



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá

**FACULTAD DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS MUSICALES

**PROYECTO DE GRADO**

ACERCAMIENTOS A LA “CREACIÓN LIBRE”

DESDE LA EXPERIENCIA DE LA IMPROVISACIÓN JAZZ.

PRESENTADO POR:

ANDRÉS DAVID

GÓMEZ PULIDO

BOGOTÁ D.C.

2019

## INTRODUCCIÓN

El impredecible camino de la composición musical recorre cientos de lugares, situaciones, paisajes y eventos sonoros igual de grandes, poderosos y auténticos al grado de sensibilidad con el que fueron concebidos y materializados. Una sensibilidad entendida como una habilidad de percepción del cuerpo con su ser musical y su propio instrumento. Es por ello que el quehacer del compositor, en su principio y en su esencia creadora es una labor que desempeñamos cada uno de los músicos en la actualidad; capaces de interactuar y responder a los estímulos de nuestra actividad creativa, incluso cuando somos intérpretes de obras ajenas.

Considerando la sensibilidad mencionada en el párrafo anterior como el punto de partida para cualquier concepción musical; intento elaborar un camino que me lleve a conservarla reflexionando en torno a las herramientas creativas que empleo para desempeñarme como pianista, improvisador y compositor. Más puntualmente, en los métodos que uso para crear nueva música y en la diversidad que hay en los mismos, encuentro que podemos estar utilizando un método descaminado, más por convención y automatismo que por su relevancia para la sensibilidad de nuestro ser musical. En el momento en el que empiezan a aparecer preguntas como ¿qué tantos métodos uso para componer o para crear una idea musical?, ¿qué tanta variedad de herramientas para acercarme a mi instrumento empleo? También aparecen algunas respuestas valiosas: No solo la variedad de recursos empiezan a estar a disposición sino que, la interacción con el piano se replantea y empiezan a hacerse más visibles algunos medios que no tenía contemplados y pasaba por alto.

Tantos caminos, opciones y posibilidades surgen a partir de un concepto superior que empieza a aparecer: *la libertad*. La posibilidad de llevar cualquier idea a cabo con mi sensibilidad como único límite y con la capacidad perceptiva de entender que el incesante fluir creativo puede escabullirse en una infinitud de lugares inimaginables.

Pero la creación musical no solo está limitada por sus recursos, también por una serie de predisposiciones con las que lidia el ser, que van desde supuestos de cómo debería o no sonar una pieza, debería sonar parecido o distinto a cierto artista hasta el deber de

satisfacer los ideales estéticos de un grupo de personas. De la misma forma, limitaciones que surgen de forma previa a la primera creación de un objeto como lo son el género, la instrumentación, la tonalidad, la métrica, la duración, entre otras.

Al llegar a este punto era inevitable reflexionar acerca de qué tan libres nos consideramos. Qué tan libres somos como entes musicales y la cantidad de pretensiones e imaginarios con los que lidiamos sin siquiera haber pensado en la primera nota. Claramente, estas predisposiciones comienzan a desprenderse en principio por el hecho de ser conscientes de la situación y posteriormente al encontrar una opción de salida, un camino: en mi caso, la improvisación.

Como pianista de jazz e improvisador encontré en los recursos que a lo largo de mi carrera he aprendido, cultivado y perfeccionado una herramienta técnica y artística que con el tiempo habita en un nivel distinto al de mi conciencia. Un nivel que Luigi Bonpensiere (1953) llama el “*no-yo de las manifestaciones mentales*” que es el “responsable de las corazonadas, las intuiciones, de las accesiones repentinas de perspicacia y poder” (p. v). Ese *no-yo* emplea sin mayores procesos y casi de una manera inconsciente ciertos gestos conceptuales: armonías, estructuras de acordes, disposiciones de notas, tipos de melodías, texturas y posiciones en el instrumento, etc. Estos recursos, por su naturaleza, son una impronta difícil de controlar, que acepto y que por lo tanto conforman mi ser. Hacen parte de mi personalidad artística y mi naturalidad a la hora de encontrarme con el instrumento. Con ese punto de partida y entendiendo la concepción de libertad en pro de la sensibilidad y el valor que tiene personalmente la improvisación en el desarrollo de la musicalidad, es posible replantear los métodos y acercamientos al ejercicio de la composición. Con lo anterior, es a partir de la improvisación jazz, valorando su aporte creativo, que converge con la creación y estructuración de obras partiendo de las ideas musicales y sonoras más puras y primarias.

Alrededor del concepto de ideas puras Gilles Deleuze y Félix Guattari analizan y escriben sobre algunas de estas en el ensayo del *Ritornelo*. El primer concepto que señalan es el del *canto* como forma de encontrar paz, tranquilidad y estabilidad. Pues, aunque pueda que se desintegre, es un puente entre el orden y el caos (Deleuze-Guattari, 2004). Es tan

esencial, común y primigenio que está presente hasta en la voz de un infante y es sumamente poderoso puesto que es nada más y nada menos que la materialización de una imagen de nuestro ser.

Por otro lado, se menciona el concepto del *ritmo* presente inherentemente en cualquier expresión natural del sonido de una manera sorprendentemente sencilla. Pues, es el ritmo la respuesta que los medios sonoros naturales dan al caos. Pero el caos no es lo opuesto al ritmo sino que el ritmo es el medio de todos los medios: siempre está, siempre existe. (Deleuze-Guattari, 2004).

Bajo estos dos conceptos que se convierten en pilares y concretan las ideas impalpables del ser, es donde inician los recursos para la creación libre de composiciones. En un inicio son pequeñas ideas que encuentran el aire, las teclas del piano, un lugar en el mundo y el *yo* exterior.

El principal interés al reflexionar alrededor de la sensibilidad, la libertad y los elementos básicos de la musicalidad es la creación de obras que no tengan una pretensión, que estén despojadas de los límites imaginarios y de las predisposiciones que la entorpecen. De esta manera, poder darle una naturalidad y un fluir propio al proceso de composición acercándolo al vértigo de lo incierto. Este proceso se relaciona a la no intencionalidad de la vida misma, pues como señala Cage, la vida en su esencia es no intencional, es decir, solo la puedes abordar y entender correctamente cuando la ves de esta manera (Konstelnetz, 1970, p. 55). No hay una razón más que componer a favor de esta espontaneidad y colocar la preocupación del resultado musical final en un nivel de importancia inferior y casi nulo. Dándole así, trascendencia a la improvisación como punto de origen creativo y a su posterior interacción con los materiales musicales que en respuesta a las necesidades sensibles aparecen.

Si la improvisación es el punto del origen creativo y el lenguaje jazz hace parte de mi expresión, es relevante reflexionar alrededor de los elementos que pueden condicionarla positiva y negativamente. Es decir, podemos entender como elementos que condicionen a la improvisación no solo a los procesos que la predisponen sino también a los medios

por los cuales la creatividad se enriquece y diversifica.

De este modo, resulta necesario lograr estructurar un procedimiento que alimente y desarrolle las capacidades creativas en dirección a la improvisación; pero que por otra parte nos permita cuestionarnos acerca de la manipulación instantánea de los objetos musicales y la automatización de los procesos mentales que tienen que ver con la construcción de nuevos materiales.

Estas reflexiones que van tras la búsqueda de un resultado artístico más sincero y genuino no solo tienen importancia para el proceso del presente proyecto, sino que alimentan una intención por encontrar soluciones a las dificultades y dilemas a los que nos enfrentamos los intérpretes de jazz de cara al ejercicio de la composición.

Aunque puedan surgir más preguntas que respuestas en el desarrollo del presente documento, es fundamental poner en consideración la variedad de elementos y procedimientos que pueden converger para la realización de una composición.

## MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

Al considerar el ejercicio de la improvisación como el lugar de origen y materia prima para la composición, resulta interesante señalar que en sí, la idea no resulta inédita ni mucho menos busca un recurso albergado en la originalidad. De hecho, el musicólogo Ernst Ferand (1961) ya bien señalaba en *Improvisation in Nine Century of Western Music* que “toda la historia del desarrollo de la música está acompañada por las manifestaciones que llevan a la improvisación” (Bailey, 1980, p. x). Por el contrario, si la música no viene de la improvisación resulta decantando en ella de una manera u otra, de forma automática o con el pasar de los años, de las generaciones y de las costumbres. Pero lo importante en este sentido radica en la concepción errada de asumir la práctica improvisadora como un estado independiente de una obra musical, un episodio apartado y completamente delimitado por las estructuras de las canciones, las prácticas y mentalidad de los instrumentistas y la asimilación del ejercicio por sí mismo. Sin embargo, no significa que sea inadmisibles una organización estética en este sentido sino que la improvisación como ejercicio debe permear a la composición y viceversa; debe convivir en un auténtico y propio todo. Esta idea se profundizará más adelante a la hora de entender y concebir la forma de las composiciones y de su consecuente estructuración.

