

Capítulo V.

Gesto Compositivo y Performance. Elementos sonoros y expresivos para la Interpretación Musical en obras para Clarinete y medios mixtos

Alfredo José Crespo

I. Introducción

El estudio que se expone tiene por objetivo principal una aproximación teórico-metodológica acerca de las cuestiones implicadas con la gestualidad musical en relación al intérprete. Las particularidades de la interpretación, tomadas desde el punto de vista de la Teoría de la Performance puede dar diferentes lecturas al generar dialogo con la composición musical y el consecuente gesto.

Por otro lado, un segundo objetivo deviene de las propuestas para encarar una interpretación, desde su concepción ideal, en materia sonora, hasta las técnicas y recursos específicos que un intérprete tiene a su servicio dadas las fuentes existentes.

Es por esto que a continuación se detallan en un primer lugar las implicancias del gesto según se expone en un trabajo académico producto de la investigación en curso. Esto será de gran utilidad para luego encarar el punto de vista interpretativo. Subsiguientemente se hace referencia a la Teoría de la Performance de Richard Schechner, y la adaptación de ésta a la interpretación musical realizada por quien efectúa el trabajo.

Una vez enmarcado teóricamente, el discurso del texto se dedica al diálogo de ambas posturas, con sus particularidades, posibles coincidencias, y propuestas teórico-metodológicas para el abordaje de la interpretación. Llegando al punto clave del texto, se pretende aplicar las cuestiones antes mencionadas en una obra, buscando fuentes, proporcionando ejemplos y su posible resolución en el marco de la ejecución instrumental.

Por último se plantean conclusiones acerca de los tópicos utilizados, nuevas interrogantes, otras propuestas posibles y demás cuestiones relacionadas.

II. El gesto

En lo que al gesto refiere, Lluán, Data y Tamagnini¹ realizaron un estudio sobre esta temática y de cómo diferentes enfoques epistemológicos pueden dar una definición heterogénea y multifacética del gesto. La clasificación de la gestualidad en: composicional, kinética y sonora resulta de gran interés para un intérprete, ya que depende de éste el realizar “gestos Instrumentales” en una obra dada, y más aún, saber y conocer sus posibilidades, tanto conscientes como inconscientes (en el caso del gesto kinético espontáneo), para ser conducidos a un resultado expresivo en el momento de la ejecución musical.

III. La Performance

Con respecto a la visión teórica de la Performance, Richard Schechner propuso una Teoría que pretende abarcar varias disciplinas. Para explicar un poco sus implicancias se expone lo siguiente:

El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos. (Schechner, 2000:12)

En el tratado teórico se delimita el campo proponiendo categorías de estudio: el juego, ritual, las artes de la performance (música, danza, teatro), performance de la vida cotidiana/performatividad, prácticas jurídicas/médicas, entretenimientos populares, medios de comunicación. Estas categorías se disponen en un *continuum* de esferas o ámbitos que se superponen (esta

¹ Lluán, Claudio et al: A theoretical and aesthetics approach to the study and practice of mixed Electroacoustic Music: a pedagogical proposal. EMS 09

consideración se refiere a lo socio-cultural en general). Este *continuum* se considera ilimitado, dado a que las categorías pueden ser definidas, ya que contienen elementos distintivos que las diferencian unas de otras, e indeterminadas, dado a que dependiendo del contexto cultural en donde se desarrollen, se pueden proponer la incorporación y/o planteo de nuevas categorías. Por cuanto, a los fines del presente trabajo, la categoría abarcada es la de las Artes de la *Performance*.

Acerca del planteo teórico de Schechner, el mismo da una definición que unifica todas las actividades performativas, la misma se puede ver a continuación:

[...] actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; actividades que no son realizadas por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego. (Op cit N° 3 p 13)

En consecuencia, y teniendo en cuenta la acepción que el autor da al término “repetición”, que lo diferencia de una copia; éstas restauraciones de las conductas son siempre diferentes, y a la vez, responden a una estructura-idea previa a tal restauración, la cual es la creación primera que la antecede. Dado este concepto, propone varios tipos de performatividad en donde se relacionan el Yo (individuo–performer), los Materiales de Fuentes (creaciones, datos, información de diferente índole, también lo califica como “suceso inexistente” dado el estatismo de la fuente respecto de la puesta en práctica) con la *Performance* propiamente dicha (que también la llama “suceso inexistente restaurado”).

