

Consideraciones semióticas y organológicas en torno de la improvisación organística.

Eduardo Escoto Robledo

PALABRAS CLAVES: órganos; improvisación; semiótica; lingüística.

RESUMEN

La improvisación es una de las características más propias del órgano, instrumento en el que se ha empleado y desarrollado debido a las peculiaridades impuestas por su uso en el ámbito eclesiástico.

No obstante, al pretender analizar esta práctica, no debe olvidarse que no es exclusiva de la música ni de una cultura en particular, sino debe tomarse en cuenta que la creación extemporánea se manifiesta en diferentes culturas y medios expresivos. Por todo ello, al emprender un análisis de la improvisación organística se debe empezar por estudiar las particularidades que puedan extraerse de un análisis integral de este proceso de creación que, en primer término, parece estar ligado al propio lenguaje hablado.

Para este fin se propone utilizar un enfoque semiótico que abunde en tales cuestiones identificando, valorando y dando seguimiento a los elementos que participan en la construcción de la improvisación organística como sistema de comunicación, así como en su eventual influencia en el propio diseño del instrumento.

INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos musicales más particulares de la práctica organística es la improvisación, ejercicio que mantiene más o menos la misma importancia para el instrumentista sin importar si estudia o ejecuta en México, Alemania o Italia, ya que su peso está determinado por las demandas performativas y de uso-función del instrumento, como se expondrá en este trabajo.

Ahora bien, más allá del ámbito organístico, la improvisación —musical o lírica— ha estado presente en diversas culturas alrededor del mundo como expresión popular o como parte de manifestaciones más refinadas, lo que ha comportado aspectos de índole histórica, funcional, cultural, etcétera.

Mediante una reflexión personal fundamentada en el análisis de fenómenos adyacentes y confluentes, se plantea aquí un enfoque original: considerar la improvisación como una manifestación musical más cercana al lenguaje oral, lo cual se comprobará presentando las convergencias semióticas entre ambos procesos comunicacionales. De esta manera, atendiendo siempre a las particularidades semiótico-expresivas del órgano como instrumento musical, se dará un paso importante para dilucidar las propiedades del lenguaje organístico propiamente dicho (rasgos idiomáticos)⁷³ y, por ende, los aspectos inherentes a la improvisación organística, los factores extramusicales que inciden en ella e, incluso, su posible influencia en el propio diseño del instrumento. Se pretende, así, sentar un punto de partida hacia perspectivas novedosas que posibiliten un entendimiento más amplio de una de las características esenciales de la práctica organística, lo cual, en especial para el caso de México, podría impactar favorablemente, puesto que, a pesar de la importancia de la improvisación, es curioso observar que, por lo general, entre músicos y público predomina respecto de ella una visión cargada de exotismo o extrañeza.

Este trabajo, realizado de manera independiente, se presentó por primera vez en el marco del *II Coloquio de Conservación de Órganos Tubulares*, realizado en el año 2014; su objeto consiste en sentar lo más sólidamente posible las bases para, posteriormente, llevar a cabo un estudio más completo sobre el tema.

73 Los rasgos idiomáticos de un instrumento son aquellos elementos técnicos, sonoros y expresivos determinados por sus propiedades organológicas, las cuales, por su singularidad, se convierten en aspectos que diferencian a cada instrumento. En el caso del órgano podría mencionarse, por ejemplo, el sostenimiento indefinido de las notas, el cual favorece un tratamiento eficaz de retardos y resoluciones en la música compuesta específicamente para él.

QUÉ ES Y POR QUÉ ENTENDER LA IMPROVISACIÓN

Dada su complejidad y múltiples implicaciones, la comprensión integral del órgano como instrumento musical no se puede limitar al estudio de sus rasgos organológicos, sino exige ahondar en los aspectos históricos, culturales, sociales estéticos, expresivos y tecnológicos que convergen en él y que lo definen como concepto.

Por ello, en este trabajo se propone un repaso a una rama distintiva de la praxis organística: la improvisación, que si bien no es una actividad exclusiva de este instrumento, sí encuentra en ella un campo de acción único en términos funcionales, simbólicos y formativos. De este modo, se plantea una serie de consideraciones sobre su esencia y significados, empleando un enfoque semiótico por el que se comprenden mejor las relaciones de tales aspectos, hasta hacer posible detectar la influencia de esta práctica sobre el propio diseño del instrumento.

La improvisación (del latín *im-pro-videre*, “no considerado previamente”) se ha definido como la creación musical en el transcurso de la interpretación (Nettl, 2004, p. 9), o “la interpretación de una música en el momento mismo de su concepción” (Arom, citado por Nettl, 2004, p. 18). Es la composición realizada de forma extemporánea (Héctor Salcedo, entrevista personal, 4 de octubre de 2014). Su existencia debe buscarse en la del propio inicio del hecho musical, que alguna vez “fue algo que únicamente se tocaba y se percibía, intangible y capaz de preservarse solo en la memoria” (Wright, 2010, p. 17).

Cabe enfatizar que los términos *improvisación* e *improvisar* —primero como sustantivo y después como verbo— no se aplicaron a las prácticas de ejecución extemporánea sino hasta los siglos XIX y XX. Previamente, desde el XVI, se utilizaban diversos términos, como *ad libitum*, *ex improviso* y *fortuita*, en latín; *a piacere* y *di fantasia*, en italiano; *aus dem Kopfe*, en alemán, y *accidently*, en inglés, entre otros (Blum, 2004, pp. 42-43).

UN MODO UNIVERSAL DE EXPRESIÓN

La universalidad de la práctica improvisatoria es clara. Gracias a diferentes estudios etnomusicológicos realizados a lo largo del siglo XX se han revelado claros ejemplos de su uso, como los encontrados en el gamelán javanés, el canto épico serbo-croata, el *taqsim* árabe (Nettl, 2004, pp. 14 y 22), el flamenco español (Bailey, 1992, p. 12), en la música de las culturas autóctonas norteamericanas (Nettl, 2004, p. 13) o en Irán, donde, de hecho, es la música que más se valora (Nettl, 2004, p. 15).