El momento en que el individuo empieza la exploración de construir *cantos*, es decir, de materializar ideas del interior hacia el exterior por medio de la improvisación; comienza a surgir un fenómeno muy interesante aparentemente contradictorio con la idea del abandono de las pretensiones y la frustración: el *fracaso*. Las múltiples salidas en falso que en principio son un conjunto de factores y causas que desembocan en un declive y en la pérdida de innumerables ideas, pero que realmente son inicios sin senda, ideas que esperan seguir siendo desarrolladas y contadas. Son caminos que nos llenan de incertidumbre al no saber hacia dónde se dirigen por no poder entenderlos en el instante a falta de alguna perspectiva sensible del momento, del contexto y del espacio (Peters, 2009)

La sensación de *fracaso* está más influenciada por el nivel de percepción del experimentador y de la intención del momento presente que por la calidad de las ideas en sí mismas. Por esta razón es vital poder volver a ellas mediante el recurso de la grabación siempre que se quiera. Al regresar con otra sensación, la que ha cambiado es la sensibilidad y las ideas toman un nuevo sentido, encuentran su rumbo. De esta manera el peso se vuelve más ligero y las cancioncillas vuelan libremente (Deleuze-Guattari, 2004).

En este sentido la libertad toma otro significado, se alimenta de la noción de convicción por los elementos creados y la impresión de confianza por la práctica de la improvisación. La libertad es, de esta manera, un camino de desprendimiento, de intuición; es el punto cero de la construcción, de la permisividad, incluso, si no hay una intención todo es permitido (Cage en Konstelanetz, 2003) “Es pensando en la libertad como inicio y no como fin del arte mismo, que la conexión entre libertad y origen es establecida” (Peters, 2009, p. 2).

John Cage resalta la inutilidad de los propósitos, ya que ellos son escultores de panoramas imaginarios y es por medio de la eliminación de un propósito que se incrementa la conciencia (Konstelanetz, 2003, p. 231). Pero Cage no solo aconseja abrazar el abandono de la intención, de la disposición y de los propósitos para *liberar* la música de la artificialidad. Hay algo superior y por consiguiente más laborioso de apartar: “tenemos una memoria, y sin embargo es de ella que debemos liberarnos y al mismo tiempo a ella debemos sacarle provecho” (Konstelanetz, 2003, p. 223).

Personalmente, encuentro que lo anterior es intrincado puesto que Cage también destaca lo siguiente:

Lo que nunca he apreciado de la improvisación es el retorno a la *memoria* o al *gusto* [cursivas añadidas]: volver a las cosas que se han aprendido o de las cuales nos hemos acostumbrado -algunas veces de manera consciente, deliberada, algunas veces de manera insidiosa. (Konstelanetz, 2003, p. 240)

Teniendo en cuenta lo anterior, aún en la improvisación hay costumbres, atajos y decisiones repetitivas que se salen de mi control y que puedo intentar borrar de mi

memoria, pero que paradójicamente estoy convirtiendo en una predisposición, en una intención que alejo de mi realidad y de los niveles inconscientes que me definen (manifestaciones mentales propias) y caracterizan como individuo creativo, artístico y musical. Por una parte, es completamente válido lo que Cage trae a colación: desarrollar y ejecutar de una manera completamente automática decisiones y expresiones musicales que ni siquiera sé si quiero que sucedan. Además, nos ubicamos en un punto en el que las aseveraciones en cuanto al gusto son inoportunas e irrelevantes, por ende, mejor pasar por alto las consideraciones subjetivas que hablan de lo que es bello o no. Pero, por el otro lado, negar del todo mi memoria y mis gustos se convierte en una empresa utópica y el proceso de aprendizaje de los últimos seis años en algo inútil. De hecho, como bien Cage lo señala anteriormente, de la misma memoria puede surgir un provecho invaluable (Konstelanetz, 2003, p. 223).

Podríamos disponernos a tratar de controlar nuestros gustos y entender el camino de la percepción personal para contener algunos gestos instantáneos, pero al final del camino encontraríamos solo más y más elementos por eliminar en una constante espiral hacia lo imborrable. Hay unos procesos y actos que son inevitables; que están más ligados con una noción estética que se han forjado a lo largo de la formación académica, y en mi particularidad en el énfasis de jazz. Influencia inexorable por algunos de sus rasgos, colores y matices. Y no sólo eso, sino los múltiples gustos inimaginables que he desarrollado en mi discurso artístico desde que tengo uso de razón; ya sean adoptados de manera consciente o asimilados de manera subconsciente por el efecto de vivir en Colombia, en una ciudad y sobre un modelo y discurso socio-político y económico post-colonial. Bien señala Foucault que “el poder encuentra el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, sus discursos, *su aprendizaje* [cursivas añadidas], su vida cotidiana” (Foucault, 1992, p. 89). Existimos de una manera inherente con todo lo que hemos aprendido.

Por otro lado, hay una necesidad del compositor que improvisa por lo novedoso, pues a menudo está en desacuerdo con la situación real de su experiencia con relación a su entorno. De este modo vive situaciones diferentes entre lo que es moderno y lo que es “viejo”, en otras palabras, entre el presente como novedad y el pasado como tradición.



(Peters, 2009, p. 1) Ciertamente hay una influencia del jazz que a la vez que se preserva, funciona como punto de partida y resuena de un modo errado cuando se altera o se elimina como camino hacia la *novedad*. Es ahí donde radica el problema pues “la novedad es un esfuerzo, un estado de tensión” (Konstelnetz, 2003, p. 240) que entorpece la actividad sensible del compositor.

Gary Peters, basado en los pensamientos de *re-origen del pasado* de Walter Benjamin y de *reapertura* de Martin Heidegger, comenta que debe existir un entrelazamiento sencillo de la tradición, entendida como los conceptos académicos y de los que son parte nuestra por costumbre, donde en servicio de la percepción puede ser preservada o destruida (Peters, 2009). Este tipo de razonamientos son la base del estilo de las composiciones y son la evidencia de dicha preservación en los estadios donde predominan los rasgos tradicionales del género.

Por lo tanto, la memoria adquiere una utilidad diferente cuando se es consciente de su ausencia, siendo reivindicada, toma el mismo valor que posee un color en una pintura. La podemos utilizar con sus diferentes tonos, en gran parte de la superficie o sobre todo el lienzo. O simplemente, puede no existir. Puede ser consumida, en un momento puede acabarse dejándonos sin aparentes recursos y por ende, puede ser remplazada.

Los ejercicios creativos alrededor de la memoria y del gusto son los más complicados y más alejados de nuestra realidad. A su vez, son los que más afloran las cualidades del mundo intangible de la mente pero con la comprensión del exterior de las cosas que vemos, olemos y probamos. De las mismas que nos naturalizan y nos acercan a los aspectos más puros y sencillos del universo, aquellos que pretenden ser el insumo para la elaboración de las composiciones enmarcadas en el presente proyecto.

Estas obras y su procedimiento de composición fueron ordenados por la constante alimentación de las anteriores reflexiones, siendo de vital importancia para la organización de las manifestaciones creativas señaladas a continuación.

## PROCESO Y CONSTRUCCIÓN DE LAS OBRAS

En la búsqueda de un proceso creativo que interviniese lo menos posible con el fluir de las ideas y materiales musicales, tanto en su origen como en su desarrollo, fueron apareciendo algunas prácticas que estimulaban la sensibilidad para la composición.

En primer lugar, el hábito de la creación debía ser permanente, es decir, debía convertirse en un ejercicio recurrente lo suficientemente constante para incentivar al ser y a su vez adecuado para no para presionarlo y que resultara una obligación. Por consiguiente, la finalidad es realizar ideas artísticas sencillas no necesariamente musicales a fines a la sensibilidad personal o producto de un pensamiento cualquiera como lo pueden ser: el escrito de un par de líneas como reflejo y respuesta de cualquier tipo de lectura, un dibujo, la creación de un escrito inédito de carácter narrativo, vivencial, filosófico o de cualquier otra índole, tomar una fotografía, una melodía en el piano, etc. Lo importante de estas expresiones y creaciones es su sencillez y corta elaboración dando como resultado un hábito casi diario y el acercamiento a una creatividad del ser más integral.

