio, y su llegada al público.

El acto creativo se estimula desde otras fuentes, la escucha y la no acción son el primer paso para relacionarse con el medio. Lo importante es tener la conciencia de que estos espacios cuentan con cualidades sonoras y culturales específicas: lugares abiertos, espacios cerrados de diversas características y materiales, efectos naturales de proyección sonora. Todas estas características influyen el resultado de la performance, aquí los improvisadores se abren a la inclusión de materiales externos a la voluntad personal, esta inclusión condiciona y propone un nuevo paradigma en la performance. Todo esto nace de una experimentación sonora, que se lleva a cabo desde un estudio de los espacios, teniendo en cuenta la sonoridad y su cualidad.

Un gran ejemplo de esta toma de conciencia es el trabajo realizado por Llorenç Barber, este músico español deja el piano y la composición tradicional para sumergirse en el mundo de las campanas y conciertos de ciudad, este último trabajo

²⁸ John Cage, Silence. Pág.12

desarrollado desde 1987 y que ha tomado los sonidos cotidianos (campanas, sirenas de buques, etc.) en diversas ciudades del mundo, pasando por Chile en Enero del año 2013, estrenando Neumaquia Valparaiso en la clausura del festival de las artes.

Un registro donde se comienza a divisar esta apertura al espacio es “ *Step across the border*” Dirección y Guión: Nicolás Humbert y Werner Penzel 1990 Alemania, que tiene como protagonista especial a Fred Frith, en él encontramos una nueva lectura del espacio, explorando y mezclando interpretaciones con toda la riqueza de estos, se comienza a llevar las performances a espacios abiertos, lo que enriquece y varía el resultado sonoro.

Otro documental, que nos muestra un panorama actual de la relación espacio-sonido es “*Touch the sound*” 2004 director Thomas Riedelsheimer, teniendo como protagonistas a la percusionista Evelyn Glennie y Fred Frith. En este documental podemos ver la evolución y la maduración respecto a “*Step across the border*”, en donde el enfoque está en la propuesta personal, en cambio, en este registro lo importante es la escucha, el sonido y su relación con el medio en el cual se desarrolla, la mezcla de las improvisaciones de la protagonista en diversos espacios sonoros y sus profundas reflexiones respecto al sonido en nuestra vida, nos muestra un encuentro entre improvisación y paisaje sonoro, una problemática en expansión y desarrollo.

Tercera Parte

EL contrabajo, segunda mitad siglo XX



Imagen 19

3.1 Hacia un nuevo repertorio

La escasez de repertorio para contrabajo hasta la segunda mitad del siglo XX, es uno de los motivos que provocan la gran expansión que tuvo la literatura para este instrumento. Fue ésta una etapa de exploración del contrabajo, a la cual aportaron tanto intérpretes como reconocidos compositores.

Este gran instrumento tiene un enorme potencial, por su resonancia, amplio registro, armónicos etc. Las posibilidades técnicas se irán ampliando a través de diversas obras motivadas por grandes contrabajistas, quienes, en base a la experimentación instrumental, abrieron el abanico tímbrico, aportando al mundo de la composición y así, al desarrollo de un nuevo repertorio. Este objetivo se logró gracias al trabajo sobre técnicas extendidas (no tradicionales), que motivaron un cambio en la manera de ver el instrumento, no solo desde la tradición occidental de la música clásica o popular (jazz o folclor), sino como un objeto sonoro.

Una de las piezas importantes y que marcan un nuevo interés por el instrumento es la *Sonata* de Paul Hindemith (1949), esta pieza inaugura una serie de composiciones para contrabajo solo y con grupos de cámara.

Uno de los músicos importantes en esta transición fue el recientemente fallecido, Fernando Grillo, contrabajista y compositor italiano. Comenzó el estudio de técnicas extendidas y su posterior aplicación en composiciones para contrabajo solo, una de ellas es *Gstuss* (1975), pieza en la cual desarrolla un trabajo con dos arcos y el contrabajo tendido. En ésta se puede apreciar una exhaustiva experimentación sonora y realza la importancia del gesto en piezas para instrumento solo. Como dijo Cage, el límite entre el teatro y la música se iría difuminando. Grillo también trabajó directamente con compositores como Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Henri Pousseur, Franco Donatoni, Iancu Dumitrescu, Horatio Radulescu, entre muchos otros.

En el ámbito pedagógico, difunde su trabajo entre sus discípulos. Uno de los más destacados en la escena de la música contemporánea es el recientemente fallecido Stefano Scodanibbio, quien realizó un trabajo muy amplio como compositor, intérprete e improvisador, dando a conocer aún más el instrumento, trabajó con compositores como Scelsi, Luigi Nono, entre otros. Fue fundador de Ludus Gravis, octeto de contrabajos dedicado al desarrollo de música actual.

En Francia se desarrolla otra escuela de contrabajo, basada en la música espectral, encabezada por Horatio Radulescu e Iancu Dumitrescu, que aportaron mucho en técnicas nuevas para instrumentos de cuerda. También destaca Jean Pierre Robert, que en 1992 edita "*Modes of playing de double bass, a dictionary of sound*" catálogo de técnicas extendidas y sus posibles notaciones.

En estados unidos sobresale la figura de Bertram Turetzky, quien desde 1950 lleva acabo un trabajo similar con compositores norteamericanos. Editó el libro "*The Contemporary Contrabass*" en donde ejemplifica las posibilidades del instrumento con partituras, en su mayor parte escritas para él. También fue profesor y tuvo discípulos que siguieron profundizando en los nuevos planteamientos del contrabajo solista. El sucesor de Turetzky en la cátedra de contrabajo de la Universidad de California es Mark Dresser, intérprete, compositor e improvisador, que ha trabajado en la nueva corriente experimental con músicos como John Zorn, Fred Frith etc. se ha dedicado también al freejazz y a la utilización de medios electroacústicos.

Junto al aporte de estos intérpretes, la escritura para contrabajo se fue ampliando desde diversas propuestas, algunas desde el grafismo, la indeterminación, y otras más cercanas a la tradición venidas desde el serialismo. Pero será recién en la década del 80 que tendrá su apogeo, cuando los compositores más importantes escriben para este instrumento como Xenakis, Cage y Stockhausen, por nombrar algunos.

