

Sobre el estatus ontológico de la improvisación musical¹

Tatiana Gómez Sánchez²

Introducción

Una parte del debate contemporáneo sobre la filosofía de la música gira en torno a la ontología musical, que principalmente estudia el estatus ontológico de una obra musical, es decir, ¿qué es una obra musical? y ¿cuál es la relación que esta mantiene con sus performances?³. Hay una noción que permite y se ha usado para explicar estas dos cuestiones, es la distinción tipo/caso, según la cual la obra es un tipo que se instancia o se repite en performances (casos).

¹ Agradezco a Dios, Este trabajo, fruto del estudio en Metodología de la Investigación, fue presentado en el I Foro interno del semillero de investigación en Ciencia, Lógica y Metafísica de la Universidad de La Sabana y en el II Congreso de Lógica y Epistemología Contemporánea en la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco los comentarios que recibí, especialmente al profesor Axel Barceló, y los aportes de mis profesores y maestros. Agradezco a mis compañeros de Metodología, en especial a Paula Sierra, Juan Manuel Gaitán, Cristian González y Miguel Prieto. Así como también a Pablo Rivas, Camila Sarmiento, Daniela Henao y a mi familia. Agradezco al profesor Juan Camilo Espejo-Serna por su asesoría y apoyo.

² Estudiante de sexto semestre de Filosofía de la Universidad de La Sabana. Contacto: tatianagosa@unisabana.edu.co

³ Performance se entiende aquí como la actividad ejecutoria de una pieza musical, por medio de una secuencia de sonidos.

La improvisación musical, caracterizada por ser una actividad espontánea, efímera, irreplicable, incorregible y libre, de hacer música, es una cuestión que presenta varios desafíos para la ontología musical, pues, teniendo en cuenta las características de la improvisación resulta difícil concebirla como una obra musical. En especial, resulta difícil concebirla como una obra bajo la distinción tipo/caso, como más adelante se explicará. Por consiguiente, en esta ponencia no solo se busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical? Decir que sí es posible en un sentido, pero también, a partir de la respuesta que daré, presentaré otra forma de abarcar un problema relevante en el debate actual de la ontología musical, en otras palabras, concebir la improvisación musical como una obra.

La cuestión que aquí planteo es de tipo interdisciplinar. Por un lado, tiene carácter filosófico y, por otro, resulta pertinente para el estudio de la música y del arte mismo. Dado que el tema de la ponencia es el estatus ontológico de la improvisación musical, me limitaré a hablar acerca de lo que *es* una improvisación musical. Por tanto, no voy a responder preguntas sobre cómo podría llegar a ser posible producir una misma improvisación musical, ni cómo es posible para un oyente *reconocer* una improvisación musical como la misma. En consecuencia, quiero ofrecer una base ontológica sobre la cual, quizá, luego responder ese tipo de preguntas.

Así pues, el orden que seguiré en esta ponencia será el siguiente: (1) Caracterización de la improvisación musical. (2) La distinción tipo/caso como herramienta de la ontología musical para caracterizar una obra y su relación con el performance. (3) Dos sentidos en los que se puede entender que una pieza musical sea la *misma*. (4) Concebir la improvisación como una obra musical a partir

de la distinción tipo/caso. (5) Respuesta a la pregunta y la pertinencia del tema en el debate de la ontología musical.

1. Improvisación musical

La improvisación musical ha sido caracterizada como una actividad espontánea, efímera, irrepetible, singular, incorregible y libre, de hacer música (Alperson 1984-2010, Bertinetto 2012, Brown 1996, Davies 2001-2011), en la que las decisiones de los músicos tienen ciertas características. El improvisador se encuentra en una **situación** que se caracteriza por construir sobre los pasos que acaba de tomar, a diferencia del compositor ordinario que puede borrar movimientos y volver a escribirlos; tiene que tomar **decisiones forzadas** en la que no puede tomar tiempo para pensar y corregir, sino que debe hacer algo en el momento, de inmediato (Brown, 2000). Las decisiones acerca de cómo y de qué tocar no dependen de instrucciones previas, el improvisador no tiene un **guion**, una guía o direcciones específicas acerca de cómo hacer el performance. (Brown 2000; Bertinetto 2012). No obstante, esto no quiere decir que las decisiones y los elementos de una improvisación sean creadas *ex nihilo*, pues los músicos improvisan sobre fórmulas, patrones y estilos artísticos (Alperson 1984, Bertinetto 2012, Brown 1996, Young and Matheson 2000, Davies 2001, Kania 2011).

