Componer significa construir un instrumento.

HELMUT LACHENMANN

Una obra musical no existe sino en el momento de su interpretación.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Toda interpretación musical (...) requiere improvisación.

C. S. GOULD & K. KEATON

Introducción

El hecho de que lo que nos parece importante de la música, es decir, el efecto que la música tiene en nosotros, eluda hasta cierto punto los recuentos verbales que hacemos de ella ha dado lugar a algunos persistentes malentendidos. Suele admitirse que, gracias a un tremendo poder expresivo no sujeto a las limitaciones de una semántica¹, la música se convierte con notoria facilidad en un contenedor de cualquier cosa, en un vasto y maleable depósito de proyecciones psicológicas y emocionales y, en consecuencia, en un instrumento generador de comunidad y empatía, una eficaz herramienta de cohesión social. Pero, al mismo tiempo, también hay algo poderoso en la música que me interpela a *mí*, que no nos interpela a *nosotros* —o no en igual medida—. Yo diría que esto sucede, de algún modo, incluso en escenarios de escucha comunal masiva. Si Jonathan Swift decía que la sátira es un espejo en el que vemos reflejado a todo el mundo excepto a nosotros mismos, la música parece el espejo opuesto: en él se ve cada uno reflejado a sí mismo de una manera prácticamente intransferible, pero no a los demás. No quiero decir que la música alimente el solipsismo o algún tipo de conducta asocial —que también puede ser, pero no me interesa eso ahora—. Quiero decir que la sensación de que aquello que escuchamos se dirige a cada uno de nosotros de algún modo peculiarmente personal, íntimo, es una

1. «Negarle a la música una esencia semántica comparable al lenguaje no implica que no podamos imponer significados semánticos a una estructura musical no significativa» (Agawu 2009: 26), sino, simplemente, que «[m]ientras las palabras tienen un significado léxico más o menos fijo, las unidades musicales —sean las que sean— no» (Agawu 2009: 25). Esta y el resto de traducciones de este libro son del autor, a menos que se indique lo contrario.

de las experiencias típicas del oyente —o, al menos, del oyente occidental actual—. Como se ha señalado a menudo, la música es *habitable* de una forma diferente de cómo puedan serlo los productos de otras disciplinas artísticas. Tener una experiencia musical supone en cierto modo *estar dentro* de esa experiencia de una manera quizá más acusada que la que anima nuestros tratos con la literatura, la danza, las artes plásticas o el cine (cf. Sparshott 1987: 48). La vívida impresión, no de estar asistiendo a algo, sino de formar parte de lo que está pasando, marca en buena medida esa experiencia. Pero esta sensación de inmersión o robusta inmediatez sensorial conlleva no solo percibir unos contenidos que pueden alcanzar una sutileza emocional extrema. Implica también entrar a formar parte de la relativa ingobernabilidad de lo que allí sucede, es decir, de un proceso supuestamente refractario al orden conceptual que ya desde antiguo ha sido visto como una amenaza o una falta.

Pero la música no es inefable. Al menos no en un sentido especial. No más inefable que los gatos o las manzanas. Si es cierto que la música es inefable, lo es de la misma manera que en buena medida nuestra experiencia del mundo es inefable. El lenguaje no agota la experiencia humana. Lo que no implica la necesidad de considerar que esa falta de palabras haya de tener una significación específicamente estética. Y mucho menos tomar nuestras limitaciones lingüísticas y cognitivas como un pretexto para arrojarnos en brazos de lo numinoso, que es lo que sucede con no pocos discursos acerca de la música, con frecuencia lastrados por el sentimentalismo o la transformación de la emoción en cliché. Por otro lado, como pasa habitualmente, la otra cara del énfasis en el misterio tiende a ser de carácter eclesial o burocrática, la cara disciplinaria del culto. En este sentido, una mezcla de impaciencia y menosprecio de lo perecedero nos ha llevado a intentar remediar esa *ingobernabilidad* temida postulando una concepción de la música como objeto inmaterial, fijo, repetible —una especie de eternidad portátil—. O, en otras palabras, nos ha llevado a generar la noción de obra musical como objeto

abstracto asociado a un texto. Carl Dahlhaus ha llegado a decir lo siguiente:

En vista del hecho de que un acceso inmediato e intuitivo [a la música] solo permitiría una descripción vaga y metafórica, la reflexión sobre lo que es la música puede partir de la notación en que se escribe la música (Dahlhaus y Eggebrecht 2001: 191).

