Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY

Intuitive Music

A Mini-Handbook: Version 2009f

Bergstrøm-Nielsen, Carl

Creative Commons License
CC BY-NC-ND 4.0

Publication date:
2009

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication from Aalborg University

Citation for published version (APA):
Bergstrøm-Nielsen, C. (2009). Intuitive Music: A Mini-Handbook: Version 2009f.

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from vbn.aau.dk on: July 04, 2025

MUSICA INTUITIVA

Carl Bergstrøm-Nielsen

Musica intuitiva
mini-handbook

versión nueva, revisada y expandida (v. 2009ff)

Carl Bergstrøm-Nielsen

Titulo original

Intuitive Music: A Mini-Handbook

Traducción y edición

Facundo Rigatuso

rigatuso.facundo@gmail.com

La publicación original, de libre acceso, se encuentra alojada en
//vbn.aau.dk/da/publications/intuitive-music-a-mini-handbook-version-2009f
bajo licencia Creative Commons

Rosario, enero del 2022

realizado en LaTeX

Tabla de contenidos

Prólogo a la edición 2009f **1**

Prólogo a la edición de 1992 **2**

Introducción **5**

Ejercicios **9**

Introducción a las categorías de los ejercicios 9

Estrategias sugeridas para trabajar con distintos tipos de grupos 10

Indice de ejercicios 13

Descripción de los ejercicios 15

Temas generales **41**

Comenzando 41

Entrenar la atención 41

Dinámica de grupos 43

Parámetros del sonido musical 48

Composición para la improvisación . . 51

Contexto histórico 52

Armando constelaciones 55

Otros recursos 58

Cierre: Algunas piezas de improvisación **59**

Psicograma 60

Música de Madison 62

Música de fuego 64

Juego de contrastes 66

Homenaje a Nils Harbo 68

Si - Entonces VIII 70

Si - Entonces IX 71

Prólogo a la edición 2009f

Luego de revisar y corregir durante varios años, este libro apareció en 2001 como una versión estática, que la identifiqué con el ISBN 87-91425-01-8. Ahora ha llegado el momento de ir más allá y realizar una revisión más general de los ejercicios y las demás partes del texto, considerando además varios ejercicios nuevos e importantes. Hasta nuevo aviso, estas versiones no tienen un número ISBN porque es posible que aún estén en proceso.

Esta es todavía una pequeña selección de los ejercicios que yo conozco, pero es más o menos un núcleo que contiene *mis* ejercicios y algunos más con los que me siento estrechamente relacionado. He trabajado con la mayoría de ellos muchas o incontables veces, en versiones muy o ligeramente variadas, tanto en la Universidad de Aalborg, Dinamarca, como internacionalmente. Para obtener más material del cual inspirarse, consultar las referencias que se dan al final.

La gente me pregunta a menudo sobre el término *música intuitiva*. Fue introducido por Stockhausen en 1968, relacionado a sus piezas textuales[1] y con este término pretendía enfatizar el aspecto intuitivo y anti-cliché. En el Grupo de Música Intuitiva he tocado muchas de ellas desde 1975 en adelante. El título de mis cursos de formación en improvisación de la Universidad de Aalborg (que todavía se está llevando a cabo) ha sido "Música Intuitiva" desde el principio.

Los ejercicios de otros autores mencionados aparecen con el debido permiso o el contexto me ha convencido de que puedo citarlos con seguridad. Por supuesto, si es requerido, cualquier cita no deseada será eliminada.

¡Mi agradecimiento a todos los colegas y participantes del taller que han demostrado interés!

[1] N. del T.: *Aus den sieben Tagen* (De los siete días) es una colección de 15 composiciones textuales de Karlheinz Stockhausen, compuestas en mayo de 1968, como reacción a una crisis personal, y caracterizada como "música intuitiva", música producida fundamentalmente desde la intuición, antes que desde el intelecto de el/los ejecutante/s.
(fuente: *Aus den sieben Tagen*, entrada de Wikipedia en inglés)

Prólogo a la edición de 1992

Este libro, cuyas primeras versiones datan de 1990, está dirigido tanto a jóvenes como a adultos. Trata sobre los aspectos prácticos de participar en la música colectiva improvisada como un entrenamiento creativo del sonido. Está dirigido a todas las partes interesadas, incluyendo profesores de música, músicos, compositores y musicoterapeutas.

La recopilación de material tiene su origen en mis actividades como compositor, intérprete e instructor de música intuitiva. He estado involucrado en esas actividades desde 1972 y he desarrollado mi actividad docente principalmente con el Departamento de Musicoterapia de la Universidad de Aalborg (AAU), Dinamarca, al que pertenezo desde 1983.

Cuando comencé a interesarme por la música *clásica* contemporánea y experimental, la improvisación se volvió especialmente atractiva para mí porque se prestaba muy fácilmente para la comunicación y el descubrimiento colectivo. A pesar de que mi experiencia en musicoterapia psicodinámica que adquirí más tarde puede ser a veces evidente, mi principal preocupación en el presente trabajo no es el campo de las técnicas terapéuticas. Se abordarán temas de dinámica de grupo y entrenamiento de la atención, pero sólo en relación y bajo los términos de los aspectos generales de la improvisación musical colectiva y no en el contexto del trabajo psicoterapéutico. Los musicoterapeutas pueden, sin embargo, verse beneficiados al complementar su conocimiento de los elementos psicológicos con una mayor comprensión de los procesos de improvisación desde un punto de vista musical.

La improvisación libre -sin restricciones previas verbales o escritas- es una forma de música importante y liberadora. Es una forma de música altamente creativa, no puede ser reemplazada por ninguna otra cosa y nunca debe ser confundida con compositores o estilos específicos. Sin embargo, no hay ninguna razón para no acordar pautas para una sesión de improvisación si se lo desea; esta preparación puede ayudar a profundizar en la experiencia musical. Veo esto como un uso positivo de la composición musical que no se centra en la glorificación del individuo

"genio" sino en la creatividad colectiva.

En gran parte de la música tradicional hay montañas de teoría y análisis que a veces se tratan de forma pedante. Dado que este conocimiento técnico puede resultar imponente, algunas personas podrían preferir no conceptualizar ni teorizar sobre la música improvisada. Sin embargo, creo que una cantidad razonable de teoría puede ser beneficiosa, respetando siempre la libertad de pensamiento que debemos gozar en materia artística.

Este mini-manual está dividido en tres secciones: 1) el prefacio y la introducción que recomiendo leer antes de seguir; 2) una colección de ejercicios para ser utilizados según las necesidades, con una introducción y un índice; y 3) secciones sobre temas específicos donde se puede profundizar en ciertas áreas de exploración.

Todos estos ejercicios han sido probados por mí en la práctica y estoy familiarizado con la mayoría de ellos desde mi amplia experiencia con diversos cursos académicos y no académicos.

Los ejercicios están seleccionados de mi compendio. Para mí, diseñar un ejercicio es muy similar a diseñar una composición y es una tarea igualmente creativa. Algunos ejercicios citan y adaptan el trabajo de otras personas. Otros ejercicios son versiones mías de actividades que más tarde descubrí que habían sido creadas por otros también, desde puntos de vista sutil e interesantemente diferentes. Disfruté el descubrir una colectividad que testimonia una necesidad creativa común. Gracias al Comité Internacional de la Universidad de Aalborg que pagó este trabajo, la edición en inglés fue revisada en noviembre de 1992 por el musicoterapeuta Kenneth Aigen, D.A., CMT.

El mini-manual está siendo ampliado y revisado permanentemente por el autor. Por lo tanto, las páginas escritas de un archivo de WordPerfect llevan una fecha de impresión. No necesariamente los números de página de diferentes impresiones coinciden entre sí.

Esta edición es *freeware* y se puede copiar en papel, disquete y en cualquier sistema de almacenamiento, incluyendo *Música de Madison* y *Psicograma* que se han incluido con el permiso de los compositores.

El autor agradece comentarios y preguntas del lector. Dirigirse a:

Carl Bergstroem-Nielsen
Teglgaardsvej 649, 3 tv
DK 3050 Humlebaek
Dinamarca
Teléfono (45) 2820 5688
Correo electrónico: usar el formulario de contacto en www.intuitivemusic.dk

Introducción

Para comprometerse con las actividades descritas aquí, presupongo del parte del lector una motivación para hacer *música de fantasía* o algo parecido. Si trabajas con niños, tendrás que adaptar y transformar las ideas en dinámicas de juego más adecuadas para ellos.

En muchos casos, los improvisadores hacen ejercicios para agudizar su conciencia y probar nuevas posibilidades, y los educadores musicales necesitan formas de presentar y desarrollar la actividad.

Más allá de eso, algunos músicos improvisadores también cultivan el tocar piezas compositivas para improvisadores. Veo esto como una forma actualizada de composición ¿Por qué las composiciones deben seguir siendo algo escrito con todo detalle cuando tenemos nuevos medios para anotar y trabajar que pueden hacer que el proceso sea más interesante para todos los involucrados? A partir de una composición, diferentes miembros del grupo pueden crear nuevas composiciones. Los capítulos IV y V aportan algunos recursos. Los ejercicios también son una buena preparación para esta actividad de composición. Tranquilamente podría haberlos llamado *piezas, recetas* o *reglas de juego.*

No necesitas instrumentos especializados ni habilidades musicales específicas de antemano. Pero necesitarás esforzarte para investigar y cultivar cuidadosamente las posibilidades instrumentales y vocales, y la actividad exige a los participantes en cuanto a su capacidad de concentración y su tolerancia para con situaciones y sonidos imprevistos.

En cuanto a los instrumentos, diría: *¡Cuantos más, mejor!* en el sentido que a menudo se beneficiarán de

tener diferentes medios de producción de sonido a su disposición. Los instrumentos eléctricos y las baterías suelen ser problemáticos. Debido a problemas de equilibrio con los instrumentos acústicos, recomiendo dejarlos de lado hasta que el grupo tenga algo de experiencia tocando, o al menos tener un cuidado especial. Pequeños instrumentos de percusión, silbatos y melódicas son útiles. Los instrumentos caseros son ciertamente apropiados y no es necesario que estén afinados. Pueden utilizarse objetos con precaución (por ejemplo, mesas, ceniceros, manojos de llaves), siempre que se pueda mantener un interés serio en su sonido. Las voces y los instrumentos melódicos tienen una ventaja especial al poder sostener el sonido. Al explorar los instrumentos es posible darse cuenta de que muchos instrumentos tradicionales ofrecen buenas posibilidades de variar muchos parámetros del sonido.

En lo que se refiere al contexto educativo, considero importante un instructor o líder que se ocupe del proceso. Se insta a que éste participe de las improvisaciones pero sin tomar un rol de liderazgo durante el toque. Es inevitable que los estudiantes estén particularmente atentos a lo que el maestro hace, pero debe ser consciente de ello y limitar su actividad de acuerdo con las necesidades percibidas en el grupo de llevarse por su iniciativa o, por el contrario, de tener libertad para actuar por sí mismo. Aunque me referiré al *maestro*[2] en lo que sigue, los grupos que deseen participar en estas experiencias musicales sin un líder son ciertamente alentados a hacerlo.

Si es posible, se debe alternar libremente entre instrumentos y voces durante la interpretación, teniendo cuidado de incorporar un período de calentamiento o preparación vocal, especialmente en contextos educativos. *Calentamiento vocal* o *Calentamiento vocal en ronda* se pueden utilizar para este propósito. Utilizar las voces en las improvisaciones libremente junto con los instrumentos.

El maestro debe comenzar la actividad proporcio-

[2]N. del T.: La palabra original *teacher* ha sido traducida aquí como *maestro* o, en ocasiones de acuerdo al contexto, *instructor, coordinador* o *guía*

nando ejemplos de lo que se debe hacer y participando (sin conducir). Esto no significa que la actividad específica deba ser una actividad previamente realizada o conocida por el profesor.

Para mí, el tamaño ideal para un grupo es de 4 a 12 personas. Esto es lo suficientemente grande para que el individuo reciba una variedad de estímulos y lo suficientemente pequeño como para que el individuo se haga escuchar como una parte importante del grupo, tanto durante los momentos de hacer música como durante las discusiones. Uno puede, por supuesto, experimentar con otros tamaños de grupos, pero los grupos muy grandes probablemente deberían dividirse después de ofrecerse una introducción general a esta forma de tocar. De lo contrario, la intención de poder improvisar libremente podría verse comprometida por la cantidad de control que se requiere por parte del maestro en grupos tan grandes. El maestro puede alternar entre los grupos o quedarse en uno de ellos, permitiendo que los demás escuchen y comenten.

Me he esforzado por que sea lo más fácil posible encontrar el material relevante para comenzar. Luego después de eso quizás quieras entrar en algunos detalles sobre varios temas. Las ideas para empezar a hacer música se exponen al comienzo del siguiente capítulo. Los comentarios sobre las categorías de ejercicios se incluyen en la sección correspondiente del capítulo *Temas generales*. Éstos se presentan para aportar antecedentes al maestro y para tener la opción de brindar esta información al grupo, posiblemente de forma adaptada, si se lo considera necesario.

Como **método**, sugeriría seleccionar algunos ejercicios de diferentes categorías y alternar entre categorías a la hora de practicar, para ampliar la experiencia y potenciar la versatilidad de los músicos. Puedes derivar y volver a los ejercicios ejecutados anteriormente. En algunos casos, los ejercicios pueden combinarse si es pertinente. Entre los ejercicios, comenten y analicen la música y la experiencia si esto es de interés para los involucrados.

Un obstáculo común para lograr experiencias exitosas con música libre es la tendencia a caer en clichés

musicales. Confíe en que el sonido es capaz de tener una flexibilidad total y haga algo al respecto si este no es el caso. Por ejemplo, elija un nuevo ejercicio que ataque el problema. Una primera *regla* podría ser: está prohibido tocar algo conocido de antemano. El *ahora* -el lugar de encuentro común- debe respetarse y mantenerse fresco. Es un lugar donde estar parado pero no para pisotearlo. Una siguiente pauta (para improvisadores más experimentados) podría ser: *En el lugar correcto, en la cantidad correcta, de la manera correcta, todo está permitido.*

Cuando realicen los ejercicios, comiencen y terminen en grupo. Mirense a los ojos para asegurarse de que los demás también estén listos. Si alguien está listo para terminar, puede quedarse en silencio; cuantas más personas mantengan una actitud pasiva en ese momento, más se apelará a los demás para terminar la pieza en grupo. Con algo de experiencia, uno aprende a notar si el grupo está listo para terminar y se puede hacerlo también de manera repentina. No *robar* el principio a los demás empezando antes de que estén listos, haciendo así un comienzo en falso. Y no *robar* el final tampoco mediante una actividad asertiva de solista después de un proceso de conclusión colectiva. Cuando se introduce la actividad por primera vez, el maestro puede dejar de tocar relativamente rápido si se desea intentar con una consigna durante algunos unos minutos. Concéntrese en la regla de juego y deténgase antes de que la concentración comience a disiparse.