El tipo de performatividad que sirve al estudio de un intérprete es considerado como FUENTES-Yo-Performance. Tal camino no es sólo lineal, sino mas bien un ciclo, ya que la misma performance, es decir, la restauración de una conducta (o forma) puede ser tomada por otro individuo como Fuente. Sobre este

planteo, quien realiza el presente texto, realizó una adaptación al campo específico de la ejecución instrumental, el cual se esquematiza seguidamente²:

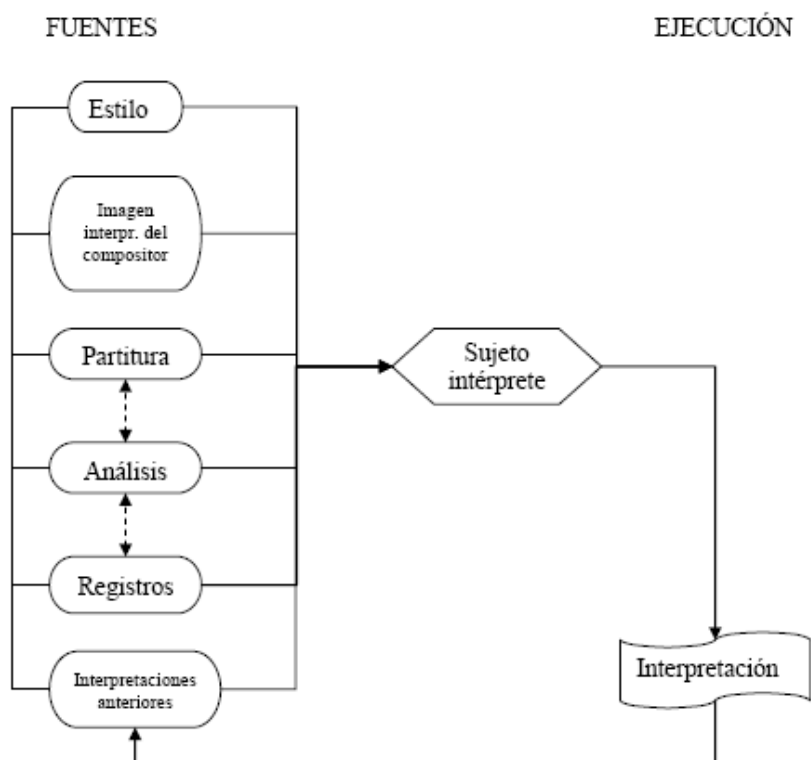


Figura 1

En lo anterior se observa que las fuentes se encuentran dispuestas en forma de red, con lo que todas estas pueden estar relacionadas entre sí, desde el punto de vista estético-cultural como lo es el Estilo (trátase en este caso de la Teoría de Estilo de Leonard Meyer), como así también aquellos procesos previos a la interpretación como lo pueden ser el análisis musical, el cual puede ser aplicado a una partitura, registros de cualquier tipo y demás.

En sí, la interpretación no deja de ser un objeto sonoro móvil, cambiante, pero a la vez, reconocible y con características propias. Este ser en el tiempo una única vez, y a la vez, todas las veces que se interpreta una misma obra, resulta ser ésa obra en sí misma, constituye la característica más significativa y distintiva de la *Performance*.

² Crespo, Alfredo José: Aportes analíticos para la interpretación del Clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo. Mendoza. Tesis de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo, 2009 (inédita). p 133

IV. Gesto-performance

Según lo precedente, la Interpretación Musical da al sujeto-intérprete una cierta autonomía para con la ejecución musical de una obra dada. Si bien esto es cierto, también es sabido que las características particulares que identifican a la composición deben ser percibidas, por cuanto la interpretación debe estar cerca de la idea composicional del sujeto que produjo tal obra, es decir, el compositor. Es de allí el planteo de incluir las ideas performativas del compositor en el esquema de la interpretación antes expuesto, utilizando las ideas generadoras de gestos como fuentes.

Esto trae a colación varias inferencias posibles, ya que varios gestos compositivos pueden verse expresados en una partitura (o algún método gráfico para expresarlas), empero no todos, o no siempre los medios gráficos pueden transmitir al intérprete el total de la información necesaria, máxime cuando se trate de elementos e ideas expresivas no verbales.

