



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

DE LA IMPROVISACIÓN A LA COMPOSICIÓN SUITE COLLAGE

Presentado por la estudiante

LAURA MARIA CARDENAS SIERRA

Cédula: 1020787657

Código: 2012175008

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo lleva a la discusión académica una manera de abordar la creación musical, que rompe con los paradigmas establecidos históricamente como únicos referentes posibles.
- Es un ejercicio en construcción que permite niveles más altos de profundización y estructura la línea de investigación artística.
- La autora demuestra apropiación conceptual de su objeto de estudio.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA HENAO		4.5
Asesor	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		4.5

Nota final: (4.5) Cuatro punto cinco

Dado en Bogotá D.C. a los diecinueve (19) días del mes de Febrero de 2018.

De la improvisación a la composición

Suite Collage

Autor:

Laura María Cárdenas Sierra

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad Bellas Artes

Lic. Música

Bogotá D.C octubre 2017

De la improvisación a la composición

Suite Collage

Autor:

Laura María Cárdenas Sierra

Asesores:

Abelardo Jaimes

William Rojas


Universidad Pedagógica Nacional

Facultad Bellas Artes

Lic. Música

Bogotá D.C

2017


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Ministerio de Educación Nacional</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	DE LA IMPROVISACION A LA COMPOSICION-SUITE COLLAGE
Autor(es)	CARDENAS SIERRA, LAURA MARÍA
Director	FRANCISCO ABELARDO JAIMES
Publicación	BOGOTA, UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, 2018. 71 P.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL UPN
Palabras Claves	Composición, improvisación, creación musical collage, exploración, interacción, escucha, comunicación, proceso Producto, modelo discursivo, modelo dinámico.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone revisar las conexiones entre improvisación y composición, y como finalidad dar como resultado una obra abierta cuyo proceso creativo está basado en diferentes tipos de improvisación, aplicando el modelo discursivo y el dinámico.

3. Fuentes
Matthews, W. (2012). <i>Improvisando: la libre creación musical</i> (1 ed.). Turner.
Molina, E. (Abril de 1998). http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Dialogo1.pdf . Retrieved abril de 2016 from http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Dialogo1.pdf .
Alonso, C. (2007). <i>La improvisación en movimiento</i> . Dos acordes.
Bajtin, M. (1982). <i>Estética de la creación verbal</i> . Siglo XXI.
Dresser, M. (2006). <i>Contemporary Music Review. Improvisation. Vol 25</i> . Frances-Marie.
Nachmanovitch, S. (2011). <i>Free Play. La improvisación en la vida y el arte</i> . Buenos Aires: Paidós.
Phillips, B. <i>Denis Levaillant</i> .
Ford, C. (1995). <i>Free Collective Improvisation in Higher Education</i> .
Eco, U. (1992). <i>Obra abierta</i> . Buenos Aires : Editorial Planeta Argentina.

4. Contenidos
El presente trabajo tiene como objetivo revisar las conexiones entre improvisación y composición, como dos procesos de creación, realizando una obra como la suite collage con los dos procesos de creación y los siguientes tipos de improvisación: dirigida, idiomática, inspirada, libre, de rutina, site-specific. Trabajando la comunicación, improvisación, interacción y creación colectiva, combinando el modelo dinámico y

	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3

discursivo que alude a una obra abierta.
Suite collage: Tu recuerdo, al borde, lupus. Obra.

5. Metodología

Metodología

Enfoque exploratorio y método cualitativo.

El proceso de la suite tiene lugar por medio de la exploración sonora, de la creación y recreación, combinando dos procesos de creación como son la improvisación y la composición. Se usan el modelo discursivo y dinámico, y diferentes tipos de improvisación, donde se resalta la interacción y comunicación entre los músicos mientras sucede el proceso de creación.

6. Conclusiones

- La improvisación y la composición son dos procesos de creación que se complementan, pero tienen diferentes cualidades.
- Al unir el modelo fijo con el dinámico se crea una obra que está en constante movimiento y transformación.
- La improvisación, como otra forma de composición, desarrolla habilidades musicales específicas como la creatividad, la intuición, la comunicación, la interacción, los reflejos, la sensibilidad, la escucha y comportamientos sociales como la aceptación de las diferencias.
- A nivel personal el trabajo con la *Suite Collage* desarrollo en mí una habilidad de toma de decisiones en tiempo real, así como el trabajo de escucha global, interacción, comunicación y adaptabilidad. También me ayudo a encontrar una pequeña parte de mi lenguaje propio, el cual sigo buscando cada día, pero el cual me acerco a mi propia individualidad, y cómo manejarla de forma correcta para poder unir mi individualidad con la de las demás personas con las cuales se improvisa colectivamente. Aprendí que cada uno es maestro en su individualidad.

Elaborado por:	LAURA MARIA CARDENAS SIERRA
Revisado por:	ABELARDO JAIMES <i>Abelardo Jaime Covarrubias</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	21	02	2018
-----------------------------------	----	----	------

Resumen

El presente trabajo de grado tiene como objetivo revisar las conexiones entre improvisación y composición, como se complementan en sus diferencias, planteando que los dos son procesos de creación, que permiten un modelo discursivo y dinámico que pueden usarse al mismo tiempo para la creación musical. Como resultado de la exploración por medio de estos dos procesos de creación, se crea la Suite Collage, una obra abierta, cuyo proceso implica seis tipos de improvisación diferentes, interacción, y escucha.

Contenido

Agradecimientos:	10
Capítulo 1	12
Introducción	12
Descripción del problema:	14
Formulación de la pregunta:	15
Justificación	15
Objetivos	17
Objetivo general	17
Objetivos específicos	17
Capítulo 2	18
Improvisación y Composición: Un diálogo de referencia	18
Los tres tipos de escucha según Matthews:	31
El silencio	35
El silencio como recurso expresivo	36
Silencio psicológico	37
Silencio interactivo	37
El silencio como totalidad	38
El silencio por decisión	39
El silencio como presencia y ausencia	39

El silencio no interactuado	40
El silencio como final	41
Sonido	41
Sonido por superposición	42
Sonido contrastante	42
Sonido pasivo	42
La percepción	43
Improvisación dirigida o conducida	45
Improvisación idiomática	45
Improvisación inspirada	46
Improvisación libre	46
Improvisación de rutina	46
Improvisación site-specific	46
Capítulo 3	47
Metodología	47
La obra	49
Suite Collage	49
Anexos	51
Proceso de creación	52
Primera fase	52

Tu Recuerdo (2015)	53
Al Borde (2016)	54
Lupus (2017)	55
Segunda Fase	56
Proceso de Recreación y creación	56
Pasos del proceso del taller con la chelista:	57
Tercera fase	58
Lo fijo, lo dinámico, la interacción y la adaptabilidad.	58
Variación	61
El aspecto armónico a nivel topográfico.	67
Conclusiones	70
Bibliografía	75

Agradecimientos:

Primeramente, quiero agradecer a Dios quien me ha dado todo y a quien debo todo. A mi familia, especialmente a mi mamá Luz Marina Sierra y mi hermano Cesar Cárdenas, a mi tío Lorenzo Maggini por creer en mi desde que tenía 6 años y ser un ejemplo y referente en mi vida musical, a mis tíos Darío y Virginia por su permanente apoyo durante este proceso.

A mis amigos, quienes han visto de cerca todo mi proceso y han sido de ayuda en diferentes situaciones.

A la Universidad Pedagógica Nacional por todas sus oportunidades académicas, y a todos quienes dejaron un granito de arena en mi formación.

Al maestro Karol Bermúdez por su permanente y constante apoyo durante toda mi carrera, por su ejemplo, sus enseñanzas y su guía. Sin él nada de esto sería posible.

A mis asesores Abelardo Jaimes por su guía y su gran capacidad intelectual, que fue luz en este trabajo

A William Rojas por su asesoría, pero sobre todo por acercarme más a la improvisación, por sus enseñanzas musicales y por la oportunidad de estar en la agrupación “Nogal jazz big band”, conjunto que marcó mi formación musical de manera profunda.

A los maestros David Martínez, Eddie Martínez y William Maestre, por mostrarme y enseñarme este hermoso camino del jazz y la improvisación.

A los maestros German Darío Pérez y Madreselva Castro por ser parte importante de mi formación.

Por último, quiero agradecer a todos esos obstáculos y dificultades que trae la vida, los cuales nos llevan a encontrar nuevos caminos y posibilidades, así como a la música que me rescata día a día.

Capítulo 1

Introducción

Hoy en día sabemos que uno de los medios más importantes para llegar a la composición es la creatividad. El desarrollo de un nuevo material es el resultado de un conjunto muy grande de conocimientos que han sido tomados de muchas partes y que, al ser asimilados y transformados por medio del lenguaje y la experiencia propia, se vuelven una creación.

En la investigación “*La creación musical a través de la improvisación*” de García, V.M. (2014) se plantean una serie de ejercicios de improvisación para músicos y estudiantes de música con la finalidad de obtener un desarrollo de la creatividad. Con estos ejercicios se pretende promover la libertad expresiva a partir del manejo autónomo del discurso sonoro, así como también se busca ampliar la zona de confort auditiva de los participantes al abordar algunas sonoridades contemporáneas. Sucintamente, se plantea que la exploración sonora y el desarrollo de la creatividad promueven la búsqueda de un lenguaje propio y, de esta manera, se generan condiciones propicias para la creación musical.

Esta forma de creación se puede ver también de manera frecuente en el jazz, donde el lenguaje es improvisado y enfocado a la creación musical. Podemos remontarnos en la historia del jazz y sus comienzos donde los esclavos que eran vendidos, para acompañar su cotidianidad, inventaron los *work songs* con elementos de los *spirituals*, cantos en los que un líder recitaba una letra que animara a trabajar, con motivaciones como el amor o su propia historia y cultura. Estas letras eran improvisadas y el resto del colectivo respondía con murmullos, lo que abrió paso a la conformación del *blues* como la forma de creación musical en la que se da la improvisación y, luego, la composición que se irá desarrollando con más fuerza a través de los años en el jazz, evolucionando en tanto su lenguaje desde prácticas musicales como los *jams*, así como por medio de los

intercambios culturales; situación que se ve reflejada en los más famosos *standards* como Donna lee, Billie's Bounce, Airegin, All of me, etc., que, por supuesto, también han pasado por este proceso de intercambio músico-cultural.

A pesar del amplio margen de formación que se encuentra en la improvisación y su potencial evolutivo para la práctica musical, generalmente no es tenida en cuenta en los currículos a la hora de formar músicos en nuestros días. En la investigación "*Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*" de Chamizo, M. L (2009), podemos ver la importancia de la semiótica en las improvisaciones y el aspecto narrativo para la composición, pues se trata, empero, de incorporar en los nuevos métodos de formación el desarrollo de la creatividad y la improvisación, no sólo en cuanto a lo que es en sí misma la improvisación, sino también la comprensión de lo que la obra comunica al oyente y al creador.

De esta suerte es como el trabajo de Cuevas (2012), "*La creación musical mediante dos modelos de enseñanza diferentes en educación secundaria obligatoria*", plantea un proceso por medio de diferentes metodologías para fomentar y desarrollar la creatividad en el aula. A partir de esta tesis podemos ver cómo se producen diferencias significativas en el desarrollo creativo del alumnado en la creación musical, tras el uso de dos modelos de enseñanza diferentes: el modelo tradicional y el modelo creativo.

Es a partir de estos antecedentes que su busca, como primera medida, entablar un diálogo entre lo que es la improvisación y la composición, con la finalidad de mostrar los puntos de congruencia e inflexión de estas dos formas creativas cuando son accionadas en una obra como la *Suite Collage*, para luego hacer una reflexión propia sobre la composición y el abordaje de este diálogo en el proceso creativo.

Descripción del problema:

Lo que se pretende con este proyecto es indagar sobre una experiencia de creación musical para músicos y no músicos basada en la libre creación y en la improvisación, promoviendo de esta manera las capacidades creativas de los estudiantes. El presente trabajo tiene como horizonte dar un acercamiento al cómo, por medio de una experiencia exploratoria donde se desarrolle la creatividad, se puede llegar a la composición por medio de la improvisación.

Hay, como se ve, elementos para plantear un modelo de formación musical partiendo de la improvisación, donde el estudiante antes de aprender a escribir aprenda a hablar la música, como lo hace naturalmente el ser humano. Con esto se pretende proporcionar material de investigación sobre la improvisación y sus procesos creativos, ya que parte del problema es la limitación o no liberación de la creatividad en algunos procesos de formación, pues, así como también la literatura es parte importante para la reflexión y la memoria cultural, es importante hacer más exploración y énfasis en la creatividad y mirar diferentes estrategias pedagógicas que puedan liberar nuestra capacidad creativa. Es por ello que el presente documento tiene como finalidad realizar el registro de una experiencia de libre creación musical como proceso para llegar a la composición.

Otro punto de la problemática son las diferencias que puede haber entre improvisación y composición a nivel de paradigmas teóricos, de estructura, de tiempo, entre otros, y en qué punto se unen, por lo cual este proyecto tiene como fin estudiar estas diferencias y sus puntos de convergencia. Para ello, se tomarán algunos referentes los cuales han indagado este proceso que parte por medio de la creación musical libre, de la improvisación, en la cual podemos tener un

auténtico lenguaje de lo que es realmente la persona en ese justo momento. Por eso se pretende investigar el proceso para llegar a la composición por medio de la improvisación.