Es muy posible que se desee alternar entre realizar ejercicios y simplemente tocar libremente, sin consignas, por una cierta cantidad de tiempo. Sentirse libres de experimentar con ésto.

Ejercicios

Introducción a las categorías de los ejercicios

EJERCICIOS BASICOS, PARA EMPEZAR (B): En esta sección se han recopilado ejercicios que pueden aumentar la confianza y disipar los miedos de quienes tienen poca experiencia previa en improvisación libre. Puedes usar los ejercicios de esta categoría con individuos más experimentados intensificando las demandas.

EJERCICIOS DE ATENCION (A): Aquí se entrenan en el músico la atención y la imaginación ¡El músico es el instrumento más importante!

EJERCICIOS DE DINAMICA GRUPAL (DG): Todos los participantes en la música intuitiva son iguales. Estos ejercicios entrenan la capacidad de conocerse y escucharse unos a otros y fortalecer la capacidad de responder a un entorno social en constante cambio en la música.

EJERCICIOS DE PARAMETROS (P): Son ejercicios técnicos abocados directamente al sonido. Se recomiendan para agudizar la sensibilidad del músico con el sonido, para poner las cosas en una perspectiva teórica e histórica más amplia y para proporcionar un desafío grupal de una tarea común. Por lo general, son mejor empleados después de adquirir alguna experiencia previa, a menos que el grupo en particular esté formado por personas que prefieren comenzar muy sistemáticamente.

Estrategias sugeridas para trabajar con distintos tipos de grupos

1) Grupo con predisposición a la improvisación libre, sin ninguna inhibición en particular:

(B) *Brainstorming* de instrumentos
(B) Homenaje a Nils Harbo
(B) Finales
(B) Multi-ejercicio
(DG) Carrera de postas de Charlotte
(P) Ejercicio de parámetros (etc.)

Principio básico: Entrenar una variedad de habilidades, lo que, por supuesto, es un principio aplicable a todos los grupos.

2) Músicos acostumbrados a tocar música precompuesta con ensayo, pero no a improvisar:

(B) Notaciones gráficas (Música de fuego o Juego de contrastes)
(B) Homenaje a Nils Harbo
(B) *Brainstorming* de instrumentos
(DG) Reduciendo el material
(B) Multi-ejercicio
(DG) Carrera de relevos de Charlotte (etc.)

Principio básico: Partiendo de algo familiar, moverse hacia actividades que tengan un creciente énfasis en la imaginación.

3) Grupo "benévolo" que acepta las actividades pero necesita encontrar su propia motivación:

(A) Viajes imaginarios
(B) Homenaje a Nils Harbo
(DG) Reduciendo el material
(B) *Brainstorming* de instrumentos
(B) Improvisación vocal en ronda
(DG) Si - Entonces
(B) Notaciones gráficas (etc.)

Principio básico: Inicialmente excluir actividades que puedan parecer triviales o infantiles para introducir actividades más lúdicas luego.

4) Grupo “tranquilo” que necesita acostumbrarse a la situación de improvisación libre:

(DG) Seguirse entre sí (puede ser usado para calentamiento de voces)
(DG) Rondas
(B) Improvisación vocal en ronda
(A) Viajes imaginarios
(B) Homenaje a Nils Harbo
(DG) Si - Entonces (etc.)

Principio básico: Empezar con actividades fáciles de cumplir y gradualmente pasar a aquellas que demanden mayor independencia e iniciativa.

5) Grupo “ruidoso” cuyos miembros tienden a “desahogarse” individualmente y que pueden necesitar entrenamiento para concentrarse y escucharse unos a otros:

(B) Notaciones gráficas + (A) Escuchar grabaciones
(DG) Carrera de postas de Charlotte
(B) Homenaje a Nils Harbo
(DG) Reduciendo el material (etc.)

Principio básico: Permitir una descarga de energía mientras simultáneamente se exige una actitud crítica para con los resultados.

6) Grupo “escéptico” que necesita entender intelectualmente la actividad:

(P) Ejercicios de parámetros
(B) Homenaje a Nils Harbo
(A) Toque casual
(B) Notaciones gráficas + Improvisar sin reglas (etc.)

Después de tocar, escuchar y hacer un análisis de la improvisación (análisis de parámetros -ver (P) Ejercicios de parámetros y el capítulo de Parámetros del sonido musical en Temas generales-). Esto puede hacerse de manera repetida.

Principio básico: Comenzando solo con instrumentos, haciendo hincapié en ejercicios de parámetros y analizando grabaciones, los participantes aumentarán su comprensión analítica del sonido y se los

animará a participar en actividades de naturaleza más libre cuando surja la oportunidad.

7) Grupo "tranquilo", "ruidoso" y "escéptico" al mismo tiempo:

(DG) Rondas
(B) Homenaje a Nils Harbo
(B) *Brainstorming* de instrumentos + (A) Escuchar grabaciones
(B) Improvisación vocal en ronda (etc.)

Principio básico: balance en el aprendizaje

8) Un grupo "serio pero mixto" que puede incluir, por ejemplo, tanto improvisadores entrenados como no entrenados, así como también artistas de otros campos.

(B) Calentamiento vocal
(B) Homenaje a Nils Harbo
(P) Ejercicios de parámetros (tal vez enfatizando el volumen y el timbre como preparación para lo siguiente)

Música de fuego (u otra composición abierta)

Principio básico: ser ambicioso al establecer un objetivo a lograr pero, al mismo tiempo, dejar tiempo suficiente para detenerse a practicar etapas intermedias y, si hay tiempo suficiente, usos variados de los instrumentos y el material sonoro (si no hay tiempo suficiente, todo puede ser ejercicios preparatorios para la pieza final, un poco similar a una "situación de ensayo estándar").

Indice de ejercicios

EJERCICIOS BASICOS, PARA EMPEZAR (B)

(B) Notaciones gráficas
(B) Garabatos, cháchara y balbuceo
(B) Calentamiento vocal
(B) Composición instantánea
(B) Homenaje a Nils Harbo
(B) Improvisación vocal en ronda
(B) *Brainstorming* de instrumentos
(B) Partiendo de una grabación
(B) Multi-ejercicio
(B) Dos movimientos

ver también:

(DG) Rondas
(DG) Seguirse entre sí
Escuchar grabaciones
(P) Ejercicios de parámetros, especialmente: Duraciones, Duraciones apropiadas, Pulso/No pulso, Densidad

EJERCICIOS DE DINAMICA GRUPAL (DG)

a: siguiendo al grupo o el sonido del grupo
b: entrenando la habilidad para reaccionar mientras se oye el sonido del grupo

(DG) Dividiendo el grupo (b)
(DG) Carrera de postas de Charlotte (b)
(DG) Reaccionando a un corte imprevisto (b)
(DG) Ronda de Zina
(DG) Interdependencia (b)
(DG) Seguirse entre sí (a)
(DG) Rondas (a)(b)
(DG) Reduciendo el material (b)
(DG) Taxímetro (b)
(DG) Si - Entonces (b)

ver también:

(B) Improvisación vocal en ronda (a)(b)
(P) Ejercicios de parámetros, Duraciones, Duraciones apropiadas (b)
(A) Saber qué hacer

EJERCICIOS DE ATENCION (A)

(A) Escuchar el entorno
(A) Escuchar grabaciones
(A) Análisis de grabaciones
(A) Viajes imaginarios
(A) Toque casual
(A) Tocar durante mucho tiempo
(A) Miniaturas
(A) Finales
(A) Psicograma
(A) Ejercicio de Houdini
(A) Saber qué hacer
(A) Fluyendo

ver también:

(P) Ejercicios de parámetros
(B) *Brainstorming* de instrumentos
(DG) Reduciendo el material
(DG) Si - Entonces
(DG) Reaccionando a un corte imprevisto
(B) Dos movimientos

EJERCICIOS DE PARAMETROS (P)

(P) Ejercicios de parámetros
(P) Pequeño ejercicio de parámetros
(P) Incrementando los parámetros
(P) Combinaciones de parámetros dificultosas
(P) Tonalidades adaptables

ver también:

(B) Homenaje a Nils Harbo

Descripción de los ejercicios

Notaciones gráficas (B)

En la última sección del libro se adjunta un ejemplo de una notación gráfica tipo *garabato* (*Música de Madison*, de Joergen Lekfeldt). Recomiendo traducir de forma directa la impresión visual en música sin acordar previamente entre los músicos el significado de la notación. También he incluido ejemplos de notaciones con símbolos que tienen significados específicos, aunque no se refieren a tonalidades en particular. Estas notaciones deben ser estudiadas cuidadosamente antes de tocar. Antes de tocar *Psicograma*, se debe leer la explicación atentamente.

Ver la sección *Composición para la improvisación* en el capítulo *Temas generales*. Por razones de derechos de autor, no todo se puede citar aquí. Y, además, los animo a elaborar sus propias notaciones.

Garabatos, cháchara y balbuceo[3] (B)
de John Stevens y otros

Toca o canta figuras extremadamente rápidas. No importa si suenan repetitivas o monótonas. El propósito es lograr una activación motora y utilizar este calentamiento como punto de partida de forma dinámica. Una vez que el proceso está en marcha se puede proseguir de cualquier manera, por ejemplo, utilizando imaginación y atención (*qué es lo que nos está demandando la música, ahora muy lento, ahora con muchas pausas*, etc, etc). *Calentamiento vocal* y *Brainstorming de instrumentos* (ver más abajo) utilizan estrategias similares. Ésto hace que sea aún más simple empezar, porque se pone el foco en la acción física.

Calentamiento vocal (B)

Pararse en ronda, estirando las manos en el aire tanto como sea posible... y en el momento que el

[3] N. del T.: Traducción libre del original *Scribble/Gibberish*

maestro da la señal, dejarlos caer con una fuerte exhalación. Repetir esto varias veces, a la tercera vez, indicar que la ronda mantenga el sonido (antes de la tercera repetición o una vez que el sonido haya comenzado). Este sonido debería ser amplio, con un registro completo. Usar los medios que se quiera para hacer que la ronda extienda y varíe el sonido: movimientos, sugerencias verbales, etc. Entonces, buscar mayores registros de las voces indicando a los participantes que imaginen una gran sala, como una catedral por ejemplo, haciendo sonidos ligeros, livianos, que viajen a través de ese espacio. En este punto se puede intentar desarrollar aún más la improvisación, ya sea por señas, sugerencias verbales o ambas. Esto puede conducir o no a un nuevo comienzo. Se podría también indicar *por favor, continúa*, o algo como *ahora, utilizando ambos tipos de sonidos*. Se puede utilizar cualquier sugerencia, según ideas y recursos. En algunos momentos tal vez será necesario aportar algo que estimule una vocalización mas imaginativa, como *imaginate que...* Finalmente, terminar cuando sea apropiado.

Me fascina que el propósito de realizar un calentamiento tan a menudo actúe como una "máscara" o "excusa" para lo que termina siendo una actividad realmente creativa.

Composición instantánea (B)

Decidir un tema y una descripción simple de material, por ejemplo:

1) Un tema podría ser "danza fantástica" y la descripción podría ser *un pulso y melodías con acentos entre tiempos*.

2) Otro tema podría ser "señales secretas", con material que sea *puntos y sonidos independientes*.

El tema puede ser: referencia a una especie de música que te gustaría hacer; descripción de algo ficticio; una atmósfera; algún tipo de música imaginaria; etc. La descripción del material debe poner esta idea en términos tan concretos como sea posible. Una receta simple y comprensible ayudará a proporcionarle un carácter identificable a la música. Como muestran los ejemplos anteriores, tan sólo algunos elementos

puestos en orden son suficientes para hacer un boceto crudo y simple. ¡Cobrará vida, por supuesto, a través de tu interpretación improvisada!

Una variación: enuncie tres distintas actitudes emocionales o atmósferas (se pueden dar las primeras letras para facilitar una asociación libre). Se realiza una sucesión de tres movimientos. Se puede optar por continuar con temas que tengan una relación directa con los participantes.

Homenaje a Nils Harbo (B)
ver última sección (adjunto)

Ahora suelo utilizarlo como entrenamiento básico para lograr distintos y contrastantes tipos de sonidos musicales y uso los conceptos individuales (staccato/legato, etc) para todo el grupo de forma alternativa. Estas palabras se pueden leer en voz alta, evitando así la necesidad de fotocopiar el material. Como se ve, las categorías del sonido se toman de a una, evitando así una textura espesa de muchas a la vez. El ejercicio funciona muy bien como preparación para ejercicios de parámetros, pero utiliza palabras más conocidas.

Esto también se puede realizar polifónicamente *ad libitum* o con un solo tono, con pocos o muchos parámetros establecidos para cada músico. Sin embargo, tener cuidado con que el sonido no se vuelva demasiado denso. Tambien es bueno para el entrenamiento de la improvisación en jazz, rock y otras formas populares. Se puede hacer con una improvisación que siga escalas también.

Improvisación vocal en ronda (B)

Este ejercicio puede ser bueno para comenzar una clase. La ronda reúne a la gente e indicar a los participantes que cierren los ojos los ayuda a estar más confiados en su propio sonido. Las instrucciones ayudan sin ser restrictivas.

Los participantes se deben sentar en ronda. El maestro indica que los miembros del grupo cierren los ojos, proveyendo un sonido para empezar. El grupo entonces decide qué hacer con ese sonido. El sonido inicial puede determinar el proceso resultante,

especialmente si el grupo es nuevo y todavía no ha entrado en confianza. Algo apto para un calentamiento gradual podría ser, por ejemplo, empezar con un glissando silencioso sobre un *nnn* moviéndose ligeramente hacia un registro más alto. O, el sonido inicial podría ser un poco más desafiante. La improvisación puede durar aproximadamente unos diez minutos. Queda a criterio del grupo cuándo parar. Cuando la improvisación termine se le indicará a la gente que abra los ojos, si ya no lo han hecho por su cuenta.

Brainstorming de instrumentos[4] (B)
basado en un ejercicio de Inge Nygaard Pedersen

Elegir un instrumento y prestarle toda tu atención -antes de dirigir la atención exteriormente hacia el grupo- explorando diferentes maneras de manipularlo, tocarlo y moverlo. Explorar la variedad de sonidos que puede producir. Una vez que los participantes hayan estado comprometidos con esta tarea por un tiempo, continuar pero ahora dirigiendo la atención a todos los sonidos de la sala y ser conscientes del toque grupal. Si el tiempo lo permite, dirigir la atención alternadamente entre el adentro y el afuera.

Variaciones:

1) Usar un instrumento con el que no estás familiarizado.
2) Usar un instrumento que conozcas bien, pero de nuevas maneras.
3) Mientras estás tocando, estar activo con tu cuerpo y ser consciente de trabajar duro y empezar a cansarte (se pueden tomar precauciones en forma de advertencias o incluso tapones para los oídos para prevenir daños por los ruidos fuertes). Después de esto, tocar estando completamente en reposo.
4) Utilizar un material que no conozcas mucho (por ejemplo metal, piel, madera, etc).
5) Sentarse o pararse sin moverse (no estar estático pero sí en reposo).

