

EDDIE PRÉVOST

Cometer todos los errores adecuados: los humores de Monk y la naturalidad de Cage

El autor analiza la estética de la improvisación a partir de las posturas de Cage y Monk, y añade una tercera vía en la que las cualidades y los potenciales del azar y de la experimentación pueden resultar creativos y permitir una improvisación colectiva libre.

El término “improvisación” tiene un sesgo de informalidad. Nos hace evocar lo inacabado o provisional. En la música clásica occidental (si es que se usa ese término), se piensa en la improvisación como un método de ayuda a la composición, en el que las cosas se prueban antes de formalizarse y darse por terminadas. E incluso cuando se espera de un músico que responda espontáneamente a la música escrita –digamos, en un solo–, observamos que pronto desarrolla el intérprete una forma preferida y fija a la que se adhiere consecuentemente.

La mayor parte de la improvisación en el campo musical ha solido atribuirse a fuentes informales, aborígenes o no instruidas. La mente de conservatorio musical occidental siempre ha imaginado la improvisación –sobre todo peyorativamente– como algo primitivo. E incluso dentro de tradiciones y movimientos que utilizan y valoran algún tipo de método de improvisación –digamos, por ejemplo, en la música clásica india o en el jazz– hay una tendencia a que la improvisación se convierta en un estilo o lenguaje, y refleje algún tipo de formato y método que pueda ser anticipado. El desarrollo estilístico de esas formas parece darse por medio de cambios sutiles, marginales, cuya procedencia se remonta a menudo a idiosincrasias musicales, e incluso a errores que se han colado en la música. Las tradiciones orales son más tolerantes y se encuentran a gusto viviendo con esas irregularidades, algo así como cuando se transmite un mensaje de boca a oreja y se distorsiona en el proceso. A menudo, las desviaciones se convierten en rasgos especialmente apreciados.

Excepto en el caso de las más robóticas, todas las expresiones musicales llevan el sello del músico. No hay dos músicos que toquen igual. El peso de la nota y el soplo del aliento son difíciles de controlar y cuantificar. No obstante, en la vida musical formal se da una tendencia a tratar de suprimir esas diferencias y crear un estándar de técnica interpretativa. ¿Qué ocurriría, entonces, si existiera una estética que considerase que operar dentro de los momentos de intencionalidad es un desafío creativo? Parece ser que el pianista de bebop Thelonius Monk abandonó una vez el escenario de mal humor. Estaba muy descontento con la música que acababa de tocar. Cuando le preguntaron por qué creía eso, respondió que había cometido todos los errores inadecuados. Esa observación nos

conduce a un nudo filosófico claro, aunque apretado. Sugiere que, si existen errores inadecuados, ¡también existe la posibilidad de errores pertinentes!

Monk –aunque no cabe duda de que su observación iba totalmente en serio– estaba jugando con las palabras. La observación sigue siendo fructífera, precisamente porque se basa en una contradicción aparente. No obstante, eso nos lleva al nudo central de la cuestión de la estética de la improvisación. Nadie (espero) iba a suponer que Monk entró en el campo musical sin la intención explícita de hacer música expresiva. Cualquier músico que trabaje en el dominio público tiene algún tipo de intención. Y podría parecer que sólo efectuamos un ligero cambio de matiz lingüístico al desplazarnos desde el error intencionado de Monk hasta la idea de Cage de accidente controlado. Una de las cosas más importantes que perseguían los sistemas aleatorios y fortuitos de Cage era lograr que los músicos relajaran su relación con los materiales con que ejecutaban la música. Separar la expresión musical de cualquier narrativa coloca sin duda en un primer plano la conciencia del sonido, su peso y textura, en contraposición a sus resonancias emocionales. Eso puede tener efectos positivos para todos los músicos.

Sin embargo, existen diferencias sustanciales en los enfoques respectivos de John Cage y Thelonious Monk. En la música de Cage, la idea del accidente controlado coloca al músico en una posición neutra u objetiva. Cualquier música que resulte de ello no está concebida (ni debe estarlo) como expresión de la musicalidad personal. No obstante, la música sigue siendo resultado de un acto compositivo aun en el caso de que el músico sea cómplice voluntario de las instrucciones de Cage. Las decisiones extramusicales que exige el proceder de Cage alejan evidentemente al músico de cualquier aportación consciente a los sonidos resultantes. Si hemos de creer lo que se dice acerca de tales formas, la música existe fuera del control del músico. La música es de algún modo ella misma. Cage llegó a este tipo de ideas al iniciarse en el Libro de los Cambios taoísta, el I Ching, que tradicionalmente se vale de técnicas adivinatorias para encontrar respuestas a ciertas preguntas; es una especie de oráculo. Naturalmente, lo que está ausente para cualquier músico que siga las técnicas aleatorias de Cage es cualquier cuestión personal relativa a la naturaleza de la música con la que está comprometido. Solamente se sabe de su indeterminación e incertidumbre. El músico actúa como una especie de crisol en el que la música se formula, pero en relación a la cual –si se interpreta adecuadamente– el músico no debería tener ningún control intelectual o emocional ni expectativa alguna. El proyecto exige una sensación positiva de imparcialidad. Parece deducirse de ello que no puede haber ningún criterio –aparte de una neutralidad pasiva– para juzgar la música resultante. La música está, sin más. Y, si la personalidad de un músico se ha colado en la sensibilidad del oyente, entonces se considera que la música ha fracasado en su intención, que es centrar nuestros sentidos

