

Música vocal basada en improvisación guiada por señas. La hija del viento.

Alejandro Brianza ¹

Introducción

La improvisación existe en distintas culturas musicales, pero tiene diversas valoraciones. En la música occidental, a excepción del período barroco, donde tanto en el abordaje de preludios como en la realización del bajo continuo los intérpretes improvisaban sobre la armonía propuesta por el autor, la improvisación no es muy común en el repertorio académico, aunque sin embargo, ocupa un fuerte lugar en la música popular.

Dice Derek Bailey (1993), que cuando en la Edad Media se comenzaron a anotar los discursos musicales, estos registros servían solamente para guiar al intérprete, ya que tenían muchas imprecisiones. Posteriormente, con la aparición del pentagrama y los símbolos de duración, se hizo cada vez más posible reflejar con exactitud las ideas musicales presentadas y la improvisación fue quedando relegada.

En contrapartida a un occidente basado en la notación, en la cultura musical de los pueblos originarios, el hacer música implica improvisar, ya que la música ni se compone anteriormente en el sentido estricto de la palabra, ni se la registra en partituras.

Si bien siempre estuvo presente en la música popular, desde el jazz, el blues o cualquier manifestación folclórica, con el paso del tiempo y el advenimiento de las nuevas estéticas, la improvisación fue desarrollándose incluso como lenguaje autónomo dentro de la música académica, tomando valor nuevamente en la música post serialista, y en determinados géneros que se basan en la aleatoriedad de los gestos musicales.

Hernán Ríos (2014), reconocido pianista e improvisador, agrega al respecto que improvisar no es solamente aprender fórmulas y recetas que se ponen en funcionamiento

¹ Investigador y docente, artista sonoro y flautodulcista. Licenciado en Audiovisión y Técnico en sonido y grabación, actualmente Maestrando en Metodología de la Investigación Científica. Es docente en la Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús, donde además forma parte de investigaciones relacionadas a la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado conferencias en congresos y distintos encuentros del ámbito académico. Es miembro de la Red de Artistas Sonoros Latinoamericanos y desde 2012 coordina la programación del Festival Internacional Sonoimágenes, de música acusmática y arte sonoro y multimedial.

en determinadas circunstancias, sino que es un proceso que debería trascender la etapa técnica, que sin dudas es imprescindible, para poder el intérprete tomar decisiones musicales de la mejor manera posible.

En relación al lenguaje de la improvisación grupal, Walter Thompson en el año 1974 dio origen al Soundpainting, un lenguaje universal de señas para la composición multidisciplinaria en vivo, para ser interpretado por músicos, actores, bailarines y artistas visuales, donde el compositor parado frente al grupo se comunica con los intérpretes expresando gestos y señas con su cuerpo, indicando un material específico a realizar por cada integrante.

El compositor y director del grupo, recibe las respuestas de los intérpretes y las utiliza de una u otra forma según su intención, moldeándolas dentro de la obra e indicando cada vez más señas que van constituyendo el armado de gestos, frases y secciones.

Casi diez años más tarde, al rededor del año 1985, Lawrence "Butch" Morris comienza a crear lo que años más tarde terminaría por denominar Conduction, un método de dirección musical definido por él mismo como un vocabulario de signos ideográficos y gestos que sirven para modificar o construir un arreglo musical en tiempo real o una composición, donde cada signo y gesto transmite información generativa para la interpretación y ofrece posibilidades instantáneas para alterar o poner en marcha la armonía, la melodía, el ritmo, articulación, fraseo o forma (Stanley, 2009) ².

Desde de la toma de contacto con estos métodos ³, tuve la casi inmediata inquietud de producir una obra que proponga trabajar con este código de gestos, confrontando todas las dificultades que esto acarrea, y me decidí por incursionar en el terreno de la improvisación vocal porque me resultaba interesante la idea de trabajar sin instrumentos y con intérpretes que no sean exclusivamente cantantes, para aprovechar la variedad de abordajes musicales posibles para con las dificultades que presenta la obra, ya que además de entender las señas que imparte el director, los intérpretes deben manejar la flexibilidad temporal, pulsos no siempre establecidos, recitado de textos, melodías y ritmos libres, entre otros recursos que se administran en tiempo real mediante este código.

