



MODULACIÓN

Cartilla pedagógica

*Técnicas y especialidades en la improvisación musical
dirigido a instrumentistas profesionales*

ANTONIA
CORPORACIÓN CULTURAL


ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Contenido

Alcaldía Mayor de Bogotá
**Secretaría de Cultura, Recreación
y Deporte**
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá

María Claudia López Sorzano
*Secretaria de Cultura, Recreación
y Deporte*

Juliana Restrepo Tirado
Directora Instituto Distrital de las Artes

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes - Idartes

Giovanna Andrea Chamorro Ramírez
Gerente de Música - Idartes

Edison Ricardo Moreno Quiroga
*Profesional Universitario - Formación
y Creación*
Gerencia de Música - Idartes

Caterine Torres Obando
Claudia Rojas Pérez
Coordinación administrativa
Gerencia de Música - Idartes

Corporación Cultural Antonia

María Catalina Prieto
Coordinadora general

Freddy Lafont Mena
Coordinación metodológica

Abraham Hidalgo
Coordinador Financiero

María Lucia Guaqueta Carvajalino
Fotografía

Carolina López
Coordinación Metodológica

Abraham Hidalgo
Coordinador Financiero

Corporación Cultural Antonia
Gerencia de Música

La Gerencia de Música es la unidad de gestión del Idartes encargada de los aspectos misionales, organizativos y administrativos para el desarrollo de planes, programas y proyectos encaminados al fortalecimiento de la formación, investigación, creación, circulación y apropiación de la música en Bogotá. La gerencia busca responder a las necesidades, transformaciones y desarrollos del sector musical y al mismo tiempo, brindar a la ciudadanía en general una oferta artística próxima, de calidad y pertinente.

Corporación Cultural Antonia

Acerca de nosotros

ANTONIA es una Corporación cultural cuyo objetivo es el entendimiento mutuo y la reconciliación social a través de las artes. Nuestros profesionales son artistas destacados en cada una de las disciplinas y han sido consultores y asesores para entidades culturales dentro y fuera del país como la Federación Internacional para la Música Coral, la UNESCO, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Orquesta Filarmónica de Bogotá entre otros. Nuestros talleres docentes están enfocados al mejoramiento de la calidad de vida de profesores y estudiantes en el País.

Modulación 2017	5
Conferencia Patrimonios Culturales Móviles Martha Enna Rodríguez Melo	9
Taller Del closet al escenario - Improvisación con máquinas Mauricio Andrés Rodríguez	15
Taller y Clínicas grupales Improvisación en músicas del Brasil Thais Morell	21
Taller Ritmática Mariano "Tiki" Cantero	27
Taller Improvisación en Jazz y músicas Populares. Juan Sebastián Monsalve	35
Taller Re-armonización en la improvisación Juan Andrés Ospina	39
Taller Improvisación vocal Sofía Ribeiro	47
Taller y Clínica grupal Improvisación Latina Carlos Díaz Laportilla	49
Taller La improvisación desde el cuerpo rítmico Julián Garcés Ocoró	55
Taller Viewpoints Jhon Alex Toro	63
Agradecimientos	66

■ Modulación 2017

El campo de la formación musical en Colombia y específicamente en Bogotá, se caracteriza por tener una amplia oferta. Existen en el país 31 programas a nivel profesional, 11 de los cuales se encuentran en la ciudad de Bogotá. Si a esto sumamos la oferta a nivel técnico y tecnológico que existe en el campo es bastante amplia. Sin embargo, las posibilidades de acceso a estos programas dependen de dos factores. En primer lugar, el factor económico debido a que de estos 11 programas solo tres corresponden a programas públicos (Universidad Nacional, ASAB y Universidad Pedagógica) y los 8 restantes corresponden a programas que oscilan entre los 4 y los 10 millones de pesos el semestre; en segundo lugar, al factor talento. En todos los casos es indispensable un conocimiento musical previo de alto nivel para acceder a estos programas. Las admisiones son altamente competidas y sólo unos pocos, en su mayoría quienes han cursado programas preparatorios a nivel infantil y juvenil en las mismas universidades, pueden acceder a esta formación.

Paralelo a esto, coexisten en la ciudad un número importante de “músicos empíricos” los cuales son músicos en ejercicio con algún éxito en la dimensión de circulación, especialmente en lo que se refiere a la música popular. Estos músicos en ejercicio en la mayoría de los casos no cuentan con las bases teóricas y técnicas, por lo que en algunos casos pasan por periodos de “estancamiento”, es decir, llegan a un punto en su carrera en donde sus habilidades técnicas e interpretativas no les permiten ir un paso más allá en la evolución de su emprendimiento creativo.

Adicionalmente, al ser músicos en ejercicio, no cuentan con el tiempo suficiente para enrolarse en un programa académico que les permita la profesionalización o la actualización de sus conocimientos, quedándose con vacíos importantes en su formación y por lo tanto dejando de enriquecer la industria de la música.

Dicho esto, vale la pena resaltar el crecimiento de la industria de la música dentro de la economía de la ciudad en los últimos años. Según el informe de identificación y georreferenciación de las empresas del sector de la música en Bogotá, realizado por la Cámara de Comercio, se pasó de 118 empresas registradas en 2013 a 1830 en 2014.

Esto da cuentas de la importancia que ha cobrado la industria musical en la ciudad y la expectativa de incremento al aporte a la economía de la misma. Es por esto por lo que es indispensable proporcionar una formación que responda a las necesidades de los músicos en ejercicio de manera que los recursos que invierta la ciudad en estos agentes tengan un retorno en el aporte que estos hacen a la economía de la ciudad.

Como respuesta a esta necesidad, en 2015 la gerencia de música del Instituto Distrital de las Artes Idartes creó el programa Modulación, una iniciativa que busca actualizar los conocimientos musicales en distintos campos de su ejercicio como son la composición, arreglos, producción, manejo escénico, sonido en vivo, etc., y que tiene como finalidad la integralidad en toda propuesta musical. Para esa versión, la cual se realizó en los meses de septiembre y octubre de 2015, se abordaron sesiones encaminadas a la composición y los arreglos musicales como, arreglos vocales, instrumentales y mixtos, creación de lírica, morfología, y líneas melódicas, entre otros. Cada tallerista tuvo aproximadamente 12 horas concentradas en 3 sesiones para abordar las diferentes temáticas. Sin embargo, debido a la diferencia de niveles entre los participantes y la concentración de sesiones en una misma semana, se hizo imposible el seguimiento y respectivo plan de trabajo para cada uno de los participantes. Esta primera versión dejó ver por un lado la necesidad de un programa de estas características para la ciudad, así como la importancia de incluir una estrategia de acompañamiento y seguimiento continuo.

Para 2016, se planteó el desarrollo del módulo enfocado en fundamentos de técnica y diferentes especialidades de interpretación vocal. En ese sentido, la oferta de formación de la ciudad estuvo orientada en la interpretación de Canto lírico. Si bien existen programas que ofrecen la modalidad de canto popular, se abordaron en términos de repertorio y no de las técnicas modernas de la voz. En la actualidad no existen en la ciudad programas de interpretación vocal desde las diferentes técnicas modernas y que además propendan por el cuidado del instrumento.

ANTONIA propuso el diseño y la formulación de un módulo que contemplara las diferentes técnicas de interpretación vocal dentro de las que se encuentran el *belting*, *vocal play*, canto con armónicos, *impro* y *scat*, entre otros. Teniendo en cuenta que estas técnicas hacen parte de todas las tendencias a nivel mundial, en ocasiones los intérpretes las utilizan sin tener las bases para hacerlo, causando enfermedades vocales como nódulos, disfonías y afonías.

El uso correcto y adecuado de estas técnicas les permitieron a los asistentes beneficiados poder incluir estos elementos en sus propuestas musicales para hacerlas cada vez más completas y competitivas en la escena nacional e internacional.

Para 2017, la Gerencia de Música planteó la Improvisación musical como temática central para este Módulo, abordándose desde múltiples miradas y lenguajes artísticos. ANTONIA propuso el diseño, formulación e implementación de un módulo con un enfoque que permitiera explorar la improvisación desde lo cultural, examinando varias tradiciones musicales folclóricas y clásicas producidas por diferentes culturas del mundo. De esta manera, se abordó la improvisación a partir del entendimiento del contexto cultural que enmarca la creación musical. Esto brindó diferentes herramientas no solo

desde lo teórico (escalas, armonías, modos, etc) sino desde lo étnico y desde el contexto cultural, además de permitir que cada músico pudiera incorporar elementos de diferentes contextos culturales a su producción artística: los *griots* de Mali, los Malgaches de Madagascar, los Alabaos del Cauca, o los cantos de negro del Jazz.

El plan de desarrollo 2016 – 2019 Bogotá Mejor Para Todos del sector cultura recreación y deporte, contempla mejores oportunidades para el desarrollo a través de la cultura, la recreación y el deporte con el fin de ampliar las oportunidades y desarrollar capacidades de los ciudadanos y agentes del sector con perspectiva diferencial y territorial, mediante un programa de estímulos y alianzas estratégicas con los agentes del sector y las organizaciones civiles y culturales, programas de formación, de promoción de lectura y de escritura, la generación de espacios de conocimiento, creación, innovación y memoria, el fortalecimiento del emprendimiento y la circulación de bienes y servicios, con el propósito de promover todas las formas en que los ciudadanos construyen y hacen efectivas sus libertades culturales, recreativas y deportivas.

En ese sentido, nuestra propuesta pretendió desarrollar capacidades de los agentes de la música en la ciudad y generó un espacio de conocimiento que permitió mejorar la calidad de las propuestas artísticas de los músicos en ejercicio haciéndolos competitivos en el mercado, y como resultado aportando a los emprendimientos culturales y musicales de la ciudad.

Freddy Lafont

Director Ejecutivo
Corporación Cultural Antonia

■ Conferencia Patrimonios Culturales Móviles

Martha Enna Rodríguez Melo
Colombia



Foto: María Lucía Guaqueta

Profesora titular del Departamento de Música de la Universidad de los Andes, Bogotá, actualmente como catedrática especial. Ha desarrollado su labor como concertista, investigadora, divulgadora musical y docente. Además de conferencias, ponencias, artículos, reseñas, libretos radiales y textos para docencia y desarrollo de ambientes virtuales de aprendizaje (AVA) ha publicado los libros: Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos (2006) y en conjunto con los profesores María del Pilar Azula y Luis Fernando León La música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas (2007) y Canción andina colombiana en duetos (2011), del cual se ha publicado un cd (2015) con la interpretación de una selección de

las obras transcritas. Actualmente colabora con la Universidad Católica Argentina en el doctorado de Musicología y es docente del programa de Maestría en Musicología de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

En esta síntesis se presentaron tres conceptos: 1. Conflicto (improvisación antes y después del siglo XIX), 2. Dualidad (imaginarios occidentales sobre improvisación; siglo XX, improvisación libre, indeterminismo) y 3. Encuentro (Culturas no occidentales), relativos a la improvisación musical y que engloban aspectos históricos y culturales de diferentes contextos en construcción. Los contenidos fueron los siguientes:

Conflicto

En la tradición de la música escrita en occidente antes del siglo XIX, hubo actividades y prácticas relacionadas con la posibilidad de que, durante la interpretación de alguna obra, se pudiera inventar y crear. Géneros como fantasía, serenata, divertimento y preludio implican una actividad creativa menos formalizada que la de danzas, sonatas y otros con estructura más determinada. Sin embargo, también se incorporaron a la interpretación momentos de flexibilidad a través de sugerencias como *a piacere*, *a bene placito*, *ad libitum*, *improvisando*, *senza misura* o *sognando*, entre tantos otros.

En el romanticismo temprano las estructuras abiertas ganaron espacio en el repertorio instrumental: momento musical, barcarola, *intermezzo*, nocturno y bagatela. Cada compositor estructuró y desarrolló a su gusto estos tipos de pieza breve. Sin embargo, en las partituras estaba escrito todo, la idea de una interpretación no tan sujeta era más un anhelo de lograr mayor expresividad e individualidad de interpretación. La idea de una interpretación fiel, si eso existe, se opone a la de libertad y la de composición con su alto nivel de predeterminación, también. Es preciso recordar que las instituciones de formación de músicos como los conservatorios, basaron su pedagogía en la notación musical, símbolo de conocimiento y que establecía una clara separación con los diletantes.

La identificación de las prácticas libres como improvisación comenzó a establecerse en el siglo XIX, para diferenciar todas las actividades que no se rigen por el concepto de obra: encadenamientos armónicos para enlazar una obra del programa de concierto con la siguiente, embellecimiento y ornamentación de obras escritas y la creación de música en el momento de la interpretación.

