



TRANS 16 (2012)
RESEÑAS/ REVIEWS

Gabriel Solis y Bruno Nettl (eds.): *Musical improvisation: Art, education and society*. Chicago: University of Illinois Press, 2009. 357 pp. ISBN: 978-0-252-03462-6 e ISBN: 978-0-252-07654-1

Reseña de María Victoria Assinnato (Universidad Nacional de La Plata)

Este libro ofrece una extensa compilación de capítulos que tratan desde perspectivas diferentes, aunque no distantes entre sí, el significado del término improvisación de acuerdo con las características que esta práctica conlleva en su contexto de pertenencia. Este ejemplar puede ser considerado la continuación del reconocido *In the course of the performance* editado también por Bruno Nettl junto a Melinda Russell en 1998, aunque la diferencia entre estas obras radica, principalmente, en los enfoques explícitos desde los cuales los autores proponen ahora estudiar la temática. Esta edición de Nettl y Gabriel Solis continúa el camino abierto por la obra de Nettl y Russell desterrando por completo la idea de la improvisación como patrimonio exclusivo del jazz, al mostrar detalladamente la diversidad de performances en las que está presente la improvisación. En este sentido, coincide con el enfoque propuesto por Derek Bailey (1992) y lo amplía, dado que este autor sólo presenta un conjunto reducido de performances musicales de distintos géneros en los que la improvisación está presente, y se aleja de puntos de vista como los de Paul Berliner (1994) e Ingrid Monson (1996) que ejemplifican la improvisación únicamente a través del jazz.

Esta edición presenta tres perspectivas claramente definidas, a partir de las cuales se

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



analiza el tema en diferentes contextos, mientras que el anterior es un compendio de estudios quizá un tanto menos abarcador. Cada una de estas perspectivas se corresponde con una sección del libro. Los capítulos de la primera sección titulada “sociedad” establecen vínculos entre la improvisación y los aspectos sociales, políticos y culturales del contexto donde se llevan a cabo las improvisaciones; en la sección de “educación” los textos están propuestos sobre la base de una perspectiva pedagógico-educacional y en la última, “creación”, se encuentran los capítulos que ofrecen explicaciones sobre la improvisación como proceso creativo. Todos ellos toman diferentes ejemplos de prácticas improvisadas en contextos culturales variados y distantes, además de que tratan la improvisación en distintos momentos históricos. Esto significa que en esta edición podemos encontrar desde un capítulo que examina la comúnmente estudiada improvisación en el jazz hasta aquellos capítulos que indagan el contenido improvisado en música árabe; en obras de compositores occidentales como Cage, Mozart, Beethoven, Chopin y Schumann; en prácticas recitadas como los lamentos en los funerales ucranianos y de la oratoria del Corán; y hasta en una clase de danza. He aquí un valioso aporte que ofrece una amplia visión de la temática evitando reduccionismos y acotaciones de la misma al género del jazz, planteando, por el contrario, la presencia de la improvisación en diversos géneros y estilos de músicas del mundo, e incluso en prácticas no musicales correspondientes a momentos históricos disímiles.

En el prefacio, los editores parten del reconocimiento de la estrecha relación entre improvisación y composición, considerándolas dos caras de un mismo proceso, haciéndose difícil determinar dónde termina una y comienza la otra. Sostienen además que la literatura académica sobre el tema ha girado en torno a: (I) caracterizar la improvisación, (II) establecer la relación entre las bases aprendidas y lo improvisado en una performance e (III) indagar por los procedimientos frecuentemente utilizados en esta práctica. Por ello, junto con los autores de los capítulos, los editores consideran ineludible la formulación de ensayos e investigaciones sobre la improvisación en variados contextos que permitan poner en evidencia la naturaleza de esta práctica. De la combinación del interés en la historia de la música, la educación musical y la danza, y la relación de estos tres campos reforzada por su dependencia mutua en la improvisación, emerge la organización de este ejemplar, que ha sido fuertemente influenciado por los trabajos pioneros de Ernst Ferand (1938) y que pretende impulsar el estudio de la improvisación hacia nuevas direcciones.