[4] N. del T.: *Brainstorming* se traduce a veces como *lluvia de ideas* y consiste en una técnica de trabajo grupal pensada para fomentar la creatividad y la generación de ideas nuevas. El título original *Instrument-storm*, es una variación del término *Brainstorm*. Se ha utilizado el anglicismo en la traducción para preservar este significado.

6) Probar tocar bailando.
7) Probar tocar *agradable, no agradable*, etc.
8) Combinar con indicaciones parecidas que se dan en otros ejercicios.

Partiendo de una grabación (B)

Escuchar una grabación. Si la idea es que el ejercicio resulte fácil de hacer, elegir algo que no sea difícil de imitar (puede ser música experimental o improvisada). Una vez que se finalice con la escucha, tocar por un rato imitándolo. Tocar un rato *haciendo lo contrario*. Como esta es una noción un poco ambigua, pueden pasar cosas divertidas mientras los participantes aún tienen sus propias ideas sobre cómo sería hacer lo contrario. Tocar inventando nuevas instrucciones sobre lo escuchado en la grabación: *algo diferente, como antes, pero a un ritmo más rápido/lento*, etc.

Este ejercicio se combina excelentemente con *Dividiendo el grupo* (DG). La diferencia en el toque entre los grupos surgirá simplemente tocando de forma alternada sin ninguna instrucción necesaria.

Multi-ejercicio (B)

Crear dos series de instrucciones simples escritas en hojas y leerlas instantáneamente para el grupo. Una serie puede consistir en instrucciones concretas, como *tonos largos, melodías, dinámicas muy individuales*, etc. La otra podría ser de tipo más sugerente, incluso absurda o paradójica, como *burbujeante, como el Sol, algo que no te guste, aburrido*, etc. Recomiendo tener las hojas listas en una secuencia numerada en pilas separadas y tener un índice para el maestro con todas las instrucciones. Entonces se puede elegir entre secciones y encontrar rápidamente la hoja deseada. También recomiendo traer un marcador y algunas hojas vacías, por si aparece la inspiración para nuevas ideas...

Indicar a los participantes que en cada sección, se señalará con las manos el número de personas que tocará. En 10 segundos, uno debe decidir si tocará o no (esto debería poder hacerse si se mira y oye atentamente alrededor). Las secciones durarán tanto como el maestro crea suficiente y terminan cuando se de la señal, seguida de una nueva seña para el

número de jugadores y una nueva hoja con instrucciones.

Dos movimientos (B)
(de Christoph Baumann)

Hacer dos improvisaciones distintas, con una pausa clara y larga entre medio. Esto obliga a los participantes a escuchar y, por intuición colectiva, crear un tipo de música diferente luego de la pausa.

Dividiendo el grupo (DG)

El grupo se divide en varios grupos más pequeños, ¡lo que probablemente revelará formas de tocar muy diferentes! Y estos presentarán distintos tipos de retos para cada músico. El festival de improvisación de Derek Bailey, *Company Week*, y otras reuniones se basan en este simple principio. Grandes grupos pueden dividirse en varios subgrupos tocando alternadamente o incluso haciendo rondas. Esto puede ser desarrollado haciendo que el/los grupo/s oyentes opinen sobre lo que escucharon, como punto de partida para tocar de nuevo, quizás con ayuda del maestro.

Ver también la sección *Armando constelaciones*, en *Temas generales*.

Carrera de postas de Charlotte (DG)

Imaginen que están parados en ronda y se van tirando una pelota. La persona que tiene la pelota la tira al medio del círculo y otra persona la agarra. La pelota, de todos modos, también puede ser arrebatada por alguien.

Hacer lo mismo con música: uno por vez, tocan por corto tiempo y "tiran la pelota" de nuevo (esto es, hacer silencio). También la pelota puede ser arrebatada por otra persona (esto es, la otra persona toca y la primera debe parar).

Esta es una variación que permite que más personas "usen la pelota" al mismo tiempo (esto es, tocar simultáneamente). Imaginen que la pelota por un corto tiempo se puede dividir en varias pelotas (quizás deba ser acordado cuántas y por cuánto tiem-

po). Con esta variación, el ejercicio se acerca a una improvisación libre y al mismo tiempo se mantiene el proceso dinámico y cambiante de varias personas distintas contribuyendo a la música.

Reaccionando a un corte imprevisto (DG)
de Pauline Oliveros

Los participantes cierran los ojos y esperan la señal del líder o participante designado. Puede ser una palmada; también se pueden probar otros sonidos cortos. A la señal y sin pensar antes, todos reaccionan con un sonido vocal corto. En el sonido resultante probablemente se oirán variaciones en el tiempo transcurrido entre la señal y la reacción. Discutir entre los participantes hasta qué grado creen que cumplieron con la consigna y tratar nuevamente. Debería ser posible reaccionar aproximadamente a una décima de segundo.

Ronda de Zina (DG)
de Pauline Oliveros[5]

Pararse en ronda tomándose de las manos con los ojos cerrados. Una persona será designada como la "transmisora". Cuando el momento sea el adecuado, la transmisora iniciará un pulso que viaje alrededor del círculo, usando su mano derecha para apretar la mano izquierda de la persona a su lado. El apretón debe ser fuerte y rápido, como imitando una ligera patada eléctrica. Pasará de la mano izquierda a la mano derecha de la persona que recibe, rápido como un reflejo, sin pensar. Simultáneamente con el apretón, se debe gritar "hah". Asegurarse de que este grito venga con un soporte abdominal completo, usando el músculo del diafragma profundo en el cuerpo. A partir del tiempo que tarda el pulso en dar una vuelta completa será posible determinar si se ha logrado un nivel de reacción similar a un reflejo. Este será el caso cuando el tiempo de retardo sea de alrededor de una décima de segundo por participante. Posibles variaciones pueden ser: revertir la

[5] Ver la colección de ejercicios/piezas de Oliveros: *Sonic Meditations*, Boston (Smith Publicatios) 1974, para una descripción más elaborada

direccion; hacer varias rondas con tiempos cada vez menores entre cada una; cada persona elige en qué dirección enviar el pulso.

Interdependencia (DG)
de Pauline Oliveros[6]

Versión vocal: elige libremente entre los sonidos "ho", "ha", "he" y "hu", haciéndolos tan cortos como sea posible. Antes de emitir sonido, decidir si actuar como remitente o como receptor. A continuación, agregar tonos largos y estáticos (tanto como emisor y como receptor). Luego, agregar glissandos casi imperceptiblemente lentos (sólo receptores). Al recibir sonidos largos, esperar hasta que terminen. Se puede ejecutar la pieza en tres secciones (una nueva comienza cuando alguien ingresa nuevo material) y colectivamente decidir cómo terminarla.

Seguirse entre sí (DG)

Ejercicio preparatorio: Pararse en círculo tomados de la mano. Arrodillarse muy despacio y luego ponerse de pie simultáneamente, sin que nadie lidere la iniciativa. Aunque esto parezca imposible ¡seguir intentando! Ahora continuar haciendo música, por ejemplo, permitiendo que la intensidad del sonido o el tono suba o baje.

Rondas (DG)

Sentados en círculo, cada participante tocará por un breve tiempo antes de que la siguiente persona toque. Esto puede hacerse vocal y/o instrumentalmente. Lo que cada participante toque puede ser una variación de la música precedente o una reacción libre a ella. Se pueden utilizar motivos rítmicos. El objetivo puede ser trabajar en unidad (hacer algo colectivamente) o en diversidad (arriesgarse a hacer intervenciones personales). En un grupo numeroso

[6] La descripción dada aquí es una paráfrasis de cómo el ejercicio/pieza fue instruido por Pauline Oliveros en Openform Festival en Oslo, 29 de noviembre de 2009. Puedes hacer versiones instrumentales o mixtas también (los glissandos sólo se aplicará entonces a aquellos instrumentos capaces de realizándolos). Véase también la edición publicada de *Cuatro meditaciones para orquesta*, Deep Listening Publications 1996, de la cual *Interdependencia* es una.

también se puede hacer con subgrupos en lugar de individuos (véase también *Dividiendo el grupo*).

Reduciendo el material (DG)
de Mauricio Kagel

Ejecutar una improvisación libre unos pocos minutos. Los participantes sólo deben tener a disposición uno o dos sonido(s) corto(s) o evento(s). Esto obliga a que la atención se desvie de la ejecución individual hacia el sonido como un todo. A menudo, la escucha posterior de la grabación de la improvisación (¡lo cual recomiendo enfáticamente!) hace que la gente se sorprenda por todo lo que sucede y será evidente cómo se aclara el proceso cuando no estamos abrumados por una densidad excesiva de sonidos. Tocar de esta manera puede hacer que las personas se sientan frustradas o perplejas, probablemente porque exige mucha atención y una iniciativa decidida mientras que, al mismo tiempo, no es posible una actividad continua de ejecución. Lo que se busca aquí es más bien una especie de quietud meditativa.

Taxímetro (DG)

Esta actividad está orientada a dejar espacio para otros y hacer un uso económico del espacio musical compartido. Los participantes se dividen en dos grupos que tocarán uno para el otro, en turnos, usando el *principio del taxímetro*. Este principio implica que la duración del sonido multiplicada por la intensidad dinámica del sonido equivale al *consumo* de material musical.

Desde la perspectiva del participante: si tocas durante algún tiempo sin pausa, si tocas fuerte o si haces ambas cosas, esto debe equilibrarse siendo proporcionalmente silencioso en otros momentos. Puede imaginarse que la música ofrece una cierta cantidad de espacio y uno es responsable de su propio espacio. Imagine un taxímetro que está influenciado tanto por la duración como por lo fuerte que uno toque.

El grupo que escuche señalará cuándo el proceso musical es claro y cuándo hay *consumo excesivo*, produciéndose un sonido enturbiado. Esto puede in-

dicarse levantando las manos, siendo proporcional la altura de las manos a cuánta densidad se perciba en la música.

Si - Entonces (DG)

Las piezas *Si - Entonces VIII* y *IX* (ver sección final) apelan a una conciencia crítica de los participantes sobre si el proceso musical es interesante o no. Esto es, después de todo, de lo que se trata todo esto. Pueden existir diferentes opiniones, pero eso no hace que sea menos importante tener una percepción clara de las mismas y actuar en consecuencia. Estas piezas llevan la atención a oscilar entre escuchar lo que hay alrededor y prestarle atención a los propios impulsos e imaginación. De ello debe seguir una acción. Se puede optar por alguna de las dos opciones que mejor convenga o alternar entre las dos para repetir el intento desde una perspectiva ligeramente distinta.

Escuchar el entorno (A)

Escuchar el entorno por un breve tiempo, quizás un minuto, con los ojos cerrados. Luego del período de escucha, anotar lo que se escuchó. Usar términos concretos que describan la calidad de los sonidos tan precisamente como sea posible. Por ejemplo, *zumbido* y *traqueteo* sería mejor para los propósitos de este ejercicio que *la cafetera está funcionando*. Compartir las descripciones con el grupo.

Escuchar grabaciones (A)

Escuchar la grabación de una improvisación inmediatamente después de crearla es una forma efectiva de obtener una perspectiva más amplia. Escuchamos con otros oídos cuando estamos tocando. Hacer esto lleva una cantidad significativa de tiempo, especialmente cuando se abre la discusión luego de la escucha.

Se puede convertir en un procedimiento reiterado. El compositor Helmer Nørgaard describe los ensayos de un grupo con el que tocaba regularmente: Empezaban siempre tocando durante treinta minutos sin acuerdos verbales previos en cuanto a la naturaleza de la música. Posteriormente se reproducía toda la

grabación.

La discusión puede realizarse sin temario o centrarse en temas como:

- Qué se volvió musical/estéticamente significativo y cómo se llegó a eso
- ¿A qué estábamos atentos individualmente?
- ¿En qué se basaron las desiciones realizadas en el toque? (conscientemente, intuitivamente, espontáneamente, pensando anticipadamente, etc)

Escuchar música improvisada no creada por el grupo puede ayudar a ampliar la perspectiva.

Ver también: *Análisis de grabaciones*

Análisis de grabaciones (A)

El maestro o un participante se lleva a casa una grabación y la analiza con un objetivo que se adapte al grupo y la situación. Si es necesario hacer referencia a secciones específicas de la improvisación, entonces pueden copiarse extractos para facilitar su disponibilidad. Si la tarea de analizar se complejiza (como suele ser el caso) y/o se desea ahorrar tiempo, se puede indicar los momentos importantes mientras se escucha la grabación. Este ejercicio es bueno para destacar la importancia de la improvisación tanto en su totalidad como en las secciones específicas señaladas.

Viajes imaginarios (A)

Los participantes, recostados en colchones o en alguna otra posición cómoda, cierran los ojos. El guía da instrucciones para facilitar la relajación. Se puede, quizás, contar alguna historia o hacer preguntas a los participantes acerca de lo que se están imaginando. Podrían escucharse sonidos o música, aunque se recomienda especialmente hacer este viaje sin sonidos o música al principio como una introducción para que los participantes toquen luego.

Para hacer este ejercicio el guía debe haber participado anteriormente en la experiencia. Algo práctico para empezar es buscar un terapeuta o psicólogo

adecuado (obtener recomendaciones de gente conocida, periódicos, revistas o la guía telefónica) y pedirle un turno para hacer un viaje imaginario. También es posible trabajar entre varias personas interesadas que se dispongan como sujetos de prueba. Los participantes deben saber qué es un viaje imaginario y aceptar participar en uno. A diferencia del trabajo con adultos, al emplear esta técnica con niños el guía debe decidir si los participantes tienen la suficiente maduración como para poder beneficiarse de ella.

Las indicaciones para la relajación pueden tener una forma simple nombrando diferentes partes del cuerpo, como por ejemplo: *Sientan la cabeza apoyada en el colchón, dejala ir y deja que se relaje.* El guía debe poder seguir las instrucciones junto con los demás participantes.

El viaje se realiza exclusivamente en el presente, incluso cuando se indique mirar hacia atrás en tiempo: *Y ahora, imaginate a vos mismo mirando el pasado. ¿Hay algo en particular que te llame la atención?*

Es central hacer preguntas sobre lo que están experimentando los participantes para que ellos vayan creando su propio contenido. La historia normalmente ofrece un marco amplio. Las pausas, a veces muy largas, son importantes, seguidas siempre de preguntas.

A partir de la historia, los participantes deben ponerse en contacto con sus propios sentimientos y su propia fantasía. La práctica del "viaje imaginario" busca un reposo del pensamiento racional y consciente. Es posible que surjan cuestiones subconscientes o inconscientes y que el viaje se transforme en una experiencia onírica e intensa a medida que emerjen aspectos desconocidos de las personalidades. A veces, pueden sugir sentimientos intensos que permanecían reprimidos.