Formulación de la pregunta:

¿Cómo es el proceso creativo para llegar de la improvisación a la composición?

Justificación

Esta iniciativa pretende identificar los procesos que fortalecen la creatividad -así como la libre creación musical-, como medios importantes para el músico y el pedagogo, y, por supuesto, para la composición que llega desde un primer proceso que es la improvisación.

Se trata, desde luego, de brindar herramientas para complementar una formación musical que no haya tenido acceso a la improvisación y a la composición, así como también llegar a aquellas personas que no han tenido un proceso de formación musical. La idea es que supla de herramientas y conocimientos al lector, para aproximarse a un proceso creativo que lleve a la composición.

A partir de la necesidad de desarrollar la creatividad y plantear nuevos procesos de aprendizaje y creación musical, se propone llegar a la composición por medio de un proceso creativo en el cual primero se improvisa y se desarrollan una serie de ciclos creativos, y de estos se escogen y transforman los mejores, para luego abordar la composición, y no al revés como se plantea en otras formas de composición donde primero se escribe y después se toca; una aproximación

metodológica en donde primero haya un proceso de creación por medio de la improvisación y luego sí se escriba o se dé una forma de composición.

Para fines del presente argumento, se pretenden estudiar las herramientas que se usan en el momento de improvisar y cómo estos recursos del lenguaje traen grandes beneficios para cualquier estilo de música, pues en la improvisación se encuentra un posible origen de la composición. Tal es como lo demuestra la historia con muchos músicos de la era clásica y romántica, quienes improvisaban obras que superaban por mucho a la música en la partitura, sin embargo, todas estas improvisaciones se fueron quedando con el paso de la historia al no ser escritas; es por esto que la música erudita ha sobrevivido, pues ha sido un trabajo serio de recolección de partituras para permitir su interpretación y su estudio.

Finalmente, se pretende demostrar la relación que tiene la improvisación con la composición, argumentando que no son instancias diferentes, sino que tienen mucha relación entre sí. Por lo anterior se afirma que, así como se pretende demostrar que la composición y la improvisación no son opuestas, tampoco debería verse el jazz como opuesto a lo que hoy en día llaman ‘‘Música Académica’’, si no que entre ellos dos hay un complemento.

Objetivos

Objetivo general

- Realizar un proceso de taller-composición en dúo de piano y cello usando como herramienta principal la improvisación y la creación colectiva, dando como resultado una obra abierta que dé cuenta de la relación entre improvisación y composición.

Objetivos específicos

- Revisar las conexiones entre improvisación y composición.
- Observar dentro de la práctica musical qué elementos de improvisación sirven de eje transversal para la composición.
- Observar el proceso de composición desde la improvisación y sus etapas de transformación.

Capítulo 2

Improvisación y Composición: Un diálogo de referencia

“...la diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes quince segundos.”

- Steve Lacy (1972)

La improvisación es la forma más natural de hacer música, es la acción y efecto de hacer música de manera espontánea y, podría decirse, aleatoriamente. Muchos de los significados que encontraremos dicen, por ejemplo, como dice Nachmanovitch (2011), “El hecho de improvisar significa realizar alguna acción sin haberla planeado con anterioridad” sin embargo, sabemos que para poder improvisar se necesitan unos recursos del lenguaje y lo que los jazzistas llaman “*la bolsa*”, que es el bagaje musical o lo que ya existe musicalmente a nivel cognitivo. Entonces, aunque es una acción espontánea, no quiere decir que es sólo inspiración o que son solamente emociones, pues, como lenguaje, no podemos separar el intelecto de la sensibilidad; para poder improvisar necesitamos de estos recursos del lenguaje musical. Por supuesto que esto no quiere decir que una persona que no haya tenido formación académica no pueda improvisar, porque de hecho gran parte de este lenguaje nace del jazz, el cual se origina en un ambiente informal entre esclavos y comienza a surgir por tradición oral, lo que demuestra que todos podemos improvisar, con los recursos del lenguaje que tenemos -claro está que si tenemos más, nuestro vocabulario será

mucho más extenso y podremos decir más cosas y también usar más maneras de decirlas-, de esta forma en el momento de la improvisación lo que queda son todos estos recursos combinados aleatoriamente, interceptados por el intelecto y las emociones espontáneamente. La improvisación es componer en tiempo real, algo que no se ha escrito, es componer de manera rápida donde se siguen las ideas de manera fluida. Es también un juego, pues, de hecho, la palabra música en muchos idiomas se usa con el verbo jugar precisamente porque está ligado al placer y libertad del espíritu. La improvisación hace parte de nuestro diario vivir, pues es la creación instantánea que, a diferencia de la composición, se hace en *in situ* y no en una suma de momentos reflexionados, sin embargo, puede también darse la reflexión en un instante de improvisación.

Wade Matthews (2002) quien es compositor, improvisador y escritor, habla sobre la relación que existe en la improvisación entre el proceso y el producto, de lo que se cuestiona y responde:

“¿El producto de la improvisación? ¿Esa “forma fija” en la que, según Evan Parker, desemboca? La respuesta la dio el improvisador por excelencia, Eric Dolphy, en 1964: “Music, after it’s over, it’s gone in the air. You can never catch it again.” (“La música, una vez terminada, se ha disuelto en el aire. Nunca podrás recuperarla.”) Consideremos dos hipótesis: 1) cuando una improvisación termina, se acabó. Por lo tanto, no hay producto. O bien, 2) en la improvisación, el proceso es el producto. En cierto modo, pueden ser dos formas de decir lo mismo, pero tienen sus matices.”

La relación que se puede observar en la improvisación puede abarcar muchas hipótesis, ya que la improvisación en sí, como concepto, no es definitiva ni absoluta, pues está abierta a múltiples interpretaciones debido a su carácter vivencial; una reflexión instantánea, donde se puede asumir que su producto es el proceso. Con todo y lo anterior, si miramos la composición, esta relación se establece al ver que el producto es una composición escrita que no se pierde con el tiempo -como

muchas veces pasa con la improvisación-, dice Matthews (2002) que grabar una improvisación no puede ser un producto, puesto que esto sería como tomarle una foto a un amigo muerto: se recuerda, pero no lo sustituye.

La improvisación se ha visto contraria al proceso de creación de la composición, debido a su tiempo de elaboración y reflexión pues, en suma, en una composición se requiere más tiempo. Sin embargo, son dos formas de creación musical, e incluso la una tiene que ver mucho con la otra, pues cuando se improvisa ya se tiene un lenguaje y este, que es musical a su vez, debe tener un control. Es decir que debe saberse manejar antes de haber improvisado, sin negar que sobre el camino de la espontaneidad -como discursos- surgen cosas nuevas que están basadas en lo que ya se conoce, se ha estudiado y se ha reflexionado con detenimiento.

Emilio Molina (1998, pág. 1) catedrático de Acompañamiento del Real Conservatorio de Música de Madrid nos habla de la improvisación como esencia de la educación musical y no simplemente como un complemento, para él “(...) improvisar es hablar musicalmente, controlando el lenguaje y, por tanto, diremos que se sabe hablar música cuando se consigue acceder a la expresión de mensajes de mayor o menor complejidad”. Lo que permite observar Molina, es que este es otro de los muchos lados de lo que es la improvisación, viéndola como el control de la palabra que enriquece un lenguaje y construye nuevos saberes, nuevas músicas y complementa el conocimiento y la musicalidad que ya se conoce.

La improvisación es un punto importante en todos los saberes, inclusive cuando se esta escribiendo una partitura hay improvisacion.Basta con realizar un barrido a lo largo de la historia para evidenciar que la improvisación también se sitúa como solución pedagógica y un camino creativo con diferentes oportunidades, que diferentes compositores usaron a traves de la historia. Algunos de estos ejemplos los documenta Nachmanovitch donde se hacen diferentes

acercamientos en la historia donde la improvisación ha tenido lugar, por ejemplo, “Leonardo da Vinci fue uno de los más grandes improvisadores en viola da braccio, y junto con sus amigos puso en escena óperas cuya música y letra se inventaban en el momento. En la música barroca el arte de tocar instrumentos de teclado a partir de un ‘bajo figurado’ (un bosquejo armónico que el ejecutante completa según su fantasía del momento) se parecía al arte del moderno músico de jazz de tocar sobre temas, *motifs*, o cambios de cuerda. En la época clásica las cadencias del violín, el piano y otros *concerti* se improvisaban, dando la oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto.” (Nachmanovitch, *Free Play*, 2011, p. 17).

Es también en este texto donde Nachmanovitch habla de cómo en estas épocas al tener ausencia de grabadoras, se debía ser ágil para registrar en partitura las improvisaciones, y dice que “Tanto Bach como Mozart tenían renombre como improvisadores muy libres, ágiles e imaginativos, y hay muchas historias, a la vez conmovedoras y divertidas, con respecto a sus hazañas en este campo. Beethoven cuando por primera vez llegó a Viena, adquirió fama como asombroso improvisador, y más tarde como compositor.” (Nachmanovitch, *Free Play*, 2011, p. 17)

Estos son algunos ejemplos de cómo la improvisación también hizo parte a través de la historia jugando un papel muy importante en la creación musical, también podemos verlo en la vida cotidiana, un ejemplo, es que un pianista en concierto acompaña a una cantante y, en un momento dado, ella se queda en blanco y es deber del pianista afrontar la situación del segmento en blanco, del vacío textural, momento en el cual tendrá que improvisar algo y dar lugar a la creación musical que conecte lo anterior con el vacío que se ha producido por la situación.

Aunque la improvisación trae unos conceptos pre-diseñados y bien elaborados, otros surgen del momento, de la comunicación con el público, con los músicos y con uno mismo, sumándole el estilo *random*¹ de cada músico, que son las situaciones que se van desarrollando en una improvisación. Estos son la sumatoria de varias tensiones, momentos de clímax que piden ser resueltos, lo que nos abre una puerta al tiro y halo, tensión y descanso; es así donde comienza a construirse toda la estructura de una improvisación donde la comunicación es el medio y el fin.

Aunque muchos compositores han dicho que la improvisación es una forma de composición, Le Quan Ninh (en Matthews, 2002), el percusionista francés, dice sobre esta relación (improvisación/composición) que “Estaría tentado a decir: ninguna relación”. Evan Parker (*Ibíd.*, 2002) ha dicho que es “Otro tipo de composición”, y aunque estos dos improvisadores tienen pensamientos diferentes, seguramente al estar juntos en tarima, improvisarán sin problema. La improvisación muchas veces tiene un status menor que el de una composición y, de hecho, hoy en día podemos ver cómo un compositor devenga mejores ingresos que un improvisador, o se le toma con más seriedad, dejando al improvisador como un artista de shows o performance, sin darle la importancia que merece. Pero claro que la composición al ser de forma escrita puede indicar un nivel de intelecto superior para muchas personas, como también puede indicar el nivel cultural. Estos aspectos hoy en día son valorados especialmente, de manera que en el medio musical es más respetado decir que eres un “compositor instantáneo” a que eres un “improvisador”, por lo cual en muchos festivales hoy en día se les llama así, ya que es, si no la única, de las pocas palabras que se refieren al creador musical.

¹ Aleatoriedad. Referido al estilo propio de cada músico, el cual puede cambiar según las diferentes situaciones internas y externas.

Las distinciones que se hacen entre música “cultura” y la música “improvisada” son las que han llevado a que la improvisación no tenga tanto mérito, ni se le dé la seriedad como con la que es tratada la música “cultura”. Con sano criterio, esto basado en la forma en que se elaboran las dos, finalmente cada una tiene un poco de la otra al ser formas de composición que se complementan.

Como afirma Patrick Ténoudji (1988, p.344) “(...) Nuestra música culta procede de una tradición oral lentamente reducida a lo escrito. La música hablaba antes de ser anotada. Era cambiante, libre y desigual como el habla, siguiendo el ritmo y la organización de un discurso hablado. Durante mucho tiempo se regía por unos principios y por una métrica maleables que nadie cuestionaba: no eran anotados sino tácitos”. Esta perspectiva diacrónica de la música nos muestra cómo el paso de lo oral, esa transición de lo hablado a lo escrito transforma la evolución y la forma de llegar a la música abriendo nuevos caminos, dando una nueva forma de entender la música, volviendo no sólo el ritmo más visual, sino también dando una idea de lo que sería “tocar” un instrumento.

Sin embargo, aunque el proceso creativo sea escrito, oral, leído o aprendido, aunque se tengan diferentes reglas y formas distintas de llegar a la música, ya sea con algoritmos, con actos reflexivos, exploración sonora, o creación libre, llega el momento en que esa obra tendrá una forma fija en un concierto o lugar y situación específicos (Parker, 1992). La forma fija de la música plantea un resultado final, pero que se puede seguir transformando y reflexionando; Pierre Boulez (1993, pág. 137) afirma que “(...) uno puede tener la ilusión de que inventa en el momento, pero uno solamente puede inventar a través de la reflexión”. Aquí Boulez nos habla de un acto reflexionado y la importancia que tiene en la creación, y luego aclara que “(...) la reflexión no es forzosamente un producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; la reflexión puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación.” (*Ibid.*, pág. 137).