Mención aparte merece la música formal de la India como se practica hasta la actualidad, donde la improvisación tiene un papel preponderante que refleja un carácter de individualidad y

como elemento vital se encuentra en el corazón mismo de su práctica musical. A través de la improvisación, en medio de una relación de reciprocidad, el músico pone a consideración del público una delicada combinación musical de continuidad y creatividad que se despliega dentro de las series de notas y patrones rítmicos y expresivos de cada *raga*⁷⁴ (Wade, 1984).

La existencia de la improvisación en todas las formas de expresión humana favorece el intercambio de conceptos provenientes de los trabajos realizados en otras disciplinas, cuestión particularmente reveladora cuando se trata de aquellas relacionadas con el lenguaje, como se verá a lo largo de este trabajo.

Por citar un ejemplo, Alexis Díaz-Pimienta (1998, p. 49) destaca el carácter universal de la improvisación poética, así como su presencia durante siglos de "protohistoria cultural", en los que se debió cantar e improvisar ante la inexistencia de la escritura. El paralelismo con la música es claro, como lo atestigua la práctica del discanto en el medievo o la posterior "conformación y primeras etapas del canto gregoriano y de la polifonía" que se dieron a través de la improvisación (Bailey, 1992, p. 19).

Incluso, los primeros sistemas de notación dejaban bastante amplitud para la improvisación, siendo más que nada una especie de referencia nemotécnica de la que no se esperaban mayores detalles, hasta que fue siendo demandado un mayor grado de exactitud (Bailey, 1992, p. 59). Dicha demanda se vio precedida en parte por el incremento en la complejidad de las composiciones, sobre todo con la aparición de la polifonía.

Al respecto cabe hacer notar que entre los primeros organistas en ser objeto de reconocimiento destacan el italiano Francesco Landini (c. 1325-1397) y los españoles Antonio de Cabezón (1510-1566) y Francisco de Salinas (1513-1590), todos ellos, ciegos, quienes, además, eran admirados por su capacidad para la improvisación.

Así, entre los primeros ejemplos de notación para tecla existentes en la Península ibérica, está el "Arte de tañer fantasía" de Tomás de Santa María, publicado en 1565 en Valladolid, España; se puede apreciar la importancia que guardaba entonces la práctica de la improvisación.

Paulatinamente se fue definiendo el carácter idiomático de estos instrumentos y, en cualquier caso, ya establecido el uso de la notación, el peso de la improvisación en la interpretación instrumental siguió siendo importante durante el Barroco, cuando se la encuentra viva en la interpretación de las ornamentaciones,⁷⁵ no siempre anotadas pero igualmente ejecutadas, como los "*passaggi*" italianos, los *agrément* de los franceses, los *graces* de los ingleses y las glosas de los

74 La *raga* es el esquema melódico y rítmico dentro del cual en la música formal hindú se desarrolla el hecho musical, tanto el compuesto previamente como el improvisado. Podría compararse, para su mejor comprensión, con el "modo" o la "escala" occidental.

75 "Improvisación por paráfrasis" (Chamizo Moreno, 2009, p. 64).

españoles" (Bailey, 1992, p. 19). Entre las prácticas que, también en esta época, en buena medida dejaban su resolución a la improvisación se puede considerar el bajo continuo,⁷⁶ donde se aprecia la forma en que el gusto o la experiencia se aplican como resultado de la adquisición de patrones estéticos formados por claros condicionamientos culturales.⁷⁷ Un ejemplo específico en el órgano se reconoce de manera clara en los pasajes elaborados sobre una nota pedal.⁷⁸ De igual forma puede citarse el enriquecimiento contrapuntístico de los cantos llanos y la propia improvisación libre (Bailey, 1992, p. 29).

La notación permitió que la música viajara sin el compositor y que una misma obra se repitiese con mayor similitud en numerosas ejecuciones (Goehr, citado por Wright, 2010, p. 20), pero provocó que prácticas ligadas a la improvisación, como las cadencias de conciertos o los preludios, perdieran la vitalidad de la extemporaneidad.

Con el paso del tiempo, en la cultura occidental la improvisación pasó a tener, de modo general, una estimación menor que las manifestaciones "terminadas". La música escrita quedó vinculada con los conceptos de *disciplina* y *formalidad*, mientras que a la música espontánea se la ligó con las expresiones populares, primitivas u otras formas consideradas menores (Nettl, 2004, pp. 14-15). Todo esto a pesar de que, en su momento, compositores como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Liszt o Bruckner fueron reconocidos como grandes improvisadores, y no obstante la revalorización que tuvo la improvisación como vehículo expresivo durante el romanticismo decimonónico en Occidente.

Por ello resulta llamativo que con la improvisación organística suceda lo contrario, y que se llegue a apreciar la dificultad que entraña su ejercicio, algo que en buena medida se debe a su asociación con la ritualidad y la flexibilidad que la creación musical inmediata brinda al organista para acompañar puntualmente las diferentes partes del servicio religioso (Bailey, 1992, p. 30). Dicha vinculación obedece al hecho de que la improvisación es un acto que señala el momento y el lugar de la enunciación como un registro de la situación en la que sucede (Tarasti, 2005, p. 253). Así, la improvisación es garantía de autenticidad, puesto que es el resultado de los procesos de síntesis y abstracción que el intérprete realiza sobre su entorno sonoro. Por ello, una de sus gran-

76 Debe recordarse que se trata de la práctica musical barroca por excelencia, en la cual un instrumentista improvisa ininterrumpidamente un acompañamiento sobre el desarrollo armónico de la pieza, guiado, la mayoría de las veces, por un sistema de cifras con las que el compositor abrevia el comportamiento de dicha progresión.

77 De igual forma, estudios sobre el carácter improvisatorio de la música del gamelán javanés concluyen que, durante su interpretación, los músicos eligen entre patrones musicales existentes, que pueden modificar espontáneamente, de manera que en realidad es el músico inexperto —por su mayor desconocimiento de los mismos— el que más labor de improvisación realiza en una interpretación (Sutton, 2004, 89).