Dualidad

Franz Liszt (1811-1886), fue el músico que supo articular estos dos mundos. Compositor y pianista virtuoso, logró aunar en sus improvisaciones la racionalidad de la lógica retrospectiva, con el control temporal y la comunicación con el público. En sus recitales, además de las obras previstas, el público podía sugerir temas para que improvisara.

El impulso que dio Liszt a la improvisación provino de su interés y admiración por la música gitana húngara (zúngara), esencialmente comunicativa, a la que reconocía como el patrimonio musical nacional y no como un exotismo. En esa música reconoció varios elementos claves:

- Las improvisaciones implicaban una gama de emocionalidades que llevaban de la melancolía al júbilo.
- Los intérpretes tenían un altísimo dominio de los instrumentos principales, el violín y el *cymbalum* llevándolos más allá de los límites.

Las 19 Rapsodias húngaras de Liszt, compuestas unas entre 1843 y 1853 y posteriormente otras entre 1882 y 1885, se enmarcan en los parámetros mencionados. Sin embargo, la imagen de los gitanos como comunidad no era favorable socialmente: podían improvisar en cualquier momento y seducían la audiencia si había un pago previo en dinero, eran itinerantes como los antiguos rapsodas y juglares, tenían fama de ladrones de niños y tramposos en los negocios; frente a los valores de la estabilidad eran considerados una población marginal.

La idea de que el “genio” y la marginalidad, para el caso de los gitanos, era inapropiada fue apoyada por obras de científicos célebres como Cesare Lombroso (1835-1909) quien dedicó dos libros al tema; *Genio e follia* de 1864 y *Genio e degenerazione* de 1897, donde caracteriza la genialidad como algo que sobrepasa las capacidades naturales, es desequilibrado, produce desórdenes nerviosos y psicosis.

Por su parte, Liszt como improvisador, fue recibido como un genio de trascendencia mística y emocional, de inspiración divina y genialidad, dotado de habilidades sobrenaturales.

Para el siglo XX, las heridas de las guerras mundiales pusieron en entredicho valores tradicionales de varios órdenes y el arte se encargó de sintetizar esa crisis. Músicos de géneros de *jazz*, *free jazz* y música de vanguardia iniciaron en la década de los años 60 una tendencia en búsqueda de una verdadera improvisación “libre”.

Los géneros de música popular, en los que primaba la improvisación como principio constructivo se basan en rutinas heredadas, estructuras preexistentes y preparación previa, la situación se hizo más rígida en cuanto entraron en un proceso de “academización”. Involucrada con valores éticos como la solidaridad, la colaboración, el respeto por la libertad individual y la tolerancia, a partir de la década de 1960 la corriente de la improvisación libre, promovió encuentros de músicos para celebrar en obras colectivas de larga duración, usando técnicas instrumentales extendidas, obras largas e imprevisibles.

Aunque las sesiones no estaban previstas generalmente como encuentros ante audiencias y la experimentación no se mantuvo como principio, la idea de la libertad impactó en trabajos de solistas como Keith Jarrett (1945), por ejemplo.

Encuentro

Enfrentadas a músicas funcionales, relativamente imprevisibles, orales en su mayoría, colectivas y anónimas, la musicología y especialmente la etnomusicología aplicaron sus categorías de análisis musical, correspondientes a la tradición occidental (melodía, ritmo, armonía, entre otros), a repertorios en los que gestos sonoros, complejos rítmico-melódicos conforman unidades, o en los que música no es un concepto independiente de lo que para occidente son otras manifestaciones artísticas, como formas de teatro y danza.

Una de las categorías que entró a describir la mayoría de estas prácticas flexibles fue la de improvisación, especialmente aplicada a hechos culturales en los que parecía natural que se esfumara una música que no tenía estabilidad y fijeza y parecía más preparada para imprevistos y eventualidades.

Lo anterior nos propone que dentro de la categoría improvisación conviven una gama amplia de fenómenos que van desde el escape de esquemas heredados en occidente, hasta la flexibilidad propia de músicas cuyos intérpretes no podrían calificar como improvisadas.

Como ejemplo de la atribución de características occidentalizadas a una obra, se presenta Canción tradicional larga mongola. La duración de la obra es de 1'28, y el concepto de larga no se relaciona con la duración temporal según lo entenderíamos, sino con el escaso número de palabras utilizadas en el texto. En segundo término, se escuchan dos ejemplos de sistemas hermanos en los que la improvisación es elemento central. El primero viene de Azerbaiján y el segundo de Turquía, la vecindad geográfica de los países del Cáucaso y el Asia central y los largos siglos de interinfluencias culturales han hermanado algunas características básicas de sus sistemas musicales.

El *mugham azerí*, uno de los tipos de música folclórica de Azerbaiján, identifica el género musical, las escalas de la música y la realización general de la obra. El *mugham* rítmico es parte integral del sistema. Al inicio de una reunión se decide el plan vocal e instrumental que se utilizará. Como *mugham* también se conoce un protocolo de tres partes: improvisación libre de tar y cantor, melodía instrumental fija y canción popular. El sistema de escalas *mugham* incluye alrededor de 12 escalas principales y 10 secundarias. Un ejemplo de esto es la obra Mansuriyya, nombre que identifica un *mugham* rítmico.

El sistema turco del *makam*, implica escalas ascendentes – descendentes con notas polo de atracción. Cada escala implica su propio taksim, o improvisación. El intérprete debe mostrar en su ejecución, la capacidad de respetar y de innovar en la tradición. La idea de una obra es “entrar” en el espíritu de un *makam*, desarrollarlo y regresar al comienzo con “lógica”. El repertorio del *tanbúr*, laúd turco de cuatro cuerdas dobles con 48 trastes para dos octavas (puede producir novenos de tono), consta de 900 *makam* y es deseable inventar más.

A continuación, algunos ejemplos de este tipo de repertorio:

– CD SONY SK 89782 *Silk Road Journeys*, interpretado por Yo-Yo Ma y The Silk Road Ensemble.

- *Laúd de origen persa utilizado en una amplia región cultural (Armenia, Georgia, Azerbaijan)*, gracias a la gestión de Azerbaijan fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2012.
- CD ARC MUSIC EUCD 1845, *Music of the Silk Road*. Intérpretes: Lök Batan Folklore Group.

La idea central es que la música es una naturaleza donde el músico entra y explora las leyes, como lo es la obra *Saz semai* (escucha mística) del *makam segah*. Del norte de la India escuchamos un fragmento de *Khyal Raga*. *Khyal* es una expresión que significa imaginación o fantasía y se refiere a la ornamentación permitida sobre un esquema vocal desde el siglo XVII.

El complejo sistema de *raga* y *tala* de la India está condicionado y conectado con ciclos de la naturaleza, estaciones, horas y contenido temático. La obra escogida está en un *raga* de la alborada, es una plegaria al dios *Brahma*, e involucra el *tala Ektal* de 12 tiempos.

Música de oración y meditación en Etiopía implica la *bägänna*, o lira de David, que según la tradición curó los insomnios del rey Saúl y llegó gracias Menelik I, el hijo de Salomón y la reina de Saba, quien nació en Etiopía, viajó a Israel a conocer a su padre y regresó a Etiopía con la lira de David y el Arca de la Alianza.

El instrumento se utiliza para acompañar plegarias y meditación. Tiene 10 cuerdas, la mano izquierda pulsa las 1, 4, 6, 8 y 10. Para lograr un sonido heterogéneo se añaden algunos trozos de cuero. Generalmente, las obras tienen introducción, interludio y coda, aunque se puede prescindir de la última. Se escucha *Fäbälähala*, que traduce: de la tierra vienes, a ella regresarás.

Para ellos no es música, para Occidente no puede serlo. Las tradiciones de los pigmeos de África central con su amplia riqueza de sonoridades han seducido los oídos occidentales y la etnomusicología interpreta de manera técnica como polifonía la ejecución vocal de muchas de sus músicas funcionales. Los pigmeos han sido grupos nómadas con una organización implícita en la que todos participan sin que haya líderes. Para ellos en toda la vida debe haber música. Si recordamos los presupuestos de la improvisación libre occidental a partir de la década de los años sesenta, ellos serían el modelo que implica la realización de sus principios.

Mogombi, (llamados de caza), una experiencia sonora que se hace en la selva: cada uno con su timbre vocal, desde la voz grave hasta el falsete, van enlazando sus cantos en una polifonía elaborada, algunos con *ostinati* o variaciones cíclicas. Esta configuración mantiene en contacto a los cazadores desde su posición particular e indica la posición de la red comunitaria.

La mundialización de las prácticas musicales con la gradual pérdida de importancia de los polos tradicionales de producción y distribución, y la multiplicación de centros en lugares tradicionalmente periféricos, ha impactado la producción de músicas de múltiple información. Hemos sido beneficiados desde la década de los años 70 del siglo XX, con la expansión y adaptabilidad de muchas tradiciones de origen africano.

Mali y Senegal fueron las cunas de la gran cultura mandinga de costumbres y valores sólidos, donde se ha conservado la tradición de los griots. A partir de la independencia

de los dos países en 1959, se procuró reconfigurar la música para la sociedad nueva que surgiría, renovando más no sustituyendo la tradición.

Algunos ejemplos de lo mencionado anteriormente:

- *Turquie L'art du tanbûr*. Intérprete Talip Özkan.
<https://www.youtube.com/watch?v=E5m1PRw--hA>
- *Les heures et les saisons*, intérprete Lakshmi Shankar.
<https://www.youtube.com/watch?v=rAsGUFKewEM>
- *Ethiopie*. Intérprete, Alemu Aga.
<https://www.youtube.com/watch?v=8ZBqBnuRIBQ>
- *Centrafrique: Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*.
<https://www.youtube.com/watch?v=VcogAaAtnYE>

Para esa época uno de los *griots* más importantes fue Sidiki Diabaté (1922-1996), reconocido como el “rey de la kora”. La kora es un arpa laúd de entre 21 y 28 cuerdas en que la más grave *bajourou* es la cuerda madre. Hay tres afinaciones básicas con sus variantes sílaba, que es el más corriente y extendido, *tomore*, favorito especialmente en Gambia y el oriente de Senegal y *hardino*, favorito en Mali y Guinea.

Lo anterior para relevar el hecho de que Toumani Diabaté (1967) hijo de Sidiki, maestro y *griot* de gran virtuosismo, creó la afinación *sauta* para tocar música con las escalas occidentales y consolidar el papel de la kora en la música del mundo, como instrumento solista. De él se escucha Elyne Road, inspirada en la canción *Kingston Town* de UB40 (audición 10).

Como puede apreciarse, aplicar una categoría como improvisación, aparentemente restringida a ciertas ornamentaciones y variantes sobre temas predeterminados, extendiéndose a diversos referentes de imaginación constructiva, prácticas, interinfluencias culturales y posturas frente a la propia vida, abre ventanas a mundos que nos enriquecen y ponen en entredicho para nuestra propia fortuna, aquello que sentíamos firme y construido.

- Toumani Diabaté, The Mandé Variations.
<https://www.youtube.com/watch?v=-hVZ96W61Eo>



Taller Del closet al escenario - Improvisación con máquinas

Mauricio Andrés Rodríguez
Colombia



Foto: María Lucía Guaqueta

Mauricio Rodríguez, también conocido como “Igor Versus”, es un artista, productor musical e investigador de medios con créditos comerciales en cine, televisión e industria musical. Ha trabajado como compositor y diseñador sonoro en películas como “Elías”, “NeoNato”, “Pueblo sin Tierra”, series de televisión como “Plaza Sésamo” y “Callejeando” y comerciales con campañas para marcas como “La Alquería” y “Chocolatinas Jet”. Como artista ha presentado su trabajo como multi-instrumentista en escenarios internacionales como el *One Man Band Festival* en Canadá.

Jugando con la Máquina - El miedo a la máquina

El arte y la tecnología evolucionan juntos a través de la historia. Hablar de la música a través de la historia es también hablar de la evolución de los medios para producir dichas músicas (Misa, 2004). El piano, por ejemplo, inventado en 1700 por Bartolomeo Cristofori sería fundamental en el desarrollo del repertorio de la música europea en el siglo XIX. Así mismo, el desarrollo de la guitarra eléctrica desencadenó el fenómeno del rock en los 60s y 70s y la invención del *sampler* abrió todo un mundo de posibilidades para los compositores e intérpretes, evidente en casos como el Hip Hop. La evolución de las herramientas para producir música continúa todos los días en la medida en que nuevos artistas tienen a su disposición nuevas tecnologías. En este sentido, y a pesar de lo que algunos luditas¹ de la música puedan creer, un violín, un piano, un sintetizador y un set de DJ son todos la misma cosa: herramientas para hacer música.