2. Distinción tipo/caso y el estatus ontológico de una obra musical

La distinción entre un tipo y sus casos es una distinción ontológica entre un tipo general de cosas y sus instancias particulares y concretas, por ponerlo en una forma preliminar e intuitiva (Wetzel, 2014). En estética usualmente es preciso distinguir entre las obras de arte (tipos) de sus “productos” concretos o encarnaciones físicas (casos) (Wollheim 1968; Wolterstorff 1980; Davies 2001). Puede haber más de un solo caso de una escultura hecha de un molde, más de una copia de una película, y más de un performance de una obra musical.

Propiamente en la música, la distinción tipo/caso se usa para determinar lo que es una obra musical y para dar cuenta de la relación entre la obra (tipos) y sus performances (casos). En otras palabras, esta distinción es una de las herramientas básicas para entender el carácter ontológico de la obra musical y para dar cuenta de la relación entre la obra (tipos) y sus performances (caso). Según esto una pieza musical es considerada una obra en virtud de su carácter repetible, es decir, en virtud de que se repita o se instancie en casos particulares.

Uno de los mayores problemas que aquí se presenta consiste en introducir la noción de improvisación musical, en tratar de concebirla como una obra musical a partir de esta distinción, porque la improvisación se caracteriza por ser, efímera, irrepitable, incorregible y espontánea; aspectos que parecen ir en contra del carácter repetible que presenta la distinción tipo/caso. Entonces, o bien decimos que la improvisación musical no es una obra musical o bien ofrecemos una caracterización de la improvisación que sí sea compatible con la distinción tipo/caso. En lo que sigue ofreceré una posible solución.

3. Distinción *mismo*₁ y *mismo*₂

Puesto que la pregunta es si es posible o no escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical, a continuación, presento dos formas en las que hasta ahora encuentro que se puede hablar de una *misma* pieza musical. Un primer sentido, llamémoslo *mismo*₁, consta de las condiciones espaciotemporales de una pieza musical. Un segundo sentido, *mismo*₂, se refiere a la estructura sonora de la obra, a cuestiones como la melodía, armonía, adornos, estructura musical, tempo y ritmo, etc.

En el siguiente ejemplo mostraré la distinción tipo/caso bajo la cual se explica lo que es una obra, su relación con sus performances y la distinción de *mismo* que hasta ahora he expuesto.

Ejemplo: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

Esta pieza musical se concibe como una *obra*, compuesta entre 1804 y 1808, y estrenada en ese último año. No obstante, la *Quinta Sinfonía* no solo se interpretó una vez, sino que, de hecho, se han hecho distintos performances de ella hasta llegar a nuestros días. Es una obra que se ha repetido con el paso del tiempo en distintos performances, por poner un ejemplo, en un teatro de Bogotá la semana pasada. Sin embargo, hay un sentido en el que estos performances interpretan la *misma*₂ obra musical y otro sentido (*mismo*₁) en el que no lo hacen. Por un lado, sí interpretan la *misma*₂ obra porque tocan la composición de Beethoven, siguen sus instrucciones, llevan la misma melodía, armonía, tempo, matices y dinámicas, etc. Por otro lado, no es la *misma*₁ obra porque no es el 22

de diciembre de 1808, porque no es Beethoven quien dirige la orquesta, y no es el estreno de la obra en el Teatro de Viena, entre otros aspectos espaciotemporales.

4. La improvisación como obra musical a partir de la distinción tipo caso

De acuerdo con lo anterior, considero que una pieza musical puede escucharse de nuevo y en vivo, en virtud de que sea una obra (distinción tipo/caso). En el ejemplo expuesto, la *Quinta Sinfonía* puede escucharse de nuevo y en vivo en un performance de esa obra (como sucedió en un teatro la semana pasada).

Entonces, para poder decir que es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical, debo poder concebir la improvisación como una obra musical.

A partir de la distinción tipo/caso, una improvisación se puede concebir como una obra si se puede repetir en distintos performances. Esto es posible solo si la improvisación se toma como una pieza musical que, en principio, se presenta como una improvisación, pero que posteriormente pasa a repetirse en distintas ocasiones. Ahora bien, lo que se va a repetir, a instanciar, es la estructura sonora de la obra musical. Lo particular aquí es que la improvisación se convierte en obra porque posteriormente se va a instanciar en performances, pero en virtud de su performance inicial, esto es, de la improvisación como tal.