Con esta actividad, he utilizado temas como *la música olvidada* o *tocando entre músicos desconocidos.* Como guía de viajes, para empezar utilice escenarios simples como paseos que conduzcan hacia algún lugar. De nuevo, el escenario debe ser claramente imaginable para la persona que guía la experiencia. Para buscar más inspiración se puede recurrir a la

literatura de la psicología.

El guía debe asumir la responsabilidad tanto de tener un entorno seguro como por ser muy consciente del proceso en todo momento. Nadie debe entrar en la habitación luego que la historia comience (poner un mensaje en la puerta y cerrarla si posible) y la habitación debe permanecer en silencio. No pueden aceptarse interrupciones durante el viaje; esto podría molestar mucho a los participantes.

No es posible "corregir" errores ni deshacer las cosas que perturben, deben integrarse en el conjunto. Si, a pesar de todas las precauciones, invaden ruidos perturbadores del exterior, es posible proceder de la siguiente manera. Asumamos que en el medio del viaje uno dice: *Ahora están muy lejos de cualquier ruido, este es un lugar muy tranquilo* y en ese momento, alguien golpea muy fuerte en la puerta (a pesar de haber avisado a las personas de afuera). Una posible manera de integrar la perturbación sería decir: *De repente, piensas en un experiencia perturbadora que una vez tuviste ¿Qué tipo de experiencia fue?*. Luego habría una pausa que el guía aprovecharía para deshacerse del ruido molesto y la paz se reestablece. Luego, el guía se toma el tiempo necesario para volver al lugar de su mente justo antes de que surja la intromisión: *¿Cómo experimentaron esto?. (Pausa) Ahora, vuelvan al paisaje. ¿Cómo se sienten en la placidez de este lugar?*

En el caso de que un participante se encuentre en un estado emocional intenso después de que la interpretación haya terminado (llorando, por ejemplo), el guía y el grupo deben respetar estas emociones y cuidar a la persona en cuestión. No intentar, sin embargo, calmar en exceso a la persona. Las emociones tienen sus razones para emerger y normalmente los mecanismos de defensa personales limitan la expresión a niveles seguros. Si surgen críticas agresivas a la forma de guiar el viaje no tomárselo a pecho. Si el guía siente que las fuerzas internas en la persona están pujando demasiado debe tratar de redirigir la atención hacia la propia mente de la persona, cuya investigación ha sido de mutuo acuerdo para iniciar el viaje.

Una vez finalizado el viaje los participantes son guia-

dos para volver lentamente: *Y ahora, en la posición que están comiencen lentamente a volver. (Pausa) Cuando estén listos, muevan de a poco el cuerpo y abran los ojos. (Pausa) De forma paulatina, comiencen a pararse y toquen de la manera que les parezca.*

Toque casual (A)
de Eckhard Weymann

Tocar libre y casualmente sin buscar nada en particular, pero permanecer abiertos a lo que pueda surgir de forma inesperada. Mantener la idea con determinación. (Esperar lo inesperado).

El truco aquí no es encontrar un lugar demasiado rápido, sino prolongar este primer momento de apertura, de no saber, este estado de suspenso *que precede a la creación del mundo*, no empezar a tocar de forma trivial sino esperar en un estado mental activo hasta que ocurra algo realmente inesperado, algo convincente y comprometedor.

Tocar durante mucho tiempo (A)

Para participantes que hayan tenido un entrenamiento previo juntos. Tocar durante mucho tiempo, una hora o varias horas. Esto permitirá que surjan naturalmente variedad de texturas y cambios de roles. En contextos pedagógicos esto se sentirá para los participantes como algo liberador, ya que tendrán más libertad de la habitual para decidir por sí mismos. Esta práctica también suele producir material interesante si se graba la improvisación y luego se escuchan los extractos (ver *Análisis de grabaciones*).

Miniaturas (A)

Este parece ser un ejercicio *clásico* entre improvisadores. Tocar muchas piezas cortas de un minuto cada una. Esto hace que los participantes permanezcan alertas para aprovechar las oportunidades antes de que sea tarde y que, al mismo tiempo, presten atención a cómo se producen los finales.

Finales (A)
de Tom Hall

Aprender a escuchar y crear finales es un aspecto de la improvisación tan importante como cualquier otro, por un simple motivo: algo tiene que terminar para que algo más empiece. Esto es válido para cualquier cosa en la música; un sonido, una frase, parte de una improvisación, una improvisación o una actuación completa.

Todos entendemos los finales porque nuestras vidas están repletas de comienzos y finales. Esto hace que sea fácil aprender cómo usar el concepto de final en una improvisación. Todo lo que se necesita es permanecer atentos ante potenciales finales a medida que se presentan y estar listos y dispuestos a terminar en cualquier momento.

Una vez que el grupo ha desarrollado la habilidad de reconocer finales y hacer uso de ellos, esto se vuelve una importante herramienta compositiva. Pero, en orden de poder hacer uso de esta herramienta, el grupo debe poder desarrollar una atención conjunta que permita identificar un potencial final cuando se presenta y saber que alguien ha tomado la decisión de finalizar o no hacerlo.

Este simple ejercicio a continuación es muy bueno para desarrollar la atención en los finales. Se puede hacer con cualquier cantidad de personas, pero me he dado cuenta que se logra más rápidamente en dúos. Ayuda mucho contar con una persona experimentada en lograr finales que señale cuándo se presenta una oportunidad de finalizar. El ejercicio consiste en lo siguiente:

Empezar a tocar.

Terminar cuando se presente el primer final potencial.

Una vez que este ejercicio se ha dominado, aquí hay una serie de variaciones que se pueden hacer:

1) Ser consciente del primer final que se presenta y elegir si seguir tocando o no.

2) Ser consciente del primer final que se presenta y elegir si seguir tocando o no. Si se elige seguir, estar atento a si lo que se hace es una continuación de la primera sección o algo nuevo.

3) Ser consciente del primer final que se presenta y elegir si seguir tocando o no. Si se elige seguir, estar atento a si lo que se hace es una continuación de la primera sección o algo nuevo. Si hay una tercera sección ¿Es una continuación de la primera o la segunda o es una parte nueva?

Psicograma (A)
Pieza de Max E. Keller, ver apéndice

Medicina potente, para usar sabiamente. Esta pieza contiene una selección maravillosamente grande de maneras de reaccionar y la mayoría de ellas están más allá de ser *agradables*. Aún así, como están escritas puedes simplemente tocar lo que está indicado estando seguro de que nadie va a culparte.

Ejercicio de Houdini (A)
de Cornelius Cardew

Medicina potente, para usar sabiamente. Tocar con las manos atadas en la espalda. Tendrás que inventar formas de tocar distintas a las habituales, probablemente algunas muy primitivas y desagradables. Hacer este ejercicio instrumentalmente para que vocalizar no se convierta en una salida fácil.

He utilizado este ejercicio varias veces con músicos experimentados para sacarlos de su rutina, resultando en un mayor nivel de experimentación y juego y, lo que es más interesante, mayor nivel de interacción espontánea.

Se recomienda preparar de antemano varios trozos de cuerda listas para utilizar.

Houdini fue un mago famoso por sus espectáculos de escapismo que involucraban ataduras, esposas y dispositivos similares.

Saber qué hacer (A)
de Malene Bichel

En algún momento dado, actuar según estas tres posibilidades:

1) Quietud (sin sonido, sin movimiento).

2) Búsqueda.

3) Hacer algo que necesita ser hecho.

Alternar *ad libitum*.

La búsqueda es una parte legítima de la improvisación libre, reconocerlo cuando sea reelevante. Si sientes que hay algo importante que debe realizarse, hazlo. Y, si no hay una razón en especial para emitir sonido, mantenerse en silencio, para así darle espacio a los sonidos y a los demás participantes.

Fluyendo (A)

Estos ejercicios tratan con la emanación colectiva de ideas. Las improvisaciones a menudo presentan secciones sucesivas que se construyen a través de una especie de negociación entre los participantes. Se podría llamar a esto también *dinámica de la conversación*. O, en otras palabras, una sección se construye cuando el grupo adopta alguna buena idea propuesta por un participante.

- Varias ideas buenas: Durante la improvisación, tratar de hacer de forma colectiva y espontánea secciones cortas que se sucedan con rapidez. O, de forma opuesta, hacer que las secciones sean largas y pesadas.
- Discutir el flujo de ideas: Antes de tocar nuevamente, cada participante reflexione sobre lo que hizo desde su punto de vista y ponerlo a consideración del resto del grupo. Prestar atención a si esto cambia la forma de tocar a continuación y si a los participantes les agrada la música que ha resultado.
- Respuestas pensadas: Individualmente, tratar

de variar la reacción a las ideas de los demás participantes; imitar, caricaturizar, seguir en la misma dirección, algo diferente, algo muy diferente, etc... y mantener en todo momento la sensibilidad para poder escuchar y reaccionar a los demás.

Ejercicios de parámetros (P)

Basados en conceptos directamente relacionados con la música moviéndose libremente dentro de un gran universo de sonidos, estos ejercicios estimulan el apetito musical para explorar *lo que aún no se ha probado* y al mismo tiempo entrenar la percepción de lo que está pasando en la complejidad del campo sonoro. Cada uno es importante y tiene un impacto particular en la música. No es necesario practicarlos en el orden dado a continuación. La densidad influencia la dinámica grupal de forma radical y en primer lugar podría ser abordada por un grupo avanzado. Trabajar con pulso/sin pulso podria ayudar a resolver un problema básico que quizás tengan los principiantes.

Practicar improvisando con sólo un parámetro/aspecto a la vez, haciendo un esfuerzo por explorarlo a través de cambios intuitivos.

- Tonalidades
  - Registros: Abarcar el registro completo, de tonos bajos a altos (esto quizás resulte en un sonido *orquestal*).
  - Otros usos:

    1) Imaginar (silenciosamente, en tu mente) fluctuaciones en el volumen durante aproximadamente 15 segundos. Luego, de acuerdo a esto, cantar o tocar música con fluctuaciones en la tonalidad durante aproximadamente 20 segundos. De esta manera, las fluctuaciones en el volumen imaginadas se convierten en variaciones tonales en la música. Dejar que estas variaciones sean el aspecto más importante de la música. Repetir el proceso. Esto funciona mejor si el coordinador del grupo marca los distintos segmentos dando señales de comiezo y pausa. El propósito

de este ejercicio es abandonar ideas melódicas habituales.

2) Improvisar con foco en movimientos ascendentes/descendentes, una terminología que propongo usar en lugar de *melodía*, cuyo empleo probablemente resulte en un producto musical diferente, aunque las dos instrucciones son idénticas. De nuevo aquí, el objetivo es ampliar las ideas melódicas habituales.

El ítem 1 se puede hacer en combinación con otros parámetros y el ítem 2 con algún otro parámetro que no sea la tonalidad. Decidan ustedes mismos cuál.

- Duraciones
  - Variar entre duraciones de fracciones de segundo a tiempos largos (10 segundos o quizás mucho mas). Para poder ejecutar una duración larga el sonido debe ser sostenido. Para tener la posibilidad de emitir sonidos largos y sostenidos esto quizás deba ser entrenado con anterioridad. Para pianos, xilófonos u otros instrumentos de percusión los participantes deben estar familiarizados con el trémolo y técnicas similares, para así no excluirlos de la posibilidad de hacer sonidos sostenidos.
  - Usar material sonoro análogo a *puntos* o *salpicaduras* u otros sonidos breves que duren sólo fracciones de segundo y no más de 2 segundos cada uno. Luego de esto, entre los participantes reporten cómo experimentaron el tipo de comunicación musical que hubo.

    Esto puede hacer en una serie de improvisaciones, especialmente si se da el caso que la primera improvisación no logra ilustrar las posibilidades de un flujo de ideas musical. El maestro puede hacer comentarios sugerentes si es necesario para que esto ocurra. Posibilidades para titular estas improvisaciones pueden ser *mesa de tenis* o *pochoclo*. Incluso se podría escuchar una grabación de pochoclo

saltando.

- Duraciones apropiadas: Esta actividad coloca la atención en una sensación grupal de la duración de los sonidos y las pausas, ayudando a los participantes a limitar la cantidad de actividad. También señala cómo la sensación del tiempo cambia de manera *sismográfica*.

  Las instrucciones verbales dadas por Karlheinz Stockhausen son las siguientes:

  Toca un tono. Toca hasta que sientas que deberías parar. Toca otro tono. Toca hasta que sientas que deberías parar. Ya sea que toques o hagas una pausa, escucha a los demás todo el tiempo.

  Preferentemente, tocar cuando alguien más escuche. No ensayar

  Las últimas dos oraciones quizás pueden omitirse cuando se lee para un grupo. De todas maneras, es más seguro escribir el ejercicio (en un pizarrón por ejemplo) que leerlo, para que no haya lugar a dudas sobre el texto.

  Estas sugerencias son más fáciles de realizar con instrumentos capaces de ejecutar tonos sostenidos, como los vientos, instrumentos de cuerda frotada o voces. Los pianos e instrumentos de percusión deberán emplear trémolos y técnicas similares. Eviten lidiar con este problema a menos que los músicos tengan suficiente entrenamiento como para poder hacerlo fácilmente y utilicen otras fuentes sonoras. Si la habitación tiene reverberancia esto podría alargar los sonidos considerablemente. Si este es el caso, los participantes deben hacerse responsables de la duración del sonido, no debería ser considerado como algo *sobre lo que no tenemos control.*

- Timbres: Variar entre

  - Tonos - ruidos (buscar una técnica instru-

mental apropiada, con voces experimentar con consonantes)

- Duro - suave (tratar de distinguirlo de fuerte - despacio)

- Dinámica

  - Crear patrones sonoros interesantes haciendo variaciones individuales en la dinámica, rápido y lento.
  - Tratar de hacer cambios súbitos en los niveles de dinámica de manera grupal. Esto es lo que se denomina *dinámica en terrazas* del período barroco. Como siempre en este contexto, no debe haber conductor. Tratar de lograr una aproximación efectiva prestando atención de cerca a lo que los demás están tocando.

- Densidad

  Este parámetro es estratégico para la dinámica grupal.

  Aquí lo definimos de manera pragmática como *cuántos elementos están sonando al mismo tiempo* (densidad polifónica). Tocar y dejar que la densidad varie intuitivamente. Esta es una tarea colectiva que sólo puede realizarse a través de la escucha y una disposición a tomar la iniciativa o hacer una pausa por un momento, de acuerdo a la necesidad que se perciba en la totalidad de la música.

  El objetivo es lograr una ecuanimidad en los distintos niveles de densidad, de cero (nadie tocando) al máximo (todos tocando) y que estos niveles se alcancen de manera espontánea. Se podría imaginar un instrumento de medición que indique estos niveles. Escucharán entonces, muchas combinaciones de tamaños y variaciones de éstos, por momentos un solo, y éstos tendrán duraciones muy variables. Incluso si éste ideal pueda resultar extremadamente difícil de alcanzar o incluso aproximar, cada avance beneficiará al toque posteriormente. Claramente, es verdaderamente un recurso fundamental de un ensamble que se puede probar armando sub-grupos distintos al *tutti*.