78 Dícese de una nota, generalmente grave, que es sostenida a lo largo de varios compases, de manera que sirve de base a una improvisación elaborada por el ejecutante en los manuales del órgano. Usualmente se trata de la tónica o la dominante de la tonalidad en la que se encuentra la pieza en cuestión.

des fortalezas es la de “poder transformar una ejecución en algo mucho mejor, más elevado de lo esperado” (Bailey, 1992, p. 28).

Durante la realización de una improvisación pueden distinguirse, en el aspecto temporal, dos clases de procedimientos que entran en juego y que tienen como punto de división el momento efímero de la enunciación: los de tipo precedente, como la memoria, que mantiene a disposición del improvisador los elementos creados hasta el momento, y los de tipo subsecuente, en los que entran en juego la evaluación, la planeación y la creación del material que se irá añadiendo a la improvisación.

Estos procesos demandan un alto grado de concentración en el “aquí y ahora” (Díaz-Pimienta, 1998, p. 289), que lleva al ejecutante a un estado de conciencia superior en el que se abandona a la actividad que le ocupa, abstrayéndose en cierta medida de su entorno, en una especie de trance, de meditación de tipo activo. Al respecto, Derek Bailey (1992, p. 17) afirma que “la improvisación asegura el total involucramiento del ejecutante, [dado que] mejor que cualquier otro medio le permite identificarse completamente con la música”. Comparativamente puede citarse el hecho de que en la música tradicional árabe se espera que el improvisador alcance un estado de éxtasis, denominado *saltanah*, dentro del cual adquiere una eficiencia musical que le permite cualquier tipo de expresión (Racy, 2004, pp. 100-101).

ASPECTOS SEMIÓTICOS DE LA IMPROVISACIÓN

Basado en los postulados de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo norteamericano considerado el padre de la semiótica, el musicólogo y semiólogo finlandés Eero Tarasti (2005, pp. 259-262) define tres tipos de improvisación:

- a) improvisación icónica: aquella que parte de un objeto dado, como la cadencia de un concierto o la improvisación sobre un tema propuesto. Puede llevar a un grado de elaboración tal que haga desaparecer la iconicidad como prioridad. También es icónica la improvisación realizada en algunos estilos sobre material musical ya conocido, que se combina de acuerdo con ciertas leyes sintácticas para crear una música “improvisada”.
- b) improvisación indéxica: la que se deriva de una situación emocional que actúa como signo espontáneo, como puede ocurrir en ciertas situaciones rituales.
- c) improvisación simbólica: que parte de las reglas, ideas, conceptos o categorías estilísticas.

Pressing (2004, p. 56), por su parte, identifica dos tipos de improvisación organística: la referencial y la absoluta. La primera se basa en un referente (tema, motivo o forma predeterminada) que conforma un marco perceptivo y emocional de estructuras cognoscitivas que ayudan a

la producción musical proporcionando material para la variación así como esquemas predefinidos que encauzan la actividad por canales comunes de pensamiento.

Este repertorio facilita la comprensión del oyente, al proveerlo de expectativas que el intérprete puede cumplir o frustrar, retrasar o confirmar, proceso que actúa directamente sobre la emoción (Pressing, 2004, pp. 56-57). La *sorpresa* puede denominarse como el componente básico del desarrollo de la improvisación no esquemática. “La progresión acostumbrada o esperada de los sonidos puede considerarse una norma [...] la alteración en la progresión esperada, una desviación. Aquí las desviaciones pueden considerarse como estímulos emocionales o afectivos” (Meyer, 1956, p. 32), e incluso, a través de la manipulación de las convenciones simbólicas o de estilo, es posible crear enunciados cargados de humor (Smith, 2004, pp. 262-271).

Así, en la improvisación desarrollada sobre un tema se realizan, simultáneamente, procedimientos de análisis y de evaluación con el fin de identificar y seleccionar los elementos musicales que habrán de desarrollarse a lo largo del discurso.

Por otro lado, la improvisación absoluta parte libremente de la inventiva, de manera que el ejecutante crea o elige el material musical y estructural sin ceñirse a esquemas predefinidos o patrones obligatorios. Obviamente, su carácter absoluto es —valga la contradicción— relativo, pues, dentro de su libertad, hace uso de recursos técnicos, estéticos y sintagmáticos culturalmente establecidos. Es decir, su libertad expresiva se rige por un marco semiótico, puesto que no se está creando con ella un nuevo tipo de lenguaje. Esta práctica está ligada en el aspecto histórico con la actividad musical primitiva, que “no podría haber sido otra que la improvisación libre” (Bailey, 1992, p. 83).

De cualquier forma, ni el estilo académico meticuloso ni la inspiración se aplican o se encuentran en la creación musical de modo terminante, sino unidos en una mezcla en la que tal dicotomía se presenta en cada caso con diferentes grados de equilibrio (Tarasti, 2005, pp. 245-246). Más allá de la discusión entre normas y libertad, la verdadera esencia de la improvisación radica, según Tarasti (2005, p. 250), en los procesos de creación, es decir, no en el enunciado, sino en el mecanismo de enunciación, en el que intervienen reglas y significados históricos y contextuales que son humanos en esencia. Enunciado y enunciación se presentan como dos momentos distintos: el primero es el producto terminado, dotado de propiedades de irreversibilidad e imprevisibilidad; el segundo es la actividad, el ejecutante productor del texto en cuestión (Tarasti, 2005, p. 251). Por eso el estudio semiótico de la improvisación debe realizarse en el ámbito de la semiótica de la comunicación y no en la del significado, según la clasificación propuesta por Eco (Tarasti, 2005, p. 252).

¿ES LA IMPROVISACIÓN UNA FORMA DE EXPRESIÓN MÁS CERCANA AL LENGUAJE ORAL?

En su gran mayoría, los modelos semióticos presentados a lo largo de este trabajo se elaboraron o comprobaron en el campo de la lingüística, a pesar de lo cual perfectamente pueden aplicarse al objeto de estudio aquí formulado. Se demostraron en la proposición de Tarasti fundamentada en la semiótica pierciana, pero lo mismo vale para los planteamientos de corte generativo, cognitivo, performativo y estructuralista expuestos anteriormente.