5. Respuesta a la pregunta

¿Es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical?

Hay un sentido en el que sí es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical: concebir la improvisación como una obra a partir de su repetición por medio de un performance. Este performance es la *misma*₂ obra, pues sigue la misma estructura sonora. Pero no es la *misma*₁, porque las condiciones y elementos espaciotemporales cambian.

En una obra musical, sea improvisación o no, hay elementos espacio temporales concretos, como anteriormente se mencionó. En el caso de la improvisación estos no solo son el lugar y el momento, son además otros aspectos que se enmarcan en el momento y el lugar de la improvisación: que sea una actividad espontánea, efímera, incorregible y hecha sobre la marcha. Esas características propias de la improvisación musical se enmarcan en un espacio y en un tiempo particular.

Un ejemplo que ayuda a ilustrar esta idea es *The Köln Concert* de Keith Jarrett. El punto es que ese concierto consta de improvisaciones que Jarrett ejecuta, pero que después de Jarrett varios artistas han ejecutado el mismo concierto. Por ponerlo en los términos que he usado hasta ahora, *The Köln Concert* es una pieza musical que, por un lado, consta de una improvisación y, por otro, que se puede concebir como obra a partir de sus repeticiones, de los performances que otros artistas han hecho de esa obra. Si buscamos en YouTube esa obra, encontraremos resultados de performances de

varios artistas de la misma obra⁴. Entonces, estas repeticiones son performances de la obra de Jarret y, en un sentido es la *misma*₂ obra –la misma improvisación– y, en otro, no es la *misma*₁ obra.

6. Conclusión – Ontología musical

La respuesta a la pregunta es que hay un sentido (*mismo*₂) en el que sí es posibles escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical. Este sentido consiste en escuchar un performance de la improvisación, lo que implica, bajo la distinción tipo/caso, concebir la improvisación como una obra musical.

A modo de conclusión, considero que hay dos razones por las que se puede pensar que sí se puede escuchar de nuevo y en vivo una *misma*₂ improvisación musical. Por un lado, concebir la improvisación como una obra a partir de su repetición por medio de un performance. Por otro, en virtud de la relación que mantienen estos performances con la improvisación, que se puede ver como la relación entre el primer sentido, *mismo*₁, y el segundo, *mismo*₂. Gracias al performance se puede concebir a la improvisación como una obra. Pero sigue siendo un performance de una improvisación en virtud de sus aspectos fundamentales que hacen que esa obra sea ella *misma*₁.

⁴ La cuestión de las grabaciones y las reproducciones (por ejemplo, YouTube) está estrechamente relacionadas con el tema que presento en esta ponencia. No obstante, por extensión no me detendré en este punto. Por tanto, el propósito de presentar YouTube en el ejemplo es ilustrar el hecho de poder encontrar varios performances de una misma obra.

Como lo mencioné al principio de esta ponencia, la respuesta a esta pregunta me permite aproximarme, a un problema, un desafío, relevante en el debate actual de la ontología musical, a saber, concebir la improvisación musical como una obra. Por consiguiente, sostengo que sí es posible concebir la improvisación como una obra musical a partir de la distinción tipo/caso. Así, esta distinción también abarca la improvisación como una obra musical y de esa manera la improvisación tiene ciertas características en común con otras piezas musicales; la distinción de *mismo*₁ y *mismo*₂ no solo se puede usar para la improvisación sino para cualquier pieza musical. Aunque esto permita encontrar elementos en común entre la improvisación y otras piezas y actividades musicales, la improvisación no va a perder sus características propias.

Referencias

Alperson, P. (1984) "On musical improvisation" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 1 (autumn, 1984), pp.17-29.

(2010) A topography of improvisation *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 68 (No. 3), pp 273-280.

Bertinetto, A. (2012). "Paganini Does Not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology". *Teorema* Vol. XXXI/3 pp. 105-126 ISSN: 0210-1602

Brown, L. (2000). "Feeling my way": Jazz improvisation and its vicissitudes – A plea for imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 68 (No. 3), pp 273-280.

Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

Wetzel, L (2014). "Types and Tokens", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.)