Continuando, la primera sección “sociedad”, presenta en el capítulo inicial un ensayo sobre la relación entre el jazz y la sociedad, advirtiendo los aspectos políticos de esa relación. Ingrid

Monson propone la existencia de un doble conflicto al explicar, por un lado, la relación entre la música y las grandes cuestiones sociales tales como el poder, la ideología, la hegemonía, entre otros, y por el otro, la relación entre el acto de hacer música y los temas sociales más locales, como la construcción de comunidades, la resistencia política, los significados simbólicos, entre muchos otros. La autora identifica la primera de estas relaciones con el ámbito académico, mientras que considera que la segunda se desarrolla en un contexto bastante más pequeño y disgregado, y esto trae como consecuencia un funcionamiento político dispar del jazz en cada espacio. En el segundo capítulo, Sabine Feisst examina las razones por las que John Cage fue hostil a clasificar como improvisada la mayor parte de su obra, argumentando que podría vincularse con la mala reputación de la que gozaba la improvisación en ese momento histórico. El tercer capítulo estudia el funcionamiento de la improvisación en los funerales en Ucrania en un género llamado lamento ucraniano, examinando principalmente las relaciones que se suscitan en ese contexto. Su autora, Natalie Kononenko, sostiene la existencia de una cantidad importante de actitudes hacia la improvisación que se presentan completamente dependientes del contexto. En el cuarto capítulo, Anne Rasmussen observa la mixtura entre creación y recreación en los recitadores del Corán en Indonesia. Analiza en forma aislada los elementos que componen la performance y consecuentemente, caracteriza la enseñanza, el aprendizaje, la práctica de improvisar y la evaluación de la recitación que, a pesar de estar fuertemente reglada por las normas del sistema, es improvisada por los recitadores. En el quinto capítulo, uno de los editores –Gabriel Solis– une algunas ideas sobre la escritura y la enseñanza de la historia del jazz en los últimos años, desarrollando una historiografía sensible a la crítica posestructuralista, y la teoría poscolonial, que ejemplifica a través del trabajo de músicos de jazz tanto de forma individual como grupal. Hacia el final de la primera parte de esta edición, el capítulo seis, escrito por Thomas Turino, examina la naturaleza de las “tradiciones de participación” en música¹. Posteriormente explica el papel de la improvisación en estas tradiciones y argumenta que los espacios de improvisación son necesarios para la música participativa, principalmente para el desarrollo de estados de flujo².

La segunda parte de este ejemplar, “educación”, comprende aquellos capítulos planteados

¹ Las comunidades Shona (Zimbawe, Mozambique) , Aymará (Bolivia y Perú), y la escena de la contra danza (medio oeste norteamericano) son consideradas por Turino como tradiciones de participación porque practican un “tipo especial de arte donde los participantes (...) están cara a cara. Este campo está definido por la prioridad ética de la participación de tantas personas como sea posible en los actos reales de hacer música y danzar” (109).

² La teoría de los estados de flujo fue propuesta por Csíkszentmihályi y Csíkszentmihályi (1988) para describir los estados a los que asiste el sujeto en plena participación en una actividad. Los estados de flujo se componen, básicamente, de contenidos y emociones que son canalizados en consonancia con la tarea en cuestión.

desde una perspectiva pedagógica. Allí, Patricia Shehan Campbell plantea en el séptimo capítulo una tríada sumamente interesante: improvisar para aprender música, aprender a improvisar música, e improvisar música para aprender; y en ella, apoya varios argumentos hacia una pedagogía de la improvisación. En el capítulo ocho, Robert Levin observa la dificultad de improvisar a partir de los lenguajes individuales de los grandes compositores, más precisamente en el lenguaje de Mozart, sin tener una amplia formación en la gramática, la sintaxis, la retórica, la textura y la composición de este estilo musical puesto que la improvisación debe adecuarse a las características estilísticas de la música en cuestión. Por su parte, Charlotte Mattax Moersch ofrece en el noveno capítulo numerosos testimonios que documentan el valor de la improvisación en teclado en el período barroco. Posteriormente, John Murphy analiza la enseñanza de la improvisación en jazz en el ámbito académico universitario a través de entrevistas con estudiantes y profesores de la Universidad de North Texas en el décimo capítulo. Bruno Nettl narra en el capítulo once la experiencia de aprender música persa bajo el supuesto de que no se enseña a improvisar, sino que se aprende el radif³ y es él quien “enseña”. El capítulo doce compara la improvisación en jazz con la improvisación en música hindú efectuada por intérpretes de sitar. Stephen Slawek, su autor, reconoce que los procesos improvisatorios de estos géneros tienen cualidades comunes pero que difieren en su contenido. Concluyendo la segunda parte de esta edición, el capítulo trece cede el turno a la improvisación en una clase de danza moderna y contemporánea. Allí, John Toenjes intenta arrojar luz sobre este fenómeno, describiendo las funciones de la música en las clases de baile y de los músicos en el aula, e identificando los procedimientos y modos de pensar que acompañan la tarea.