Que es básicamente lo mismo que si un zoólogo dijera: «En vista de que el gato no se está quieto, la reflexión sobre lo que es un gato puede partir de este gato de escayola». Trataré en el apartado III.1 esta extraña manera de proceder, una práctica, forjada a imagen de los estudios literarios, que ha estado vigente en occidente durante los últimos 200 años y según la cual las obras musicales son «textos musicales inviolables cuyo significado debe descifrarse» mediante procedimientos exegéticos (Dahlhaus 1990: 9). El problema es que hay un océano entre la práctica literaria y la musical. El texto literario es la *presencia* de literatura. El texto musical —la partitura— es la *ausencia* de música. O dicho, si se quiere, de un modo menos taxativo: la literatura necesita el texto; la música no². Esto, en cualquier caso, no supone de ninguna manera poner en cuestión el valor de nuestros sistemas de notación, sino tan solo llamar la atención acerca del hecho de que la música está en otra parte. Aun a riesgo de consignar obviedades, recordemos que

[l]as partituras contienen información musical, alguna exacta, otra aproximada, junto con indicaciones acerca de cómo debe interpretarse esta información. Pero la *música* propiamente dicha es algo imaginado,

2. Entiendo aquí que se puede hablar perfectamente de narración oral o poesía oral, pero no de *literatura oral*. Tal expresión sería un contrasentido, si aceptamos —como creo que es legítimo hacerlo— que la literatura es una institución que nace con el texto.

primero por el compositor, luego en asociación con el intérprete y en última instancia comunicado en sonido (Hill 2002: 129).

Por supuesto, el texto es relativamente dócil, acotable, mensurable, reproducible y, hasta cierto punto, racionalizable. El evento musical real no, o no del todo. En este sentido, la conducta de Dahlhaus, o la del textualista en general, es semejante a la del borracho que buscaba sus llaves debajo de una farola, no porque las hubiera perdido allí, sino porque allí había más luz.

Este libro *no* contiene una defensa o un elogio de la improvisación musical, sino un intento de esclarecer su naturaleza, sus rasgos principales y su alcance. Pretendo en él argumentar que nuestras prácticas musicales en general giran en torno a la improvisación. En consecuencia, me interesa menos la improvisación en tanto género que ver hasta qué punto los eventos musicales —obras, interpretaciones— son constitutivamente improvisativos. Hay, en términos generales, tres imágenes erróneas que entorpecen una correcta caracterización de la improvisación. Dos de ellas propuestas, siquiera de modo implícito o por omisión, por los tradicionales *enemigos* de la improvisación. Y una tercera postulada igualmente tanto por sus enemigos como por sus presuntos valedores. Creo que las dos primeras son falsas. Pero, como de costumbre, la más dañina es la que contiene el encomio de los amigos. La primera es la creencia según la cual la improvisación poco tiene que ver con las prácticas comunes de la llamada música culta y la convencional sujeción del intérprete al texto. La segunda entiende que los eventos musicales que no están ligados a un texto —o a un conjunto de instrucciones dotado de un cierto grado de explicitud— no tienen un valor significativo. Y la tercera, que bien podríamos llamar el *enemigo en casa*, es la concepción de la improvisación como un fenómeno ajeno a todo marco normativo. Conviene aclarar en este punto que hablo de *enemigos* de un modo puramente descriptivo o escasamente emocional. Constató únicamente hechos como que, en el currículo y en

las leyes educativas vigentes que deciden lo que debe impartirse en los grados elemental y medio o profesional de la enseñanza oficial de la música dentro del estado español, la improvisación —a pesar de figurar, en ocasiones y en el mejor de los casos, entre los objetivos pedagógicos— no tiene en términos generales una presencia sustantiva o transversal en los contenidos de la enseñanza³.