Si bien tal extrapolación no es exclusiva de la música ni mucho menos, vale la pena reflexionar con mayor detalle acerca de las semejanzas entre la improvisación musical y el lenguaje oral, según se ha dejado entrever con lo ya propuesto hasta aquí.

El musicólogo y compositor Hans Joachim Moser (1966, p. 16), en su *Estética de la música*, publicada en su natal Alemania en 1953, apuntaba que la poesía y la música son “artes del tiempo o elocutivas”, esto, atendiendo al marco físico y dimensional compartido sobre el cual se desarrollan. El musicólogo alemán habría hecho la analogía entre música y lenguaje considerando sus formas expresivas ya terminadas.

En coincidencia, Roland Posner, semiólogo y lingüista checo formado en Alemania (citado por Tarasti, 2005, p. 77), encuentra que el lenguaje hablado y la música comparten el hecho de estar conformadas por articulaciones de señales acústicas (fonemas). Siguiendo este concepto para encontrar un paralelismo que involucre a la improvisación musical y al lenguaje hablado, se establece la comparación con la retórica. Haciendo un trazo deductivo, se puede llegar hasta un plano más básico: la comparación directa de la improvisación con el lenguaje oral atendiendo a sus características como medio de comunicación.

En los Estados Unidos, Leonard Bernstein, en la primera ponencia de su conocido ciclo *The Unanswered Question*, que presentó en la Universidad de Harvard en 1973, proponía los paralelismos que le hacían considerar la música como “una forma más elevada de expresión [verbal]” (Shawn, 2013). Su hipótesis se basa en la estimación de que la música provenía directamente del lenguaje, dado que las primeras notas (musicales) podrían haber surgido al eliminarse del habla las inflexiones implícitas en su enunciación, provocando que el morfema se reescribiera como un evento tonal (Shawn, 2013).

Las raíces de estas consideraciones se encuentran en la gramática generativa⁷⁹ de Noam Chomsky, otro autor norteamericano, para quien la descripción gramática o descripción total de

79 La lingüística generativa busca explicar la estructura gramatical de un lenguaje por medio de las relaciones jerárquicas de las unidades de significación (palabras o secuencias de ellas) que se combinan para crear mensajes. Se pretende encontrar, de esta forma, mecanismos elementales de enunciación que resultarían universales, diferenciados únicamente por el empleo de los componentes propios de cada lengua en tanto sistema de codificación. Como se explica en el cuerpo del texto, se plantea también la idea de *recursividad*, es decir, la capacidad infinita de construcción lingüística que no parte de un aprendizaje por repetición, sino del conocimiento de una serie básica de elementos y de las reglas que rigen sus posibilidades de combinación.

una lengua implica “un componente generativo, encargado de engendrar todas las frases (series de morfemas) que se juzgan aceptables en esa lengua” (Ducrot y Todorov, 2003, p. 265).

Para Leonard Bernstein (Shawn, 2013) existe una “analogía entre el origen de la competencia gramatical chomskiana y el origen de la competencia gramatical musical, misma que todos podríamos poseer de manera universal”. De esta manera, “al abstraer los principios lógicos del lenguaje podemos estar en la posición de descubrir cómo es que nos comunicamos en un sentido lógico a través de la música”.

Bernstein —casi por derivación— se proclamaba partidario de la teoría de la “monogénesis”, en la que exponía que todos los lenguajes parten de una fuente común, lo cual puede detectarse en la existencia de “protosílabas” y “protopalabras”, estructuras compartidas que tienen su origen en las características fisiológicas de los órganos humanos implicados en el proceso fonológico de enunciación (Shawn, 2013). De existir esta implicación funcional, sería una condicionante fundamental para el establecimiento de los patrones que determinan las formas de comunicación que, según los planteamientos de Bernstein, se derivan o actúan de forma similar al lenguaje, como sería el caso de la música.

La lingüística generativa niega que la adquisición de la lengua materna se deba a un proceso de imitación, dado que esto no explicaría la precoz capacidad de producción (codificación) y decodificación de frases que el ser humano desarrolla en los primeros estadios de su niñez (Ducrot y Todorov, 2003, pp. 186-187). La explicación propuesta para estos procesos da origen a diversas reglas, entre las cuales las más importantes son las sintagmáticas, que explican la conformación sintáctica de los enunciados mediante modelos arborescentes en los que las frases subordinadas forman matrices. Además, se encuentran las reglas transformacionales, las cuales operan sobre los modelos así obtenidos (Ducrot y Todorov, 2003, pp. 265-271).

A principios de la década de 1980 apareció la *Teoría generativa de la música tonal*, de los autores estadounidenses Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, una obra en la que aplicaron de manera directa los modelos de la lingüística generativa al estudio de los procesos de la enunciación musical occidental. En ella se describen los principios jerárquicos de agrupación que estructuran los esquemas de percepción mediante los cuales el oyente organiza los eventos que forman parte de una pieza como una estructura coherente (Lerdahl y Jackendoff, 2003, p. 121). De igual forma se abordan las prácticas de reducción, preferencia, apreciación de relaciones y fusión, entre otras, que operan sobre los niveles rítmicos (métricos), melódicos y estructurales del enunciado musical y que ponen en juego tanto los intérpretes como los escuchas.

Sin embargo, más allá del acto fonológico y de la estructura de sintaxis que posee, debe enfatizarse el hecho de que, mientras que “el lenguaje hablado presupone la existencia de la significación” (Ducrot y Todorov, 2003, p. 126), la música es un código, dado que solo cuenta con propiedades sistemáticas debido a sus sistemas de reglas. Así, como sucede con otros códigos, la

música posee “un simulacro de significación”, pues las reglas precisas según las cuales se combinan sus elementos no pueden formar paradigmas, es decir, aunque, gracias a este sistema, tiene la capacidad de generar relaciones interpretativas, no por ello posee relaciones de significación (Ducrot y Todorov, 2003, p. 127).