Al respecto, Evan Parker (en Matthews, 2002) reflexionaba que, en las diversas formas de organizar la creación, en el fondo parece que todas son iguales y terminan en una forma fija. Pero, por ejemplo, la improvisación no tiene una forma fija en cuanto a tiempo, pues termina en cuanto se acaba de tocar. A menos que se fijara en una partitura, vídeo o forma fija, no es una composición. En su libro *Improvisando* Wade Matthews (2012, pág. 20) muestra todas las perspectivas entre improvisación y composición. Análogamente, conviene citar una de sus afirmaciones:

“El argumento de que la improvisación es composición porque se utiliza como herramienta compositiva es igualmente erróneo. A menudo, los escultores hacen dibujos preparatorios para sus esculturas, pero eso no convierte el dibujo en escultura.”

Bajo esta premisa, se muestra cómo la improvisación, como herramienta, no es como tal la composición, sino un medio: es el proceso, pero no el resultado final, esto teniendo en cuenta que la improvisación tiene su raíz en la tradición oral y la composición tiene su raíz en la tradición escrita. *“Así, si tuviéramos que considerar conjuntamente la composición e improvisación, puede que tuviera más sentido tomar la composición escrita como un caso especial de la improvisación, que la antecede hasta en veintiséis mil años, y que sigue coexistiendo con ella.”* (Ibíd., pág. 21) por lo que se puede observar que la tradición oral, es decir la de la improvisación, es mucho más antigua que la tradición escrita, la cual nace de una necesidad de fijar las improvisaciones. El hecho de que sigan coexistiendo conjuntamente hasta hoy en día, demuestra la fuerte relación entre ellas, debido a que así como la tradición oral en ciertos espacios es más eficaz, así mismo en otros contextos y, según la información que posea la tradición escrita, es decir la partitura o literatura, nos permite analizar y reflexionar de formas diferentes cada una que, por separado, tienen una eficacia única como medio de comunicación artística; pero juntas se complementan, lo cual explica

por qué durante tantos años han tomado fuerza y siguen coexistiendo conjuntamente, como explica Matthews.

Evan Parker (1992), uno de los pioneros de la libre improvisación, tiene otro punto de vista en el que defiende que la improvisación es un tipo de composición, pues tal como percibe y alega en su conferencia, dice que “(...) al fin y al cabo, sea la música tocada directamente con un instrumento, leída o aprendida por medio de notas escritas en un papel, o construida a partir de algoritmos y reglas de juego que operan directamente sobre las fuentes sonoras, o que controlan a los instrumentistas; en todos los casos el resultado es música que, en cualquier concierto dado, tendrá una forma fija”. Este punto de vista está más enfocado al hecho de que la improvisación es un tipo de composición y que, de cualquier forma, tendrá una forma fija. Esta afirmación es la que entra en debate, pues la improvisación -a menos que sea grabada- no podría tener una forma fija como lo sería una composición en su partitura.

Boulez (1993) habla sobre la reflexión en el acto creativo, diciendo que “(...) la reflexión no es forzosamente un producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; la reflexión puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación”. (*Ibíd.*, pág. 137). Acaece, no obstante que sin reflexión no hay acto creativo, sin embargo, la cantidad de tiempo no siempre define el nivel de reflexión, es decir que: en un tiempo corto o instantáneo puede darse una buena reflexión, se pueden construir buenas ideas, igual que en un tiempo largo, ya que ha nacido el debate de que la diferencia entre improvisación y composición es el tiempo y su forma fija. Aquí conviene detenerse a fines de uno de los vacíos de Parker, pues no define a qué “forma fija” se refiere, pero sí habla de que todos los distintos discursos musicales llegan a un resultado musical, lo que varía es su organización.

La perspectiva de Parker hace especial hincapié en que, aunque tanto la improvisación como la composición son procesos de creación, lo que varía es el tiempo. No obstante, hay que tener en cuenta que la improvisación no pierde su esencia o su naturaleza al quedarse fija en una grabación o transcripción, pues, aunque esté fija, sigue siendo una improvisación y está abierta a la transformación, al constante cambio, a las correcciones y las mejoras, por lo cual la improvisación comparte todas estas herramientas compositivas que se emplean en la composición escrita.

Conviene, sin embargo, advertir que en la cotidianidad la improvisación no se puede corregir ni mejorar, pues su proceso acontece en un tiempo real. Pero vemos que la improvisación, a pesar de que comienza y termina, puede ser retomada y siempre está en permanente transformación, a esto se refiere Matthews (2012, pág. 24) cuando afirma que una grabación de una improvisación tiene la misma relación con esa improvisación que una fotografía y esa persona fotografiada. Se trata de la relación entre un documento fijo e inmutable y algo vivo y en constante cambio.

En las obras *Game Pieces* de Jhon Zorn (1984) podemos contemplar este aspecto de la improvisación. Allí toma recursos que se van utilizando en el mismo proceso, sin embargo, teniendo en cuenta que estas obras son consideradas procesuales, en este caso específico Zorn también rompe sus mismas reglas, pues aunque la regla general de este grupo de improvisadores libres a los que pertenece el autor² es el uso del azar, la indeterminación, la aleatoriedad, la predeterminación de las reglas del proceso enfocándose en la libertad y la ruptura de algunas reglas; en esta misma libertad crean sus propias reglas, por lo cual Zorn trata de romper sus propios acuerdos. Es decir que en este tipo de obras lo más importante es el proceso, a lo que Matthews (2012, pág. 25) aporta diciendo que “*el compositor y el escritor elaboran productos, mientras que*

² Como Iannis Xenakis, Christian Wolff, Jhon Cage, Mathius Shadow sky, Schoenberg, Morton Feldman, Cornelius Cardew, entre muchísimos otros y también varios colectivos de improvisación libre.

el improvisador y el interlocutor participan en procesos”. Aquí hemos llegado a uno de los puntos importantes donde vemos las diferencias entre improvisación y composición, pero también cómo se complementan tanto la improvisación como la composición, de la misma manera en la que distan en sus contextos y la relación entre lo que sería el tiempo de creación y su interpretación.

En cuanto a libertad se ha discutido sobre cuál de las dos formas de creación nos genera más libertad y hasta qué punto realmente es totalmente libre. Refiriéndonos en este punto a la improvisación libre, Chefa Alonso (2007, pág.14) sugiere cómo el improvisador puede darse cierta libertad en cuanto a la expresividad, afirmando que el improvisador se tiene que adaptar continuamente a las nuevas situaciones musicales que se le presentan a lo largo de una actuación, lo cual incluye la capacidad para corregir errores; de manera que debe tener flexibilidad para, contando con lo imprevisto, tomar decisiones que le permitan ser eficaz y encontrar una buena solución musical. Con esto, a través de la experiencia, el improvisador consigue automatizar todas las funciones de organización motora, es decir, olvidarse de los movimientos que tiene que hacer para conseguir determinados resultados musicales, por lo que la fluidez aparece de forma natural y el músico puede concentrarse en todo lo que tiene que ver con la expresividad: la textura, la forma, la articulación, la dinámica, la emoción, etc.

Debe quedar bastante claro que en la improvisación encontramos un panorama mucho más abierto, ya que a diferencia de una composición fija, la cual ya tiene un material al cual el intérprete se somete, en la improvisación constantemente se está creando nuevo material, se están buscando soluciones; hay que estar sumamente atento, volverse más sensible al entorno de manera que, tal como se ha mencionado anteriormente, al momento, al instante justo en el que está pasando la música, se tenga una adaptabilidad acertada en tanto va surgiendo la música, pues llega el punto

en el cual el mismo hecho sonoro va creando sus patrones y sus reglas dinámicas en medio de esa transformación.

Al dejar un poco el foco en lo fijo -en ciertas técnicas, en lo estandarizado-, la improvisación, al tener menos peso de otras herramientas, se vuelve más ligera, por lo cual es más libre por lo que crea un ambiente en donde la expresividad, así como el material nuevo, tendrán un valor más importante en cuanto son más dinámicos, pues se mueve por medio de emociones, sensibilidad, interacción, decisiones, adaptabilidad y creación de nuevo material, entre muchos otros factores. La improvisación, al igual que la composición fija, nace de esa búsqueda, sólo que cada una varía en factores de tiempo, siendo en la improvisación algo instantáneo y espontáneo que con el tiempo y la práctica van desarrollando esa fluidez, ese reflejo rápido ante una adversidad, la solución a algo complejo que sólo se puede atravesar pasando por esa complejidad varias veces. Es allí donde encontramos el verdadero *ser*, pues al no tener que seguir, por ejemplo, una expresividad ya fija en una partitura, o simplemente interpretar los deseos y emociones del compositor de la obra, se libera y puede crear así su propia estructura, sus propios patrones melódicos y su propia expresividad, lo cual obliga al improvisador a toparse con su auténtico ser, dice Bajtin (1982, pág. 252) acerca de esto que las condiciones menos favorecedoras para el reflejo de lo individual en el lenguaje existen en aquellos géneros discursivos que requieren formas estandarizadas.

Sin embargo, se dan también en la improvisación ciertos patrones o acercamientos estéticos que ya han sido estandarizados por otros muchos compositores y músicos, como el uso de escalas, frases usadas por otros músicos, como los famosos licks en el jazz.

Con lo expuesto hasta el momento, ha de considerarse el cuestionamiento respecto a si ¿Es realmente libre la improvisación libre y hasta qué punto lo es?, pues en muchas improvisaciones ya hay estilos y lenguajes marcados, de manera que no puede ser del todo libre teniendo en cuenta

que siempre nacerá de un *background* o bagaje musical que se traiga: la combinación de varios o muchos estilos musicales (Jazz, Rock, Clásico, Minimalismo, Electrónico), pues básicamente sin vocabulario, sin palabras aprendidas, sin frases, no se puede escribir un libro, por lo que una improvisación necesita de ese *background* que le dé la posibilidad a su vez de crear material nuevo en ese mismo instante, dándole prioridad al proceso de creación justo en el momento en el que pasa, mostrando el verdadero *ser* y depositando su confianza en ese momento. Dresser (2006, pág. 452) afirma que:

“La improvisación es el arte de llegar a ser sonido. Es el único arte en el cual el ser humano puede y debe llegar a ser la música que está tocando. Es el arte de vivir atento, constante y peligrosamente cada momento. Es el arte de caminar fuera del tiempo, desapareciendo en él, convirtiéndose en él. Es ambas cosas, el fino arte de la escucha y la respuesta y el más refinado arte del silencio. Es el único arte musical donde la partitura está propiamente en uno mismo y en los otros, en el lugar y en el momento en el que sucede. La improvisación es el único arte que está basado enteramente en la confianza humana.”

Con esto, Dresser habla de un punto importante en la improvisación: la escucha y la respuesta, habla también del silencio, pues para improvisar se requiere también esa humildad para escuchar, para ser sensible al entorno y al contexto que se va creando, que se va transformando constantemente. Es precisamente la interacción una de las características más sobresalientes en la improvisación, sobre todo en la improvisación colectiva en la cual se forma un diálogo, una conversación llena de ganas de relacionarse los unos con los otros por medio de la música, esa necesidad humana de comunicarse, de hacer relación y de construir, por medio de la búsqueda, de la exploración, de la creación de un discurso nuevo, de la escucha, y la respuesta. En este tipo de

improvisación hay un flujo de información y material nuevo mayor al que hay en una improvisación en solitario, pues hay una cantidad masiva de datos fluyendo de un lado a otro, mayor interacción emocional y, además, la suma de dos diferentes estilos y estéticas, lo cual expande completamente el panorama musical y se abre a muchísimas más posibilidades. Así, sin dejar cada persona su esencia, su lenguaje natural y su estilo, todos son compatibles entre sí y se fusionan creando su propio estilo, que resulta ser la suma de lo que son como seres humanos independientes, la suma de la musicalidad que trae cada uno como individuo y que creará la nueva y mucho más enriquecida macro-musicalidad.

Nachmanovitch (2011, pág. 112) habla sobre esta improvisación -la cual es compartida-, diciendo que los diferentes estilos de personalidad tienen diferentes estilos creativos, pues no hay una idea de creatividad que pueda describirlo todo. Por lo tanto, al colaborar con otros, completamos, como en cualquier relación, un *self mayor*³, una creatividad más versátil. En este caso, cuando es una improvisación colectiva, la escucha del improvisador debe estar a un nivel más alto que cuando se está en solitario, pues se debe estar atento a la conversación que se va construyendo entre los músicos. También en el caso de la improvisación *site-specific*⁴, pues se debe estar atento al entorno, a lo que aporta, al material nuevo, a lo que se está diciendo y también a lo que no se está diciendo, hay que escuchar atentamente para saber cuándo callar o cuando hablar. La escucha es un factor muy importante en la improvisación colectiva, de esto habla Matthews

³ Término usado por Nachmanovitch, para referirse a la totalidad que surge de la suma de varias identidades, de cómo se complementan y multiplican. Nachmanovitch(2011)

⁴ Improvisación *site-specific*: forma de improvisar que busca la coexistencia, en términos de igualdad, con el entorno sonoro. Así, el improvisador no sólo incorpora los sonidos de su entorno a su música, sino que, en ciertos momentos, adopta una postura de acompañante, colocando dichos sonidos en primer plano como razón de ser de la música. Requiere una escucha y una humildad especiales. Matthews (2012)

(2012, pág. 155) refiriéndose a la escucha como un factor importante pero desgastante debido a la cantidad de energía que requiere para lograrse satisfactoriamente:

“Es cierto que la escucha del improvisador es muy atenta, que cansa y que uno tarda en alcanzar la capacidad de mantenerla ininterrumpidamente durante lo que pueda durar una improvisación.”