La tercera y última sección de este ejemplar es “creación”. En el capítulo catorce, Stephen Blum examina múltiples conceptualizaciones sobre la improvisación y enfatiza las diferencias entre percepción y experiencia de la práctica improvisatoria, sobre la base de lo que considera las tres fases del proceso creativo de improvisar. El decimoquinto capítulo se ocupa nuevamente de la improvisación en el jazz. Lawrence Gushee explora allí la relación entre la lexicografía y la práctica musical correspondiente a la primera mitad del siglo XX. Robert Hatten postula en el capítulo dieciséis la idea de que el comportamiento del improvisador no puede reducirse solo a lo normativo estilístico, sino que también se extiende hacia los valores expresivos. Consecuentemente, indaga los procesos improvisatorios en interpretaciones de obras de

³ Repertorio de alrededor de 270 piezas cortas, en su mayoría no métricas, que los intérpretes de música clásica persa memorizan y utilizan como base para la improvisación y composición de su música.

Schumann y de Chopin. En el decimoséptimo capítulo, William Kinderman efectúa un trabajo similar al de Hatten pero con repertorio de Beethoven. El penúltimo capítulo ofrece en una serie de reflexiones que Ali Jihad Racy efectúa en torno al significado y la experiencia en la improvisación de música árabe. Finaliza la compilación con el ensayo que realiza Nicholas Temperley sobre la improvisación en el preludio de los períodos clásico y romántico, así como su función y relación con sus antecesores más directos.

Es absolutamente necesaria la lectura de *Improvisación musical: arte, educación y sociedad* para todo aquel que esté interesado en conocer la variedad de música improvisada existente, los procesos improvisatorios, la regulación implícita en cada contexto y la significación cultural que cobra la práctica improvisada. Además, esta obra comprende una dimensión histórica de la improvisación, en un recorrido que va desde la música del barroco hasta la actualidad en una amplia variedad de géneros musicales. También incluye estudios sobre la improvisación en otros tipos de performances –verbales y corporales– con lo cual, ofrece una mirada más abarcadora, que invita a investigar la temática en nuevas direcciones, estableciendo posibles vínculos y atinadas comparaciones. Por ejemplo, entender la improvisación como práctica regulada por el contexto socio-cultural permite preguntarse de qué modo incide el contexto sobre la improvisación, cómo se vinculan los procesos de improvisación y composición (Sloboda 1985, Nettl y Russell 1998); y desde un enfoque más ecológico, cómo experimentan los improvisadores los estados de flujo y qué influencia tienen en el trascurso de la improvisación (Csíkszentmihályi y Csíkszentmihályi 1988), de qué manera se establece una interacción comunicativa en la performance (Schögler 1999), entre otras preguntas posibles. Por último, esta valiosa colección de estudios refleja un cambio de enfoque en el estudio de la improvisación, lo que se enmarca en cambios sustanciales que amplían la idea de lo que es música, performance e improvisación, permitiendo reflexionar y considerar para el análisis todos aquellos elementos que tienen lugar en el hecho musical. La extensión de estos conceptos puede servir como sustento para quienes investigan los procesos improvisatorios, al mismo tiempo que puede ser el impulso hacia nuevas preguntas de investigación que guíen futuros trabajos y líneas de indagación promisorias.

Referencias

Bailey, Derek. 1992. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Csíkszentmihályi, Mihály y Csíkszentmihályi, Isabella (eds.).1988. *Optimal Experience*. England: Cambridge University Press.

Ferand, Ernst. 1938. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich: Rhein-Verlag.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Nettl, Bruno y Russell, Melinda (eds.). 1998. *In the Course of the Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Schögler, Benjamin. 1999. "Studying temporal co-ordination in jazz duets". *Musicae Scientiae* Special Issue URL <http://skoogmusic.com/nuggets/wp-content/uploads/2012/02/MUSICAE.pdf> [acceso: Junio 2012]

Sloboda, John. 1985. *The musical mind*. Oxford: University Press.

Cita recomendada

Assinnato, María Victoria. 2012. Reseña de "Gabriel Solis y Bruno Nettl (eds.): *Musical improvisation: Art, education and society*". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]