Es por esto que podría incluirse el “gesto” del compositor también a las fuentes, ya que en muchas oportunidades tales informaciones dan una idea más acabada y precisa de lo que se debe expresar. Cabe aclarar que, al tratarse de un sujeto-intérprete, estos “gestos musicales” heredados del compositor pasarán obligatoriamente por el cedazo de su propio Yo, y con lo cual se estaría dando la *Performance*, ya que de no ser así, el sujeto-intérprete sería un mero autómatas reproductor de sonidos.

V. Elementos expresivos y sonoros disponibles. Ejemplos de obras y su trabajo performativo.

En este apartado se darán a conocer algunos ejemplos musicales dados, pertenecientes a obras que han estado presentes en programas de conciertos organizados en el marco de esta investigación. Estas composiciones fueron disparadoras de innumerables demandas de trabajo, búsquedas de fuentes, interacciones con los compositores y práctica instrumental, todo esto en pos de llevar a cabo la divulgación de la música para medios mixtos.

El primer ejemplo que se trae a consideración se refiere a la obra *Viento Sur* de Sergio Fidemraizer³, la cual esta compuesta para Clarinete Bajo y sonidos electrónicos (soporte en CD). En la misma se presentan diferentes momentos gestuales de acuerdo a la estructura formal planteada por la composición, esto se encuentra expresado gráficamente en la partitura. Cabe destacar que tal composición fue interpretada en el Museo Juan B. Castagnino de la Ciudad de Rosario y quien realiza el presente texto tuvo a cargo la ejecución del Clarinete Bajo.

Un caso particular fue el trabajo interpretativo de un pasaje situado entre los 2'08'' y 2'27''. El pasaje está indicado mediante una lectura que dice “como un murmullo, por debajo”, lo cual fue interpretado por el claronista como íntimo en sonoridad, con velocidad pero a la vez con un color opaco. En uno de los ensayos previos, el compositor escuchó la interpretación de eso y dijo: “Debe ser grotesco, casi violento, así frrrr!!!! [realiza ademanes con sus manos], hacelo mas fuerte pero quiero que se note eso”. Lo que pretendía era algo más extrovertido, más vigoroso y enervado, aunque estuviera en segundo plano con respecto a los sonidos electrónicos. De no ser por este aporte performativo por parte del compositor, este gesto no hubiera sido llevado a cabo con la carga expresiva con la que se creó. Seguidamente se expone el fragmento citado⁴.



Figura 2

En la misma obra, pero en una gran unidad formal comprendida entre el lapso 2'42'' - 4'40'', la composición pretende amalgamar los gestos de la parte

³ Fidemreizer, Sergio: *Viento Sur*. Barcelona: Periferia Sheet Music, 2009

⁴ Ibid p 7

electrónica con la ejecución del clarinete bajo. Fidemraizer lo explicó a manera de carácter, diciendo que no intente destacar el sonido ejecutado, sino confundirlo con lo electrónico, es decir, plantear en un contexto rítmico totalmente sin pulsación alguna una mimesis entre lo ejecutado y lo preestructurado electrónicamente⁵



Figura 3

Lo siguiente se refiere a la obra *Música Nocturna*⁶, compuesta por Claudio Lluán para Clarinete Sib, procesamiento de sonido en tiempo real, y sonidos electrónicos fijos. La misma fue interpretada en la Biblioteca Municipal “Dr. Juan Álvarez” de la Ciudad de Rosario⁷.

Una particularidad bastante notable sobre esta composición es el empleo de recursos multimedia para la realización integral de la interpretación. Esto se plantea mediante el uso del *software* MAX/MSP, el cual realiza varias funciones que se detallan seguidamente. En primer lugar, se encarga de cronometrar la obra por medio de un reloj, en segundo lugar, sitúa temporalmente cada fragmento a ser interpretado exhibiendo todos los pasaje de la partitura en una pantalla de computadora (en este caso se utilizó una Notebook) en un orden consecutivo y sin interrupción (es decir, la partitura va pasando automáticamente a medida que transcurre el tiempo); en tercer lugar, dispara los efectos de procesamiento en tiempo real⁸ de acuerdo con lo indicado en la partitura antes

⁵ Op cit N° 6 p 8

⁶ Lluán, Claudio: *Música Nocturna*. Rosario: 2010 (inédita)

⁷ El clarinete estuvo a cargo de quien escribe este texto.