3.2 La evolución del contrabajo desde el jazz

El contrabajo es considerado uno de los instrumentos más importantes en la historia del jazz. Desde los inicios de éste, cumplió una doble función, la armónica (notas principales de los acordes) y la rítmica (walking bass). Este rol mantuvo a los contrabajistas en un papel secundario, enfoque que cambiará desde 1950 en adelante, cuando se verificó una evolución de la técnica y del protagonismo del contrabajo.

El gran desarrollo técnico de contrabajistas como Scott LaFaro, Barre Phillips, Ron Carter y el gran Charles Mingus entre otros, cambió la visión hacia el instrumento. Ellos lograron ocupar espacios en la dirección, en la composición y fueron grandes improvisadores, dejando de lado, por momentos, el rol de acompañamiento. Posteriormente, aparecieron grandes contrabajistas, cada vez más virtuosos que se desarrollaron en diversas ramas del jazz.

Desde el freejazz surgió una serie de contrabajistas europeos, que viniendo de una escuela docta, encontraron una forma de expresión que fue el inicio de la improvisación libre. Esta libertad se vio complementada con la indeterminación en la música escrita. El free aportó a la libertad absoluta de los instrumentistas, pasando la función armónica a un segundo plano. El desarrollo tímbrico del contrabajo y la fusión con otros enfoques, abrieron el camino a contrabajistas que cambiaron la visión del instrumento como solista. Neils-Henning Orsted Pedersen, Miroslav Vitous, Dave Holland, Peter Kowald, entre otros, se destacaron ampliamente en diversos estilos del jazz, fusión y freejazz.

3.3 Contrabajistas importantes en el desarrollo de la improvisación libre

Los siguientes contrabajistas, están dentro de los más importantes en el desarrollo del lenguaje de este instrumento, todos de diferentes nacionalidades e influencias, han aportado a la ampliación tímbrica con el desarrollo de técnicas extendidas específicas, cada uno profundizando en diversas técnicas las que han ayudado al cambio de visión del contrabajo, el punto de encuentro aquí es la improvisación, su relación con ella y su aporte desde la experimentación y exploración, trabajo que ha sido utilizado por compositores (esto paralelo al desarrollo de estos), expuesto en diversos ensambles y en su trabajo solista, el cual ha servido de inspiración a nuevos contrabajistas que ven en la improvisación libre y en el contrabajo un mundo sonoro en expansión.



Peter Kowald 1944-2002

Imagen 20

Contrabajista alemán, desde sus comienzos en el freejazz pasa posteriormente a la improvisación, a la cual se dedica de forma exclusiva. Fue uno de los fundadores de la FMP (Free music production) creada en 1966 por él junto a Jost Gebers, Peter Brötzmann y Alexander von Schlippenbach en Berlín. La fundación tuvo como objetivo el desarrollo de trabajos independientes, debido a las pocas oportunidades y el alto costo que significaba grabar música sin expectativas comerciales, lo cual motivó la unión de estos músicos pioneros en improvisación libre alemana.

En la década del 70, realiza un novedoso trabajo de grabación de dúos para contrabajo en colaboración con Joëlle Léandre, William Parker y Barre Phillips entre otros. Este trabajo fue ampliado con diversos instrumentos e improvisadores de todo el mundo, de lo cual surgió una serie de discos, entre ellos: *Duos Europa*, *Duos Latina*, *Duos Japan*, *Duos America* etc. Pero el registro más significativo se plasmó en “365 Tage am ort” realizado el año 1994, editado en 1998 ed. Köln, este trabajo, junto a diversos músicos, poetas, pintores, bailarines, se realizó durante todo ese año, como resultado, se muestran diversos conciertos, conversaciones, entrevistas, performances e improvisaciones con artistas como Joëlle Leandre, Buth Morris, Evan Parker y la coreógrafa Pina Baush, entre otros.

Estos registros ponen en evidencia una de las cualidades más importantes en la improvisación libre, la apertura cultural. De trabajos como este, nacen conceptos como la idea de aldea global, y nomadismo intelectual, conceptos que se ven y se aprecian en la obra de Kowald. “*Los nómadas, como los improvisadores, alimentan el imaginario colectivo de un mundo igualitario, sin fronteras, la existencia de una hermandad universal*”²⁹. La disolución de fronteras sociales, religiosas y políticas, sitúa a los artistas en el mundo sensitivo de la confianza humana.

²⁹ Chefa Alonso, “*Improvisación Libre, la composición en movimiento*”. Pág.89

Peter fue uno de los contrabajistas pioneros en improvisación Europea, a la cual se dedicó por completo, manifestando una necesidad personal por abrirse a la música, a las experiencias, a las diferentes tradiciones y sobre todo al contrabajo .Experimentó con su instrumento de todas las formas y lo combinó con todos los timbres posibles, grabando con los improvisadores más importantes de la historia de este género. Cabe destacar que en todos sus viajes realizaba interacciones con músicos locales, siendo siempre consecuente con su búsqueda.



Imagen 21

Stefano Scodanibbio 1956-2011

Contrabajista, compositor e improvisador italiano. Desde los 80s participa activamente en festivales de música contemporánea. Se le adjudica en gran parte el renacimiento del contrabajo en el ámbito de la música escrita. Su gran aporte fue directamente en el repertorio del instrumento, a partir del trabajo con compositores como Luigi Nono, Franco Donatoni, John Cage, Iannis Xenakis, Silvano Bussotti, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino y Terry Riley.