A partir de cada una de estas ideas nace un pensamiento singular, que en su esencia puede o no tener relación explícita o implícita con la creación primaria. En consecuencia, a través de la percepción de dicha idea y de la improvisación en el instrumento se presenta un pasaje musical un poco más desarrollado que nuevamente, está o no relacionado de manera directa con los postulados anteriores. Por ejemplo, digamos que he escrito un texto, que en primera instancia consiste de dos líneas en las que hablo de lo ambivalente que es el lodo, en su infinitud y en su pequeñez. Como resultado obtengo un pensamiento singular que es el *calor* como mecanismo de transformación de la materia, en este caso particular, cómo el calor de un horno puede modificar las características físicas del barro y del agua para convertirlo en cerámica. Posteriormente improviso y materializo una idea musical de dos compases como reacción a la idea de calor transformador.

Asimismo, si fuese en principio una idea musical se desarrollaría este proceso; aquí lo relevante es que la fuente de inspiración venga de lugares poco contemplados, que sea reactiva y que provenga de un carácter genuino del ser, es decir, que nazca de las fuerzas naturales del individuo.

Seguido a lo anterior, la nueva idea musical estará inherente en el consecuente proceso de improvisación que dará como resultado la composición. Por tal motivo es materia prima para el desarrollo de la pieza y se estructura sólo mediante la improvisación. Siendo consciente de los múltiples escenarios que esta idea musical puede desarrollar me dispongo a realizar versiones improvisadas con el material como si fuesen interpretaciones finales tipo concierto. Resulta un excelente recurso para la preservación de las ideas que resultan del anterior ejercicio, grabar dichas interpretaciones finales.

Gracias a las grabaciones es posible escuchar, destacar, recopilar y sobre todo rescatar pasajes musicales interesantes que en la velocidad de la improvisación fueron fuentes de energía, pero que bajo los efectos de la espontaneidad se pudieron difuminar y perder siendo estas potenciales para la composición. Partiendo de la grabación se desarrolla una reflexión de los recursos creativos empleados sin importar su índole y se contempla la extracción de dichos recursos para una posterior ejecución. (Carbonell 2002; Matthews, 2012). Frederic Rzewski habla de este paso de información de la memoria a corto plazo a una de largo plazo como la forma más básica de composición (1999, p. 379). Grabar una idea es simplemente recordarla lo suficiente para que pueda sobrevivir al paso del tiempo.

En consecuencia, cada una de las partes de la obra se empiezan a ensamblar y sobre cada versión de la pieza se crea un círculo de nuevas grabaciones que dan como resultado una evolución progresiva de los materiales, de las melodías y de las texturas. En este punto sucede la transformación de la improvisación a la composición. El proceso de seleccionar los materiales de las grabaciones sobre otros es un proceso más consciente que intuitivo (Rzewski, 199, p. 379) que da como resultado una obra distante a la idea original sin apartar, por supuesto, el fenómeno de asociación libre del cual respiran las obras.

Entender lo que es improvisado y lo compuesto como partes de un proceso, pone al objeto y la función de la improvisación como un medio para llevar a cabo un fin dentro del método. Por consiguiente, ¿podrían haber limitantes para la improvisación? En este punto intermedio la improvisación empieza a condicionarse por los eventos que progresivamente se crean. Si bien Rzewski habla que es fundamental que en la improvisación libre haya una autonomía del momento, en la cual las cosas suceden sin

ninguna razón (1999, p. 382); es evidente que cada improvisación es el resultado de un orden previo que es la improvisación que la antecede, y el orden lógico está dado por aquella reinterpretación de los materiales creados previamente. Teniendo esto en cuenta, los impulsos previos pueden tener más relevancia y presencia para la futura improvisación. Esta misma tenderá a una estabilización del tiempo teniendo cada vez más una relación inconsciente con los materiales que interactúan.

La improvisación describe un mundo donde las cosas pasan sin causa y sin dirección. Simplemente suceden (Rzewski, 1999, p. 383). En el escenario inicial, puede que exista o no una causa, un estímulo. Ahora, en el escenario posterior donde la improvisación hace parte de un desarrollo, sí hay una causa que genera una respuesta y la continuación de una historia, los eventos suceden como reflejos, reacciones de un relato que sigue en construcción.

En el momento de darle cierre a la obra ocurre un fenómeno interesante: así como la pieza puede acabar en cualquier punto por una actividad reiterada de acondicionamiento, puede no acabar nunca por el estímulo constante de los materiales esperando un efecto. Este efecto de ese llamado círculo, en teoría es un ejercicio infinito de creación y reconstrucción que difícilmente puede tener un punto final. Lo anterior constituye una dificultad en el proceso y como cualquier improvisación puede recurrir a una determinación consciente de parar de tocar o en una resolución del objeto musical.

Decisiones como la inclusión de otros instrumentos deben aparecer como necesidades y es mediante la interpretación constante de las piezas que estas y otras dudas tienden, eventualmente, a encontrar una respuesta, ya que nunca deben responder a dificultades técnicas o autómatas, sino a propósitos artísticos.

Es relevante identificar un proceso de creación para destacar las herramientas que aportan al desarrollo de un ejercicio creativo intuitivo pero consciente. De esta manera, se traza un procedimiento que difiere al de ser meticuloso y se aleja de la minuciosidad. Siguiendo lo dicho por Descartes, el método no es considerado como un camino sistemático para llegar a un conocimiento sino como un modo singular de procesamiento ligado a una vida individual (Peters, 2009). Es la decantación de operaciones que funcionan en primera

medida a modo personal en beneficio de un ser en particular; por consiguiente es completamente válido vincular este comportamiento a la construcción de un método.

En el momento en que las ideas y los fragmentos musicales necesitan ser puestos en el pentagrama, ocurre un fenómeno de traducción que ajusta los materiales y los estandariza. Siendo, por supuesto, este un procedimiento necesario, no deja de alterar la naturaleza sensible e improvisada de las composiciones, pues de cierta manera las encasilla en barras de compás. Bien lo señala Rzewski: “Aunque sea posible describir con palabras un sueño o una pieza musical, es ciertamente imposible reproducir la experiencia original... la descripción del sueño o de la música no se puede hacer en absoluto sin un cierto grado de falsificación.” (1999, p. 380). Lo anterior resulta más interesante cuando surge la siguiente necesidad: a pesar de los procedimientos posteriores que intervienen en la obra, tales como su estructuración, ensamble y continua interpretación, siga manteniendo su esencia y carácter improvisador inicial con el que fue concebido. ¿Cómo devolverle a la pieza dicha esencia después de haber sido manipulada por estos mecanismos necesarios para su constitución?

En primer lugar, el recurso del que siempre debe respirar la composición es el de la incertidumbre, otorgado por el vértigo de la continua improvisación en diversos niveles. En este sentido, no todos los materiales y recursos musicales están escritos ni del todo estipulados, es decir, siempre hay un componente volátil en las interpretaciones, ya sea que esté dado por el timbre, el registro, el tiempo, los unísonos, el acompañamiento, etc.

En segunda medida, la improvisación no se puede desprestigiar; tener presente la observación realizada por muchos autores: la reutilización desconsiderada y poco reflexiva de los clichés (Peters, 2009, pp. 1-2). Lo anterior opaca y oprime la verdadera virtud de la práctica, especialmente, si los recursos provienen específicamente del estilo y las maneras del jazz.

Otro elemento importante está relacionado con el *control*; si bien Cage estaba interesado en la no intención para asemejarla a realidades palpables (Konstelnetz, 1970, p. 55) resulta más interesante poder discernir las intenciones y controlarlas. En este sentido, es

significativo evitar que las improvisaciones representaran o fueran una reproducción idéntica de las ideas originales. Apartar las expresiones musicales del primer imaginario también es un método para alejarse de las mismas maneras e ideas repetidas.

Por otro lado, esta decisión responde a otra necesidad que por momento se enmascara gracias a la presencia de algunas distracciones. La descripción que representan estas ideas siempre debe ser reflejo de la sensibilidad del compositor, como lo apunta Bailey:

“la pregunta no es si la descripción es subjetiva, objetiva, parcial... es más si la descripción dice algo significativo acerca de la experiencia intuitiva, así la experiencia en sí, se convierte en algo de lo cual podemos aprender y al hacerlo, aprender acerca del fin u objetivo de la experiencia...” (Bailey, 1980, p. xi)

Bajo esta misma premisa resulta interesante identificar los elementos que estén condicionando la improvisación, transformarlos o, por lo menos, ser conscientes de su existencia. Naturalmente, el elemento que más condicionará la improvisación será el contexto, entendido como una serie de rasgos y recursos expresivos que de forma inevitable hacen parte del individuo y son el resultado intelectual de nuestras vivencias, gustos y memorias. Por otro lado, existe el condicionamiento físico supeditado por operaciones musculares relacionadas exclusivamente con el organismo. Este fenómeno, llamado por Tom Nunn como el *Cuerpo Inteligente* es “un mecanismo impulsivo entrenado, experimentado, no autoconsciente de creación espontánea” (1998, p. 22) que está limitado por el cuerpo en sí, la capacidad y recursos técnicos del mismo. Nuestro cuerpo es un instrumento que guarda reacciones, reflejos causados por la repetición, la experiencia y los gestos espontáneos que responden de manera directa a un efecto de comodidad y fluidez que no causa esfuerzo mayor. Las manifestaciones que surgen del *Cuerpo Inteligente* y de la mente subconsciente responden de manera impulsiva; (Nunn, 1998, p. 23) estimulados ya sea por el exterior o el interior.