⁸ El sonido del clarinete es tomado por un micrófono conectado al Hardware, el cual emana un sonido resultante por medio de parlantes dispuestos para tal fin.

explicada, y en ultimo lugar, reproduce los sonidos electrónicos fijos de la composición.

A esto el compositor le atribuye el nombre de “Atril multimedia”, ya que todas estas funciones se realizan desde la *notebook* dispuesta en un mueble que hace de atril contenedor de la computadora. Esto permite por un lado, que el intérprete dé inicio a la ejecución mediante la activación del proceso de la obra sin otra mediación alguna, también ayuda a la lectura musical ya que no hay páginas que dar vuelta. A la vez, contribuye al sincronizado tanto de la parte electrónica fija como la procesada.

Tal empleo tecnológico trae al intérprete mucha seguridad, empero para poder dominar la situación de leer sobre una partitura móvil, desde una pantalla, fue preciso ensayarlo varias veces hasta adquirir la práctica necesaria. Veramente no es fácil si se está acostumbrado al papel que se utiliza frecuentemente.

En cuanto a las particularidades respecto a la interpretación de la obra aludida anteriormente, el primer ejemplo se refiere a la utilización de sonidos multifónicos. Con el fin de tratar esto se trae a consideración los fragmentos que van desde 3'20'' a 3'40'', y de 3'40'' a 4'00''⁹ respectivamente.



Figura 4

El gráfico muestra digitados dos sonidos multifónicos diferentes, los cuales responden ciertamente a digitaciones propias de sonidos reales del clarinete, o

⁹ Op cit N° 9 p 5

dicho de otra manera, que forman parte de la técnica que se utiliza por defecto (refiérase a esto como la no utilización de técnicas extendidas). Estos sonidos ordinarios pueden ser transformados en multifónicos realizando una modificación en la embocadura, lo que consiste en disponer los labios y el maxilar de otra manera que la usual, generando una cavidad mayor entre el paladar y la lengua, y procurando retirar el contacto del labio inferior con la caña lo más posible. El efecto que se produce puede expresar varios sonidos simultáneos, aunque éstos no son tan espontáneos como los multifónicos propiamente dichos.

Por otro lado, en los ejemplos anteriores pueden verse alturas simultáneas, las cuales en la práctica resultan diferentes a lo escrito, siendo las notas más bajas casi un tono más altas de lo que figura en la partitura, esto posiblemente se deba a la deformación de la embocadura y a la despresurización que genera la llave R (portavoz). Quizás todas las notas ordinarias generadas a partir de la utilización de ésta llave puedan transformarse en multifónicos.

Otro aspecto sobre esto se expone en el fragmento cronometrado entre 4'20'' y 4'40''¹⁰. Aquí la partitura indica el paso de un sonido habitual hacia un multifónico manteniendo una nota (también podría decirse por movimiento armónico oblicuo), a la vez figura la digitación de éste último. Este efecto puede ser producido por dos maneras diferentes (por lo menos), una es utilizar la digitación convencional de la nota tenida y cambiar la digitación para dar inicio al multifónico, y otra puede ser utilizar la misma digitación para el sonido solo y el siguiente. La segunda opción puede ponerse en práctica mediante la excesiva presión de los labios sobre la caña-boquilla, sumándole a esto un gran caudal de aire. Con esto se consigue que el primer sonido sea el agudo (y fuerte), y al modificar la embocadura, se torne en simultaneidad de sonidos.

De tal manera, se obtienen dos propuestas para ejecutar ese pasaje, la primera respeta la dinámica pero cambia el timbre, la segunda homogeniza bastante el paso tímbrico de uno al otro pero la presión de aire genera una dinámica mayor a la sugerida en la partitura. Mediante ensayos con Lluán, se pudo arribar a que ambas propuestas pueden ser de utilidad, el intérprete en este caso, utilizó la primera.