Stefano fue uno de los intérpretes más importantes de la escena contemporánea, debido al estudio que hizo de las técnicas extendidas, cuyos resultados compartió con los compositores con los cuales trabajó. Esto se manifestó en la década de los 80s, cuando algunos de los compositores más influyentes, como Cage, Stockhausen y Scelsi, escribieron para el instrumento. *“esperaba que alguien se pusiera ahí, a trabajar, explorar, ofrecer, a inventar un abanico de posibilidades que podían ser muy interesantes para los compositores contemporáneos”*³⁰

³⁰ Entrevista, *Ars sonora*, Radio Nacional de España. 18-06-2011

Su acercamiento a la improvisación tuvo una profunda relación con exploración de las nuevas técnicas, que luego plasmó en sus composiciones, “ *la improvisación siempre fue parte de mi vida musical.., sea como solista o incluyendo en alguna de mis obras.. , con otros músicos o grupos*”³¹. Dentro de la misma entrevista narra su experiencia con Markus Stockhausen, con quien muchas veces concluían un concierto con una improvisación intuitiva, como él las llamaba, o también con Terry Riley, donde la improvisación tiene un carácter modal, con una clara influencia de la música Hindú.

De esta forma, la práctica de la improvisación mantiene una relación con la composición.

*“el contrabajo para mi a sido una herramienta, para descubrir nuevos horizontes, el instrumento es un instrumento, literalmente, para inventar algo nuevo, que siempre a sido la búsqueda de mi vida..”*³²



Barre Phillips 1934.

Imagen 22

Contrabajista nacido en California, Estados Unidos. En sus inicios se desempeña como jazzista, llegando a grabar con músicos como Eric Dolphy , Jimmy Giuffre , Archie Shepp y Attila Zoller. A finales de los años 70 viajó a Europa y se estableció en el sur de Francia, desde ahí se relacionó con importantes músicos de la improvisación libre como Dereck Bailey, Peter Brötzmann, los contrabajistas Peter Kowald, Joëlle Leandre y la London Jazz Composers Orchestra dirigida por Barry Guy.

³¹ ídem

³² ídem

En Europa, Phillips desarrolla gran parte de su trabajo artístico, el cual en gran medida es grabado por el sello ECM, destacándose *Music from Two Basses ECM 1971*, junto al contrabajista inglés Dave Holland. Otros registros importantes son *Call Me When You Get There* 1983, *Camouflage* 1990, este último fue grabada en vivo y gran parte de la música es improvisada. En la actualidad sigue improvisando y colaborando con la comunidad de músicos improvisadores.



Joëlle Léandre 1951

Imagen 23

Contrabajista y compositora Francesa. Al terminar sus estudios en el Conservatorio Nacional de París, se adjudicó una beca para estudiar en el Centro de Artes Creativas y Escénicas, en Buffalo, New York. Ahí se relacionó con compositores como Morton Feldman y John Cage, lo cual fue trascendental en su vida artística.

Joëlle se relacionó directamente con la música contemporánea, desarrollando un gran trabajo con compositores como Giacinto Scelsi y John Cage, encuentros que marcaron su vida y su estética musical “*Creo que se queda totalmente con toda mi obra y pensamiento. Porque me dio algunas posibilidades de entender la música con pasión, con la pasión de lo que soy, no como profesión llamada "músico". Qué soy yo significa estar abierto a los acontecimientos que se llaman sonidos. En mi vida, que es una experiencia profunda de estar en las interpretaciones todo el tiempo.*”³³. Dijo como respuesta a la pregunta sobre la influencia de Cage en su obra.

³³ <http://www.sukothai.com/X.SA.10/X.10.Leandre.html>

Desde la música indeterminada comienza a relacionarse con la improvisación libre, práctica en la cual centró su trabajo. Es reconocida como una de las improvisadoras más importantes de Francia, realizando trabajos con Dereck Bailey, Peter Kowald, Irène Schweizer y Fred Frith entre otros. Desde la improvisación se ha conectado con diferentes manifestaciones artísticas en trabajos interdisciplinarios, tanto en danza como en teatro.



Barry Guy 1947

Imagen 24

Nació en Londres, Inglaterra. Se desempeña como contrabajista y compositor. En sus inicios participó en diversas orquestas de cámara y agrupaciones de música barroca. Es fundador y director, de la London Jazz Composers Orchestra, agrupación formada a principios de los 70s, y que contó con los mayores exponentes de la improvisación libre de Inglaterra, Evan Parker, Dereck Bailey y Tony Oxley. Con esta orquesta Guy grabó *Ode* (Incus 1972, reeditado por Intakt en 1996), *Stringer* (FMP 1980), *Harmos* (Intakt 1989), *Theoria* (Intakt 1992) con la pianista Irène Schweitzer como solista y *Three Pieces for Orchestra* (Intakt 1997).

Este gran innovador del contrabajo explora el instrumento en su totalidad, siendo uno de los pioneros del contrabajo contemporáneo en Inglaterra. Su pasión por la improvisación proviene del freejazz, esto se aprecia desde sus primeras intervenciones grupales en trío, junto a Tony Oxley y Howard Riley, en su trabajo como improvisador solista y en la interpretación sus propias piezas.

Junto a su esposa la violinista Maya Homburger, realizan un trabajo de dueto, pasando por la música barroca, contemporánea e improvisaciones. En la actualidad, mantienen su sello Maya Recordings, dedicado a la música experimental, improvisada y antigua.

3.4 Técnicas extendidas.

En la segunda mitad del siglo XX surge un gran interés por la investigación del timbre. Esto se vio reflejado en el quehacer de diversos intérpretes y compositores, tanto en el área docta como popular. En el caso del contrabajo, fue fundamental el trabajo de intérpretes como Fernando Grillo y Bertram Turetzky, quienes inspiraron a compositores y a sus alumnos, a profundizar en las diversas posibilidades tímbricas del instrumento.

En este capítulo, nos centraremos en el trabajo realizado por Turetzky en *“The Contemporary Contrabass”* (1974), que fue el primer texto dedicado a las técnicas extendidas y sus notaciones, donde se muestran y explican, diversas posibilidades sonoras del contrabajo. Otro trabajo importante es el que realizó el contrabajista francés Jean Pierre Robert, *“Modes of Playing, The Double Bass, a Dictionary of sound”*, recopilación de técnicas y notaciones en el repertorio contemporáneo del instrumento hasta 1992, que está además respaldado con un archivo sonoro que ilustra cada técnica.