Quizá entonces, en la improvisación *Site-specific*, por ejemplo, se necesita estar atento a lo que pase, a los cambios, estar escuchando no sólo lo que se está interpretando, si no lo que interpretan los demás para luego tener una perspectiva general y otra individual de lo que ocurre: si un pájaro está silbando, o el viento, o si hay ruido en la sala, en la acústica el eco; se le ha de brindar algo de prioridad al entorno dejando que este le motive a realizar material nuevo y, en muchos casos, hasta introducirlo en la obra improvisada, es decir: dejando que haga parte del proceso de creación. “La Escucha del improvisador es más una cuestión de apertura que de concentración.” (Matthews W. , 2012, p. 155), pues realmente la escucha de un improvisador es más una apertura que una concentración debido a que concentrarse es estar enfocado en un solo elemento y cancelar o darle menos prioridad a otros, cosa que en un improvisador sería letal, pues son esos muchos elementos los que hacen que se expanda su improvisación.

Los tres tipos de escucha según Matthews:

1. El primer tipo de escucha Matthews lo plantea como el menos evolucionado y es en el cual se coloca como protagonista el sonido del instrumento propio, y de esta forma todo lo demás queda distante de este sonido, es una escucha más individual.

2. El segundo tipo de escucha es en el cual se está inmerso en el sonido del instrumento y en el de los demás, pero individualmente.
3. El tercer tipo de escucha es la que se concibe desde fuera, los sonidos como un conjunto, ya no se escuchan individualmente si no colectivamente desde una perspectiva menos protagonista y más global, lo que permite respuestas más ‘musicales’ y tener un panorama de la obra hacia dónde va y de dónde viene.

La segunda y la tercera son complementarias, Barre Phillips (en Denis Levaillant, pág. 205) describe estos dos tipos de escucha como dos estados musicales: uno interior y otro exterior. “(...) *Paso continuamente de uno a otro. En el primer estado, estoy inmerso en los sonidos de mi instrumento y los de los demás. Me quedo en la fuente. Mis reacciones son viscerales e inmediatas, cada segundo, cada fracción de tiempo. En el segundo, estoy fuera del sonido de conjunto y lo escucho como a distancia; mis reacciones son más musicales. Poco a poco he logrado ir pasando del primer estado al segundo, y ahora consigo combinar los dos en el escenario*”. En la tercera escucha se da una síntesis de intenciones, lenguaje, expresividad y dinámicas, pero de una forma más completa, es por eso que sin la segunda, que es la escucha individual de cada instrumento, no puede haber una tercera, Charles Ford (1995, pág. 103) describe esta situación con este tipo de escucha como el lugar en el que cada participante escucha y contribuye a la formación de un sonido colectivo que está en un estado constante de convertirse en música y, este sonido-deviniendo-música, a su vez, le indica a cada participante como seguir. Tal es, por lo demás, que aunque la primera escucha y la segunda se complementan -así como se complementan la improvisación y la composición-, la diferencia es la inmediatez de la respuesta a esos ‘reflejos’ musicales, pues en la

primera es más instituir -o visceral como decía Phillips-; es decir que una es más interior y la otra es más exterior.

Las tres escuchas están basadas en la dinámica de intenciones, las cuales construyen el juego o conversación que va fluyendo en el momento, Matthews (2012, pág. 158) describe la dinámica de intenciones como el flujo de fuerzas que se manifiesta en lo que tocan los músicos. Estos tres tipos de escuchas son del artista en acción. Sin embargo, existe otra escucha y es la del espectador, puesto que él tiene otra perspectiva que puede ser más global, pero también depende mucho de sus conocimientos, bagaje musical, conocimiento cultural, y su subjetividad, así como el artista también conlleva todo esto con su escucha.

La escucha de cada persona siempre será diferente, es por eso que una misma obra, incluyendo las composiciones fijas, siempre tendrán diferentes lecturas, diferentes opiniones, pues para cada persona tendrá un significado diferente. De manera que una misma obra puede abarcar cientos o miles de significados, los cuales se construyen tanto como del espectador, así como del artista o creador. Este es uno de los conceptos que toca Umberto Eco (1970, pág. 158) refiriéndose a la diversidad de significados como una obra abierta, pues *“se trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos”*. La definición de Eco nutre las posibilidades y la complementariedad de la obra, ampliándola al darle el carácter múltiple de significación, que, aun siendo imprecisos, son válidos, pues dan diferentes caras de una sola obra por lo que la convierte en una obra infinita, o sea: una obra dinámica que siempre está en transformación. Es decir que el espectador, desde este punto de vista, también hace parte de la obra, pues le da un significado y puede intervenir o no en el proceso de creación como recurso para

ampliarla, reducirla o cambiarla, siendo también un autor y creador de significados de la obra. Pues bien: Eco pone al espectador como artista activo dentro de la obra.

Ya se ha hablado sobre lo fijo y lo dinámico, composición e improvisación⁵. Una vez hechas estas precisiones, concatenando con Eco, es importante decir que el creador necesita de la comunicación y, en cierto punto, quiere que su obra sea entendida en sus parámetros y sensibilidades, pues también es la necesidad que se tiene, en calidad de artistas, de comunicar lo que se quiere, e incluso de sentir las propias sensibilidades.

“(…) la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma [...] Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es, asimismo, abierta; tiene la posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original” - (Eco, 1992, pág. 33).

Justo es Eco al dar esta definición, pues permite divisar el punto en donde lo dinámico y lo fijo se encuentran sin perder su esencia original e individual.

⁵ Umberto Eco maneja estos conceptos de forma similar y dice: “En estética, en efecto, se ha discutido sobre la "definitividad" y sobre la "apertura" de una obra de arte; y estos dos términos se refieren a una dialéctica que todos esperamos y que a menudo estamos dispuestos a definir: es decir, una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor.” (Eco, *Obra abierta*, 1992)

El silencio

“Ante el silencio experimentamos una angustia que ha dado una hermosa lírica, puede ser que la poesía más profunda, nacida de la íntima manifestación mística, pero apenas alcanzamos a vivir con el silencio, nos abate.”

(Callejo., 2003, pág. 174)

El silencio es el fundamento de la música, pero este no se mide en tonos u armonías, si no en la longitud del tiempo. En el año 1952 Jhon Cage compuso la obra 4'33, en la cual plasma un periodo de tiempo donde no hay interpretación de sonidos con el fin de mostrar y protagonizar el silencio. Sin embargo, esta obra tampoco debía cumplir un tiempo determinado, como tampoco el formato instrumental debería ser siempre el mismo.⁶

En esta obra, Cage captura la experiencia y el momento, lleva la composición a una de sus moléculas más mínimas: la de fijar un lapso de tiempo y tener una escucha diferente, lo que nos lleva también a escuchar el entorno, a abrirnos a una multiplicidad de significados de la obra, a darle protagonismo a los sonidos del exterior -que no estamos produciendo-, como también a los sonidos interiores, pues realmente el silencio total no existe, siempre habrá una fuente de sonido o de ruido; nuestro mismo cuerpo es una fuente de rica de sonidos⁷.

⁶ En las distintas versiones hay cambios en el formato y en el tiempo.

⁷ Una de las experiencias de Cage relata la anécdota en la cual, en una cámara anecoica escuchó dos sonidos: uno grave y uno agudo. El primero era su sistema nervioso (el funcionamiento cerebral), y el segundo correspondía a su

Javier Callejo (2003, pág. 174) afirma que el silencio no es sólo otro elemento de la comunicación, sino el centro de la misma. El silencio tiene muchas formas y, a nivel expresivo, nos ayuda a comunicar diferentes estados emocionales, o a marcar el quiebre de una estructura, también sirve como especie de llamamiento cuando comienza o termina algo; el silencio siempre nos comunica lo que va a acontecer y esto lo podemos apreciar en diferentes obras. Generalmente cuando nos encontramos con un silencio hay angustia, cambia nuestra expectativa y nos pone alertas a lo que va a pasar, pues cambia el espectro sonoro alterándolo donde generalmente se espera una caída o llegada de algo.

El silencio como recurso expresivo

El silencio tiene la capacidad de dar tensión, de pedir una resolución, de llenarnos de expectativas, y ha estado evolucionando conjuntamente con la música, desde la época barroca, es el silencio uno de los recursos expresivos más lleno de múltiples significados, pues nos abre a algo nuevo, nos da una pausa, una espera que generalmente conlleva algo nuevo, sin embargo el silencio tiene muchas caras por lo cual como recurso expresivo lo encuentro como uno de los más enriquecedores, y también de los más complejos de usar sabiamente. “[Es un] *recurso del improvisador musical que consiste en dejar espacio para que tengan más presencia sonora los otros músicos, el entorno o ambos. Al igual que sus sonidos, el silencio es una decisión tomada por el improvisador, y refleja el mismo compromiso con el fluir de la música. No es, pues, un retiro del flujo de los acontecimientos sonoros, sino una contribución y participación en él.*” (Matthews W. , 2012, p. 227). Para el oído musical occidental, el silencio tiene esa posibilidad de cargarse de

circulación. Con esta experiencia se demuestra que el silencio en realidad no existe, no como un silencio total, sino más bien como un recurso del lenguaje, para ampliar y enriquecer nuestra expresividad.

expectativas, de representar no el reposo, sino la tensa espera, por lo que el silencio puede tener diferentes funciones que nutren la interacción y la comunicación; sin él, básicamente no podrían desarrollarse las dos. Sarmiento tiene estas dos categorías para el silencio:

“En el código del silencio podemos establecer dos categorías:

Silencio psicológico

Es el silencio como pausa musical asociado al desarrollo del material musical, que expresamos a través del sonido: vacilaciones, pausas para respirar, para reelaborar un concepto o idea musical, búsqueda en la memoria de alguna idea, etc.

Silencio interactivo

Son pausas en el diálogo de la música como lenguaje, como medio de comunicación y, está unido a distintos significados en su expresión. Durante estos silencios interactivos tiene lugar distintas opciones comunicativas: conocimiento y diferenciación de elementos estructurales, opinión de contrastes y similitud, etc.” (Sarmiento, 2011)

En estas categorías vemos dos caras del silencio una la cual está basada más en la interacción y comunicación, en la búsqueda de distintos significados de su propia expresión para sí mismo y con el otro, mientras en el silencio psicológico se refiere más a lo estructural, como por ejemplo el cambio de ideas, el comienzo de una nueva parte, o el énfasis de esta.

El silencio como totalidad

Matthews nos habla del silencio como la continuidad, como ese espacio que siempre esta, que es constante y que aun terminada la obra continúa estando, es permanente y permite la existencia del sonido, esta es otra cara del silencio.

“Algunas abuelas, quizá las que más café o mate bebían, habrían bordado el mantel entero, cual mantón de manila; pero la mayoría se habrían limitado a colocar unas escuetas flores en distintos sitios, dejando el resto del mantel en blanco. El soporte aquí, o sea, la continuidad, es la tela blanca. Las florecitas definen estructuras *sobre* esa superficie, liberándose, en cierto modo, de la responsabilidad estructural de constituir el soporte. Pongamos que el improvisador en solitario es la abuela y su instrumento es la aguja de bordar. Las flores serán sus sonidos, y el silencio-esa interminable extensión de no-sonido agitada por la expectante escucha del público-, será la continuidad. Es decir, que *no hace falta* que el improvisador lo ligue todo mediante la continua generación de sonido, porque esa continuidad *ya está*.” (Matthews W. , 2012, p. 164)

Esta cara del silencio nos muestra al silencio como la totalidad, y es una de las muchas formas de interactuar con el silencio como recurso expresivo, la cual Matthews grafica de una forma muy completa mostrando al silencio como ese mantel blanco, el espacio ya dado y los sonidos como el bordado, las flores, definiendo así el silencio, como lo que hay entre sonido y sonido, ese espacio el cual está ahí continuamente.

El silencio por decisión

Otra de las caras del silencio va ligada a la escucha atenta, y al tipo de escuchas que vimos anteriormente, ese silencio activo que va ligado a esa escucha, sobre todo hablando desde el punto de vista colectivo, el silencio de callarse, para escuchar a los demás músicos, para escuchar la música globalmente, y analizar que aporta cada músico, tomando el silencio como una decisión de callarse, para escuchar. “Solo se debe dejar de estar callado cuando lo que se tenga que decir sea más valioso que el silencio.” Dice Abate Dinouart

El silencio como presencia y ausencia

En esta cara el silencio es usado como un recurso para mostrar el sonido, su presencia y su ausencia, para enriquecer la forma y estructura musical, exponiendo el espacio sonoro desde una perspectiva intermitente, el cual aparece y desaparece, activando la atención y la escucha.

De esta forma un músico enriquece su improvisación, pues este recurso de intermitencia musical permite una fluidez y juego del espacio sonoro más amplio.

El silencio ‘non finito’

“Al primer biógrafo de Miguel Ángel, un escritor italiano del siglo XVI con el envidiable nombre de Ascanio Condivi, debemos la idea del *non finito*. Ante las obras de incuestionable maestría que el gran escultor renacentista dejó sin terminar, tales como los esclavos que talló para la malograda tumba del papa Julio II, Condivi llegó a la conclusión de que su estado incompleto

podría entenderse como una decisión estética y no una simple cuestión de abandono.” (Matthews W. , 2012, p. 169)

Este silencio muestra una cara íntima del artista, pues es en este dónde nos concentramos en mostrar lo esencial, sin perdernos en los detalles, dándole prioridad a esa esencia de lo propio y lo individual, buscando las intenciones, y las ideas más allá de acabar la obra lo que se llama “estética de lo inacabado” con el fin de mostrar lo importante, la esencia.