² Traducción del autor.

³ Este sistema de señas lo he aprendido en el segundo Encuentro Argentino de Improvisación y Composición Musical, organizado por el Fondo Nacional de las Artes, de la mano del maestro Marcelo Moguilevsky, quien en una constante actitud de generosidad, enseña este código en distintas esferas de la realidad musical argentina.

A diferencia de las prácticas regulares de soundpainting, o de improvisación guiada por el método de Morris, preferí que la estructura de la obra esté determinada de antemano y así poder trabajar la creatividad y aleatoriedad dentro de este molde preestablecido.

A partir del análisis de esta experiencia compositiva y de la labor interpretativa que se trabaja con el grupo, se realizó una pormenorización de estos obstáculos planteados por la realización de “La hija del viento”, haciendo foco en el abordaje de la interpretación en una improvisación guiada por señas.

Elementos constitutivos de la obra

La primera elección que puso en marcha el proceso compositivo, fue, como mencioné anteriormente la decisión por producir una obra vocal. Me parece pertinente distinguir tres momentos esenciales que estructuraron la producción de la obra.

En primer lugar, estuvo la elección de los textos. Por una cuestión de gusto personal, hacía tiempo que quería homenajear a la poeta argentina Alejandra Pizarnik resignificando sus textos y utilizándolos como elementos constitutivos de una nueva obra. Así fue que tomé ocho poemas de su repertorio, teniendo en cuenta que guarden cierta coherencia, tanto desde las temáticas presentes en los mismos, como también desde la recurrencia de palabras y sonoridades que contienen. Los textos elegidos fueron:

[1] Cenizas

[2] Signos

[3] Exilio

[4] Más allá del olvido

[5] Hija del viento

[6] Cuando te odio te quiero

[7] La enamorada

[8] La última inocencia

Estos poemas son designados uno por uno a cada integrante del grupo, quienes a partir de los mismos trabajarán sus improvisaciones.

Un segundo momento dentro del proceso compositivo, fue sin dudas la selección y adaptación de las señas tomadas del método de Morris, que si bien presenta un sistema gestual firmemente tipificado, también prevé que cada grupo que lo utilice adapte la señalética según sus necesidades musicales (Stanley, 2009). Elegí una serie de quince

señas que asocié a gestos musicales básicos que estructuran la obra y que detallo a continuación:

- Advertencia

Indica quién realizará el siguiente gesto, o también puede ser una llamada de atención para todo el grupo (fig. 1).

- Recitado

Se debe recitar el poema, de corrido y con las reglas naturales de lectura (fig. 2).

- Palabra sola

Se debe recitar una sola palabra. Si se estaba recitando, en lo posible la última que se había recitado. Si se estaba en silencio, una palabra a elección (fig. 3).



fig. 1



fig. 2



fig. 3

- Stacatto

Se debe recitar una sola palabra haciendo énfasis en el acento natural de la misma (fig 4).

- Intensidad

Indican tanto la intensidad, crescendos y decrescendos (fig 5).

- Melodía

Se debe improvisar una melodía sobre el texto (fig 6).



fig. 4

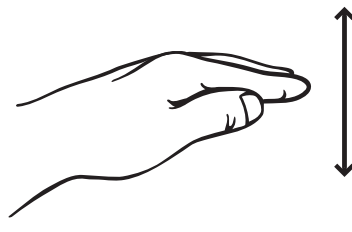


fig. 5



fig. 6

- Venir con la idea

Se debe improvisar una idea, melódica o rítmica, sobre el texto (fig. 7).

- Ir con el compañero

Se debe improvisar una melodía sobre el texto, en concordancia con lo que está haciendo el compañero, ya sea por su tonalidad, modalidad, velocidad, registro o cualquier otro parámetro observable (fig. 8).