Por consiguiente, siendo consciente de los parámetros de mi control y de las operaciones musculares que reaccionan espontáneamente, puedo tratar de establecer otros parámetros fuera de estos, exponiendo el espectro creativo y el mismo cuerpo a escenarios incómodos

donde constantemente deberán replantearse. Las capacidades técnicas sufrirán una exposición y las composiciones empiezan a transitar por nuevos sentidos. De igual forma, cuando se omite la primera intención de una idea musical que se quiere plasmar y por el contrario, se le da prioridad a llevar a cabo los segundos pensamientos de la mente, las notas y su intención aterrizan en otros lugares de los paisajes sonoros.

La idea del *control* termina desarrollando la siguiente reflexión: comprender que no todas las ideas son más útiles al exterior de la mente y que convenientemente se pueden quedar dentro de nuestro ser como intenciones potenciales. De esta forma, suceden más eventos en mi cabeza que en mis manos, de cierta manera no todo lo que escucho lo reproduzco y lo que toco se convierte en un *diálogo*; una respuesta a lo que suena en mi interior, no un espejo. En consecuencia, el silencio tiene una relevancia y juega un papel trascendental para depurar y exteriorizar los elementos. No sólo nos da chance de asimilar e interactuar responsablemente con los materiales que están convergiendo, sino que nos convierte en espectadores y nos sensibiliza tanto en el momento compositivo como cuando los miembros del ensamble se relacionan. Como bien señala Cage mencionando a Daisetsu T. Suzuki, “el silencio es la multiplicidad de actividades sonoras que constantemente nos rodean” (Konstelnetz, 2003, p. 245). Al escucharlo estamos atendiendo a la naturaleza, oímos el lugar que debemos ocupar en ella. Se renuncia a la visión tradicional de que el arte es un medio de la expresión propia y se contempla la proposición de que el arte es un medio de la alteración propia. En consecuencia, el objeto que más sufre transformaciones es la mente, poniendo a prueba sus procesos creativos y replanteando las concepciones básicas del arte (Konstelnetz, 2003, pp. 240-244).

Teniendo en cuenta lo anterior, muchas más intenciones se pueden controlar y transformar. Podemos replantear algunos principios que asumíamos completamente válidos y que a su vez limitan las capacidades artísticas y creativas. En este sentido aceptar por defecto determinado formato sin previamente plantear una necesidad en concreto puede ser contradictorio.

Debido a esto, cada una de las piezas responden a una necesidad en particular y por lo tanto, el formato suele variar. Incluso dentro de las piezas la presencia de los demás

instrumentos no es continua. Las estructuras y los actos musicales que se repiten sin consideración es algo de lo cual deberíamos liberarnos, (Konstelanetz, 2003, p. 232) no sólo entendiendo a las estructuras como una división de las partes, sino de la disposición de los materiales y sus relaciones sobre los instrumentos.

Hay que tener en cuenta que los pasajes que se repiten, responden por un lado, a una reiteración consciente a modo de bucle de una idea musical específica para desarrollar unos resultados estéticos e intuitivos. Por otro lado, si la experiencia compositiva es completamente sensible y reflexiva no hay tal cosa como la repetición, cada intento es único y cada reiteración difiere en algún sentido de su semejante. Es gracias a nuestra capacidad de reconocer los detalles, que nos damos cuenta que cada elemento se ubica en un punto singular en el espacio. (Konstelanetz, 2003, p. 237)

De la misma manera, el proceso de montaje de las piezas tuvo en cuenta varios de los principios mencionados previamente. Sin embargo, en el desarrollo del mismo surgieron ciertos comportamientos que se pueden enmarcar de manera general:

Como es de cierta forma incierto y sobre todo cambiante el desarrollo de las obras desde su concepción, los demás integrantes del ensamble deben ser conscientes de ello y agentes de movimiento y sensibilidad constante. Por lo tanto, “deberían ponerse en el lugar donde el compositor se encontró: en un punto el cual era diferente al resultado final” (Duckworth, 1999, p. 26) para potenciar el desenlace de las piezas. Por consiguiente, hay algunos eventos sonoros que no están escritos, que no son posibles controlar. Periodos en el tiempo donde existe cierta libertad de construir escenarios indeterminados. Pese a eso, hay una expectativa y cierta sospecha basada en un planteamiento pactado anteriormente.

Esta premisa conduce al hecho innecesario de imponer emociones sobre las de los otros, no existe algún tipo de obstrucción que impida que los demás instrumentos y organismos sean centros (Konstelanetz, 2003, p. 225).

Por otro lado, cada composición en sus propias particularidades, resuelve con distintos recursos ciertas necesidades, por lo tanto algunos elementos serán profundizados singularmente.



El ejercicio completo dio como resultado seis piezas en un formato base de piano y batería. Esta decisión responde a búsquedas planteadas con anterioridad, al mismo tiempo que proporcionó una sonoridad interesante donde el diálogo es fundamental y las funciones de cada una de las partes intentan mantenerse en constante colaboración. Por consiguiente, el formato no sólo reconsidera las cualidades de cada instrumento sino que le da importancia y representa los principios sencillos de *melodía* y *ritmo* mencionados inicialmente. Los otros instrumentos que convergen: el saxofón y la guitarra, reaccionan a objetos particulares del devenir de las composiciones.

## **Las Obras.**

### **1. *Señales.***

La composición lleva por nombre el pensamiento singular, resultante de la escritura de dos líneas que hablaban sobre la aparición de un prisma que nace de las capas de materia. (Anexo B, Ejercicio No. 2) Interpretación que dio como resultado sensible la reflexión acerca del siguiente concepto: “una señal”. El proceso de composición tuvo un desarrollo muy horizontal que nació con un ostinato de los primeros dos compases (Ilustración 1). Esta idea, no estaba enmarcada en una métrica específica, así que recurrí a la idea de alejarme de un pensamiento inicial dando como resultado la métrica de 3/4. Particularmente, esta obra a partir de su idea musical primaria adoptó una métrica aparentemente fija, donde los demás elementos musicales que se iban generando trataban de amoldarse de forma elástica a ese principio.

La pieza funciona con constantes secciones improvisadas de la batería, compases cortos donde esta toma protagonismo a lo largo de todo el tema. De hecho, la pieza inicia con el ostinato mencionado y la batería comentando y realizando su solo enérgicamente sobre él. La naturaleza de la obra hace que muestre una sucesión de materiales y gestos musicales nuevos a modo de células sencillas donde continuamente se mezclan, llevando a paisajes sonoros cambiantes marcados por la textura del piano y los silencios concedidos por la batería. El aspecto más importante

a destacar es el tratamiento dinámico que se le querían otorgar a los diferentes episodios de la pieza donde la batería viniese de un plano trasero y de momento se situara justo en el frente del espectro sonoro. Las texturas del piano van desde melodías muy punzantes engendradas desde el ritmo a dos manos, la tradicional armonía y melodía, hasta la exploración de los registros en estructuras de acordes a modo de *clusters*.

The image shows a musical score for a piece titled "Ostinato Rítmico/Armónico". The score is written for piano and drums. It begins with a tempo marking of quarter note = 90. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: "Drum Fill" and "Drum Solo". The "Drum Fill" section consists of a single measure with a complex rhythmic pattern. The "Drum Solo" section consists of two measures, each with a complex rhythmic pattern. The piano part is written in treble and bass clefs. The first measure of the piano part is a single note in the bass clef. The second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The tenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eleventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twelfth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fourteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventeenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The nineteenth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twentieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The twenty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirtieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The thirty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fortieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The forty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fiftieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The fifty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixtieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The sixty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The seventy-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eightieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-first measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-second measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-third measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-fourth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-fifth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-sixth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-seventh measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-eighth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The eighty-ninth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The ninetieth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef. The hundredth measure of the piano part is a cluster of notes in the bass clef.

Ilustración 1 Ostinato Rítmico/Armónico

La partitura señala algunos apoyos rítmicos que constantemente secundan los gestos que realiza la mano derecha y la consecuente conformación de unísonos. Por otro lado, indica la presencia de una improvisación libre a partir de una célula rítmica muy concisa y repetitiva producto de improvisaciones previas. Todo lo anterior, propone una estructura compacta entre solos y pasajes escritos donde los materiales se construyan y deconstruyan constantemente.