Esto resulta cierto al menos en lo que tiene que ver con la comunicación basada en referentes, y, en ese sentido, si se atiende únicamente al enunciado (resultado) y no al proceso de enunciación —aspecto por demás valioso si se desea realizar un enfoque sobre la improvisación—, se acentúan las diferencias entre lenguaje oral y música.

Dentro de la etnomusicología se ha desarrollado un campo de investigación que permite encontrar nuevos puntos de contacto entre la música y el lenguaje oral: se trata de los sustitutos acústicos del lenguaje verbal (*speech surrogates*), que partió de la reflexión sobre la conversión del habla en sonidos equivalentes para la transmisión de sistemas de señales sustitutivas (Chamorro Escalante, 2010, p. 83).

Estos sistemas posibilitan, además de otras cosas, la comunicación mediante expresiones emocionales (Vevia Romero, 2010, p. 25). Como ejemplos elementales se pueden citar el silbido y el llanto humano,⁸⁰ sistemas de abreviación que muestran paralelismos con la intensidad, forma, ritmo y sentido tonal del habla (Chamorro Escalante, 2010, p. 86) y cuyas unidades expresivas superiores surgen de la combinación de fonemas (Chamorro Escalante, 2010, p. 85).

Se antoja natural pensar en la existencia de procesos que permitieron que en diversas culturas el lenguaje silbado se asociara “con el sonido de aerófonos musicales o de comunicación” (Chamorro Escalante, 2010, p. 86), y que posteriormente los esquemas sustitutivos hayan invadido el ámbito de la propia expresión musical.

En tal sentido, vale considerar que, mediante estos nexos, hayan nacido en Occidente expresiones como la salmodia o el canto monódico⁸¹ con su *accentus*, recitado en el que predomina la melodía del lenguaje y el ritmo de la palabra (Moser, 1966, p. 78), o, tiempo después, los corales. De la misma manera, la articulación del *silbo* (silbido) gomero se realiza silábicamente, según la estructura del idioma castellano (Chamorro Escalante, 2010, p. 99) o, en algunas culturas africa-

80 No se hace referencia aquí a las expresiones cotidianas de esta índole, sino a manifestaciones sólidamente configuradas cultural y performativamente. Por ejemplo, el silbido empleado tradicionalmente como lenguaje en La Gomera, la escarpada isla perteneciente al archipiélago canario, para vencer las dificultades que la topografía del lugar imponía a la comunicación. En cuanto al llanto, se trata de los casos en que se organiza de forma colectiva para practicarse dotado de una carga ritual, práctica que se ha encontrado entre los trobriandeses (Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea), los karajá (Brasil) o los nahuas, por mencionar algunas culturas.

81 La salmodia se refiere al canto silábico en modo recitado empleado para entonar los salmos. Se originó en la cultura hebrea y lo adoptó posteriormente el cristianismo. Por su parte, la monodia, o canto monódico, es aquel practicado al unísono y que discurre sobre una línea melódica única.

nas, se empleaban señales audibles (por ejemplo, el tamboreo) que emplean el ritmo o emoción de la frase verbal para coadyuvar en el proceso de aprendizaje de lenguas o textos (Carrington, citado por Chamorro Escalante, 2010, p. 94).

En estos casos el texto determina, con su carga métrica, la rítmica del componente melódico que lo enriquece, conformando un mensaje dotado de una expresividad más elaborada, que se vuelve aún más eficaz cuando se trata de transportar mensajes asociados con la ritualidad (Gómez Gastélum, 2010, p. 54), como sucede con el uso litúrgico del órgano.

Herzog (citado por Chamorro Escalante, 2010, p. 103) ya expresaba en los años treinta del siglo XX que en Occidente el ritmo de la música folclórica y del *lied*⁸² poseían una correspondencia con el ritmo del habla, atendiendo al acento y la duración silábica. La influencia, obviamente, no es estricta, pero es suficiente como para generar líneas de investigación no solamente de tipo fonológico sino, principalmente, de orden semiótico.

Estos sistemas de codificación darían lugar, según el lingüista norteamericano William Bright (citado por Chamorro Escalante, 2010, p. 106), a que el lenguaje tuviera influencia sobre el estilo de la música instrumental por medio de los condicionamientos previamente establecidos como patrones en el canto. Por eso, para Chamorro Escalante (2010, p. 108), la música es un sistema sonoro que puede entenderse “como un código referencial sustitutivo del lenguaje”.

Es así —en respuesta a la hipótesis planteada en este apartado— como la música y, en particular, la improvisación pueden considerarse próximas al lenguaje oral, dada la manera en que su mensaje se va desarrollando a lo largo de una línea temporal, durante la cual el compositor habrá de prever la manera de captar y dirigir la atención del oyente mediante estrategias como la agrupación, la repetición, la variación, el balance y diversos tipos de asociaciones.

De la misma manera que el orador, el organista que improvisa desarrolla un discurso que tiene como únicas limitantes para su desarrollo el bagaje técnico, la creatividad y la capacidad de síntesis de la que este disponga. En palabras del etnomusicólogo estadounidense Stephen Blum, ya antes del siglo XVIII “resultaba difícil considerar la improvisación de un instrumentista sin recurrir a la terminología de la retórica e imaginar al ejecutante como un hablante” (Blum, 2004, p. 44).

82 Canción para solista acompañado de un instrumento cuyo contenido lírico, generalmente, se toma de alguna obra poética. Tuvo su periodo de esplendor en el siglo XIX, en el ámbito del periodo romántico.

ASPECTOS PERFORMATIVOS DE LA IMPROVISACIÓN ORGANÍSTICA

Gracias a diversos textos relacionados con el tema que expongo se sabe que las primeras prácticas cristianas estaban marcadas por un éxtasis religioso manifestado en expresiones espontáneas y puramente emocionales (Bailey, 1992, p. 29). A lo largo de la historia y, específicamente, aun hasta antes de las disposiciones del Concilio Vaticano II (1962-1965), de la música de órgano presente al interior de la iglesia se esperaba una influencia sobre el estado de ánimo en un sentido de solemnidad, recogimiento, serenidad y consuelo. Esta responsabilidad recaía sobre el organista, quien, cumpliendo con tales expectativas, se convertiría en un vínculo con la divinidad. Blum (2004, p. 33) explica que de idéntica forma sucede en muchas otras culturas (la persa y la árabe, por ejemplo), donde se espera que los intérpretes, respondiendo a esos mismos retos, sirvan “como vehículo de un factor sobrenatural”.