El silencio no interactuado.

Esta es la cara del silencio el cual en las obras está presente como protagonista, pero no se interactúa con él, o con los sonidos provocados por el entorno, por ejemplo, la obra 4,33, en la cual sale un pianista al escenario se sienta delante del piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos sin tocar nada, y posteriormente se retira, en esta obra podemos ver como el silencio es el discurso, pero sin embargo no se está interactuando con él. Matthews afirma que en este tipo de obras no hay ninguna “interacción con el azar, sino una postura ante ello.” Es decir que obras como estas en las cuales se tiene una postura ante el silencio, pero no se interactúa con él, o los diferentes sonidos, situaciones del entorno que llegan por azar, no tienen la capacidad de reaccionar de distintas formas ante ese entorno.

“Cuando una obra musical se crea compositivamente, su proceso de creación queda esencialmente cerrado antes de que se *recre*e en una sala de conciertos. No es posible cierto tipo de interacción con el entorno.” (Matthews W. , 2012, p. 175)

El silencio como final

Este silencio en una improvisación colectiva puede ocurrir por acuerdo, sin embargo, en una libre improvisación los acuerdos o consensos son más difíciles de leer, pero también ocurren, y es en ese momento en donde el instinto musical y la comunicación llevan al colectivo de músicos a bajar el volumen, o a llegar a un silencio, este silencio también ocurre al final de la improvisación, es el cual permite mostrar el final de una improvisación que puede ser el comienzo de otra.

Sonido

Más importante que el sonido, es la escucha, pues es de esta que emana el sonido. Anteriormente hable sobre la escucha y los tipos de escucha, en los cuales se concibe de distintas formas el lenguaje, focalizado y no focalizado, el cual permite un panorama global. No se puede hablar de sonido sin hablar de la audición pues es el sonido la representación de la misma por lo que permite crearlo para seguir escuchando. El sonido es la respuesta a la escucha, por ejemplo, en la música por tradición oral, es esta el centro de esa tradición y lo que permite que siga viva, así como lo es en la improvisación, donde ésta tiene un papel protagónico, con lo cual podemos decir que no hay sonido sin ella, siendo esta primordial al sonido mismo.

El sonido, así como el silencio, hace parte de los recursos expresivos de la música, y tienen los dos funciones comunicativas y narrativas dentro de la creación musical, en el caso del sonido,

vemos entre los más básicos, *sonido por superposición*, *sonido contrastante*, *sonido en segundo plano o pasivo*.

Sonido por superposición

“La simultaneidad de un -lienzo sonoro- “ (Chion, 1999, p. 32)

Este es el sonido que ocurre por la simultaneidad de sonidos que se van sucediendo, y que crean como dice Chion un lienzo sonoro.

Sonido contrastante

“Lo que necesitaba moverse un follaje de castaño. Pero su escalofrió minucioso, total, ejecutado hasta en sus mínimos matices y sus últimas delicadezas, no ofendía al resto, no se fundía con él, permanecía circunscrito” (Proust, p. 32)

Aquí Proust en forma narrativa nos cuenta sobre los sonidos contrastantes y como son retroactivos los unos con los otros, aun siendo contrastantes permanecen, sin acabar los unos con los otros, si no que se complementan en sus diferencias tímbricas, dinámicas, etc.

Sonido pasivo

El sonido pasivo es aquel que está lejos, que pareciera estar un poco fuera del foco, y generalmente no tienen mucho protagonismo, se requiere de una especial escucha para contemplarlos, este tipo de sonidos se dan mucho en la *improvisación site-specific* ya que esta se

basa en el contexto sonoro del entorno, lo cual exige una escucha de estos sonidos lejanos que parecen casi invisibles. El sonido pasivo también es muchas veces el que construye la base donde crecerán sonidos más activos. “En la época del romanticismo, sin embargo, no se hablaba, como hoy en día, de -entorno sonoro-, ni más generalmente de entorno. Salvo tal vez en alemán, el cual conoce desde hace mucho tiempo la palabra Umwelt s decir -mundo alrededor- se trataba del sonido y de un individuo.” (Chion, 1999, p. 33)

La percepción

“La adquisición previa de un repertorio, de formas-piloto, y su clasificación (musical o no) favorecerá la identificación de una sonoridad emergente.” (Chion, 1999)

La percepción que tenemos del lenguaje sonoro depende directamente del bagaje musical y de los estudios y clasificación como lo dice Chion (1999) ya que es el cerebro el que decodifica el sonido y lo transforma usando como medio las tres partes del oído (*interno, medio y externo*). Es en función de lo que estaba preconcebido que se puede dar una nueva percepción, no es posible entonces identificar una sonoridad sin antes tener una pre-percepción, contexto que ayudará a renovar la percepción antigua.

La percepción se nutre, crece y desarrolla a partir de distintas perspectivas, es decir escuchar sonoridades ya conocidas , desde distintos puntos del ‘oído’, desarrollando perspectivas de la escucha, así es como se construye la percepción renovada, y va madurando con el tiempo, pues al haber escuchado las diferentes voces, por ejemplo de un mismo *standard*, la percepción auditiva

y narrativa de ese *standard* va a ser cada vez más completa, como cuando se analiza una pintura desde distintos puntos de vista.

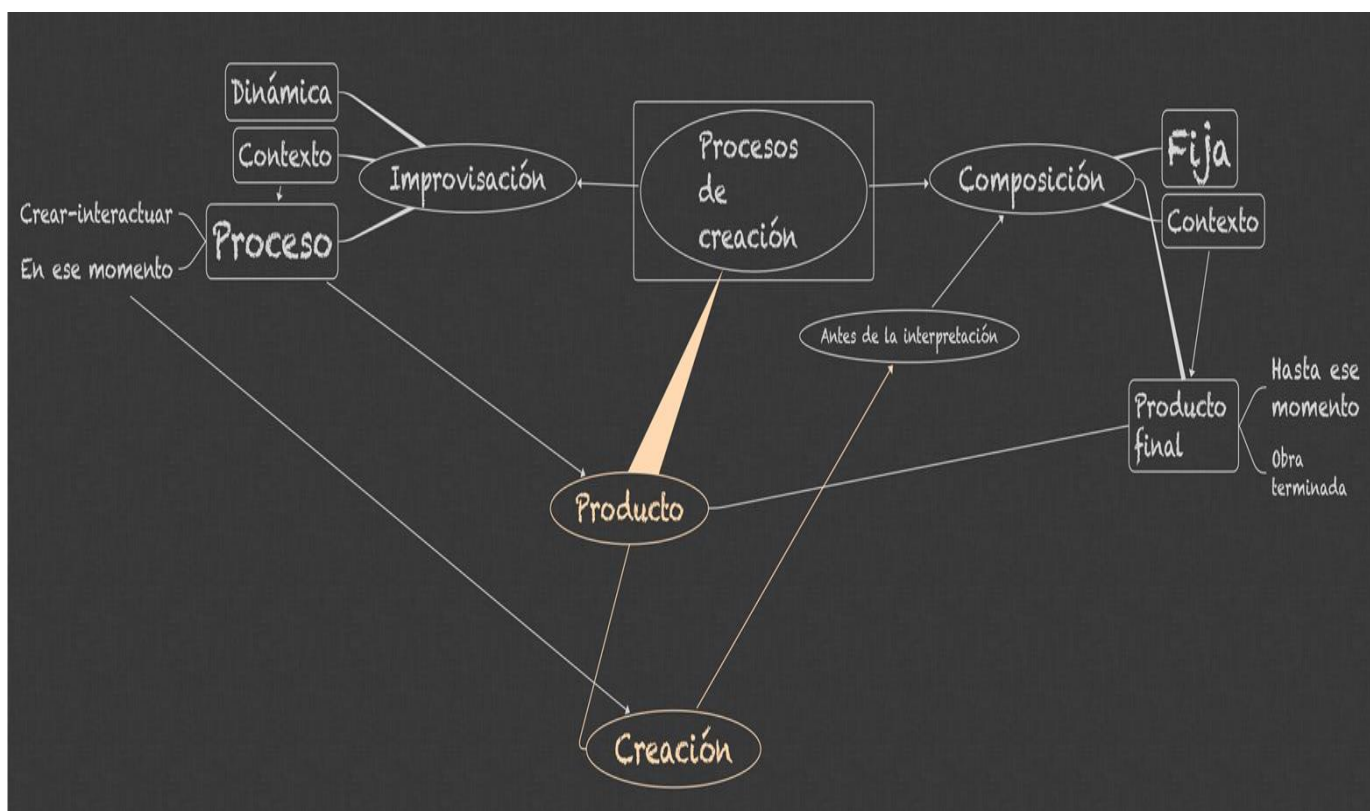
Bailblé referenciado en Chion (1999) añade que en la percepción analizamos el contexto, sus características, su evolución, las dinámicas, la *aparición, persistencia, y desvanecimiento*. En la persistencia, por ejemplo, vemos que en la percepción musical hay sonidos dominantes, a la hora de escuchar, por ejemplo, la melodía será lo más recordado en algunos casos, pero hay una tendencia a la focalización de un sonido, y a dejar en un segundo plano otro sonido, como lo vemos en los tipos de escucha. “Robert Frances adelanta por ejemplo lo que llama la sobre-audición-melódica, que consiste en la tendencia a percibir las notas superiores como figura y las notas más graves como fondo. Sin embargo, su experimento utiliza ejemplos musicales cuya estética presupone está súper-audición de las notas agudas. La relación entre figura y fondo, precisa Frances, no es un dato inmutable del organismo de la conciencia.” (Chion, 1999, p. 68). Estos sonidos dominantes tienen una tendencia a acaparar la percepción, de forma que los otros sonidos le sirven de base al sonido principal para seguir siendo el protagonista. Sin embargo, esto hace que la percepción se enfoque sobre todo en ese sonido, provocando una desviación de atención en los otros sonidos, perdiendo así la escucha global que tanto necesita un improvisador.

Tipos de improvisación

Los tipos de improvisación según Wade Matthews (2012) son los siguientes:

Improvisación dirigida o conducida: forma de improvisación jerárquica, empleada normalmente con grupos de diez o más músicos, en la que una persona dirige a los improvisadores, controlando distintos aspectos de su forma de tocar mediante un sistema de signos (por lo general manuales).

Improvisación idiomática: término acuñado por Derek Bailey, para referirse a formas o tradiciones de improvisación basadas en *modelos discursivos*. Según Bailey, la improvisación libre es no idiomática. (Bailey, 2010)



Improvisación inspirada: término empleado por el etnomusicólogo, John Baily, para definir una improvisación que crea nuevos elementos que pueden enriquecer la colección de figuras, patrones, etcétera, que constituyen un modelo discursivo.

Improvisación libre: el ejercicio sonoro de la libertad. La creación de música en tiempo real sobre un modelo dinámico, generalmente de forma colectiva, aunque también existen los conciertos en solitario, y a menudo delante de un público con el que se comparte el proceso.

Improvisación de rutina: término empleado por el etnomusicólogo Jhon Baily para definir una improvisación que se limita a una interpretación de los contenidos más convencionales de un modelo discursivo sin aportar nada especialmente nuevo o personal.⁸

Improvisación site-specific: forma de improvisar que busca la coexistencia, en términos de igualdad, con el entorno sonoro. Así, el improvisador no sólo incorpora los sonidos de su entorno a su música, sino que, en ciertos momentos, adopta una postura de acompañante, colocando dichos sonidos en primer plano como razón de ser de la música. Requiere una escucha y una humildad especiales. (Matthews W. , 2012)

Estos tipos de improvisación son diferentes caminos con los cuales se puede abordar una composición libre *in situ* .

⁸ Véase *improvisación inspirada*. (Wade Matthews,2012)

Capítulo 3

Metodología

Para la realización de la obra final -la cual se transforma constantemente- se ejecutarán una serie de talleres de improvisación-composición de carácter exploratorio y experimental, con el fin de crear un vocabulario sonoro. Utilizando como herramienta principal la improvisación, se pretende recolectar información sobre la experiencia y, sobre todo, el proceso de composición-improvisación, el cual abrirá camino para identificar diferencias o sinergias entre la composición y la improvisación, así como explorar entre los diferentes tipos de improvisación: dirigida, idiomática, inspirada, libre, de rutina, y *site-specific*, según el texto *improvisando* de Wade Matthews (2012), con el fin de abrir camino a la creación por medio de los diferentes tipos de improvisación y enriquecer la creación musical, retomando y descubriendo nuevas relaciones en el proceso entre los diferentes conceptos que brotan a partir de la práctica. Luego, con base a estas improvisaciones, se construirá una obra nueva con este lenguaje más el que irá surgiendo con las transformaciones y variaciones del lenguaje original, para de esta forma, ir creando una composición colectiva. Sucintamente, teniendo como recursos principales la pregunta-respuesta y los signos de referencia sobre los cuales se improvisará, estos elementos recursivos se usarán como referente para hacer una nueva creación en un proceso de improvisación colectiva, para luego ser grabado y tener una forma pre-configurada, que tenga una forma fija, pero en la que también habrá un espacio para la improvisación y re-creación de la misma. Esto con el objeto de observar los elementos más importantes entre improvisación y composición, cómo se van transformando en el proceso de creación, cuáles son sus puntos comunes y en qué parte se diferencian.

