

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

LIBROS

Alejandro Caviedes Jeria, Felipe Hidalgo Cavieres, Marcelo Troncoso Vergara y Pablo Vernal Hurtado. *La dinámica del discurso improvisado*. Santiago: autoedición con apoyo del Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009. 104 pp. Incluye CD.

En su texto *Estética de la música*, el filósofo Enrico Fubini plantea la idea que en la improvisación se ocultaría el secreto de la música. La mayor parte de los llamados “grandes compositores” fueron grandes improvisadores: Bach, Mozart, Beethoven, entre otros. Sin embargo, se trata de individuos que improvisaban como solistas. En otras culturas, o en otras etapas de la historia de nuestra cultura, ha existido además la improvisación musical colectiva. Particularmente en Inglaterra, en la década de los 60 surgió la “Free Music” o “improvisación libre”, fruto del impacto del Free Jazz y de la música académica de vanguardia. El Sollec Trío, agrupación nacida en 2004 e integrada actualmente por Felipe Hidalgo (piano), Marcelo Troncoso (guitarra) y Pablo Vernal (cello), se encuentra en este filón genérico musical (<http://www.myspace.com/sollec>).

Este libro es resultado del proyecto *Sollec y la dinámica del discurso improvisado*, financiado por el Gobierno de Chile por medio del Fondo de la Música, el que depende del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. El proyecto se realizó entre 2007 y 2008. Esta investigación fue llevada a cabo por los integrantes el Sollec Trío al que se agregó Alejandro Caviedes. Sus fuentes fueron la experiencia de estos mismos músicos en el género de la improvisación colectiva libre y el estudio de formas de interacción humana, entre las que sobresale la conversación espontánea. El núcleo del libro resultante es la comparación que establecen entre la improvisación colectiva libre y la conversación espontánea, la que les permite proponer ciertos “principios generales acerca de la dinámica de la creación del discurso en la improvisación”.

El libro presenta dos grandes partes precedidas por una presentación y una introducción. En la primera parte se presenta el marco teórico en el que se propone una definición de “improvisación libre”, una contextualización histórica del género y conceptos fundamentales del análisis de la conversación. Esta disciplina fue fundada por Harvey Sacks en la década del 70 y tiene por objeto el estudio del fenómeno de la conversación desde el punto de vista de su interacción social. En la segunda parte los autores proponen una “batería conceptual” en la que adoptan y adaptan conceptos del análisis de la conversación (par adyacente, sistema de turnos/propuestas, secuencia/zona, contrato de comunicación) para aplicarlos al análisis de la improvisación colectiva libre. Con este propósito, los autores recurren a ejemplos de su propia música, los que se encuentran en el CD adjunto al libro y a los que remiten (en la mayoría de los casos) con la indicación de pista, minutos y segundos. Finalmente los autores presentan sus conclusiones, el “mapa del disco” (equivalente a un “análisis formal de partitura” aplicado en este caso a las pistas del CD) y la bibliografía de apoyo.

El libro está escrito con claridad. Solamente es de lamentar que la calidad de la edición no sea la óptima. Unas cuantas lecturas y relecturas del libro llevan inevitablemente a su desarme. Sin duda, como se afirma en la portada posterior del libro, éste “puede servir como un texto base para la discusión y la reflexión sobre la improvisación”, especialmente para el género de la improvisación (colectiva) libre. Aún más destacable es el hecho que se trate de músicos que se interesan en elaborar un discurso acerca de su propia práctica para la que establecen un interesante vínculo interdisciplinario. Su propuesta analítica sin duda es digna de considerarse para otros casos de este u otros géneros afines. Aquí se abren las preguntas: ¿hasta dónde podría funcionar esta propuesta para otros géneros de improvisación? ¿qué ocurre en el caso de las improvisaciones solistas, como las de aquellos “grandes compositores” o de ilustres solistas de jazz o de rock? ¿y aquellas improvisaciones en la que está inserta

Revista Musical Chilena, Año LXVI, Enero-Junio, 2012, N° 217, pp. 80-86

además la palabra, como el caso de la práctica del “canto a lo pueta”? Un libro que no solamente entrega propuestas interesantes y estimulantes, sino que además abre preguntas, ciertamente merece ser leído y, en este caso, escuchado.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile

Gina Allende Martínez. *Manual para la práctica integrada del ritmo en la clase de solfeo. Puro ritmo*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2011. 290 pp.