De hecho, una de las razones de ser de la improvisación al órgano parte de la necesidad de los músicos de “mostrarse sensibles a las necesidades y los deseos de aquellos a quienes va dirigida su interpretación” (Blum, 2004, p. 33), es decir, como un acto de autenticidad para con el momento, según se mencionó anteriormente. Además, la improvisación es la única solución para adecuar el discurso musical a las variantes en la duración de los diferentes componentes de los actos litúrgicos (Kim, 2011, p. V). Esto es algo que el canto no es capaz de lograr, debido a la adecuación que debe hacerse en el contenido y extensión de la creación musical con el fin de responder a las necesidades de énfasis y a la flexibilidad temporal del rito litúrgico.⁸³ La respuesta a estas necesidades pasa entonces por la generación de “composiciones aplicadas” (Salcedo, entrevista personal, 4 de octubre de 2014).

Este carácter funcional que el órgano tomó dentro del espacio ritual más importante del mundo occidental lo incluyó entre los elementos que adquieren por convención una carga simbólica en tal contexto, como ocurre con numerosos gestos, espacios o tiempos. Esto terminó por hacerlo partícipe de una dinámica que otorga a elementos corrientes “poderes extraordinarios” (Dobbins, citado por Smith, 2004, p. 252). En este sentido, la música de órgano y el propio instrumento incrementaron su relevancia, y han sido objeto de asociaciones simbólicas de gran peso, como majestuosidad, grandilocuencia, incorporeidad, solemnidad, recogimiento y estabilidad.

Adicionalmente, las propiedades fónicas y tímbricas del órgano, que en ciertos registros pueden ser similares en extremo a las de la emisión vocal, convertían al instrumento en el medio

83 La citada flexibilidad temporal se refiere a la forma en la que el tiempo necesario para desarrollar determinada sección de la liturgia será siempre distinto de acuerdo con la ocasión, el oficiante, el espacio, la audiencia, etc., y, en consecuencia, la música destinada a acompañar tales momentos deberá adecuarse a ello.

ideal para la recreación de la música de textura polifónica, de la que podía obtenerse, mejor que en ningún otro instrumento, una apreciación de sus efectos e intenciones técnico-expresivos.

Ejercida durante siglos en el servicio religioso, la improvisación organística adquirió en el XIX, en el marco del Romanticismo europeo, características cercanas al concertismo, al haber entrado en contacto con el virtuosismo, con lo que alcanzó nuevas cotas de libertad. Ya en la primera mitad de ese siglo, como se ha mencionado, la improvisación obtenía una nueva relevancia, primordialmente en el ámbito pianístico, como una forma de expresión personal, íntima e individual que salía a la luz en *impromptus*, preludios, fantasías, variaciones y caprichos. Los célebres casos de Beethoven, Chopin, Schubert o Liszt no requieren mayor detalle para dejarlo en claro. Desde esta nueva perspectiva, aspectos del órgano, como el diseño fónico o la capacidad de registración, se valoraron con base en una nueva percepción de los organistas, dado su papel como condicionantes o, incluso, detonantes del acto improvisatorio. Este aspecto se tratará con detalle en el siguiente apartado.

A la cabeza de este movimiento se encontraba la escuela francesa, cuya influencia se extendió desde mediados del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, y en el que sobresalieron, entre muchas tantas, las figuras de grandes organistas improvisadores como Guilmant, Gigout, Dupré, Franck, Tournémire, Vierne, Messiaen, Cochereau o Langlais.

Cabe señalar que Gigout estableció en 1885 en su casa en París (número 63 bis de la rue Jouffroy) una academia de enseñanza musical, con principal enfoque en el órgano y la improvisación. Ahí se formaron organistas como André Fleury, Albert Roussel y el destacado León Boëllmann, protegido y asistente de Gigout. Su funcionamiento seguía el modelo de la escuela del suizo Louis Niedermeyer (a la postre, suegro de Gigout). En esta academia se formó como improvisador el organista mexicano Francisco Godínez (1855-1902), tan determinante para la historia del órgano en su natal Guadalajara, donde no solo destacó como ejecutante de dicho instrumento sino también como su constructor, amén de su labor como maestro y promotor musical.

Godínez parece incluso haber renunciado a la composición, a favor del perfeccionamiento en la improvisación, faceta que le reconocieron en su momento sus colegas y público más entendido, aunque no así a escala general. Ya Alfredo Carrasco dejó consignada en sus memorias aquella anécdota en la que, improvisando Godínez en el órgano de la catedral tapatía sobre el popular villancico navideño de *Los pastores*, recibió con un monaguillo un mensaje de parte de uno de los canónigos que le pedía mordazmente "que toque *Los pastores* como son, que no los toque en francés" (Carrasco, 1996, p. 220).

Es importante tener presente el hecho de que, al menos desde este último periodo referido, el órgano es el único instrumento dentro del ámbito de la música occidental en el que la improvisación es parte de la formación del ejecutante.

Existen numerosos métodos dedicados a la enseñanza de la improvisación organística desde perspectivas más o menos cercanas. Del siglo XX pueden citarse los de Marcel Dupré (francés, 1886-1971), Gerre Hancock (estadounidense, 1934-2012), Jan Overduin (holandés-canadiense, 1943), Donald Rotermund (estadounidense, 1932), Petr Eben (checo, 1929-2007) y Michele Johns (estadounidense) (Kim, 2011, p. 1). Los consejos que contienen están orientados a establecer una serie de prácticas que faciliten la creación, guiando al músico en lo referente a la creación melódica y su tratamiento, el plan armónico y sus funciones, la forma, la textura y la técnica compositiva aplicada a esta tarea (Kim, 2011). Marcel Dupré consideraba que la improvisación debía enseñarse y aprenderse con los mismos principios usados en la enseñanza del virtuosismo y la técnica (Kim, 2011, p. VII). Salcedo (entrevista personal, 4 de octubre de 2014) agrega que la improvisación se enseña de forma similar a la composición, y de la misma forma: en su adiestramiento se provee al músico de una base técnica, pero no se le puede enseñar a crear, pues esto último depende de las capacidades individuales. Por su parte, Bailey (1992, p. 7) expresa que “la habilidad para improvisar no puede forzarse, sino depende, en primer lugar, de un entendimiento desarrollado a partir de una familiaridad del contexto musical en el que se improvisa”.