Dicho esto, me propongo defender, en contra de esas tres creencias o imágenes, que toda interpretación depende de un conjunto de instrucciones no necesariamente textual ni objetual. Que ese conjunto de instrucciones siempre infradetermina las interpretaciones que de él se derivan; es decir, que hay siempre en toda interpretación una serie de propiedades no previstas por el conjunto de instrucciones del que esa interpretación procede. Y que, en consecuencia, toda interpretación es constitutivamente improvisativa. Por otro lado, y en contra de las teorías más aceptadas por nuestra tradición reciente, no creo que sea posible concebir una obra musical desligada de una interpretación. Por lo tanto, habida cuenta de que toda interpretación es de naturaleza improvisativa, la obra musical habrá de ser constitutivamente improvisativa. Para que todo esto tenga sentido,

3. Cf. Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899>> y Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, ... <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-1221>>. Debo dar las gracias a Laura Navarro por su valiosa información sobre estos asuntos. Importa señalar, en cualquier caso, que no se trata solo de una carencia doméstica. Si bien en menor medida, este orden de cosas también está presente en otros lugares donde la música y su estudio gozan de una estima muy superior. En los Estados Unidos, por ejemplo, aunque «la guía 2010-2011 de la Asociación Nacional de Escuelas de Música (NASM) establece que todos los estudiantes de escuelas de música universitarias deberían adquirir destrezas improvisativas (...) ya sea como un aspecto de la composición (...) o la interpretación, (...) la mayoría de las escuelas de música de educación superior proporcionan la mínima instrucción posible sobre improvisación (...). Académicamente, la improvisación es vista como algo que pertenece únicamente al departamento de jazz» (Woosley 2012: 9).

será necesario, por el camino, poner en tela de juicio la concepción platónica de la obra musical en tanto objeto abstracto, la tradición del compositor como figura sacerdotal y otras nociones afines heredadas del romanticismo. En definitiva, no creo que la música deba ser entendida como un ejercicio de producción de objetos autónomos, almacenables y reproducibles, sino fundamentalmente como una actividad o una práctica común que produce eventos materiales concretos, efímeros e irrepetibles (cf. Small 1998). Concibo la obra, en este sentido, como una entidad dependiente de la experiencia musical concreta, es decir, una entidad cuyo adecuado conocimiento y disfrute depende de un modo esencial de nuestros sentidos.

La improvisación puede ser entendida como rasgo de una práctica musical o como género. En esta segunda acepción, además de la llamada improvisación libre, podemos distinguir otras formas musicales eminentemente improvisativas como el jazz o, fuera de la cultura occidental, la música carnática del sur de la India o el *radif* iraní, entre otras muchas. No obstante, este ensayo parte de la hipótesis de que la improvisación es un elemento constitutivo de toda música, es decir, inherente al fenómeno musical. Al menos, a todo fenómeno musical dependiente de una interpretación humana. En palabras de Micheál O'Suilleabhain, la improvisación es «el proceso de interacción creativa (...) entre el músico ejecutante y un modelo musical que puede estar más o menos establecido» (en Nettl 1998: 18). Sin embargo, es crucial tener en cuenta que no solo la reciente tradición culta ha considerado habitualmente la improvisación como algo ajeno a sus procedimientos creativos. En la misma dirección, los propios *improvisadores* normalmente se resisten a conceder que, en lo esencial, sus prácticas solo difieren en cuestión de grado de la mal llamada «música no improvisada». En consecuencia, a lo largo de este ensayo cuestionaré determinadas características que a menudo se han atribuido —a mi entender, sin suficiente fundamento— a la improvisación libre o a músicas con un alto grado de improvisación con el único objeto de diferenciarlas de las supuestas músicas no

improvisadas. Por un lado, insisto, para mí no existen las músicas *no improvisadas*, sino músicas con un menor grado de improvisación. Por otro lado, el hecho de recusar algunos de los supuestos rasgos diferenciales tanto de la improvisación libre en cuanto género como de la tradición clásica no implica negarles a ninguna de estas dos prácticas su especificidad, sino tan solo poner en tela de juicio cierto tipo de caracterizaciones que obedecen, con frecuencia, a un deseo evidente de diferenciarse del *enemigo* por medio de proyecciones ideológicas que operan con caricaturas o interesadas deformaciones de la realidad, a saber, el libertario improvisador enfrentado al carácter fascistoide de la música clásica y, a la inversa, la música *seria y culta* contra la invasión de la vulgaridad.