Puro ritmo es la segunda publicación de Gina Allende como apoyo al aprendizaje del lenguaje musical. En este libro aborda específicamente el problema del ritmo, según el predicamento de que su ejercitación y aprendizaje deben realizarse en permanente y clara vinculación con la música misma, en un tratamiento integrado de sus partes constituyentes.

Este manual consta de cinco capítulos en que se distribuyen los 146 ejercicios de este libro, a saber: capítulo 1: Ejercicios a una voz; capítulo 2: Ejercicios a una voz con heterometría; capítulo 3: Ejercicios rítmicos a dos o más voces. Polirritmia; capítulo 4: Ejercicios a dos o más voces con heterometría. Agrega además una bibliografía, una discografía y un anexo con partituras recomendadas para trabajar en clase.

Los ejercicios presentados fueron creados por Gina Allende y por estudiantes que participaron de sus clases. Ella los orientó en la composición de un importante número de los ejercicios incluidos en este texto.

Cada ejercicio está antecedido por una pequeña ficha técnica, en que se describen el compás utilizado, los patrones rítmicos trabajados y el o los procedimientos musicales o estilísticos empleados. En los capítulos 1 y 3, se presentan las actividades que la autora sugiere para abordar de distintas maneras cada ejercicio. Las actividades propuestas apuntan a aspectos técnicos y de interpretación. Promueven en todo momento una actitud crítica y creativa en su realización. Esto último es el resultado de un trabajo que fue pensado y probado para un resultado sonoro particular, no tan sólo para una ejercitación técnica. En los capítulos 2 y 4 no hay actividades específicas. Sólo aparece una indicación de la autora en la que precisa que las actividades de los otros capítulos pueden ser usadas en éstos. Creemos que en estos dos capítulos, que tratan la heterometría, hubiese sido muy bien recibida la incorporación de actividades específicas, por la importancia y por los desafíos pedagógicos que involucra el tratamiento de la heterometría.

La escritura musical es clara y rica en uso de signos expresivos y de estructura, tales como barras de repetición y casillas, lo que promueve la familiarización del estudiante con su uso que es habitual en la escritura musical tradicional.

Se observan algunos errores de edición, tales como la categorización como “binario compuesto” de los compases con numerador cinco (ejercicios 116 a 121) o la repetición de las actividades de los ejercicios 39 y 40, que esperamos se corrijan en una futura edición.

Uno de los méritos de este material es la incorporación en varios ejercicios de un amplio repertorio musical proveniente de compositores tan diversos como Jean-Baptiste Lully, Maurice Ravel, Violeta Parra o Víctor Jara, para trabajarlo en base al registro grabado de sus obras. Esto se puede hacer en forma simultánea a la ejecución en vivo de los ejercicios del texto, de modo de insertar al estudiante en diferentes contextos musicales y hacerlo sentir parte de ellos.

Se valora la presencia de un lenguaje técnico musical para la descripción de los ejercicios, ya que éstos habitualmente son transmitidos oralmente entre profesores y estudiantes, lo que da pie a diversas interpretaciones sobre un mismo término. Por momentos surge la necesidad de aclaración de algunos términos en el texto, lo que pudo haberse incluido en alguna sección especial, para informar claramente a cualquier lector interesado. Específicamente, para referirse a la acentuación interna de los compases mixtos la autora utiliza tanto el signo más entre los dígitos que definen el tipo de acentuación, como dos puntos entre estos mismos dígitos (Ej: 2+3, 3+2; 2:3, 3:2). Por ende, los dos puntos, que otras veces se utilizan para indicar algún tipo de polimetría, tendrían este significado en este caso. Otro ejemplo que se observa en varios ejercicios, es la utilización del término “derivados del