- Pulso/ sin pulso

  Este parámetro es estratégico para la integración de música pulsada tradicional con músicas sin pulso, de ritmo libre. El conflicto entre ellas puede ser un gran bloqueo para la improvisación libre, especialmente para los principiantes. Sin embargo, la experiencia de que es posible entrar y salir del pulso de acuerdo a la inspiración del grupo, puede cambiar esto radicalmente.

  Tocar haciendo foco en permitir cambios libres entre un pulso compartido y una rítmica libre (o, al menos, que no haya en pulso en común). Los pasos intermedios entre estos dos extremos incluyen los casos de varios pulsos individuales distintos o un pulso difícil de escuchar pero que se sospecha que existe de manera subyacente. Estos casos son, por supuesto, interesantes por sí mismos. Pueden darse cambios de manera frecuente y con varias velocidades, pero no hay que pensar que sólo pueden ser pocos y lentos. Cuando hay una inspiración adecuada pueden ocurrir cambios colectivos en la idea del pulso espontáneamente y en fracciones de segundo. Una vez que que las personas se dan cuenta de esto, también surgen con espontaneidad sentimientos colectivos del tipo *ya es suficiente* (aunque no queda excluida la posibilidad de conflictos creativos y negociaciones). En una versión avanzada del ejercicio el maestro puede fomentar que se produzcan muchos cambios rápidamente.

  Ejercicio preparatorio: palmeen siguiendo un pulso (o, en una versión mas tranquila, palmeen sobre sus piernas estando sentados). Sólo el pulso, sin subdivisiones. Asegurarse de que el pulso se sienta como un ritmo colectivo, decidido y preciso. Entonces, déjenlo caer gradualmente, permitiendo cambios de tiempo y fluctuaciones en pulsos ligeramente más rápidos o lentos. Después de un rato de desintegración y máxima imprevisibilidad, volver lentamente al principio.

- Material original/ Citas

  Explorar el uso de citas, fragmentos de piezas musicales conocidas o simplemente estilos conocidos. Utilizar con cualquier otro material dejando espacio para que puedan ocurrir cambios rápidos. ¡Está permitido caricaturizar y tocar *sucio*! Este parámetro es estratégico para la integración de la música improvisada con el resto de la música.

- Niveles de contraste

  - Variar los niveles de contraste o similiaridad entre los participantes.

  - Variar los niveles de contraste entre las diferentes partes de la improvisación (aquí surgen categorías como *bastante similar, diferente, muy distinto*, etc).

  - Variar el nivel de continuidad, es decir, moverse libremente en un rango continuo entre ninguna sección en absoluto a muchas secciones marcadas.

Practicar estos tres items uno por vez. Hacer tales cambios es, una vez más, una cuestión de intuición colectiva. Lo que casi todas las personas pueden hacer es prestar atención y estar listas para unirse.

Incrementando los parámetros (P)
(anteriormente: Gran ejercicio de parámetros)

Este ejercicio puede realizarse como una alternativa o suplemento de los ejercicios de parámetros que se enfocan en uno a la vez.

Los participantes improvisan de acuerdo a la instrucción de variar tanto como sea posible en un determinado período de tiempo, por ejemplo, un minuto. Lo que el grupo hace es sonar de forma tan variada como sea posible lo que demanda una responsabilidad colectiva por la música producida. (Quizás se deba abordar en primer lugar una discusión sobre el *aquí y ahora* en la música). Luego de grabar y escuchar la grabación, el maestro señalará

qué aspectos no variaron. Esto se repetirá tomando consciencia de lo que sucede en el trabajo grupal. En un momento adecuado el maestro preguntará qué parámetros y dimensiones se pueden variar, siendo una dimensión aquello que se puede variar respecto a una característica. En este momento quizás se pueda dar una breve explicación de la naturaleza acústica de la música y el tono, timbre, intensidad y duración como características fundamentales de la misma. Sin embargo, no se debería abordar una discusión extendida ni antes ni después de tocar. Una buena idea es hacer una lista en un pizarrón de parámetros propuestos. Referirse a *Ejercicios de parámetros* para una lista de parámetros y propuestas de cómo trabajar con ellos.

Este ejercicio debería desarrollarse tanto como sea posible de acuerdo a la circunstancia y puede llevar a otras actividades o simplemente reposar en los participantes. Esta es una cita de un estudiante: *Mucho ha sucedido en la música de esta lección.* (¡Aunque el toque duró 5 x 1 minutos, sin embargo fue intenso!) Se podría terminar escuchando todas las improvisaciones y haciendo foco en los desarrollos que hubo en ellas.

Este es un relato real acerca de la pre-historia de este ejercicio: En un concierto con el *Grupo de música intuitiva* en Ghent 1977 le pregunté al iluminista en el ensayo si podía variar las luces tanto como sea posible. Empezó a bajar y subir la intensidad de las luces en intervalos regulares. Le dije, *no, me refiero a variar todos los parámetros.* El contestó *ah, en todos los parámetros.* Como estaba entrenado en improvisación y música nueva, estaba preparado para hacer inmediatamente lo que yo le pidiese.

Pequeño ejercicio de parámetros (P)

Esta es una versión sencilla para principiantes del ejercicio *Incrementando los parámetros.* Variar un tono en términos de dinámica, duraciones (también irregulares), pausas, timbres, etc., tantos como puedas abarcar. El número de parámetros puede aumentar de a poco e introducir nuevos luego de un cierto período de tiempo.

Combinaciones de parámetros dificultosas (P)

Cuanto más puedas usar los distintos parámetros independientemente, más posibilidades y más flexibilidad tendrás en el sonido musical. Tratar estas combinaciones:

- rápido, pianissimo
- timbres bien definidos, pianissimo
- timbres suaves, fuerte

y quizás algunas otras combinaciones que consideres difíciles.

Tonalidades adaptables (P)

Aunque, según mi definición, no pertenece a la categoría de ejercicios de parámetros, están relacionados porque tratan con material musical que pueden considerarse como una parte del todo. Obviamente, las progresiones de acordes, tan características de lo que solemos llamar *tonalidad*, requieren una gran cantidad de práctica y una consiguiente previsibilidad que contradeciría la idea de libre improvisación. Sin embargo, se pueden buscar y practicar formas más simples de tonalidad para estar mejor preparados cuando se presentan.

- Tonalidad drone: Acordar un tono. Debería ser sostenido en todo momento en un registro bajo, aunque su ejecución puede ser dividida entre varios participantes solapándose con libertad de intercambiar roles. Los participantes tienen que sentirse libres de unirse a una red polifónica, aunque también deben escuchar bien y hacer la suficiente cantidad de silencio como para evitar una textura muy cargada que desdibuje las relaciones melódicas/drone.

- Tonalidad de interferencias: Esta forma utiliza en sus formatos más directos el tono absoluto, ya que se basa en aquellas vibraciones producidas por dos o más tonos cercanos entre sí en frecuencia. El sonido resultante se oirá como un tono con un vibrante y complejo entorno. Se piensa en esto a menudo como un uso de los microtonos, aunque lo que se busca aquí es más bien un deslizamiento gradual del tono, no un movimiento cuantificado.

Los participantes deben poder sostener y gradualmente cambiar el tono. Esto excluye a ciertos instrumentos pero las voces están bien y, de hecho, quzás sea más fácil empezar usándolas al principio. Empezar designando algunos participantes que sostengan un tono acordado mientras los demás hacen pequeños deslizamientos libres desde el mismo. Luego, se puede alternar libremente entre sostener el tono y deslizarlo. Con las voces, masculinas y femeninas, buscar un tono que todos puedan cantar, bajo para las voces femeninas y un lugar cómodo del registro alto para las voces masculinas. Si esto no es posible, una octava de diferencia debería funcionar de cualquier manera (por ejemplo, cuando alguno de los sexos es mayoría). Si esto todavía resulta difícil, intentar dividiendo el grupo en otros más pequeños. Escucha y disfruta...

- Citas: Esta es la posibilidad de introducir fragmentos de música conocida en la improvisación. Está descripta en *Ejercicios de parámetros*.

- Repeticiones de tono: Las repeticiones rápidas establecen una especie de tonalidad muy *local* (quizás una polifonía) por momentos. Probalo, en forma pura o junto con otro material. Evita las tríadas y formas acórdicas que pueden limitar un sonido que debe mantenerse en todo momento abierto.

- Estructuras interválicas: Asegurarse de que todos puedan hacer tonos largos, sostenidos. Si así no fuese, practicar primero (los trémolos y cosas similares deben sonar lo mas parejos posibles). Tocar o cantar diferentes tonos polifónicamente con pausas individuales. Como antes, evitar las tríadas y formas acórdicas que puedan limitar un sonido que debe mantenerse en todo momento abierto. (Esto podría denominarse *acordes atonales* si no fuese por el hecho de que para algunas personas *atonal*, más allá del sentido de *sin centro tonal*, significa *ruidoso* y *rechinante*, lo que no necesariamente es así. Esto más bien podría ser una *música de cámara*, algo a medio camino entre música tonal tradicional y música con toda clase de sonidos).

Temas generales

Comenzando

Aunque la música intuitiva parece una sola porque no es muy conocida, en sí misma constituye un campo amplio donde se pueden distinguir y seguir muchas tendencias. Puede practicarse en cualquiera de los siguientes contextos: como actividad meditativa (trabajo con pensamientos, imaginaciones, energías); como una actividad dramática que puede usarse en el teatro o con una película; como una actividad de psicodrama; por el puro disfrute de hacer musica; y considerando el hacer música primeramente como una actividad social. Estas diferentes actividades son ejemplos de lo que repetidamente escucho que la gente asocia a la música intuitiva.

Se alienta a que el maestro o persona que toma la iniciativa piense por sí mismo donde reside su interés al principio. Esto hará posible poder trazar un plan y pensar ideas para alcanzar el objetivo. Si el grupo se mantiene durante mucho tiempo se recomienda que encuentre por sí mismo la dirección por la que desea ir.

Cada ejercicio debe pensarse como parte de una actividad continua y dinámica a la que siempre se vuelve. Por ejemplo, recopilar las clases de sonidos y reacciones en un *Juego de contrastes*, volver al *Brainstorming de instrumentos* con nuevas versiones, escuchar las grabaciones con frecuencia, de vez en cuando hacer más *Ejercicios de parámetros*, etc.

Entrenar la atención

Según el modelo creado por el fundador de la terapia Gestalt, Fritz Perls, se puede entender la atención en

tres zonas operacionales: la exterior, zona intermedia e interior. La zona exterior implica la percepción del mundo exterior. La zona intermedia contiene las ideas, incluyendo las fantasías y los pensamientos. El contacto directo con la realidad tiene lugar a través de la zona exterior (la realidad exterior) y a través de la zona interior (realidad interior). El contacto tiene lugar en el siempre cambiante aquí y ahora. Concepciones, pensamientos y fantasías de la zona intermedia son *modelos de la realidad dentro de la cabeza*.

Una forma común y desbalanceada de funcionamiento es usar mucho la cabeza y la zona intermedia y poco las demás zonas, según Perls. La práctica de sentir (aquí, escuchar) sin interrupción es un ejercicio potente que expande tu realidad musical. Esta disciplina requiere evitar cualquier tipo de razonamiento o conceptualización sobre lo que se escuche, para así habilitar una percepción más pura o *limpia*. Considera las siguientes reacciones posibles:

1) La persona en el piano se está volviendo loca y la flauta toca frases graciosas como si estuviera hablando, con tríadas.

2) Escucho muchos sonidos rápidos del piano, los escucho haciendo eco, escucho que suenan más fuerte ahora. Ahora están cambiando entre sonidos altos y bajos. Escucho otro timbre.

El primer ejemplo está caracterizado por una interpretación y evaluación, ya que se especula sobre los posibles humores de los demás participantes y los elementos son evaluados según si son más o menos interesantes. Esta postura cognitiva separa y distancia al oyente de toda la información musical que hay disponible. Las habilidades perceptivas y receptivas funcionan junto a la capacidad de establecer una interacción estrecha cuando tocamos. No podemos evitar tener preferencias, pero escuchar es en sí mismo un gran desafío.

En *Escuchar el entorno* se trabaja con la capacidad de prestar atención al campo sonoro siempre presente, pre-existente. En *Escuchar grabaciones* tendrás la posibilidad de escuchar mucha más cantidad de sonido que cuando estás tocando. El *Brainstorming*

de instrumentos da lugar a la investigación de la relación del cuerpo con la presencia física y sonora del instrumento. En *Reduciendo el material* la obligación de escuchar desplaza la preocupación de tener que tocar todo el tiempo.

En los *Viajes imaginarios* se trabaja sobre la zona intermedia ya que de las fantasías se puede obtener nueva inspiracion y al mismo tiempo se amplía el concepto de lo que es posible y de lo que es la música. En *Si - Entonces* se busca una actitud crítica y accionar en consecuencia, los decisiones que se toman ciertamente juegan un rol en la música improvisada.

Los *Ejercicios de parámetros* entrenan la atención al ayudar a describir el sonido y, por lo tanto, reterlo con más fácilidad en una percepción consciente. En *Incrementando los parámetros* se trabaja sistemáticamente sobre la zona exterior a través de la zona intermedia que trabaja conscientemente por sí misma libre de preconceptos.

Los *Viajes imaginarios* y los *Ejercicios de parámetros* no se ocupan estrictamente sólo del aquí y ahora, si no también de conceptos e ideas que provoquen motivación, inspiración y presencia. Uno de los beneficios de los *Ejercicios de parámetros* puede ser una percepción más clara de lo que sucede y mayor capacidad de registrar lo que uno hizo en etapas previas de la improvisación. A veces poder recordar tan sólo cinco minutos atrás resulta realmente difícil. Pero cuanto más se pueda registrar a primera escucha menos propensión habrá de repetir patrones sin darse cuenta.

Dinámica grupal

La improvisación libre a veces puede llevar a una situación caótica y frustrante donde la dinámica dominante es la competencia por hacerse escuchar. Con los ejercicios propuestos aquí se desarrolla un modo diferente de expresión que promueve la invención colectiva. En este desarrollo son importantes los siguientes elementos:

1) **Hacer silencios**

2) **Prestarle atención al contexto de los sonidos**.

3) **Capacidad para tomar la iniciativa**.

Si se cumplen estas tres condiciones entonces será posible escuchar lo que está ocurriendo en la música. Además, habrá espacio para reacciones mutuas y rápidas que satisfagan las demandas del aquí y ahora. Se recomienda la *Carrera de postas de Charlotte* como un ejercicio extremadamente versátil que entrena todas estas cuestiones al mismo tiempo.