El objeto del desarrollo de estas destrezas es, en cualquier caso, que el improvisador llegue a ser capaz de reproducir en el órgano lo que está pensando (Langlais, citado por Bailey, 1992, p. 38), en una suerte de proceso transductivo⁸⁴ que diluya las barreras entre la psique del músico y los sistemas de percepción de los oyentes.

No debe perderse de vista que el público presente durante la improvisación es su destinatario final, y, ciertamente, su razón de ser. Además, su papel es de un peso bastante distinto del público que asiste —por ejemplo— a la ejecución de una obra terminada. El público evalúa en cierta forma la improvisación, y el organista percibe su reacción emocional, así como las muestras de aprobación o desaprobación, las cuales dan forma a un entorno que incide directamente sobre la labor del músico. Por eso, la relación entre cualquier música que se improvise y su audiencia es bastante especial (Bailey, 1992, p. 44), y quizá por ello la afirmación de que “nada es más difícil para un buen repentista⁸⁵ que cantar ante un público conecedor, pero tampoco nada es más placentero” (Díaz-Pimienta, 1998, p. 299).

Estudiando la música hindú, Bailey (1992, p. 10) encontraba que los músicos definen una buena improvisación por la combinación lograda entre el tempo, el tono de los instrumentos y el estado de ánimo creado. Es decir, su eficacia deriva de una solvencia técnica que ponga al ejecutante en disposición de ejercer una influencia sobre la condición emocional de los escuchas. Salce-

84 Este término está tomado de la biología, donde, a través de la transducción, determinadas células pueden convertir estímulos externos en cierto tipo de señal o respuestas. Tal ocurre, por ejemplo, en los procesos de visión o audición.

85 Se dice de aquel que practica el repentismo, forma popular de poesía oral cantada, basada en la improvisación.

do (entrevista personal, 4 de octubre de 2014) expresa, igualmente, que en la elaboración de una improvisación se emplean tantos recursos como se posean para, de esta manera, ser capaces de marcar el carácter de la celebración (litúrgica).

El mismo organista opina que la improvisación es un truco de magia, un engaño en el que se hace creer al oyente que se encuentra escuchando algo previamente terminado. En ello coincide Tarasti (2005, p. 266), quien, empleando el modelo de significación del lingüista francés Julius Greimas (1917-1992), la define como una mentira, dado que parece ser lo que no es, y como un secreto, puesto que no parece ser lo que realmente es.

EL IMPACTO DE LA IMPROVISACIÓN EN EL DISEÑO DEL ÓRGANO

Dado el peso de la improvisación en la práctica organística, es inevitable estimar que algunos de los aditamentos técnicos que se han incorporado al instrumento hubieran tenido como origen —al menos en parte— el interés por facilitar las labores del organista entregado a la elaboración de una improvisación.

Pero los datos históricos sobre el origen de estos sistemas no suelen ser precisos, ni siquiera en el plano meramente cronológico, puesto que en muchas ocasiones provienen de procesos que se entrecruzan, combinándose, complementándose o sustituyéndose. Sin embargo, por los resultados obtenidos con cada una de estas innovaciones es posible plantear hipótesis sobre aquellos casos en los que la improvisación pudo tener, al menos, buena parte de influencia.

Puede iniciarse este recuento haciendo referencia al *pedal de crescendo*, sistema que permite, mediante la acción de un pedal a báscula, ir agregando o retirando registros ordenados previamente de acuerdo con su intensidad. Obviamente, la utilidad de este recurso no es exclusiva para improvisar, pero es notorio que se trata de una acción expresiva de respuesta inmediata, no preparada por el organista, quien la utiliza valorando y regulando su efecto, “aceptando” la combinación resultante, pues si bien no podrá cumplir con un deseo preciso, sí liberará al organista de la necesidad de ocupar su atención en la elección y activación de los registros. En este sentido, el sistema permite, además, el empleo inmediato del instrumento.

De la misma forma, las *combinaciones fijas* proveen al ejecutante de diferentes registraciones predeterminadas, también organizadas en función de su intensidad sonora, las cuales se accionan al toque de un botón. A diferencia de las combinaciones libres, las registraciones que conforman las combinaciones fijas no pueden modificarse para responder a un plan elaborado por el organista, pero, en contraparte, ponen a su disposición de forma inmediata una serie de configuraciones expresivas. Por muy básicas que puedan estimarse, estas son bastante útiles al organista, por ejemplo, para adecuarse rápidamente a la intensidad de la música vocal que deba

acompañar improvisadamente durante la liturgia, trátase de un coro, un solista (que puede ser del mismo oficiante) o los propios feligreses.

Otro aditamento que puede considerarse creado en función de las necesidades del improvisador es el del *piano pedal automático*, que permite registrar automáticamente los juegos y acoplamientos que involucran al pedaletero en relación con la registración de cada teclado (Merklin, 2008, p. 219). Alberto Merklin (2008, pp. 218-219) explicaba en su libro *Organología* las ventajas del sistema mediante el caso de un organista que, por no contar con el aparato, debía interrumpir el flujo creativo de su improvisación al verse afectado por la incompatibilidad de sonoridades presentada al pasar de un teclado manual a otro.

El periodo histórico en el que se idearon técnicamente estos sistemas (siglo XIX) coincide con los ya citados propósitos que orientaron la práctica improvisatoria por los senderos del concertismo, pero desde siglos anteriores puede reconocerse esta incidencia. Los propios *registros de juguetería*, de uso tan frecuente en el Barroco, responden a un interés simbólico o representacional, y los emplea el organista discrecionalmente para realzar o contrastar diferentes momentos del hecho musical, convirtiéndose así en una eficiente herramienta comunicacional al servicio del mensaje improvisado.