en sonidos inocentes. En el mejor de los casos, los procedimientos objetivos de Cage, junto con la aparente atemporalidad y ausencia de narrativa de la música, sugieren una poderosa y peculiar sensación de actualidad que no se encuentra en ninguna parte. Una especie de naturalismo abstracto.

En la música indeterminada de Cage no hay ningún sentido de lo inadecuado aparte de la intrusión de la personalidad de un músico. Comparemos esto con el caso de Thelonious Monk. La suya fue una de las voces más singulares del jazz. Aun así, se hace difícil negar que su música intentaba –en igual medida que la música de Cage– encontrar otros lugares. Ambos músicos tienen la capacidad de sorprender. Monk, sin embargo, proponía a la personalidad como vehículo para la música creativa tanto como recomendaba Cage deshacerse del ego del intérprete. Si algo hace el enfoque de Monk, es impulsar al músico a desarrollar su individualidad más aún de lo que el ya relajado canon del jazz pudiera recomendar. Podría sugerirse que la fuerza de la marca de Monk en su música para combo era tan fuerte como la filosofía del azar de Cage lo fue en la suya. Monk presionaba y machacaba las teclas del piano tanto como a sus compañeros músicos, y estaba, por así decir, buscando activamente errores –o nuevas soluciones– sobre los cuales construir nuevos mundos musicales. Cage, por otra parte, pide a los músicos que hagan cálculos convencionales y casi mecánicos como forma de construir un proyecto para una actuación a fin de eliminar cualquier atisbo de expresión personal; por ejemplo, en las Variaciones 1-6 y en el Concierto para Piano. En consecuencia, al alejar al músico de una intención musical específica, ese método aleja también el propio concepto de error.

Hay, sin embargo, otro modo en que las cualidades y resultados potenciales del azar y de los procedimientos experimentales pueden resultar creativos, así como permitir el desarrollo de una experiencia humana individual y colectiva: me refiero a la improvisación colectiva libre. Y al contrario de cualquier idealismo o autoritarismo que pudiera acompañar a las nociones de actividad colectiva, la realidad de trabajar con otros agudiza cualquier inestabilidad inherente y aumenta el desorden que acarrea el componer música. Buscar cosas nuevas, empujar a los instrumentos, empujar a los demás músicos (¡y dejar que te empujen a ti!) es un compromiso progresivo y nada neutral o intranscendente. Toda esa actividad va inevitablemente más allá de cualquier idea dominante de control. Pero al mismo tiempo coloca al músico en el centro de ese proceso mágico y humanizador llamado composición musical.

En el taller de improvisación de Londres que he estado realizando con carácter semanal durante casi cuatro años, hemos desarrollado procedimientos en los que no hay norma alguna respecto a lo que hay que hacer. Músicos de todas las edades, sexo, procedencias musicales, grupos étnicos y orígenes nacionales han venido a trabajar con los materiales

disponibles: sus instrumentos, sus sensibilidades físicas, emocionales e intelectuales, el lugar y los demás músicos presentes. A nadie se le dan instrucciones ni órdenes, y las únicas recomendaciones son dejar de lado conceptos desarrollados previamente acerca de lo que constituye la música y, en ese proceso, centrarse en el instrumento o material que están usando de un modo nuevo. Los animo a que reevalúen sus respuestas al instrumento. Y, en consecuencia, a que cada vez que están haciendo música traten de hacer algo –por muy pequeño que sea– que no hayan hecho nunca: que se aparten de sus respuestas normales, habituales, y exploren ese entorno. Después les sugiero que usen sus propias investigaciones en un diálogo progresivo con el resto de los músicos con quienes están tocando. Que utilicen la presencia de otros como tabla de armonía y también como punto de resistencia para sentir la importancia de su propio compromiso con los materiales.

EDDIE PRÉVOST es percusionista y miembro fundador del grupo de improvisación AMM. Matchless imprint, Copula, publicó en 1995 su ensayo *No Sound is Innocent*. Vive en Londres.

Este texto también se ha publicado en *Edwin Prévost Minute Particulars: meanings in music-making in the wake of hierarchial realignments and other essays*, Copula, publicación de Matchless Recordings and Publishing, R.U., 2004.