La investigación es de enfoque exploratorio, ya que busca a través de la experiencia y la práctica de cada individuo y su práctica colectiva experimentar e investigar por medio de la exploración. “Algunos autores consideran que la investigación exploratoria pocas veces constituye un fin en sí misma; la definen, más que como un estadio, como la fase inicial de un proceso de investigación continua, en el cual, una vez que el investigador ha obtenido información suficiente, puede plantearse objetivos más complejos, como describir, explicar o verificar”. (Samperi, *et al*; 1991).

El método que se empleará en el trabajo de investigación será cualitativo, ya que en la investigación se emplearan ejercicios de exploración y experimentación con los cuales se pretenden estudiar los descubrimientos a los que se lleguen, y las diferentes conclusiones de la experiencia con el grupo estudiado: sus emociones, sentimientos, y pensamientos. Con base en la transformación de los ejercicios colectivos, se realizará un análisis descriptivo de la experiencia, haciendo especial hincapié en el proceso, el cual se estudiará y realizará a dúo de piano y cello. Sin embargo, la obra queda abierta a cualquier formato y cambios, pues es su naturaleza dinámica. La investigación usa el método cualitativo con fin de revisar e indagar sobre las diferentes conexiones entre improvisación y composición, así como registrar por medio de un suceso de ejercicios el proceso creativo, la comunicación musical, la improvisación y otros factores que son imprescindibles para la creación musical.

El ejercicio de la investigación comprende la libre creación musical, partiendo desde diferentes puntos como referentes: desde la nada misma, como también el uso de un lenguaje propio creado a partir del bagaje musical propio de cada músico, los cuales darán una idea inicial para la creación y se irán transformando en el camino; donde la aleatoriedad, indeterminación y el azar entrarán a tener un papel principal con el fin de ampliar y no limitar la creatividad, para dar pie a múltiples caminos que permitan descubrir ampliamente el lenguaje musical.

La obra

Suite Collage

La Suite Collage es el resultado de unir dos procesos de creación como son la improvisación y la composición. Fue un proceso de creación que ocurrió en diferentes momentos y tiene como principio la transformación y mutabilidad constante. Ya que nace de una improvisación, su naturaleza es siempre mudar, es decir, que nunca llega a una forma estrictamente fija. Sin embargo, lo que se quiere plasmar en la investigación respecto a la obra, es cómo en el proceso de creación se va construyendo un camino fijo como son ciertos motivos al estilo minimalista, los cuales en cada sesión de improvisación van quedando fijos, y las improvisaciones que surgen de estos motivos fijos que, a su vez, son mutables y abren la estructura de la obra de una forma dinámica. La improvisación y la composición, es decir lo fijo y lo mutable, conviven en constante conversación, complementándose y expandiendo el lenguaje musical de la obra.

La Suite Collage consta de tres movimientos *Tú Recuerdo* (2015), *Al Borde* (2016) y *Lupus* (2017). Los tres movimientos constan de motivos fijos específicos que nacieron de la exploración con diferentes tipos de improvisación como lo son: *Improvisación Inspirada*, *improvisación site-specific* e *improvisación libre*.

El proceso de creación de la obra fue directamente en el piano de manera individual. En este proceso quedan determinados los motivos fijos, los cuales en cada sesión de improvisación fueron estipulados debido a la preeminencia misma dentro de la obra. Los motivos fijos no fueron escogidos de forma premeditada, sino que en el proceso de ensayo-creación iban quedando, es decir, en cada nueva improvisación prevalecían, a pesar del material nuevo propuesto en cada sesión, algunos motivos cortos.

Posteriormente, con el fin de enriquecer más la obra, se plantea abrir la posibilidad de realizar el ejercicio con diferentes formatos debido a que la obra no es fija completamente –por lo tanto, tampoco lo es su formato-. La improvisación colectiva demanda un factor muy importante en la creación musical en tanto la interacción y la comunicación, pues esto dilata y potencia el panorama y el lenguaje musical de la obra debido a que cada músico trae su propio bagaje musical, su estilo y, además, le da una nueva perspectiva a la obra, por lo que tendrá también una percepción nueva y diferente que permitirá oxigenar, recrear e innovar la obra constantemente.

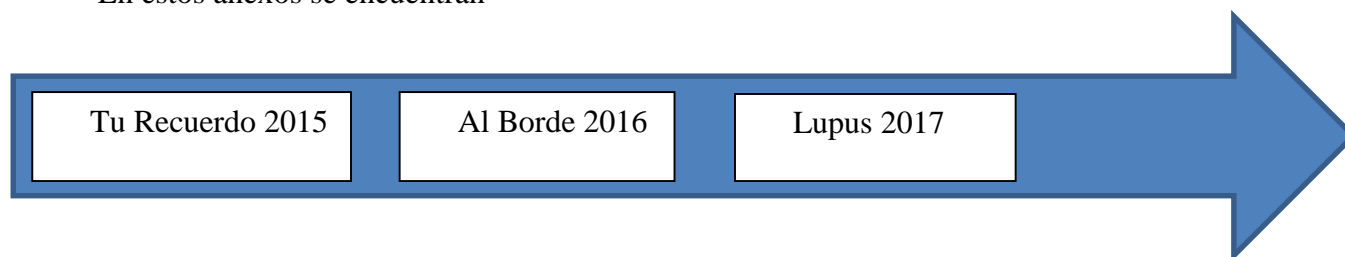
El objetivo de la obra Suite Collage es mostrar la composición que es el producto ya elaborado, y la improvisación donde el producto es el proceso creativo. Es decir que en la obra se podrán ver los dos procesos al mismo tiempo. Mientras que en una obra escrita no podemos ver su proceso de creación en el concierto -lo que vemos es la recreación-, en la Suite Collage se podrá apreciar el proceso de creación cada vez que se interprete.

Anexos

Cd 1 :

En este cd se encuentran los anexos, de la versión de la suite collage en su segunda versión de solo piano, las primeras improvisaciones no han sido grabadas, pero esta segunda versión es la versión trabajada de las primeras improvisaciones.

En estos anexos se encuentran



Cada uno por separado, improvisado en años diferentes, en una de sus primeras versiones.

Y finalmente la tercera versión de la *Suite Collage*, añadiendo el violonchelo, como un añadido textural y expresivo.

Cd 2:

En el cd 2 se encuentra la versión cuatro de la *Suite Collage* la cual fue interpretada y estrenada en el primer concierto de compositores del nogal el 22 de mayo del 2017.

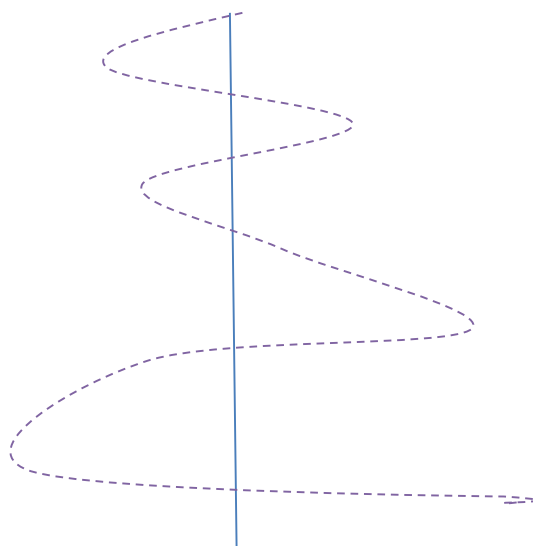


Figura N°1

En la figura N° 1 la línea recta muestra lo que es fijo en la obra, y las líneas curvas son lo mutable, lo dinámico, lo que está en constante transformación.

Proceso de creación

Primera fase

El proceso de creación de toda la Suite está basado en la improvisación, cada una de las obras responde un tipo de improvisación determinada: *Improvisación Inspirada*, *improvisación site-specific* e *improvisación libre*, respectivamente *Tú Recuerdo* (2015), *Al Borde* (2016) y *Lupus* (2017). Sin embargo, en algunos momentos, en las diferentes fases de creación, tienden a mezclarse hasta el punto de difuminarse. Las tres obras utilizan como recursos el minimalismo y el desarrollo de patrones musicales.

A continuación, describiré el proceso de creación de cada una de las obras por separado, en su primera fase de creación.

Tu Recuerdo (2015)

La obra *Tu Recuerdo* es la primera de la Suite. Como todas las composiciones, su primera fase de creación fue en el piano. Esta pequeña obra usa la *improvisación inspirada*, no sólo por la definición de inspiración, sino también porque sigue siempre un modelo discursivo que no se rompe, si no que se sigue a través de la interpretación. Inicialmente se exploraron sonoridades minimalistas en la tonalidad de Gm que, luego, en la repetición de la improvisación, se fue creando una *improvisación de rutina* (situación que posteriormente pasará en las demás obras), pues al improvisarse diariamente se iba creando nuevo material, pero así mismo ese material se adhería a la improvisación como el bagaje musical a ser usado en las *improvisaciones de rutina*.

En esta obra, a diferencia de las dos siguientes, hay un elemento más en esta primera fase y es que, al mismo tiempo de creación-improvisación de la línea melódica -la cual quedó como resultado de los patrones melódicos que tenían preeminencia en la improvisación diaria-, nace también la letra, por lo que para esta obra los instrumentos son voz y piano. La voz se incorpora como un elemento expresivo añadido al formato, mas no como elemento estructurante.

La línea melódica respeta el modelo discursivo que se crea en Gm. Se usa también la escala de Gm. El lenguaje musical de toda la obra se encuentra con la misma entonación conceptual o lo que se denomina ambiente. Su curva de expresión maneja los mismos picos en patrones y su tempo, aunque es variable, se mantiene entre *Andante* y *Moderato*.

La letra también es minimalista. En cuanto a la historia, la letra hace referencia a recuerdos que no se van.

La letra

Si tu recuerdo sigue aquí,

Tal vez camino en espiral,

Tu nombre, indeleble, por siempre.

Esta obra armónicamente se desarrolla en un pedal de Gm, jugando con arpeggios entre séptimas, novenas y sextas.

Al Borde (2016)

Esta es la segunda obra de la Suite. Fue improvisada un año después de *Tu Recuerdo*. En esta obra se desarrolla la *improvisación site-specific*, en la cual se le da un protagonismo al ambiente y al entorno sonoro fuera del instrumento. Para esta obra -la cual nació del juego y la interacción con una gotera-⁹ desarrollé un juego de relleno con silencios y la búsqueda de picos rítmicos con acentos marcados. Esta obra, en su primera fase, fue puro juego de exploración e interacción con una gotera.

Posteriormente nace en a la improvisación la interacción de una nota repetida, para lo cual se escogió la nota G, y se crea una conversación con la gotera. Sin embargo, en el proceso de *improvisación de rutina* -el cual es el siguiente paso después de haber encontrado y escogido el material dentro de la *improvisación site-specific*-, esta nota G se vuelve la protagonista, pero basado en la esencia de una gotera a manera rítmica.

En cuanto a la historia y las emociones que dan el contexto a esta obra, cabe decir que la obra también tiene relación con el ritmo de un corazón que está al borde de morir, razón por la cual fue escogido su nombre, pues en el momento en que improvisé esta obra, recién había sobrevivido a

⁹ Principalmente era la gotera la solista la cual llevaba un ritmo constante, sincopado, con el cual comencé a jugar a acompañarle su solo rítmico con acordes libres encadenados, los cuales también fueran rítmicos, pues al ser solo ritmo, me daba la libertad armónica.

un atraco, por este motivo también representa el latido de un corazón en un momento crítico, mostrando distintos tempos.

Lupus (2017)

Esta obra es la tercera y última de la Suite. Al ser la última, es la más larga y cuenta con un lenguaje y bagaje musical más amplio, aunque sigue manteniendo como recurso el minimalismo. Esta obra nace de un impulso más intuitivo e instintivo que las dos anteriores, en donde se desarrolla una *improvisación libre*, en la cual, como primera fase de creación, se explora libremente la sonoridad del piano sin seguir una armonía. Se presenta ausencia de melodía, haciendo énfasis en clústeres y exploraciones topográficas, viendo una perspectiva del piano más hacia las figuras geométricas que se forman al tocar ciertas topografías, sin seguir una escala o armonía estructurada o definida.

Esta obra tiene más dinámicas y cuenta con más transiciones entre lo fijo y lo mutable. Esta *improvisación libre*, posteriormente, se vuelve *improvisación de rutina*. Y es en este paso del proceso en el que comienzan a salir los elementos melódicos que son los que tienen preeminencia en cada sesión de improvisación, así como también van quedando fijas las notas más usadas dentro de esa “libertad”. De esa selección quedan las siguientes notas: C Db E G Ab B

Formando una escala exótica la cual resulta siendo simétrica y facilita el juego de relieves y juegos en la combinación de notas. De allí nacen varios fragmentos que van quedando como motivos fijos y principales de esta obra. Posteriormente, será la estructura y su propio modelo discursivo -el cual está abierto a transformación permanentemente-, respetando la esencia de la obra, sus motivos fijos, su exploración y la búsqueda sonora fundada en las geometrías y topografías del piano a nivel visual y digital generadas entre nota y nota.

La historia y contexto de esta obra, refiriéndonos a las emociones, narra una enfermedad como lo es el lupus y, en sí, la improvisación está basada en los síntomas de esta. Es por eso que tienen contrastes y transiciones, momentos de misterio y momentos muy fuertes; va describiendo como un lupus aparece silenciosamente y muestra también cuando toma fuerza, cuando se queda en una dinámica baja pero permanente. Es allí donde aparecen los patrones minimalistas del bajo, los cuales también están en la escala exótica que resulta de la obra y, finalmente, cuando vuelve a su estado de “remisión” y vuelve a estar silenciosa.