La aparición y popularización del computador y la tecnología digital a finales del siglo XX ha permeado toda la actividad humana y las artes no son la excepción. Artistas como Bill Viola (1982), ha comentado sobre las inmensas posibilidades del medio digital y cómo la capacidad de procesamiento no-lineal del computador es la clave para el arte del futuro.

No obstante, muchos músicos ven al computador como un rival, como algo que atenta con destruir su trabajo y dedicación promoviendo intérpretes mediocres que con un par de clics se convierten en maestros de su instrumento. Sin embargo, no se puede culpar a la máquina por el uso que se le da, la tecnología es una espada que corta en dos sentidos y así como puede tener un efecto positivo, puede también tener un efecto negativo.

Para entender el rol positivo que puede jugar la tecnología digital en el campo de la producción musical vale la pena rescatar el origen de la palabra cibernética. Originalmente acuñada en 1948 por Norbert Wiener y está basada en la palabra griega “kubernetes” (κυβερνήτης) que significa “piloto”.

Debido a que Grecia está dividida en islas, en sus comienzos el intercambio comercial solo fue posible con el desarrollo de un sistema autosuficiente naval a través de kubernetes-pilotos que fueran capaces de guiar los barcos a buen destino a través de los múltiples peligros de la navegación de la época. Por ende, la palabra cibernética se refiere a los sistemas que son autosuficientes, que son capaces de llevar por sí mismos procesos autónomos.

Improvisando con la máquina

En un contexto musical improvisar puede significar muchas cosas. Puede ser que implique que durante una sección específica y definida un músico interprete una melodía no planeada alternativa al tema principal. También puede ser que varios músicos toquen

¹ El ludismo fue un movimiento encabezado por artesanos ingleses en el siglo XIX, que protestaron entre los años 1811 y 1816 contra las nuevas máquinas que destruían el empleo.

de acuerdo a algunos parámetros preestablecidos, pero sobre una estructura no planeada. Hay muchas maneras de producir improvisaciones individuales y colectivas y la tecnología digital tiene muchas formas de colaborarnos en este proceso.

El primer paso es racionalizar el tipo de experiencia improvisativa a ser generada. Tenemos que ser capaces de traducir a términos técnicos nuestras intenciones artísticas y para eso disponemos de varias herramientas conceptuales, en particular vamos a revisar lo que tiene que ver con la estructura de la música, la morfología y la aplicación de procesos no-lineales.

Morfología para la música popular

La morfología musical es el estudio de la forma o de la estructura y cómo los componentes de algo se relacionan entre ellos y con el todo (Berger, 2011). Una escuela de morfología es la que los semiotistas denominan como análisis sintagmático. En esta modalidad de análisis se busca el significado de un texto por medio de la interpretación de la secuencia de sus eventos. Una de las personas más influyentes en esta línea de análisis es el folclorista ruso Vladimir Propp (1958), quien desarrolló un sistema de categorías para analizar el cuento tradicional ruso. Un ejemplo de categoría según Propp sería:

- Un zar le da al héroe un águila. El águila lleva al héroe a otro reino.
- Un viejo le da un caballo a Súçenko. el caballo lleva a Súçenko a otro reino.
- El mago le da un bote a Iván. El bote lleva Iván a otro reino.
- La princesa le da a Iván un anillo. Jóvenes que salen del anillo llevan a Iván a otro reino.

Para Propp, a pesar de que los personajes y lugares cambiarán, todas estas situaciones cumplen el mismo objetivo (se le entrega al héroe algo que le permite ir a otro lugar antes inaccesible). De esta manera Propp desarrolló un sistema de categorías que aparecen en la literatura folklórica rusa con los cuales cualquier obra puede ser analizada.

Usando la misma metodología que aplicó Propp al cuento ruso, se pueden categorizar las partes de una pieza musical (Rodríguez, 2016). Es decir, es posible dividir una canción en diferentes bloques según su función, y esta información debidamente organizada y conceptualizada puede ser usada por un computador para generar todo tipo de ayudas que sigan la estructura.

Narrativas no-lineales

La idea en esta sección del taller fue preparar al computador para que fuera capaz de acompañar una interpretación que no es fija, donde puede haber distintos escenarios para la improvisación. Previamente se revisó el concepto de morfología y luego se aplicaron algunos procesos no-lineales para alterar la narrativa en un escenario de improvisación. Para esto se abordaron dos tipos de estructura no-lineal:

Árbol

En la estructura de árbol el jugador escoge si toma la puerta azul o la roja, cada una tiene unas consecuencias distintas y al escoger una puerta ya no están disponibles las demás, a modo de opción.

Rizoma:

En la rizoma todo se puede conectar con todo, no hay entrada ni salida y todos los puntos están conectados entre sí.

Se exploraron las posibilidades de estas dos estructuras no-lineales en el contexto de una canción que tenga las siguientes partes:

- Introducción (i)
- Verso (V), c
- Coro (C)
- Puente (B)

En una estructura de árbol sólo podríamos arrancar por la introducción y determinaremos un orden para las partes, por ejemplo: I-V-C-V-C-B-C. En este caso podríamos establecer que las partes para introducción, verso y coro son fijas, partes donde no se improvisa, mientras que en el puente (B) vamos a improvisar repitiendo su estructura un número indefinido de veces.

Una completa aplicación del método sintagmático de Propp a la morfología de la música popular se encuentra detallada en mi tesis de grado para el título de Magíster en Artes (Rodríguez, 2016b)

Capacidades no-lineales de Ableton Live

Ableton® Live es un DAW (digital audio workstation) que se diferencia de muchos otros programas como *Pro-Tools®* y *Logic 3®* precisamente porque está diseñado, como su nombre lo dice, para tocar en vivo. El software tiene varias maneras de reproducir música de forma no-lineal.

En especial hacemos uso de los *follow actions* cuyo objetivo es disponer de una serie de reglas para la reproducción de clips de audio/midi. De esta manera podemos controlar con mucha precisión el orden y la manera como Ableton® dispara los clips. Podemos recrear una estructura no-lineal de árbol en Ableton® si lo programamos para que reproduzca el clip de la introducción, luego el verso, luego el coro, luego el puente y en este punto, en vez de avanzar al último coro, se quede en un *loop* perpetuando el puente hasta que algún comando externo le ordene pasar a la siguiente parte.

Si quisiéramos recrear una estructura no-lineal de rizoma lo que haríamos sería crear diferentes clips para diferentes partes y prepararlas para que una vez acaben se repitan a sí mismas y no pasen a otra parte. La decisión de cambio de parte se le puede comunicar al computador con una señal externa generada en la tarima por cualquier

músico. También es posible configurar los *follow actions* para que después de un número dado de vueltas, automáticamente salte a otra parte de forma aleatoria.

Tipos de secuencias

(la secuencia es una continuación de elementos que se repiten y que tienen relación entre sí)

Hay dos tipos de secuencias que podemos usar para apoyar un show en vivo: la primera, es la popular estrategia de poner una secuencia de audio con instrumentos que van a enaltecer la producción; la segunda, es generar un clip de instrucciones *midi* que pueden ser usadas para controlar todo tipo de equipos desde la tarima. De esta manera podemos usar una combinación de técnicas para enaltecer la experiencia tanto para el músico como para el público.

Usando comandos *midi* podemos controlar entre otras cosas:

- Cambios de sonidos (ej. que automáticamente cambie un sintetizador de sonido de piano a sonido de órgano en un punto específico de la canción)
- Cambios en unidades de efectos (ej. programar un delay para que repita agrupando en tresillos para un efecto especial durante una parte específica del verso)
- Cambio de patrón en *drum machines* externos (ej. programar una caja de ritmos para que cambie de patrón en el coro)
- Sincronizar diferentes equipos de diferentes músicos a un mismo tempo (ej. sincronizar loopers, delays y otros efectos que dependen de tempo para que se mantengan sincronizados a un solo tempo maestro)
- Controlar luces (ej. que durante la introducción las luces sólo iluminan al guitarrista y en el coro a toda la banda)

Estos procesos, al quedar consignados como secuencia *midi*, no son sujetos a error humano y se pueden programar con mucha precisión. Algunos de los recursos de control que se usan dentro del protocolo *midi* son:

- *Program Change (PC)*: Usado para cambiar de sonido o patrón en diferentes equipos *midi*.
- *Control Change (CC)*: Usado para controlar un parámetro específico de una unidad equipada con *midi*.
- *Midi Clock*: Es una señal que viaja por todos los equipos en el sistema y se encarga de que todos se mantengan atados al mismo reloj maestro.

El cyborg musical

La máquina no está para reemplazarnos (por lo menos aún no). La máquina la inventamos para ayudarnos, para permitirnos crear cosas inimaginables, para amplificar nuestras capacidades. La música del futuro será creada con las máquinas del futuro y la tecnología digital hace parte de ese futuro, nos guste o no, el *cyborg* musical está para quedarse con nosotros.

Bibliografía

- Berger, A. A. (2011). *Media and communication research methods: an introduction to qualitative and quantitative approaches (2nd ed. ed.)*. [Métodos de investigación de medios y comunicación: una introducción a enfoques cualitativos y cuantitativos] Thousand Oaks; London: SAGE.
- Misa, T. J. (2004). *Leonardo to the Internet: technology & culture from the Renaissance to the present Johns Hopkins studies in the history of technology* (pp. xx, 324 p.). Recuperado de: <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip041/2003006813.html>
- Propp, V. I. A. (1958). *Morphology of the folktale*. Bloomington, Ind.: Research Center, Indiana University.
- Rodríguez, M. A. (2016). *Rhizongs: Interactive songs based on popular song morphology*. (Master of Arts with MERIT), Middlesex University, Middlesex University Press. Retrieved from <http://elziggurat.com/2016/07/09/rhizongs/>
- Viola, B. (1982). *Will There Be Condominiums in Data Space?* En R. J. Packer, Ken (Ed.),
- *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York, London: W.W. Norton & Company.



Taller y Clínicas grupales Improvisación en músicas del Brasil

Thais Morell
Brasil



Foto: María Lucía Guaqueta

Educadora musical, cantante, guitarrista y compositora brasileña. Profesora de técnica vocal y lenguaje musical en el Colectivo Sedajazz de Valencia. Graduada por la Faculdade de Artes do Paraná (Curitiba, Brasil), y Master en Música por la Universidad Politécnica de Valencia; tesis “Análisis Interpretativo de la Voz en la Bossa Nova”. Estudió técnica vocal con Liane Guariente, Andréa dos Guimarães y Sira da Silva (Brasil). Estudió performance vocal para música popular/tradicional con Outi Pulkinen en la prestigiosa Sibelius Academy Music University (Helsinki, Finlandia) y Etnomusicología en la University of Ghana

(Accra, Ghana). Actualmente se prepara para ingresar en el Doctorado en Música de la Universidad Federal de Paraná, bajo orientación del panameño Prof. Dr. Edwin Pitre.

Este es un taller teórico-práctico, con énfasis en la improvisación, que trabaja con los géneros musicales brasileños *Samba/Bossa Nova* y *Baião*. El taller presentó los géneros y propuso ejercicios para despertar la percepción y conciencia musical rítmica, melódica, dinámica y tímbrico-fonética para la improvisación, enfocados desde y hacia estos géneros musicales.

Contenidos abordados durante el taller:

- Presentación y contextualización histórica de los géneros musicales brasileños *Samba/Bossa Nova* y *Baião*
- Ejercicios de improvisación rítmica a partir de claves y patrones rítmicos del *Samba/Bossa Nova* y *Baião*
- Ejercicios de improvisación melódica en escalas lidio y mixolidio
- Escucha, observación y análisis de voces brasileñas femeninas y masculinas
- Pronunciación correcta del portugués brasileño
- Práctica de *standards* de estos géneros

Breve contextualización histórica del movimiento artístico Bossa-Nova.

Siglo XIX

- El Imperio de Brasil, ex colonia de Portugal es un país de un gran mestizaje étnico y cultural: portugueses, africanos (oeste de África), indígenas nativos brasileños;
- Primeros ritmos brasileños catalogados: *Lundu* (baile sensual de raíces africanas) y *Modinha*, (género musical inspirado en la música de bailes de salón de Europa).

Final siglo XIX

- La música denominada *choro*, influenciada por el *Modinha* y el *Lundu* entre otros, extrapola las fronteras entre la música popular y la erudita; mezcla danzas de salón europeas y folclore portugués con influencia de ritmos africanos y es uno de los predecesores del *samba*.

