

Pablo Gianera, *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, 154 p. ISBN: 978-987-178-6091.

¿Qué es la improvisación? Más específicamente, ¿qué significa improvisar en la música? ¿Y cómo se relaciona con la indeterminación y el azar? Estas deben haber sido algunas de las preguntas que guiaron a Pablo Gianera en la escritura de lo que él define acertadamente como “microensayos biográficos y musicales” (p. 16). En efecto, cada sección del libro se centra en la figura de uno, excepcionalmente dos músicos, apoyándose en la problemática relación vida-obra. En la introducción el autor escribe: “Está probado que la vida no explica la obra; tan probado como lo contrario, que la obra puede servir para iluminar una vida. Más todavía en la situación que impone la improvisación, en la que el sujeto, aun cuando se extravíe en su faena, lo es todo. El objeto de la improvisación acaba siendo el propio sujeto, pero sólo en la medida en que, en su olvido, se confirma como sujeto” (p. 16). Este fragmento no sólo ilustra las contradicciones implícitas en el supuesto de base sino que pone en evidencia la ascendencia *adorniana*, tanto en el sustrato teórico de la reflexión como en ciertos aspectos estilísticos de la escritura. Adorno vuelve una y otra vez a lo largo del texto al tiempo que ocupa un lugar de honor en la bibliografía.

Debemos decir que no se trata de un texto argumentativo, en el que se intenta demostrar una tesis, sino, como se explicita en la introducción, “este libro propone indagar la condición de ese presente absoluto organizado a partir de secuencias de hechos aislados que, hasta cierto punto, atraviesan el arte de todas las épocas” (p. 16). Los músicos que actúan como eje de cada artículo proceden de distintas épocas, tanto de la música académica como del jazz, reflejando, quizás sin plantearse, una de las tendencias más recientes de la musicología –y de los estudios culturales en general– al contemplar el fenómeno con una mirada abarcadora. De doble formación, Gianera es crítico de música y literatura, docente del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y colaborador de ADN, el suplemento cultural de *La Nación*, además de integrar el consejo de dirección del periódico *Diario de poesía*. El libro refleja esta amplitud de enfoque.

Cage es el primero de los músicos convocados a esta reflexión. Gianera repasa sus primeras incursiones en el uso del azar en la composición, relacionadas con la separación entre mimesis y expresión, “tal vez el problema por excelencia de la poética de Cage” (p. 20). *Sixteen Dances, The Perilous Night, Four Walls, 4' 33"* y *Sonatas e interludios para piano preparado* son comentadas como trayectos de un camino experimental en el que se ponían en tela de juicio no solamente la tradición musical occidental, el yo y las técnicas compositivas sino también la partitura, el rol del intérprete y el acto mismo de la escucha. El autor se sirve de distintos escritos de Cage y repasa su relación con otros compositores (Cowell, Schoenberg, Stravinsky, Feldman, Satie) para luego definir agudamente la principal diferencia entre la indeterminación y el azar: la primera pertenecería

al orden de la interpretación y el segundo al de la composición. La segunda sección del artículo pasa revista a la relación Cage-Boulez y a la composición de *Music of Changes*, *Concert for Piano and Orchestra* y *Aria*, siempre aclarando los componentes indeterminados o aleatorios y adjuntando algunas imágenes de las partituras.

El segundo capítulo está dedicado a Johann Sebastian Bach y se centra en la improvisación, definida como una búsqueda y relacionada con *recherche* (Rousseau), *ricercare* (Salazar) y con las *Pièces pour clavecin* de Louis Couperin. Se introduce un paralelismo interesante con la literatura al comparar esa “prosa musical”, según definición de Francois Couperin, con “un discurso privado de patrones métricos regulares” (p. 42, ambas citas). El preludio barroco, por lo tanto, sería similar a una variedad de la prosa: el ensayo. “La improvisación, como el ensayo, es el momento subjetivo de la disciplina” (p. 42). A partir de anécdotas y escritos en torno a *La Ofrenda musical* y *El arte de la fuga* se explora la tensión entre las estrictas leyes de la fuga y la libertad improvisatoria.