Las técnicas extendidas se caracterizan por ampliar las cualidades tímbricas de un instrumento, esto por la relectura que hay de él, utilizando la totalidad del cuerpo del instrumento como un objeto sonoro, para ello las técnicas tanto de arco, pizzicato, posturas (corporales como técnicas) tendrán una respuesta a cada una de las nuevas técnicas, que variará según la parte del instrumento que se haga sonar.

Con las posibilidades que encontramos en estas nuevas técnicas se llega a nuevas reflexiones instrumentales, pensar el contrabajo como un tambor, un oboe, una sitar, una guitarra etc., debido a la variedad de timbres, o un instrumento polifónico, no tanto de melodías superpuestas (como encontramos en algunos pasajes tradicionales) sino como una polifonía de timbres, pudiendo llegar a sonoridades anteriormente nunca escuchadas. Es en este punto en donde los contrabajistas improvisadores libres han realizado su mayor aporte, llevando a límites extremos estas posibilidades sonoras, que junto a las preparaciones, cambiaron el paradigma tanto de intérpretes como de compositores.

Para mayor entendimiento se muestran las partes básicas del contrabajo y el arco:



Imagen 25

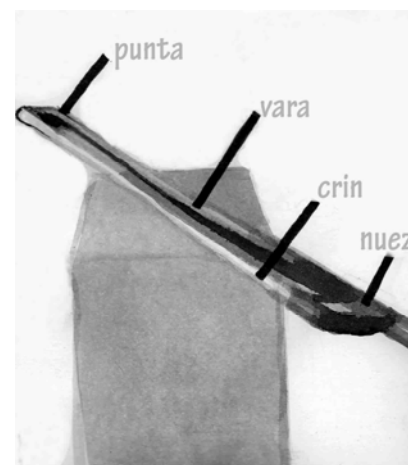


Imagen 26

Alguna de las técnicas extendidas que derivan de esta ampliación instrumental

Las técnicas mencionadas se podrán encontrar en el respaldo de audio, esto para el mejor entendimiento de ellas.

Mano derecha arco

- ❖ **Legno-** se frota las cuerdas con la vara del arco, tiene un sonido más pasivo que con arco normal, su rango dinámico es más limitado y funciona sobre la tastiera o normal, en sul. Pont es más inestable. **Track1**
- ❖ **Mitad legno-** se refiere al arco frotado mitad vara - mitad crin, es la mezcla del legno y arco normal, este se puede ir exagerando según la cantidad de cada uno (más legno o más crin) funciona en el tasto, normal y pont. **Track2**

- ❖ **Legno batutto-** es un golpe con la vara del arco sobre un punto de la cuerda, la cualidad es que da dos alturas, la nota pisada (mano izquierda) y la articulada por el golpe de la vara del arco, se pueden generar esquemas rítmicos y dobles cuerdas. **Track3**

- ❖ **Arco circular-** se ejecuta con arco normal o legno, es un movimiento circular desde tasto a pont, este se puede realizar en círculos pequeños y amplios, también el sonido varía según la presión y velocidad, funciona en ambas direcciones del círculo. **Track4**

- ❖ **Vibrato de arco-** es un golpe de arco similar al portato, se ejecuta con una pequeña presión en la misma dirección del arco provocando pequeñas cesuras en su continuidad, se puede ejecutar en diferentes velocidades, ritmos y puntos de contacto con la cuerda. **Track5**

- ❖ **Flautando-** arco normal pero con la mínima presión posible, la nota fundamental se ve intervenida por los diversos armónicos que aparecen por el poco contacto con la cuerda, el tono cambia según el punto de contacto con la cuerda. **Track6**

- ❖ **Spectral Phase-** arco flautando, pero con un tremolo lento en la mitad superior del arco, su efecto es la impresión de un ataque continuo que aparece tras los armónicos que van sonando. **Track7**

- ❖ **Arco vertical-** Movimientos verticales de arco, funcionan de pont. a tasto y viceversa, es un sonido rasgado y sin altura determinada, entre más presión más ruidoso. **Track8**

- ❖ **Acento de ring-** este acento es muy específico, es un golpe del talón del arco contra la cuerda, la cualidad es que permite ir de una nota frotada normalmente a un contrastado golpe de madera, no cambia la altura. **Track9**

- ❖ **Sobre la cejilla-** se frota el arco por el resto de cuerda que excede sobre la ceja de la tastiera, tiene un sonido muy agudo y con dinámica limitada, se puede pasar a sobre hasta tres cuerdas generando un complejo sonido. También permite unos pizzicatos que es recomendable tocar con las uñas. **Track10**

- ❖ **En el puente-** arco frotado en el puente, el efecto parece un quejido animal y es muy potente, es una técnica que varía poco su dinámica, su resultado dependerá del instrumento. **Track11**

- ❖ **Bajo el puente-** este puede ser el resto de cuerda que queda bajo el puente, desde el hilo hasta llegar al tiracuerdas, ambos funcionan diferente, se puede ejecutar tanto con arco como con pizz. **Track12**

- ❖ **Tiracuerdas-** arco frotado en el tiracuerdas del contrabajo, tiene un profundo sonido ya que hace vibrar todo el instrumento, la variabilidad dependerá del material del tiracuerdas ya que los hay de madera (varios tipos de ella) acrílico y metal, con estudio se puede lograr un sonido constante y control dinámico. **Track13**

- ❖ **Tiracuerdas percutido-** se utiliza en su totalidad, ocupando los variados tonos que encontramos en él, tanto con batutto como con pizz, tremolo de mano, etc., es muy particular en cada contrabajo. **Track14**

- ❖ **Tiracuerdas e Hilo-** Esta técnica es una mezcla de tiracuerdas y bajo el puente (específicamente el hilo), se pasa el arco en la intersección de estos dos, se generan unos complejos multifónicos de un ámbito muy amplio, de gran dinámica y carácter muy ruidoso. **Track15**

- ❖ **Cable del tiracuerdas-** es el cable que va desde el puntal hacia el tiracuerdas funciona muy bien con arco, resulta un sonido agudo y dependerá del material del cable. **Track16**

- ❖ **Arco sobre el cuerpo del contrabajo-** frotar el arco con mucha presión, a medida que el cuerpo adquiere pecañón del arco, comenzará aparecer un sonido muy agudo que variará según la posición en la cual se frote. **Track17**

Todas estas técnicas varían según la presión, velocidad y punto de contacto del arco (tastiera, normal o pont). También es necesario mencionar que cada instrumento responde de forma diversa con algunas técnicas, lo cual lleva a diferentes resultados sonoros con algunas de ellas.