Principio siglo XX

- Era de la “grabación”; primeros compositores de *samba* conocidos. El *Samba* nace en fiestas y batucos de descendientes de africanos, ex esclavos. El *Samba* era mal-visto por la clase media. Se dio la incorporación gradual de elementos e instrumentos occidentales en el *samba*.

1936-1945

- El *samba* se desarrolla en diversos sentidos, mezclados con otros estilos, y elementos occidentales. Es denominada “*Época de Ouro da Radio*” (época de oro de la radio): Boleros, baladas interpretados por grandes voces, las “*Rainhas da Rádio*” incluyendo a la intérprete Araci de Almeida; Formándose diversos grupos vocales, inspirados en los grupos vocales americanos: *Bando da Lua*, *Namorados da Lua*. Influencia americana en diversos aspectos del *samba*, instrumentación, armonía, etc.

1946-1957

- Predomina en las radios el *Samba-Canção*, estilo de *samba* sentimental y dramático, con reconocidos intérpretes como Dalva de Oliveira y Nelson Gonçalves. Los grupos vocales dominan la radio cantando repertorio brasileño de *samba* y *samba canção* con arreglos al estilo americano. Joao Gilberto canta en el grupo vocal “Garotos da Lua”.

Años 50

- Fuerte influencia del jazz americano en músicos y compositores brasileños (*Bebop* y *Cool-Jazz*).
- Varios artistas graban “*samba-jazz*” pero aún no existe un nombre ni una idéntica clara para el movimiento que está surgiendo.
- Jóvenes fans de jazz se organizan en Clubs de jazz, dentro de las universidades, muchos echan de menos una música que mejor defina su estilo de vida, ya que no se identifica con el “sufrimiento” de los boleros de la radio.
- Joao Gilberto inventa una nueva forma de cantar y tocar la guitarra que resume/simplifica el *samba* y se adapta mejor a las nuevas armonías que ahora aparecen en las canciones, inspiradas en el jazz americano.
- Eliseth Cardoso graba “*Chega de saudade*” de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, con Joao Gilberto a la guitarra; los editores no saben que estilo musical referir en la galleta del disco.

So Danço Samba

Compositor: Antonio Carlos Jobim
 Autor: Vinicius de Moraes

C6(9) F7(9) D7(9)
 Só dan ço sam ba só dan ço sam ba vai vai vai vai vai Só

Dm7(9) G7(#5) C6(9) F7(9) C6(9)
 dan ço sam ba só dan ço sam ba vai Só

Gm7 C7(9) Fmaj7 F6
 Já dan ce i twist a - té de - mais

Am7 D7(9) Dm7(9) A7 Dm7 G7(b9)
 Mas não sei Me can - sei Do ca - lip - so Ao chá chá chá Só

C6(9) F7(9)
 dan - ço sam - ba só dan - ço sam ba vai vai vai vai Só

Dm7(9) G7(13) G7(b13) C6(9) F7(9)
 dan - ço sam ba só dan - ço sam ba vai Só

27 C6(9)
 vai

SAMBA DE UNA SOLA NOTA

Compositor: Antonio Carlos Jobim
 Autor: Newton Mendonca
 Versión en Inglés: Antonio Carlos Jobim

Dm7 Db7 Cm7
 This is just a lit - tle sam - ba built up - on a sin - gle - note

B7-5 Dm7 Db7 Cm7
 O - ther notes are bound to fol - low - but the root is still that note

B7-5 Fm7 E7-5 Ebmaj7
 Now the new one is the con - se - quence of the one we've just been through

Ab7 Dm7 Db7 Cm7 B7-5
 As I'm bound to be the un - a - void - a - ble con - se - quence of you

Bb Ebm7 Ab7
 There's so man - y peo - ple who can talk and talk and talk and just say

Db Ebm7 Dbmaj7 Db Dbm7
 no - thing or near - ly no - thing I have used up all the scale I

Gb7 Bmaj7 B6 Ebm6 B7-5 Dm7
 know and at the end I've come to no - thing, or near - ly no - thing So I come back to my first

SAMBA DE UNA SOLA NOTA

26 D \flat 7 Cm7 B7-5 Dm7

— note, as I must come back to you — I will pour in - to — that one

30 D \flat 7 G \flat maj7 F7-5 Fm7

— note, all the love I feel — for you. — A - ny - one who wants the whole

34 E7-5 E \flat maj7 A \flat 7 D \flat

— show Re, Mi, Fa, Sol, La, — Ti, Do, — He will find him - self — with no

38 C7 Bmaj7 B \flat 6 F7+5 B \flat 6

— show. Bet - ter play — the note you know — This is

En este taller, se desarrollaron los temas esenciales de la música de Brasil, el ritmo y su particular armonía, y la historia y evolución de estos según la historia y sus actores más importantes, compositores que crearon los estilos y principales cantantes e instrumentistas.

Según nos dejó saber la maestra Thais, es muy importante conocer estos hechos históricos y culturales, para saber cómo funcionan estilísticamente estos ritmos, su procedencia y raíz, tan parecidos y a la vez, tan diferentes entre sí, debido a las diferentes culturas que creó el mestizaje y que fueron las bases en esta evolución musical. En el proceso de creación de la improvisación sobre estos ritmos se debe tener en cuenta el concepto por el cual se crearon como estilos diferentes de los demás, por ejemplo, diferentes al swing o al latin jazz.

Para esto se hicieron las “clínicas” momento grupal donde el músico se dispuso a debatir uno o más géneros diferentes, ya no desde lo teórico sino desde lo práctico. Para esto la maestra escogió dos obras muy importantes para la música de Brasil, “Samba de una sola nota” y “Solo bailo Samba” ambas muy importantes en el repertorio de bossa nova, obras de un carácter tranquilo y muy armónico, opciones para exponer la forma de la improvisación instrumental en el Brasil.

Los ritmos utilizados para la improvisación y el tipo de armonía que debe ser utilizado para mantener unida la concepción de una improvisación que esté dentro del género y que no fuera a disputar con el free jazz o con el latin jazz a veces confundidas por desconocimiento con estos estilos, estos fueron los aspectos más trabajados en las clínicas ofrecidas a los estudiantes y que sirvieron como experiencia para el concierto de cierre de Modulación 2017.

Taller Ritmática

Mariano “Tiki” Cantero
 Argentina



Foto: María Lucía Guaqueta

Baterista, percusionista y compositor. Se graduó como profesor de percusión en el conservatorio Gilardo Gilardi de la ciudad de La Plata, bajo la guía del profesor Guillermo Díaz Bruno. En el ámbito privado se formó con los bateristas Hugo Marino, Rubén Duca y Junior Césari. En el ámbito académico estudió música de cámara con Ernesto Ringer. Cursó estudios de composición en la Facultad de Bellas Artes de la Ciudad de La Plata. Fue convocado como refuerzo de la orquesta estable del Teatro Argentino de La Plata 1997 - 2000 y de la Orquesta Sinfónica Nacional realizando conciertos en Argentina y Brasil. Durante el año 2000 integró la Orquesta Académica del Teatro Colón con la que realizó una gira por Europa (Inglaterra - Alemania).

Ejes y fundamentos de trabajo

- **Pies, palmas, voz**, los pilares para el entrenamiento rítmico. La escucha interna e internalización de lo que toco. El movimiento y el compromiso del cuerpo. La conexión con el baile en la música popular. Coordinación, independencia y dependencia.
- **De dónde escuchar**. La infinidad de pulsaciones, las polirritmias.
- **Filtros esenciales**. Las dinámicas, las texturas, los timbres, el tempo.
- **Los fonemas**. Herramienta fundamental: Tum Pa. Tum Pa Chi. Ta ki ta. CHIK
- **El metrónomo**. Un aliado para mejorar. ¿Cómo desarrollar la solidez del pulso interno?, estrategias de estudios, ideas para jugar. Escuchar la resultante sosteniendo lo que toco.
- **La técnica**. Un puente para la expresión musical. Ideas para estudiar, del músculo a la música.
- **Improvisación**. El error como oportunidad. Desplegar una idea. Combinación original y nueva a partir de un vocabulario conocido.
- **Ideas y conceptos**. Puntos de apoyo, Gramani (India), 3 3 2, Micro ritmos, clave, desplazamientos, polirritmias.

Las siguientes canciones fueron propuestas para ser trabajadas en grupo y junto a la percusión corporal, con el objetivo de agrupar las voces para que pudieran comenzar con el mismo pulso y la misma acentuación en la letra todos a la vez, éstas interactuaron con los ritmos propuestos en taller, para poder tener la misma rítmica vocal y de percusión.

Título: Canción de Sudáfrica Antigua

Autor: Rubén Rada

Amara malaya, a maní con té, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya, a maní con te, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya, a maní con té, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya, a maní con té, a leche de coco, a rosca y café.
--	--	--	--

Amara malaya, a maní con té, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya, a maní con te, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya, a maní con té, a leche de coco, a rosca y café.	Amara malaya. a maní con té a leche de coco, a rosca y café.
--	--	--	---

Hermanito blanco, no se olvide que, yo tengo la sangre, igualita a usted.	Hermanito blanco, que feliz seré, cuando el hombre olvide, su color de piel.	Que negros y blancos, canten de una vez, la canción deseada, de la sensatez.
--	---	---

Título: Llorando estoy

Autor: desconocido

Por esta calle a lo largo llorando estoy, (x2)
 No hallo lo que yo busco, más bien me voy.
 Me voy, me voy te dejo, llorando estoy,
 No hallo lo que yo busco, más bien me voy.

He sembrado una esperanza, llorando estoy (X2)
 He cosechado un olvido, más bien me voy.
 Mal pago es mi cariño, llorando estoy.
 Para sufrir un tormento, mas bien me voy.

A los señores presente, llorando estoy,
 Disculpen lo mal cantado, más bien me voy.

Adiós, adiós, adiós, adiós, adiós, adiós.

Consigna Trabajo Grupal

1. Elegir Ritmo con 4 ataques
2. Una persona canta el ritmo y el resto del grupo responde sonando
 - a. Una persona lleva el pulso con los pies y canta el ritmo
 - b. Una persona lleva el pulso con los pies y lleva con las palmas el ritmo
 - c. Una persona lleva el pulso con las palmas y lleva el ritmo en los pies
 - d. Una persona lleva el pulso con las palmas y canta el ritmo
 - e. Una persona canta el pulso y lleva el ritmo con las palmas
 - f. Una persona canta el pulso y lleva el ritmo con los pies

Opciones: para el pulso se puede usar otros lugares diferentes a la primera semicorchea. Ejemplo: contratiempo, segunda semicorchea, cuarta semicorchea.

BLOQUE 1

Usar la voz para contar, la articulación debe ser precisa y sentir que está en el lugar justo respecto al pulso. Usar los pies para marcar el pulso, debe comprometerse el cuerpo, enfatizando con el paso los primeros tiempos del compás. En el caso de 3 pulsos respetar la alternancia de pies, y enfatizar el comienzo de cada compás con el pie que corresponda. Realizar los ejercicios y las lecturas con las palmas, sin perder la estabilidad de los pasos y del conteo, observar la relación entre los tres planos.

Pie Binario en 4 pulsos

Contar con la voz
1 y 2 y 3 y 4

Pulso en los pies

Palmas:

- a) pulso
- b) división
- c) las “y” (con la voz)

Ternario en 2 pulsos

Contar con el pulso en los pies

1 2 3 2 2 3

Palmas:

- a. pulso
- b. división
- c. la 2da división
- d. la 3era división

Pie Binario en 3 pulsos

Contar con la voz
1 y 2 y 3 y 4

Pulso en los pies

Palmas:

- a) pulso
- b) división
- c) las “y” (con la voz)

- e. cada una de las 6 divisiones individualmente
(123 223, 123 223, 123 223, 123 223, 123 223, 123 223)
- f. de a pares consecutivos
(123 223, 123 223, 123 223, 123 223, 123 223, 123 223)

BLOQUE 2

Para avanzar en la relación entre 3 pulsos binarios y 2 pulsos ternarios (3/4 vs 6/8) sumamos diferentes posibilidades de utilización de la voz en coordinación con los pies y las palmas.