## 2. *Esperado No. 3*

La pieza nace a partir de una idea repetitiva en la mano derecha (Ilustración 2), que tras su revisión en las grabaciones se ajustaba a modo de superposición con otro gesto musical de la misma grabación en la mano izquierda. Dicho proceso dio como resultado una célula muy pequeña en métrica 7/8 y a dos manos, donde posteriormente la mano derecha permanecía tocando la melodía con una construcción a modo de arpeggio y que se reiteraba de tal forma que funcionaba como un “mantra”, entregándole importancia e interés sonoro debajo de esta melodía, es decir, en la mano izquierda. A partir de la improvisación, estructuralmente se generaron dos momentos,

el primero, descrito anteriormente y el segundo, respondía a una estructura apoyada en un bajo con mucho movimiento y contenido melódico; por su parte, la mano derecha toca acordes con una concepción muy percutiva. Este gesto percutivo replantea la disposición de las partes como se mostraron en el primer momento, puesto que en esta sección los dos planos dialogan en un mismo nivel de relevancia queriendo así, complementarse más que acompañarse.



*Ilustración 2 Idea original de la mano derecha.*

Inicialmente la pieza comprendía una sección de solo de carácter convencional, pero al plantearme una vez más la pregunta alrededor de las necesidades artísticas, decidí eliminar esa sección para dar paso a una exploración de los materiales desde el aspecto rítmico y los patrones que lo contenían. Esta exploración consiste en desarticular la primera parte en 7/8 realizando agrupaciones rítmicas de tresillos, cuatrillos, quintillos de negra en relación con las corcheas. Por otro lado, reconstruí el patrón del arpeggio de 7 corcheas y teniendo como base el mismo espacio en el compás sin desarticularlo empecé a desarrollar agrupaciones de 3 hasta 8 corcheas. Por consiguiente, la percepción del pulso se hacía más grande, entregándole una nueva sensación de estabilidad-inestabilidad a la obra. Este recurso desapropió en gran medida los tiempos fuertes y le otorgó un espíritu más cercano a su origen improvisado, oxigenando más los elementos y eliminando algunas subdivisiones innecesarias.

En cuanto al formato y el papel de los demás instrumentos, se asemejan más a personajes que aparecen y desaparecen del paisaje sonoro. La guitarra actúa y tiene mayor presencia en la primera sección donde con sonoridades particulares integra el espectro que resulta en mayor parte estático. Las notas largas y las micro-divisiones acompañan los timbres que se asemejan a una bruma sobre el agua que poco a poco

permite observar un objeto a la distancia. Por el otro lado, el saxofón sólo aparece en la segunda sección donde de manera intrincada busca darle forma a la melodía escondida entre las notas que conforman los acordes del piano. Este personaje llena de una claridad que altera el devenir de dicha melodía en una búsqueda incesante por el canto. Estos dos personajes retratan de una manera más directa la idea primaria de la canción: “la espera”.

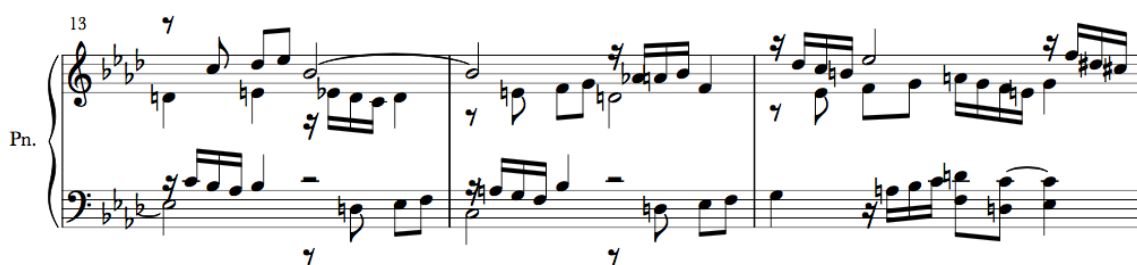
### ***3. Acerca del Lenguaje.***

La pieza nace de un ejercicio de escritura que consistía en ocupar con situaciones específicas diversos roles de la sociedad. En esta oportunidad el texto suponía un comunicado de despido formal, este estaba escrito por el líder de la junta de socios dirigido a un empleado de la fábrica, que por asuntos idiomáticos le era completamente extenuante comunicarse y llevar a cabo sus obligaciones y labores. (Anexo B, Ejercicio No. 5) A partir de esta carta surgió la idea del “lenguaje” y a su vez, los primeros materiales de composición que de forma muy indirecta trataban de reaccionar alrededor de las expresiones y objetos usados para comunicarnos en la vida cotidiana.

La composición cuenta con materiales de diverso carácter y textura. Proponiendo desde la interpretación, tener presente de forma constante el concepto del control respecto al agotamiento irreflexivo de las dinámicas y los gestos sobre adornados que no sean pertinentes para la narración de la pieza. La idea principal de cinco compases se presenta dos veces delineando los paisajes, los motivos y el contexto de los elementos sonoros. Desde su instrumentación: piano acústico y batería recrean una reacción constante entre las proposiciones de ambos intérpretes. Con respecto a ese paisaje mencionado, la batería recrea los árboles, las montañas, el cielo, la brisa; mientras que el piano presenta los primeros objetos, las situaciones y los individuos.

Se recrea una sensación de tiempo que no es rígida, paciente ante los sucesos y se construyen transiciones con congruencia entre las partes, que responden a una sensación de unidad y compacten la pieza de una manera natural no impositiva.

Por consiguiente, la batería genera una sensación de impulsos que poco a poco acopla las percepciones de pulso de los dos ejecutantes en una sola. Es en ese momento donde se presenta una nueva sección y textura mas contrapuntística y por consiguiente se desarrollan motivos a tres y luego a cuatro voces. En esta sección, la interpretación debe controlar el impulso automático que la precipita hacia el uso inconsciente de la subdivisión (Ilustración 3).



*Ilustración 3*

El desarrollo de la pieza va insinuando progresivamente la necesidad de más recursos dinámicos. Estos desencadenan en un episodio de improvisación completamente consecuente con las intenciones y objetos musicales desarrollados a lo largo de la composición. Las dinámicas juegan un papel muy importante para la interpretación y enriquecimiento de la misma, infundiendo una noción de libertad. La exageración de ellas por parte de uno solo de los instrumentos aportan un desequilibrio interesante con el cual reaccionar y surge una oportunidad para crear un punto alto de energía. (Konstelanetz, 2003, pp. 238-241)

Por otro lado, se explora y se tiene en cuenta el principio del silencio para insinuar el hecho de que siempre hay música así no lo queramos. Mientras que este sucede, encontrar un cambio significativo en la mente de quien lo genera, para de esta manera aceptar los sonidos que existen y el devenir de la obra. Con ello no imponer ideas propias, sino entregarse a este fluir. (Konstelanetz, 2003, p. 244)

#### **4. Casa/Ahora.**

La pieza nace de la transcripción exacta de una sesión de improvisación grabada (Anexo D), la cual no estaba basada en ninguna idea o concepto previo. Es una expresión de la música por la música, plasmada en una melodía en formato de guitarra eléctrica, saxofón, batería, piano eléctrico y piano acústico. La presentación de esta melodía en el papel, supone ser lo menos informativa posible, poniendo en la consideración de cada intérprete la intención, el pulso y el tiempo que cada uno decida.

El concepto del silencio se emplea de la misma manera que en la obra anterior sobre cada intérprete, guardando la salvedad de que la melodía siempre debe estar escuchándose en la cabeza de cada quien y que se reanude desde un punto de vista distinto, el cual está sujeto a un proceso de reinterpretación.

El carácter de la obra se relaciona mucho con las apreciaciones que tenía John Cage alrededor de los sonidos del ambiente: “no tienen orden, se sobreponen, actúan entre ellos sin ninguna condescendencia, son libres en su naturaleza de ir y venir cuando lo desean” (Konstelanetz, 2003, p. 243). Teniendo en cuenta esto, la versión original de la melodía se pierde, se borra de la memoria que en un inicio tenía una intención muy definida y particular. Los rasgos característicos de la misma se nublan y se entregan a una especie de caos.

De manera muy posterior, producto del análisis, se añadieron unos centros tonales que descifrarán armónicamente lo que podía estar sucediendo con la melodía en su singularidad.