Una aproximación cabal a la improvisación dependerá pues en buena medida de lo que entendamos por interpretación y por obra musical. Y, *mutatis mutandis*, lo mismo ocurre con cada uno de estos dos elementos, toda vez que hay una relación de interdependencia entre los tres conceptos. Por lo tanto, en algún tramo de este ensayo haré de modo inevitable alusiones a determinadas cuestiones que solo habrán de ir esclareciéndose convenientemente en las páginas sucesivas. Pero no creo que esto sea obstáculo para la claridad de la exposición. Debo hacer notar también, que por *interpretación musical* entenderé, a lo largo de todo el texto y a menos que se indique lo contrario, el ejercicio común humano de generar música —tocar, cantar— a partir de un conjunto de instrucciones. Ninguna otra acepción de interpretación, como aquellas cercanas a esclarecer, explicar o atribuir significados a algo, será tomada en cuenta de manera sustantiva. Toda cuestión relativa a la hermenéutica queda en consecuencia —y en la medida de lo posible— fuera de los propósitos de este libro. Por otro lado, con esta acepción de interpretación me refiero fundamentalmente a una actividad llevada a cabo por seres humanos, de modo que ciertas piezas musicales destinadas a la reproducción mecánica, electrónica o digital podrían no acomodarse a las tesis defendidas en este libro. Creo, no obstante, siguiendo a

autores como Adam Harper (Harper 2011: 32, 48-9), que es posible entender este tipo de reproducciones también como interpretaciones humanas, pero esta es una delicada cuestión que habrá de ser abordada como merece en otro lugar.

En más de una ocasión me he encontrado con amigos, conocidos o colegas, tanto dentro del ámbito filosófico como del musical, que han expresado sus reservas acerca de mis planteamientos aproximadamente en estos términos: «el problema es que tratas con prácticas diferentes: no es lo mismo Scarlatti que Rumba 3 que los Dead Kennedys que Hossein Farjami, etc.». Sin embargo, pretender que nada es lo mismo es tan ocioso como afirmar que todo es igual. Sin duda, un tipo indispensable de investigación consiste en enfatizar los rasgos diferenciales de cada una de las prácticas musicales encarnadas por cada uno de los nombres citados, es decir, aquello que los separa. Pero no es menos útil ponderar lo que puedan tener en común. Es decir, si observamos algún rasgo central compartido por distintas prácticas —por ejemplo, una interpretación no determinada en cierto grado de antemano—, sería absurdo no considerar la posibilidad de que nos encontramos ante variantes de un mismo fenómeno y de que, por lo tanto, esas prácticas son susceptibles de ser estudiadas conjuntamente —al menos en virtud de ese rasgo—. Ni veo tampoco necesidad alguna de tomar en consideración la afectada recomendación pseudo-pluralista de hablar preferentemente de *músicas* en lugar de *música*, en razón de que hay muchos tipos de *música*. ¿Qué ganamos con esto? También hay muchos tipos de camisas: con puños, cuello mao, sin botones, de franela, color mostaza, de niño, *slim fit*, con chorreras. Y todas caen bajo el concepto «camisa». Sin duda, hay y ha habido en ciertos ámbitos del saber un nefasto prurito uniformizador que interesadamente nivela, soslaya o elimina diferencias en favor de una cultura, ideología o clase en particular. Durante mucho tiempo, cierta musicología y cierta filosofía de la música han sido claros ejemplos de este comportamiento (cf. Rink 2003, Parmer 2014). Pero también es fácilmente observable en ocasiones

un ansioso deseo de singularidad —*yo no soy como tú*— que quizá la realidad desmienta, un localismo o particularismo estéril que recuerde ciertos casos de hipermnésia, esa dolencia —estudiada por el neuropsicólogo ruso A. R. Luria— algunos de cuyos afectados son capaces de recordar cada uno de los perros que han visto en su vida, pero no concebir el concepto «perro» (Weinrich 1999: 177)⁴.

No tengo intención, por otro lado, de proponer una definición o caracterización de los conceptos y prácticas abordados en estas páginas en términos de propiedades esenciales o condiciones de identidad necesarias y suficientes, sino un conjunto relevante de rasgos que nos permitan reconocer el objeto o los objetos de este estudio de un modo falible pero razonable. Identificar vínculos *reales* y afinidades sustantivas entre distintas prácticas no contribuye a eliminar diferencias *reales*, sino a comprender mejor esas prácticas, es decir, a intentar arrojar alguna luz sobre lo que hacemos en realidad cuando hacemos o decimos que hacemos música. Como ha escrito Kendall Walton,