Pizzicato

- ❖ **Arpegiado-** como en la guitarra se puede arpeggiar varias notas generando acordes, melodías con acompañamientos etc. **Track18**
- ❖ **Rasgueo** – también de la guitarra, consiste en tocar varias notas a la vez, este puede ser de la cuerda más grave a la aguda o viceversa. **Track19**
- ❖ **Slap** – el slap más tradicional que se conoce es pizz. Bartók, actualmente hay diferentes tipos de slap, uno como en el bajo eléctrico (con golpes del dedo pulgar sobre la cuerda), como el rockabilly (que son golpes alternados entre tastiera y cuerdas) que da un carácter muy rítmico. **Track20**
- ❖ **Tremolo-** pizz. rápido con alternancia de dedos sobre la cuerda, permite varias velocidades y dinámicas. **Track21**

Mano Izquierda

- ❖ **Glisando de armónicos naturales-** deslizamiento de un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda, es posible con distintos golpes de arco (tasto. normal pont, tremolo etc.), las variaciones dinámicas son complejas. **Track22**
- ❖ **Sewell efectos-** este se produce por el deslizamiento de un armónico artificial sobre la cuerda, suenan nuevos ataques al pasar por los nodos, la cantidad de repeticiones aparece según el intervalo que se mantenga en la mano Ej. V, IV o III, funciona ascendente como descendente. **Track23**
- ❖ **Bitonos-** tras la pulsación de una nota, la cuerda queda dividida en dos (hacia el puente y hacia la ceja), los bitonos consisten en utilizar ambas parte de la cuerda, lo más utilizado es pulsar la cuerda con capotasto, así con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda se puede activar la parte inferior de la cuerda, liberando la mano derecha para la parte que va hacia la ceja esta puede ser activada tanto con pizz o arco, el resultado son dos notas diferentes y esta varia según se mueva la nota pulsada. **Track24**

❖ **Taping-** al igual que en la guitarra, son pulsaciones golpeadas sobre notas específicas, estas se pueden realizar con ambas manos así generar variados movimientos armónicos. **Track25**

❖ **Slap hammer-** es el golpe de la mano izquierda sobre alguna nota, esta se ejecuta con cualquiera de los tres dedos de la posición, es una de las técnicas que independiza absolutamente a la mano derecha. **Track26**

❖ **Sitar efecto-** esta técnica funciona en la cuerda I y IV, debido a que la cuerda se empuja al borde la tastiera, generando así una intervención de la nota que oscila entre la madera y el aire, no permite gran velocidad ni dinámica. **Track27**

Otras

❖ **Scordaturas-** se pueden probar diferentes afinaciones que permiten nuevas posibilidades interválicas.

❖ **La incorporación de la voz-** esta se puede pensar de varias formas, cantar, murmurar, reír, hacer efectos, al unísono etc. todas las posibilidades vocales se pueden mezclar con las diversas técnicas del instrumento. (el audio se profundizara en el contrabajo polifónico)

❖ **Contrabajo percutido-** se utiliza el instrumento en su totalidad, tapas delantera y trasera, fajas, tiracuerdas, tastiera, etc. Estas partes pueden ser percutidas con arco, manos (palmas, dedos, uñas), baquetas etc. **Track28**

❖ **Clavijas-** se frota el arco sobre las clavijas, es necesaria mucha presión, su sonido es muy agudo y varía según el instrumento **Track29**

Lo interesante de estas técnicas es que muchas no están escritas, nacen desde la práctica de contrabajistas, mayormente improvisadores, y desde ahí pasan a la escritura. Al no tener márgenes estandarizados más que los físicos (corporal o acústico) de cada una de ellas, la imaginación y la apertura cumplen un rol fundamental al momento de trabajarlas, las posibilidades son infinitas y se ampliarán aun más con el concepto de contrabajo polifónico y la incorporación de diversas preparaciones.

3.4.2 El contrabajo preparado

La “preparación” (desde Cage), consiste en intervenir el instrumento con diversos materiales que alteran su timbre normal. Las diversas preparaciones responden a la búsqueda y necesidad de cada intérprete, “*basta entender que un instrumento no es más que un conjunto de posibilidades sonoras para ver que, en realidad, cualquier recurso es válido para extender y expandir esas posibilidades según las necesidades musicales*”³⁴, en varios casos estos intérpretes también son compositores y ellos mismos comienzan a utilizar estas nuevas sonoridades en sus piezas, así poco a poco se masifican algunas sonoridades. Si bien no han sido muy utilizadas en composiciones, es destacable la potencialidad que revelan como herramientas para trabajar directamente sobre el timbre. Aunque utilizadas con anterioridad, como es el caso de la sordina en los metales y en las cuerdas, ha sido en la segunda mitad del siglo XX, cuando, junto con las técnicas extendidas, han tenido su mayor desarrollo.

Algunos de los elementos utilizados*

- ❖ **Pinzas (maderas o plástico)**- una posibilidad es colocar directamente sobre la cuerda, estas interfieren la oscilación generando un corte en la cuerda, al dividirse en dos existe la posibilidad de tocar hacia el puente o hacia la ceja, ambas son muy diferentes y funcionan muy bien con arco y pizz. **Track30**
- ❖ **Clips** – estos al igual que en la descripción anterior pueden ir sobre la cuerda, dependiendo del tamaño se puede interferir más de una cuerda o dejar colgando desde el puente, ambas posibilidades son diferentes. **Track31**
- ❖ **Baquetas**- la baqueta, según el material de la cabeza, funciona de forma muy diferente, se puede utilizar como un batutto sobre alguna cuerda o directamente en el cuerpo del contrabajo, lo interesante es mezclar baquetas o alternar, baqueta-mano. **Track32**
- ❖ **Metales**- dependiendo de la forma de el metal puede ser utilizado de diversas formas, si es vara, como percusión, si es una lámina, entre las cuerdas, si es vaso, como deslizando sobre las cuerdas etc. **Track33**

*Me refiero algunos, porque el universo de las preparaciones es personal de cada intérprete, por lo cual, ejemplificaré con los que más utilizo yo en el contrabajo.