Por otro lado, la obra está dividida en dos partes donde cada una funciona completamente independientemente con respecto a la otra. Por lo tanto, el orden de como se tocan puede invertirse cada vez que se interpreta. Cada una de estas partes tiene un carácter armónico distinto y aunque hacen parte del mismo universo de la obra, la intención de dividir las es crear un cambio consciente de la interpretación que diste en comparación con la otra parte.

En cuanto a la batería, como todos los recursos de la obra parten de la melodía, se

grabaron unos apartes cortados de las interpretaciones de la misma con la guitarra en diferentes registros, timbres y efectos a modo de que el baterista pueda usarlos a lo largo de la pieza. Estos pequeños gestos melódicos son el recurso primario del baterista, quien los manipula en extensión, velocidad y efectos; mezclándolos con una reinterpretación de los mismos desde la batería acústica. Este ejercicio hace que, aunque los pueda manipular, gran parte de los elementos y el ordenamiento de los sonidos sean impredecibles; y que su aparición condicione de forma inesperada la interpretación de cada uno de los músicos.

Por otra parte, el score de la batería a parte de la melodía en cuestión, sólo consta de una guía referencial a modo de gráfica que señala una curva de densidades de sonido ideales.

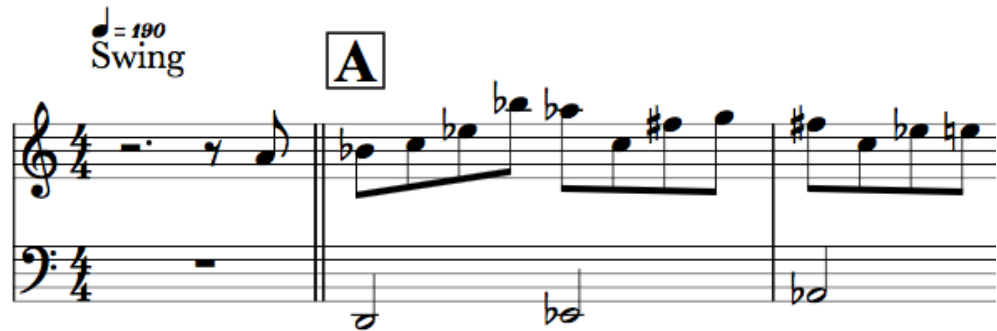
En su parte final la pieza encuentra su clímax en una melodía a unísono, donde la batería tiene gran importancia junto con el piano, ya que son los elementos que conducen progresivamente la masa sonora hacia este punto alto de energía. Con lo anterior, es importante señalar el rol de la melodía y sus múltiples extensiones, la convergencia de los pensamientos y la aceptación de cada uno de los mismos.

## **5. *Peralta.***

La obra tiene como referencia una fotografía de una persona en un campo morado de lo que parece ser lavanda (Anexo C). La belleza de la foto generó una reflexión alrededor del efecto que tienen los lugares sobre nuestras emociones y cómo el concepto se puede reestructurar a partir de lo que percibe el oído. Es decir, la música siendo un lugar seguro para estar, un lugar variable en constante transición, un lugar que puede ser una habitación, una sala, una azotea o un prado abierto.

Particularmente, la primera idea musical que se originó a partir de este pensamiento tenía subdivisión de corchea swing, mientras que la mano izquierda hacía un acompañamiento muy tradicional (Ilustración 4). El proceso fue similar a los temas anteriores donde el desarrollo de las composiciones era fruto de la escucha, de la

improvisación y la reacción donde el pensamiento creativo tiende a ser más horizontal sobre el tiempo.



*Ilustración 4 Idea primaria.*

La obra se caracteriza por tener pequeños episodios de descontrol dentro de partes que son todo lo opuesto. Son presentadas a modo de inserción de materiales ajenos al carácter controlado de la pieza y alteran la continuidad de la misma. Estas inserciones se materializan en un gran episodio donde el tempo cambia paulatinamente y se presentan nuevos materiales, que tienen como recurso para su desarrollo dos acordes mucho más modales en relación con la naturaleza tonal de la obra. Introducir un patrón inesperado que pueda sorprender hasta al otro intérprete es un fenómeno que llama a la improvisación, a la reacción de un evento no contemplado para entender el caos conviviendo dentro del orden. (Rzewski, 1999, p. 383)

Esta pieza muestra el aspecto más tradicional del proyecto, dejando a un lado la subdivisión de corchea swing se desarrolla una sección de solo con una forma más tradicional sobre un formato de piano y batería. En cuanto al rol de la batería, es muy cambiante durante toda la pieza, su subdivisión en ciertas secciones difiere notablemente de la melodía del piano, mientras que en las secciones de inserción toma mayor protagonismo. El piano, aunque principalmente presenta los motivos a desarrollar, es la batería quien los desarrolla en el segundo plano y entre los dos instrumentos construyen las transiciones.



## 6. *Cokum.*

Al igual que la pieza *Esperado No. 3*, esta obra parte de una idea musical en sí, la cual cuando escuché me transmitía un sentimiento de soledad, pero una soledad en estado de calma, lejos de la desesperación. Podría asemejarse a una marejada pacífica o una habitación de una cabaña en el interior de un espeso bosque de montaña. La idea era bastante irregular, lo que me llevó a un ejercicio de traducción bastante impreciso, que como se ha mencionado anteriormente, habitualmente contiene cierto grado de falsificación con respecto a la grabación.

Fuera de los procesos habituales para su elaboración, la pieza se nutre de algunos conceptos extramusicales. El primero de ellos es *la grieta*, representada por la presencia del saxofón en la parte inicial de la obra; puesto que el tema principal se presenta inicialmente de una manera convencional, entre la guitarra y el piano junto con la batería. Pero cuando las notas del saxofón intervienen, generan hendiduras en la interpretación del resto del ensamble. Esta influencia genera repeticiones que simbolizan el congelamiento y disfunción del tema principal y sólo se normalizan cuando el saxofón sale de escena. Cabe aclarar que las intervenciones del saxofón están dadas a la libre escogencia y antojo del músico, por lo cual se convierte en un ente de estímulo en busca de una respuesta o reacción relativamente inesperada.

Con el paso y desarrollo del material principal, estas grietas se hacen más fuertes y más prolongadas desencadenando una grieta mayor que dirige la pieza hacia su segundo episodio, donde todos los elementos se han corrompido en una improvisación colectiva. El tiempo, los matices y los materiales pueden verse alta o tenuemente afectados.

El segundo concepto que entra en juego es el del *antídoto*, representado por la melodía que empieza a realizar la guitarra en medio del aparente desorden que supusieron las grietas. Melodía relativamente corta que entrega un material completamente estable e inamovible, que de forma contundente recibe la respuesta de los demás instrumentos en melodías y contra-melodías, dividiendo así el formato en dos facciones.

El tercer concepto lo presenta la batería mientras sucede el enfrentamiento, se llama *esquila* y simplemente intenta hacer un llamado en sus propios medios y espontaneidad para un cambio de rumbo de la pieza que es indeterminado. Después de este tercer episodio hay una presentación de un nuevo material en forma de quintillos, este muestra la presencia de las grietas al unísono materializadas en una idea de las improvisaciones iniciales. Para de esta manera volver a relatar el concepto de la soledad o *Cokum* como lo autodenominé.

Esta pieza dista un poco de las demás por su carácter descriptivo, basado en el pensamiento de Cage que dictaba que quisiera encontrar un ejercicio de improvisación que no describa al intérprete si no lo que está sucediendo. (Konstelanetz, 2003, p. 237) Por medio de conceptos extramusicales, intentaba apropiarse a cada intérprete de su función en los momentos puntuales de la improvisación o de la composición, aportando directamente no a su condición sino a lo que está sucediendo colectivamente. Y de esa manera “poder encontrar maneras de descubrir cosas que no conocemos en el momento que se improvisa” (Konstelanetz, 2003, p. 237).

La idea de las *grietas* y la intención contraria de ejecutar pasajes compuestos dentro de episodios de improvisación, va a favor de un juego de desequilibrar al otro y poder generar siempre la atención y concentración indicada. Con ello, el balance entre destrucción por parte del intérprete y construcción por parte del compositor queda a la merced de sus participantes.

A parte de las piezas descritas, el concierto como tal se alimentará de secciones improvisadas entre una obra y otra. Se trata de pasajes pequeños que reflejen algunos de los procesos para la composición y muy probablemente una pieza completa a piano solo que desarrolle estos mismos ideales.

## CONCLUSIONES

- Desarrollar una representación abstracta de una idea o de un evento inicial perteneciente a la realidad, es una empresa difícil de llevar a cabo. Sin embargo resulta gratificante evitar todos los caminos que conduzcan al facilismo de su representación.