- a. Llevar un pulso de 3/4 en los pies.
Las palmas en el primer pulso del 6/8.
La voz en el segundo pulso del 6/8.
(Invertir roles entre palmas y la voz, en la medida que se resuelva realizarlo sin detenerse).
- b. Misma forma que el punto a) pero desplazar el tiempo de 6/8 que realizan palmas y voz, una corchea.
- c. Misma forma que el punto a) pero desplazar el tiempo de 6/8 dos corcheas.
- d. Llevar el tiempo de 6/8 en los pies.
Distribuir los pulsos del tiempo de 3/4 entre palmas y voz en todas sus posibles combinaciones.

- 1- Voz Palma Palma
- 2- Palma Voz Voz

- 3- Palma Voz Palma
- 4- Voz Palma Voz

- 5- Palma Palma Voz
- 6- Voz Voz Palma

- e. Por último, mantener los pies en 6/8, y los pulsos del 3/4 en las palmas y la voz, alternando uno y uno sucesivamente. (en caso el ciclo de ambos planos pies vs. Palmas y voz será de dos compases).

BLOQUE 3

Subdivisión:

Tengamos en cuenta que cuanto mayor sea nuestra capacidad para subdividir, más amplio será nuestro desarrollo de la escucha interna.

1. Comenzaremos a trabajar con la subdivisión en un contexto de pie binario (las semicorcheas). En este caso en un contexto de 2 pulsos binarios. La voz realiza el conteo de la subdivisión (1, 2, 3, 4), pulso en los pies, lecturas con las palmas.
2. Otras consignas para trabajar células rítmicas de 1 ataque, 2 ataques y 3 ataques, en contexto de 2/4.
 - a. Ubicar el metrónomo en las “y”, realizar el mismo trabajo de lectura con las palmas
 - b. Pies marcan pulso, las palmas las “y”, la voz realiza la lectura
 - c. Palmas marcan el pulso, los pies las “y”, la voz realiza la lectura
 - d. Trabajar las células de 1 ataque, enlazando la lectura de continuo entre dos células, manteniendo siempre una de pivot, por ejemplo, célula a+b, a+c, a+d. Repetir el mismo esquema con la célula b de pivot (b+a, b+c, b+d).
 - e. Ídem punto d con el grupo de 2 ataques.
3. Realizaremos un trabajo grupal con las células de 2 ataques y de 3 ataques, nos dividiremos en grupos (2 o 3 según sean 2 o 3 ataques), realizaremos las lecturas asignando 1 ataque por grupo. Agregamos la célula de 4 ataques seguidos (las 4 semicorcheas de 1 negra), repetiremos el trabajo ahora divididos en 4 grupos.
4. Cambiamos el metrónomo de lugar.
Colocar el metrónomo en un tiempo medio (negra 50 o 60). Usaremos el conteo para asignarle el lugar al metrónomo. Realizar las 4 posibilidades por separado. Siempre acentuando el 2 en la voz, más allá de la ubicación del metrónomo (la percepción debe seguir al conteo).

- a. Elegir el lugar donde se ubicará el metrónomo
- b. Comenzar el conteo según la elección de a)
- c. Acentuar el 1 con la voz en el conteo, la tierra ya no necesariamente coincide con el metrónomo.

BLOQUE 4

1. Comenzaremos a trabajar a nivel de la subdivisión en un pie ternario. En el caso de la negra con punto, las posibles células rítmicas son muchas más que en el pulso de negra.
Empezaremos reconociendo las posibilidades de 1 ataque, 2 ataques consecutivos y 3 ataques consecutivos, pies en negra con punto, voz 123456 (o 123123), palmas leen.
2. Idea de clave formada por un compás de 6/8 y uno de 3/4, introducimos ahora la subdivisión.
 - a. Pies pulso, voz cuenta 123456 123456 1234 1234 1234 (el conteo de la negra con punto también puede ser 123123).
 - b. Manteniendo 1, las palmas tocan las células de 1 ataque en el 6/8 (en ciclos), y los pulsos junto a los pies en el 3/4.
 - c. Manteniendo 1, las palmas tocan las 4 células de 1 ataque en el 3/4 (en ciclos), y los pulsos junto a los pies en el 6/8.
 - d. Idem 2 pero en el 3/4 las palmas tocan el contratiempo.
 - e. Idem 3 pero las palmas en el 6/8 tocan la cuarta semicorchea en cada pulso (segunda corchea con punto).

BLOQUE 5

Las 8 versiones posibles del patrón 3 3 2, realizamos un primer reconocimiento, contando, con el pulso en los pies o en la voz, las palmas en la lectura y utilizando el fonema Ta ki ta Ta ki ta Ta ka.

Presentamos otras opciones de trabajo.

1. Pies en negras, palmas en las “y”, voz en cada lectura (Ta ki ta Ta ki ta Ta ka)
2. Voz pulso (CHIK), pies en las “y”, palmas tocan lecturas
3. Distribuir los golpes de cada patrón entre las palmas y la voz (1 y 1 o 2 y 2), pies marcan pulsos.
4. Trabajaremos de en parejas, utilizaremos las opciones a) c) y f) como pivót. Reconocer cada par individualmente (por ej. a) + b)), pies pulso, voz cuenta (1234), palmas leen.

BLOQUE 6

1. Los diferentes trabajos que venimos realizando, ya sea el 3 vs 2, el 4 vs 3, los diferentes roles de la voz, los pies, las palmas (pulso principal, pulso secundario, pivót sobre una de las divisiones, desplazar por todas las divisiones, etc), pueden realizarse sobre patrones rítmicos específicos.
2. Comenzaremos a trabajar uno de los patrones rítmicos más conocidos, generalmente escrito en un 12/8, conocido en la música cubana como clave afro, y es una las claves o patrones más frecuentes en la música africana (ej. *Agbekor*, ritmo de la música *Ewe*, de Ghana, donde el *Gankogui*, campana de dos bocas, es el responsable de tocar este patrón de referencia).
3. Las palmas tocan el patrón, la voz con el sonido CHIK pasa por las siguientes opciones:
 - a. 1 CHIK por compás
 - b. 2 CHIK por compás
 - c. 3 CHIK por compás
 - d. 4 CHIK por compás
 - e. 6 CHIK por compás
 - I. Primero resolver individualmente sin metrónomo,
 - II. Luego tocar de continuo 8 veces cada opción, luego 4, 2 y finalmente 1
 - III. Continuando repetir el trabajo con el metrónomo en negra con punto
 - IV. Finalmente repetir agregando los pies junto al metrónomo en negra con punto
4. El patrón trabajado en el punto 1, puede *binarizar*, es decir, tocar el patrón equivalente en 4 pulsos con división binaria, en vez de 12/8, un 4/4. En el primer tiempo tocaremos semicorcheas 1 y 4 (en vez de corcheas 1 y 3), en el segundo semicorcheas 3 y 4 (en vez de corcheas 2 y 3), en el tercer tiempo semicorchea 3 (en vez de corchea 2) y en el cuarto tiempo semicorcheas 1 y 4 (en vez de corcheas 1 y 3).

Comenzar reconociendo ambos patrones (en 12/8 y 4/4), avanzar hacia una transición prolija y fluida de un patrón hacia otro.

Hacer trabajo similar al punto 1, en este caso: a) 1 CHIK, b) 2 CHIK, c) 4 CHIK, d) 8 CHIK

BLOQUE 7

1. Comenzaremos a trabajar la idea de desplazamiento, en este caso sobre un compás binario de 4/4, tocaremos repetitivamente una célula rítmica que dura 3 semicorcheas, en primer lugar, articulando en la primera (*en este caso la célula rítmica se encontrará con el pulso cada 3 tiempos*).

- a. Pies caminan el pulso en negra, palmas tocan la corchea con punto, la voz cuenta el pulso de negra 1, 2, 3, 4. *Poner especial atención al comienzo de cada compás, y en la relación con las corcheas con punto.*
 - b. Pies caminan pulso, palmas tocan corchea con punto, ahora la voz cuenta las corcheas con punto en grupos de a 4 (1, 2, 3, 4). En esta variante será más difícil seguir el comienzo de cada compás de 4/4, el beat del metrónomo que marca el inicio del compás puede ayudar, en la medida que sea posible intentar marcar al caminar este comienzo.
 - c. Como sugerencia para trabajar esta idea individualmente integrando las distintas relaciones de pulso, célula, compás, se puede intentar:
 - cantar la corchea con punto, la primera cada 4 con el sonido PUM, las 3 siguientes con PA (o dos vocales o alturas cualquiera).
2. Con las manos marcaremos primero un ciclo de 4 compases de 3/4, y seguido un ciclo de 4/4, aplaudiendo en el comienzo del compás, y marcando el resto de los pulsos con un chasquido de dedos.



Taller Improvisación en Jazz y músicas Populares.

Juan Sebastián Monsalve
Colombia



Foto: María Lucía Guaqueta

Beca Francisco de Paula Santander otorgada por Colcultura por su proyecto Diez Piezas para Cuarteto de Jazz (1993). Ganador del Primer Puesto en el Concurso Nacional de Composición “Bogotá una ciudad que sueña” (IDCT) con la obra “Chandé” (1995). Mención en el Concurso Nacional de Bandas con el arreglo para banda sinfónica del paseo tradicional Avelina (1997). Mención en el Concurso Nacional de Composición “Paso al arte” (Alcaldía Mayor de Bogotá y el IDCT) con la obra “Las Plazas” (1999). Ganador del Primer Puesto en el Concurso Nacional de Composición “Paso al arte”

(Alcaldía Mayor de Bogotá y el IDCT) con la obra Mapalé (1999). Ganador del premio al Mejor Compositor en los Premios Shock de la Música 2004. Ganador del segundo premio a Mejor propuesta musical en el 1er Festival BAT de nueva música colombiana con el grupo Curupira (2005).

Es una necesidad para los músicos del siglo XXI tener una comprensión de la evolución técnica y estética del jazz y las músicas populares del siglo XX, así como desarrollar destrezas mentales y motrices que les permitan abordar la interpretación musical y aplicar técnicas de improvisación de manera coherente en los diversos géneros musicales que coexisten en la actualidad.

Objetivos del taller:

- Desarrollar comprensión de la evolución técnica y estética del jazz y las músicas populares a mediados del siglo XX.
- Aportar parámetros de interpretación musical y técnicas de improvisación que les permita abordar los diversos géneros musicales de dicha época.
- Conocer las diferentes estructuras formales y armónicas que se desarrollaron y durante una de las más prolíficas épocas de la música afro norteamericana, la década de los 60's.
- Desarrollar destrezas mentales y motrices que les permitan abordar la interpretación de los estilos en cuestión.
- Dominar diferentes recursos técnico-musicales que les permita a los estudiantes improvisar de manera coherente en los estilos musicales más populares de la época.
- Entender las diversas posibilidades de aplicación de los contenidos vistos en las músicas populares contemporáneas, y en las músicas experimentales o de vanguardia.

Temas tratados en el taller:

- Técnica modal *So What -Kind of Blue*
- Contrastes modales- *Time remembered*. Tala y Raga indúes.
- *Ole Coltrane*. Análisis de Solos de Bill Evans
- *Free Jazz*. Armolodia - Ornette Cólleman
- Cecyl Taylor, tempo Natural
- Técnicas de Música Aleatoria
- Mapas con indeterminancia
- Análisis de solos de Jhon Coltrane
- Jazz Eléctrico, Fusion Jazz- Rock
- Elementos del Funk
- Escritura de Solo con elementos latinos y de Rock
- Análisis de Solos de Chick Corea

En este taller se pusieron en práctica los conceptos teóricos en ejercicios creativos, auditivos, interpretativos y de improvisación, así como diversos tipos de análisis:

- Ejercicios técnicos (arpeggios escalas, secuencias).
- Improvisación sobre estructuras vistas.
- Escritura de solos aplicando elementos vistos
- Transcripción de solos.
- Análisis de grabaciones y partituras.
- Escritura de solos sobre formas vistas,
- Transcripción de solos de grandes intérpretes.
- Análisis de grabaciones y partituras de la época.



Taller Re-armonización en la improvisación

Juan Andrés Ospina
Colombia



Foto: María Lucía Guaqueta

Es uno de los más activos representantes de una destacada generación de músicos colombianos. Residiendo actualmente entre las ciudades de Nueva York y Bogotá, trabaja continuamente como pianista, compositor, productor y arreglista, dentro de un amplio espectro de géneros y estilos. Su álbum debut como líder BBB: Barcelona, Bogotá, Boston (Armored Records, 2009) fue grabado en Boston con un selecto grupo de músicos de jazz de Nueva York, y fue reseñado por la prestigiosa revista All About Jazz como uno de los mejores álbumes de jazz del año. En los últimos años, Ospina ha producido, arreglado y grabado el piano en importantes producciones internacionales como el Cd de la cantante colombiana Marta Gómez *Este instante* (2015), nominado a dos

Latin Grammys y ganador de una estatuilla; el álbum *Mar Sonoro* (2016) y el álbum *Ar* (2012) de la cantante portuguesa Sofia Ribeiro – este último ganador del premio “Revelación” de la prestigiosa revista de jazz francesa *Jazzman*.