³⁴Wade Matthews, ídem. Pág. 140

❖ **Vidrios-** estos funcionan muy bien como slide de guitarra, o sobre otras superficies del instrumento. **Track34**

❖ **Plumavit-** puede ser utilizado sobre la cuerda o diversas partes del contrabajo es de un sonido ruidoso pero muy controlable. **Track35**

Los elementos indicados son solo algunos, cada material tiene una cualidad diferente, las preparaciones se utilizan tanto sobre las cuerdas como en el cuerpo del contrabajo. Mis descripciones son solo una de las posibilidades ya que estas son muchas, la idea de estas intervenciones es experimentarlas, trabajarlas con otros timbres, mezclarlas entre ellas, en fin, son técnicas que necesariamente vienen de la práctica y gustos personales ya que el contrabajo se convierte en un instrumento totalmente nuevo.

3.4.3 Contrabajo polifónico, mezcla de técnicas y texturas

Es una forma de tratar el contrabajo como un instrumento que puede mantener diversas voces sonando a la vez. Con la liberación funcional (técnicas tradicionales) de ambas manos se puede llegar a la ejecución de más de una técnica, lo cual constituye una evidente ampliación en la forma de entender el instrumento. La cualidad principal de la polifonía de timbres, es la libertad que encontramos para crear infinitas posibilidades al mezclar las diversas técnicas y preparaciones, teniendo así la posibilidad de generar diversas y nuevas texturas.

Dos componentes

- ❖ Arco- voz. **Track36**
- ❖ Arco- percusión. **Track37**
- ❖ Arco- pizzicato mano izquierda (armónicos, glisandos etc.). . . . **Track38**
- ❖ Voz- pizzicato. **Track39**
- ❖ Percusión- pizzicato. **Track40**
- ❖ Percusión- voz. **Track41**
- ❖ Arco –preparaciones. **Track42**
- ❖ Arco- arco (cada uno en diferente parte del instrumento). **Track43**

Tres componentes

- ❖ Arco- voz- percusión. **Track44**
- ❖ Arco- voz- pizzicato. **Track45**
- ❖ Arco- voz- preparaciones. **Track46**
- ❖ Arco- arco- voz. **Track47**
- ❖ Pizzicato- voz- percusión. **Track48**
- ❖ Pizzicato- voz- preparaciones. **Track49**

A todas estas posibilidades polifónicas, hay que sumar las técnicas por cada mano, como glisandos, bitonos, multifónicos, armónicos, diversos golpes de arco, la gran variedad de preparaciones etc. Esta forma de entender el instrumento nace de un trabajo personal de cada contrabajista, donde la exploración, la experimentación y el imaginario sonoro, son la base de toda propuesta.

Las diversas texturas que se pueden obtener con un tratamiento polifónico del contrabajo, enriquecen y amplían las posibilidades, tanto en la composición para el instrumento, como para los improvisadores. El paradigma del objeto sonoro nos plantea un mundo poco explorado, que aportará a la creación y a la imaginación de cada intérprete o compositor en sus procesos creativos.

Conclusiones

Porque la improvisación libre

Una de las razones por las cuales me siento tan cercano a La Improvisación Libre, es porque es una música que vive en el límite, su fragilidad y misterio se plasman desde el inicio. Para mí lo más interesante es su inexistencia, desde la nada y en un instante, comienzan a aparecer mundos sonoros totalmente oníricos, nacientes de un imaginario que se construye desde un colectivo de pensamientos e intenciones, es como si se estuviera escribiendo una historia donde todos los personajes de ella son igual de determinantes. Donde la base son los códigos más elementales de la comunicación, es una historia sin autor, este mini mundo surge desde códigos ancestrales de comunicación que están conectados a lo más íntimo de nuestra expresión, intuición y sentidos (en especial la escucha).

Ser intuitivo en la música es una cualidad que se da en todas las músicas y es fundamental para la conexión entre intérpretes, pero en La Improvisación Libre pasa a ser un estado fundamental, tiene mucha relación con la atención, el estar en el presente íntegramente, en una constante posición del *guerrero* como diría el nahuatl Don Juan, un estado abierto al mundo y sus mensajes, escuchar y ver profundamente lo tangible, reinterpretar la realidad y anteponerse a ella. Con esta reflexión, conecto esta expresión musical con el bosque, el mar, el viento, la lluvia, en fin, la naturaleza inestable, viva, escurridiza y cambiante. La improvisación libre es una música orgánica que se crea desde la escucha y las decisiones de sus ejecutantes, una constante creación colaborativa, tan orgánica, que su desarrollo depende absolutamente del estado de los participantes para la creación de estos mundos inexistentes.

No desconozco que en la música escrita se llegue a estos estados y mundos sonoros, donde la inestabilidad y las diversas texturas existen, pero hay un punto que la diferencia de la creación intuitiva. En la creación de una persona (especialmente en músicas totalmente determinadas) se refleja un pensamiento, una idea, existe un proceso de madurez y replanteamientos que terminan creando la obra, pero en la libre improvisación el resultado de ésta dependerá de un grupo de improvisadores, lo importante aquí es el proceso, es en él donde se encuentra toda la artesanía en la construcción de la performance, es la creación en colaboración, la no autoría, el no establecimiento, el desapego total al resultado y a la obra, una inmersión en el presente.

Cuando uno plantea esta manera de vivir la música y la comparte a un grupo de personas con nociones musicales más tradicionales, es inevitable el asombro al saber que no son creaciones trabajadas y que no hay nada establecido, que es imposible la creación de algo similar, que ese momento ya pasó. Recuerdo una de las improvisaciones más raras y difíciles de afrontar que he tenido.