¹⁰ Op cit N° 9 p 6

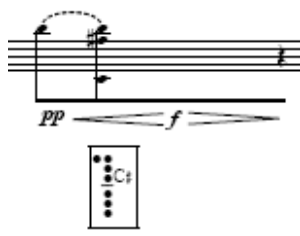


Figura 5

Otro aspecto sobre las técnicas extendidas empleadas en la obra referida, es la utilización de sonido con aire, es decir, que el timbre resultante contenga una porción de sonido de clarinete sumado al ruido blanco producido por la corriente de aire; ambas fuentes sonoras pertenecientes a una misma columna de aire generada por el clarinetista (soplo). Pueden existir varias maneras de producir esos sonidos, lográndose así diferentes colores tímbricos derivados. Estos colores fueron explorados en un trabajo en conjunto entre compositor e intérprete, dando resultados favorables para la obra.

Un ejemplo de sonido con aire es el que se muestra seguidamente, el cual corresponde al lapso de tiempo 0'20'' de la obra¹¹.

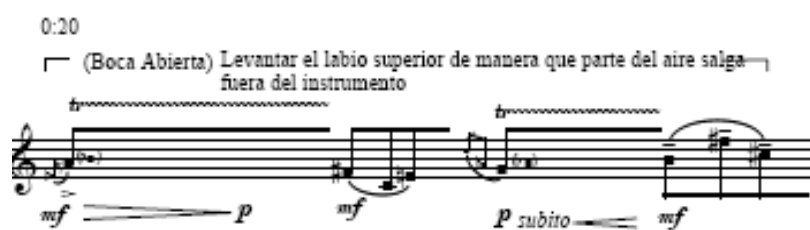


Figura 6:

Esta técnica es enunciada por un reconocido tratadista de las técnicas extendidas para el clarinete, Phillip Rehefeldt, quien sobre el tema expresa:

This effect is accomplished by blowing through the instrument, but with an embouchure insufficient for the production of normal tone (also sometimes referred to as “toneless playing”). The results is the breathy, sizzling sound of the air itself as it passes beyond the reed.[...]use of this technique can be found in Helmut Lachenmann’s *Dal Niente*

¹¹ Op cit N° 9 p 2

[...] • indicates a closed oral cavity, and ° an open one...

(Rehefeldt, Phillip. 1977: 68)¹²

De esta manera, el autor anteriormente citado da una pista sobre la técnica, la cual se ha adaptado para la interpretación de esta obra de la siguiente manera: se sopla levantando los labios superiores dejando que parte del aire salga por entre los dientes incisivos superiores (como la letra F), consiguiéndose así parte de sonido de clarinete, y parte de soplido.

La búsqueda de sonoridades no acabó allí, sino que se continuó indagando sobre otras posibilidades técnicas. Finalmente se arribó a otro sonido con aire, el cual se realiza mediante la deformación de la embocadura bajando el maxilar y disponiendo la punta de la lengua sobre la zona del paladar inmediata a los incisivos superiores, como pronunciando la letra S. Un resultado más aflautado y aterciopelado que el anterior sonido con aire, tuvo lugar. Esto puede verse en el ejemplo siguiente¹³:



Figura 7

Sobre sonidos con aire, se amplió hacia la búsqueda de otra posibilidad, con un resultado tímbrico diferente a los otros dos. El compositor requería en un determinado momento de la obra un gesto irruptivo, vigoroso pero sin afinación puntual (es decir, no tónico). Consecuentemente con esto, y luego de exploraciones empíricas sobre el instrumento, se propuso un sonido que conste de una totalidad de aire y nada de timbre de clarinete.

¹² Traducción del autor: "Este efecto se consigue soplando a través del instrumento, pero con una embocadura insuficiente para la producción del sonido normal (también a veces se denomina "toque sin tono" [o toque fuera de sonido]). El resultado es el sonido entrecortado, crepitación del aire mismo a medida que pasa más allá de la caña. [...] El uso de esta técnica se puede encontrar en la obra de Helmut Lachenmann *Dal Niente* [...]h indica la cavidad bucal cerrada, y g abierta..."