Hacer silencios no significa de ninguna manera que uno tiene que resignar algo. ¡Si soy parte del proceso entonces los sonidos de los demás tambien se convierten en *mis* sonidos! ¿No es acaso el libre intercambio entre escuchar y expresarse lo que caracteriza exactamente el tipo de comportamiento que las personas tienen cuando sienten un interés mutuo y espontáneo? Callar y escuchar están íntimamente relacionados. Los silencios pueden tener diferentes duraciones, pero no te olvides de los silencios largos. Un dicho para recordarlo podría ser *mind the gap*[7] (LaDonna Smith, 2019). Una versión alternativa es *remember your gap*[8] (escuchada de Phil Minton, 2021), refiriéndose a que deberías esperar el momento adecuado para entrar.

De todas maneras, desarrollar esto requiere que los participantes tengan confianza entre sí. En orden de lograr esto, los ejercicios que se relacionan a poder **seguirse entre sí** quizás sirvan al propósito de conocerse mejor y crear confianza. Incluso los grupos ya establecidos pueden beneficiarse de esto.

[7] N. de T.:: *Mind the gap* (trad. inglés, cuidado con el hueco) es una expresión utilizada en el metro de Londres (Reino Unido) desde 1969 para avisar a los pasajeros de la existencia de un espacio vacío entre el andén y el vagón del tren a la hora de entrar o salir de éste. Con el tiempo se ha convertido en un símbolo del transporte de Londres y en un elemento turístico más de la ciudad, y se ha extendido a los servicios de transporte suburbano de otras ciudades como Toronto, Hong Kong, Seattle o Nueva York. (fuente: *Mind the gap*, entrada de Wikipedia en español)

[8] N. de T.: La traducción sería algo así como "recuerda *tu* hueco"

Seguirse entre sí tiene el tópico de focalizar la atención en un elemento común por medio de sentir, ver y escuchar. El rol del individuo es subordinar las necesidades inmediatas propias. Esto es especialmente importante al empezar y terminar una improvisación y al tocar acordando reglas a seguir. De todos modos, en cualquier otro caso la *subordinación* no debería tener lugar, salvo que se trate de un acuerdo espontáneo, entonces ¡no exagerar este ejercicio! Dejar en claro lo bueno que es tener comienzos y finales claros, además del uso que se le puede dar a eso, puede servir como un calentamiento previo o puede ayudar a encontrar las necesidades de instrucción o dirección de un grupo. Otra posibilidad (que no he experimentado) es usarlo con personas tan acostumbradas a la desorganización y un comportamiento poco cooperativo que están desfamiliarizadas con la práctica de tener una simple actividad compartida.

Las *Rondas* pueden servir como presentación y para desarrollar nuevas ideas en el toque.

La *Improvisación vocal en ronda* atiende a la situación grupal. Los participantes están en proximidad física. Los individuos tienden a sumirse en el todo cuando sólo son escuchados y no vistos.

Entrenar la capacidad de escuchar es un elemento presente en muchos ejercicios. *Escuchar el entorno* lo hace en forma pura. *Escuchar grabaciones* crea una nueva plataforma desde donde obtener una mirada fresca, desde afuera, del toque propio.

Los ejercicios que entrenan la capacidad de **reaccionar mientras se escucha el sonido del grupo** están fuertemente recomendados. La categoría anterior puede ser vista como algo preparatorio a esto. En las *Rondas* se entrena la capacidad de reaccionar de una manera ritualística y previsible y los *grados de contraste* pueden variar lo que, nuevamente, puede satisfacer las demandas para un comienzo lento y gradual.

En la *Carrera de postas de Charlotte* se remueve la previsibilidad y, en cambio, hay una situación realista comparable a una situación de toque libre. De todos modos, el efecto de las consignas será introdu-

cir silencios y constantemente desafiar a los participantes a mantenerse alertas, escuchar y reaccionar. *Reduciendo el material* tiene un efecto similar en la música. El ejercicio *Taxímetro* pone la atención en el volumen de los músicos y proporciona un *feedback* de un grupo oyente.

En algunos casos se encuentran obstáculos para tocar: las **personas dominantes y personas demasiado tranquilas**.

Los problemas de dominio pueden estar relacionados, aunque no necesariamente lo están, con los instrumentos que se tocan. Prácticamente todos los instrumentos se pueden usar para tocar con bajo volumen, si no es por su sonido habitual, entonces a través de técnicas extendidas esto es, formas nuevas y en algunos casos extremadamente heterodoxas, de tocar el instrumento. Cada persona aporta su propia voz al sonido total, los instrumentos no pueden ser una excusa aquí. Hacer más silencios si tocas relativamente fuerte es, por supuesto, también una opción.

Los pianos pueden presentar este tipo de problemas de una forma especialmente obstinada. En la música tradicional (incluído mucho del jazz), aprendemos a representar la melodía, los acordes y el bajo al mismo tiempo, lo que puede funcionar para toda una orquesta. Pero, siendo esto irrelevante para una música comunitaria hecha de sonidos que interactuan libremente, podría aparecer un piano de concierto fuera de lugar. ¡Tener cuidado!

Las personas dominantes pueden efectivamente inhibir el proceso. En casos leves *Reduciendo el material* podría funcionar. Puede tener un profundo efecto simplemente haciendo notar que uno no necesariamente está presente por el hecho de tocar todo el tiempo. Por el contrario, esto puede bloquear el flujo. En casos más severos se puede escuchar una grabación de la improvisación y señalar la/s persona/s que ocupan más lugar que el resto. El maestro puede preguntarle a las personas como se sintieron ellas mismas con esto. Esto puede revelar más del proceso que hacer una observación desde afuera como oyente.

Una metáfora clarificadora, que es probablemente fácil de recordar, para exponer luego de las discusio-

nes, podría ser *no seas una sábana* (LaDonna Smith, 2019). Esto es, no tapes a los demás, de manera que no puedan ser escuchados.

Si el problema persiste más allá de los intentos por reflejarlo y trabajarlo directamente en el grupo, es probablemente demasiado fundamental para esa persona que lo resuelva de inmediato. La única solución general que puedo encontrar es inventar ejercicios que tengan tareas y roles absolutamente precisos. Hacer un uso creativo de la conducción del grupo conlleva implicarse en esto. Tal uso de un control firme sobre el proceso del grupo es un compromiso entre el ideal de empoderar al grupo para lidiar con todas las decisiones por sí mismo y una realidad trabajosa. Puedo imaginar casos donde sea necesario hacer esto... ¡pero tratar por otros medios primero!

El caso de aquellos que son demasiado tranquilos es un problema menos conspicuo. Cuando se lidia con personas dominantes y hay también participantes muy tranquilos, es una buena idea alentar a éstos a que estén más presentes. Esto ataca el problema desde un lugar adicional, ya que si hay sujetos pasivos, las fuentes sonoras que dominan pueden hacerlo aún más. Además, puede hacer que la crítica parezca menos unilateral para quienes la reciben. Un comportamiento tímido y pasivo puede llevar a una situación donde todos esperan a que los demás hagan algo y termina por no suceder nada. Esto debería trabajarse usando apropiados ejercicios de atención, aún cuando no haya personas dominantes. Se podría emplear algún ejercicio que trate con la zona interior y que anime a los participantes a convertir en música lo que sienten *aquí y ahora*, quizás de forma indirecta haciéndolos reaccionar a un dado estímulo sonoro (ver *Entrenar la atención* para una explicación de lo que es la zona interior). Quizás también puedas encontrar un ejercicio para vos mismo. *Psicograma* (adjunto en el último capítulo) siempre ha resultado muy útil para fortalecer la iniciativa. Considero esta pieza como una medicina potente que debe ser usada sabiamente. También sirven para reforzar la confianza en las propias reacciones las piezas *Si - Entonces*, de una manera no tan directamente desafiante.

La música intuitiva puede parecer muy natural de hacerse, pero está muy lejos de los dogmas tradi-

cionales. En la música pre-compuesta, las partes constitutivas se basan en volumen, armonía y otras condiciones en un modo estándar de arreglar los elementos. Posiblemente hayan solos que existen como *lugares reservados* para la actividad individual especial. En la música intuitiva -donde estas condiciones y lugares reservados no existen- se toca con una interacción más libre, con influencias tanto de la situación como de la propia predisposición. La participación de una persona puede variar entre hacer lo mismo que otros (ya sea simplemente por olvidar la propia individualidad o por hacer un acompañamiento consciente) a elaborar material propio (yendo desde ser subversivo hasta hacer comentarios). El concepto en la música tradicional de tocar *mal* correspondería aquí a no hacer silencios, a dominar sobre otros (por ejemplo, tocando muy fuerte sin hacer suficiente silencio o sin tocar de formas más suaves) y a bloquear la autoexpresión. Similarmente, *estar fuera de lugar* correspondería aquí a apegarse a un estilo como un cliché que evita la creación en el *aquí y ahora*.

Algunas formas comunes de evitar que los participantes no se abrumen entre sí con un volumen excesivo incluyen establecer un pulso común y/o un nivel de volumen aproximado. Más que apelar a estas técnicas yo prefiero evocar los principios aquí descriptos. Entrenar un diálogo polifónico y creativo en la música ¡sin formalizarlo! En otras palabras, insisto en que el elefante y el ratón deberían ser capaces de coexistir en libertad. Un ejercicio para destacar esto podría ser, hacer que un arpa de boca toque a dúo con una batería. Sientanse libres de trabajar ejercicios así con más de dos personas.

Los miembros del grupo tienen que ser capaces de expresar críticas e ideas constructivas sobre el proceso grupal.

Ver también *Entrenar la atención*.

Parámetros del sonido musical

Homenaje a Nils Harbo ejemplifica como el sonido puede tomar distintas formas independientemente de cosas como el virtuosismo tradicional, las escalas y los acordes. Ciertamente sería apropiado para la

improvisación libre contar con una teoría musical que considere al sonido en su totalidad.

Con parámetros me refiero a los parámetros acústicos, concretos, del sonido en sí, distintos a los parámetros de la percepción, de la experiencia o de la producción de sonidos. Tono, duración, timbre y volumen pueden (idealmente) ser descriptos físicamente de forma precisa en un dado momento. Y satisfacen la demanda de variar continuamente de un extremo al otro, no como por ejemplo la intensidad, que se usa muchas veces como una suma de percepciones, no como una característica claramente definida del sonido en sí mismo. A continuación hay una lista de parámetros de un grupo de estudiantes:

- Volumen
- Densidad
- Timbre (oscuro/ brillante)
- Pulso/ sin pulso (regularidad)
- Tonos

Es poco común que el volumen y la densidad se perciban como más importantes que el tono en las improvisaciones. La densidad se puede expresar en términos de cantidad de sonidos producidos en el tiempo o número de músicos tocando en un dado período de tiempo. Algunos parámetros requieren que se defina una actividad interpretativa asociada. Tal es el caso de la densidad, como así también el de los grados de contraste, uno de cuyos significados sería la propiedad de describir la música en una escala que va de *continua* a *dividida en secciones*. De todos modos, estos término sólo son útiles si su significado es razonablemente claro para todos. Más parámetros incluyen: timbre (duro/ suave), parámetros del sonido en el espacio, estático/ móvil, material en un estado de *pura creación*/ citas de elementos familiares. Esta lista no es exhaustiva.

En la sección de ejercicios dispuse los primeros parámetros en la secuencia *clásica* de tono, duración y dinámica. Estos tres se definen exactamente en términos de frecuencia, unidad de tiempo y decibeles, respectivamente. Estos conceptos inspiraron a los compositores del serialismo durante la segunda

guerra mundial para trabajar con los nuevos medios electrónicos junto con la música instrumental.[9] Entre otras cosas, ellos emplearon un punto de vista histórico, notando que a lo largo del tiempo se fueron reconociendo y utilizando cada vez más parámetros. De esta manera, el canto monofónico se enfocaba en una selección de tonos, luego de forma gradual se fueron desarrollando complejidades rítmicas, recién en el período barroco se comienzan a utilizar indicaciones de dinámica, etc. El serialismo fue considerado controversial en su momento y, pese a todo, las formas de pensar en términos de parámetros permanecieron bastante básicas para mucha de la música nueva y experimental hasta el presente (2009). Esto no se limitó al continente europeo; En su momento John Cage también ideó hacer variaciones en *variables interpenetrables* en su trabajo *Variaciones*.

Para los experimentales la música se convirtió en una manifestación centrada alrededor de un fenómeno sonoro abierto e infinitamente explorable y el sonido se volvió polifónico en sí mismo, por así decir, y de manera bastante literal ya que sus diferentes parámetros varían independientemente uno de los otros. Para los improvisadores, la polifonía también era una parte natural de su práctica, más que la música basada en sistemas armónicos, acordes y líneas de bajo.

Hacer un mapa del *paisaje musical* puede ser útil para distintos propósitos. Puede proveer mayor flexibilidad en el acto musical, ofrecer una herramienta conceptual para recordar lo que sucedió, facilitar la innovación en la producción musical, dar una visión general sobre una improvisación dada, ayudar a familiarizarse con una pieza musical en particular y procura una base para una crítica histórica o estética y un análisis comparativo. ¡El sonido seguramente no es *sólo sonido*!

También puede ser instructivo escuchar varios ejemplos de música y parametrizarlos. De esta manera los participantes pueden llegar a conocer sus diferentes puntos de vista en la escucha y una tarea subsiguiente podría involucrar hacer foco en un parámetro al

[9] Ver www.intuitivemusic.dk/intuitive/par para análisis y ejemplos en profundidad

que antes no se le prestó demasiada atención.

Seguramente también existen lo que desde este punto de vista se pueden denominar *propiedades no paramétricas*; sonidos que no permanecen iguales y no se pueden ubicar en una característica estática. Trevor Wishart sugirió la utilización del término *grano* para los sonidos que tienen *vida interior*. También son bien conocidas las categorías de Robert Moog para definir los sonidos sintetizados: ataque/ *sustain*/ decaimiento/ relajación.

Si por alguna razón no se encuentran los conceptos paramétricos utilizados aquí apropiados para un proceso de enseñanza, se pueden *traducir* en términos tradicionales de melodía, armonía y ritmo. Este es un dispositivo pedagógico que acentúa fuertemente una continuidad con el contexto histórico.

La melodía no necesariamente tiene que ser *canto lírico*, también puede consistir de pequeñas figuras, destellos, fenómenos de virtuosismo (cf. ejemplos históricos como el bebop o música sinfónica). Su dinámica puede variar, quizás dramáticamente. Tal vez existan varias melodías en interacción (polifonía) y entre ellas quizás exista un relación de llamado/ respuesta, etc.

La armonía no necesariamente se basa sólo en acordes, sino también en las cualidades del sonido: fuerte, suave, brillante, oscuro, estático, variable, etc.

El ritmo también puede tener cambios de tempo, cualquier tipo de combinación entre corto y largo, diferentes acentos, infinitos tipos de regularidad o irregularidad, cualquier división de tiempo, también cosas que *ocupan tiempo*, todo lo concerniente al *timing*, etc.