Dependiendo de la escuela de construcción, entre los registros de este tipo suelen encontrarse las emulaciones de campanas, cascabeles, viento, truenos, pájaros y tambores, que denotan una alegoría hacia los espacios abiertos, una iconicidad de paisajes sonoros no limitados a la circunstancia situacional del instrumento, y que comportan, asimismo, un cierto grado de cargas indéxica y simbólica, dado que remiten a significados emotivos y contextuales.

CONCLUSIONES

El análisis de los procesos involucrados en la creación extemporánea —entendida de modo general— aquí presentado permite apreciar los principios que intervienen de forma particular en la improvisación organística, así como sus orígenes, condicionamientos, interpretaciones y asignación de significados más básicos.

Las reflexiones que, en consecuencia, se han expuesto se encaminan a desmontar la lectura mítica de esta práctica, lo cual abona a una comprensión que favorezca el acercamiento informado y razonado de los organistas, y aspira a que de esta forma —principalmente, en México— se comprenda la improvisación organística en el marco real de sus funciones y posibilidades. Con ello podrán superarse las concepciones infundadas que contribuyen a su incompreensión, siendo este un cambio que puede y debe hacerse extensivo, de la misma manera, a las audiencias.

Por otro lado, con los ejemplos referidos en el último apartado se puede también comprobar que la improvisación, al funcionar dentro del marco organístico como un canal de comunicación de la mayor importancia, condiciona funcionalmente el propio diseño del órgano, dando como resultado la inclusión de herramientas que faciliten su desarrollo. Estos mecanismos pueden reconocerse en función del tipo de ventajas que aportan, orientadas a disminuir al máximo el tiempo invertido en la toma de decisiones o en procedimientos técnicos, y, en resumen, a facilitar la emersión de la creatividad y la inventiva.

En este sentido, al inicio de este trabajo se proponía que el estudio de los aspectos relacionados con el ejercicio de la improvisación puede aportarle nuevas perspectivas a la comprensión del órgano.

BIBLIOGRAFÍA

Bailey, Derek

1992 *Improvisation, it's Nature and Practice in Music*, Nueva York, Da Capo Press.

Barthes, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Blum, Stephen

2004 "Reconocer la improvisación", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Madrid, Akal, pp. 33-50.

Bray, Shawn

2013 *The Unanswered Question 1973 1 Musical Phonology Bernstein with Sound (1973)* [video], documento electrónico disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=MB7ZOdp__gQ>, consultado en octubre del 2014.

Carrasco, Alfredo

1996 *Mis recuerdos*, ed. crítica de Lucero Enríquez Rubio, México, UNAM.

Chamizo Moreno, Martín Luis

2009 *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*, Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación-Universidad de Málaga.

Chamorro Escalante, Jorge Arturo

2010a "Fundamentos de la antropología lingüística, la etnomusicología, la semiótica, la bioacústica y la etología en torno a los lenguajes de sustitución", en J. A. Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 83-120.

2010b "Presentación", en J. A. Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 9-13.

Díaz-Pimienta, Alexis

1998 *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Sendoa Editorial.

Dondis, D. A.

1984 *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.

Dubois, Jean *et al.*

1979 *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov

2003 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Goertzen, Valerie Woodring

2004 "Preparando el escenario: los preludios de Clara Schumann", en Bruno Netti y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Madrid, Akal, pp. 227-249.

Gómez Gastélum, Luis

2010 "Notas para el estudio de los fenómenos sonoros en el antiguo occidente de México: reflexiones desde la arqueología", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 43-82.

Kim, Haejin

2011 *Organ Improvisation for Church Services: A Survey of Improvisation Methods from 1900*, Cincinnati, University of Cincinnati.

Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff

2003 [1983] *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, Akal.

Merklin, Alberto

2008 *Organología*, ed. facsimilar, Valladolid, Editorial Maxtor.

Meyer, Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press.

Molina, Marco Antonio

2010 "La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructuras de la topada", en *Revista de Literaturas Populares*, año X, núms. 1 y 2, México, FFyL-UNAM, pp. 183-210.

Moser, Hans Joachim

1966 *Estética de la música*, México, UTEHA.

Mulhouse, synagogue (orgue de tribune)

s. f. [en línea], documento electrónico disponible en <<http://decouverte.orgue.free.fr/orgues/musynago.htm>>, consultado el 30 de octubre de 2014.

Nettl, Bruno

2004 "Un arte relegado por los eruditos", en B. Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Madrid, Akal, pp. 9-30.

Pressing, Jeff

2004 "Constreñimientos psicológicos en la destreza y comunicación improvisatorias", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), pp. 51-70.

Racy, Ali Jihad

2004 "Improvisación, éxtasis y dinámicas de interpretación en la música árabe", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), pp. 95-110.

Rodríguez Blanco, Alicia

2011 *Música II*, Madrid, Editex.

Saura Buil, Joaquín

2001 *Diccionario técnico práctico del órgano en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Smith, Chris

2004 "Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), pp. 249-276.

Stauff, Edward L.

s. f. *Encyclopedia of Organ Stops* [en línea], documento electrónico disponible en <<http://www.organstops.org>>, consultado el 13 de octubre de 2014.

Sutton, R. Anderson

2004 "¿Improvisan realmente los músicos del gamelán javanés", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Madrid, Akal, pp. 71-92.

Tarasti, Eero

2005 *La musique et les signes*, París, L'Harmattan.

Veia Romero, Fernando Carlos

2010 "Parafonías en el discurso literario", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), pp. 15-28.

Vidaurre Arenas, Carmen V.

2010 "Sustitutos acústicos del lenguaje verbal en el cine", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 29-42.

Wade, Bonnie

1984 "Performance practice in Indian classical music", en Gerard Behague (ed.), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport/Connecticut, Greenwood Press, pp. 13-52.

Wright, Lidsay Jordan

2010 *Investigating Improvisation: Music Performance and the Disciplinary Divide*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University.