¹³ Op cit N° 9 p 2

Utilizando la embocadura convencional se produce una corriente de aire dentro del instrumento muy pobre en sonoridad (sin llegar a producir el sonido normal), lo cual, al no cumplir con los requerimientos expresivos del pasaje, condujo a la necesidad de encontrar otra solución técnica. Fué así que se consiguió un timbre muy sonoro, y con posibilidades de manipulación mediante la fonética de las consonantes, cuya técnica consiste en soplar sobre el orificio del pulgar izquierdo (porción anterior del clarinete), es preciso aclarar que ningún tratado de técnicas extendidas consultado hasta ahora da indicios de esta posibilidad. Es importante destacar que en la performance, esta acción tiene consecuencias trascendentes en lo que a gesto instrumental se refiere (tanto en lo kinético como en lo sonoro).

En la obra de Lluan, cronometrado entre 7'20'' y 7'40'' se encuentra el pasaje en cuestión¹⁴:

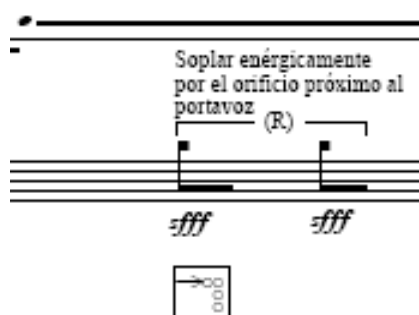


Figura 8

De esta manera quedan planteados algunos puntos de importancia que hacen referencia al proceso performativo, como así también, a las ingerencias de la performatividad en el proceso de la creación musical.

VI. Conclusiones

El presente escrito demarca una línea de acción en el campo musical, en lo que se refiere a los estudios de interpretación. Esto se debe a la falta de estudios sobre interpretación existentes en Argentina, muchos otros campos se han abarcado en el arte en general, y en la música, pero sigue vacante el estudio de los fenómenos que dan en la interpretación Musical. Con lo cual, el presente

¹⁴ Op cit N° 9 p 9

estudio viene a aportar nuevos enfoques para delimitar un camino inexplorado en nuestro medio.

Otro aspecto que puede concluirse, es el de la investigación como generadora de nuevas ideas creativas artísticas. Tanto en la composición como en la interpretación, se han indagado fuentes, realizado entrevistas previas, ensayos, exploraciones empíricas, y demás procesos. Los mismos han dado frutos, que son la puesta en escena de las obras, dicho con otras palabras, la realización concreta de un evento cultural artístico abarcado por varios enfoques a la vez. Quizás el intérprete de hoy, deba y pueda incluir a la investigación como parte de su desarrollo continuo, ya sea instrumentista, cantante o director.

En definitiva, la noción de *Performance* trabajada intenta dar solución a las tensiones que siempre existen en la relación compositor-intérprete, entendiendo que ambas instancias, composición e interpretación, son complementarias y generadoras de obras de arte, o lo que es lo mismo, son partes de un proceso creativo.

Por último, cabe concluir en la importancia de generar obras nuevas y difundirlas, hacer partícipe a la sociedad de la experiencia estética que consiste en receptar mensajes creados en estos tiempos. Cual copa de un árbol que extiende sus ramas hacia lo impredecible, la creación artística deja su impronta, dejando no sólo una obra, sino ideas, procesos, recursos, investigaciones y nuevas técnicas que pueden llevar la expresión artística a varios planos deferentes.

VII. Bibliografía

- Bartolozzi, Bruno: *New Sounds for Woodwinds*, Londres: Oxford University Press, [s.a.]
- Cook, Nicholas: "Music as Performance". En Clayton, ./Herbert, T./Middleton, R. En *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003. p 204-214
- Crespo, Alfredo José: *Aportes analíticos para la interpretación del Clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo*. Mendoza. Tesis de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo, 2009 (inédita).
- Fidemraizer, Sergio: *Viento Sur*. Barcelona: Periferia Sheet Music, 2009
- Grazia del, Nicolas: <http://www.clarinet-multiphonics.org/clarinet-multiphonics.html>
- Lluan, Claudio *et al*: A theoretical and aesthetics approach to the study and practice of mixed Electroacoustic Music: a pedagogical proposal. Electroacoustic Music Studies. <http://www.ems-network.org/ems09/proceedings.html>. Buenos Aires. 2009
- Lluan, Claudio: *Música Nocturna*. Rosario: 2009 (inédita)
- Meyer, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- Rehefeldt, Phillip: *New Derections for Clarinet*. London: University of California Press, 1977
- Schechner, Richard: *Peformance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2000