El tercer capítulo recorre escenas de la vida del pianista de jazz Lennie Tristano, quien se opuso a la industria del entretenimiento al enseñar y cultivar la improvisación en su sentido más abstracto. Se indica, perspicazmente, el paralelismo entre la postura de Adorno con respecto al jazz y las “peripecias vitales” (p. 54) de Tristano, al tiempo que se profundiza su poética a partir de la crítica de ciertos trabajos discográficos del músico, haciendo especial mención al componente improvisatorio, al uso de la polifonía (prueba de su filiación bachiana) y a sus experiencias rítmicas.

A partir de elementos biográficos, fuentes escritas y ciertas obras de Schubert, el cuarto capítulo resulta un mosaico sobre el romanticismo alemán, revisitando algunos de sus tópicos privilegiados, como la imagen del caminante y la muerte. Se divide en cuatro secciones, la primera de las cuales se concentra en la *Sinfonía en si menor* y especialmente en la *Wanderer-Fantasie*. La segunda toma los ciclos *Winterreise* y *Die schöne Müllerin*, mientras que la tercera analiza la recepción de sus últimas tres sonatas para piano a través de escritos de compositores, filósofos e intérpretes (Schumann, Adorno, Brendel y Arrau). La cuarta sección afirma el nexo con la temática central al centrarse en los *Impromptus* de Schubert.

El quinto capítulo vuelve al jazz y explora, a partir de la figura de John Coltrane, algunos de los mecanismos implicados en la improvisación, como la cita y la repetición de motivos, escalas o arpeggios. Incorporando elementos de los distintos músicos con los que trabajó o que admiró –Miles Davis, Thelonius Monk, Lester Young, Eric Dolphy y Albert Ayler– el saxofonista desarrolló un lenguaje improvisatorio propio. Testimonios y comentarios críticos permiten atisbar características de un complejo proceso cognitivo y motriz.

Karlheinz Stockhausen y Cornelius Cardew son los puntos focales del sexto capítulo. Del primero se toman *Aus den sieben Tagen* y *Klavierstücke XI*, aquello que el compositor llamó “música intuitiva” (p. 95). Confrontándola

con Cage o Feldman, Gianera elucida la postura de Stockhausen respecto de la composición, de la partitura y del registro discográfico a partir de su acercamiento a un “determinismo intuitivo” (p. 102). Se describe luego la trayectoria estética de Cardew (quien fuera discípulo de Stockhausen) con especial atención a la eclosión de su poética en la obra *Treatise*, inspirada en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Ejemplo de la *picturalización* de las partituras, el caso de *Treatise* permite reflexionar acerca del problema de la partitura como intersección de lo visual y lo sonoro.

Anthony Braxton completa la constelación de músicos convocados, recapitulando en cierto modo distintos aspectos del problema. Improvisación, notación, indeterminismo e intuición son reevaluados a la luz de la obra del compositor y saxofonista, cuyo caso “señala la voluntad de la vanguardia del jazz en Estados Unidos de alinearse con las vanguardias europeas de posguerra” (p. 134).

Si bien no se trata de un libro estrictamente musicológico, consideramos que el rigor con el que se conduce la reflexión y la bibliografía en la que se apoya lo señalan como una crítica musical (enriquecida por menciones a la literatura y a las artes visuales) que podría ser un ejemplo de la musicología con orientación crítica que auspiciaba Joseph Kerman en *Contemplating Music*, hace ya casi treinta años¹. Muy bien escrito, tanto por su claridad como por la belleza del discurso, este volumen también realiza un aporte tangencial a los *performance studies*, un campo de estudio en expansión dentro de la musicología, al profundizar en los fundamentos históricos, teóricos y cognitivos de la improvisación y del rol del intérprete.

Cintia Cristiá

Esteban Buch (comp.): *Tangos Cultos*. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012, 224 p.). ISBN 978-987-25614-7-5

A partir de un juego irónico de palabras, Esteban Buch construyó la categoría “tango culto” que le permitió producir interesantes reflexiones y disparar una serie de relaciones entre un conjunto de obras. El contrasentido implícito en la calificación de un tango como algo culto es comprensible en el contexto histórico del tango porteño o, en sentido más amplio, rioplatense. Pues dicha categoría implica la tensión entre las primeras manifestaciones del tango (prácticas sociales cuestionadas, personajes generalmente poco instruidos y rechazados por la élite porteña) y aquella práctica musical que, en un contexto rioplatense, suele denominarse “música culta”. Así, el conflicto que encierra la

1 Joseph Kerman: *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).