Segunda Fase

Proceso de Recreación y creación

En la segunda fase, la suite cambia al formato de dúo de piano y cello con el fin de expandir el lenguaje musical, aumentar las posibilidades de texturas, efectos, técnicas extendidas y también con el fin de complementar lo que ya estaba fijo en la obra y nutrir con nuevo material musical. La idea para la segunda fase es crear una *improvisación colectiva* y, de esta forma, crear una conversación musical que en la primera fase no existía pues era solo piano.

En esta segunda fase la interacción y la comunicación son los recursos claves y en los que se hace mayor énfasis. Lo importante radica en la interacción en las partes improvisadas, respetando la esencia de cada obra, así como las partes fijas que ya tenía, pero abierta a las nuevas transformaciones que surgen de las conversaciones con el cello y también el nuevo material que este aporta.

Pasos del proceso del taller con la chelista:

1. **Escucha:** En esta etapa se hizo una escucha de distintas grabaciones y versiones antiguas de la Suite (cuando llegó a ser Suite y antes de que lo fuera), con sus obras individuales, con la finalidad de hacer un rastreo de la evolución de las obras a medida que iba transcurriendo en el tiempo. Posteriormente se hizo una escucha en vivo con una versión de piano solo, abierto a los cambios e improvisaciones del momento.
2. **Modelo discursivo:** En esta etapa se hace una explicación a la cellista sobre el modelo discursivo de las tres obras, es decir: las escalas que salieron resultantes, los motivos fijos, los diferentes momentos que contiene cada obra (aunque estos puedan ser cambiados o modificados), el lenguaje de cada obra, la estructura resultante de las improvisaciones, lo fijo y lo mutable.
3. **Improvisación de rutina:** En esta etapa nos dirigimos a tocar la Suite por obras (*Tu Recuerdo, Al Borde & Lupus*) con la cellista, pero hacemos una improvisación de rutina, es decir, no añadimos material nuevo, sino que nos basamos en el material antiguo, usando en las improvisaciones las escalas y motivos resultantes de la anterior fase (improvisaciones y motivos preeminentes de esta fase), improvisando, pero sin tener cambios realmente nuevos, y regidas al modelo discursivo de cada obra, con el fin de conocer cada tema como ya estaba fijado, y entender la esencia individual por obra para que, posteriormente, se pudiese entender la obra de manera global.
4. **Improvisación libre:** En esta etapa nos dedicamos, junto con la cellista, a improvisar libremente buscando texturas, efectos, técnicas extendidas y nuevos materiales, por medio

de la exploración sonora y usando también la *improvisación colectiva*. Esto con el fin de ampliar nuestro vocabulario, afianzar la interacción, la comunicación y la adaptabilidad entre nosotras como intérpretes, bajo la perspectiva de intérpretes hacia la obra, con otro horizonte más al buscar más dinamismo y más transformaciones.

5. ***Improvisación colectiva:*** En esta etapa nos centramos en la conversación entre el piano y el cello, poniendo en primer lugar la interacción y la creación de nuevo material musical basado en lo que ya había, y centrándonos en las dos escuchas planteadas por Matthews - la segunda y la tercera-, la segunda en la cual nos enfocamos en estar inmersas en cada frase y sonidos de los dos instrumentos individualmente, es decir: sin ser las dos improvisaciones un solo bloque; y en la tercera, hicimos una escucha global donde las dos improvisaciones eran parte del mismo bloque y se ve un panorama más global y completo. En este punto la cellista también propone los nuevos temas, motivos para las obras y tiene una participación más activa dentro del proceso de creación.

Tercera fase

Lo fijo, lo dinámico, la interacción y la adaptabilidad.

En la tercera fase de la obra, en la cual fueron participes Sara Izquierdo en el cello, Alejandra Ibagón en la voz, y la autora del presente texto, Laura Cárdenas, en el piano, se hizo una interpretación de la obra en el primer concierto de compositores del nogal 2017. Después de tener unos ensayos previos para concordar los motivos que ya estaban fijos de cada movimiento se

trabajó en lo dinámico, la interacción y en cómo adaptarse a los cambios que irían surgiendo en el momento mismo.

Lo fijo

En los tres movimientos ya había unos motivos fijos, los cuales fueron el producto de las improvisaciones de la primera fase -solo piano-. Estos motivos fueron los pilares de cada uno de los movimientos y, sobre estos, se construyó el nuevo material musical que, posteriormente, también generó algunos motivos fijos. En ese orden de ideas, en cada sesión hay nuevos motivos, pero sólo algunos tienen preminencia y son estos los que quedan fijos.

Lo dinámico

Lo dinámico tuvo como base los motivos fijos y, sobre estos, se formó una especie de juego rítmico con exploración de texturas y topografías sobre los motivos, así, construyendo un vocabulario dentro de las improvisaciones, las cuales fueron enriquecidas con la improvisación colectiva, en la segunda fase hubo más dinamismo debido a que el formato enriquecía de texturas cada obra y había más posibilidades sonoras.

La interacción

La interacción es uno de los factores comunicativos más importantes en esta segunda fase y fue el que más enriqueció la obra. Sobre todo, en la obra *Lupus*, en el ensayo previo a la presentación, se trabajó la interacción y la comunicación de ideas, así como las diferentes escuchas, lo cual dio como resultado momentos inesperados de gran interacción con la cellista. Para esta segunda parte, la interacción tuvo más protagonismo en la obra *Lupus* donde se dieron diálogos de ideas basadas, sobre todo, en lo rítmico.

La adaptabilidad

La adaptabilidad a los cambios fue algo que surgió ya en la presentación, pues en el ensayo no se dieron tantos cambios en la estructura ni en las melodías, como sí ocurrió en la presentación. Estos cambios exigen un tipo de atención y escucha muy especial, así como la necesidad de estar demasiado atentas a lo que está ocurriendo en el momento en tanto lo que se está comunicando, para podernos adaptar a los cambios y seguir el rumbo de la obra sin alejarnos de su esencia completamente; en síntesis, estar enfocadas sin perder de vista la escucha global, pues en este proceso de creación en el *momento*, se requiere una gran capacidad de recibir y responder a la gran variedad de estímulos que constituye ese instante los cuales varían no solo desde la música misma sino también del entorno, el público, sonidos de la calle etc. Haciendo así contraste con la *concentración* en donde a pesar de los demás estímulos presentes, se mantiene la atención enfocada en algo, haciendo un acto de exclusión con lo demás. En ese juego de *apertura* a los estímulos y *concentración* en uno solo donde surge la adaptabilidad, vista como la capacidad que requerimos en ese instante para responder, y tomar diferentes decisiones en tiempo real a los diferentes estímulos, tanto del entorno como de la música.

Los motivos fijos

Estos son los motivos fijos que tuvieron preminencia en cada una de las improvisaciones y que, en la siguiente interpretación, fueron fijos como parte estructural de la composición.

Los motivos fijos actúan como una “bola de nieve”, pues se da inicio con motivos más pequeños, que fueron evolucionando y ampliándose con la exploración por medio de las distintas improvisaciones. Cada tipo de improvisación enriqueció el estilo y el lenguaje, ampliando los motivos ya elaborados, abriendo el panorama a nuevos motivos basados en ostinatos con un estilo que tiende mucho al minimalismo, haciendo variaciones sobre los motivos de base, por lo que la

En este segundo motivo se dan unas pequeñas variaciones rítmicas, manteniendo las mismas notas y dirección melódica.

Motivo resultante

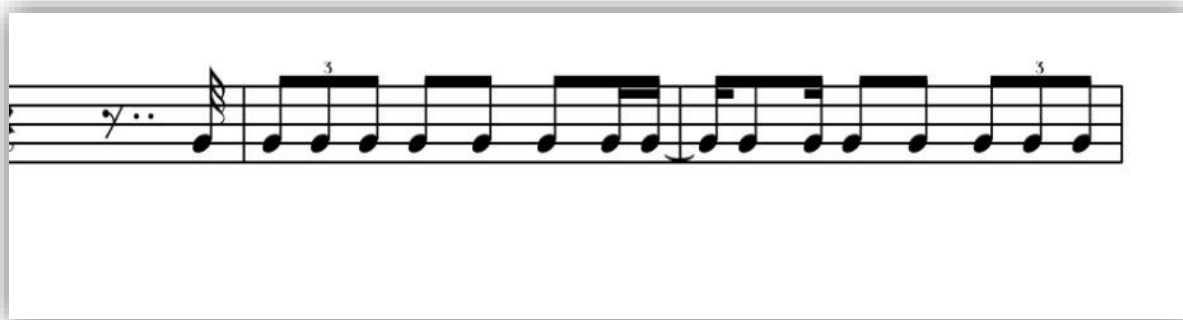
Este es el motivo final fijado, el cual es producto de las diferentes mutaciones e improvisaciones sobre el primer motivo basado solo en Bb y G. A partir de todas las sesiones de improvisación fue protagonista y quedó como parte fija en la obra.

Al borde

Primer motivo

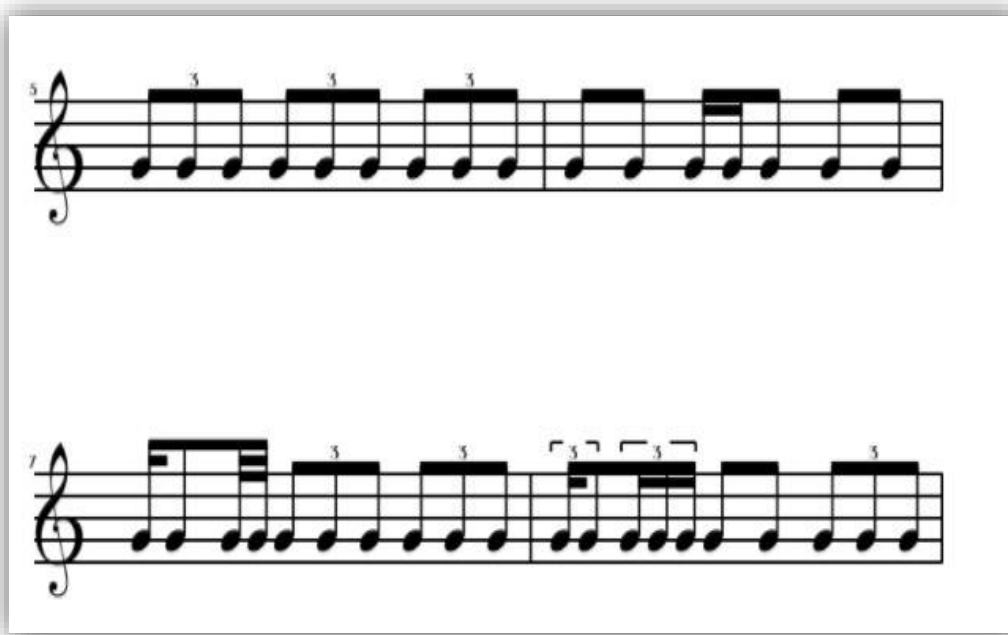
Al borde es la obra que más caracteriza el minimalismo dentro de sus motivos. Está basada en la improvisación con una nota, como haciendo la imitación de una gotera, por lo que se hace la exploración sonora con una nota. Su lenguaje musical se fundamenta en la variación rítmica sobre una sola nota.

Variación



Variaciones rítmicas sobre una misma nota.

Motivo resultante



El tercer motivo es la unión de las mutaciones -en este caso rítmicas del primer motivo- y es este motivo el que queda como motivo fijo en *Al Borde*.

Lupus

Primer motivo



Este es el primer motivo melódico de *Lupus*. Nace en la primera fase, en las improvisaciones de sólo piano. A partir de este motivo, se construye el nuevo material por medio de las diferentes improvisaciones.

Segundo motivo

El segundo motivo, nacido de la improvisación de rutina, se desarrolla en la espontaneidad como un elemento de espejo al primer motivo melódico, usando una topografía y figuras geométricas triangulares en el piano, es decir: las notas G Ab B y C, forman una figura geométrica triangular, al igual que con la topografía del primer motivo en el cual utilizo las mismas notas. Se puede observar acá un primer motivo que se transformó y que nació de la variación del primer motivo. A pesar de ser las mismas notas, el ritmo y el juego melódico varían. Este motivo fue sacado de lo dinámico en la obra y, posteriormente, también quedó fijo en la obra.

A musical score for a 12/8 piece, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 12/8 time signature. It contains a whole rest followed by a quarter rest and a dotted quarter note on the second line. The second, third, and fourth staves each begin with a second, third, and first finger fingering indicator, respectively, and contain a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a dotted quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second line, and a dotted quarter note on the second line.

Tercer motivo

A musical score for a piece titled "Tercer motivo", consisting of two staves. Above the first staff is a tempo marking: a quarter note followed by "= 108". The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains two measures, each with a triplet of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second space. The second staff begins with a third finger fingering indicator and contains two measures, each with a triplet of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second space.

Este es el tercer motivo: un ostinato del bajo, producto de las improvisaciones de la segunda fase accionada en el primer concierto de compositores del nogal 2017 y el cual tuvo protagonismo dentro de las demás ideas debido a la retórica que causó (sobre todo en los intérpretes).