Este taller buscó dar a los estudiantes ideas para entender la improvisación desde diferentes puntos de vista; nos acostumbramos a pensar en la improvisación como un solo instrumental que suele suceder en géneros como el jazz, pero la improvisación está mucho más presente en la música que hacemos de lo que a veces nos damos cuenta. Es una herramienta poderosa para quienes escribimos música, y una fuente inagotable de exploración, creatividad y posibilidades.

A partir de ejemplos de su trabajo personal como arreglista y compositor, se les mostró a los estudiantes, de qué manera la improvisación entra a formar parte de un arreglo musical. Vimos en qué casos se escribe todo para el músico, y cuándo se le deja libertad para que improvise. Hablamos acerca de lo que cada uno piensa que es la improvisación, y de cómo puede aparecer de formas tan diferentes en el momento de tocar o de grabar.

Ejemplos:

Arreglo “Manos de mujeres”, del álbum “Este instante” de Marta Gómez. Producido y arreglado por Juan Andrés Ospina.

Analizando la parte que se escribió para la clarinetista israelí Anat Cohen, y a partir de la partitura, los estudiantes pudieron observar que, si bien había muchas líneas escritas, intencionalmente se le dio mucho espacio para que pudiera improvisar. Uno de los temas más importantes a la hora de hacer un arreglo es conocer a los músicos con quienes grabamos; en este caso habría sido innecesario escribirle todas las notas a la intérprete, sabiendo que es una de las clarinetistas de jazz y música moderna más importantes y reconocidas del mundo. La improvisación aparece no solo en el momento de los solos instrumentales, sino que también puede haber improvisación en el fraseo o la articulación; en el caso de Anat vimos cómo a partir de la melodía que se escribió, además ella tuvo la libertad de articular y frasear las líneas a su gusto (obviamente bajo una dirección).

Arreglo “Amor de conuco”, del álbum “Juana Luna” de la cantante argentina Juana Luna. Producido y arreglado por Juan Andrés Ospina.

Analizando la parte de piano, vimos cómo toda la primera parte está toda escrita, pero luego tiene libertad en el *comping*² después del primer interludio. Se hizo un análisis

2 *Comping* (una abreviatura de acompañamiento o “complemento”) es un término utilizado en la música de jazz para describir acordes, ritmos y contra-melodías que los teclados (piano u órgano), guitarristas y bateristas usan para apoyar las líneas de melodía o solos improvisados en el jazz. El término también se usa para la acción de acompañamiento, y para la parte de la mano izquierda de un pianista solista. <http://gonzalosantosimprovisaya.com/comping/>

de la parte de la armónica, y nuevamente vimos cómo esta es una mezcla de líneas escritas con espacios para hacer *fills*, modificar algunas frases e improvisar un solo. Compartiendo anécdotas con los estudiantes sobre la grabación que se estaba analizando, encontramos nuevamente el punto sobre la importancia de conocer a los músicos con quienes trabajamos pues de esa manera se le puede sacar mayor rendimiento y se aprovecha mucho mejor su potencial.

Arreglo “Mar sonoro”, del álbum de Sofia Ribeiro “Mar Sonoro”. Producido y arreglado por Juan Andrés Ospina.

Se trabajó la posibilidad de crear nuevas secciones en un arreglo que contenga algo del material armónico de la melodía principal, pero que pueden tener otras progresiones nuevas alternativas. En el caso del tema “Mar sonoro”, la armonía del solo es nueva y no aparece durante la exposición del tema, este elemento le da un aire distinto, pero mantiene el espíritu del tema. Conversamos sobre el proceso de grabación del tema, y de cómo a partir de la improvisación que surgió durante la grabación del primer día, luego se escribió el arreglo de cuerdas, que posteriormente acabó también influenciando la grabación del solo de Sofia Ribeiro. Llegamos a la conclusión que la improvisación y los solos pueden influenciar los procesos de grabación de formas muy diversas. Analizamos qué papel jugó la improvisación durante la grabación de mi disco para *big band*, y de cómo se distribuyeron los solos y la manera en que se grabó. Luego llegaron las preguntas sobre producción y logística, que son muy importantes a la hora de grabar un proyecto de este calibre.

Concluimos que lo mejor para decidir qué papel darle a la improvisación en la música es entender el contexto. A veces, hace falta escribir toda la parte para algún instrumento, pero en otros casos esto puede ser contraproducente. Entender si se está escribiendo para músicos que uno conoce personalmente y que sabe que dominan el estilo; entender si uno está escribiendo para una grabación o para un concierto; si hay poco o mucho tiempo de preparación, etc.

A partir de un *standard* de jazz que se escogió entre todos, trabajamos en un arreglo que se realizó colectivamente. Primero tocamos el *standard* de una manera tradicional, la instrumentación que teníamos era: clarinete, voz, guitarra, bajo y congas. Cada uno hizo un solo, y el tema se terminó de una manera un poco caótica; no hubo mucha interacción en general durante el tema y las dinámicas fueron muy planas.

Se analizó la necesidad de pensar como arreglistas cuando tocamos, de tener la intención de que sucedan cosas y que haya una constante interacción con los músicos involucrados. Definimos entre todos un *groove* más específico (escogimos el ritmo de cumbia), y luego escribimos una progresión armónica para la introducción. Decidimos quién iba a tocar qué parte de la melodía, y se definió un plano dinámico para el arreglo.

Para salir de los solos se escribió un interludio armónico que modulaba por terceras menores, y que preparaba al primer solista después de haber salido del solo. Analizamos la importancia que tiene el que la sección rítmica esté muy atenta a buscar y darle un carácter a las diferentes secciones, de marcar los inicios y fin de estas de una manera

clara, y de pensar en una curva dinámica para que entre la melodía y luego entre los diferentes solistas se generaron ambientes distintos que definieron mejor el viaje musical.

En estos ejemplos se demostraron cómo los diferentes músicos incorporaron elementos de la improvisación en las partituras que se escribieron:

- Melodía escrita, sin acordes: en estos fragmentos necesito que el músico toque estrictamente lo que está escrito (por supuesto con libertad para frasear e improvisar inflexiones en la melodía).
- Melodías escritas, pero con cifrado de acordes: en este caso busco que el músico toque lo que yo escribí, pero con la opción de tener la libertad de improvisar alguna frase similar si lo considera oportuno.
- Acordes sin melodía: en estos casos busco que el músico tenga 100% libertad melódica, sin restringirlo a que toque ninguna melodía específica.

“Manos de mujeres” (Marta Gómez)

Álbum: “Este instante” (2015)

Artista: Marta Gómez

Productor/pianista/arreglista: Juan Andrés Ospina

Ejemplo: partitura de clarinete, grabado por la israelí Anat Cohen

The musical score is written for clarinet in B-flat major (two flats). It consists of eight staves of music, each with a measure number and chord changes indicated above the staff.

- Staff 25:** Measure 25. Chord: D♭m(+7)/A♭.
- Staff 29:** Measure 29. Chords: A♭, D♭m(+7)/A♭.
- Staff 33:** Measure 33. Chords: A♭, D♭m(+7)/A♭, A♭maj7 (Fill).
- Staff 37:** Measure 37. Chords: D♭m(+7)/E, A♭maj7/E♭, B♭(9)/D (Fill), B♭13, B♭7.
- Staff 41:** Measure 41. Chords: D♭maj7, C m7, B♭m7, A♭(add2), E♭7(sus4) (Fill), D♭maj7, C m7.
- Staff 45:** Measure 45. Chords: B♭m7, A♭(add2), E♭7(sus4), F 7(sus4), F 7, B♭m7, D♭6 E♭7(sus4).
- Staff 49:** Measure 49. Chords: A♭(sus2), E♭/G.
- Staff 58:** Measure 58. Chords: F m(11), E♭(sus4), D♭(9), A♭(9)/C, B♭m7, E♭7(sus4).

“Amor de conuco” (Juan Luis Guerra)

Álbum: “Juana Luna” (2017)

Artista: Juana Luna

Productor/pianista/arreglista: Juan Andrés Ospina

Ejemplo: partitura de la armónica, grabado por el israelí Yotam Ben Or

43 A2 B2 G/B B(9)/D# D#7(#9)

SOLO 62 G#m7 C# D#7(sus4) D#7 G#m B C#

68 Emaj7 D#7 G#m D#7 G#m G#m/F# C#/F Emaj7 D#m7 C#7(sus4) C#7

74 G#m/B B/D# C# C#/F D#7(sus4) D#7/G G#m F#/A#

78 C1 Bm Gmaj7/B

86 C2 F#m/A G/A F#+/A G/A Gmaj7(#11) D(9)/F# E/F# F#7

93 Bm A/B E/B Gmaj7/B Bm

“Bom dia” (Sofía Ribeiro)³

Álbum: “Mar Sonoro” (2016)

Artista: Sofía Ribeiro

Productor/pianista/arreglista: Juan Andrés Ospina

Ejemplo: partitura del contrabajo, grabado por el griego Petros Klampanis

32 Eb6 C7/E Fm D7/F# G7 Ab6 F7/A Bb7(sus4)

36 Eb Cm7 Fm7 Bb7 G7(b13) Cm7 F7 Bb13 Eb solo pickup

BASS SOLO 41 E C#m7 F#m7 B7 Abm7 C#7 F#m7 B7

45 E C#m7 F#m7 B7 Ab13 G13 F#m7 B7 E

Interludio 49 Eb C7(b13b9) F7 Bb13(b9) G7(#11) C7(b9) F7(#11) F#m7 B7 E C#7(b13b9) F#m7 Bb13(b9)

55 Bb7(#11) Ab7(#11) G7(#11) Gb7(#11) F7(#11) Bb7(sus4) Bb13 Eb

³ Todos los ejemplos auditivos los pueden encontrar en la página www.jaospina.com

Nota: Todos los ejemplos musicales aquí expuestos son cedidos por su propietario, Juan Andrés Ospina



■ Taller Improvisación vocal

Sofia Ribeiro
Portugal



Foto: María Lucía Guaqueta

Es una de las mejores voces de Portugal, una magnífica cantante que tiene la capacidad de atraer de inmediato al oyente a su universo musical único, mezclando elementos de jazz, música brasileña y portuguesa. Sofia tiene un diploma en interpretación de jazz de “Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto”, donde estudió con la cantante portuguesa Maria João y el vocalista holandés de jazz Fay Claassen. Durante sus estudios realizó un programa de intercambio de un año en Barcelona en la “Escola Superior de Música de Catalunya”, y otro en el famoso Berklee College of Music, en Boston, quien le ofreció una beca. Fue una alumna del famoso vocalista, multi-instrumentista y educador musical Bob Stoloff, y recibió la “Beca conmemorativa Oliver Wagmann”, por “un destacado vocalista que demuestra excelencia académica en la universidad”.

Este taller tuvo como objetivo desarrollar el potencial de cada uno de los estudiantes fueran cantantes o no, pues a través de la voz como instrumento cada uno de los participantes tuvo la oportunidad de expresar sus ideas de lo que es la improvisación. Ésta no estuvo basada en la técnica sobre escalas o tratamientos melódicos complicados, sino a través de estructuras musicales sencillas y grupales como el *5 turn*, el canto circular y el *clap*, todos juegos de improvisación vocal en grupo, los cuales permitieron desarrollar el potencial de la improvisación vocal como forma de comunicación, expresión y creación espontánea. En este taller se trabajó con la voz no solamente como un instrumento musical, sino también como una herramienta de descubrimiento sobre nosotros mismos y nuestra manera de relacionarnos con el otro; la voz como instrumento de juego, y de conexión profunda con el momento presente.

Juegos/actividades:

5 Turn, Orchestra, Canto Circular, Clap.

Objetivos a desarrollar:

- la conexión con el aparato vocal
- la capacidad de expresión y la comunicación
- la concentración y conexión con el momento presente
- la escucha profunda
- la capacidad de creación espontánea
- la intuición musical
- y las capacidades musicales (ritmo, melodía, armonía)



Taller y Clínica grupal Improvisación Latina

Carlos Díaz Laportilla
Cuba



Foto: María Lucía Guaqueta

Es un músico cubano nacido en Sagua La Grande, Provincia de Villa Clara, Cuba. Graduado de la Escuela Nacional de Arte del mismo país en el año 1989, debido a su impresionante conocimiento musical, desde muy joven comenzó a formar parte de bandas de Jazz y música cubana. Compositor, arreglista y coreógrafo. En 1989, funda la agrupación *Vocal Sampling* junto a otros jóvenes músicos, junto a la que consigue una nominación al Premio *Grammy* en 1995. Ha compartido escenarios con músicos de la talla de Oscar De León, Rubén Blades, Celia Cruz, Grupo Niche, Gran Combo De Puerto Rico, Gilberto Santa Rosa, Quincy Jones, Peter Gabriel, Bobby McFerrin y otros.