Composición para la improvisación

Los *Ejercicios de parámetros* conducen fácilmente a consideraciones sobre la composición, hay una continuidad entre la improvisación y la composición. A veces a la improvisación libre se la llama *composición*

instantánea porque sucede en tiempo real, mientras que la composición en un sentido tradicional es una actividad planificada en la cual el compositor puede volver y revisar la idea. Pero incluso durante la improvisación hay decisiones que se deben tomar, por ejemplo, en ocasiones uno se pregunta a sí mismo si se debe hacer otra cosa o permanecer en el mismo lugar. Tales consideraciones básicas pueden ser vistas como una actividad compositiva. Desde aquí, un paso en la dirección de la composición no instantánea podría ser establecer acuerdos entre los músicos, del tipo *empecemos con esto, en un momento hagamos esto otro*, etc. En muchos casos estos acuerdos no son escritos y son específicos para las personas involucradas, no se revelan a otros y tienen por lo tanto un carácter privado en comparación con la composición clásica. Parecería como una zona gris de la composición, comparándola con el tipo de composición que se hace pública. Tomaría otro paso más acordar las pautas entre los músicos. En sus máximas consecuencias esto implicaría clarificar por completo las intenciones para que no haya malentendidos y también establecer una retroalimentación con un registro histórico para estudiar lo que otros hicieron y sacar ideas de eso. En la clase de música experimental que se discute aquí no es necesario un entrenamiento en notación musical tradicional.

Recomiendo crear sus propias recetas para la improvisación. Si hay tiempo, cada miembro del grupo puede ofrecer sus propias ideas y recetas y luego turnarse para ponerlas en práctica. Una versión extendida de esto, adecuada para grupos que tocan con regularidad, es designar tareas específicas que cada miembro debe cumplir, e.g. crear una pieza que utilice el movimiento en el espacio. En cambio, una versión más económica es hacer piezas simples y turnarse para tocarlas en módulos (por ejemplo de un minuto cada uno) que conformarían parte de una composición colectiva.

Contexto histórico

En la cultura occidental la música improvisada existió dentro de la música popular como partes agregadas a ciertas melodías. También existió en la música para iglesia y salas de concierto. En el siglo XVII en la catedral del Venecia se les pedía a los aplican-

tes para organista que demuestren sus habilidades únicamente improvisando. Posteriormente la improvisación fue perdiendo importancia cuando la música impresa, relacionada al mercado, salió a la luz y a medida que la escritura se desarrollaba para poder notar con precisión un mayor número de parámetros.

No fue sino hasta la aparición del jazz en Occidente que la improvisación se volvió a reencontrar con un público general.

Carl Orff fue un compositor clásico que desarrolló un método pedagógico sistemático que enfatizaba la accesibilidad a los instrumentos y el aspecto creativo en mayor grado de lo que se acostumbraba en ese momento. En el período de la segunda guerra mundial, músicos y compositores experimentaron con la improvisación y, especialmente en los años sesenta, se hicieron esfuerzos por redescubrir la improvisación, tanto en el contexto de *obras abiertas* que demandaban una actividad improvisativa por parte de los ejecutantes (aunque no se usaba esa palabra), como (y mayormente) en el contexto de ensambles de improvisación. Algunos de éstos fueron liderados o creados por compositores, como Franco Evangelisti (*Nuova Consonanza*) o Vinko Globokar.

Luego de 1945, la sociedades occidentales se caracterizaron por un alto grado de industrialización y urbanización en rápido desarrollo. De esto resultó el individualismo (tener una habitación propia, tipo de ocupación, etc) y nuevos tipos de grupos y comunidades. Artistas del *avant-garde* de todo tipo exploraron el campo creativo y buscaron ir más allá de las normas establecidas. En las artes visuales se empezaron a aceptar los *collages* a la par de pinturas al óleo. Los maestros empezaron a poner énfasis en el proceso de aprendizaje en vez del producto. Y en la música se puede citar tanto a músicos de jazz (como Albert Ayler) como a músicos con un trasfondo clásico (como John Cage) diciendo que el sonido es la verdadera y esencial forma de existencia para la música. Y no se referían al concepto de sonido que fue restringido a un sistema rígido.

El músico de jazz Ornette Coleman, inventor de la expresion *free jazz*, en 1960 experimentó con improvisaciones colectivas a partir de sus piezas escritas.

Hace referencia a la improvisación colectiva notando el lugar especial que ésta ocupaba en el jazz de Nueva Orleans. Algunos llegaron aún más lejos, sobre todo en el jazz europeo (Oxley, Parker, Prévost, Schlippenbach/ Johansson y muchos más), e hicieron de la improvisación colectiva un elemento primario de su música.

En la música clásica, los experimentos del *avant-garde* con la improvisación empezaron de forma más tardía, aunque casi siempre tuvieron una naturaleza radical. Puede decirse que los mismos fueron precedidos por John Cage y otros compositores de la llamada *Escuela de Nueva York*. En la práctica se los puede considerar por la libertad que había para ejecutar sus composiciones. Desde mediados de 1960 en adelante (donde por un período corto de tiempo también en el rock hubo improvisaciones grupales), una cantidad de compositores experimentaron con composiciones para la ejecución improvisada, a veces con notación gráfica. Miembros importantes de este grupo incluyen a Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar, Cornelius Cardew, Christian Wolff y Robert Moran. En sus posturas y teorías expresamente declaradas, algunos compositores de este tipo se esforzaron por introducir a la improvisación como un elemento innovador y como un fenómeno por derecho propio. Un ejemplo es la *música intuitiva* de Stockhausen que pertenece a la tradición histórica inmediata de mi actividad.

Los grupos de improvisación se hicieron incluso más comunes luego de 1970. Algunos venían del *avat-garde* clásico, otros del mundo del jazz y otros combinaban las dos tradiciones. Este encuentro fue precipitado por organizaciones establecidas que se ocupaban de tareas comunes como encontrar lugares para ensayar y organizar conciertos. Funcionando como lugares de encuentro, estas organizaciones hicieron posible posteriores mixturas entre los músicos y ayudaron a sentar las bases para la consolidación del fenómeno de *música improvisada*. Todavía existen organizaciones de esta clase en Suecia, Inglaterra, Bélgica, Alemania y probablemente en otros países también. Algunos lugares donde se hacen conciertos con regularidad son, entre otros; Estocolmo, Londres, Gante (Bélgica), Zurich (Suiza), Bremen, Wuppertal, Berlín (Alemania), Nueva York y Tokio.

Desde el Primer Festival Escandinavo de Improvisación en 1995, puede incluírse a Copenhague en el mapa, al menos modestamente.

En el mismo período de tiempo, la idea sobre una creación colectiva se ha manifestado en Alemania con la influencia de educadores musicales como Friedemann y Meyer-Denkmann. Un paralelo danés puede ser la colección de música electrónica con partituras gráficas, *Båndtropering*, editada por Finn Egeland Hansen (de la década de los 80) para ser usada en un toque improvisado por niños de la escuela primaria. De forma similar, en la década de los 70 surgieron las terapias artísticas, incluída la terapia musical (la que yo practico con improvisación libre), que fuero ganando su propio lugar en instituciones y establecimientos educativos.

Desde los 80 en adelante, el género *popular* y los géneros *serios* se fueron mezclando cada vez más y la práctica de la improvisación libre fue atrayendo nuevas generaciones de jóvenes músicos. Aparecieron nuevas publicaciones especializadas en improvisación libre, como *The Improvisor* (Estados Unidos), *Resonance* (Gran Bretaña) y *Hurly Burly* (España). Comenzó a crecer la distribución de grabaciones de música improvisada.

Para el comienzo del siglo XXI, las publicaciones especializadas fueron mayormente reemplazadas por internet. Pero la improvisación libre está prosperando más que nunca como una forma musical por sí misma, en términos de cantidad de conciertos, festivales, sellos discográficos y literatura (incluídas tesis doctorales) que se dedican a ella.

Armando constelaciones

"Constelaciones" es la forma común de nombrar a las diferentes combinaciones de músicos en un concierto o sesión de improvisación libre. Antes del concierto, los músicos tal vez acuerden tocar en una secuencia de dúos, tríos, *tutti*, etc., lo que asegura un programa variado. Una instancia temprana, tal vez seminal, de esto, fue el festival *Company Week* de Derek Bailey, celebrado entre los años 1977 y 1994. Bailey invitaba músicos, hacía sugerencias para armar constelaciones y también les dejaba a los músicos elegir los

grupos (según David Toop, 2010).

Tal división en constelaciones es practicada tanto en conciertos como en muchos lugares donde se hacen con regularidad (usualmente de forma mensual) sesiones abiertas de improvisación, aunque con diferencias interesantes entre sí. En *Berlín Exploratorium* (2009) los participantes piensan con quienes les gustaría tocar y de acuerdo a eso escriben listas con sus nombres en un pizarrón. El moderador procura que no se exceda el lapso de tiempo destinado a ello, siendo una duración de diez minutos el estándar. En *ImprovisOhrium*, de Wiesbaden, se arman listas para el primer y segundo set, dejando que nuevas ideas surjan en el camino (RG, 2004)[10]. En Heidelburgo también participa la audiencia también participa en la discusión de cómo armar los grupos (RG, 2004). En Japón (Osaka, 2005; Kobe, 2009) hubo un anfitrión que juntaba nombres y armaba las constelaciones. En Osaka había también una charla luego de tocar, moderada por el anfitrión. En Kobe había involucrado un pequeño juego donde los músicos sorteaban nombres y alguien era designado con el estatus de *líder*, lo que se mantenía en secreto al tocar. El *modelo de anfitrión* se usa también en Viena (RG, 2004). En el festival de improvisación de Copenhague *The Expedition*, en 2008 y 2009, los organizadores designaron una secuencia de dúos, tríos, etc., y se dibujaron lotes para determinar quién tocaría con quién. La *Denmark's Intuitive Music Conference* ha hecho un uso extensivo de combinaciones aleatorias de músicos en los primeros días desde finales de los 90, seguido por algo similar al *modelo berlinés* (ver más abajo). De cualquier manera, como las combinaciones aleatorias no aseguran una máxima variedad, hemos experimentado con otros procedimientos también. Uno es similar a lo que se hizo en el *London Relay festival* de los 90: Hay diferentes ensambles en distintos lugares y ,en un momento dado, algunos músicos se alejan de su grupo para ir a otro grupo, entonces nuevas personas se incorporan a los grupos. Otra manera de cambiar los grupos de forma gradual es hacer que empiece un músico solo, agregando más músicos lentamente *ad libitum* y que luego quienes ya tocaron se vayan yendo en un cierto momento, quizás estipulando un

[10] *Ringgespräch über Gruppenimprovisation*, junio 2004 (donde hay una lista de escenas abiertas)

máximo de cúantas personas tocan al mismo tiempo (experimentado en el *Krefeld Frei Festival*, 2018). Un método de *sombrero* diferente (practicado en Düsseldorf en 2010 o antes) con grupos tocando uno para el otro, consiste en hacer que un músico comience de acuerdo a un sorteo de nombres escritos en papeles, entonces esta persona decide si incorporar uno más y luego la siguiente persona hace la misma elección, etc., hasta que alguien decide no seguir agrandando el grupo. Se pueden pensar en variaciones, por ejemplo, haciendo que la primera persona decida el tamaño del grupo y luego de acuerdo a esto elegir aleatoriamente los músicos. O, de manera distinta, éstos pueden ser escogidos por la primera persona. El tamaño del grupo también puede sortearse. Entonces, hay varios puntos intermedios para elegir entre la aleatoriedad total y la apertura a la elección.

Aún otro método es dejar que las constelaciones se armen simplemente por iniciativa, hasta que el grupo alcance un tamaño permanente (un músico llega, se suma el siguiente, etc). Y, por supuesto, pueden haber pautas como un número máximo de grupos o dejar que todos toquen por turnos. Esto fue practicado por la *Glasgow Improvisors Orchestra* en sesiones virtuales. Ante el anuncio de grupos pequeños todos apagaban las cámaras y luego eventualmente el grupo emergía (2021).

Combinar una actuación previamente planificada de músicos invitados con una sesión abierta también se ha hecho (esto quizás recuerde levemente a las *jam session* de los viejos tiempos del jazz). En Copenhague, se conducían de este modo el *Meet da Lama* (2004-2005) y el *Club Cactus* (2010). En el primero, el organizador podía invitar a grupos y solistas pero también surgían ensambles espontáneos.

En algunos casos, el ensamble en su totalidad permanece junto durante toda la sesión. Según entiendo, este ha sido el caso de los talleres semanales de Maggie Nichols y Eddie Prévost en Londres desde los 90. Con Prévost podía haber charlas y comentarios entremedio, mientras que en la sesión de Nichols que experimenté en 1997 se tocó sin interrupción desde el comienzo. Las discusiones entre los toques ocupan un lugar importante en *Improvisiakum*, un simposio de fin de semana organizado por Reinhard Gagel en

Colonia desde 1999 que presenta distintos grupos en diferentes habitaciones y grupos tocando el uno para el otro (visitado en 2002).

Parecería que, entre otras, están las opciones básicas de juntar a los músicos por elección o por procedimientos aleatorios, de que el coordinador tenga un rol más o menos activo, de que esté la opción de hablar y comentar sobre la música o no y sutiles diferencias en cómo armar la programación de acuerdo a los deseos de los participantes. El número de participantes es un elemento estratégico tambien. ¡Encuentra tu propia manera!

Otros recursos

Visita mi página web, con información sobre la *Denmark's Intuitive Music Conference* (un encuentro internacional y anual de improvisación), *This Month's Quotation on improvised music* (con un archivo cada vez más mayor) y más:

www.intuitivemusic.dk

Aquí hay una gran bibliografía sobre improvisación y nuevas notaciones, con sumario:

www.intuitivemusic.dk/iima/legno1uk.htm

Cierre: Algunas piezas de improvisación

PSICOGRAMA

Max Eugen Keller, enero de 1971

Observaciones:

Esta pieza está escrita para 39 participantes con instrumentos de libre elección. Si están tocando cuatro músicos, cada uno debe hacer silencio por al menos un 25 % del tiempo, si tocan 5, un 40 %; si tocan 6, un 50 %; si tocan 7, un 55 %; si tocan 8, un 65 % y si tocan 9, un 75 %. Puede fijarse el tiempo total de toque (aproximadamente 10-30 minutos) o dejarlo indefinido para que se determine por sí solo durante la improvisación.

Cada participante -en una secuencia definida espontáneamente por el individuo- elige de las pautas escritas diferentes formas de relacionarse o reaccionar al grupo o a un participante solo, la duración de cada elemento es libre. La transición de una pauta a otra puede hacerse de manera gradual o sólo saltar de una a otra.

No se prepara un plan para participar. En cambio, durante el toque se decide, tomando en consideración a la música en su totalidad, cuándo hacerlo.

Aquellas pautas que están escritas en mayúscula, e.g., VIGOROSAMENTE, TARTAMUDEANDO, no son descriptivas de formas de reacción a otros, sino que directamente circunscriben un estructura musical. Son utilizadas de la misma manera que las demás y sirven también como recursos para empezar la pieza.