Posteriormente se convierte en uno de los motivos principales de toda la obra, nacido también de todas las mutaciones del primer motivo. Tiene como nota nueva el Db en el bajo y mantiene la esencia del primer motivo y sus notas, G Ab B y C, haciendo variaciones rítmicas con tresillos de negra.

Cuarto motivo



El cuarto motivo se da la extensión del tercer motivo, desarrollando algunos silencios y puntillos como diferencia. Estas variaciones rítmicas hacen, posteriormente, un juego con los

En todas las tres partes de la cual consta la obra, se manejan topografías, las cuales fueron resultados de la exploración libre de los sonidos, en conjugación con los diferentes tipos de improvisación, teniendo el mismo proceso de creación, en el cual se seleccionan las partes de armonía improvisadas que causan protagonismo, recordación o a nivel personal un gusto subjetivo. Estas armonías, exploran también las sonoridades de clúster, y usan como elemento el juego de intervalos, esto crea su propia lógica, es decir que cada movimiento en su creación y recreación , crea su propia lógica, de intervalos, dinámicas y lenguaje.

En *Tu Recuerdo* por ejemplo, el aspecto topográfico es la topografía de Sol menor, y se juega en combinaciones del arpeggio de sol menor, explorando intervalos de quinta, tercera y notas de paso, para el movimiento *Al Borde* el manejo de la topografía armónica es mas intensa pues es en este movimiento, en el cual se le da todo el protagonismo a la exploración armónica por medio de topografías, en este podemos apreciar , como se exploran libremente diferentes combinaciones de intervalos, los cuales dan como resultado, clúster, o acordes preminentes , en la parte fija armónica, cuenta con un acorde construido por un intervalo de tercera mayor, al cual se le superpone una segunda mayor, y luego una cuarta justa, entrando en una lógica propia donde estos al repetirse van formando un lenguaje en el cual priman estos intervalos, así como también acordes super puestos, como lo es C,E,A,D,G B, lo cual nos daría con C69maj7 dicho acorde se maneja de forma topográfica y se juega con el durante la improvisación, hablando de lo fijo, en lo dinámico, estas topografías van a ser las que se salen nuevas en el *momento*. En el movimiento *Lupus* se juega con la topografía que genera la suma de las notas usadas en las improvisaciones, lo cual, en las partes fijas trae como resultado, el uso de las siguientes notas : C Db, E, G, Ab, B , y el juego aleatorio de la combinación entre estas, de forma que se represente el momento , y las sensaciones , usando diferentes recursos en este caso como el espejo y

movimiento contrario, ya que da como resultado una escala exótica la cual es simétrica y permite una serie de patrones y movimientos los cuales se exploran en improvisación tanto como en la parte fija. Por ejemplo, es así como C Db E G estarían creando un complemento en movimiento contrario con las notas G, Ab, B, C, y es así como uno de los motivos principales de este movimiento usa este recurso en diferentes momentos.

La percepción cambia cuanto se maneja la armonía a nivel topográfico, pues los estímulos tomados cambian de perspectiva, al ser más libres, y también al ir creando su propia lógica en el camino, es así donde en el comienzo del proceso esta percepción tiende a ser mas libre y a explorar mas recursos, sin embargo , así mismo en el aumento y desarrollo de este proceso se crea una lógica de ‘libertad’, una lógica de intervalos, y una lógica de no dependencia de un solo motivo o regla, el cual es su propia regla.

Conclusiones

“Para las personas de mente racional, el proceso mental de lo intuitivo parece funcionar hacia atrás. Se llega a las conclusiones antes que a las premisas. Esto se debe a que los pasos que relacionan a las dos se han omitido, porque son pasos que el inconsciente se ocupa de dar.”

Frances Wickes (1928)

Desde mi experiencia personal la improvisación siempre ha sido un elemento fundamental en mi formación y, con el paso de los años, he visto el complemento entre improvisación y composición como procesos creativos que no pueden aislarse el uno del otro. En realidad, como procesos creativos, sus diferencias no son muchas, salvo las técnicas empleadas en tanto la duración, la forma de fijación, lo fijo y lo dinámico; cuando juntamos estos dos modelos, el lenguaje musical se amplía y es en esa búsqueda donde encontramos fin a muchos límites, encontramos nuevos caminos que exploran no solo el material sonoro, sino nuestra autenticidad.

Por medio de la exploración de la improvisación, de la búsqueda y la curiosidad, encontré que la composición abarca una amplitud de procesos de creación donde la improvisación es fundamental. En la obra *Suite Collage*, al unir los diferentes tipos de improvisación, se crea una obra que está siempre en movimiento, que no pierde su esencia de improvisación pero que retoma sus motivos fijos, estos que se seleccionan por mayor recordación de una sesión de improvisación a otra, o por diferentes causas -ya sean emocionales, intuitivas, subjetivas, o porque ese motivo fue la mejor selección para el desarrollo del anterior-; está en mi opinión, es la manera más natural de

componer: improvisando y seleccionando esos motivos, luego trabajando sobre estos motivos fijos. Por este camino, hasta ese punto, podemos llegar a una obra fija.

La *Suite Collage* es una obra abierta que contiene motivos fijos y una estructura, pero que siempre va a estar en transformación, pues su objetivo principal es la permanente búsqueda de sonoridades, dándole suma importancia al momento mismo en el que se está interpretando, haciendo relevantes los dos procesos de creación y re-creación en el mismo momento de la interpretación.

En este proceso, otro punto importante fue darle total libertad a la intuición. Esta libertad personalmente me ayudo a desarrollar mi intuición de otra forma, viendo diferentes perspectivas, escuchando de formas globales, percibiendo el mundo como parte de mi obra y no sólo la música misma como la protagonista. Encontré que, para entrar en este mundo de la improvisación, en conjunto con la intuición, era necesario ser muy sensible al sonido, la imagen y las sensaciones de la obra que se yerguen ante la percepción. Es escuchar nuestra voz intuitiva, reflejando lo que hay alrededor a través de nuestro propio *ser*.

Stephen Nachmanovitch (2011) dice que la intuición es una suma sináptica, la totalidad de nuestro sistema nervioso equilibrándose y combinándose en un solo resplandor. Es como la computación; pero mientras la computación es un proceso lineal que va de “A” a “B” y a “C”, la intuición se computa en forma concéntrica. Todos los pasos y todas las variables convergen a la vez en el punto central de decisión, que es el momento actual. Durante el proceso de la investigación y creación de la obra, la intuición, en juego con la improvisación, fueron necesarias; de la misma manera, también tuvieron que ser desarrolladas la capacidad y el reflejo de dominar o apropiarnos de lo inesperado. La interacción y la comunicación fueron factores importantes para el proceso de creación de la obra, sobre todo en la improvisación colectiva.

“Se generan nuevos órganos de percepción como resultado de la necesidad. Por lo tanto, hombre, incrementa tu necesidad para aumentar tu percepción.” (Rumi, 1981) La percepción durante el trabajo de investigación tuvo diferentes caras a medida que subieron las limitaciones. En cuanto al instrumento, en el momento en que decidí sumar el cello a la suite, vi ciertas limitaciones como por ejemplo la posibilidad de tener diferentes texturas, efectos, y protagonismo melódico que sí podía hacer el cello. Así, teniendo una nueva percepción de la obra, la improvisación fue un camino grato para trabajar dentro de los límites propios, pues fueron estos los que me llevaron a descubrir la obra, debido a que cada límite enfrentado con la búsqueda, curiosidad y espontaneidad que la improvisación requería, me llevaba a ver nuevas posibilidades y nuevos caminos.

“Una y otra vez mi mejor música surge cuando siento que el material se ha terminado, que he llegado al fondo de mis recursos, y mejor que termine la pieza antes de ponerme tonto. Busco a tientas una frase de cierre y termino...pero de alguna manera, a pesar de mi intención, ¡el arco se resiste a detenerse! La cadencia de cualquier final que invente se modula y produce otra cosa, y brota una melodía totalmente nueva de la nada.” (Nachmanovitch, 2011, pág. 159) Esto es el mismo proceso por el cual paso la *Suite collage*, por lo cual tomó la forma de obra abierta. En algún punto de la investigación llegué a pensar que llegaría a un punto totalmente fijo, pero lo que pasó fue un efecto de “bola de nieve” en el cual la obra siempre crecía y tenía algo nuevo, de hecho, en las grabaciones, cada sesión era más extensa que la anterior, pues comenzó a funcionar como una cadena de motivos fijos que alimentaban al material nuevo y, en la siguiente sesión, se sumaban los nuevos motivos. Esta forma de la obra abierta surgió también al no controlar la obra en su totalidad, sino de dejar que siguiera fluyendo sin dominarla plenamente, para que fuera, por sí misma, tomando su propio rumbo.

“Las cualidades de la improvisación son la penetración, la absorción, la resonancia, el flujo. Las cualidades de la composición son la simetría, la ramificación, la segmentación, la integridad, la tensión de los opuestos.” (Nachmanovitch, 2011, pág. 195). Del trabajo de investigación se concluye, pues, que la improvisación y la composición son dos procesos de creación, que se complementan el uno al otro y que, en sus diferencias, hay un punto de inflexión cuando trabajan de la mano, haciendo que se unan en un mismo proceso como se puede dar en una obra abierta en la cual un modelo fijo y dinámico conviven en movimiento sin perder la esencia de cada uno. Estos dos tienen como similitud ser procesos creativos, en los cuales lo que varía es el tiempo en el que se da el producto final, pues en la improvisación se da en el mismo instante en el que se está dando el proceso creativo, mientras que en la composición fija el producto final es el proceso creativo. En esta investigación quise plasmar los dos procesos en una sola obra en la que se pueda contemplar estos dos procesos tanto de creación como de re-creación en el mismo momento. La unión de estos dos procesos dio una amplitud de recursos, lenguajes, nuevos caminos de exploración sonora y desarrolló el reflejo de solución y decisión, pues una de las características de este proceso fue la multiplicidad de obstáculos y “errores” de las situaciones sorpresa, lo cual llevó a dar soluciones instantáneas.

Esta capacidad se fue fortaleciendo con las sesiones de improvisación, hasta llegar al punto de sentirnos seguras al momento que sucedía algo que no esperábamos, pues ya teníamos un bagaje de soluciones. Aprendimos un reflejo de toma rápida de decisiones, siendo este el aspecto de la improvisación que más me gustó, pues se asemeja más a la realidad del intérprete, donde se encuentran obstáculos imprevistos, “errores” que se deben afrontar y solucionar rápidamente. En suma, la improvisación nos enseña formas de funcionar en la vida real, esto es: la creatividad.

Al llevar la improvisación hacia la composición se crea un lenguaje musical donde la creatividad puede moverse en espiral, así como también de forma lineal, creando contrastes entre las cualidades de cada proceso creativo, ampliando las posibilidades y caminos, y generando una articulación que logra la integración entre los dos de forma homogénea.

En conclusión, se puede decir del presente trabajo que:

- La improvisación y la composición son dos procesos de creación que se complementan, pero tienen diferentes cualidades.
- Al unir el modelo fijo con el dinámico se crea una obra que está en constante movimiento y transformación.
- La improvisación, como otra forma de composición, desarrolla habilidades musicales específicas como la creatividad, la intuición, la comunicación, la interacción, los reflejos, la sensibilidad, la escucha y comportamientos sociales como la aceptación de las diferencias.
- A nivel personal el trabajo con la *Suite Collage* desarrollo en mí una habilidad de toma de decisiones en tiempo real, así como el trabajo de escucha global, interacción, comunicación y adaptabilidad. También me ayudó a encontrar una pequeña parte de mi lenguaje propio, el cual sigo buscando cada día, pero el cual me acerco a mi propia individualidad, y como manejarla de forma correcta para poder unir mi individualidad con la de las demás personas con las cuales se improvisa colectivamente. Aprendí que cada uno es maestro en su individualidad.

Bibliografía

Matthews, W. (2012). *Improvisando : la libre creación musical* (1 ed.). Turner.

Matthews, W. (octubre de 2002). <http://www.wadematthews.info/>. Retrieved abril de 2016 from <http://www.wadematthews.info/>:
http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Quince_Segundos_para_decidirse.html

Molina, E. (Abril de 1998). <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Dialogo1.pdf>. Retrieved abril de 2016 from <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Dialogo1.pdf>.

Alonso, C. (2007). *La improvisación en movimiento*. Dos acordes.

Bajtin, M. (1982). *Estetica de la creacion verbal* . Siglo XXI.

Dresser, M. (2006). *Contemporary Music Review. Improvisation. Vol 25*. Frances-Marie.

Nachmanovitch, S. (2011). *Free Play. La improvisacion en la vida y el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Phillips, B. *Denis Levaillant*.

Ford, C. (1995). *Free Collective Improvisation in Higher Education*.

Eco, U. (1970). *El problema de la obra de arte abierta*. madrid.

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires : Editorial Planeta Argentina.

Callejo, J. (2003). *El silencio: núcleo ético de la comunicacion, en comunicar: Revista científica de comunicación y Educación* . madrid.

Sarmiento, Y. (2011). El silencio como elemento expresivo.

Chion, M. (1999). El sonido. paris.

Proust, M. (n.d.). Du cote de chez swann.

Wickes, F. (1928). The inner World of the child.

Rumi, J. (1981). The mathnavi.

Parker, E. (1992). Citado en Wade matthews (2012)

Bailey, D. (2010). *La improvisacion: su naturaleza y su practica en la música.*