- Oponerse al compañero

Se debe improvisar una melodía sobre el texto, que se oponga con lo que está haciendo el compañero, ya sea por su tonalidad, modalidad, velocidad, registro o cualquier otro parámetro observable (fig. 9).



fig. 7



fig. 8

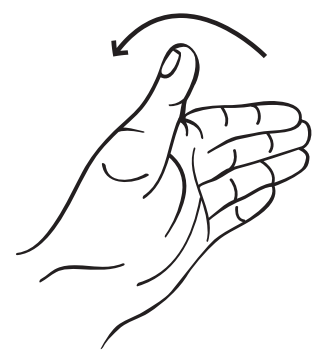


fig. 9

- Dividir secciones

Divide secciones dentro del coro, permitiendo luego al director poder dar indicaciones a solo algunos integrantes del mismo (fig. 10).

- Compás

La clásica marcación de compás. Indica el compás sobre el cual se montarán las ideas, ya sea melodías, ritmos o improvisaciones. En el ejemplo, un compás de 3 tiempos (fig. 11).

- Loop

Se utiliza para repetir un determinado gesto musical. Las repeticiones son indefinidas y su culminación es determinada por el director (fig. 12).

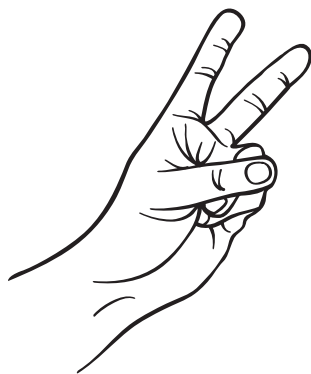


fig. 10

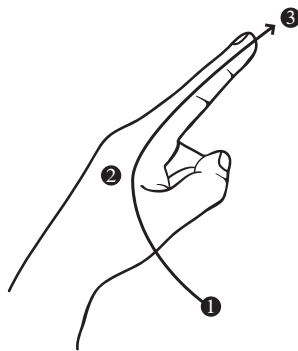


fig. 11



fig. 12

- Memoria

Si el director quiere disponer posteriormente de un clima o gesto musical determinado, puede pedir que se recuerde dicho gesto para ser repetido más adelante (fig. 13).

- Soplido

Se debe soplar, de la manera más ruidosa posible (fig. 14).

- Silencio

Se debe hacer silencio súbito (fig. 15).

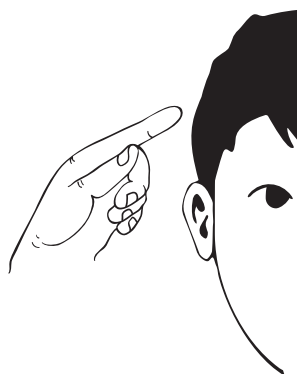


fig. 13



fig. 14



fig. 15

Por último, teniendo en cuenta las posibilidades musicales que brindan los recursos musicales elegidos, estructuré la obra en tres secciones, en las cuales se pueden diferenciar tres comportamientos claramente delimitados.

Una sección A que presenta la idea de la obra, con un fuerte predominio de superposición, donde partiendo del silencio se van incorporando poco a poco los textos hasta convivir en una compleja textura de intensidad creciente, que concluye de forma abrupta con un staccato fortissimo seguido de un súbito silencio.

En la sección B prevalece el entendimiento de las palabras, y es por esto que los textos dialogan entre sí yuxtaponiéndose, en lugar de superponerse.

En C, la última sección, encontramos un trabajo de síntesis de las dos secciones anteriores. Tenemos por un lado dos staccatos, que tienen reminiscencia en la sección A, y luego un desarrollo de motivos en loop que se desvanecen poco a poco hasta llegar al entendimiento de las palabras, característico de B, que luego da lugar al silencio final.

Cita, lecturas posibles y postproducción

Existe toda una problemática en la actualidad sobre la inclusión y el uso de expresiones artísticas terminadas como elementos constitutivos de una nueva obra. Queda claro, que en el caso particular de esta obra, se citan ocho poemas de Alejandra Pizarnik.