Apoyar a alguien

Dominar sobre los demás

No te permitas ser perturbado

Sin escuchar al resto

Contrastar con el resto

VIGOROSAMENTE

Acompañar a alguien

Parodiar a alguien

Quedate donde estas

TARTAMUDEANDO

Imitar a alguien

Tocar un diálogo con alguien

Tomar la iniciativa

Acompañar a todos

Unirse a alguien

Tocar contra todos

Contrastar con alguen

Unirse a la mayoría

APRESURADAMENTE, PERO CON CALMA

Alternar entre contrastes sin mediar

Salir del grupo

Someterse al grupo

Mediar entre contrastes

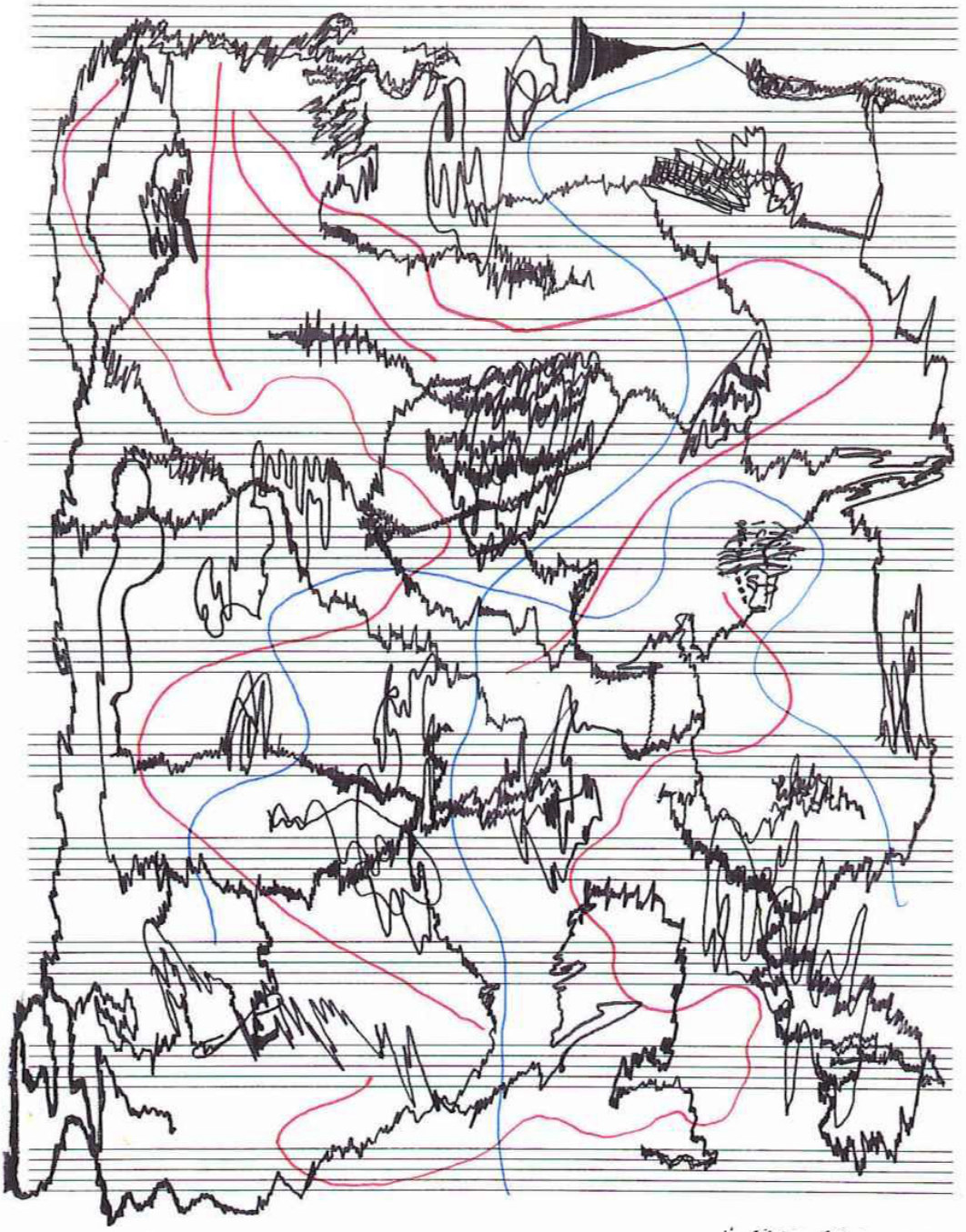
IRONICAMENTE

Tocar contra alguien

MUSICA DE MADISON

Jørgen Lekfeldt, 1976

MADISON MUSIC.



J. Schofield 12/7-76.

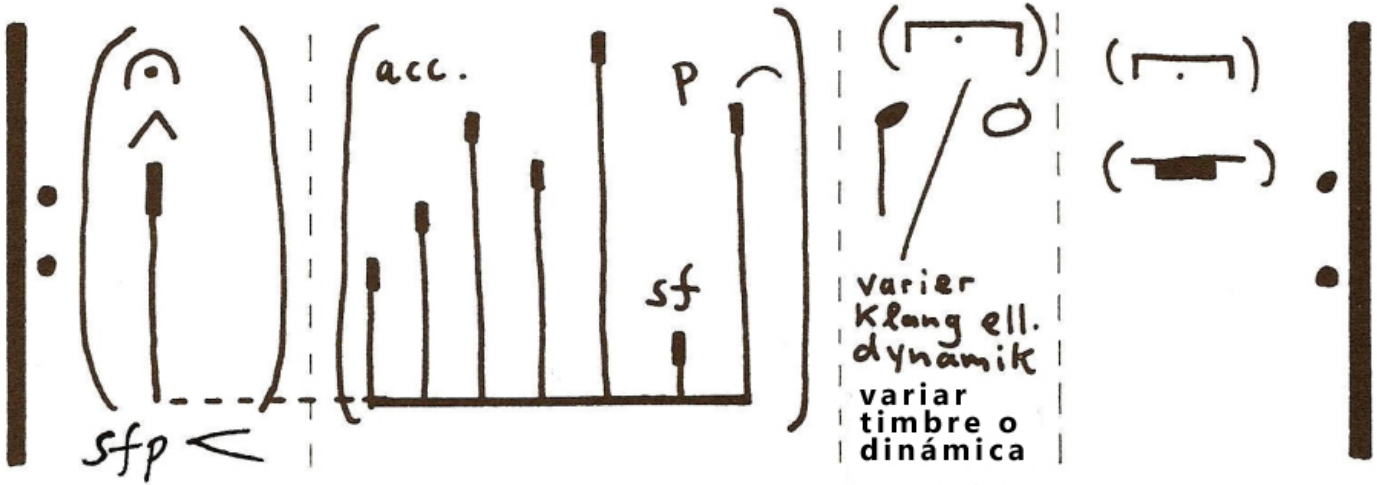
MUSICA DE FUEGO

Carl Bergstrøm-Nielsen, 1976[11]

[11] N. del T.: En la presente edición la imagen de la notación original fue intervenida para traducir las notas al español. La versión original puede verse en vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/33526820/Fire-Music_playing_material.pdf

ILD-MUSIK
FIRE-MUSIC

IMPROVISATIONSSTYKKE FOR ENSEMBLE
PIEZA IMPROVISACIONAL PARA ENSAMBLE



GENTAG INDIVIDUELT OG UDFORSK ET UNIVERS AF TEMPOER (OSSE FOR DET ENKELTE ELEMENT) INDTIL LYDENE BRÆNDER. (.) = KAN UDELADES; /= VÆLG FRIT.

REPETIR INDIVIDUALMENTE INVESTIGANDO UN UNIVERSO DE TIEMPOS (TAMBIÉN PARA CADA ELEMENTO) HASTA QUE LOS SONIDOS QUEMEN. ( ) = PUEDE OMITIRSE; /= ELEGIR LIBREMENTE

© 1976/ Carl Bergstrøm-Nielsen, Borrekrattet 17, DK-2800 Lyngby, Danmark, Skandinavien, (02) 87 76 17. Forstørret udgave fra det oprindelige tændstikæskeformat. Andre opkøg has osse ▽ / Enlarged version from originally in matchbox-size. Other pieces also available ▽

JUEGO DE CONTRASTES

Carl Bergstrøm-Nielsen, 1980[12]

[12]N. del T.: En la presente edición la imagen de la notación original fue intervenida para traducir las pautas al español. La versión original puede verse en vbn.aau.dk/ws/files/34014818/Game_of_Contrast_playing_material.pdf

KONTRAST-SPIL
GAME OF CONTRASTS
for ensemble

Brug spilleplanen i fri improvisation, idet der begyndes ved nr. 1 og gås individuelt fra felt til felt ifølge numrene.

Usar el plan en la improvisación libre empezando con el n°1 y procediendo individualmente de cuadro a cuadro de acuerdo a las figuras.

1	KORTE LYDE SONIDOS CORTOS	4	LANGE LYDE SONIDOS LARGOS	7	SPIL EN SOLO TOCAR UN SOLO
	4 6		2 3 9		8
2	TÆNK PÅ NOGET BESTEMT OG SPIL NOGET HELT ANDET PENSAR EN ALGO ESPECIFICO Y TOCAR OTRA COSA	5	UNDERORDN DIG GRUPPEN SOMETERSE AL GRUPO	8	BLØDE LYDE SONIDOS SUAVES
	7 8		2 4		1 3 7
3	FASTHOLD EN BESTEMT IDÉ FOR ET STYKKE TID AFERRARSE A UNA IDEA ESPECIFICA POR UN TIEMPO	6	HÅRDE LYDE SONIDOS DUROS	9	SLUT VED FÆLLES OVERENSKOMST FINALIZAR POR COMÚN ACUERDO
	5 6		1 5 9		

© 1980 Carl Bergstrøm-Nielsen, Hostrups Have 24, DK-1954 København V, Danmark. Postkort og andre stykker distribueres fra denne adresse. / Postcards and other pieces are distributed from this adress.

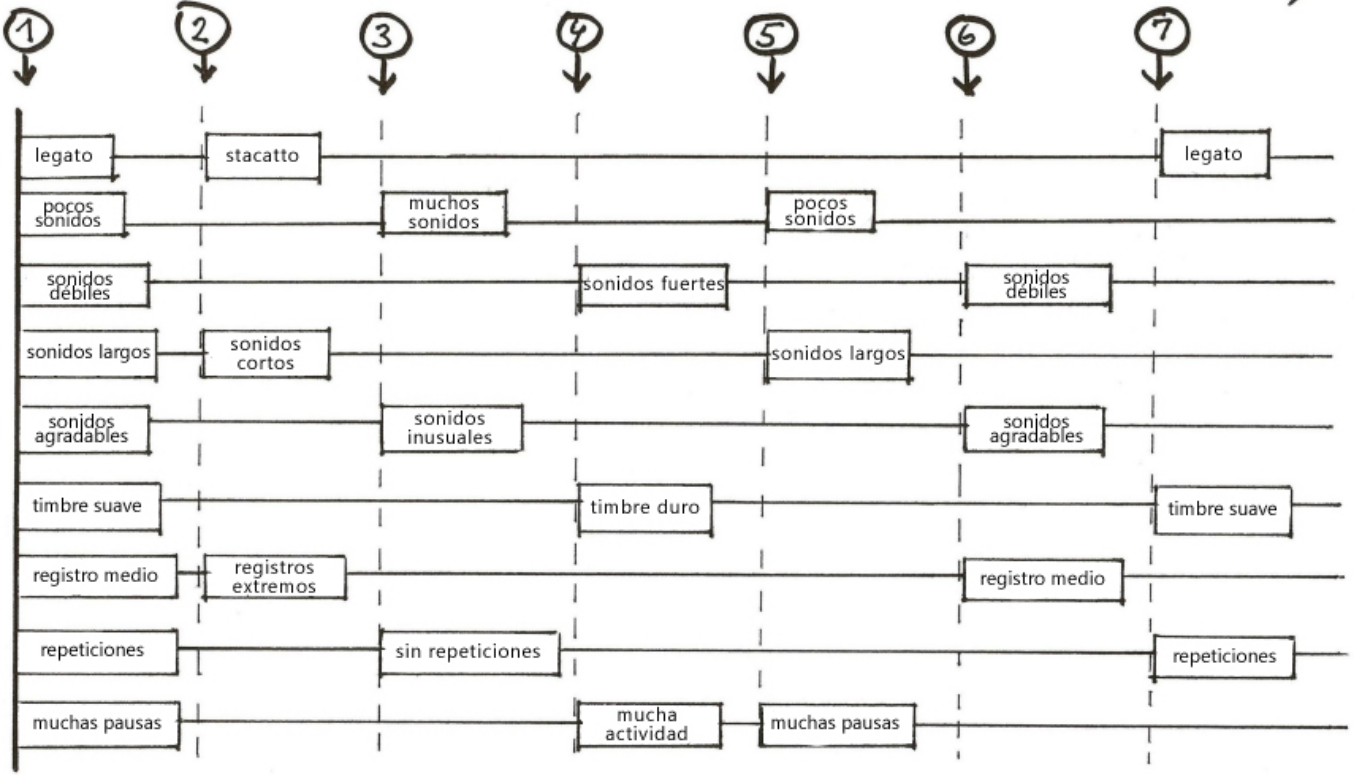
HOMENAJE A NILS HARBO

Carl Bergstrøm-Nielsen, 1986[13]

Improvisar libremente, pero siguiendo uno o más conjuntos de pautas en cada sección. (Las secciones se leen de forma vertical, las pautas horizontalmente). Una pauta es válida hasta que se cambie. Las duraciones de las secciones y las maneras de coordinarlas se pueden acordar.

[13]N. del T.: En la presente edición la imagen de la notación original fue intervenida para traducir las pautas al español.

HOMAGE TO NILS HARBO [x] for ensemble (also voices).



Improvise freely, but follow all one or more set of directions in the section you are in. (Sections are read vertically, sets of directions horizontically). A direction is valid until changed. Durations of sections and means of coordinating them may be agreed upon.

Carl Bergstöl-Nielsen 1986 (English ed. 1992).

x/ Inspired by his book: Improvisation, dep. pp. 66-67.

SI - ENTONCES VIII

Carl Bergstrøm-Nielsen, 1991
al *Intuitive Music Group*

Si lo que escuchas es

satisfactorio
claro
convincente

ENTONCES

participa o toma una pausa

Si no

ENTONCES

hacer lo que puedas para cambiar la situación en la dirección del primer caso

SI - ENTONCES IX

Carl Bergstrøm-Nielsen, 1991
al *Intuitive Music Group*

Si lo que escuchas

es aceptable
es interesante
invita a participar

ENTONCES

participa y haz una cantidad adecuada de silencio

Si no

ENTONCES

hacer silencio por un rato

o (alternar libremente)

comentar lo que tocan los demás a través del toque propio (por ejemplo, se permite hacer burla, ser agresivo o insistente en obtener una respuesta)