- Los conocimientos desarrollados del jazz, las músicas populares, lo que oigo y lo que me gusta, son inherentes a mi expresividad y conducta musical creativa. Es mejor dejarse llevar por lo antecedido y aprendido en muchos casos. Del mismo modo, resulta gratificante tratar de crear con esos elementos otros caminos y puntos de llegada que pretender liberarse bajo cualquier motivo de una supuesta estética.

- Una parte es la cuestión del compositor, pero del otro lado ¿qué pasa y cuáles son las vivencias del compositor como intérprete? Encontrar maneras de escribir música donde los sonidos sean libres de mi intención, influye notablemente en la manera como toco las piezas. Liberar la música de mis intenciones (Konstelantetz, 2003, p. 244) y entender que hay cosas que no puedo controlar, pero sobre todo que no es necesario hacerlo, también hace parte de ser un buen intérprete.

Entender que como músicos de jazz tenemos la opción de destruir, de alterar lo que el escritor escribe o tiene por decir. Si aquello es bueno o malo dependerá de qué tan relevante queramos que sea.

- En un estado previo concebí la función de la melodía como el mecanismo más importante y valioso del ejercicio compositivo, pero las composiciones no lo revelaron de tal forma. Por el contrario, aunque puede que sea el inicio no es el fin del objeto musical. Y aún así, el fin no es tan relevante como lo fue haber encontrado un camino alternativo para llegar a él.

- Si bien concibo a la improvisación como un recurso primigenio para la construcción de objetos musicales, ¿Es diferente improvisar como última finalidad para la generación de piezas instantáneas que improvisar para componer? Tal vez la improvisación pura, sólo quiere vivir en el presente (Rzewski, 1998, p-385) mientras que al improvisar para componer hay una conciencia del pasado y una sospecha del futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, G. (2010). Prólogo. En C. Alonso, *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Dos Acordes.
- Bailey, D. (1980). *Musical improvisation: its nature and practice in music*. Prentice-Hall.
- Bonpensiere, L. (1953). *New pathways to piano technique: a study of the relations between mind and body with special reference to piano playing*. Philosophical Library.
- Carbonell, F. (2002). Improvisación, música y pensamiento contemporáneo. En *Improvisación, música y pensamiento contemporáneo* (pp. 40-50). Doce notas preliminares: revista de música y arte.
- Duckworth, W. (1999). *Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, And 5 Generations Of American Experimental Composers*. Da capo press.
- Foucault, M., Álvarez-Uría, F., & Varela, J. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta,.
- Gilles, D. F. (2004). Del Ritornello. En D. F. Gilles, *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 318-353). Valencia: Pre-Textos.
- Kostelanetz, R. (1970). Conversation with John Cage. *The Theatre of Mixed Means*. Pitman: London.
- Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with cage*. Routledge.
- Matthews, W. (2012). Improvisando: la libre creación musical. En W. Matthews, *Improvisando: la libre creación musical*. Madrid: Turner Libros.
- Nunn, T. E. (1998). *Wisdom of the impulse: On the nature of musical free improvisation*. Selbstverl..
- Peters, G. (2009). *The philosophy of improvisation*. University of Chicago Press.
- Rzewski, F. (1999). Little bangs: A nihilist theory improvisation. *Current Musicology*, (67/68), (pp. 377-386). Columbia University.

## ANEXOS

### Anexo A

#### **Partituras:**

1. Señales.
2. Esperado No. 3
3. Acerca del Lenguaje.
4. Casa/Ahora.
5. Peralta.
6. Cokum.

# Señales

Andrés David Gómez

**A**

♩ = 90 Drum Fill Drum Solo

Piano

**B**

5 Pn. Freerer

9 Pn.

**A'**

13 Pn.

**C**

17 Pn. Drum Fill Drums Out Insinuación Drums 2ª Rep.

20

Pn.

**D**

23

Pn.

Batería en negras haciendo bombo en i del 3

27

Pn.

Descompensación

31

Pn.

6

**E**

35

Pn.

Impro

39

**A**

Construcción

**B**

Pn.



43 Solo

Pn.

47 Solo

Pn.

Solo Final

51

Pn.

C

Drums In Solo

cresc. ---

54

Pn.

Drums Solo

57

Pn.

E'

60

Pn.

# Esperado No 3

Andrés David Gómez

**C1**

Piano

*pp*

5

Pn.

*p*

**C2**

9

Pn.

13

Pn.

17

Pn.

**C3**

21 Drum Fill

Pn.

25 **T** Guit. Ostinato Guit. en 7

Pn.

Cue

29 **A**

Pn.

33

Pn.

37

Pn.

41 **B**

Pn.

Sax. Toma la melodía superior.

45

Pn.

49

Pn.

53 **II**

Pn.

57

Pn.

61

Pn.

Se repite II improvisando los acordes de la M.I.

65 **B'** B con Sensación de ochosillos.

Pn.

Sax. Toma la melodía superior.

69

Pn.

73

Pn.

77 **I2**

Pn.

81 Guit. Insinuación

Pn.

85

Pn.

89 Ostinato en 5 o 7.

Pn.

93

Pn.

97 Material de Guit. como base para impro final.

Pn.

# Acerca del Lenguaje

A. Gómez

**A**

Piano

**B**

Pn.

4 6 6

7

10

13

16 A'

Pn.

19

Pn.

22

Pn.

25 *D.C. al Coda*

Pn.

Descenso transitorio al solo\*

28

Pn.

\*Solo:

	**F<sub>-7</sub>** **B<sub>o7</sub>**	**C<sub>-7</sub>** **E<sub>o7</sub><sup>b</sup>**	**G<sub>7b9</sub>** **A<sub>7#11</sub><sup>b</sup>**	**E<sub>Δ</sub><sup>b</sup>** **A<sub>7</sub>**
**A<sub>-7</sub><sup>b</sup>**	**B<sub>-7</sub><sup>b</sup>** **D<sub>7</sub><sup>b</sup>**	**E<sub>-7</sub><sup>b</sup>** **E<sub>o7</sub>**	**F<sub>-7</sub>** **F<sub>o7</sub>**	
**G<sup>-</sup>** **C<sub>7</sub>**	**A<sub>Δ</sub><sup>b</sup>** **G<sub>7</sub>**	**C<sub>-7</sub>** **A<sub>o</sub>**	**D<sub>13</sub>** **C<sub>o</sub>**	
**E<sub>Δ</sub><sup>b</sup>** **B<sub>7</sub><sup>b</sup>**	**C<sub>-7</sub>** **G<sub>7</sub>**	**A<sub>Δ</sub><sup>b</sup>** **G<sub>-7</sub>**	**E<sub>Δ</sub><sup>b</sup>**	

Los acordes señalados suceden como centros y sensaciones armónicas a través del tiempo, el cual es tan completamente libre, variable e impulsivo como el intérprete considere.



# Casa

Ahora/Casa

Andrés David Gómez

Parte

2

Pt.

3

Pt.

4

Pt.

4

Pt.

## Indicaciones:

### Episodio contrapuesto al episodio *Ahora*.

1. Sólo se debe tocar la melodía, siendo las notas presentadas (de forma ordenada) y los acordes el único material disponible.
2. La melodía debe tocarse de forma libre a criterio del intérprete, tratando de respetar los valores rítmicos presentados.
3. En cada sistema o en cierta cantidad de tiempo debe adoptarse una manera singular de interpretación, que varíe en intención y sensación de tiempo.
4. En cualquier momento se puede dejar de tocar, reanudando la melodía en el mismo punto o seguir escuchando la melodía en la cabeza y reanudarla en algún lugar posterior de dicha escucha (como si el instrumento se hubiese muteado).

# Casa


Ahora/Casa

Andrés David Gómez

5  
Pt. 

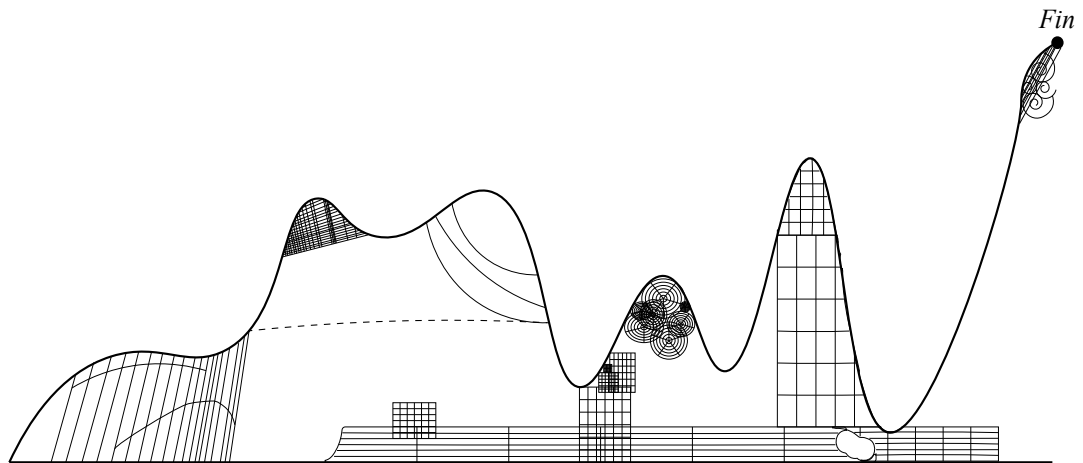
6  
Pt. 