Este taller tuvo como objetivo principal, aprender y poner en práctica grupal a través de talleres teórico - prácticos denominados “clínicas”, la forma de ejecutar e improvisar con instrumentos de percusión como la batería, bongos, congas, así como instrumentos melódico-armónicos como el bajo o la guitarra; en estas clínicas se trabajaron géneros musicales que, mezclados con el jazz tradicional, recrean lo que conocemos como el jazz latino, el son, el bolero y el guaguancó, entre otros.

El trabajo tuvo especial atención con el bajo, el cual es un instrumento muy rítmico que suele tener mucha síncopa en su dibujo melódico. Tanto en el jazz latino como en el son, su segunda nota en cada tiempo se ejecuta sincopada, quiere decir de manera anticipada al tiempo fuerte, sin embargo, en géneros como el bolero, este ritmo en el bajo se mantiene más a tiempo fuerte, con valores de negra y corcheas. A través de ejercicios rítmicos y ejecuciones con el instrumento en sí los participantes aprendieron cómo interactúan esas síncopas con los diferentes ritmos.

Otro ejemplo que aparenta ser muy simple, pero a veces no lo es, es la Clave cubana, que en géneros como la salsa y el son, se muestran diferente a los géneros de rumba o guaguancó.

En el son y la salsa se ejecuta como 1,2,3/1,2 y en el guaguancó 1,2/1,2,3, todos son ritmos sincopados que se mezclan con el instrumento acompañando algunos de estos géneros. En este taller se tuvo como objetivo aprender a llevar rítmicamente instrumentos como el bajo y la percusión en diferentes momentos de la canción, ya que se maneja diferente el acompañamiento de los mismos, dependiendo de la interpretación de la letra de la canción o el montuno (tumbao o coros) el cual es diferente en cada género musical. Al enseñar un instrumento como la batería o *drums*, y dependiendo del nivel del estudiante,

Antes de comenzar la ejecución, se procedió con ejercicios de calentamiento físico:

- Calentamiento de las muñecas
- Ejercicios de independencia rítmica
- Ejercicios de las marchas de los diferentes géneros en distintos instrumentos

Ya que todos estos instrumentos involucraron las dos manos y pies, se necesitó de un calentamiento general del cuerpo y todas sus articulaciones, intentando generar la menor contracción, y así poder aplicar mayor agilidad a las ejecuciones, también se aplicaron los ejercicios de calentamiento para las congas y bongoes.

Para ejecutar un género como el latin jazz en el *drums* o batería, se desarrolló la habilidad de ejecutar con la mano derecha el ritmo de cáscara, y a la vez la clave del son con la mano izquierda. Expuestos a continuación:

Mano D
Cáscara

Mano I
Clave

Esto se logró trabajándolo por partes hasta unir los dos elementos. También se le sumaron algunos golpes en tiempo y sincopados al bombo, que complementaron y enriquecieron el ritmo. Para aprender cada instrumento, fuera la guitarra, el bajo, el piano o las percusiones, se requirió de mucha paciencia por parte del estudiante hasta lograr la independencia y coordinación deseadas en ambas manos, y pies, en el caso particular de la batería.

El repertorio escogido para las clínicas fue básicamente latino y los estudiantes pudieron experimentar aprendiendo a tocar otros instrumentos; esto tuvo como objetivo interactuar de manera rítmica y melódica con los demás instrumentos, y que el estudiante aprendiera la forma que tienen estos de conversar entre ellos según el estilo y también con el suyo propio.

Música para trabajar en las clínicas:

La Negra Tomasa

Son

Guillermo Rodríguez Fiffe

Hojas Muertas

Jazz Latino

Letra: Jacques Prévert
Música: Joseph Kosma

4/4 F#m7 | Bm7 | E7 | A | F#m7 | G#dism | Db7 | F#m7 :||

9 F#m7 | Db7 | Db7 | F#m7 | F#m7 | Bm7 | E7 | A |

17 A | G#dism | Db7 | F#m7 | Em A7 | G#m7 | Db7 | F#m7 :||

Perla Morena

Latin Jazz - Impro

Oscar Hernández

4/4 A. | Dm. | C. | Bb. | A. |

El Cuarto de Tula

Son

Sergio González Siaba

4/4 Am | B7 | E7 | Am :||

5 Am | G | F | E :||

9 Dm | G | C | Bm7 | E7 | Am :||

13 E7 | Am :||

Oye como va

Latin Jazz

Tito Punte

4/4 Em | A7 |

Cómo fue?

Bolero

Ernesto Duarte Brito

4/4 A | Em A7 | D | Dm G7 | A F#m7 | Bm7 E |

7 1. A | F#m7 | Bm7 | Bbm7 | 2. A | Em A7 | D | E7 |

13 C#m7 | Em A7 | D+ | Ebm6 | Db | Bm7 | E7 |

D.C. al Fine

Chan Chan

Son Tradicional

Francisco Repilado "Compay Segundo"

2/4 Em | G | Am | B7 :||

Taller La improvisación desde el cuerpo rítmico

Julián Garcés Ocoró
Colombia



Foto: María Lucía Guaqueta

Bailarín, coreógrafo, docente, tap dancer y percusionista corporal, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – ASAB. Se desempeña como *tap dancer* y percusionista corporal, y se considera, así como músico percusionista empírico. Es director de dromosproject.com plataforma donde se gestiona las compañías Pulsos Vitales y *Alive Tap*, espacios creativos donde centran inquietudes artísticas y pedagógicas alrededor de la danza contemporánea, la percusión corporal y el *tap dance*. Es también gestor del Festival BOGOTAP, principal evento del género en el país.

La improvisación como standard, y el cuerpo como principal medio para conocer.

Éste taller se dictó con el objetivo de resonar y vibrar en su mismo espacio armónico desde su particularidad tonal: El cuerpo, el movimiento, la danza y el ritmo.

“La improvisación como estándar” es un programa de entrenamiento que sirve para implementar y profundizar elementos técnicos de Tap Dance, que para este taller MODULACIÓN se decidió adjuntar la expresión “y el cuerpo como principal medio para conocer” poniendo de manifiesto un acercamiento a exigencias afines aportadas desde cierta razón sensible, y parafraseando a Amado Niervo, diremos: “¿Por qué has de menospreciar tu cuerpo? Es, el primer lugar, el templo maravilloso de un Dios escondido. Es, asimismo, una obra de arte del ignoto escultor”.⁴

El intérprete, en su performance, de una forma u otra, debió hermanar y dar sentido dramático a sus actos: actuar, bailar o “musicar”. Estos elementos se correspondieron entre sí para el acto final de comunicar. Invitó a pensar, verse y sentirse a sí mismo como un ser total, multifuncional o integral si se quiere decir. Ser indivisible y parte fundamental del conjunto musical, del coro o el cuerpo de baile. Como diría Georges Didi-Huberman, citando a Nietzsche, en su libro El bailar de soledades. “Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. Las artes absolutas son un triste vicio moderno”.

Michel Bernard, hace unas décadas también nos sirvió de referencia al anotar en su libro “El cuerpo un fenómeno ambivalente”, afirmando que “a priori es inútil justificar una reflexión sobre el cuerpo: la vida, por cierto, nos lo impone cotidianamente, ya que en él y por él sentimos, deseamos, obramos, nos expresamos y creamos. (...) A fortiori, quien quiera “vivir mejor” debe mentar, por lo visto, más intensamente su corporeidad para amoldarse mejor al mundo y a la sociedad.”

Volviendo a la improvisación, Emilio Molina, filósofo, músico, compositor y pedagogo, dice que “la improvisación es la esencia misma de su educación musical y no un complemento más o menos necesario en la formación del músico. Improvisar es hablar musicalmente controlando el lenguaje y por tanto diremos que se sabe hablar música cuando se consigue acceder a la expresión de mensajes de mayor o menor complejidad.”

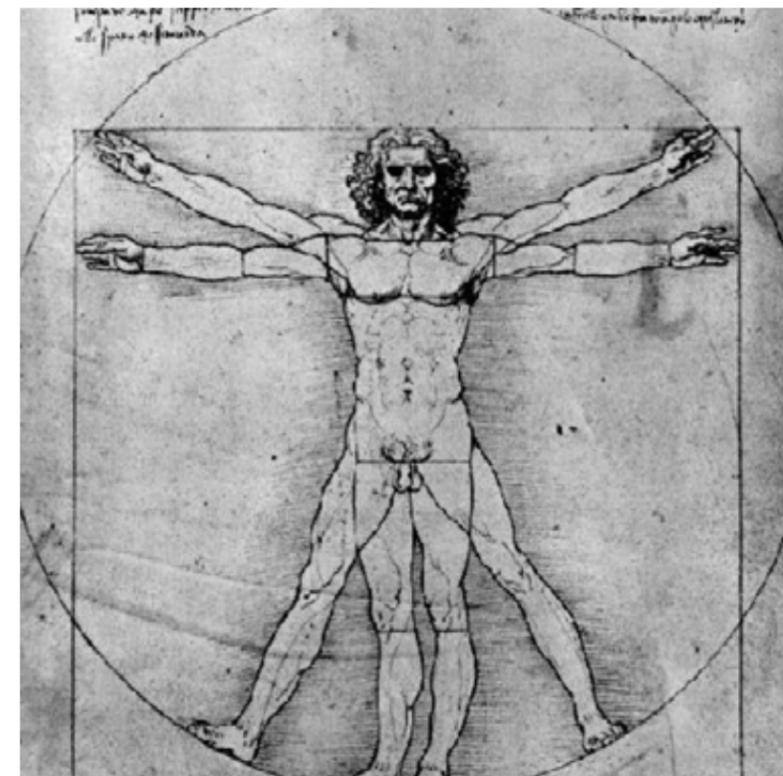
Entonces ésta, es un recurso pedagógico para la comprensión de primera mano de los eventos del mundo real y el fortalecimiento de la propia voz del ser o el intérprete sobre dicho mundo, entre una “pila” de cosas más.

*“I love find out unmatched things in singular moments. In every single journey of sound and movement
I get a new plan to create a handy ground, a special path to play
and be, to sense and touch the life” : Julián Garcés*

⁴ *Amado Niervo (1870 - 1919) citado por Gregorio Vicente Nicolás en “Movimiento y danza en Educación Musical: un análisis de los libros de texto de Educación Primaria.” Murcia, España 2009

El cuerpo: Un nuevo Renacimiento

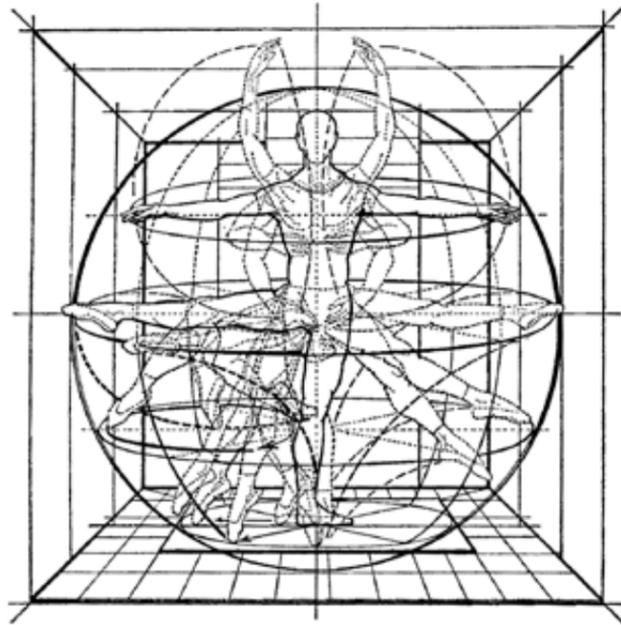
Desde una intuición (muy personal) veo que en la actualidad hay un resurgir del cuerpo. Un *Re-Renacimiento* que, por fortuna desde el siglo pasado, podemos evidenciar una mayor atención y/o consideración a aspectos referentes al cuerpo, a su sensibilidad, a la información o aprendizaje que podemos extraer de él, con y a través de él.



http://histarcon.blogspot.com.co/2014/03/marco-vitruvio-polion-marco-vitruvio_29.html

Evidencio una atracción hacia el conocimiento que el cuerpo nos ofrece. Siento que existen un sinnúmero de puntos de recepción, análisis y transmisión de información (hacia afuera y hacia adentro) que se esparcen por toda la dermis donde la percepción sensorial se amplifica, circulando y compartiendo, considerando la multiplicidad de informaciones (saberes) que se sitúan en nuestra corporeidad. Leo una apertura a través y desde el cuerpo y sus posibilidades (las de cada uno de nosotros). Incluso hoy vemos como la belleza física o interior se plantea (o se logra) con el cuerpo en acción. El modelo ya no es el bello maniquí humano. Ahora es el deportista real, el bailarín, aquel que vive el esfuerzo, en el sudor, en el cuerpo.