¿por qué habríamos de escoger entre atender a los particulares y desarrollar teorías globales? (...) Señalar las similitudes a menudo es la clave para entender las diferencias. Y algunas diferencias no se hacen evidentes sino sobre el trasfondo de las similitudes. Una vez reconocemos el efecto de la gravedad tanto sobre las manzanas que caen como sobre los planetas giratorios, podemos explicar sus sumamente diferentes movimientos señalando la operación de la fuerza centrífuga en un caso pero no en el

4. Que es también la dolencia de «Funes, el memorioso», en el famoso cuento homónimo de Borges. Laudan Nooshin ha estudiado oportunamente cómo a menudo estas posiciones particularistas obedecen a «una necesidad de perpetuar la diferencia y, en particular, [a la necesidad] de la música culta occidental de mantener sus “otros”» (Nooshin 2003: 251). «Al igual que las nociones esencialistas de raza y cultura, los discursos esencialistas acerca de la creatividad enfatizan la diferencia en detrimento de la similitud» (Nooshin 2003: 280).

otro. (...) Lo que es insatisfactorio es acabar solo con un montón de diferencias inexplicadas —particulares sui generis, o restringidas clases de cosas consideradas como sui generis— sobre las que solo podemos decir que cada una es como es. (...) No explicamos una cosa declarando que es *solo diferente*; eso es simplemente la declaración de un fracaso (Walton 2007: 156-57).

Hay, pues, una tesis central en este libro: la obra musical es constitutivamente improvisativa. Esta tesis se sigue de otras dos, a saber, (1) que no puede concebirse una obra musical desligada de la interpretación y (2) que toda interpretación es improvisativa en menor o mayor grado. Pero estas tres afirmaciones se fundamentan a su vez también en dos indispensables consideraciones de orden más general, que atraviesan y sostienen la visión global que el libro defiende. La primera es que nuestras prácticas musicales constituyen una gramática o conjunto de gramáticas, entendidas, al modo del último Wittgenstein, como una extensa serie de usos cuyo funcionamiento va más allá —o viene más acá— de nuestras teorías y nuestros géneros. Teorías y géneros son maneras necesariamente limitadas que tenemos de intentar hacer explícitas o acotar proposicionalmente estas prácticas. Pero no deben confundirse con ellas. La prácticas siempre exceden y preceden a la teoría. Conviene tener claro, pues, que, en este sentido, la gramática o gramáticas musicales constituyen una extensa práctica o un conjunto de juegos cuyas reglas no suelen aprenderse de un modo proposicional o explícito (ver *infra*, pp. 65 y 84). Como los juegos de lenguaje de Wittgenstein, nuestros juegos musicales carecen de límites nítidos o impermeables, están siempre interrelacionados y en marcha y sus reglas van cambiando a medida que son jugados. La segunda de estas consideraciones generales —que en cierto modo se deriva lógicamente de la primera— es que, contra la persistente concepción heredada de la historia de la música como catálogo de genios y obras maestras, el desarrollo de nuestras prácticas musicales es esencialmente un proceso colectivo

o intersubjetivo, un espeso tapiz común tejido simultáneamente por la anomalía y la convención⁵.

Como espero que el índice sugiera en alguna medida, el libro está estructurado de la siguiente manera. El capítulo primero está destinado a proporcionar un asiento contextual a la improvisación, así como una exposición preliminar de sus rasgos principales. En el segundo se abordan las relaciones entre interpretación e improvisación, prestando especial atención a ciertos aspectos de la cuestión de la normatividad en la creación musical. El tercero lo constituye una discusión crítica sobre los rasgos generales de nuestra noción heredada de obra musical y las (evitables) tensiones que esta concepción no puede dejar de generar en relación con la interpretación y la improvisación. En el capítulo cuarto trato de encuadrar los materiales resultantes de los tres capítulos precedentes en el marco de la discusión ontológica y metaontológica, en los términos en que esta viene produciéndose en el seno de la filosofía analítica, y postulo una noción de obra musical —como he dicho más arriba— contraria a la hegemónica doctrina platónica. Y, por fin, con el quinto concluyo, no sin antes exponer ciertos aspectos significativos del parentesco entre naturaleza, música y simulación que han venido marcando hasta hoy, de manera decisiva, *nuestra* comprensión de la creación musical.

5. Ver, en este sentido, por ejemplo, De Nora (1995). Para una discusión matizada acerca de la noción de genio, ver Kivy (2001a) y Young (2011b).