7  
Pt. 

8  
Pt. 

9  
Pt. 

*Curva de densidad del sonido ideal.*



# Ahora

Casa/Ahora

Andrés David Gómez

Parte

1.  $B_{maj7} \#11$   $B$   $Db7$

2.  $B\Delta7$

3.  $Bb-11$   $Db$

4.  $B$   $Bb9$

**CODA**

5.  $F-$   $Bb-$   $Ab$   $D^{\circ}$   $Eb-$   $Gb\Delta7$

## Indicaciones:

### Episodio contrapuesto al episodio *Casa*.

1. Sólo se debe tocar la melodía, siendo las notas presentadas (de forma ordenada) y los acordes el único material disponible.
2. La melodía debe tocarse de forma libre a criterio del intérprete, tratando de respetar los valores rítmicos presentados.
3. En cada sistema o en cierta cantidad de tiempo debe adoptarse una manera singular de interpretación, que varíe en intención y sensación de tiempo.
4. En cualquier momento se puede dejar de tocar, reanudando la melodía en el mismo punto o seguir escuchando la melodía en la cabeza y reanudarla en algún lugar posterior de dicha escucha (como si el instrumento se hubiese muteado).
5. La CODA deberá tocarse tantas veces como sea necesario.



# Peralta

Andrés David Gómez

$\text{♩} = 190$   
Swing

**A**

Piano

5

Pn.

9

**A'**

13

Pn.

16

Pn.

20 Pn.

24 Pn.

28 Pn. Drums

32 **B** Pn.

36 Pn.

40 Descompensación Pn.

44 Pn.

48 Inicio Impro

52 C

56

59

62 A'' Drum Solo

66 To Piano Solo\*

Pn.

**CODA**

70

Pn.

74

Pn.



\*Piano Solo

**A**

|| D<sub>-7</sub> E<sub>7</sub><sup>b</sup> || A<sub>Δ</sub><sup>b</sup> B<sub>7</sub> || C<sub>-7</sub><sup>b5</sup> F<sub>7</sub><sup>b13</sup> || B<sub>-</sub><sup>b</sup> D<sub>7</sub><sup>b</sup> ||

|| G<sub>Δ</sub><sup>b</sup> A<sub>7</sub> || D<sub>-7</sub><sup>b5</sup> G<sub>7</sub><sup>b9</sup> || C<sub>-7</sub> F<sub>7</sub> || B<sub>Δ</sub><sup>b</sup> A<sub>7</sub> }  
1.

**B**

| B<sub>-7</sub><sup>b</sup> F<sub>7</sub><sup>#</sup> | B<sub>Δ7</sub> D<sub>7</sub> | G<sub>-7</sub> C<sub>7</sub> | F<sub>Δ7</sub> |

| A<sub>-7</sub><sup>b</sup> D<sub>7</sub><sup>b</sup> | G<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | F<sub>-11</sub> | E<sub>-11</sub> |

**C**

| F<sub>-11</sub> E<sub>-11</sub> | F<sub>-11</sub><sup>#</sup> G<sub>-11</sub> || A<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | E<sub>-7</sub><sup>b5</sup> A<sub>7</sub><sup>b9</sup><sub>b5</sub> |

| A<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> | G<sub>+</sub> F<sub>9</sub><sup>#</sup> | A<sub>Δ7</sub> | E<sub>-9</sub><sup>b</sup> E<sub>-9</sub> |

| A<sub>sus</sub><sup>b</sup> | B<sub>Δ7</sub><sup>b</sup> E<sub>13</sub><sup>b</sup> ||

# Cokum

Andrés David Gómez

Melodía Guitarra Vamp Till Cue

Piano

2 **EP1** Zona de Grietas

Pn.

3

Pn.

4

Pn.

5

Pn.

6 D.C. 4x

Pn.

El caos de las grietas desemboca en una improvisación colectiva, hasta que la guitarra decide tocar la melodía del EP2. De manera decisiva el resto de los instrumentos toman su papel (c. 10)

9 **EP2**  
Aparición de la Guit. mientras continúa la Improvisación //

Pn.

10 Campanazos de la Bateria

Los Campanazos de la batería desconciertan el momento dándole paso al momento solitario del piano el cual termina con la nueva grieta del saxofón representada por el EP3 y el posterior unísono.

12 **EP3**  
Unísono

Pn.

14 **EP1** Vamp till Fine

## Anexo B

### Ejercicios de Escritura:

Bitácora del ser.

#### Ejercicio No 1

Somos partes incalculables de un todo, desde el lugar que poseemos en el suelo hasta kilómetros arriba donde llega La Luz. En aquella intensa incertidumbre de cada mañana siempre hay una intención que de por sí, ya es perfecta, es ese momento donde el espectro de La Luz tendrá una salida hacia el exterior y que sin aún saberlo, su probabilidad de crearse en sí, se multiplica.

La intención primaria, por ser innata es perfecta, es maravillosa. Cada ente de vida se encarga minuto a minuto de crear ventanas de energía que disparen fuera y se liberen.

*Miércoles, 8 de agosto de 2018.*

#### Ejercicio No 2

Entre ese aire, hay capas difusas con contenido veloz, impalpable, sin forma y trastornable; bloques de polvo llenos de memorias sin olvido, hay recuerdos y soluciones arquetípicas de las conductas. Y allí, se crea un prisma que solo descodifica rayos de luz mas blancos que él mismo.

*Viernes, 10 de agosto de 2018.*

#### Ejercicio No 3

Cavidades que a veces parecen no tener forma, se despliegan como las capas más eternas de las olas. Pero su profundidad es incalculable y tan extensa como el mar mismo, así como las curvas superiores de las nubes que guardan algún brillo así de semejante manera es el detalle de su distancia. Pero todo se funde en una sola semejanza, porque difieren en muchas e innumerables otras cosas más.

Comparten el gas que las unen, los pequeños organismos de ideas que entretejen, una tan profunda y visceral, otra tan magna, elocuente pero sencilla.

Así comienza el diálogo.

*Martes, 21 de agosto de 2018.*

#### Ejercicio No 4

Centinela, es como se recuerda al viejo Jorge, sabio pero bastante inmóvil, incauto casi sin una sustancia real que lo caracterice. Sus colegas lo llamaron guardián por la capacidad casi en forma de don de manejar cualquier situación que resultara peligrosa para el almacén. Clientes angustiados e irritables eran su especialidad. Nadie como él, Nadie como ellos para ser su mejor equipo de atención al usuario. Hoy el viejo Jorge Centinela partió, el tiquete de bus que compró sal a las once de la noche y aunque llegó a la 1:30 de la mañana al terminal dijo “hay buses que salen cada sesenta minutos” - sin prisa.

*Sábado, 8 de septiembre de 2018.*

#### Ejercicio No 5

Apreciado señor Zhao,

En nombre de la sociedad Cajas y Cartones Atlas SAS nos permitimos agradecer su dedicación, entrega, profesionalismo y compromiso entregados en el cargo de Asistente Contable que hace 7 meses lleva ejerciendo. Ha sido un proceso enriquecedor para todos nosotros que trajo consigo grandes retos y desafíos que a la fecha no sabemos si hemos podido superar a cabalidad.

Nos entristece comunicarle que debemos prescindir de sus calidades profesionales y afrontar con madurez que el inconveniente de la barrera idiomática nos sobrepasó. Con verdadera pena le pedimos que al termino del presente comunicado se presente en recepción y reciba la carta de despido y firme el formulario de desvinculación S45.

No siendo mas los intereses de esta carta nos enorgullece haber contado con personas de su increíble calidad y auguramos un futuro no menos afortunado que el que empleados como usted se merece.

Cordialmente,

1440 184

*Lunes, 17 de septiembre de 2018.*

Bitácora del ser.

## Anexo C

Fotografía · Persona en el Cultivo

Créditos: Hugo Rubiano 2017



## **Anexo C**

Grabaciones.

Recopilado de algunas grabaciones pertinentes para el desarrollo del presente proyecto.

Enlace al sitio:

<https://www.dropbox.com/sh/zuls9aimswttsl4/AADbsKtImooRvUk3uzW7AR0Ba?dl=0>