Es curioso encontrar que otras atenciones alrededor del cuerpo humano haya surgido algo parentales en el pasado, por ejemplo, en la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Este último, como su nombre lo indica, evoca florecimiento, descubrimiento y cambio; y así lo fue. Para entonces se decía: “El hombre es la medida de todas las cosas”.

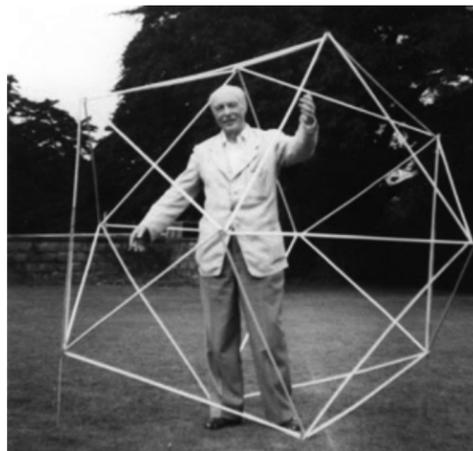


<http://3.bp.blogspot.com/uBcIDY-crBg/UoUfyqVTvcl/AAAAAAAAAB4/jnOEt8hfruo/s1600/images+%252814%2529.jpg>

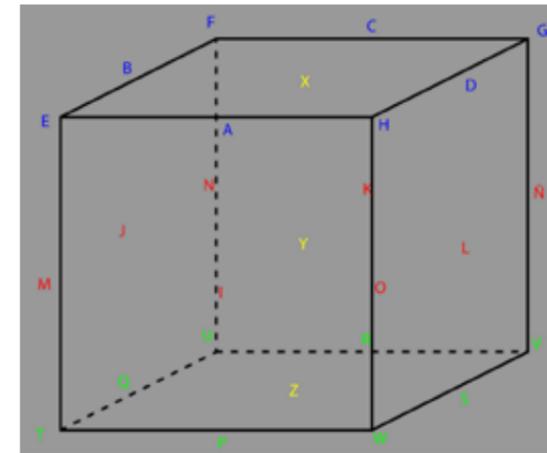
Muchas referencias indican que en dicha época múltiples estudios anatómicos apreciaron en el pensamiento de la humanidad luego de una buena temporada de inmovilidad cinética durante el Medioevo. Lo que quiero decir es que el cuerpo si representa una plataforma para nuestro desarrollo. Es el único y primigenio camino para conocer.

Elementos utilizados durante el taller:

LA KINESFERA: Uno de los conceptos principales del artista, coreógrafo y científico, Rudolf Von Laban, el cual se refiere al espacio tridimensional que ocupa el cuerpo y al espacio que está a su alrededor más próximo agregando mayor consciencia al intérprete sobre el tema. En nuestro taller lo usamos como recurso para la creación de movimiento y afianzar y hacer consciencia sobre el cuerpo y movimiento propios.



https://s3.amazonaws.com/piktochart2-dev/v2/uploads/c5644974-d7ce-457f-82b5-0d13a62c9593/10c226fa9574577577c7325e8fd930c6b6c6d2fc_original.jpg



NOTA: Diagrama desarrollado por el tallerista:

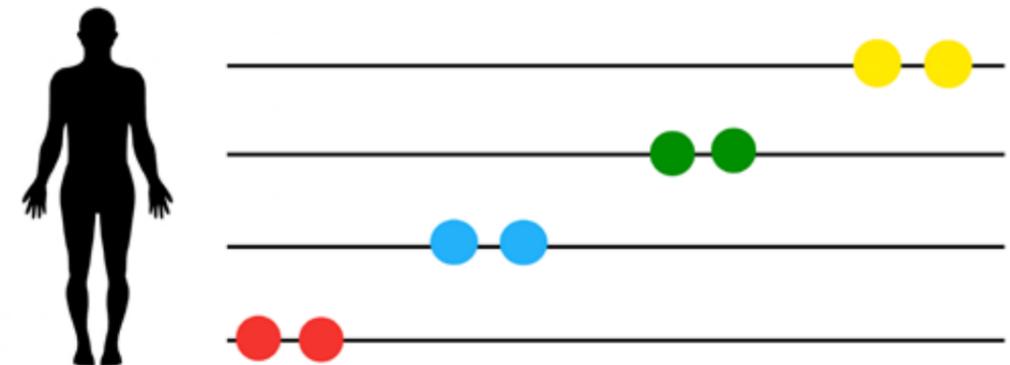
Referentes para consulta al respecto:

Bibliografía:

- <http://vivoparaladanza.blogspot.com.co/2016/03/que-es-la-kinesfera-parte-1-con-esquemas.html>
- <https://www.aboutespanol.com/el-espacio-segun-el-metodo-laban-4028953>
- <http://www.revistadiagonal.com/v2/articulos/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

Percusión corporal:

Introducción



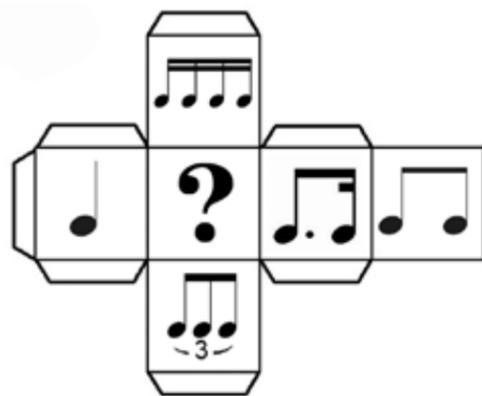
NOTA: El Corpograma es desarrollado por el tallerista:

Realizar el recorrido descrito en el *Bodygrama*, percutiendo de forma ASCENDENTE y DESCENDENTE por DERECHA y por IZQUIERDA dichas partes del cuerpo (**pies**, **muslos**, **pecho**, **chasquido**) en las diferentes figuras musicales: negra, corchea, tresillo de corchea, semicorchea.

El objetivo de esta actividad fue lograr auto reconocimiento corporal, fluidez de movimiento, precisión rítmica, limpieza tímbrica. Puede realizarse con los ojos cerrados.

DADO: Un poco de improvisación

Este ejercicio trata de un dado con las figuras y signos que tras ser lanzado y sobre un patrón rítmico colectivo, la persona que lanza el dado improvisa según la figura que le salga. Nótese el signo de interrogación. Aquí el intérprete es libre de usar su cuerpo y habilidades y comprensiones como desee.



<https://elandroidelibre.espanol.com/wp-content/uploads/2016/07/dados.png>

NOTA: El dado de la improvisación es un elemento didáctico desarrollado por el tallerista: dromosproject.com

Conclusiones:

Claramente los elementos dan para profundizar apelando a temas rítmicos corporales percutivos, cercanos a la música y cinéticos espaciales expresivos, afines a la danza. Se finalizó expresando lo siguiente: “Vivenciamos el ritmo como un fenómeno ambulante que surge de todo cuanto nos rodea”. En medio de esta atracción o necesidad de integrar estos elementos característicos del arte concluyo que “en tanto seres humanos tenemos una relación con el arte”, que tal vez “la función del arte consiste en la educación del ser consciente” y que “la creatividad es el desarrollo de la expresión del individuo”.

Entre lo artístico y humano se pudo manifestar:

Apelamos a cierta democratización del Arte, al libre derecho de su uso en tanto seres humanos dentro y fuera de las exigencias y cánones profesionales existentes.

Nos negamos a bailar sin pensarnos en una situación escénica (drama).

Nos rehusamos al no reconocimiento de un contexto emocional del espacio, a su constante palpitar. Apelamos al legítimo derecho a deformarnos, a confundirnos y desconocernos, a errar; a tirar lo preparado, a no saber qué o quiénes somos, a no

definirnos, a ser para lo que se supone no hemos sido formados, como hemos dicho, dentro y fuera de las exigencias y cánones profesionales existentes.

Reconocemos la fuente de sabiduría que nos provee esa otra razón: Mi cuerpo... y todas sus terminales sensoriales, la intuición y todos sus desconocidos conocimientos. Reconocemos nuestra común relación biológica con el Arte. No podemos ni deseamos escapar a calor que el sonido deposita a esta hoguera. Aunque lo que se escuche sea el silencio, bien tiene él también derecho a ser sonido, a ser escuchado.

En estos términos, en este sentido declaramos:

No somos individuos ahistóricos. Cada paso, cada palabra, cada sonido se sustenta en su previo y da sentido al posterior. Las percepciones energéticas del contexto nos afectan y propician una infinidad maravillosa de caminos para el desarrollo del ser, o en estos casos, del intérprete”.



Taller Viewpoints

Jhon Alex Toro
Colombia



Foto: María Lucia Guaqueta Carvajalino

Es actor y cómico colombiano que ha participado en películas como “María, llena eres de gracia” y “La primera noche”. En televisión se destaca su participación como protagonista de la exitosa telenovela colombiana “Nuevo Rico Nuevo Pobre” producida por el canal caracol y en la serie de comedia “Los Canarios”.

- Premios: Festival Internacional de Cine de Cartagena: India Catalina Mejor Actor competencia Internacional, por la Película “*La Primera Noche*”.
- Premio a Mejor Actor en el Festival de Cine de Rosario - Argentina, por la Película “*La Primera Noche*”.
- Premio a Mejor Actor en el Festival de Cine de Buenos Aires - Argentina, por la Película “*La Primera Noche*”.
- Premio Santa Lucia a Mejor Actor de Cortometraje.

Viewpoints

Los Viewpoints (Mary Overlie 1970s), son un conjunto de nombres dados a principios básicos de movimiento dentro del espacio escénico, así como también una manera de crear un lenguaje común entre los ejecutantes de acciones en la escena, conforman un vehículo que permite desarrollar, a partir del juego con pautas específicas de Tiempo y Espacio, la idea de compañía, de grupo, entre individuos de diferentes escuelas, estilos y procedencias artísticas y/o académicas.

Inicialmente desarrollados como “Los seis Viewpoints”, fueron introducidos por la bailarina y coreógrafa norteamericana Mary Overlie, de quien la directora Anne Bogart los tomó para convertirlos en nueve puntos y a la vez traducirlos en un entrenamiento propio para artistas escénicos.

Viewpoints se puede traducir como *Puntos Señalados*, más que como Puntos de Vista, ya que uno de sus propósitos es señalar con precisión los elementos que componen cualquier acción conjunta o individual dentro de la escena.

Divididos en los dos elementos esenciales con los que todo artista escénico debe enfrentarse, Tiempo y Espacio, se subdividen y resaltan a su vez de la siguiente manera:

Viewpoints de tiempo

- Tempo o Velocidad
- Duración
- Repetición
- Respuesta Kinestésica

Viewpoints de espacio

- Relación Espacial
- Forma
- Gesto
- Topografía o Patrón de desplazamiento
- Arquitectura



■ Agradecimientos:

- A la Gerencia de Música del Instituto Distrital de las Artes IDARTES por esta iniciativa que permite enriquecer los portafolios artísticos de los cantantes de la ciudad para que tanto el sector como la ciudadanía puedan verse beneficiados de propuestas cada vez más competitivas y de mayor calidad.
- A los participantes seleccionados para hacer parte de Modulación 2017, pues su profesionalismo y entusiasmo permitió el intercambio de saberes que enriqueció aún más este Módulo de Formación.
- A nuestros colaboradores y familiares pues sin su apoyo este proyecto no hubiera sido posible.
- A todos ustedes muchas gracias y esperamos verlos en Modulación 2018.

ANTONIA
Corporación Cultural

Diseño de cartilla pedagógica
Freddy Lafont Mena

Diagramación y revisión de estilo
Juanita Giraldo

*Información ofrecida por los talleristas
invitados como resumen de lo enseñado en
Modulación 2017.*