Por el azar de un ascensor y el tamaño del contrabajo, terminé conversando con una señora de avanzada edad que pertenecía a un sindicato de escritores, tras un cruce de ideas me comentó que participarían en la feria del libro de Viña del Mar, a la cual me invito a “amenizar” con música. Su descripción de lo que quería fue algo ni tan formal ni tan popular, le comenté algo de lo que estábamos haciendo en un dúo de improvisación con Sebastian Tapia (guitarra y contrabajo), le pareció interesante. A la semana estábamos tocando en el estreno un libro de cuentos de esa asociación, el público, gente de avanzada edad y de una acomodada clase viñamarina. Fue una sensación muy rara, era uno de los públicos más tradicionales que podíamos tener, admiradores de los grandes maestros de la música, y nosotros ahí con nuestra improvisación. Cuando realizamos nuestra intervención (en un intermedio entre cuento y cuento) se concretó uno de los momentos más bellos que he tenido musicalmente, la reacción de la gente ante esta guitarra con fierritos, pinzas de ropa, ese contrabajo con dos arcos que no toca ni una nota, todo lleno de ruido, fue muy respetuosa, receptiva y emocional, dando origen a un mar de preguntas.

Después de la presentación con Sebastian tuvimos una larga conversación, algunas de las conclusiones a las que llegamos, fue la importancia de estar abierto a las oportunidades que constantemente tenemos a diario, empezando por el ascensor, que nos permitió la oportunidad de entregar una forma de hacer música diferente a un público muy alejado de este tipo de música, y tras la actuación, recibir las variadas opiniones, nos ayudó a sacarnos algunos de los prejuicios que tenemos. El pensar que esta música que no tiene forma ni desarrollos tradicionales no se conectará con un público tradicional, que la gente de tercera edad conservadora, nos iba a criticar por esta forma de hacer música, que las expresiones más experimentales no tienen cabida en un mundo creativo estático. Nos permitió ver que todo pasa por el poco apoyo al arte experimental, que estas manifestaciones que no tienen cabida en lugares académicos ni populares, necesitan de un espíritu de autogestión de espacios y momentos, que en si se desarrollan en pequeños círculos de interesados, pero como gran parte de la vida es azarosa, hay que estar abierto y atento a las oportunidades para compartir esta música, siempre habrá alguien a quien despertará una inquietud.

Desde los bajos mundos

En el proceso de este trabajo fue muy significativo reconocer hitos importantes en el desarrollo del contrabajo desde la mitad del siglo pasado, como la influencia del jazz y las nuevas propuestas de algunos compositores que fueron ampliando el espectro técnico del contrabajo, pero más aun fue encontrar a grandes improvisadores que marcaron un cambio directo en las técnicas de este instrumento.

La búsqueda de un lenguaje o forma de expresión la encontramos en diferentes contrabajistas ya nombrados, pero lo fundamental es que como cada uno con su bagaje práctico, estético, técnico, cultural y poético, fue aportando a esta ampliación desde distintas manifestaciones musicales, dependiendo de las corrientes de desarrollo de cada intérprete, se fueron perfeccionando y evolucionando diversas técnicas, es así como se percibe la gran diferencia estética entre cada uno de ellos.

El desarrollo técnico responde a las diversas estéticas musicales que encontramos en diversos países de Europa y Estados Unidos, por ejemplo, un ícono de la improvisación libre Peter Kowald. Su comienzo es inseparable de la influencia del freejazz y en especial de Ornette Coleman y Sun ra Archestra, trabajo realizado con diversas agrupaciones junto a sus colegas de Wuppertal, donde cabe destacar la evolución y desarrollo en su obra. De una visión más bien estilística como lo es el freejazz europeo, desemboca en una propuesta multicultural, esto tras sus trabajos con diferentes músicos del mundo, aquí se produce una retroalimentación muy interesante entre intérpretes, lo cual ira ampliando absolutamente su bagaje y visión de la música, esto se percibe claramente en uno de sus últimos conciertos que realiza en solitario y grabado antes de su muerte en el 2002, "*Silence and flies/ live at Niggelmuhle*" Free Elephant 005-2001, un disco lejano a estilos de improvisación, donde escuchamos una visión del contrabajo única y muy íntima.

La visión que tiene cada música es muy particular, así mismo sus técnicas, esto se aprecia escuchando sus trabajos personales, en ellos encontramos un mundo lleno de diferencias, si bien están en el contexto de la improvisación libre, las técnicas, que muchas veces son las mismas, son abordadas desde puntos de vista muy diversos y así permiten llegar a resultados muy particulares, es por esto que la estandarización de estas sonoridades se hace compleja y poco clara, son técnicas que, si bien se han llevado a partituras escritas, (esto tras el trabajo directo con compositores o bien escritas por ellos mismos, como el caso de Barry Guy, Joëlle Leandre o Scodanibbio), han tenido su mayor desarrollo en sonoridades que existen en el momento de la

improvisación, la sensibilidad expresiva que desarrollan estos improvisadores, permite afrontar estas nuevas posibilidades técnicas desde algo que algunas composiciones llamadas *contemporáneas* (teniendo en cuanto la diversidad de corrientes dentro de lo que llamamos contemporáneo) perdieron por un momento, la práctica, la experiencia directa con el desarrollo del sonido. Es por esto que el potencial de estas nuevas técnicas que aun siguen en desarrollo, la podemos apreciar en los contrabajistas pioneros en la improvisación y en las nuevas generaciones que los siguen.

Para mí, la improvisación libre ha sido una de las motivaciones más importantes para el desarrollo de este noble instrumento, no me dejo de maravillar con interpretaciones que están fuera de todo contexto musical docto o popular. La instancia de la improvisación permite el desarrollo libre de un discurso (no hay barreras que limiten o condicionen una sonoridad), al no tener dirección fija, los caminos ofrecen descubrimientos diversos, son muchas las opciones para un momento, por eso, cuando el intérprete esta solo, es donde más apreciamos su expresión musical, es una ventana a su ser, su comportamiento, su pensamiento, su sensibilidad y su técnica, esta totalmente expuesto no hay ninguna estructura que lo cobije ni resguarde, es solo él a la deriva del presente.