Como plantea Alejandra Cámara (2013), una cita es un fragmento de una expresión humana que puede ser imagen, música o texto que se haya inserta en otra expresión.

Nicolás Bourriaud (2005), abordando esta problemática plantea el concepto de

postproducción, y lo define como el proceso creativo de aquellas producciones artísticas que parten de objetos dados, y que reprograman obras existentes.

Otra forma de interpretar este hecho, surge a partir de la concepción que tiene Gisela Vélez (2000), que habla de realizar una lectura epistemológica de la lectura, que dé cuenta de la posibilidad de construir y reconstruir significados que puedan ser compartidos intersubjetivamente, es decir, que sean entendidos por distintos sujetos que participen de la experiencia estética.

En concordancia con estas línea de pensamiento, al utilizar como elementos primarios a los textos de Pizarnik, estamos tomándolos para crear, tomando la idea de Ricardo de Armas (2013), un nuevo nivel de significación a partir de la cita, y generando interacción entre distintos lenguajes estéticos, con elementos provenientes de distintos sistemas de referencia.

Puesta en marcha

El grupo de intérpretes fue conformado con cantantes e instrumentistas de diversos niveles de formación musical. Busqué cubrir todas las cuerdas para tener en el grupo un color homogéneo y espectralmente rico a partir del cual trabajar.

Una vez conformado el grupo vocal, el primer paso fue la división de los textos. Al ser el grupo de más de ocho intérpretes, cada integrante eligió uno de los ocho poemas comenzando estos a repetirse de forma pareja, para que en lo posible ninguno sobresalga por sobre otro.

Durante los primeros encuentros con el grupo, establecí la dinámica de trabajo a partir de la estructuración de los ensayos. Comenzamos a trabajar con las señas más básicas a modo de juego, es decir, sin respetar la estructura formal establecida de la obra, con un fin pedagógico de familiarización con el lenguaje.

Al adquirir los intérpretes fluidez en el desempeño de pequeñas improvisaciones guiadas por estas señas básicas, incorporamos poco a poco los gestos más avanzados que ya permiten ensayar rudimentariamente la obra completa.

En una tercera etapa de complejización, incorporamos la combinación de señas, que ya nos brinda un número enorme de posibilidades musicales a disposición y ahora sí, el poder ensayar la obra completa sin restricciones.

Como metodología de autoevaluación y seguimiento, decidí grabar todos los ensayos, para su posterior escucha crítica y análisis. Pude advertir a partir de estas grabaciones, las principales dificultades de interpretación que tuvo que afrontar el grupo.

Está claro que el primer choque tiene lugar entre el intérprete y el código, este conjunto de señas que define los gestos musicales que se deben realizar en cada momento. Es notable lo rápido que los integrantes del grupo se apropian de las señas más sencillas, como la advertencia, recitado y palabra sola. Se puede sin dificultad llevar un ensayo adelante disponiendo de estas tres señas hasta afianzar el vínculo entre el código y el gesto musical pedido por el director. La incorporación de nuevas señas de forma gradual tiene en general rápida aceptación, siempre y cuando se desprendan de estos tres gestos básicos.

Otra problemática que es pertinente mencionar, es la dificultad para mantener una escucha atenta al resto de las voces que interactúan en simultaneidad. Cuando el intérprete está comenzando a familiarizarse con la señalética, para obedecer musicalmente a los gestos solicitados reduce en gran medida su capacidad de escucha para con sus compañeros. Esto se evidencia principalmente cuando el director pide ir con el compañero u oponerse, donde el resultado musical depende exclusivamente del reconocimiento e identificación de los parámetros que caracterizan al material sonoro, ya sea la tonalidad, modalidad, velocidad, registro o cualquier otro parámetro observable, y los resultados, no son siempre los esperados.