Bibliografía Específica

ALONSO Chefa, “Improvisación Libre, la composición en movimiento”, Ed. Dos acordes 2008 Baiona, España.

BAILEY Dereck, “La improvisación, Su naturaleza y practica”, Ed. Moorland Pub and Incus Record 1980 Ashbourne Inglaterra, Ed. Trea 1992 Gijon, España

BARBER Lloreç, “La Mosca tras la oreja” Fundación de Autor 2009 Madrid, España

BOULEZ Pierre, “Puntos de referencia” Christian Burgoise 1981 Paris Francia, Gedisa 1996 Barcelona, España.

CAGE Jonh, “Silencio” Wesleyan University Press 1961 Estados Unidos - Árdora 2005 Madrid, España

CAGE Jonh, “Notation” Something Else Press 1969, New York, Estados Unidos

LÉANDRE Joëlle, “SOLO”, Kadima Collective 2010 Edition MF, Paris, Francia

MATTHEWS Wade, “Improvisando, La libre creación musical”, Tuner Música 2012 Madrid, España

NYMAN Michael, “Música Experimental, de John Cage en adelante”, Cambridge University Press 1999 Inglaterra, Contmpo Documenta Universitaria 2006 Girona, España.

ROBERT Jean Pierre, “Modes of playing the double bass” Musica Guild 1995 Paris, Francia.

SMITH BRINDLE Reginald, “La Nueva Música, el movimiento avant-garde a partir de 1945” Oxford University 1986 Inglaterra, Ed. Ricordi 1996, Buenos Aires, Argentina.

TURETZKY Bertram, “The Contemporany Contrabass” University of California 1989, Estados Unidos.

Bibliografía complementaria

CAGE John, “Visual Art, John Cage en conversación con Joan Retallack” Metales Pesados 1996-2011

MONJEAU Federico, “La invención musical, ideas de historia forma y representación”, Paidós 2004, Buenos Aires, Argentina

FREGTMAN Carlos, “El tao de la música” Ed, Estaciones 1985

GRAETZER Guillermo, “La Música Contemporánea”, Ricordi 1980- Melos 2007, Buenos Aires, Argentina.

LOCATELLI Ana Maria, “La notación de la Música Contemporánea” Ricordi 1973, Buenos Aires, Argentina.

MALBRÁN Silvia, “El oído de la mente” FEM 2004 La Plata, Argentina.

SACHS Curt, “Musicología comparada”, Ed. Universitaria B. Aires 1959-1966. Argentina

RUHRBERG Karl, “Arte en siglo XXI” Taschen, 2005 Barcelona, España

Índice de ilustraciones

- 1- Imagen portada, Paloma Castro Tinta china, trabajo original para esta tesis.
- 2- Paloma Castro, idem.
- 3- Jackson Pollock 1951 sin título, museo de Barcelona.
- 4- William de Kooning, White and Black 1950.
- 5- Extracto de partitura de Morton Feldman, “De Kooning” 1969
- 6- Extracto de partitura de Sylvano Bussoti, en “Notation” de John Cage
- 7- Extracto de partitura de Graciela Castillo - El Pozo, en “Notation” de John Cage
- 8- Extracto de partitura de Louis Andriessen – A flowers song II, en “Notation” de John Cage
- 9- Extracto de partitura de David Bedford- Scientific American Piece for John Tilbury, en “Notation” de John Cage
- 10- Extracto de partitura de István Anhalt- Sketch from Symphony of Modules, en “Notation” de John Cage
- 11- Extracto de partitura de George Cacioppo- Cassiopeia, en “Notation” de John Cage
- 12- Extracto de partitura de Cornelius Cardew - Treatise, en “Notation” de John Cage
- 13- Partitura de Sylvano Bussoti, La Passion selon Sade, en Reginald Smith Brindle, La Nueva Música.
- 14- Paloma Castro, Técnica – idem.
- 15- El guitarrista Dereck Bailey y el saxofonista inglés Evan Parker
- 16- Contrabajista Norteamericano William Parker y el saxofonista Alemán Peter Brotzmann.
- 17- Percusionista Frances Le Quang Ninh
- 18- Compositor Español Llorenc Barber
- 19- Paloma Castro, Técnica – idem.
- 20- El contrabajista alemán Peter Kowald
- 21- El contrabajista italiano Stefano Scodanibbio
- 22- El contrabajista norteamericano Barre Phillips
- 23- La contrabajista francesa Joëlle Leandre
- 24- El contrabajista inglés Barry Guy
- 25- Paloma Castro, Técnica – idem.
- 26- Paloma Castro, Técnica – idem.

Anexos

Sobre la grabación del disco de respaldo

Las grabaciones se registraron el mes de diciembre del 2013 en mi hogar, se utilizó una grabadora digital Tascam DR-40 junto a dos micrófonos Rode NT1, en las grabaciones no hay ningún proceso ni montaje posterior, en el caso del contrabajo polifónico todas las voces son simultáneas (para demostrar algunas posibilidades).

Anexos 2

Páginas relacionadas a la improvisación libre y arte contemporáneo, entre ellas personajes importantes en el desarrollo de este trabajo, algunos de los sellos nombrados donde se encontrara gran producción de música improvisada y experimental.

<http://www.barryguy.com>

<http://www.efi.group.shef.ac.uk/>

<http://experimenta.biz/revistaexperimenta/ensamble-de-improvisacion/>

<http://www.auditionrecords.com/catalogue.php>

<http://www.fmp-online.de/eframeset.htm>

<http://www.incusrecords.force9.co.uk/>

http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/HOME.html

<http://amusalibre.blogspot.com/p/musica-improvisada-libre-en-espana.html>

<http://art-signal.org/be-bomb-la-guerra-transatlantica-a-traves-de-las-imagenes/>

<http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com/2012/01/willem-de-kooning-melodrama-of.html>

<http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/>

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-tres-libros-recientes-27-04-13/1791072/>