Por último, otra dificultad reconocible, se manifiesta cuando el intérprete tiene que proponer un material nuevo, ya sea porque el director le pide una melodía, o con la seña de venir con la idea. Los intérpretes, si bien están improvisando dentro de los límites del gesto solicitado por el director del grupo y son libres de tomar diversos caminos, suelen utilizar los mismos recursos, las mismas melodías y motivos rítmicos una y otra vez. Se podría decir que se autocopian, se repiten a ellos mismos. Aunque con el correr de los encuentros con el grupo este comportamiento aparece cada vez con menos regularidad, al igual que al abordar la improvisación en otros géneros, es tarea del intérprete trabajar en este punto apoyando su creatividad, sus formas de desarrollar las ideas musicales, o sólo animándose a poner en juego otro tipo de materiales sonoros.

Para trabajar estas dificultades presentadas por los intérpretes, principalmente trabajamos haciendo hincapié en la toma de consciencia. Por un lado organizamos escuchas del material grabado para dialogar y debatir acerca de lo producido en cada ensayo. Esto permite a cada intérprete reescucharse a sí mismo y advertir las falencias suyas y del comportamiento del conjunto desde afuera, es decir, como un espectador. Por otro lado, en los minutos finales de cada ensayo, propongo siempre que alguien tome el rol de director y dirija una o dos improvisaciones desestructuradas, solamente jugando con la señalética. Esto no solo lo ayuda a madurar el manejo del código de señas, sino que lo

obliga a realizar una escucha atenta de todas las líneas y de las interacciones y simultaneidades que él mismo genera. Además, también lo prepara para dirigir, en un futuro, a otro grupo de improvisación aplicando este método.

Resultados

Después de varios meses de trabajo, ensayando una o hasta dos veces por semana, puedo afirmar que los resultados son contundentes. Más allá de la concreción en sí misma de La hija del viento, conformamos un grupo vocal que maneja fluidamente el lenguaje de la improvisación guiada por señas y permite su posterior desarrollo a partir de la inclusión de gestos nuevos o combinaciones de los que ya se utilizan. No se puede negar que hay dificultades que se van manifestando a medida que se complejizan tanto el lenguaje como las combinaciones, que involucran cada vez el control de más parámetros musicales, pero esto sirve de puntapié para alentar el trabajo individual y el estudio, que acarrearán una mayor confianza y el desarrollo de fuertes capacidades de improvisación grupal, que se evidencian gradualmente ensayo a ensayo.

Creo que el trabajo de incursión en un método de improvisación guiada por señas como el que utilizamos para la concreción de la obra es interesante, ya que al menos en nuestro país no es habitualmente difundido ni forma parte de los planes de estudio que proponen las instituciones, y tanto la participación como intérprete, como las experiencias de dirección eventuales que realizan todos los integrantes del grupo, brindan por un lado la posibilidad de generar nuevas obras en torno a la misma idea, y por otro, la capacidad de multiplicación del saber, portando cada integrante del grupo el embrión de conocimiento necesario para hacer llegar a más gente esta práctica de improvisación grupal guiada.

Bibliografía

Bailey, Derek (1993). *Improvisation, it's nature and practice in music*. The Perseus Books Group. New York.

de Armas, Ricardo (2013). *Intervención, apropiación, cita y resignificación: ampliando el espectro creativo*. Seminario dictado en el Festival Sonoimágenes 2013. Ciudad de Rosario.

Bourriaud, Nicolás (2005). *Postproduction*. Lukas & Sternberg. New York.

Cámara, Alejandra (2013). *La cita, el remake y la apropiación* en Revista punto y aparte. Recuperado de Revista Punto Aparte. <https://unpuntoaparte.files.wordpress.com/2013/02/revista-5-pop.pdf>

Ríos, Hernán (2014). *Más acá de la improvisación*. Buenos Aires: Melos.

Stanley, Thomas (2009). *Butch Morris and the art of Conduction*. Tesis doctoral. University of Maryland.

Vélez, Gisela (2000). *Lecturas epistemológicas de la lectura*. Río Cuarto: Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto.