



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Creación sonora.

Síntesis entre libre improvisación y composición.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Composición

P r e s e n t a

Nefi Hugo Domínguez Herrada

Asesor teórico: Dr. Jorge David García Castilla

Asesor práctico: Dra. Rossana Lara Velázquez

Ciudad de México, abril 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria.

A mi padre Ángel Domínguez Sustaita (1948-2018),

a mi abuelita Ángela Blanco Labra (1920-2017),

a mi madre Isa de los Ángeles Herrada Blanco,

a mis ancestros...

Agradecimientos.

Agradezco a mi padre que aunque ya no me vio alcanzar esta meta me apoyó incondicionalmente y siempre estuvo orgulloso de mí, igualmente agradezco mi madre por su amor y apoyo incondicional, sin la guía inspirada de ellos dos yo no estaría aquí.

A mi hija Kali por todos los momentos divertidos.

A toda mi gran familia.

A mis amigos del colectivo Ruido 13 de quienes he aprendido sobre diversos temas, con quienes he compartido mucha improvisación y he pasado muchos momentos gratos.

A mi amigo y asesor de esta investigación Jorge David por su lectura crítica y reflexiva.

A mis sinodales: Rossana Lara, Sonia Rangel, Patricio Calatayud y Nicolás Hernández por sus lecturas y comentarios que también nutrieron esta tesis.

A María Teresa González por su apoyo en la corrección de estilo.

A los intérpretes de mis creaciones sonoras les agradezco grandemente por todo su apoyo.

A mis maestras y maestros de la Facultad de Música de quienes pude obtener conocimiento.

Por supuesto a todos mis amigos y amigas por tantas pláticas, risas, sueños y materialidades compartidas.

Y gracias a la vida que me ha dado tanto...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LA LIBRE IMPROVISACIÓN	3
1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA IMPROVISACIÓN	4
1.2 IMPROVISAR Y SUS MANERAS	15
1.3 LIBRE IMPROVISACIÓN COMO ELEMENTO DECOLONIAL: HACIA OTRA REALIDAD SONORA PROPIA Y COMPARTIDA	24
2. MEMORIA, IMAGINACIÓN Y ESCUCHA: GENERADORES CREATIVOS	30
2.1 MEMORIA	31
2.2 IMAGINACIÓN	34
2.3 LA ESCUCHA EN LA LIBRE IMPROVISACIÓN	39
2.4 PERCIBIR–CONCEBIR CONSCIENTE E INCONSCIENTE EN EL LIBRE IMPROVISAR	42
3. LA CREACIÓN SONORA: SÍNTESIS ENTRE LIBRE IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN	49
3.1 DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LIBRE IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN	49
3.2 <i>LA CREACIÓN SONORA</i> : SÍNTESIS ENTRE AMBAS PRÁCTICAS	57
3.3 PARTITURAS HÍBRIDAS: ENTRE LO ESTÁTICO Y EL MOVIMIENTO	60
4. MI PROCESO CREATIVO	82
EJE DE ANÁLISIS	84
4.1 <i>LA PLÁSTICA SONORA</i> DE LA CORPOREIDAD DEL SONIDO	85
PROPUESTA DE LA OBRA	85
PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN	85

CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA	86
4.2 <i>ESPEJISMOS</i> DE LA VOZ Y LOS OBJETOS RESONANTES EN LA IMPROVISACIÓN.....	88
PROPUESTA DE LA OBRA	88
PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN	89
CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA	89
4.3 <i>JUEGOS DE IMPROVISACIÓN</i> : LOS SISTEMAS DE IMPROVISACIÓN Y LA DIDÁCTICA DEL JUEGO.	91
PROPUESTA DE LA OBRA	91
PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN	91
CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA	92
4.4 <i>CAJAS: ACÚSTICA Y ELÉCTRICA</i> : EL INSTRUMENTO COMO OBJETO RESONANTE	93
PROPUESTA DE LA OBRA	93
PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN	94
CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA	95
4.5 <i>NENEMINIH EHECATL</i> Y LA MATERIA SONORA DEL ENTORNO.....	96
PROPUESTA DE LA OBRA	96
PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN	97
CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA	99
CONCLUSIONES.....	101
FUENTES CONSULTADAS.....	107
ANEXO PARTITURAS.....	111

...
 Allí oigo su palabra
 ...
 al Dador de la vida responde el pájaro cascabel
 ...
 Como esmeraldas y plumas de quetzal,
 están lloviendo sus palabras
 ¿Es esto lo único verdadero sobre la tierra?
 ...
 Flores con ansia mi corazón desea,
 ...
 Sufro con el canto, y sólo ensayo cantos en la tierra
 ...
 ¡Quiero flores que duren en mis manos!
 ¿Yo, dónde tomaré hermosas flores, hermosos cantos?
 ...
 Yo os pregunto
 ¿De dónde provienen las flores que embriagan al hombre?
 ¿El canto que embriaga, el hermoso canto?
 Sólo proviene de su casa, del interior del cielo,
 sólo de allá vienen las variadas flores
 Donde el agua de flores se extiende,
 la fragante belleza de la flor se refina con negras,
 verdecientes flores y se entrelaza, se entreteje:
 dentro de ellas canta, dentro de ellas gorjea el ave quetzal
 ...
 Brotan las flores, están frescas, se van perfeccionando, abren las corolas:
 de su interior salen las flores del canto:
 sobre el hombre las derramas, las esparces:
 ¡tú eres el cantor!
 ...
 No acabarán mis flores, no cesarán mis cantos:
 Yo cantor los elevo,
 se reparten, se esparcen.¹

¹ Manuscrito “Cantares mexicanos siglo XVI”, folios 9, 16, 26, 34, 35, en: Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979, pp. 142-146.

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto es una reflexión en torno a la práctica de la improvisación y la manera en que la abordo por medio de mi memoria, imaginación, escucha interna y colectiva; práctica que utilizo como vehículo de mi *sentir-pensar-hacer*, desde una enunciación del pensamiento *decolonial* en la que yo me asumo como un *sujeto creador* de realidades sonoras (yo cantor) con la necesidad de crear y compartir mi pensar sonoro.

La pregunta germen, resultado de mis reflexiones es: ¿son los modelos sonoros que reproducimos por la hegemonía de Occidente; los que influyen en la memoria y la manera en que escuchamos e imaginamos el fenómeno sonoro denominado música? De esta misma pregunta se desprenden las siguientes: ¿Qué tan consciente se es o no de esta memoria aprendida que influye en la manera en que escuchamos e imaginamos, y que determinará los niveles de libertad al momento de crear? ¿Qué repercusión tiene la práctica de la improvisación libre como proceso de re-significación de los modelos aprendidos? ¿Es la improvisación libre un acto compositivo? Para acercarme a una posible respuesta resulta necesario poner en contexto la memoria histórica de la música en algunas culturas, la manera en que influye el pensamiento moderno-colonial en nuestra forma de pensar, explicar los conceptos mismos de memoria, imaginación y escucha de forma general y desde mi práctica, así como la manera en que se pueden articular en la improvisación libre y la composición.

Para esto, en un primer capítulo haré un breve repaso de la improvisación como acto creativo en la historia de la música de algunas culturas y hasta nuestros días, después trazaré una diferenciación entre improvisación a partir de modelos y el concepto de improvisación libre, seguido de cómo utilizo la *libre improvisación* como estrategia *decolonial*, explicando brevemente esta corriente de pensamiento y cómo se relaciona con un *sentir-pensar-hacer* desde mi corporeidad creativa.

En un segundo capítulo abordaré el concepto de memoria, imaginación y escucha como procesos generativos de la creatividad, lo que me llevará a hablar de la manera en que se relacionan estos conceptos con mis procesos de *libre improvisación*.

Lo que dará paso al tercer capítulo, en donde trazo una reflexión entre las diferencias y similitudes entre *libre improvisación* y *composición*, y cómo esto me lleva a un proceso de *síntesis* entre las dos prácticas para la *creación sonora*. Después pondré en contexto los desarrollos y prácticas de la notación musical en el siglo XX, por medio de un breve análisis de partituras *híbridas* con distintos tipos de notación y de diversos compositores.

Para acabar con un cuarto capítulo, donde llevaré todos los conceptos investigados al análisis de *mis creaciones sonoras*, con el fin de poner en evidencia los procesos de *memoria, imaginación y escucha* que conlleva cada una, así como la *hibridación* de notaciones musicales para su registro escrito. Todo este proceso con la mira puesta en responder las preguntas planteadas anteriormente, razón por la que me siento comprometido conmigo mismo para expresar el proceso que me ha resultado útil y emancipador de mi memoria, imaginación y escucha; perspectivas de una realidad sonora que vierto en este trabajo, el cual puede encontrar resonancia con otras realidades o puede ser detonante para otras experiencias.

CAPÍTULO 1

LA LIBRE IMPROVISACIÓN

A lo largo de este capítulo, hablaré de los antecedentes históricos de la improvisación en la práctica musical en distintas épocas y culturas, abordando de manera general aspectos relevantes de su práctica, mencionando algunas formas o estilos musicales en las que estuvo o está presente dicha práctica, hasta el surgimiento de la nombrada improvisación libre; estos ejemplos mostrarán un panorama de la improvisación en distintas culturas, pero no representan todos los casos existentes de esta práctica. En el segundo apartado haré una exposición breve de los distintos procedimientos con los que se estructura una improvisación, así como aspectos de la libre improvisación que arrojan una posible descripción de ésta, recalando los conceptos que me han resultado de utilidad para definir esta práctica, conceptos que serán puestos sobre la mesa para iniciar una reflexión crítica. Para concluir el primer capítulo, explicaré brevemente desde donde me posiciono como creador frente al concepto de libre improvisación en relación con la idea de la *decolonialidad*.

1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA IMPROVISACIÓN

Se puede rastrear en la música de varias culturas una práctica en común que tiene que ver con la espontaneidad de la imaginación, consciencia de una memoria y una escucha compartida, a decir la idea de *improvisación*. En específico, se sabe que esta práctica creativa se cultivó –y aún se conserva– en India, donde se creó un *sistema* de modos o escalas conocidas como *ragas* y ciclos rítmicos conocidos como *talas*. Un raga, puede ser interpretado por un músico varias veces y sonar distinto cada vez, existen setenta y dos ragas principales en la tradición hindú, sin embargo, se siguen creando nuevos ragas que pasan a formar parte de la tradición. En cuanto a las alturas de los ragas, existen veintidós micro tonos que se derivan de siete alturas principales, el uso de las apoyaturas y los glissando le dan una inclinación a una sonoridad continua.² Si bien el músico hindú atiende a cánones estéticos y técnicos muy precisos, es principalmente un improvisador, ya que desarrolla un tema de forma improvisada dentro de un marco determinado por el raga, que es el material melódico básico y que muchas veces se presenta como material melódico precompuesto (material melódico germinal). Y los talas de los que hay unos veinte, los cuales tienen distintas subdivisiones y distintos puntos de acentuación según la subdivisión.³

Otro caso de improvisación, que aun en nuestros días subsiste, se dio en Oriente y Medio Oriente, en donde antes de interpretar una composición tradicional se realiza una improvisación melódica conocida como *taqsim*, en la que tanto los espectadores como los intérpretes entran en un momento de éxtasis llamado *tarab*. Se espera mucho de estas interpretaciones, los intérpretes están muy al tanto de las reacciones de los espectadores que no escatiman en mostrar la euforia y el estado extático que experimentan como escuchas. El modelo es el *maqam*, que es una escala con una tónica determinada con la que los

² Manjula Balakrishnan, *La música india*, en: <http://www.institutodeindologia.com/index.php/articulos/arte/227-la-musica-india>

³ Jaime R. Pombo, *La música clásica de la India*, Barcelona, Kairos, 2015.

intérpretes improvisan progresiones melódicas, se puede modular a otros *maqam* pero siempre que se retome el original. El *tarab* es un concepto importante en esta música por la relación que tiene con la improvisación.

[...] el concepto como tal quizá no tenga un equivalente exacto en otros idiomas, pero suele traducirse como “éxtasis musical” o “encantamiento” [...] Las respuestas extáticas de la audiencia animan al intérprete y hacen que desarrolle y mantenga un sentimiento [...] se sabe que los géneros musicales de improvisación como el *taqsim* (improvisación instrumental), la *qasidah* sufi (poema cantado en árabe clásico) y *el layali* (vocalizaciones de las sílabas “ya layl” y “ya ayn”) que a su vez normalmente conducen a un *mawal* (poema cantado en árabe coloquial) evocan un tremendo éxtasis entre los conocedores de tarab [...] Normalmente se desarrollan sin la imposición de un *iqa* (patrón métrico) o una estructura melódica fija. En otras palabras, no están vinculados a una composición.⁴

En algunas culturas de África, la improvisación también es una característica musical importante, lo más común es que se improvise haciendo variaciones sobre una melodía a medida que se interpreta y, sobre todo, la improvisación rítmica suele ser muy compleja: “para los músicos africanos, la interdependencia grupal es sumamente importante, puesto que el ritmo interpretado por cada uno de los miembros del grupo cobra sentido y se define solamente en relación al de los otros. Esta habilidad rítmica [está]⁵ orientada al grupo”.⁶

“Una forma distintiva de la música africana es [la] *pregunta y respuesta*: una voz o instrumento toca una frase melódica corta, y esa frase es repetida por otra voz o instrumento [...] [este procedimiento] se extiende al ritmo [...] La música africana también es altamente improvisada [...] normalmente se toca un patrón rítmico central [y otros] improvisan nuevos patrones sobre los patrones originales estáticos”.⁷ Algunas culturas africanas consideran la improvisación y la variación como prueba de maestría musical.⁸

⁴ Ali Jihad Racy, *Tarab: arte y éxtasis en la música árabe*. Centro de Estudios Árabes Contemporáneos, Universidad de Georgetown, en: <https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/05/23/tarab/>

⁵ A partir de aquí todas las anotaciones entre corchetes dentro de las citas son mías.

⁶ Julio Flores, *La música de África Occidental*, en: <https://quarter-note.blogspot.com/2008/12/la-musica-de-africa-occidental.html>

⁷ Gerhard Kubik, “Africa, Musical Structures and Cognition, en: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 1, Londres, Macmillan, 2001.

⁸ Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

En América, específicamente de las culturas mesoamericanas se sabe poco o casi nada, y aunque subsisten diversos instrumentos en realidad se ignora cómo era su mundo sonoro. Gracias a las investigaciones en torno a la cultura Mexicana, se sabe que la música tenía un papel muy importante en la sociedad, se apreciaban las habilidades instrumentales, la danza y el canto florido (poesía); en algún momento a todos se les educaba en dichas prácticas.⁹ “Los sonidos del ambiente natural como la música instrumental y vocal estaban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos”¹⁰ y junto con la danza estaban presentes en todas las festividades y procesiones que se realizaban. Otro indicio importante es la gran cantidad de artefactos sonoros que desarrollaron, el origen de varios de estos instrumentos musicales tiene “raíces mitológicas, [ya que] el sonido de los instrumentos más sagrados se entendía como la voz de los dioses, [y] es probable que estos instrumentos se utilizaran en actividades rituales, en las cuales el sonido, el ritmo y el movimiento desempeñaban un papel importante para entrar en contacto con el mundo espiritual”.¹¹

Las formas de interacción para crear sonoridades entre instrumentistas, danzantes y poetas cantores nos son desconocidas. La llegada de los españoles y el sucumbir ante la conquista resultó en la pérdida de estas prácticas musicales que fueron desplazadas por otras de influencia occidental. En el México actual, existen ejemplos del uso de la espontaneidad de la improvisación en la música tradicional; por mencionar sólo uno, en los huapangos en la zona media y centro de San Luis Potosí se realizan “topadas” que son “controversias” (diálogos, discusiones) entre trovadores, que duran toda la noche y en las que improvisan versos en décima,¹² lo cual de cierta manera deja ver indicios de que aquello que fue desplazado aún sobrevive; en este caso, en el marco de una festividad, la presencia y la apreciación de la habilidad poética (canto florido).

⁹ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰ Arnd Adje Both, “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 94, México D.F., noviembre-diciembre 2008, pp. 28-37

¹¹ Arnd Adje Both, *op. cit.*

¹² Socorro Perea (comp.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*. Ed. de Yvette Jiménez de Báez *et al.*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, pp. 31-33.

En la música en Occidente, en el periodo de la Edad Media se desarrolló la canción monódica profana en latín de la que existen registros de escritura en neumas, pero sin indicaciones de altura, por lo que se sabe muy poco de esta música. Una de las colecciones de estos cantos es la conocida *Carmina Burana* recopilada en 1230, atribuida a una orden de monjes estudiosos conocidos como Goliardos, estos cantos sentaron un precedente para la lírica trovadoresca y juglar; músicos-poetas de la Edad Media.¹³

Los trovadores cantaban melodías de su propia invención, aunque también recogían melodías de otros. El estilo de estas melodías era igual al de las canciones sacras, pues se movían dentro del aspecto tonal de los modos eclesiásticos, y frecuentemente tomaban una melodía y le cambiaban el texto, acción conocida como *contrafactura*. En ocasiones se hacían acompañar de instrumentistas conocidos como juglares, los cuales se encargaban de ejecutar preludios, interludios y postludios en laúd o arpa; el canto se acompañaba con una especie de heterofonía que consistía en tocar la misma melodía pero con variaciones y ornamentación, dichos acompañamientos eran improvisados, puesto que no existen anotaciones de acompañamientos instrumentales específicos.¹⁴

Durante el periodo de evolución del canto gregoriano se sabe que las primeras formas de la polifonía religiosa del siglo XI eran esencialmente improvisadas. Tal es el caso del compositor francés Guillaume Dufay (1397-1474), quien incorporó el estilo *fabordón* (falso bajo), técnica que consistía en intercalar una voz intermedia entre la soprano y el *cantus firmus*, la cual era improvisada en cuartas paralelas a la voz superior. También existe el caso de un tratado de discanto anónimo francés del siglo XIII, *Quiconques veut deschanter* (El que quiera discantar), en el que se dictan las reglas para ejecutar un discanto sobre un canto llano escrito. Este canto escrito servía de guía a los improvisadores y de ahí el nombre de *discantus supra librum* o *contrappunto alla mente* (discanto sobre el libro o contrapunto mental), la costumbre era que una parte del coro interpretara el canto llano mientras uno o varios improvisaban un acompañamiento en intervalos de cuarta, quinta u

¹³ Cristina Alcalá-Galiano Ferrer, *La improvisación en la historia de la música y de la educación. Estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras y Departamento de Música, Madrid 2007, p. 83. Extraído de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2404?show=full>

¹⁴ Cristina Alcalá-Galiano Ferrer, *op cit.*, p. 88.

octava, primero nota contra nota y después en notas más rápidas moviéndose con cierta libertad y formando otros intervalos.¹⁵ El problema que acarrea el acto de improvisar una melodía que se ajuste a un canto dado requiere del conocimiento de la consonancia y disonancia vertical en el sistema diatónico, de tal manera que el cantante que improvisaba debía ser capaz de retener en su memoria la línea del canto sobre la que estaba añadiendo una segunda melodía, para de alguna forma poder anticipar las notas correspondientes. Por tal motivo, es que los primeros manuales sobre la improvisación fueron importantes precedentes de los principios de la teoría y práctica contrapuntística como técnica compositiva.¹⁶

Cabe mencionar el *Ars Subtilior*, alrededor del siglo XIV, que aunque no es propiamente de carácter improvisatorio implica un trabajo de creación interpretativa; uno de los más sorprendentes manuscrito que subsisten es el canon circular *Tout par compas suy composés* de Blaude Cordier, pues representa una especie de música visual.¹⁷

Posteriormente, del periodo Renacentista se sabe que con los desarrollos de las técnicas compositivas y los avances de la notación aparecieron nuevos estilos y formas musicales, sin embargo, los cantantes continuaron improvisando sobre los *cantus firmus*, de los *Introitos* de la misa, los *himnos*, *antífonas* y *graduales*. Tenían dos maneras de improvisar, una mediante la ornamentación de la línea melódica dada y otra añadiendo una o más partes contrapuntísticas a una melodía determinada. Otra evidencia de la práctica de la improvisación es la que se realizaba instrumentalmente sobre música de danza, presente en la *bassadanza* y el *saltarello*, típicas danzas del siglo XV en Italia.¹⁸

Respecto al periodo Barroco podemos rescatar algunas formas musicales, como la *toccata*, *fuga*, *chacona*, *passacaglia*, *tema y variaciones*, *fantasía*, *preludio*, entre otras, que

¹⁵ Josep Lluís Galiana, *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores*, Valencia, Obrapropia, 2012, p. 17.

¹⁶ Cristina Alcalá-Galindo Ferrer, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ Nors S. Josephson, “Ars Subtilior”, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan, 2001.

¹⁸ Cristina Alcalá-Galindo Ferrer, *op. cit.*, pp. 127-128.

procedían de improvisaciones, de las cuales pocas llegaban a escribirse. Se improvisaba sobre esquemas temáticos, melódicos-rítmicos, armónicos o formales dados. A principios del siglo XVII surgió un importante elemento de improvisación, nombrado bajo continuo, que consistía en completar la armonía indicada por medio de una nota baja a manera de *cantus firmus*, con un instrumento armónico como el clavecín. El instrumentista y el cantante introducían libremente adornos improvisados, a pesar de que muchos adornos podían ser escritos por el compositor al ejecutante se le reconocía su habilidad, así como el derecho de añadir otros, acción que se ejercitaba con verdadero virtuosismo.¹⁹ La improvisación era una práctica recurrente en aquella época e incluso había presentaciones de música improvisada, algunos casos conocidos son Bach y Händel, famosos y admirados por sus improvisaciones en el órgano.

En el periodo Clásico hubo cambios importantes en la práctica de la improvisación en la interpretación, la cual no fue abandonada del todo por los intérpretes y compositores de la época, sin embargo, se fue restringiendo poco a poco (por razones que no son expuestas aquí); aun así, la improvisación seguía presente en la *fantasía* libre y la *cadenza* o *fermata*. Los estilos de improvisación al piano más comunes solían ser variaciones espontáneas sobre un tema dado, las fantasías y los preludios improvisados previos a las obras compuestas.²⁰ Mozart es uno de los compositores célebres por sus improvisaciones al teclado, pero es importante aclarar que muchos otros músicos cultivaban esta práctica.

En el periodo del Romanticismo unos de los más destacados improvisadores fue Beethoven, quien demostró grandes hazañas en esta habilidad creativa; otros más que cultivaron el arte de improvisar e igualmente destacados fueron compositores como Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Franck, Busoni y virtuosos violinistas como Paganini,²¹ por mencionar algunos. Si bien, la práctica de la improvisación no desapareció en este periodo fue relegada cada vez más de los escenarios; además de que poco a poco las improvisaciones en las *variaciones*, *cadenzas* o en el *preludio libre*, tan practicadas en la época, fueron abandonadas pues los compositores

¹⁹ Josep Lluís Galiana, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Cristina Alcalá-Galindo Ferrer, *op. cit.*, pp. 200, 204.

²¹ *Ibidem*, pp. 230, 231.

comenzaron a escribirlas totalmente, dejando paso al papel del intérprete como fiel reproductor del compositor. El intérprete ya sólo podía permitirse tomar alguna decisión libre en cuanto a la articulación, el *tempo rubato* o algunas libertades en cuanto a la dinámica (aunque no del todo), aportando una interpretación personal a la obra compuesta.²²

Es importante hacer notar que la práctica de la improvisación en aquella época era mayor de la que se cuenta en la historia oficial, la improvisación no sólo era asunto de los *grandes genios*, sino que era una práctica común entre los músicos. Cabe señalar que en esta época ya existía gran actividad musical en América.

Podemos indagar que la espontaneidad musical del acto improvisatorio que los músicos practicaban, era fuente para encontrar nuevas ideas, las cuales se fijaban por medio del código de escritura. Como se puede observar, la práctica de la improvisación acompañaba la labor constante del músico, pero poco a poco se fue relegando, cobrando menos importancia y se fue alejando de los escenarios públicos, sobre todo en el ámbito de la academia. No obstante, es importante señalar que la improvisación nunca ha dejado de ser cultivada en las músicas populares, de tradición oral y todas aquellas otras tradiciones ajenas a cualquier relación con la notación, las cuales siguen demostrando que “hay vida musical más allá de la partitura y ésta se produce a través de la improvisación, generalmente de manera colectiva”.²³

Ejemplo de que no se detuvo la práctica de la improvisación de tradición oral son las músicas indo, mestizo y afrodescendientes, como las del sur, centro y norte de América, por mencionar un caso particular el *Jazz*; que a finales del siglo XIX y principios del XX desarrollaron los músicos afroamericanos. Esta expresión musical pasó por distintas etapas de desarrollo y en los años sesenta desembocó en el *Free Jazz*, un movimiento que implicó una profundización de las innovaciones sonoras del *bebop* y retomó los impulsos de

²² *Ibidem*, p. 235.

²³ *Ibidem*, p. 22.

improvisación colectiva, como lo documenta Leroi Jones²⁴ (primer crítico de *Jazz* afroamericano, en medio de una crítica eminentemente blanca) por medio de sus experiencias, reflexiones, charlas y escuchas. Jones nos narra cómo los músicos de su época, en el ímpetu de su reconocimiento cultural y la lucha por sus derechos civiles, se entregaron a la idea de recuperación del *jazz* como expresión auténtica de la cultura afroamericana. En una época en la que su éxito comercial lo había convertido en un género estandarizado, digerible y aceptable por la industria musical para la América blanca, Leroi Jones nos da cuenta de cómo pensaban en “llevar la música hacia sus ímpetus rítmicos iniciales, y alejarla de los intentos de regularización rítmica y predictibilidad melódica que [...] le habían impuesto”,²⁵ lo cual se ve reflejado en retomar el uso de polirritmos, vocalizaciones en los instrumentos, la improvisación colectiva y un desapego al uso tradicional de la tonalidad, expandiendo así sus posibilidades creativas. Algunos grandes expositores de esta corriente cultural fueron: John Coltrane, Ornette Coleman, Eric Dolphy, Archie Shepp, Sun Ra, Albert Ayler, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Sonny Rollins, Anthony Braxton, etcétera. Además de agrupaciones emblemáticas como: AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) y el Art Ensemble of Chicago.

Hubo más reflexiones y desarrollos bastante relevantes de las posibilidades sonoras en el siglo XX, que replantearon la manera de escuchar y pensar lo musical. Una de ellas fue propuesta por Luigi Russolo, quien bajo la influencia del movimiento Futurista italiano en 1913, escribió su manifiesto *El arte de los ruidos*, en donde plantea el proceso auditivo de introducir las nuevas sonoridades-ruido de las fábricas, las ciudades, la voz y el entorno en general en la expresión musical.²⁶ Por otra parte, en la década de 1920, Alois Hába en la República Checa y Julián Carrillo en México, hicieron posible la escucha de intervalos más pequeños que el medio tono, con tercios, cuartos y sextos de tono, y en el caso de Carrillo hasta el dieciseisavo, treintaidosavo y sesentaicuatroavo de tono. Junto a la idea de nuevas posibilidades sonoras destaca el escrito de Henry Cowell, *New Musical Resources* de 1930

²⁴ Leroi Jones, *Black Music. Free Jazz y conciencia negra (1959-1967)*. Traducción Patricio Orellana. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

²⁵ Leroi Jones, *op. cit.*, p. 78.

²⁶ Luigi Russolo, *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*, Milán 11 de marzo de 1913, en: https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf

y el de Edgard Varese, *The Liberation of Sound* de 1936, de igual forma es relevante mencionar el invento del *Theremín* y las *ondas Martenot*, en los años veinte.

Los avances en el desarrollo de nuevas tecnologías, entre 1940 y 1950, como las técnicas de grabación en cinta magnética y la radiofonía, hicieron posible una nueva realidad técnica, que consistió en grabar sonidos de fuentes acústicas en cinta magnética y su manipulación y modificación electrónica, lo que dio lugar a las primeras obras de *música concreta*; destacan los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Entre 1950 y 1960 los desarrollos antes mencionados, junto con los avances tecnológicos en los equipos de cómputo, los procesadores y la invención de los sintetizadores, fueron decisivos para el surgimiento de la *música electrónica*, que tuvo gran auge e importancia por las nuevas posibilidades creativas que planteaba, mediante la manipulación de la materia sonora, el sonido y sus componentes físicos de frecuencia, duración e intensidad; compositores pioneros en su uso fueron Edgard Varese con su *Poema electrónico* (1958), Karlheinz Stockhausen y John Cage. Estos mismos tres compositores fueron también pioneros en la nombrada *música electroacústica*, que consistió en combinar manipulaciones electrónicas en vivo o la manipulación previa de la cinta magnética como soporte fijo, junto con instrumentos acústicos.²⁷

En los mismos años, con la *música aleatoria*, se retomó la práctica de la improvisación, pero desde una aleatoriedad controlada que manipula el azar como un elemento compositivo; éste se convirtió en un elemento esencial para la interacción del intérprete con la obra, debido a que hay partes abiertas en las partituras o que se pueden reordenar. Algunos compositores de esta corriente son: John Cage, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Earle Brown, Christian Wolff, La Monte Young, Franco Donatoni, Luis de Pablo, José Evangelista, Mauricio Kagel, Manuel Enríquez y Pierre Boulez, entre otros.

Un movimiento necesario de mencionar es el de Fluxus, que surgió desde las artes visuales pero tuvo un impacto extendido en la música, la literatura y la danza, ya que influyó en las

²⁷ Ariel Kyrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Traducción Manuel Martínez, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, pp. 42-69.

tendencias de improvisación libre. Este movimiento aparece en 1962 y se pronuncia en contra del objeto artístico tradicional como mercancía, George Maciunas en su manifiesto declara que “Fluxus arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional”.²⁸

Es importante señalar que estas búsquedas sonoras por medio de la electrónica, electroacústica, la música concreta, música aleatoria, el *free jazz*, incluso en músicas populares como el rock; tienen una estrecha relación con una incorporación del *ruido*, que puede ser pensado “como un espacio en el que el ser humano se encuentra con lo desconocido y se libera de las ataduras que el sentido musical acostumbrado impone”,²⁹ espacio de liberación y de búsqueda que confronta la escucha hacia otras formas de comprender, sentir y expresar lo sonoro.

La llamada *free improvisation* o improvisación libre, es una práctica que de cierta forma es una reacción que se hace presente en los años sesenta y, de alguna manera, condensaba en sus búsquedas algunos elementos de las corrientes musicales citadas anteriormente, como la idea de la creación colectiva, el azar, la escucha, la incorporación del *ruido* por medio de los mismos instrumentos, objetos resonantes y dispositivos electrónicos, incluso la *performance*, “paradójicamente, [surge] en el seno de una cultura cada vez más tecnocrática, estandarizada en sus productos y en el consumo de los mismos”.³⁰ En el año 1965, en Londres, una agrupación relevante de esta manera de hacer música fue AMM, que realizó sesiones abiertas al público y estaba integrada por el guitarrista Keith Rowe, el saxofonista Lou Gare y el baterista Eddi Prévost; poco tiempo después se les uniría Lawrence Sheaff al contrabajo y el compositor e improvisador Cornelius Cardew al chelo y piano, quien fundó en 1969 la Scratch Orchestra y es autor del destacado escrito *Hacia una ética de la improvisación* (1971). Además, en Roma se formó MEV (Musica Elettronica Viva), en 1966; en los Estados Unidos ONCE Group; en Japón Taj Mahal Travellers; en

²⁸ Moisés Bazán, *Simposio: “Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, Cáceres 12, 13 y 14 de noviembre de 1999. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.

²⁹ Jorge David García Castilla, *Ruido libre. La economía musical de la política*, México, El Instante de Sísifo, Cultura Libre y Copyleft, 2016, p. 164.

³⁰ Josep Lluís Galiana, *op. cit.* p. 24.

1964 se creó en Roma el Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. De América Latina destaca el grupo Quanta, fundado en 1970 por el compositor Mario Lavista en México. Estas agrupaciones coincidieron en combinar músicos con una formación clásica más tradicional, con músicos experimentados en el campo del *jazz* y en algunos casos no músicos (como sucedió en la Scratch Orchestra), además del uso combinado de instrumentos tradicionales con diversos objetos resonantes no convencionales y dispositivos electrónicos. Cabe destacar algunos músicos o grupos pioneros en trabajar la improvisación electroacústica como Keith Rowe, John Tilbury, el Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble, Morphogenesis, Improvised Music from Japan, Sachiko M (Matsubara), Toshimaru Nakamura, Mitsuhiro Yoshimura, Otomo Yoshihide, solo por mencionar algunos de un largo etcétera.³¹

Todos ellos llevaron a cabo una exploración de la posibilidad y principios de organización del sonido, aunque seguramente falta nombrar a numerosos improvisadores creativos; lo que se intenta evidenciar es que esta práctica no sólo ha ido en aumento, sino que ha sido cultivada en diversas partes del mundo, ya que la apertura a una búsqueda experiencial, creativa y compartida ha sido alguno de los detonantes y eje común que la han llevado más allá de los modelos tradicionales de música y de los espacios oficialistas de la cultura y la academia. Cabe señalar desde la experiencia propia, que esta práctica está envuelta de una cierta forma compartida de oralidad, puesto que es una práctica esencialmente mediada por la escucha.

En el reciente siglo XXI esta manera de hacer música pervive, hoy en día existen cada vez más festivales que se encargan de reunir a expositores de esta forma de creación musical, que han ido cobrando presencia en diversas ciudades del mundo. Tan sólo en América Latina se llevan a cabo el Festival en Tiempo real en Colombia, Festival Integraciones en Lima, Perú, Festival Novas Frecuencias en Brasil y el Festival Acéfalo en Chile, todos estos con actividades actualmente.³²

³¹ *Ibidem*, pp. 32-33.

³² Luis Alvarado, *Pelear contra todo. Sobre los festivales de música experimental en Latinoamérica*, publicado el 9 de noviembre 2016, en https://noisy.vice.com/es_co/article/9bkza7/pelear-contra-todo-sobre-los-festivales-de-musica-experimental-en-latinoamerica

Particularmente, en la Ciudad de México los espacios para esta práctica han ido en aumento, así como las agrupaciones y músicos especializados e interesados en ella. Festivales³³ como Umbral, Aural (antes Radar), Derrepente Enderredor, El Nicho, Volta, Festival Visiones Sonoras, los encuentros de Live Cinema y Arte Sonoro y el Encuentro Internacional de Arte Sonoro e Improvisación Audiovisual (organizados por académicos de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM), espacios como Ex-Teresa, Bucareli 69, el Quinto Piso, Jazzorca, El 77 Centro Cultural Autogestivo, la Fonoteca Nacional, el MUAC, etcétera; agrupaciones como Generación Espontánea, Ruido 13, Armstrong Liberado, Shilti, Improvable, entre otros; además de agrupaciones que funcionan como talleres para la enseñanza y práctica desde la institución como el CEPROMUSIC, Sonidero 13 y TOME; aunado a esto un creciente número de actividades como conferencias, talleres y conciertos en muchos otros espacios independientes. Cada vez existe mayor apertura a la investigación de diversas prácticas que encuentran relación con la improvisación, por lo que esta lista no acaba aquí, pues afortunadamente ésta es una práctica viva hoy en día.

1.2 IMPROVISAR Y SUS MANERAS

En este capítulo se expondrán distintos procedimientos de aproximación con los que se puede estructurar una improvisación, desde un modelo preestablecido o uno que se crea en el momento, con el fin de mostrar las diferencias entre improvisación sobre modelos y libre improvisación.³⁴

³³ Lucía Ortiz Monasterio, *Guía práctica por los ciclos y festivales de música experimental en la ciudad*, publicado el 30 de mayo 2018, en <https://local.mx/musica/musica-experimental-ciudad/>

³⁴ A partir de aquí usaré el término *libre improvisación* en lugar de improvisación libre.

Existen diferentes procedimientos para realizar una improvisación, Derek Bailey pionero en la improvisación libre, clasifica estas distintas maneras de improvisar como: “improvisación idiomática e improvisación no idiomática”.³⁵ Cuando la denomina idiomática, Bailey se refiere a aquella que se expresa a través de un sistema determinado de codificación, como por ejemplo el uso del sistema armónico-tonal, el uso de patrones rítmicos o melódicos, así como las técnicas convencionales del uso de los instrumentos musicales; estas características idiomáticas pueden expresar estilos determinados. Cuando la nombra no idiomática, Bailey se refiere a que la expresión creativa no se codifica a través de un sistema como el tonal, ni sigue patrones rítmicos, melódicos o armónicos, ni tampoco usos técnicos convencionales de los instrumentos musicales que la asocien a un estilo musical determinado.

No obstante, cabe señalar que en esta definición hay un error de denominación al utilizar la palabra “idiomático”, pues ésta supone un “idioma” determinado, es decir un uso técnico específico, reflejo de un pensamiento sonoro también específico. Al decir no idiomático pareciera que no hay tal lenguaje y que el improvisador anda a ciegas ante lo completamente desconocido, pero no sucede de esa manera, ya que la libre improvisación puede ser un medio para crear un sistema idiomático propio, fruto de una subjetivación de lo sonoro por medio de la memoria e imaginación.

Por otra parte, el improvisador Wade Matthews establece dos diferencias que denomina, respectivamente, improvisación con *modelo discursivo*, donde la acción se conduce por modelos preestablecidos, y con *modelo dinámico*³⁶ que se refiere a que no hay tal modelo, sino que la improvisación se conduce desde la escucha del momento, lo que le otorga una dinámica cambiante y no previsible. Si bien estos dos conceptos nos ayudan a observar ciertas diferencias, arrojan una problemática de fondo como la detectada en Bailey, y siendo rigurosos con el lenguaje lo discursivo está presente en la libre improvisación, es decir lo que se construye en el momento también es un discurso, incluso se pueden traspasar elementos discursivos preestablecidos en la memoria a la libre improvisación.

³⁵ Derek Bailey, *La improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*, Gijón, España, Ediciones Trea, 2010, pp. 163-164.

³⁶ Wade Matthews, *Improvisando la libre creación musical*, España, Turner Música, 2012, pp. 37-39, 49-51.

Por otra parte, lo dinámico como movimiento también está presente en la construcción misma de un sonido en colectivo, ya sea desde un modelo preestablecido o no. Por lo tanto, sólo utilizaré el término de *improvisación con modelo* y *libre improvisación* para recalcar algunas diferencias.

Según Matthews, en la improvisación con modelos la interacción es preeminente con *el modelo*, más que con los músicos, ya que existe un código bajo el cual actúan los improvisadores, códigos rítmicos, melódicos y armónico-secuenciales, donde tanto la interacción como los papeles específicos de los instrumentos se establecen en función de un estilo musical. Al respecto, nos dice que: “Al tocar un blues, por ejemplo, el improvisador establece una relación con el modelo o conjunto de modelos que constituyen dicha forma dentro de su tradición [...] interactúa con este modelo, siguiendo sus pautas con mayor o menor rigor según sus conocimientos, sus propias necesidades expresivas, sus capacidades o limitaciones instrumentales [...]”.³⁷

Cabe señalar que el modelo “brinda al músico los recursos sonoros para articular la interacción”,³⁸ además el uso instrumental está condicionado a un uso específico, por ejemplo en el *jazz* el piano es usado para producir un fondo armónico tonal, la batería cumple un papel rítmico y la trompeta o el saxofón producen sólo líneas melódicas, es decir, cumplen su función idiomática tradicional, de manera que cualquier uso distinto del instrumento puede quedar excluido. Sin embargo, y como señala Wade Matthews:

[...] el improvisador y el modelo, pueden influirse recíprocamente [...] el improvisador pone en escena el modelo, haciéndolo audible al público [...] puede hacerlo con mayor o menor elasticidad o libertad creativa [...] según la ocasión sus innovaciones [...] son tan inspiradas, o tan apropiadas, que acaban por incluirse en el conjunto de recursos que constituyen el modelo. [...] Así, el modelo sonoro ofrece forma y contenidos [...] pero ese mismo modelo puede evolucionar [...] a medida que los más lúcidos, creativos [...] improvisadores aporten nuevas interpretaciones o recursos.³⁹

³⁷ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ *Ibidem*, p. 40.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

Dentro de la misma idea de modelo, nos encontramos con la reflexión de Jeff Pressing, quien explica que el *referente* proporciona material para la variación, de tal forma que el intérprete podrá reducir el procesamiento de información dedicado a la selección y creación de materiales, debido a que el referente está disponible mucho antes de la interpretación y a partir de éste se pueden precomponer y ensayar variaciones específicas; al ser una información compartida, se puede disminuir la necesidad de una atenta percepción de las partes de otros intérpretes, pues se establecen canales comunes de pensamiento y acción.⁴⁰

Según Pressing, el referente o modelo puede ayudar a reducir el impacto del procesamiento de la información en la atención en general para favorecer a la improvisación, puesto que al existir el modelo previo al acto sonoro en vivo se puede estar aún más consciente y atento a ciertos detalles minuciosos en la escucha y el control motriz, por ejemplo. Esta forma de improvisar, que preestablece las pautas que conducen el resultado sonoro, puede favorecer o no la libertad de la música que se está creando.

Con las ideas analizadas hasta aquí, podemos deducir que el modelo o referente se utiliza en diversas tradiciones improvisatorias, como en India, Medio Oriente, Asia, África, América, en tradiciones como el *jazz* y el flamenco, entre otras. Todas estas tradiciones musicales, que utilizan la improvisación, funcionan bajo los principios particulares de sus propios modelos o referentes.

En los siguientes dos ejemplos podemos ver esta manera de proceder de la improvisación con modelo o referente.

⁴⁰ Jeff Pressing, “Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias”, en Bruno Nettl y Melinda Rusell (eds.), *En el transcurso de la interpretación*. Traducción Bárbara Zitman, Madrid, Akal, 2004, p. 56.

170. (1st)

GIANT STEPS - COLTRANE

COLTRANE - "GIANT STEPS"

Giant Steps, 1959, John Coltrane,

4 SYSTEMS

For Daniel Barenboim on a birthday
Jan. 20, 1954

Earl Brown

May be played in any sequence, either side up, at any tempo. The continuous lines from left to right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

4 Systems, 1954, Earl Brown.

El primero es *Giant Steps*, compuesta por John Coltrane, y en la partitura estándar de jazz se puede observar que sólo se indica la velocidad (rápido), el compás, la melodía y el cifrado armónico, todo lo demás se construye en el momento a partir de estas condiciones estructurales. En el otro ejemplo es una partitura de composición aleatoria para piano de Earl Brown, *4 Systems*, donde las indicaciones que están en la parte inferior dicen que “se puede reproducir en cualquier secuencia, ya sea a los lados o hacia arriba, a cualquier tempo (duración), las líneas continuas de izquierda a derecha definen los límites externos del teclado. El grosor puede indicar dinámicas o clusters”; como se puede observar, la distribución de las líneas dentro de los sistemas son una guía para interpretar las alturas dentro del teclado.

En los dos ejemplos el *modelo* funciona como *referente* primordial para la generación sonora de dicha composición y aunque aparentemente no dicen mucho, dan la suficiente información para la improvisación, el resultado podrá ser satisfactorio o no pero eso dependerá de quien lo interprete o de quien lo escuche más no de la partitura.

A continuación, por medio de conceptos recabados de Estrada, Matthews, Pressing, Galiana y Bailey, se expondrán las particularidades que envuelven a la libre improvisación, sin pretender definir un único concepto de sus características.

Para Estrada, es la *creación en vivo* el acto espontáneo en donde por medio del *imaginario* se puede concebir una *fantasía* que puede ser analizada por su relación con los estados físicos de la materia. Con respecto a esta idea, y hablando desde su propia creación en vivo, señala que son “las imágenes que vienen a mi cabeza a veces al instante o las sonoridades que forman parte de mi propio repertorio”.⁴¹ Aunque Estrada no habla estrictamente de libre improvisación, es posible observar en su aseveración dos tipos de procesos que nos revelan características inmersas en esta práctica: por un lado, las imágenes (sonoras, visuales, poéticas, sensoriales, físicas) que surgen de la imaginación; por el otro, las sonoridades del propio repertorio, conscientes por medio de la memoria.

Por su parte, Pressing considera que es aquella en la que no existe referente o modelo (como se explicó anteriormente) que proporcione bases estructurales; sin embargo, señala de manera muy puntual que para poder improvisar es necesaria “una base de conocimientos asociada y establecida en la memoria a largo plazo, [la cual] codifica el historial de las selecciones y predilecciones que definen el estilo personal de un individuo”.⁴² De nuevo aparece la premisa de que la libre improvisación está asociada intrínsecamente con una serie de conocimientos y habilidades a las que se recurren de manera consciente.

En tanto, Matthews agrega que no se interactúa con un modelo sonoro “sino con lo que está sonando a cada instante [...] El contenido sonoro es el fruto de esa interacción [...] Tampoco existe una clara asignación de papeles instrumentales [por lo que tendrá] [...] una forma orgánica, no predeterminada. Es decir, que la forma nacerá del desarrollo del contenido [...] del momento”.⁴³ Como se puede observar, Matthews aporta a la descripción la idea de que no hay una manera definida de proceder con los instrumentos, también señala

⁴¹ Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015.

⁴² Jeff Pressing, *op. cit.*, p. 56.

⁴³ Wade Matthews, *op. cit.*, pp. 50-53.

que se interactúa con lo que suena a cada instante, es decir lo que el improvisador *concibe* y *percibe*⁴⁴ en el momento y no con un modelo sonoro, idea que supone necesariamente una *escucha*, lo que nos arroja la premisa de que no hay referentes escritos en forma de partitura (tradicional), idea que se complementa con el siguiente párrafo.

Por otro lado, en palabras de Josep Lluís Galiana es “música que se improvisa libremente, sin partituras ni estructuras predeterminadas, atendiendo al gusto estético de los músicos que la hacen y a ningún estilo en particular.”⁴⁵ Galiana aporta más elementos a la descripción, como el que se crea sin partituras ni estructuras predeterminadas que la definan dentro de un estilo y que de cierta manera encuentra su origen en el gusto estético de quienes la crean.

Otra opinión muy relevante es la que transmite en su reflexión el improvisador Derek Bailey, quien recalca que:

La improvisación libre, además de ser una actividad a la que se dedican músicos con un alto nivel técnico, es algo que puede hacer casi cualquiera: principiantes, niños y no músicos. La habilidad y la inteligencia que se requieren son las que haya disponibles. Puede ser una actividad de una complejidad y una sofisticación enormes o la expresión más sencilla y directa [...] una vida de estudio o [...] simple pasatiempo. Puede interesar y gustar a toda clase de personas, y tal vez aquellos a quien moleste la idea de que cualquiera puede improvisar se sienta mejor al enterarse de que Albert Einstein consideraba que la improvisación era una necesidad emocional e intelectual.⁴⁶

Se destaca en esta cita de Bailey la frase: *la habilidad y la inteligencia que se requieren son las que haya disponibles*, esta idea encuentra resonancia con la estética punk⁴⁷ y resulta ser muy reveladora, ya que abre la posibilidad de que cualquier persona pueda improvisar, no importando factores como su nivel técnico o, más aún, si es músico de profesión o no, lo que de alguna forma le devuelve al ser humano el derecho a la expresión de su creatividad

⁴⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁵ Josep Lluís Galiana, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Derek Bailey, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁷ Jorge David García, *op. cit.*, p. 166.

que, de cierta manera, le ha sido negada por medio de la falsa idea de lo que debe ser lo “musical” y quiénes lo pueden generar. Dicha idea se arraiga desde una imposición cultural colonialista, donde los *sujetos* están sometidos a los modos de producción capitalista⁴⁸ como parte del *imaginario social* que reproducimos, socavando su derecho y necesidad humana como *sujetos creadores*⁴⁹ de su propia cultura desde un pensamiento *decolonial*. Estos conceptos serán retomados en el siguiente capítulo y no deben perderse de vista.

Derek Bailey también explica que la improvisación libre “no se adhiere a ningún estilo ni idioma. No tiene que conseguir ninguna clase de sonido particular. Las características de la música libremente improvisada se establecen sólo a partir de la identidad musical de las personas que la tocan”.⁵⁰ Esta reflexión aporta dos ideas importantes, ya visibles en citas anteriores, la de que no tiene que conseguir un sonido en particular y lo que dice al respecto de que las características de esta música dependen de la *identidad* de quién o quiénes la crean en el momento.

En resumen, podemos observar cómo estos cinco músicos creadores coinciden en varios conceptos que ponen en evidencia características particulares de esta práctica, hagamos un recuento de las mismas:

- Se necesita la habilidad e inteligencia que se tenga disponible (Bailey).
- No está predeterminada por modelos, referentes o estilos, ni debe conseguir un sonido en particular (Matthews, Galiana, Pressing, Bailey).
- Se interactúa con lo que *suenan* a cada instante, no hay partituras (Matthews, Galiana).
- No existe una asignación clara de papeles o roles instrumentales (Matthews).

⁴⁸ Juan José Bautista, *Hacia la reconstitución del ser humano como sujeto*, Costa Rica-México, 2017, en <http://elalto.org.bo/derechos-humanos/hacia-la-reconstitucion-de-el-ser-humano-como-sujeto-juan-jose-bautista-s/>

⁴⁹ Nelson Hurtado *et al.*, *Hacia una teoría decolonial de la creación estética venezolana*, Venezuela, Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2018.

⁵⁰ Derek Bailey, *op. cit.*, pp. 163-164.

- La música resultante está fuertemente determinada por las sonoridades de la imaginación, el gusto estético, predilecciones, memoria e identidad de quienes la crean (Matthews, Galiana, Pressing, Bailey, Estrada).
- Es necesaria una base de conocimientos asociada y establecida en la memoria a largo plazo (Pressing).

Estos elementos descriptivos dejan ver claramente la premisa importante, que tiene que ver con el uso de *la memoria, la imaginación y la escucha* que se articulan en la creación colectiva.

Visto lo anterior y a manera de conclusión podemos decir que existen distintas maneras de aproximarse a la improvisación, unas con *modelos o referentes* que tienden a conducir la interpretación por medio de un complejo de indicaciones preestablecidas, y otra propia de la libre improvisación, que podemos decir no está sujeta a modelos, referentes o estilos externos. Sin embargo, esta práctica no surge de la nada, *sino que está sujeta* a modelos, referentes o estilos internos, ya que cada individuo está intrínsecamente sujeto a su memoria e imaginación; lo que nos perfila a pensar que los modelos o referentes en la libre improvisación *sí existen*.

Bajo la luz de esta idea vemos que la música creada por medio de esta práctica deviene de la memoria y la imaginación, y del modo en que se articulan mediante la escucha atenta que concibe y percibe en el momento. Empero, hay otros factores que también intervienen como el mercado de consumo,⁵¹ la educación, la idea de cultura impuesta, la tecnología y muchos otros, que seguramente serán enunciados para los fines de esta investigación – aunque no se ahondará en estos ellos por falta de espacio–, debido a que constituyen temas importantes y amplios.

⁵¹ Anthony Mattin *et al.*, *Ruido y capitalismo*. Traducción Dirección General de Euskera TISA, España Arteleku, 2008.

En síntesis, lo anterior nos arroja deducciones que nos revelan cuestionamientos como: ¿qué tan *libre* es la improvisación libre si dependemos de nuestra memoria y sus limitaciones?, y sobre todo *¿qué tan consciente se es o no, de esta memoria aprendida, que influye en la manera en que escuchamos e imaginamos y que determinará los niveles de libertad al momento de crear?* El segundo capítulo ahonda en esta problemática, ya que abordará el estudio de la memoria y la imaginación articuladas por la escucha, como factores fundamentales generativos que subyacen en la libre improvisación.

Como creador, estas ideas resuenan en mi cabeza porque me llevan a pensar en la posibilidad de generar modelos (sistemas) desde la memoria e imaginación propias, por medio de mi escucha como un camino hacia una liberación de mi creatividad de las formas sonoras hegemónicas de la tradición heredada por la colonialidad de Occidente. Por esa razón un giro *decolonial* es fundamental en mí, para cultivar otra semilla que me permita echar raíz para concebir otra realidad sonora de mi expresión, a manera de epistemología sonora de mi creatividad.

1.3 LIBRE IMPROVISACIÓN COMO ELEMENTO DECOLONIAL: HACIA OTRA REALIDAD SONORA PROPIA Y COMPARTIDA

El conocimiento situado de mi proceso creativo me ha llevado a experimentar cómo la creación espontánea colectiva plantea otras lógicas de relación creativas, por lo que considero que el dispositivo de escucha puede generar memorias colectivas (compartidas), que nos sitúan en diversas dinámicas de relación. Razón por la que utilizo los procesos de la libre improvisación como vehículo de mi memoria e imaginación, puesto que los considero elementos generativos que me aproximan a una escucha particular de lo sonoro,

para crear un sistema desde una perspectiva propia y compartida para resignificarme lo *sonoro-musical*.⁵²

Dichos procesos de improvisación e incluso de composición no pertenecen sólo a la tradición de Occidente (como vimos en el primer capítulo en el panorama de la improvisación en diversas culturas), mucho menos los procesos de memoria, imaginación y escucha, razón por la que considero la libre improvisación y la composición no exclusivas o de origen occidental, sino de una pertenencia humana creativa. Entiendo que los términos mismos remiten a lo occidental, por lo que posiblemente haya que modificarlos o tal vez baste sólo con resignificarlos.

El pensamiento *decolonial* ahonda en una revisión de la epistemología de nuestras lógicas de razonamiento y pone en evidencia que nuestro pensamiento está colonizado, en otras palabras, occidentalizado (esto incluye la apreciación musical). Pero podemos replantear las lógicas de pensamiento por otras formas de pensar, desde los conocimientos situados de nuestras redes comunitarias y de diversos grupos y comunidades pertenecientes a las culturas ancestrales que habitaron el continente, accediendo a ideas filosóficas con una mirada desde Latinoamérica.

Primeramente, es necesario definir el concepto de colonialidad. Según Ramón Grosfoguel colonialismo es distinto de colonialidad. El colonialismo es la usurpación de la soberanía de un pueblo por otro pueblo por medio de la dominación político-militar de su territorio y su población para ejercer la dominación y explotación política, económica y cultural. La colonialidad se refiere a un patrón de poder, donde la idea de raza y jerarquía etno-racial atraviesa todas las relaciones sociales existentes, tales como la sexualidad, género, conocimiento, división internacional del trabajo, epistemología, espiritualidad, cultura, etcétera, y que se arraiga a un pueblo aun después de haber erradicado una administración colonial de dominación. Esto implica que las epistemologías de pensamiento originarias

⁵² El concepto *música* nos remite a la memoria e imaginación de una idea específica (occidental) de música, por lo que replantear la palabra que envuelve esta práctica creativa para expandir la idea de *lo musical* me resulta necesario en mi proceso de resignificación, razón por la que utilizaré el termino *sonoro-musical* o a veces sólo *sonoro*; esta es una discusión bastante amplia que no ocupa de manera directa esta investigación.

son erradicadas y en su lugar se imponen otras lógicas, de hacer y pensar, políticas, económicas, sociales, espirituales, culturales y creativas.⁵³

Los estudios latinoamericanos han puesto en evidencia una colonialidad que nos sigue oprimiendo desde el *poder*, lo que incide directamente en el *saber* y por consiguiente en el *ser*. “No se trata sólo de reprimir físicamente a los dominados, sino de conseguir que naturalicen el imaginario cultural [...] como forma única de relacionamiento con la propia subjetividad”.⁵⁴

Estas lógicas impuestas nos han llevado a normalizar las condiciones de esta *modernidad-colonial* en donde el ser humano es ya un mero objeto, sujeto a la lógica capitalista de explotación y consumo. Juan José Bautista nos habla de esta sujeción a la que nos ha llevado la modernidad-colonial y nos hace ver que el ser humano puede estar no sujeto a estas lógicas, sino a otras construidas desde las necesidades situadas de cada pueblo, en busca de una transformación social benéfica y de respeto mutuo:

[...] el ser humano ya no tiene una sujeción que lo libera, sino que lo condena a objeto, a cosa, a mercancía desechable [...] está degenerando no sólo como ser humano, sino que literalmente se está constituyendo en objeto de otro tipo de sujeciones de sometimiento [...] que ha establecido el capital y la modernidad [...] sólo liberándose de las sujeciones modernas y capitalistas puede recuperarse como sujeto, reconstituyendo a su vez la comunidad, la naturaleza, la realidad y el cosmos [...] el ser humano es sujeto, cuando está literalmente sujeto a la VIDA.⁵⁵

Desde ahí el concepto de *sujeto creador* se desprende y se torna importante, pues le devuelve al ser humano su libertad:

[...] el *sujeto creador* es una mujer y un hombre que no ven en el otro (su hermano, su madre, la naturaleza) a un enemigo [...] ya no es el sujeto-objeto [...] incapaz de influir o transformar la realidad. [...] El *sujeto creador* sabe, intuye o presiente otro tipo de realidad fuera de la opresión y es capaz de materializarla, de traducirla, de anunciarla y de anticiparla como

⁵³ Angélica Montes y Hugo Busso, “Entrevista a Ramón Grosfoguel”, *Polis. Revista Latinoamericana* (en línea), núm.18, 2007, pp. 2-3, en <http://polis.revues.org/4040>

⁵⁴ Mayra Estévez, “Estudios sonoros latinoamericanos: violencia, sonoridades y perspectiva decolonial”, en *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010, p. 64.

⁵⁵ Juan José Bautista, *op. cit.*, p. 6.

proceso de liberación. [...] se encuentra en una búsqueda permanente de la humanidad perdida por las sujeciones modernas y capitalistas, y en esta búsqueda va construyendo otros modos de relación con la comunidad, la naturaleza, la memoria histórica y la identidad.⁵⁶

Construcción creativa que se proyecta desde otras “tradiciones y genealogías no occidentales, asentadas en la experiencia vívida de lo local, el lugar, el entorno y el cuerpo, así como en la construcción colectiva y comunitaria de lo simbólico, lo epistémico y lo político”.⁵⁷ Podemos visualizar cómo el pensamiento *decolonial* “apunta a restablecer la libertad de los pueblos, las relaciones genuinas de interdependencia y a las posibilidades de ser, poder y conocer desde nuestra propia mirada”.⁵⁸ Aunado a esto, y con una mirada desde la pedagogía, Catherine Walsh nos habla y dice que estas:

[...] prácticas que abren caminos y condiciones radicalmente “otros” de pensamiento, re-e insurgimiento, levantamiento y edificación, [...] a la vez, hacen cuestionar y desafiar la razón única de la modernidad occidental y el poder colonial aún presente, desenganchándose de ella. Pedagogías que animan el pensar desde y con genealogías, racionalidades, conocimientos, prácticas y sistemas civilizatorios y de vivir distintos. [...] que incitan posibilidades de estar, ser, sentir, existir, hacer, pensar, mirar, escuchar y saber de otro modo, [con un rumbo] hacia y ancladas en procesos y proyectos de carácter, horizonte e intento decolonial.⁵⁹

Para que esta enunciación cobre más fuerza es necesario hablar (de forma general) del territorio del cuerpo, veamos: “El binarismo dicotómico impuesto por Occidente para separar mente [razón] y cuerpo”⁶⁰ nos remite a el estado de objeto –como se mencionó– al que hemos sido sujetos “reflejando constantemente los efectos de las fuerzas socio-político-ideológicas impregnadas en [nuestro cuerpo, por lo que] sus capacidades para interpretar y

⁵⁶ Nelson Hurtado *et al.*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Mayra Estévez, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁸ Nelson Maldonado, “El pensamiento filosófico del giro descolonizador”, en Enrique Dussel, Eduardo Mendieta y Carmen Bohórquez (eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000). Historia, corrientes, temas y filósofos*, México, Siglo XXI, 2009.

⁵⁹ Catherine Walsh, “Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos”, en *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*, t. I, Quito, Ecuador, Abya-Yala, 2013, p. 28.

⁶⁰ Catherine Walsh, *op. cit.*, pp. 23-68.

generar la vida [se ven] delimitadas por los territorios impuestos políticamente”,⁶¹ lo que determina una forma de *pensar-sentir* entre el individuo y su entorno como base de la realidad, la cual reproducimos desde una memoria e imaginario aprehendidos-compartidos desde nuestras corporalidades, “el hecho es que el cuerpo es receptor, transformador y generador de la existencia”,⁶² y podemos decir que “es el punto de flexión sobre el que los sujetos transforman su identidad”.⁶³ Por lo que el cuerpo puede ser entendido como un espacio de producción subjetiva, por ser el mismo cuerpo el que trabaja y se relaciona en sociedad, además es el que recibe la opresión, aunque también la satisfacción, de los productos del trabajo humano,⁶⁴ ya que “la sociedad constituye un cuerpo colectivo que a pesar de estar compuesto por individuos distintos, por seres que por naturaleza tienden a proteger y afirmar su diferencia, tienen también principios comunes, propósitos compartidos que cohesionan a dichos individuos en un sistema social”.⁶⁵

Por lo tanto, el cuerpo se vuelve un dispositivo de acción creativa donde convergen distintas estrategias de percepción, como *memoria-imaginación-escucha* de lo *sonoro-musical* que como *sujetos-colectivos* subjetivamos y corporeizamos en una reproducción consciente-inconsciente en una realidad imaginaria social, realidad que puede ser *otra*, ya que “el ser, lo real, el sentir, la conciencia, éstos no son elementos estáticos, son elementos en un estado de permanente movimiento y transformación”.⁶⁶

“¿De dónde provienen las flores que embriagan al hombre? ¿El canto que embriaga, el hermoso canto? Sólo proviene de su casa, del interior del cielo [...] del dador de vida [...] tu eres el cantor”.⁶⁷

Asumiendo mi pensamiento moderno-colonial es que puedo comenzar a desprenderme de éste, además de que he podido acceder a otras genealogías⁶⁸ de conocimiento de

⁶¹ Julie Barnsley, *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Venezuela, UNEARTE, 2013, p. 34.

⁶² Julie Barnsley, *op. cit.*, p. 34.

⁶³ Jorge D. García, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 214.

⁶⁵ Baruch Spinoza, en *Ruido libre...*, Jorge D. García, *op. cit.*, p. 211.

⁶⁶ Julie Barnsley, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁷ *Cantares mexicanos*, *op. cit.*

⁶⁸ El colectivo *Arte a 360 grados* de la comunidad de San Pablo del Monte, Tlaxcala (Cuauhtotoatla), donde colaboro, me ha puesto en contacto con el pensamiento y el idioma náhuatl; además de otros colectivos de distintas partes de la república como Guerrero, Chiapas, Hidalgo, Estado de México y Oaxaca, que también

comunidades, que mis redes colectivas y la tecnología de la internet me han permitido visibilizar; desde éstas y a través de mi mirada es que marco un punto de partida para la búsqueda de una especie de epistemología de lo sonoro, por lo que una estrategia que me ha permitido replantear mi apreciación de la escucha ha sido la idea de la libre improvisación, la cual me ha llevado a caminos desconocidos, sacándome de mi individualidad creativa para confrontarme con otra que se construye en colectivo.

Los conocimientos recabados me han llevado a transformar mi concepto de libre improvisación (aprendido desde la colonialidad), para utilizar esta práctica como vehículo de esta búsqueda que me ha hecho desprenderme por ejemplo de la tonalidad, las formas clásicas, los usos instrumentales tradicionales; en general, de una apreciación de la escucha musical arraigada en lo occidental. En cambio, me he volcado a la búsqueda de información sonora en los objetos resonantes, en los sonidos del ambiente que me rodea, en las sonoridades de la voz desde por ejemplo el idioma náhuatl; a flexibilizar el uso de códigos convencionales con el uso de gráficos o descripciones escritas; a la creación colectiva multidisciplinaria con danza, poesía, artes visuales, e incluso a la práctica de la danza con la mira de trasladar la emoción corpórea al sonido y viceversa. Todas estas perspectivas, raíces presentes al *crear-improvisar*, tienen como fin la experimentación de *otras* subjetivaciones simbólicas de lo sonoro-musical a veces conocidas a veces desconocidas.

El proceso que describiré es producto de la propia reflexión (no pretende imponer una única visión) y está circunscrito a las incitaciones colectivas de creación, desde donde me sitúo para proyectar y compartir esta investigación *corpóreo-sonora* de mi memoria, imaginación y escucha particular y compartida, de donde emergo como un ruido subjetivo de reconocimiento y autorepresentación colectiva.

CAPÍTULO 2

MEMORIA, IMAGINACIÓN Y ESCUCHA: GENERADORES CREATIVOS

En este capítulo desarrollaré la idea de que la memoria y la imaginación son parte importante para generar una expresión creativa, desde lo más espontáneo hasta lo más consciente, y de cómo nuestra memoria es fundamental en la práctica musical, ya que por medio de ella nos formamos un cúmulo de habilidades muy útiles que inciden en la práctica de la improvisación. También abordaré cómo la memoria influye directamente en la manera en que estructuramos nuestra imaginación y cómo ésta puede generar una perspectiva sonora particular, imaginando no sólo desde el sonido por el sonido, sino el sonido en relación con lo visual, el movimiento corporal, el tacto, la poética, las emociones, el entorno e incluso con los olores y sabores; esto para acercarnos al concepto de imaginario radical y social.

Asimismo, se reflexionará de qué manera memoria e imaginación se conjugan por medio de la *escucha* al momento de crear colectivamente. Por último, hablaré de cómo estos tres conceptos están presentes en mis procesos de libre improvisación, con el fin de compartir un panorama de experiencias y puntos de vista de mi percepción sonora.

2.1 MEMORIA

Como reflexioné de manera breve hasta ahora, la memoria y la imaginación son elementos importantes que subyacen tanto al acto de improvisar, como al acto compositivo. Sin pretender hacer un estudio especializado de la memoria desde las neurociencias, resulta útil mencionar algunas características desde esa mirada, de manera muy general:

[La memoria es una] facultad psíquica [...] crucial y definitiva para las personas [ya que] recolecta no sólo vivencias personales, sino un enorme bagaje de conocimientos adquiridos, almacenados y útiles para vivir. Y si la inteligencia es una capacidad para actuar y resolver la vida, el material que utiliza para realizarlo está en buena medida en la memoria, la cual por medio de esta ruta de acción sobre el mundo se imprime en el medio y lo modifica [...] En efecto: la captación, el depósito y la evocación espontánea o voluntaria de experiencias o conocimientos pasados son ingredientes tan esenciales del conocimiento que bien se podría plantear a la memoria como la facultad mental más involucrada en el conocimiento y el saber. Esto es así porque muchos de los mecanismos necesarios para conocer son los mismos que intervienen en la memoria: en ambos casos se adquiere nueva información mediante el aprendizaje, ésta se almacena en algún tipo de huella que eventualmente se recupera con el recuerdo para ser utilizada en otras a operaciones mentales.⁶⁹

Como se explica anteriormente, la memoria es una facultad mental crucial para las personas, que al evocar recuerdos en relación con la inteligencia como capacidad para actuar en una acción inmediata, nos permite “retener, reconocer y evocar información”.⁷⁰ En la memoria, se almacena toda la información que poco a poco va estructurando, por ejemplo, nuestra comprensión y uso del lenguaje, las vivencias que influyen en generar nuestras emociones etcétera. José Luis Díaz, investigador en neurociencias, relaciona esta

⁶⁹ José Luis Díaz, “Persona, mente y memoria”, *Salud Mental*, vol. 32, núm. 6, México, noviembre-diciembre 2009, en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252009000600009&lng=es&nrm=iso

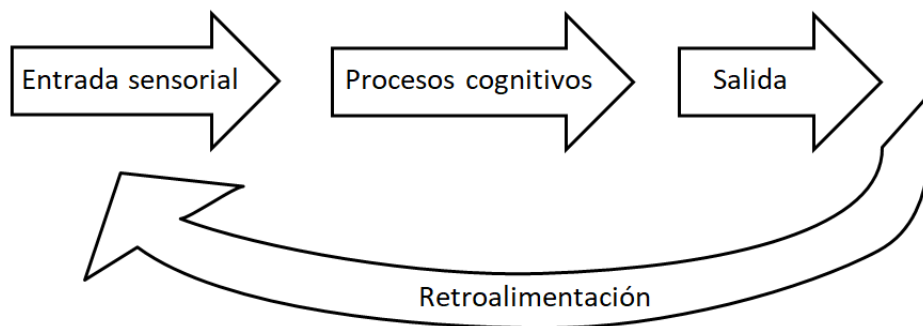
⁷⁰ José Luis Díaz, *op. cit.*

serie de procesos con la memoria de largo plazo, diferenciándola de la memoria de corto plazo que “es la responsable para operar la información, sostener y dirigir la atención”.⁷¹

Particularmente, en materia musical la memoria es indispensable para, por ejemplo, el control motriz, la capacidad de repetición rítmica o melódica, la lectura a primera vista, así como para la memorización de obras musicales. Ante esto, podríamos decir que en la memoria se forma una especie de “red” de información a la que recurrimos de manera consciente o inconsciente.

Ahora bien, en los estudios realizados por Jeff Pressing en torno a la improvisación, el autor nos explica que ésta se lleva a cabo por medio de una secuencia de procesos mentales, que compara con el modelo de procesamiento de la información, que consiste en tres momentos:

- 1) Entrada sensorial, que implica los órganos de los sentidos.
- 2) Procesos cognitivos para la toma de decisiones, que implican a la memoria e imaginación.
- 3) Salida, fase en la que participan los sistemas musculares. Esta salida, también supone una retroalimentación constante en la que se repite este proceso.⁷²



A continuación, se explicarán estos tres momentos desde la propia experiencia al momento de improvisar.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² Jeff Pressing, *Improvisation: Methods and Models, in Generative Processes in Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 3.

Al dar inicio a un acto de libre improvisación, la primera acción sonora espontánea proviene de la memoria de manera consciente o inconsciente, esta primera acción es el dato inicial (entrada), el cual inmediatamente genera una memoria (de corto plazo) a la que la imaginación recurre para continuar creando (procesamiento), mediante la variación o secuenciación en tiempo real, a través de la escucha (salida y retroalimentación). Así se van generando datos específicos, como puede ser un gesto motriz o una manera de emitir o realizar un sonido, que la memoria de corto plazo permite analizar en sus características y que la memoria de largo plazo contextualiza y relaciona con información similar, lo que a su vez genera otra información, se percibe y concibe constantemente. Como se mencionó anteriormente, estos datos generan una especie de red, la cual puede hacerse cada vez más extensa y compleja.

Esto coincide con lo que Pressing señala, con respecto a que se requiere una memoria especializada y una base de conocimientos a la que el improvisador recurre, la cual consiste en precisamente una organización consciente, pero incluso inconsciente de las estructuras de conocimiento adquiridas. Lo que conlleva a pensar la libre improvisación como una actividad de diversos procesos cognitivos como memoria, imaginación, creatividad, emoción, toma de decisiones y atención articuladas desde la escucha.⁷³

Pero, ¿de qué manera se relaciona la memoria con la imaginación? El siguiente capítulo expondrá el concepto de imaginación por medio de investigaciones que ahondan en este tema.

⁷³ Estos procesos cognitivos también están presentes en la composición, la interpretación, en diversas actividades creativas (danza, poesía, artes visuales, etcétera), incluso en actividades de la vida cotidiana en mayor o menor medida.

2.2 IMAGINACIÓN

*Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales,
pienso en imágenes que son acordes
en líneas melódicas y se mueven dinámicamente [...] yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento.*

Silvestre Revueltas⁷⁴

En *La imaginación creativa*⁷⁵ el compositor Nicolás Hernández hace una revisión de los estudios sobre el imaginario en un diálogo con las ideas de distintos investigadores, como Ribot, Sartre, Lapoujade, Sepper, entre otros, y nos explica que “la imaginación acarrea una relación muy interesante con el tiempo, ya que puede usar percepciones, recuerdos y emociones provenientes del pasado para proponer una idea de futuro que se muestra a la mente como si fuera un presente [...] el flujo constante de la imaginación lleva consigo implícitos distintos estados emocionales o [...] propicia la experimentación de ellos”.⁷⁶

Podemos observar en la cita, tal como había indagado anteriormente, que la imaginación está ligada a la memoria, ya que la imaginación de alguna manera evoca recuerdos, sensaciones y emociones del pasado, almacenados en la memoria de largo plazo; pero también, al ser la imaginación un flujo constante de transformaciones, se relaciona con la memoria de corto plazo.

Para acercarnos más al concepto, dicha investigación nos arroja que la imaginación tiene ciertas características como la de *consciencia imaginante*, que es la capacidad de pensar en imágenes mentales espontáneas sin gran detalle, y *consciencia reflexiva*, que consiste en la capacidad de pensar imágenes mentales con mucho más detalles; estos dos conceptos se

⁷⁴ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencias y otros escritos de un gran músico*, 2.^a ed. Recopilación de Rosaura Revueltas. México, Ediciones Era, 1999, p. 30.

⁷⁵ Nicolás Hernández, *Imaginación creativa*, Tesis de Maestría en Composición, Facultad de Música UNAM, 2018.

⁷⁶ Lapoujade, en Nicolás Hernández, *Imaginación creativa*, *op. cit.*, p. 18.

implican el uno al otro,⁷⁷ lo cual quiere decir que una imagen mental puede ser *espontánea* e ir tomando mayor detalle, por medio de la *reflexión* de la misma imagen mental.

Otros conceptos que nos otorgan mayor contexto son la *imaginación reproductiva* e *imaginación creativa*. Por un lado, la *imaginación reproductiva* “se dirige a la creación de imágenes mentales que reproducen estímulos externos captados por nuestros sentidos”,⁷⁸ ya sea de manera espontánea o reflexiva. Lo que complementa con el análisis de Lapoujade en torno a Ribot, con respecto a que la *imaginación creativa* es “aquella que da lugar a la creación de un objeto, acción, postulado, teoría, etc.”,⁷⁹ pensando esta diferencia no como tipos de imaginación sino más bien como imaginación en diferentes contextos.

La *imaginación creativa* tiene dos características que la hacen diferente de la imaginación reproductiva, una son *los elementos motor*, que “son aquellos que impulsan a la imagen a ser externalizada, [como segundo elemento *los antecedentes* que son] las experiencias previas [...] estados afectivos y emocionales del individuo”.⁸⁰ Apelando a nuestra memoria recordemos lo que dije anteriormente con respecto a los elementos de control motriz y antecedentes de aprendizaje en relación a la memoria (Pressing), con la finalidad de recolectar evidencias de la relación entre memoria e imaginación.

Para detallar más aún nuestro concepto de *imaginación creativa*, la investigación citada explica que hay tres factores que la componen. *El factor intelectual*, que tiene que ver con los procesos cognitivos (mentales), como la disociación y la asociación; dichas operaciones “no se dan de manera intrínseca, sino que, más bien cada quien desde su imaginación e influenciado por su experiencia de vida impone dichas asociaciones”.⁸¹ Podemos observar y recalcar de la cita anterior que las *experiencias de vida* se proyectan por medio de la memoria. *El factor emocional* “influye no sólo en cuestiones estéticas, sino en el factor ‘mecánico’ e intelectual [...] la afectividad ejerce una influencia sobre el hacer”.⁸² *El factor inconsciente* resulta ser muy desconocido y sólo se especula acerca de cómo funciona, el

⁷⁷ Sartre, en *Imaginación creativa*, op. cit., pp. 19-20.

⁷⁸ Ribot en: *Imaginación creativa*, op. cit., p. 20.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁸¹ Sepper, en *Imaginación creativa*, op. cit., pp. 23-24.

⁸² Ribot, en *Imaginación creativa*, op. cit., p. 24.

autor sólo menciona que incide mucho en la asociación o toma de decisiones.⁸³ Algo importante que se puede interpretar entre líneas es que todos estos factores explicados en los párrafos anteriores, recalcan la idea de que el acto espontáneo está siempre ligado a una memoria de corto o largo plazo.

El factor inconsciente resulta muy inquietante, apelar a él nos confronta ante una subjetivación desconocida que, al no estar mediada por la consciencia, nos revela un abanico de posibilidades que nos pueden ayudar a resignificar lo sonoro. Ante esto, el compositor Julio Estrada explora precisamente el inconsciente mediante sesiones basadas en el psicoanálisis, con el objetivo de acceder a estas otras subjetivaciones que no se proyectan necesariamente desde una memoria de conocimientos sonoros aprendidos, por lo que apelan a un mundo desconocido de sensaciones, emociones y asociaciones de lo que nombra una *fantasía creativa*.⁸⁴

Estas fantasías repletas de imágenes mentales imaginarias, encuentran relación con la descripción de Hernández sobre la *imagen mental*, como una representación mental asociada con todos los sentidos, de tal manera que se pueden generar en la imaginación imágenes sonoras, visuales, táctiles, olfativas y del gusto. También sugiere la producción de *imágenes multi-modales*, en la que entran dos o más sentidos, como puede ser la *imagen experiencial*, en la cual nos proyectamos a nosotros mismos en situaciones imaginarias, en donde hay experiencias visuales, sonoras, emocionales, etcétera; y las *imágenes de movimiento motor* que puede ser el propio, el de otro individuo o de un objeto, y por último las *imágenes poéticas* que surgen de leer u oír un texto.⁸⁵

⁸³ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁴ La dinámica consiste en recostarse en una mesa y mantenerse en un estado de relajación física y mental como soñando despierto, buscando un estado casi meditativo para hacer surgir la libre fantasía; esto implica que no haya presencia de distractores y no proyectar memorias de obras. Así, el individuo narra lo que poco a poco va surgiendo de su mente, y puede haber intervenciones discretas de parte de quien dirige la sesión con el objetivo de dirigir la fantasía a algún punto de interés en la exposición. Finalizada la narración fantástica, se procede a realizar un registro escrito para convertir el imaginario en realidad. La experiencia, narra Estrada, tiende a ser satisfactoria porque el interpelado se adueña de su idea y con ello comienza a entender cómo pedir lo que se debe realizar para producirla, esto sin haberse referido necesariamente a lo auditivo en su fantasía. Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2015, p. 15.

⁸⁵ Nicolás Hernández, *op. cit.*, el autor dialogando con las definiciones de Ribot, Sartre, Sepper, Kind, Reybrouck, Mountain, Bachelard, pp. 27-32.

Resulta necesario decir que “la imaginación creativa, aunque es fundamental en los artistas no es exclusiva de ellos, se da en diversos campos [...] incluso en la vida cotidiana. [...] Cada [creador] usa aquellas imágenes o combinación de imágenes que más se adapten a sus necesidades y a su ser como persona emocional e intelectual y, por supuesto, a las exigencias que [su] propia obra le indica”.⁸⁶

En resumen, visto lo anterior, podemos definir la imaginación como un flujo constante de transformaciones, que de alguna manera evoca recuerdos, sensaciones, emociones del pasado; por medio de imágenes sonoras, visuales, táctiles, olfativas, del gusto, así como conjuntos de estas en *imágenes multi-modales, experienciales, de movimiento motor e imágenes poéticas*. Éstas, al presentarse en un flujo constante primeramente sin gran detalle, pasan por la consciencia y análisis de la memoria hacia su *reflexión* para otorgarle mayor definición a tal imagen mental, dicha transición puede suceder de manera inmediata.

La imaginación puede ser *reproductiva* de estímulos de modelos externos captados por los sentidos o puede ser una *imaginación creativa*, en cuyo caso supone la creación de algún tipo de objeto, acción, teoría, etcétera; esta creación del imaginario tendrá como características: un *factor intelectual*, el cual disocia o asocia dependiendo de la memoria y las categorizaciones de los diversos saberes del individuo; también tendrá un *elemento motor* que impulse a la imagen a ser externalizada por medio del control motriz (asentado también en la memoria). Asimismo tendrá sus *antecedentes*, es decir la creación imaginaria proyectada desde la memoria en relación con experiencias previas, estados afectivos y emocionales conscientes e *inconscientes*. Todos estos elementos que describen la imaginación, nos hablan de:

[...] una función psíquica compleja, [...] que se nos presenta como un flujo de transformaciones incesantes, de creación y re-creación de imágenes que toman el mundo sensible como modelo, pero lo superan mediante su deformación, [...] para crear un mundo propio. [...] la imaginación se da de manera consciente o inconsciente, interviniendo en toda actividad humana, algunas veces como apoyo y otras veces tomando el control, creando así

⁸⁶ Nicolás Hernández, *op. cit.*, el autor dialogando con Ribot, pp. 22, 32.

identidad individual y colectiva, permitiéndonos tomar recuerdos y aprendizajes del pasado [o] presente y proyectarlos a un futuro⁸⁷ [o para el presente mismo].

Esta función psíquica compleja sucede en el mundo interior privado de cada sujeto, Julio Estrada nos dice “que consiste de intuiciones, impulsos, libres asociaciones, representaciones internas, memorias, fantasías, o percepciones auditivas”,⁸⁸ pero este mundo imaginario no sólo es interno sino colectivo.

Cornelius Castoriadis reflexiona en lo que llama *imaginario social* que “es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de ‘alguna cosa’. Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obra de ello”.⁸⁹ Al ser creación incesante este *imaginario social* tiende a reproducir las lógicas instituidas de la cultura, la sociedad, la política, la economía etcétera; sin embargo, dice Castoriadis, también es indeterminada por lo que *puede modificarse* desde el *imaginario radical*⁹⁰ individual y colectivo como constructo de realidades donde re-significamos estas lógicas.

Estas ideas me llevan a reflexionar en mi necesidad de una subjetivación “otra”, que no se limite por la subjetivación única de la tradición o de la institución moderno-colonial, sino una desde la idea de *sujeto creador* inserto en una colectividad, idea que de a poco va e irá cobrando sentido a lo largo de estas páginas.

Los conceptos de memoria e imaginación conscientes e inconscientes en la libre improvisación se articulan desde los sentidos, de entre ellos analizaremos particularmente el que tiene que ver con la escucha.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁸⁸ Julio Estrada, en Nicolás Hernández, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducción Antonio Vincens y Marco-Aurelio Galmarini. Tusquets, 2007, p. 12.

⁹⁰ Cornelius Castoriadis, en Nicolás Hernández, *op. cit.*, p. 35.

2.3 LA ESCUCHA EN LA LIBRE IMPROVISACIÓN

Ahora bien, conscientes de esta relación entre la imaginación que se proyecta desde una memoria, surge la necesidad de definir la *escucha*, que atañe tanto a la libre improvisación como a la composición. Podría decirse que la escucha es un dispositivo de relación sonora, el proceso biológico de percepción auditiva sucede en tiempo-espacio —tiempo, en tanto duración de un sonido, y espacio, en tanto propagación del sonido en un medio físico— que se manifiesta como un consciente devenir humano a partir de lo que se percibe en el entorno. De este proceso biológico de la escucha se pueden generar, por ejemplo, la expresión y comunicación sonora del lenguaje, así como de lo que nombramos “lo musical”; expresión humana situada en tiempos y lugares específicos, muy compleja y extensa en sus sonoridades (equiparables a las del lenguaje) y que expresa una diversidad de pensamiento.

Julio Estrada traza diferencias en la manera en que opera nuestra imaginación en relación con la escucha interna, proponiendo una analogía interesante en la cual compara el funcionamiento de los sistemas analógicos y digitales, mientras que en las señales analógicas las variables son continuas, en lo digital las señales no varían sino que se cuantifican de manera precisa en incrementos discretos por medio del código binario. De ahí la similitud a la que se refiere y recalca que, en su mayoría, las fantasías *sonoras* no ocurren de manera analógica, sino que tendemos a fantasear en un orden digital, por ejemplo en el sistema tonal. Concretamente dice:

Es infrecuente en música que durante la experiencia de representación interior de una creación se alcance a percibir el imaginario de forma analógica, como una materia fluida y ajena a su sistematización; por el contrario, se tiende a fantasear dentro de una ordenación digital [...] [de] nombre de las alturas de la escala, el valor de cada duración, [...] el contenido armónico [...] la especificidad vocal o instrumental, la textura, la forma, su evolución u otros detalles [...] Así, la audición analógica de la música se convierte en un *imaginar digital*.⁹¹

⁹¹ Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015, p. 3.

En otras palabras, nuestra memoria condiciona las imágenes mentales que vienen a la imaginación y generamos una tendencia a imaginar sonoridades, por ejemplo, desde el sistema tonal o de los referentes de lo que debe ser “lo musical”. Lo que puede estar fuertemente influido por los mercados de consumo, medios de comunicación y la industria musical, así como por los sistemas educativos que, en conjunto, reproducen dicha lógica cultural occidental impuesta.⁹² Con lo que surge la pregunta: *¿podemos imaginar más allá de esta memoria aprendida de lo que debe ser lo musical?*, ¡por supuesto!, podemos imaginar otras subjetivaciones propias y compartidas desde las cuales podríamos comenzar por no imponer una sistematización de modelos musicales occidentales como único referente y principal legitimador de una práctica creativa.

En este punto, es donde quiero insertar a la reflexión el concepto de *escucha profunda*⁹³ que desarrolla la compositora Pauline Oliveros, quien explica que consiste en “agudizar y expandir la consciencia de lo sonoro en tantas dimensiones de conciencia y dinámicas de atención como nos sea humanamente posible”.⁹⁴ Esta consciencia aguda y expandida nos abre a una experimentación de lo *consciente e inconsciente*, en la cual podemos crear asociaciones libres con las emociones, el movimiento corporal, lo visual, lo sonoro, lo táctil, lo poético, incluso con olores y sabores.

En suma, escuchar nuestra memoria, imaginación o nuestro entorno de manera profunda nos permite acceder a un universo creativo que puede irse diferenciando de lo sonoro estandarizado; de esta manera, desde mi experiencia, se puede crear una especie de *red de información* con elementos de memoria e imaginación individual y colectiva, trazos únicos de sistemas complejos, propios y compartidos que se generan al crear-imaginar libremente, lo que será materia para otro capítulo.

⁹² Anthony Mattin *et al.*, *Ruido y capitalismo*. Traducción Dirección General de Euskera TISA, España, Arteleku, 2008.

⁹³ Pauline Oliveros, *Deep Listening. A composer's Sound Practice*, Estados Unidos, iUniverse, 2005.

⁹⁴ “to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible”, en Pauline Oliveros, *op. cit.* p. 15.

“Comenzar a escuchar es comenzar a improvisar”⁹⁵ y según Wade Matthews ocurre en tres niveles que se pueden desarrollar:

El primero y menos evolucionado es el que coloca el sonido del instrumento propio en primer plano, con todo lo demás a una mayor distancia [...] hasta cierto punto inevitable para el improvisador [primerizo] aunque debe superarlo cuanto antes [...] los otros dos niveles de escucha tienden a intercambiarse, ya que son, hasta cierto punto, complementarios [el segundo consiste en escuchar] lo que toca cada músico, con todas sus cualidades sonoras, su empuje y sus implicaciones para el rumbo de la improvisación y de la música resultante. A la vez, se fija en los demás aspectos del momento, [el tercero] es el de la síntesis. En vez de escuchar las dinámicas individuales, [...] se escucha el fluir de la totalidad, y a partir de aquí se contribuye con lo necesario.⁹⁶

Resulta práctico pensar en estos *tres niveles* de escucha que explica Matthews, el primero, es parte del proceso de aprendizaje, es inevitable pasar por él y experimentarlo, resulta en un beneficio superarlo para acceder a desarrollar el segundo y tercer nivel, lo que representa una tarea ardua, ya que se requiere de una *escucha profunda* muy consciente de nuestro posicionamiento ante el devenir colectivo sonoro, esto se abordará en el siguiente capítulo.

Escuchar e imaginar dentro del sistema, puede implicar que nuestra escucha interna “analógica” de un imaginario radical se nulifique, producto de una sujeción a la lógica moderno-colonial, pues supone ir en contra de lo estandarizado global que se impone como denominación de la realidad. Por esa razón, la *escucha profunda* se torna un dispositivo fundamental con el que contamos para transformar el paradigma del imaginario social moderno-colonial del sonoro-musical, debido a que nos permite expandir nuestra imaginación con fantasías que pueden involucrar todos los sentidos.

⁹⁵ Wade Matthews, *Improvisando. La libre creación musical*, España, Turner Música, 2012, pp. 149-150.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 156, 158.

2.4 PERCIBIR–CONCEBIR CONSCIENTE E INCONSCIENTE EN EL LIBRE IMPROVISAR

En este capítulo expondré cómo, de manera personal y en diálogo con todo lo analizado anteriormente, abordo la libre improvisación desde lo que *percibo y concibo consciente e inconscientemente*, no por espontaneidad sin causa, sino producto de un proceso expresivo-creativo dirigido, por una parte, por un deseo de reconocer el reflejo de mi particularidad sonora situada, y por la otra, por el interés de generar desde lo desconocido en colectivo, teniendo en cuenta mis procesos de *memoria e imaginación*, en donde la consciencia de una escucha expandida de la imaginación desde todos los sentidos del cuerpo es fundamental. Esto con la mira de generar un sistema sonoro producto de mis propias experiencias.

En la libre improvisación interactúo fundamentalmente por medio de mi *escucha* de los impulsos propios y/o colectivos, aunado a factores sensoriales, emocionales del intelecto y la percepción. La idea de Pressing resuena bastante en mí y coincido con su reflexión:

[...] la improvisación está configurada esencialmente por los constreñimientos, a menudo bastante severos, del procesamiento de la información y la acción. El improvisador debe ejecutar una codificación sensorial y perceptiva en tiempo real, distribuir su atención de manera óptima, interpretar los eventos, tomar decisiones, predecir (la acción de otros), almacenar y recuperar datos en la memoria, corregir errores y controlar los movimientos, y además debe integrar dichos procesos en una serie fluida [...] que reflejen una perspectiva personal de la organización musical [...].⁹⁷

Este complejo de factores sucede simultáneamente de manera consciente, no obstante algunos suceden de forma inconsciente; por ejemplo, en el control motriz, en ocasiones mis movimientos no requieren de mi atención, ya que el control es casi inconsciente, lo que me ayuda a centrar mi atención en otros factores.

Cuando comienzo a improvisar, lo primero es *percibir* un impulso creativo inducido por la emoción, la escucha u otros sentidos (entrada sensorial), después de manera dirigida

⁹⁷ Jeff Pressing, *op. cit.*, p. 55.

concibo el impulso sonoro inicial que mi imaginación asocia o disocia desde la memoria de largo plazo (proceso cognitivo). El impulso inicial, inmediatamente por medio de la escucha, pasa a la memoria de corto plazo, lo que me permite desarrollar en el momento (salida y retroalimentación), y en todo este proceso interviene de manera casi inconsciente la memoria motriz. Podríamos decir que el impulso sonoro deviene de la acción constante de escucha, memoria e imaginación; un procesamiento de la información en tiempo real en el que el presente se percibe mediante la consciencia de un pasado inmediato que queda en la memoria, que se imagina y se proyecta como impulso consciente a un posible futuro, haciendo al presente dinámico del proceso de percepción del tiempo, un impulso que siempre regresa, se da forma y se constituye a sí mismo.

De ahí que considero a la escucha atenta o escucha profunda, como elemento esencial al momento de improvisar. La falta de este elemento puede desembocar en improvisar sólo con lo que ya se sabe hacer sin importar lo que sucede alrededor, sin estar al tanto de las aportaciones que generan los demás, en este caso el problema es que puede no haber una entrega o apertura al colectivo y sólo se oye superficialmente pero no se escucha atenta y profundamente lo que está sucediendo, esto se relaciona con el *primer nivel* de escucha del que nos habló Matthews en el capítulo anterior.

Por tal razón, cuando me posiciono desde una concentración de escucha profunda logro abrir mis sentidos a todo lo que sucede a mi alrededor, lo que me permite experimentar el *segundo y el tercer nivel* de escucha, donde ya no sólo me escucho a mí o a cada uno de los participantes, sino a la totalidad del evento sonoro colectivo, y desde ahí únicamente apporto lo que percibo necesario; lograr esto sólo resulta de la práctica deliberada.

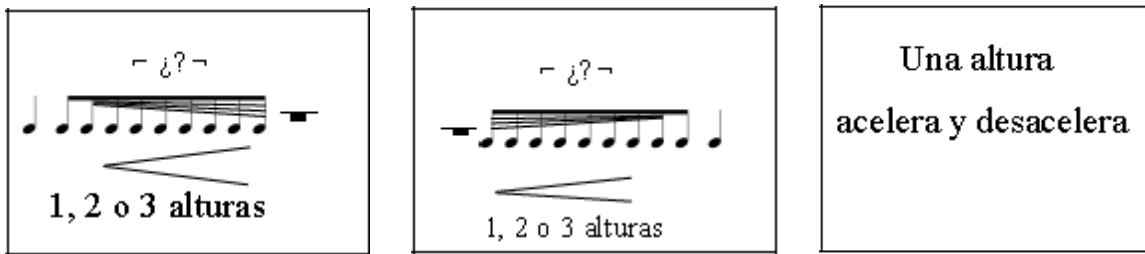
Pressing nos informa de ciertas herramientas necesarias para improvisar, éstas son: el referente, la base del conocimiento, memoria especializada, procedimientos de generación y evaluación, constreñimientos culturales,⁹⁸ mismos que a continuación se contextualizan desde mi proceso de improvisación.

El referente me proporciona el material necesario para improvisar, por ejemplo, al abordar una partitura gráfica. El concepto de *la base del conocimiento* se relaciona con la capacidad

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 56-61.

de memoria a largo plazo para la selección de información y recursos interpretativos, para optimizar la atención y la toma de decisiones, un consciente-inconsciente *control motriz* para la precisión y respuesta gestual tanto en los objetos resonantes e instrumentos como para el control de la voz. Aunado a la *memoria especializada*, que consiste en un sistema de materiales desarrollados y controlados por medio de la exploración previa y a los que puedo recurrir.

Los *procedimientos de generación y evaluación* tienen que ver con la generación de nuevos materiales, los cuales están determinados por procedimientos de asociación y agrupación de información de materiales para crear otra información (redes), ya que un material sonoro puede integrarse a otro y generar uno nuevo, por medio de operaciones básicas como adición, sustracción u otros procedimientos como la variación, la expansión, la repetición, la superposición, el contraste o incluso el silencio. Un ejemplo sencillo de este proceder está presente en mi obra *Juegos de improvisación*, donde una casilla indica un gesto de aceleración, que se varía en otra casilla con una desaceleración, en otra casilla se suman los dos gestos y como resultado se acelera y desacelera.



En cuanto a los *constrañimientos culturales*, tienen que ver con los estilos musicales que los efectos de los medios masivos de comunicación, así como los educativos, imponen por medio de la economía de consumo y del empleo; precisamente, desde esta preocupación es que elijo deliberadamente tomar distancia para hacer consciencia de estos efectos en mi memoria.

Este conglomerado de procesos, habilidades físicas, gustos, predilecciones y repertorios, define mi *estilo* personal de improvisación. Trabajar en mi consciencia de habilidades también me ha permitido poder apreciar y analizar el *estilo* de otros improvisadores.

Cabe señalar que estos procesos se condensan en el goce del cuerpo ante un devenir expresivo (cualquiera que éste sea) en este caso el sonoro. Esta idea de racionalizar todo nos recuerda a ese separar mente y cuerpo del que se habló en el primer capítulo, advertencia misma que me lleva a reconocer que estos elementos del intelecto (razón) convergen y se proyectan en y desde mi cuerpo. De esto quiero desprender la idea del inconsciente a manera de trance en la improvisación colectiva, estado que he llegado a experimentar y es parte de mi proceso pero aún me es difícil describirlo, por lo que solo lo dejaré aquí mencionado.

Al analizar y reflexionar en mis procesos, pongo en evidencia que la libre improvisación no surge de la nada, sino que subyace una memoria previa. Es normal e inmanente recurrir a ella, pero me interesa ser capaz de estar consciente de su incidencia para expandir mi creatividad, lo que me ha ayudado a darme cuenta de los patrones sobre los que construyo y que tiendo a repetir consciente e inconscientemente. Con la información obtenida, puedo generar otros modelos con la ayuda de mi imaginación, a su vez estos nuevos modelos generados constituyen una nueva memoria que reproduciré en subsiguientes improvisaciones, en mayor o menor medida, dependiendo del grado de mi consciencia.

De esta manera, puedo ir tejiendo una *red* con la información de mi elección, lo que representa un procedimiento básico y necesario para cultivar mi creatividad. Sin embargo, lo que observo es que esta red de posibilidades, si no se expande, puede implicar que las improvisaciones o creaciones se vuelvan una repetición de ellas mismas, esto a mi parecer no es conveniente.

Razón por la que tomo mucho en cuenta la idea de no sólo crear mis propias herramientas, sino que las destruyo, las reconstruyo, las recreo, las modifico, las expando en cada oportunidad. Precisamente un momento propicio para realizarlo es en la interacción colectiva, ya que las situaciones sonoras construidas por medio de las acciones de todos los participantes son una fuente de información importante, pues reflejan un imaginario social vivo e invaluable, en donde lo desconocido es la ruta a seguir y si uno está dispuesto y entregado en todos sus sentidos, se experimenta una satisfacción que deja un nuevo conocimiento en la memoria de ese imaginario construido individual y colectivamente.

Una experiencia personal que se relaciona con estos procesos es la siguiente. En una serie de ensayos previos a una presentación con el colectivo Ruido 13, habíamos ensayado una serie de secuencias de interacción. Cada quien ya había generado un material de posibilidades sonoras como parte de su lenguaje. En aquel momento yo estaba explorando y definiendo las posibilidades sonoras de un objeto al que llamamos Ruici, que es una bicicleta (volteada) que descansa sobre el manubrio y el asiento, que se amplifica con micrófonos de contacto para poder captar todas las resonancias sutiles, características del cuerpo de acero de esta bicicleta de manufactura antigua. En el último ensayo, uno de los miembros propuso una interacción que consistía en simplemente comenzar a improvisar con sonoridades (ataques, velocidades, dinámicas, texturas, etcétera) que no habíamos hecho hasta ese momento, ya todos habíamos desarrollado un conjunto de posibilidades conscientes, por lo cual no fue difícil pensar e imaginar qué es lo que no se había hecho.



Ruici.

Si bien, en la memoria ya existía una serie de posibilidades sonoras muy conscientes de su manejo, la misma memoria, conjunta a la imaginación, me llevó a darme cuenta de lo que faltaba por hacer. Así, la memoria no sólo ayudó a almacenar acciones específicas para un objeto resonante, sino también me permitió para reconocer por medio del recuerdo lo que me faltaba por hacer; en ese instante mi imaginación comenzó a maquinarse para definir cómo podía hacer aquello que sonaba en mi imaginación producto de mi memoria. La siguiente anécdota ayudará a problematizar este concepto.

El improvisador Gavin Bryars, quien improvisó junto con Tony Oxley y Derek Bailey en los años sesenta en el grupo Joseph Holbrooke, desencantado de la improvisación libre en un diálogo con Derek Bailey, comenta lo siguiente:

[...] presencié algunas cosas en la escena londinense en aquella época. Había un contrabajista [...] que me convenció, por su manera de tocar, de que no tenía ni idea de lo que estaba haciendo. [...] [Y aunque] tocaba con gran virtuosismo [...] No tenía ninguna consciencia conceptual de lo que tenía que hacer. Me dio la impresión de que solo se limitaba a actuar. Cuando me di cuenta de que era posible que alguien hiciera una farsa así, me deprimí enormemente. [...] En la improvisación uno puede elaborar una serie de recursos y procedimientos y hacerlos funcionar [...] pero uno está limitado a las cosas que puede hacer. Si uno se esfuerza mucho, esto puede llegar a ser muy sofisticado, pero al final uno siempre se encuentra manipulando esas cosas que ha elaborado anteriormente.⁹⁹

Efectivamente, se puede caer en sólo una repetición constante de recursos (problema que también atañe a la composición tradicional), pero se puede observar una solución cuando dice que “uno está limitado a las cosas que puede hacer”. Si se sabe qué es lo que se puede hacer, se puede pensar lo que no se ha hecho y así expandir las posibilidades, como se comentó anteriormente. Más adelante, comenta que algunos músicos no sólo abusaban de esto, sino que no lo respetaban, que “practicaban ciertos efectos durante el día y los tocaban por la noche en sus “improvisaciones”,¹⁰⁰ sin embargo, un improvisador por lo general se inmiscuye en la generación de su lenguaje por medio de la práctica y la exploración previa.

Wade Matthews, con respecto a esta problemática, expresa que “muchas improvisaciones padecen el mismo problema que ciertas conversaciones: pasan de un tema a otro sin nunca entrar realmente en materia, se reducen a una serie de banalidades expresadas con frases hechas”¹⁰¹ en las que sólo nos escuchamos a nosotros mismos en vez de escuchar a los demás, muchas de estas *frases hechas*, obedecen a un sistema que se tiende a repetir, podríamos decir desde el imaginario social o incluso del imaginario propio.

⁹⁹ Derek Bailey, *La improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. Traducción Mariano Peyrou. España, Trea Ediciones, 2010, pp. 210-211.

¹⁰⁰ Derek Bailey, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰¹ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 61.

Para cerrar la reflexión, en mi libre improvisar *percibo y concibo* por medio de la escucha y desde procesos de memoria e imaginación *conscientes e inconscientes* en y desde el dispositivo corpóreo. *Memoria* como red de estructura de conocimientos, de habilidad y control motriz, procedimientos generativos (compositivos) de nueva información; e *imaginación* como flujo creativo generativo, en donde la *escucha profunda* tiene un papel fundamental para la articulación memoria-imaginación, lo que puede proyectarse en la creación de un *sistema* de recursos determinados para concebir lo sonoro; sistema que se puede expandir o contradecir en todo momento.

CAPÍTULO 3

LA CREACIÓN SONORA: SÍNTESIS ENTRE LIBRE IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN

En este capítulo reflexionaré alrededor de las diferencias y similitudes que comparten la libre improvisación y la composición, lo que nos llevará a un proceso de síntesis entre ambas prácticas para generar una *creación sonora*, que se podrá fijar por medio de un código escrito híbrido, para lo cual haré un breve repaso de los desarrollos de la notación musical en el siglo XX.

3.1 DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LIBRE IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN

Estas dos prácticas creativas, coinciden en unos aspectos y difieren en otros. Algunos piensan que la improvisación es un tipo de composición, otros se refieren a ésta como composición instantánea. La compositora, improvisadora e investigadora Chefa Alonso, reflexiona ante estas diferencias y similitudes, de manera muy ilustrativa se refiere a la composición como una creación predeterminada y que no es cambiante en sus

generalidades, ya que los músicos interpretan lo que ya está prefijado, a diferencia de la libre improvisación que no está predeterminada y donde las decisiones que toman los músicos van cambiando en el transcurso de esta en función de la escucha del momento, también dice que “la improvisación es un tipo de composición en movimiento, [...] una composición musical que se va adaptando a lo que se está construyendo entre todos”.¹⁰² Una opinión muy particular del compositor e improvisador Agustí Fernández, –entrevistado por Chefa Alonso–, dice que “un compositor (de música escrita) es un improvisador muy lento”.¹⁰³ Lo que es cierto es que son iguales, en tanto que son procedimientos de creación musical, las dos se expresan en el tiempo y las dos usan la memoria y el imaginario.

Una similitud es que la composición se realiza de manera individual, la libre improvisación también, aunque no es tan usual que se realice de esta manera, sino que ésta se realiza eminentemente de manera colectiva, lo que las hace diferentes, Galiana ante esto dice que:

Para la mayoría de ellos, [los improvisadores] tocar sólo no tiene demasiado interés, no obstante, es una forma de afianzar y ampliar un sonido propio y diferenciado, y proporciona metodología de trabajo y de aprendizaje [...] pero la improvisación es una forma de hacer música esencialmente colectiva y una de sus características definatorias es precisamente la interacción dialéctica entre los músicos [...] en la que el sonido global generado por todo el grupo es más importante que la suma de los sonidos producidos por cada uno de los improvisadores que integran el conjunto [...] De esta manera se establece un claro antagonismo entre la música de participación frente a la música de autor.¹⁰⁴

La composición suele ser un proceso individual, en donde no se implican necesariamente relaciones sociales, sin embargo, la *inspiración* muchas veces deviene de estas relaciones sociales y son parte importante en el detonante del proceso compositivo, también existe el caso en que se realiza de manera colectiva, por ejemplo, cuando colaboran de manera

¹⁰² Chefa Alonso, *Improvisación libre: la composición en movimiento*, Baiona, Dos Acordes, 2008, p. 220.

¹⁰³ Agustí Fernández, en Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁴ Josep Lluís Galiana, “De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, año 2011-2012, núm. 4, Valencia, España, Rivera editores, Universidad de Valencia, p. 15, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6485305>

cercana intérprete(s) y compositor para la realización de una obra, y sobre todo en las músicas populares, en donde es usual que se comparta la autoría de alguna composición.

Por otra parte, una gran diferencia es en torno al tiempo, mientras que la composición es un proceso de creación en tiempo diferido, en donde el compositor tiene todo el tiempo que quiera para reflexionar en las ideas que quiere fijar, la libre improvisación se realiza en el momento o en tiempo real. Esta diferencia queda expresada de manera muy elocuente por el improvisador y compositor Steve Lacy, quien dice en una entrevista: “En quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que necesites para decir lo que quieres decir en quince segundos, mientras que en la improvisación sólo tienes quince segundos”.¹⁰⁵

Por otra parte, el improvisador es inseparable del proceso de su creación, pero el compositor puede estar completamente separado de ésta, ya que la creación escrita no necesita de éste para realizarse. Esto implica otra diferencia muy importante que tiene que ver con el producto como fin de un proceso de elaboración y el proceso de elaboración como producto, a continuación se explicará esto.

La composición generalmente nos ofrece un producto acabado y fijo, el proceso de su elaboración queda sólo en la mente del compositor, mientras que en la libre improvisación no hay un producto predeterminado, sino un proceso de creación. “Mientras que el compositor dirige su percepción hacia el producto, el improvisador percibe el proceso”.¹⁰⁶

Esta cita de Wade Matthews no es del todo cierta, pues pasa por alto que la percepción del compositor no siempre está atada al producto, ya que al realizarse en tiempo diferido la percepción deambula de un lugar a otro a lugares que no necesariamente tienen que ver con el producto que está elaborando, lo que puede ayudar a enriquecer la elaboración de la obra, esto puede representar una ventaja para la creación, pues el compositor puede regresar a la partitura y la releer para mantenerse en el contexto de la creación y dirigir sus emociones hasta donde las quiera llevar, y en algunos casos quizá el producto no le importe tanto como el proceso que lo llevó al producto final.

¹⁰⁵ Derek Bailey, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁶ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 26.

Por otro parte, para el improvisador el contexto de su creación es lo que sucede en el momento, y sus emociones están como se dice “a flor de piel”, porque el cuerpo y su emotividad están expuestos en ese momento, y el público puede observar sus catarsis creativas, lo cual provoca otro tipo de experiencias sónicas para el público y para el improvisador.

En la improvisación libre [...] se invierte la relación entre el proceso de creación y lo creado, que es el producto. [...] no existe nada antes del momento mismo de poner en marcha el proceso creativo. Creadores y público no cuentan con un objeto al que acudir, todos ellos han de compartir el proceso creativo en el mismo momento y lugar, y cuando se dé por finalizado todo se habrá desvanecido [...] La ausencia de producto y [...] la experiencia, creativa instantánea y efímera, sitúan al improvisador en el camino hacia un mundo sonoro [...] imprevisible. Ya no importan los principios ni los finales. Se trata de un proceso abierto, sin enmarcar en el tiempo, que trasciende los límites del escenario y del espacio y que se confunde con el proceso vital y cotidiano del respirar y del fluir.¹⁰⁷

Esto en el mejor de los casos, pero el improvisador puede llegar a descuidar su participación en el proceso colectivo por interesarse más en cuidar su producto y puede darse el caso de que, al no abrirse a la percepción total del proceso, se remita solo a su memoria, lo que sabe que funciona y puede sorprender al público, mas no a lo que el proceso colectivo demanda.

Otra diferencia es la que tiene que ver en cómo se relaciona el público con estas prácticas. En la interpretación de una composición se espera del público un silencio absoluto, ningún tipo de ruido externo debe interferir con el flujo sonoro, aunque claro no todos los compositores piensan de esta manera. En cuanto a esto recordemos la reflexión en torno al silencio hecha por John Cage en su célebre obra 4:33. En esta obra, el intérprete sólo hace silencio y deja la ventana abierta a todos los sonidos externos del público y la sala. En cambio, para la libre improvisación:

[...] el público deja de ser un mero hierático perceptor, porque el creador necesita de su participación, escuchar su presencia y sentir sus reacciones [...] un improvisador interactúa

¹⁰⁷ Josep Lluís Galiana, *op. cit.*, pp. 27-28.

con los sonidos de los otros improvisadores y con todos aquellos sonidos que le rodean (el ruido del tráfico y de los aviones, la gente hablando en la calle, las máquinas de aire acondicionado, los murmullos y la respiración del público, el crujir de la madera del escenario y de las butacas, etc.), y que también [está] escuchando el público, lo que consigue es guiar la percepción del público hacia eso que es su cotidianidad, hacia eso que tiene delante, pero para que lo vea de otra manera.¹⁰⁸

No obstante, también hay casos donde la improvisación espera un silencio de parte del público. En este escuchar los sonidos del espacio, está inmersa otra diferencia que tiene que ver con las características de los espacios de recepción en donde se llevan a cabo estas dos prácticas. El compositor, generalmente no contempla

[...] el espacio en el que va a tener lugar el concierto, porque ese mismo concierto se repetirá en innumerables ocasiones y en distintos espacios. De ahí que el compositor, cuando concibe su partitura, no esté preocupado por el lugar ni por las cualidades acústicas de éste. La verdadera preocupación de autor e intérprete es que no se produzca ningún sonido ajeno a los que indica la partitura. Ambos perseguirán la inocuidad del espacio y el silencio más absoluto.¹⁰⁹

Pero como señalé “generalmente”, ya que hay prácticas en la composición desde hace algunas décadas donde el espacio es totalmente considerado y se han realizado composiciones para espacios específicos; el compositor Iannis Xenakis es sólo un ejemplo de esto. En contraparte, el improvisador no es ajeno al espacio en donde se encuentra, sino que es consciente de éste, al grado que lo considera un instrumento más, de esta manera “trata de explorar, escuchar y sentirse identificado con el espacio. Incorpora el espacio a su discurso sonoro, juega con él y con los sonidos que emite, participa de su reverberación y de sus cualidades acústicas y de cómo modula los sonidos. Cada improvisación libre es

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁹ *Idem*.

como una instalación u obra sonora creada para existir –efímeramente– en un espacio determinado”.¹¹⁰

Estas diferencias del producto y el proceso, el público y el espacio, la individualidad de la composición ante la colectividad de la libre improvisación, nos lleva ver otra diferencia que consiste en la reproducción de los sistemas jerárquicos sociales. Improvisadores como Chefa Alonso ven la ausencia de estas jerarquías en el discurrir de la libre improvisación y aunque quizá es una idea muy idealista o utópica, se ha llegado a pensar en esta práctica como un posible reflejo de una sociedad más igualitaria, ya que “muchos improvisadores [...] buscan otras formas de relación social, igualitarias, cordiales, solidarias [...] En la improvisación libre se pueden producir estas relaciones no jerárquicas y no competitivas, al menos con mucha más frecuencia que en cualquier otro campo musical o profesional”.¹¹¹

Algo notorio en la libre improvisación es que se borra la distinción entre intérprete y creador, por lo que la libre improvisación puede representar nuevas relaciones sociales más igualitarias y menos jerárquicas, puesto que:

Anuncia una nueva forma de imaginario colectivo [...] se disfrutan las diferencias, se niega la división de los roles y se cambian las reglas de comunicación [...] se crea en común el código dentro del cual tiene lugar la comunicación. Pero para que esta relación social basada en la aceptación de las diferencias funcione, tiene que haber dos condiciones: tolerancia (aceptar a los otros) y autonomía (tener la habilidad de hacer sin ellos).¹¹²

De esta cita anterior vale la pena recalcar la necesidad de *autonomía* y *tolerancia* para el trabajo en colectivo, lo que genera diálogos de contradicción y comunión que enriquecen por sus divergencias a la creación colectiva, lo que puede representar, como se mencionó, nuevas formas de relación social (imaginario social) necesarias para poder llevar a cabo, por ejemplo, un proceso *decolonial* cultural, como se enunció en el primer capítulo.

¹¹⁰ *Idem*, p. 34.

¹¹¹ Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 79.

¹¹² *Ibidem*, p. 78.

Por otra parte, un elemento que comparten estos dos procesos de creación musical es que los dos utilizan la imaginación, el problema que pueden acarrear ambas prácticas es que sólo recreen el sistema sonoro impuesto de manera global por el mercado de consumo, las instituciones, la cultura etcétera, construidas y perpetuadas por un imaginario social. El verdadero problema, en todo caso, es no ser consciente de esta reproducción.

El uso de la memoria, también es una similitud que comparten ambas prácticas. En la composición y en la libre improvisación en ocasiones la memoria está repleta de modelos sonoros aprendidos consciente o inconscientemente, el problema de esto es que muchas veces los compositores e improvisadores ni siquiera reparan en este detalle y únicamente reproducen sin cuestionarse. El compositor Pierre Boulez reflexiona en torno a esto, y refiriéndose a la improvisación dice que

El gesto del ejecutante se refiere, ante todo, a su memoria o a su costumbre de manipulación. La memoria: se trata de referencias a obras que ya ha tocado y que él ha almacenado, consciente o inconscientemente. Tritura gestos originales y los introduce en una rutina de fabricación que es el extremo opuesto de la libertad a la que aspira. Quizá psicológicamente, el manipulador se siente libre: en realidad está completamente manipulado por su memoria, es el juguete de su propia [memoria]. Es prisionero de reflejos brutos que le llevan inexorablemente a evitar las cuestiones fundamentales de la invención, a saber, la relación entre estructura y materia.¹¹³

En esta declaración, Boulez habla sobre la improvisación, pero resulta útil trasponerlo en ambas prácticas, veamos. El compositor como el improvisador tienden a referenciar a “su memoria y costumbres de manipulación”, estas referencias las “tritura y las introduce a una rutina de fabricación”, quizá el compositor o el improvisador se sienten libres, pero en realidad están “completamente manipulados por su memoria”. Improvisador y compositor pueden ser prisioneros de reflejos compositivos “brutos” que no indaguen en la materia que imaginan y el código que pretende expresar dicha materia, fantasean en los modelos sonoros que su memoria almacena y que además no cuestionan, sino (en muchos casos) dan por hecho que eso que escuchan debe ser una expresión auténtica, pero no alcanzan a

¹¹³ Pierre Boulez, *Jalons pour une décennie*, París, Christian Bourgois editor, 1989, p. 135.

vislumbrar que se nos ha impuesto una forma sonora de música. Es por eso que es fundamental reconocer la información que existe en la memoria para que compositor, improvisador, e incluso intérprete, puedan ser conscientes de esta memoria aprendida, para poder generar otra, la cual podrá estar nutrida de los saberes que ha recolectado, pero asumiendo una actitud crítica, siempre dudosa, cuestionando su relación con dichos conocimientos y el contexto social que influyen en su hacer.

Otra de las diferencias que se puede observar, es que la composición se expresa a partir de un código escrito y la libre improvisación no, lo que implica distintas formas de comunicación. Ante esta cuestión podemos decir que el código escrito no debería imponerse ante la escucha de lo imaginado, sino cambiar el proceso y escuchar libremente al imaginario para generar el código necesario. “Nadie cuestiona el valor de la escritura, pero debemos reconocer que su eficacia como transmisora varía mucho en función del tipo de información. Es más, la estructura del medio de transmisión –en este caso, la escritura– se impone a lo transmitido cambiándolo para siempre”.¹¹⁴ Esta perspectiva de Matthews apuntala lo que se ha venido reflexionando sobre la distorsión de la escucha del imaginario por la imposición de estándares sonoros y códigos escritos. Estrada coincide con esta idea, ya que reflexiona alrededor de la misma problemática de que el código de escritura (tradicional) más que favorecer, desarticula el impulso creativo, y señala que: “La escala, su registro escrito, [...] tanto como la manipulación de la materia musical [...] producen una materia cuya articulación discontinua, a pesar del actual conocimiento técnico y teórico sobre la materia audible, se remite a conceptos antiguos del espacio y del tiempo que, [...] distorsionan al proceso de percepción de todo aquello que escuchamos.”¹¹⁵

Es por eso que se cuestiona el uso de un código único, ya que éste puede distorsionar la información a transmitir por ser distinta a los modelos sonoros que la misma escritura tradicional perpetua. Ahora bien, en cuanto a la comunicación “en la composición escrita [...] los músicos se relacionan a través de un elemento externo, que es independiente y ajeno a todos ellos, como es la partitura”;¹¹⁶ en cambio, la comunicación en la libre improvisación, al no haber partituras previas, se dirige principalmente por la escucha atenta

¹¹⁴ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁵ Julio Estrada, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁶ Josep Lluís Galiana, *op. cit.*, p. 29.

y activa (en el mejor de los casos). La prioridad de la música en esta práctica, ya no es ser un objeto fijo, inalterable, en código, que solo unos cuantos adiestrados pueden leer; sino que es una música abierta a la participación colectiva, “una búsqueda permanente de comunicación inmediata, nueva, [...] y siempre inestable”,¹¹⁷ lo que la vuelve irrepetible.

Como conclusión, al reflexionar en las similitudes y diferencias entre estas dos prácticas creativas, encontramos que más que contradecirse en realidad se complementan, *son caras de una misma moneda* que a menudo se combinan y precisamente “porque son distintas, [...] cada una ofrece algo que no ofrece la otra”.¹¹⁸ La composición en muchas ocasiones se desencadena de manera espontánea, improvisada, ya sea directamente en la voz, un instrumento u objeto resonante o tan sólo en el acto de escuchar imaginariamente una nueva idea sonora. Por esta relación, la libre improvisación puede tomar un papel fundamental no sólo como proceso pre-compositivo, sino como proceso *generativo* de un sistema sonoro propio, razón que conlleva a pensar en una *síntesis* entre ambas prácticas.

3.2 LA CREACIÓN SONORA: SÍNTESIS ENTRE AMBAS PRÁCTICAS

*“La composición, como algo escrito y fijado,
nace del proceso de la improvisación
y sería una última fase de ella.
El ser humano está constantemente
improvisando y componiendo”*

Vanessa Mackness, compositora e improvisadora.¹¹⁹

A continuación se explicará cómo la libre improvisación, en síntesis con la composición, resulta para mí un conducto benéfico para enunciar una *creación sonora*, que pretende

¹¹⁷ Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁸ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁹ Vanessa Mackness, en Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 117.

liberarse, o quizá más bien reintegrar en otras formas de escucha, los sistemas sonoros heredados de la tradición occidental, reproducidos por una imposición cultural hegemónica. Emancipación que tiende al proyecto *decolonial* para generar otras ideas, más afines a las vivencias, experiencias, afirmaciones, incógnitas de la colectividad de la que soy/somos parte y de nosotros mismos. Convergencia de las dos prácticas que puede enriquecer el saber creativo propio y colectivo, *saber otro* que se arraiga en las raíces de la consciencia de la escucha, imaginación y memoria propias, de los demás y el entorno del que somos parte.

Construir otras realidades sonoras por medio de la *síntesis* de las dos prácticas donde convergen diversos procesos creativos *generativos*,¹²⁰ implica para el *improvisador-compositor* (comprovisador),¹²¹ una “cantera de ideas”.¹²² La bailarina y actriz española Raquel Sánchez, entrevistada por Chefa Alonso, comenta algo muy revelador en cuanto a esta cuestión y dice:

[...] para mí, improvisación y composición van de la mano. No entiendo la una sin la otra. La composición es improvisación corregida o manipulada y la improvisación, composición instantánea. Pero, por supuesto, la improvisación siempre es lo primero. Es el inicio. No existe ninguna composición que no empiece siendo una improvisación. Luego la eliges o no, la desarrollas o no.¹²³

El hecho es que para quien combina estas dos actividades creativas, la improvisación es un proceso eficaz para la creación de materiales compositivos. “La composición siempre llega de la mano de la improvisación/inspiración, sobre la que tú haces elecciones; acerca de lo que te interesa concentrarte, [...] dar forma, repetir, fijar, etc.”.¹²⁴

Abordar la creación por medio de esta síntesis, nos acerca a generar un *sistema sonoro* que concebirá *creaciones sonoras*, que devienen de nuestra propia complejidad. De ahí la

¹²⁰ Aarón Escobar, *Máquinas sonoras: aplicaciones de las ciencias de la complejidad a la creación musical y sonora*. Tesis de licenciatura, Facultad de Música, UNAM, 2016.

¹²¹ *Comprovisar, comprovisador*, neologismo comentado con mi amigo Héctor Vera en pláticas interminables con amigos.

¹²² Wade Matthews, *op. cit.*, p. 65.

¹²³ Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 115.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 116.

diferencia y relevancia de concebir bajo este proceso de síntesis, ya que no implica una reproducción inconsciente; sino por el contrario, un proceder consciente (auto) generativo, marcado por la colectividad, asumiéndonos como *sujetos creadores* de una necesidad cultural, lo que puede representar una alternativa contra la tendencia a la reproducción capitalista de la cultura (decolonialidad).

Esta síntesis es una manera de re-apropiarse, re-significar y re-subjetivar estas dos prácticas que bien podrían calificarse de origen occidental; pero como analizamos en el primer capítulo, la práctica creativa espontánea o improvisada, en relación con su estructuración o composición, no es exclusiva de la cultura occidental, puesto que se puede rastrear en la música de otras culturas, por lo que esta re-apropiación se enuncia desde el pensamiento *decolonial*, que apunta a restablecer la posibilidad de ser y conocer desde nuestra propia mirada, lo cual puede influir benéficamente para que, por ejemplo, la educación no reproduzca un pensamiento occidental, sino que genere conocimientos desde las necesidades situadas de cada sujeto-colectivo.

Una vez llevado a cabo este proceso *generativo de un sistema* propio, por medio de la *síntesis* entre *libre improvisación* y *composición*, la *creación sonora* que se obtiene se supone “liberada” de los estándares sonoros, y se enuncia como una creación que parte de un posicionamiento personal que re-significa lo musical y que se encarrila en crear un estilo particular de composición, escucha y ejecución, ya que se construye desde una consciencia crítica de la memoria e imaginación y su inevitable relación con la colectividad, lo que necesariamente requerirá generar un tipo de código escrito. En este punto surge un problema, debido a que el uso del código escrito nos remite, por sí mismo, a esta idea de sistemas y sonoridades occidentales, por eso es necesario adaptar o inventar un código escrito a nuestras necesidades expresivas y no al revés, como se suele proceder.

Son varios los compositores en los siglos XX y XXI que han creado y conjuntado diversas formas de notación, buscando generar otras posibilidades creativas que requieren nuevas aproximaciones interpretativas; en el siguiente capítulo reflexionaré alrededor de algunas partituras *híbridas* con diversas formas de notación.

3.3 PARTITURAS HÍBRIDAS: ENTRE LO ESTÁTICO Y EL MOVIMIENTO

En este capítulo se realizará un recuento de partituras híbridas de distintos compositores, de estas obras se hará un breve análisis de sus componentes, resaltando los que proponen alternativas extendidas en los códigos de escritura y problematizan en torno a esto otras ideas inmersas. De estas propuestas alternativas, se desplegará un marco de parámetros que servirán para proyectar el análisis de mis obras, para recalcar sus incógnitas, afirmaciones y problemáticas particulares.

Como señalé anteriormente, el código escrito no debería imponerse ante una escucha sino ser producto de una necesidad creativa. Por lo que se vuelve necesario un código de escritura que sea más flexible, que se adapte a la materia sonora que imaginamos y su cualidad continua o discontinua,¹²⁵ según sea el caso; un *híbrido* entre elementos quizá de notación convencional, *notación gráfica*, *gráficos musicales*,¹²⁶ instrucciones textuales descriptivas o poéticas que pueden determinar, sugerir o dar completa libertad interpretativa según las intenciones y necesidades imaginarias del creador. Esto resuena con las reflexiones de Umberto Eco en *Obra abierta*, quien considera tres posibles proyecciones:

[una que se caracteriza por] la invitación a hacer la obra con el autor [desde] la apertura y el dinamismo [de] [...] diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos [...] en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté “acabada” [aparentemente] y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples [...] [una segunda] en una proyección más amplia nombrada *obra en movimiento* [ya que] aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de la

¹²⁵ De acuerdo a Estrada, lo discontinuo es aquello en donde los límites entre sonidos consecutivos están bien marcados y pueden ser medidos, por ejemplo una escala musical cromática; mientras que lo continuo son aquellos sonidos en donde no se notan los límites consecutivos (de una a otro), por ejemplo un glissando o los sonidos de la naturaleza; el continuo también pueden ser medido, pero las herramientas para hacerlo son más complejas, ya que apelan a las cualidades físicas del sonido (frecuencia, amplitud, timbre, velocidad y longitud de onda). Estrada desarrolla el concepto de macro-timbre para llevar a la escritura estos fenómenos sonoros continuos.

¹²⁶ Marina Buj Corral, *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2015, pp. 51-56, en <http://hdl.handle.net/2445/96609>

percepción de la totalidad de los estímulos” [la tercera tiene que ver con] “toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética [...] está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles [...] según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal.¹²⁷

Además, señala puntualmente que: “La poética y ‘la práctica’ de las *obras en movimiento* [...] establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad [...] plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte [...] La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria”,¹²⁸ lo que podría incidir en nuestra construcción de un imaginario social.

Ahora bien, existen varios planteamientos muy creativos y fascinantes en torno al código de escritura musical desarrollado a mediados del siglo pasado, en algunos de los cuales:

Destaca la complicidad que existió a mediados del siglo XX entre la música experimental americana y las artes plásticas, concretamente el expresionismo abstracto [...] Asimismo, la expansión de estas formas visuales de escritura musical está en relación con una búsqueda de apertura, creatividad y libertad por parte de los compositores [...] También la propia evolución del lenguaje musical, con la incorporación de nuevas corrientes, técnicas y materiales sonoros [e instrumentos] da lugar a nuevas formas de notación del sonido [...] y otros factores de orden filosófico y político se sitúan en el contexto.¹²⁹

Algunos compositores buscaron renovar y otros romper con la tradición centroeuropea, ya que no se sentían herederos de aquella tradición, y recurrieron a tomar como referentes los paralelos o puntos de coincidencia entre el imaginario visual y el sonoro, que desde principios del siglo XX fue parte de la búsqueda de algunos pintores como Kandinsky y Klee, entre otros. “Así, [...] las vanguardias artísticas [...] se acercan y toman como modelo la música para alcanzar la autonomía de ésta a través de los medios pictóricos, a partir de la

¹²⁷ Umberto Eco, *Obra abierta*. Traducción Roser Berdagué. Barcelona, Planeta De-Agostini, 1992, pp. 37, 43, 44.

¹²⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 45.

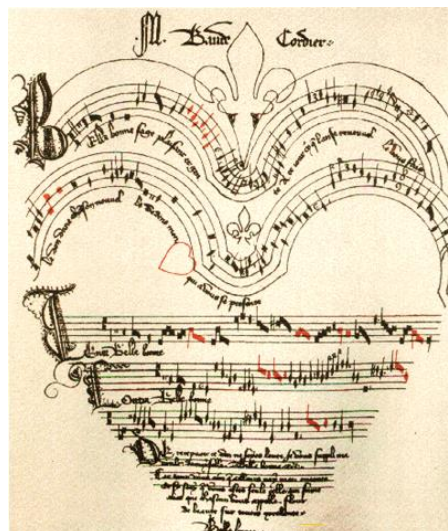
¹²⁹ Marina Buj Corral, *op. cit.*, p. 35.

segunda mitad del siglo XX se advierte la tendencia inversa; los compositores empiezan a promover obras musicales en las cuales el aspecto visual de las partituras es tan importante como la música en sí misma, piezas para ser vistas tanto como escuchadas, dando lugar al desarrollo de la notación gráfica”.¹³⁰

Lo que comenzó a suceder fue inaudito, conceptos de lo visual podían ser trasladados al sonido, por lo que múltiples grafías fueron inventadas y usadas por primera vez en partituras. Cabe señalar que un encuentro de este tipo se exploró en el siglo XIV con el *Ars subtilior*, en esta época se escribieron partituras con formas visuales alusivas al contenido de los mismos textos y el carácter emocional de las obras como los siguientes dos ejemplos, el de la izquierda en forma de arpa y el de la derecha en forma de corazón:



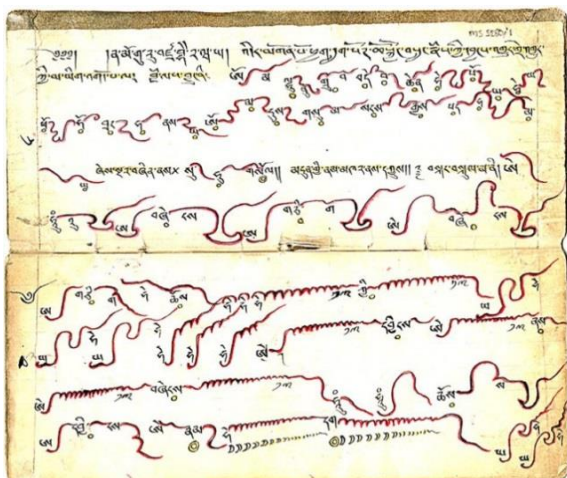
La Harpe de Melodie, siglo XIV, Jacob Senleches.



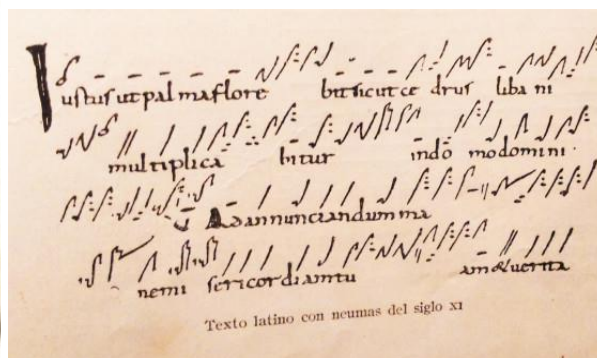
Belle, bonne, sage, siglo XIV, Baude Cordier.

Sin dejar de considerar los primeros antecedentes de los que se tiene registro de la escritura musical, en donde es evidente la comparación de trayectoria del sonido con la trayectoria visual, como en los siguientes dos ejemplos:

¹³⁰ *Ibidem*, p. 40.



Notación del canto Yang tibetano, 19 d. C.



Notación en neumas, canto litúrgico, siglo XI.

De regreso al siglo XX, las partituras que formalmente exploraron estas posibilidades como parte de las necesidades creativas de la época, podrían considerarse como *híbridos* en donde se conjunta lo sonoro con lo visual. En estas partituras se combinan la simbología proveniente de la tradición, la disposición vertical con respecto a la altura (graves, medios, agudos), grafías nuevas para indicar maneras específicas de realizar un sonido, otras grafías que indican la dirección y duración del sonido, otras que no indican necesariamente una acción sonora específica, sino que son libres para su interpretación, debido a que estimulan la imaginación. Instrucciones textuales específicas de la manera de proceder, otras que sólo sugieren ideas, mientras que otras son poéticas para detonar la imaginación del intérprete.

Además de la idea de combinación de partes fijas y abiertas o su posible reordenación, algunas son muy estrictas y exactas en los tiempos de duración de eventos gráficos o de interacción y se apoyan con el uso de cronómetro, como las que combinan el uso de sintetizadores, ordenadores o soportes sonoros fijos en pistas grabadas previamente para interactuar con lo acústico.

Algunas de estas propuestas creativas las realizaron compositores como: Edgar Varèse, Cornelius Cardew, Earl Brown, La Mont Young, Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Giorgio Ligeti, Krzysztof Penderecki, Silvano Bussotti, Franco Donati, Manuel Enríquez, Josep María Mestres Quadreny, Jesús Villa-

Rajo, César Bolaños, Llorenç Barber, Dieter Schnebel, Roman Haubeston-Ramati, Leon Schidlowsky, Pauline Oliveros, John Zorn, Toru Takemitsu y un muy largo etcétera.

En las obras, con momentos abiertos para la improvisación y partes fijas, las partes se logran combinar con mayor o menor eficacia y coherencia, ya que se ha observado por parte de algunos intérpretes, ciertas problemáticas que este proceder creativo conlleva. Como lo señala el improvisador John Butcher, citado por Wade Matthews: “Uno de los problemas de combinar la improvisación con una estructura impuesta [es que] te obliga a estar alternando continuamente [entre la lectura y la libre creación]. A menudo, uno escucha improvisación dentro de piezas estructuradas formalmente y parece que no hacen más que estar llenando el hueco mientras se esperan nuevas instrucciones”.¹³¹ Este “alternar” plantea nuevos retos para los intérpretes, pues requiere de ellos una *capacidad creativa* desarrollada, ya que los insta a salirse del papel habitual de sólo leer una partitura y más a reaccionar creativamente con la partitura.

Al respecto, Valentina Velkovska compositora de Macedonia, entrevistada por Chefa Alonso declara lo siguiente: “[...] yo tengo partes de las composiciones en las cuales el intérprete podría improvisar, pero en un campo muy restrictivo. Si la capacidad de improvisar del intérprete es alta, la composición obtendrá mejor sonido, como algo que flota sobre toda la composición, pero si la capacidad del intérprete para improvisar no está desarrollada, él solamente repetirá modelos que tiene en su cabeza y la composición perderá parte de las ideas sonoras”.¹³²

Efectivamente, la calidad de una obra con improvisación dirigida varía en función de que el intérprete tenga una capacidad desarrollada para la creación improvisada, ante esto añade Matthews que “combinar la composición y la improvisación en una misma creación musical requiere entender y aceptar estas diferencias, para que cada una pueda aportar su parte y coexistir con la otra de forma fructífera. Si no, la composición trabará a los improvisadores y la improvisación dismantelará la posible coherencia compositiva de la obra”.¹³³

¹³¹ Wade Matthews, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹³² Chefa Alonso, *op. cit.*, p. 127.

¹³³ Wade Matthews, *op. cit.*, p. 73.

A continuación, observaré y reflexionaré sobre algunos ejemplos de partituras con diversas formas de notación, en las que se puede ver reflejada la idea de combinar partes fijas con partes abiertas.

Por ejemplo, la obra *Éclat* (1964) de Pierre Boulez, en la que los intérpretes pueden decidir el orden de algunas secciones a manera de módulos móviles, y además deja algunas partes relativamente libres, ya que indica alturas y duraciones en un primer modelo o patrón al inicio de la sección “espacio libre”, en donde con una instrucción textual indica que se realicen variaciones con intervalos irregulares un cierto número de veces, indicado en los números en círculos con cuartos con neumas estirados, seguidos de partes totalmente escritas, con lo que controla la orientación de la improvisación; en el siguiente fragmento se puede apreciar este proceder.

The image shows a musical score for Pierre Boulez's *Éclat* (1964). It is divided into two main sections: **3 Libre, espacé** and **4 Large**.

Section 3: Libre, espacé
 Instruction: "Sur signe du chef, commencer par l'une des 4 figures et achever le cycle. Donner les signes à des intervalles très irréguliers, en dents de scie." (On the conductor's signal, begin with one of the 4 figures and complete the cycle. Give the signs at very irregular intervals, in a sawtooth pattern.)
 The score shows four staves with rhythmic figures 1, 2, 3, and 4. Figure 1 is a quarter note with a stem up, figure 2 is a quarter note with a stem down, figure 3 is a quarter note with a stem up, and figure 4 is a quarter note with a stem down. These are followed by longer, stretched notes.

Section 4: Large
 Instruction: "Sur signe du chef commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne répéter plus)." (On the conductor's signal, begin at one of the points marked with an arrow and continue circularly until the starting point (which is not repeated).)
 The score shows four staves with rhythmic figures 1, 2, 3, and 4. Figure 1 is a quarter note with a stem up, figure 2 is a quarter note with a stem down, figure 3 is a quarter note with a stem up, and figure 4 is a quarter note with a stem down. These are followed by longer, stretched notes. The instruction "Lent régulier" (Slowly regular) is written below the staves. The instruction "[Indépendamment des autres instruments]" (Independently of the other instruments) is written below the bottom staff.

Additional markings include "me tape traher sur (2) et (3)", "lève rapide (lève)", "Ped.", and "f".

Pierre Boulez, *Éclat* (1964).

Otro tipo de ejemplo en donde se puede observar la combinación de notación tradicional con notación gráfica y la opción de ordenar los módulos por parte del intérprete, es en la obra *Mobile for Shakespeare* (1969) de Roman Haubenstock-Ramati para voz y seis músicos. La obra consiste en tres campos, el externo consta de 12 módulos para soprano y tres percusionistas, el medio consta de 10 módulos para piano y celesta, y el interno consta de 6 módulos para vibráfono, marimba y percusiones; cada intérprete inicia en cualquier módulo de su campo y lee la partitura en el sentido de las manecillas del reloj u opuestamente, la duración de cada módulo la eligen los intérpretes; como se mencionó, se puede apreciar la combinación de notación tradicional (fija) y notación gráfica (flexible).

Roman Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare* (1969).

Otro ejemplo de notación combinada es *Interpolaciones* (1966), de César Bolaños, para guitarra eléctrica y cinta magnética. En este fragmento podemos ver cómo combina notación tradicional seguida de pequeñas “cajas” con dibujos gráficos que, en algunos casos, indican ataques breves y múltiples a manera de *staccato* y otros dibujos gráficos, esto en combinación precisa y cronométrica con el audio en soporte fijo de la cinta magnética; a continuación, el fragmento mencionado.

"INTERPOLACIONES" (1966)
para guitarra eléctrica y
banda magnética

c. balaños

César Bolaños, *Interpolaciones* (1966).

Otro ejemplo muy interesante es *Pression* (1969/2010), de Helmut Lachenmann, para violonchelo. En el fragmento podemos apreciar cómo combina la notación gráfica en tanto dirección del movimiento, con las indicaciones usuales de tiempo, duración y dinámica, así como instrucciones textuales y dibujos gráficos para una precisa interpretación, éstos se pueden apreciar al inicio, donde establece las regiones del brazo, el puente y el cordal, y al final un dibujo de las manos en el área precisa de acción sonora, muy lejos de buscar algún tipo de improvisación.

Pression
für einen Cellisten

Helmut Lachenmann, 1969/2010

ca. 66

Helmut Lachenmann, *Pression* (1969/2010).

El siguiente ejemplo muestra la obra *Siciliano* (1962), de Silvano Bussotti, para 12 voces masculinas. En la partitura podemos observar cómo combina pentagramas convencionales, pero reacomodados a manera de gráficas superpuestas en varias direcciones, incluye en distinto puntos una indicación numérica para cada una de las voces, y en la parte baja de la partitura hay un texto que por un lado (en la parte superior) está segmentado por sílabas en coincidencia con unidades rítmicas y alturas (a la manera convencional), mientras que en la parte inferior el mismo texto está segmentado por diversas líneas (sin determinar si se usa sólo una letra o toda la sílaba) que lo desplazan a distintas secciones de la estructura general; da la impresión de que el intérprete puede moverse de manera libre en las intersecciones. En ciertas partes la escritura convencional se combina con indicaciones gráficas de *glissando*, en otras partes la notación se vuelve casi ilegible por su combinación gráfica, otorgando al intérprete mayor libertad.

Silvano Bussotti, *Siciliano* (1962).

El siguiente ejemplo, también de Silvano Bussotti, nos muestra la obra *Piano Pieces V* (1952). En el fragmento se puede observar cómo nuevamente se combinan formas de notación, hay indicaciones de trinos y algunas indicaciones rítmicas, se puede observar la indicación para la mano derecha e izquierda, solamente al final de la tercera sección se pueden apreciar indicación de claves de *fa* y *sol*, aunque no sobre el pentagrama, pues sólo indican la región en donde se realizan las grafías escritas, con un *calderón* por encima. También se puede ver que hay notas sobre el pentagrama en intervalos por terceras, aunque también las hay fuera con una relación de intervalos parecida y otras que no la tienen, incluso hay algunas letras como C/5, F/4, G/3 E/2, etcétera, que parecen indicar el índice de altura específica (*do* índice 5, *fa* índice 4, etcétera). Además, las indicaciones gráficas por lo general siguen determinando cierta dirección o intención para la proyección sonora, también se pueden observar las indicaciones de duración en segundos de cada una de las secciones, así como en la parte inicial la indicación de que todo debe orbitar en una dinámica *pp* (volumen bajo).

V_b) piano piece for David Tudor I
 (Tutto nell'orbita del *pp*, sempre)

1 MD MS 30"

2 MD MS 15"

3 MS 45"

1.5.1959

Silvano Bussotti, *Piano Pieces V* (1959).

En el siguiente fragmento de la obra *Voluminia* (1962) para órgano, de Ligeti, predomina la notación gráfica, la cual indica claramente la intención sonora por su disposición vertical en relación con la altura y aglomeraciones de éstas (cluster). En la horizontal se representa la duración proporcional, así como la indicación de mano derecha, izquierda y pedales del órgano; sin dejar de utilizar cierta indicación de la notación tradicional, como *sempre cresc.*, *cresc. molto*, y las indicaciones usuales de dinámica como *fff*, así como instrucciones textuales para dar mayor unidad a la obra, como la que se ve al final que dice que no se rompa el cluster y que se sostenga con una mano, ya que sigue el gráfico en la siguiente página de la obra.

György Ligeti, *Voluminia* (1962).

En este ejemplo de la obra *Intersection # 1* (1962) para orquesta, de Morton Feldman, se puede observar el uso de la notación gráfica, la cual nos hace evidente la forma estructural deseada. Se indica la división por secciones de la orquesta, en cada una hay bloques que indican en la vertical las entradas, y en horizontal su duración proporcional respecto al espacio que ocupan, las líneas punteadas verticales son para la coordinación temporal de forma similar a las divisiones de compás, excepto que aquí no hay tiempos fuertes o débiles, lo que suprime la percepción de pulso. En cada sección de orquesta se indican de manera relativa las alturas, a la manera usual, donde la parte baja representa la región grave

del instrumento y hacia arriba medios y agudos, las alturas no cambian lo largo del bloque. Las dinámicas se eligen de manera libre, pero se mantienen durante la duración de la obra, en algunos bloques se indica con una letra H de *harmony* (armonía) para realizar una superposición de alturas libre y al pz indica *pizzicato*. Es importante destacar que Morton Feldman expresó estar influenciado por el expresionismo abstracto de los artistas plásticos de su época, si observamos bien la partitura gráfica nos revela algo parecido a los cuadros de Rothko, en donde hay secciones gruesas y continuas de un solo color en distintos grados o a veces contrastantes, como se puede observar en el ejemplo de este pintor.

TO JOHN CAGE
INTERSECTION #1 FOR ORCHESTRA

Morton Feldman

I.

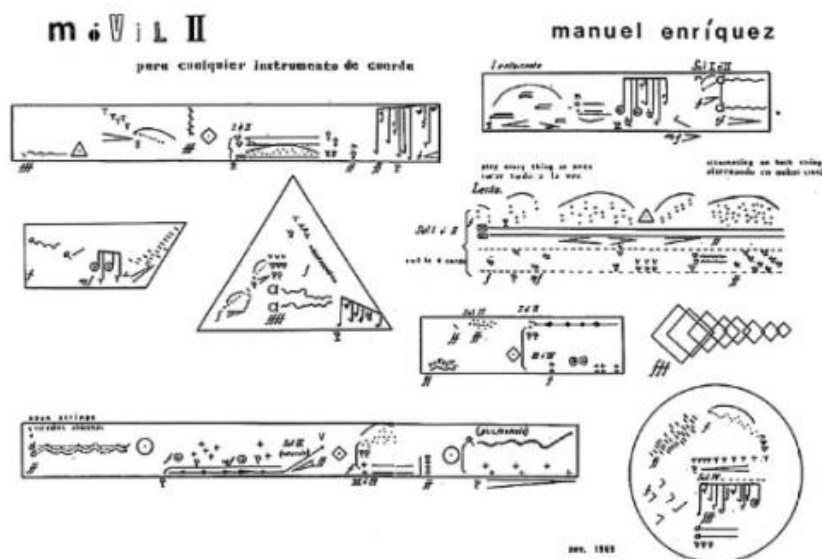
COPYRIGHT © 1962 BY C. F. PETERS CORPORATION, 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

Morton Feldman, *Intersection # 1* (1962).



Mark Rothko, *Untitled No. 15* (1949).

La siguiente obra, *Móvil II* (1969/70) de Manuel Enríquez para cualquier instrumento de cuerda, nos muestra cómo los materiales están determinados por medio de gráficos y algunas alusiones a la notación convencional, pero lo que se pide realizar de manera libre es la elección del instrumento de cuerda, así como el orden de los módulos:



Manuel Enríquez, *Móvil II* (1969/70).

Los ejemplos vistos hasta aquí, pueden considerarse como partituras con *notación gráfica*,¹³⁴ ya que en éstas existen, simbologías específicas, parámetros fijos o aproximados, explicados en algún apéndice.

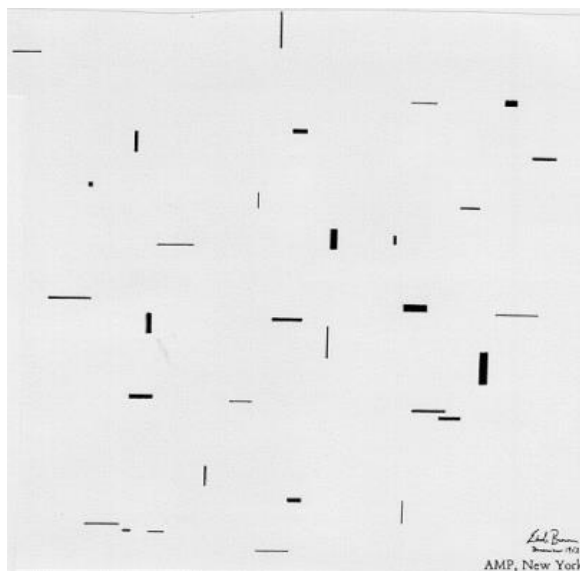
A diferencia de las obras que veremos a continuación, en las que se abandonan casi por completo o completamente los referentes de la escritura tradicional, dando paso a lo que algunos autores han denominado como *gráficos musicales*,¹³⁵ en los que no hay parámetros específicos para la acción sonora y funcionan más como detonantes visuales para la imaginación libre del intérprete.

Un compositor pionero en utilizar esta manera de proceder fue Earl Brown, quien adoptó el término de obra abierta (*open form*) e introdujo símbolos propios, en *December 1952* (1952), para cualquier instrumento, la única indicación es que se interpreta en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio, en cualquier secuencia, con cualquier

¹³⁴ Marina Buj Corral, *op. cit.*, pp. 51-52.

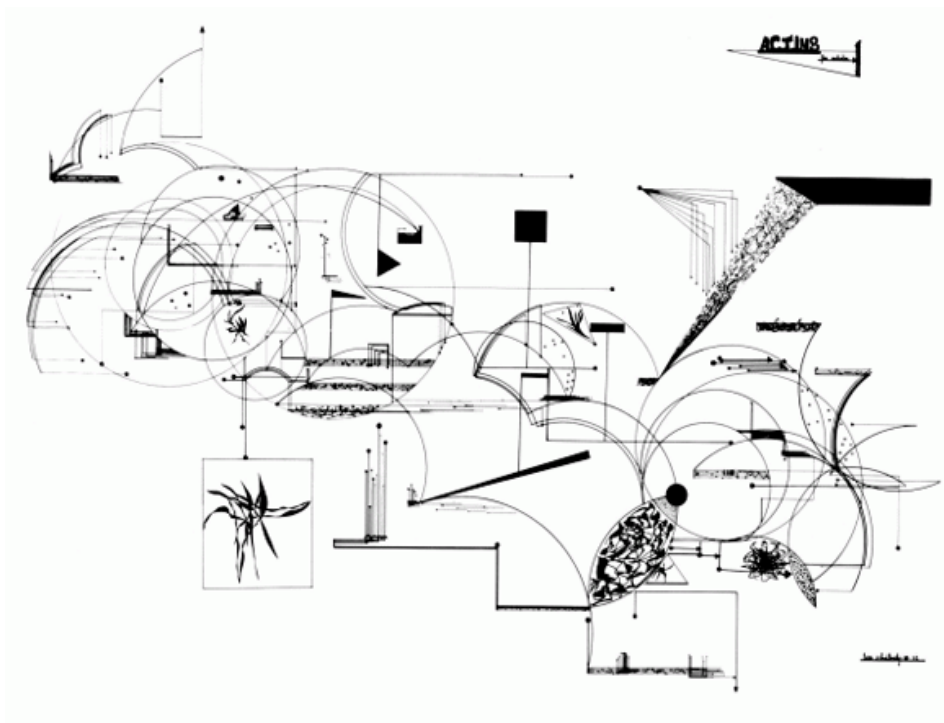
¹³⁵ *Ibidem*, pp. 52-56.

duración de tiempo y dinámica, dejando al intérprete una libertad que puede llegar a ser abrumadora, por su incitación a imaginar, por lo que se acerca en gran medida a la música de libre improvisación.

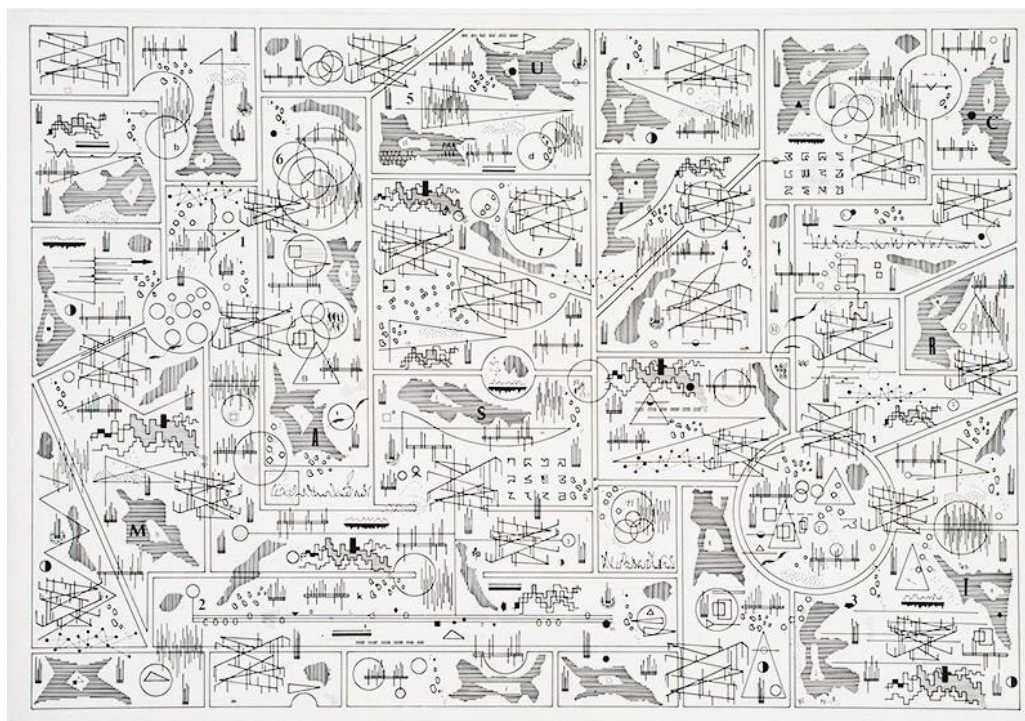


Earl Brown, *December 1952* (1952).

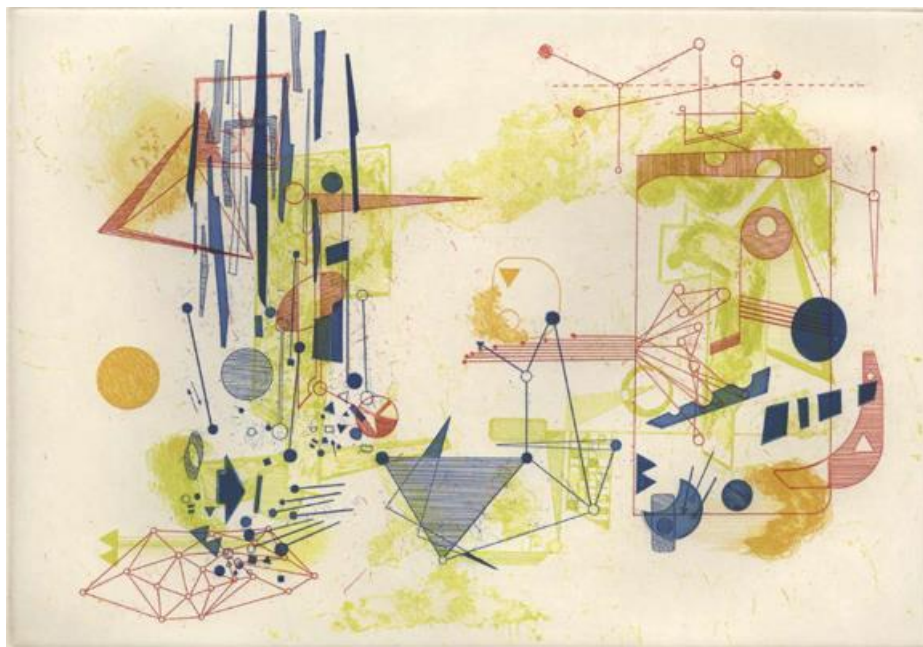
Los siguientes tres ejemplos nos ilustran distintos gráficos musicales para cualquier instrumento, sus interpretaciones son libres, aunque se pueden observar algunos signos propios de la notación convencional pero deformados de diversas maneras; los gráficos desbordan de imaginación.



Leon Schidlowsky, *Acting* (1972).



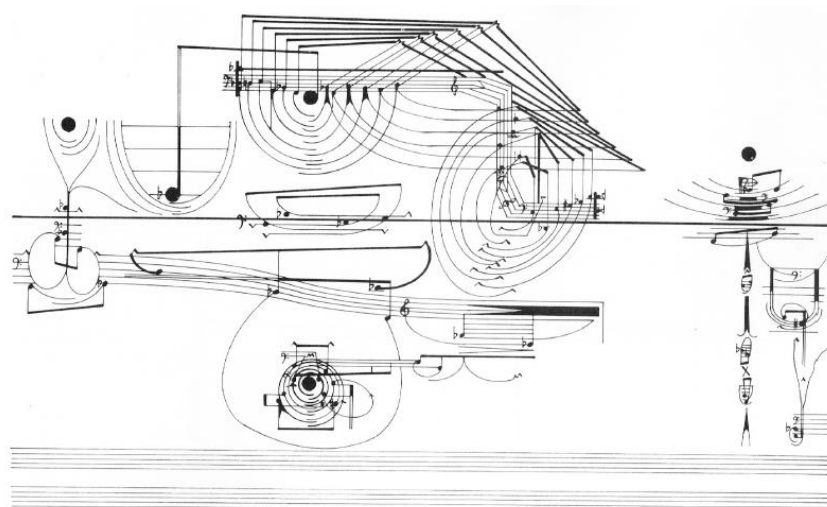
Boguslaw Schaeffer, *PR-I, VIII* (1972).



Roman Haubenstock-Ramati, *Konstellationen* (1971).

Cornelius Cardew, compositor e improvisador inglés, su obra *Treatise* (1963/67), para cualquier instrumento, consta de 193 páginas con diversos dibujos compuestos por líneas, formas geométricas, algunos símbolos de la notación musical pero manipulados en su forma; notación gráfica en donde no se especifica alguna coordinación temporal, lo cual es intencional, ya que Cardew sugiere (en *Treatise Handbook*, publicado algunos años después de la obra, que consiste en una documentación detallada de la realización de *Treatise*)¹³⁶ que los intérpretes desarrollen sus propias reglas y métodos de interpretación. Más que pretender su funcionalidad como modelo sonoro o sugerir una interacción definida, cuestiona con esta obra el código de escritura, otorgando libertad para interpretar los gráficos, los cuales se encargan de estimular la imaginación en tanto la relación visual y sonora; la siguiente imagen muestra una página de esta obra:

¹³⁶ Juan María Solare, *Tratado sobre Treatise*, Madrid, 2005, p. 8, en http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_Tratado_sobre_Treatise_de_Cardew.pdf



Cornelius Cardew, *Treatise* (1963/67).

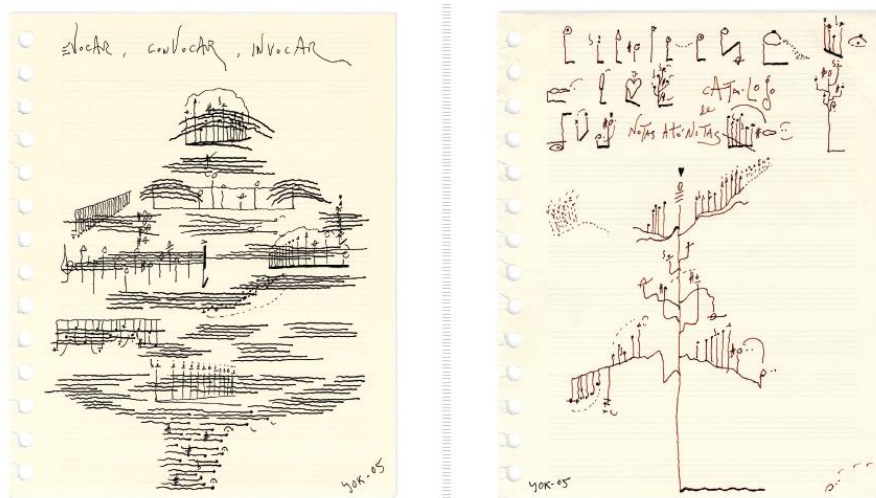
Cardew se cuestiona en relación a cómo cada quien interpreta desde su experiencia y que habrá una notable diferencia si se tiene o no una educación visual, lo cual resulta muy revelador como problema de interpretación, específicamente señala que:

[...] muchos de los lectores de la partitura simplemente relacionan las memorias musicales que han adquirido con la notación que tienen enfrente, y el resultado será solamente el de un gulash hecho de las diversas formaciones musicales de la gente involucrada [...] Idealmente tal música debe ser tocada por una colección de inocentes musicales [...] *Teatrise* intenta ubicar a tales inocentes musicales dondequiera que sobrevivan, planteando una notación que no demande específicamente una habilidad para leer música. Por otro lado, la partitura sufre por el hecho de que demanda una cierta facilidad para leer gráficas (como una educación visual). Ahora, el 90% de los músicos son inocentes visuales e ignorantes, e irónicamente esto exagera la situación, pues su expresión o interpretación de la partitura debe ser audible antes que visible. Los matemáticos y artistas visuales encuentran la partitura mucho más fácil de leer que los músicos; obtienen más de ella. Pero está claro que los matemáticos y artistas visuales no tienen, generalmente, el suficiente control de los medios sonoros para producir ejecuciones musicales “sublimes”. Mis experiencias más gratificantes [...] han surgido gracias a personas que por casualidad han (a) adquirido una educación visual, (b) escapado de

una educación musical y (c) no obstante, se han vuelto músicos, por tanto, tocan música hasta la máxima capacidad de su ser [pero estos intérpretes] son extremadamente raros”.¹³⁷

Lo que se revela en estas líneas es que Cardew está pensando en una composición participativa, rechazando abiertamente el elitismo en la composición y la jerarquía que normalmente se establece entre compositor e intérprete, ya que, como deja entredicho en la cita anterior, la obra puede ser interpretada por “no músicos”, a lo que podemos añadir que Cardew fundó la Scratch Orchestra,¹³⁸ la cual tuvo unos cuarenta participantes entre músicos y no músicos. Estas ideas son muy relevantes, ya que abren la experiencia musical no sólo para unos cuantos adiestrados en la lectura de partituras, sino para todo aquel interesado en explorar sus capacidades creativas.

Otro ejemplo es *Cuaderno de Yokohama* (2005), del compositor español Llorenç Barber, en donde se indica que, no llevan un orden fijo y que las grafías son libres de ser interpretadas según el ejecutante, el compositor denomina a este tipo de partituras como *música visiva*; a continuación podemos observar dos ejemplos de esta obra.

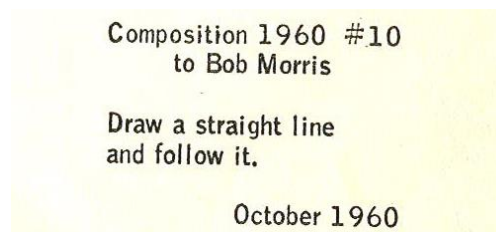


Llorenç Barber, *Cuaderno de Yokohama* (2005).

¹³⁷ Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, contenido en la partitura “Treatise”, Londres, Peters Edition, 1971, pp. 6-7.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 4.

Otra manera de proceder lejana a la notación tradicional es la *instrucción textual* (partitura textual), generalmente este tipo de instrucciones describen cómo realizar el sonido o la manera de interactuar entre los intérpretes de manera muy específica o de manera abstracta, por medio de la metáfora o la poesía. Un ejemplo es *Composition # 10* (1960) de La Monte Young, que dice: *Dibuja una línea recta y síguela*.



La Monte Young, *Composition # 10* (1960).

Otro ejemplo es *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen que consta de 15 textos, en *Treffpunkt*, el texto dice: “Todo el mundo toca el mismo sonido. Lleva el sonido a donde te lleven tus pensamientos. No lo dejes. Quédate cerca de él. Vuelve de nuevo y siempre al mismo sitio”.¹³⁹

En estos ejemplos las indicaciones están entre la descripción precisa del evento sonoro y la poesía.

Otro caso es *Sonic Meditations* (1971) de Pauline Oliveros, en donde se pone en ejercicio la escucha profunda o consciente, en *Teach Yourself to Fly* indica lo siguiente:

Cualquier cantidad de personas se sientan en un círculo mirando al centro. Ilumina el espacio con azul tenue ligero. Comienza simplemente observando tu propia respiración, siempre sé un observador. Gradualmente permita su respiración se vuelve audible, luego gradualmente introduzca su voz. Permita a su voz acordes para vibrar. En cualquier modo que ocurra naturalmente, permite que la intensidad aumente muy despacio. Continúa el mayor tiempo

¹³⁹ “Everyone plays the same tone. Lead the tone wherever your thoughts lead you. Do not leave it, stay with it. Always return to the same place”.

posible de forma natural, y hasta que todos los demás estén quietos, observando siempre tu propio ciclo de respiración Variación: traducir voz a un instrumento.¹⁴⁰

Como se observa, en esta obra se describe que intervendrán cualquier número de participantes, así como su disposición, el color de la iluminación y la manera en la que por medio de su respiración van llegando a un sonido más audible, y cómo se debe de llegar a un punto específico de mayor intensidad y de manera natural, y seguido de ese momento ir llegando a la calma; indicaciones que son descriptivas de la manera de proceder, determinadas y muy específicas.

Otro caso particular de instrucciones textuales es *Cobra* de las *Game Pieces* (1984) de John Zorn, para cualquier número de improvisadores y un coordinador, que consiste en un sistema muy detallado de reglas; los intérpretes deciden los contenidos sonoros y el rumbo de la obra por medio de señas con las manos que también están descritas, y con las cuales pueden interferir en las interacciones para solicitar al coordinador algún cambio; éste se encarga de transmitir la solicitud por medio de una serie de tarjetas de distintos colores e indicaciones abreviadas que determinan por ejemplo dúos, todos, sonidos de la memoria, cambio de grupo, cambio de volumen etcétera. A continuación, vemos un fragmento de las indicaciones.

¹⁴⁰ “Any number of persons sit in a circle facing the center. Illuminate the space with dim blue light. Begin by simply observing your own breathing, Always, be an observer. Gradually allow your breathing to become audible, then gradually introduce your voice. Allow your vocal cords to vibrate in any mode which occurs naturally. Allow the intensity to increase very slowly. Continue as long as possible naturally, and until all others are quiet, always observing your own breath cycle. Variation: Translate voice to an instrument”.

Cobra

MOUTH yellow

1. **P** POOL
2. **R** RUNNER
3. **S** SUBSTITUTE
4. **SX** SUBSTITUTE CROSSFADE

NOSE white

1. **D** DUOS
2. **T** TRADES
3. **E** EVENTS 1, 2 OR 3
4. **B** BUDDIES

EYE orange

1. **CT** CARTOON TRADES
2. **CO** ORDERED CARTOON TRADES with guests

EAR blue

1. **GA** G = G M Δ
2. **MA** M = M G Δ
3. **VA** VOLUME Δ

HEAD red

1. **SOUND MEMORY 1**
2. **SOUND MEMORY 2**
3. **SOUND MEMORY 3**

PALM black

1. **CUT**
2. **CODA**
3. **HOLD & FADE**

GUERRILLA SYSTEMS Squad Leader + 2 Spotters

TACTICS

1. Imitate
2. Trade
3. Hold
4. Capture
5. Switch/Crossfade

to next downbeat

OPERATIONS (Squad Leader ONLY)

- DIVISI** Memory drone, squad leader tactics, and systems control
- INTERCUT** Locus Unit return to same sound
- FENCING** Unit with alternates

G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats
 SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.
 Unit members may cut at any time

- End of DIVISI superimposition

SOME LOCUS HAND CUES

- thumb = stop
- back & forth = trade
- hand = rhythm
- one = intercut
- finger = pip
- cut = change
- hand = drone

John Zorn, *Cobra* (1984).

Cabe mencionar las prácticas y desarrollos en los usos de la escritura musical digital de finales del siglo XX y principios del XXI como por ejemplo: partituras de desplazamiento, partituras generadas en tiempo real, partituras cinemáticas, sinestésicas, rizomáticas, partituras animadas, partituras colaborativas (por medio de redes de conexión local digital o por internet), relacionales (con el público, el escenario y la locación por medio de chats en vivo con teléfonos inteligentes o sensores de movimiento), estas prácticas utilizan los lenguajes de programación computacionales como una forma de escritura musical.¹⁴¹ Un ejemplo es *SuperCollider*, que es una plataforma digital que utiliza el lenguaje de programación para la síntesis de audio en tiempo real y la composición algorítmica, es gratuito y de código abierto, lo que significa que es construido por la comunidad usuaria.¹⁴²

Las distintas partituras híbridas funcionan fundamentalmente como *modelo o referente* para crear, pueden dar o no elementos descriptivos suficientes de procedimientos para generar un sonido específico. Algo importante de recalcar es que muchas de estas partituras

¹⁴¹ Patricio Calatayud, *La partit-ura digital y el compositor tecnológico. Las nuevas herramientas de escritura musical en las computadoras*, Tesis de Maestría en tecnología musical, Facultad de Música UNAM, 2018, pp. 67-75.

¹⁴² SuperCollider en: <https://supercollider.github.io/>

híbridas *pueden* llegar a ser más accesibles para muchas más personas, que las que están en algún tipo de notación más convencional.

En resumen, toda esta hibridación en los códigos de escritura musical, contribuyen en abrir la experiencia sonora de la creación y la interpretación a un nuevo paradigma, en donde se requieren aptitudes distintas, como podría ser la comprensión de lo sonoro desde el cuerpo en relación con lo estático, el movimiento (danza), la poesía, lo visual, con olores o sabores, incluso con la tecnología, todas estas herramientas nos ayudan a escuchar creativa y profundamente todo lo que nos rodea y nos conforma una memoria e imaginario social.

CAPÍTULO 4

MI PROCESO CREATIVO

A lo largo de este capítulo explicaré el proceso de generación de cinco creaciones sonoras que abarcan del año 2015 al 2018, las cuales son parte fundamental de esta investigación, derivada en parte de las reflexiones que detonaron las obras: *Plástica sonora*, *Espejismos*, *Juegos de improvisación*, *Cajas: acústica y eléctrica*, *Neneminih Ehecatl*.

Las obras están atravesadas por un eje común, el de la *libre improvisación* como *generadora de memoria e imaginación*, proceso previo a su fijación compuesta en una partitura híbrida resultado de la *síntesis* entre las dos prácticas.

Dichas obras están estrechamente relacionadas con aspectos de la creación reflexionados en los capítulos anteriores, a saber: la consciencia de la *memoria e imaginación* como generadores creativos, la libre improvisación como generadora de recursos sonoros, la *escucha profunda*, los referentes o modelos (composicionales) para la improvisación colectiva, la creación de un *sistema sonoro*, las *partituras híbridas* y otras reflexiones que se desprenden de cada obra en relación con la investigación.

La síntesis de toda esta investigación me aproxima a re-estructurar, re-subjetivar y re-significarme como *sujeto-creativo decolonial*, lo que yo relaciono por mi desapego al uso del sistema armónico-tonal o de sistemas como el dodecafonismo y el serialismo, al desapego del uso de la afinación temperada, métricas definidas (en algunos casos) y del uso

convencional de los instrumentos musicales. En contraparte, busco la intervención de los instrumentos por medio del uso y desarrollo de técnicas extendidas, la incorporación de objetos resonantes, la sonoridad del idioma náhuatl; también busco evocar sonoridades del ambiente que me rodea, evocar el trance por medio de la repetición rítmica, además de la incorporación del movimiento-danza en retroalimentación mutua con el sonido, con el fin de evocar a mi manera la relación entre música-danza en las prácticas de las culturas mesoamericanas.

Estos elementos se pretenden articular mediante una hibridación de notación convencional, gráfica, instrucciones textuales y por supuesto indicaciones de improvisación, para la cual se toman como referentes los materiales presentados en cada obra y por medio de una escucha profunda del ensamble.

Cada una de las obras, al estar asociadas a la improvisación como elemento germen, arrojaron manuscritos¹⁴³ cargados de memorias y asociaciones imaginarias aprendidas y otras creadas en el proceso, registros que determinaron la versión final de las obras. Este primer momento de improvisación se fue desarrollando en el tiempo diferido (composición). Las mismas creaciones sonoras obtenidas me arrojan preguntas y respuestas para la re-significación de mi práctica creativa.

Es importante enfatizar que resulta imposible pretender separar los procesos de memoria, imaginación y escucha de la acción del cuerpo, de modo que sólo hago énfasis para asociarme más a uno u otro proceso, en las descripciones de las siguientes notas.

Mis obras intentan reflejar las ideas de esta investigación, con el fin de rastrear, encontrar y visibilizar aquello consciente-inconsciente (liberador) episteme en mi pensamiento creativo.

¹⁴³ Manuscritos de mis obras en <https://ia601507.us.archive.org/10/items/manuscritos-1/manuscritos-1.pdf>

EJE DE ANÁLISIS

El eje de análisis será el siguiente:

1. Propuesta de la obra.

2. Puntos de contacto con la investigación, que se abordarán desde:
 - Procesos de memoria.
 - Proceso de imaginación.
 - Procesos de escucha.
 - Otros procesos.

3. Constitución híbrida de la partitura, a partir de los siguientes criterios:

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
-----------------------	------------------------------------	---------------------	--------------------	------------------------	---------------------------------------

A continuación, se abordará el análisis de cinco obras desde esta mirada.

4.1 LA *PLÁSTICA SONORA* DE LA CORPOREIDAD DEL SONIDO

Para: Arpa del piano y movimiento-danza

Duración: 8:30-10:00 minutos aprox.

PROPUESTA DE LA OBRA

Esta obra surge de mi experiencia improvisando en grupos de “danza de contacto”. Este tipo de práctica consiste en un diálogo corporal desde el equilibrio que produce el peso y contrapeso de dos o más cuerpos, intercambiando energía cinética por medio del contacto, en donde la improvisación, la escucha del cuerpo propio y del otro es fundamental.

Plástica sonora busca generar una retroalimentación entre el movimiento y el sonido, de manera comparativa al contrapunto, en donde dos elementos se complementan en movimiento contrario o paralelo. La parte sonora se caracteriza por una inclinación a las texturas, es decir no hay melodías, ritmos o armonías ya que se *interviene* sobre el arpa del piano con distintos objetos. El movimiento-danza se realiza a partir de instrucciones determinadas. La obra pretende generar la experiencia de *corporeizar el sonido*. Evocar esta relación es una resonancia que proviene de la idea de la conjugación danza y música de las culturas mesoamericanas.

PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN

Experimentar la improvisación de contacto desató nuevas experiencias que nutrieron mi creatividad, el *proceso* principal para generar la obra fue el de *libre improvisación corporal*, de donde se desprende el *proceso de memoria e imaginación*, en tanto que recordé mis movimientos para generar las instrucciones textuales para el movimiento-danza y, posteriormente, recrearlos en la partitura. En este punto, se acentúa el *proceso de imaginación* para resolver la forma en la que trazo un paralelo entre los movimientos

corporales con los elementos sonoros, la memoria también está inmersa en este proceso. El intérprete de danza debe entrar en un estado de *escucha atenta* (profunda) para la realización de sus movimientos, a la inversa, el intérprete sonoro debe entrar en un estado de *visión atenta* (profunda) para la realización de sus sonidos.

CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
Fija	Sí (poco)	Sí	No	Sí	Sí

La estructura de la obra es A-B-C, una forma continua y sin repetición. La partitura es un *híbrido* de indicaciones en notación convencional mínimas, como las de la dinámica, y un par de indicaciones de duración, predominando una notación gráfica e instrucciones textuales; la parte “C” está abierta a la improvisación. Hay un *modelo* muy preciso y se improvisa bajo condiciones específicas y rigurosas que se plantean para la interacción. Las duraciones de cada evento están indicadas dentro de un rango de tiempo en segundos o minutos. En el siguiente fragmento se puede observar la notación convencional en las dinámicas, notación gráfica e instrucciones textuales, así como las duraciones de tiempo en la parte superior.

The diagram shows a musical score with two systems of staves. The first system has two measures, each with a dynamic marking of *ff* and a duration of approximately 5 seconds. The second system has a duration of approximately 60 seconds and includes a performance instruction: "3- Toca una vez cada modelo, en cualquier orden, sin silencio intermedio, ayúdate con el pedal". Below this instruction are two boxes containing musical notation. The first box shows a melodic line starting at *mf*, moving to *mp*, and then to *f*, with a note labeled (Bb3) and a note labeled A1. The second box shows a melodic line starting at *mf* and moving to *f*, with notes labeled Bb3, D3, and C#3. A legend indicates that a circle represents "1ª cada vuelta" (1st every turn).

La *intervención* del piano se realiza en la región del arpa, no se toca el teclado y se utiliza una botella de vidrio, una baqueta, una cuchara y un par de imanes redondos.

La parte para el movimiento-danza consiste en una serie de instrucciones, que determinan la manera en que interpretará los sonidos para poder trazar los movimientos paralelos o contrarios, la misma partitura sonora le sirve como guía para su *coreografía*, indicación que es parte de sus instrucciones.

De manera sintetizada, las instrucciones son: altura del sonido media, se interpreta con movimientos a la altura de la cadera; alturas agudas se corresponden con movimientos por encima de la cadera; altura grave se corresponde con movimientos por debajo de la cadera; sonidos fuertes equivalen a movimientos contundentes con dirección clara; sonidos suaves equivalen a movimientos fluctuantes sin dirección fija; otra equivalencia es la de sonidos largos con movimientos largos, sonidos cortos con movimientos cortos y, por último, una textura saturada equivale a mayor espacio de movimiento, una textura ligera a menos espacio de movimiento.

El danzante tiene la libertad de elegir si sus movimientos son en paralelo o contrarios al sonido, no así el músico que va realizando la indicación de la partitura, y sólo en la parte

final se pide a los intérpretes que recuerden algún sonido o movimiento realizado anteriormente, y que con éste comiencen a improvisar, siempre escuchando o viendo (según el caso) atentamente en una retroalimentación mutua.

4.2 ESPEJISMOS DE LA VOZ Y LOS OBJETOS RESONANTES EN LA IMPROVISACIÓN

Para: 6 voces (femeninas o masculinas).

Tres percusionistas:

1. Jícara de calabaza con semillas, mosaico,
2. Olla de acero con agua, manguera flexible,
3. Lámina.

Guitarra preparada y bajo eléctrico.

Duración: 13:00 minutos aprox.

PROPUESTA DE LA OBRA

Espejismos refleja la manera en que nuestra *memoria* acumula una serie de recursos de los cuales la *imaginación* se sirve para la creación. La obra es el resultado de la libre improvisación en una serie de objetos resonantes, que fui encontrando alrededor de mí. Cada uno tiene una resonancia particular por los materiales con que están elaborados; con todos ellos exploré, encontré e improvisé en momentos anteriores a la realización de la obra. Los objetos y sus características generales son los siguientes:

- Una jícara de calabaza, la cual lleva semillas para manipular con la mano.
- Una lámina de prueba de impresión que se toca agitándola con baquetas y con un arco de violín.
- Una pequeña olla de acero en la se introduce un poco de agua y se percute con un desarmador; al momento de agitar la olla con el agua se crea una resonancia particular.
- Un mosaico que se hace sonar por medio de la fricción de un desarmador.

- Una manguera que a manera de aerófono se sopla desde un extremo.

En cuanto a los objetos con los que intervengo la guitarra, son resultado de una interacción improvisada con danza de contacto, y decidí recordarlos porque me agradaron. El gesto continuo con el plectro sobre las cuerdas del bajo eléctrico es un sonido que ya conocía, el cual es muy usado.

Las voces utilizan palabras en idioma náhuatl, que decidí utilizar por la sonoridad particular de esta lengua, la cual me agrada mucho y con la que me identifico. Además, porque me pareció una manera de darle voz a esta otra forma de pensar el mundo que la modernidad-colonial ha desplazado. Con las voces pretendo evocar un trance espiritual por medio de la repetición de ciertas palabras o sílabas.

PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN

Es importante recalcar que estas exploraciones previas en los objetos y los instrumentos se dieron en un contexto de improvisación *colectiva*, por lo que varios de los recursos se derivaron de estos imaginarios compartidos.

La obra se construye con los conocimientos de procedimientos técnicos desarrollados en los objetos resonantes e instrumentos acumulados en la *memoria imaginación* al enfrentarme a crear con éstos. La obra, busca generar en el intérprete una estimulación para la improvisación, en este caso a partir de un material determinado, a manera de *referente o modelo* y por medio de una *escucha atenta o profunda*.

CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
Fija	Sí (mayormente)	Sí (poco)	No	Sí	Sí

4.3 JUEGOS DE IMPROVISACIÓN: LOS SISTEMAS DE IMPROVISACIÓN Y LA DIDÁCTICA DEL JUEGO.

Para: cualquier instrumento, objeto resonante,
dispositivo electrónico o voz.

Cualquier número de intérpretes.

Duración: mínimo 5:00 minutos o el máximo que decidan sus intérpretes.

PROPUESTA DE LA OBRA

Lo que propone *Juegos de improvisación* es un *sistema* de distintos recursos sonoros para improvisar, generados por el aprendizaje mediante la práctica deliberada; estos recursos pueden funcionar en distintos objetos resonantes, instrumentos o incluso en la voz. La obra también funciona como recurso didáctico para la práctica y/o aprendizaje de una forma de aproximación a la improvisación, ya que ejemplifica los recursos que pueden formar parte de un sistema de improvisación individual o colectivo, también ayuda a ejercitar la *escucha atenta* y la *imaginación* por medio de la anticipación mental del uso de tal o cual recurso, su inserción y adaptación eficaz en una improvisación colectiva.

PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN

El proceso de memoria se hace evidente en tanto motricidad gestual, sonoridades recurrentes, estrategias de *escucha* para la asociación o disociación en mi manera de improvisar. La obra refleja una forma de *sistematización* de recursos para improvisar y funciona como *modelo o referente*.

Por otra parte, la obra busca otorgar estrategias de *escucha*, como la repetición por ejemplo; así, en una de las casillas se pide imitar el sonido de alguno de los intérpretes o el de todos, y puede que el intérprete imite solo a uno, pero si decide imitar a todos, el intérprete se

encontrará en una situación en la que al integrar todo lo que escucha en su repetición, ésta lo conducirá (probablemente) a un material quizá nunca explorado, otorgándole una *nueva memoria* de algún proceder sonoro.





CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
Móvil	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí

Juegos de improvisación consiste en un tablero con treinta casillas por las que el intérprete se mueve de cierta manera, las cuales la hacen tener una forma móvil.

En las casillas hay indicaciones en notación tradicional, notación gráfica, gráfico musical e instrucciones textuales. La descripción precisa de las maneras de moverse en el tablero, la duración de las casillas, dinámicas y otras consideraciones, están contenidas en el apartado *Reglas del juego*.

La obra es para cualquier número de intérpretes, cualquier objeto resonante, instrumento, voz e incluso *software* de sonido. A continuación, un fragmento de la obra en donde se observa la notación convencional combinada con notación gráfica e instrucciones textuales.

 <p>$p \leftrightarrow mf$ Altura en registro medio de tu instrumento</p>	 <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 similar $p \leftrightarrow f$ Diferentes alturas</p>	 <p>ext. agudo ext. grave</p>
<p>Sonidos superpuestos sin tonalidad ritmo libre</p>	 <p>- ? - 1, 2 o 3 alturas</p>	<p>16 sonidos de armónicos, mínimo 4 distintos</p>

4.4 CAJAS: ACÚSTICA Y ELÉCTRICA: EL INSTRUMENTO COMO OBJETO RESONANTE

Para: piano preparado y electrónica fija.

Duración: 9:30 minutos.

PROPUESTA DE LA OBRA

Lo que propone *Cajas: acústica y eléctrica* es replantear el funcionamiento de los instrumentos (en este caso del piano) como un objeto resonante con muchas más posibilidades sonoras que las que se desprenden de su uso musical tradicional.

El título de la obra es importante, pues comparé al piano con una “caja” con sus propios materiales dentro más los objetos que introduje para la preparación, obteniendo de esta manera otras sonoridades, algunas de las cuales grabé en una secuencia improvisada y procesé en la computadora (otra “caja”), para poner a interactuar la secuencia de audio final por medio de los altavoces (otra “caja”), con el piano preparado.

PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN

Cajas: acústica y eléctrica se relaciona con lo investigado en cuanto a la *libre improvisación como generador de memorias* del uso de materiales (para intervenir el arpa del piano, como madera, metal, etcétera), y *la imaginación* para buscar otras sonoridades en el cuerpo total del instrumento; en estos procesos está implícito el *proceso de escucha*.

También se puede ver el uso de *referente o modelo* para la improvisación, ya que en ciertas partes hay referentes o patrones escritos que se varían de manera improvisada, y en otras partes sólo se indica improvisar en ciertas regiones del arpa. La secuencia de audio es producto de la *memoria*, que hice consciente y que posteriormente funcionó como referente para la generación de la partitura final, en donde intervino el proceso de *imaginación*, pues fui imaginando y decidiendo qué materiales sonoros utilizaría a través de una *escucha profunda* de la secuencia de audio.

Esta obra buscó de alguna forma rechazar la referencia tradicional (occidental) del uso de este instrumento para reapropiarme de él y para resignificarlo desde mi práctica, mediante la búsqueda que me permite la libre improvisación. De tal forma que trato de no poner mis ideas al servicio del piano, sino poner al piano al servicio de mis ideas. Sin embargo, debo reconocer que conozco los trabajos que anteceden a este tipo de exploración en el piano, como los de John Cage y el de Magda Mayas, con ella aprendí algunos recursos, lo que supone la idea de *imaginario social* o colectivo.

En esta obra vertí todo mi *conocimiento* de los distintos materiales u objetos para intervenir el piano, desde mi *memoria e imaginación*, conocimientos, procedimientos y materiales (madera, metal, semillas, papel aluminio, pinzas, baquetas, etcétera) que seguramente utilicé en otras improvisaciones y con otros instrumentos.

CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
Fija	Sí	Sí (mayormente)	No	Sí	Sí

La secuencia de audio tiene la característica de que no se repiten secciones, las texturas van cambiando constantemente de tal manera que la estructura de la obra tiene una forma: A-B-C-D-E.

Se utiliza mayormente notación gráfica, instrucciones textuales y algunos elementos en notación convencional, además se complementa con indicaciones cronométricas para su coordinación con la secuencia de audio.

La partitura indica improvisar con objetos específicos como la baqueta, el superball, llaves o semillas en sectores específicos del arpa del piano, en algunas partes se usa el teclado. La preparación del piano se explica detalladamente en el apartado correspondiente en la partitura.

Las partes de improvisación funcionan a partir de referentes o modelos. En el siguiente fragmento de la obra, se puede observar el espectrograma de la secuencia de audio que pretende ser un apoyo visual para la coordinación; además de hacer presente la secuencia de audio en la partitura, se pueden ver las indicaciones cronométricas, dinámicas, uso del pedal y patrón rítmico para improvisar (notación convencional), indicaciones gráficas, la separación de las regiones del arpa e instrucciones textuales.

2:01 2:10 2:30 2:40 2:45 2:50 3:00 3:30 3:40 3:50 4:00

⑥

⑤

④

③

②

①

Con llaves arpa

Repente 2 veces el modelo, después variar si fueran la separación de sílabas manteniendo la misma articulación, al final de la sección repetir modelo al mismo tasa vez

p *mf* < > *p* < *mf* *p* *mp* < *mf* < > < *mf*

Dejar resonancia

Improvisación con baqueta(s) sobre estructura de acero, madera, tensores de cuerdas y cuerdas de región grave. = etc.

Con superball sobre madera 3:05 - vib. 3:15

similar

4.5 NENEMINIH EHECATL Y LA MATERIA SONORA DEL ENTORNO

Para: contrabajo, violín,
percusión (tarola, tom de piso, platillo)
y voz.

Duración: 7:00 minutos aprox.

PROPUESTA DE LA OBRA

Neneminih Ehecatl dibuja un paisaje sonoro y físico de la realidad, resultado de mis caminatas por el Cerro de la Estrella en Iztapalapa. Tomé tres fuentes sonoras como referentes, dos primarias y una secundaria. Una fuente primaria es el paisaje sonoro *externo* producido por mis pasos sobre la tierra, la yerba, las aves, los insectos, el viento, el crujir de los árboles, el paso de un avión; la otra, es el paisaje sonoro *interno* de mi respiración y su agitación, mi palpitar y mis pensamientos. La fuente secundaria corresponde al paisaje

físico, los árboles mismos, las montañas alrededor, la ciudad vista a lo lejos (desde el cerro) y el despegar sincronizado de un vuelo de aves que presencié a la lejanía. Algunos elementos son presentados de manera literal u onomatopéyica, otros de manera más abstracta. La obra pretende indagar cómo los sonidos de los espacios que nos rodean, también se vuelven parte de una *memoria sonora* que influirá, en los elementos que traemos a la *imaginación*, al momento de crear. El título *Neneminih Ehecatl* significa *Viento caminante*, apelando a la caminata y escucha del paisaje sonoro que dio origen a esta obra.

PUNTOS DE CONTACTO CON INVESTIGACIÓN

El *proceso de memoria* se da en el momento en que decido recordar eventos sonoros específicos en una caminata, por medio de mi *proceso de escucha profunda* de los sonidos de la naturaleza, aquí mismo se dan *otros procesos* como la *vista* de los cerros y montañas, los árboles, etcétera.

El *proceso de imaginación* lo ubico más presente cuando al terminar la caminata en la cima del cerro grabé una narración de 10:55 minutos, que describe cada uno de los sonidos que escuché construyendo una imagen mental, en la que fui integrando cada uno de estos elementos en un tono un tanto poético; el siguiente es un fragmento de dicha grabación:

[...] caminas, la tierra, yerba, corres te agitas, sigues tu respiración suena tu corazón, empiezas a pensar en el silencio y te percatas que lo que te rodea son sonidos de insectos, aves, la yerba, los árboles, el viento moviendo las ramas, los crujidos de las ramas, más insectos, moscas, mierda, muchas moscas, y te das cuenta que en todo ese silencio hay un solo ruido, ruido porque se contraponen a lo que estás percibiendo, tu propio pensamiento [...] después de esos ambientes, el rumor de la ciudad, al que se suma el crepitar del tronco de un árbol, al fondo un cielo de distintas capas de colores [...] los caminos entre los árboles, la montaña, los límites anchos y sonoros, el gris de los edificios, rojos techos de distintos niveles, paradojas, calles, carros, arquitectura caótica pero funcional, ejes que conectan estas estructuras, entre algunos puntos verdes que se van difuminando, a lo lejos más gris, algunas montañas borradas por todo lo que sucede alrededor, rumor de asfalto,

rumor de la ciudad, un poema que estalla en un zumbido eterno, vuelo de las aves [...] discrepancias sutiles [...] creación que evoco por medio de la palabra.

Posteriormente, al transcribir la narración seleccioné, asocié y manipulé los elementos que decidí incluir para su ensamblaje por medio del *proceso de imaginación*, para su fijación en una partitura. La *memoria* vuelve a entrar aquí para recordar de qué manera se puede producir sonoramente cada uno de los elementos escuchados. En el siguiente fragmento se puede observar que el contrabajo realiza una fricción con el arco sobre la caja, representando los pasos sobre la tierra al trotar, da unos golpes sobre la caja con la otra mano representando el latido del corazón. Con una escobilla sobre la tarola represento el sonido de la fricción de mis piernas con las yerbas y en el tom represento el viento. El violín, con sonidos tremolando lo más agudo que se pueda, representa el sonido de los insectos, y la voz que sólo respira fuertemente representa la respiración que se agita al trotar.

The image shows a musical score for a piece with four staves. The top staff is for voice, with notes 'e' and 'f' and dynamic markings 'e' and 'f'. Above the voice staff are boxes labeled 'solo respiracion', 'in.', and 'ex.'. The second staff is for violin, with tremolos. The third staff is for double bass, with a '3 II' marking and upward arrows. The bottom staff is for percussion, with a 'golpe con mano sobre caja' marking and rhythmic notation with 'x' marks.

CONSTITUCIÓN HÍBRIDA DE LA PARTITURA

Forma móvil o fija	Uso de notación convencional	Notación gráfica	Gráfico musical	Instrucción textual	Partes abiertas para improvisar
Fija	Sí	Sí	No	Sí	Sí

La forma o estructura es A-B-C-D (como dinámica de improvisación) -a. La partitura está compuesta esencialmente por notación convencional, combinada con notación gráfica e instrucciones textuales, también hay un pasaje para la improvisación grupal, la cual está totalmente determinada en una dinámica de interacción titulada *Vuelo de aves* (improvisación con *referente o modelo*). La dinámica de improvisación consiste en que el primero comienza a improvisar algo y lo repite a manera de *loop* para que el segundo lo imite. El tercero imita al segundo y el cuarto imita al tercero, una vez ahí, en el momento que lo decida el cuarto propone un nuevo patrón, pero quien imita al cuarto, es el primero, el segundo imita al primero, el tercero al segundo, llegando a ese punto, el tercero propone el nuevo material, que imitará el cuarto, seguido del primero y el segundo; después el segundo propone el nuevo material que imitará el tercero, seguido del cuarto y el primero; una vez ahí, se repite la secuencia. El sentido direccional de la imitación, va en sentido contrario al turno de propuesta del material. A continuación, un fragmento donde se observan la notación convencional y la notación gráfica.

The image shows a musical score for a piece titled "Vuelo de aves". The score is written for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "tlacaquiliz" and "tlah". The middle staff is a piano line with various dynamic markings and performance instructions. The bottom staff is a bass line with dynamic markings and performance instructions. The score includes both conventional musical notation (notes, rests, dynamics) and graphic notation (wavy lines, vertical lines, and other abstract symbols). The piece is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *mf*. Performance instructions include *gliss.*, *pizz.*, *arco*, *ord.*, and *s.p.*. The score is divided into sections by vertical dashed lines.

Por otro lado, la obra se acompaña con un breve poema que realicé mientras elaboraba el manuscrito de la instrumentación del texto descriptivo que dio origen a la obra, en dicho texto sólo se menciona “el ruido de mis pensamientos”. El poema surgió de esta frase y de los sonidos del viento que se grabaron mientras narraba el texto inicial, posteriormente el poema fue traducido al náhuatl por el poeta Maurilio Sánchez. Decidí traducir el poema para que no se entendiera lo que dice, porque de todos los elementos del paisaje que son audibles, mi pensamiento no lo es, sólo lo escucho yo, incluso la respiración y hasta el latido pueden oírse fuera de mí, pero no mis pensamientos; aun así, decidí que se leyera la traducción casi al final de la obra, el poema y su traducción es el siguiente:

Viento caminante,

envuelve mis pasos sobre la tierra,

envuelve a mi oído,

que caminante,

cambia a ventisca forma de humo,

escucho el ruido silencioso del
pensamiento....

Neneminih ehecatl,

xhi nech xhoannahtetzilo ipan tlalticpac

xhtetzihloh un noh tlaqaquiliz

tlah neneminih

mohpatla tlah ehecachicactli chihtoc poctli

niccaqui tlaszazanatza innih

tlaszizigaricayotl in ahcicamatil

CONCLUSIONES

Haciendo memoria del extenso recorrido, puedo proyectar mis conclusiones. Al iniciar esta investigación pensaba a la libre improvisación de manera muy idealista, y a la composición con muy poca estima, percepciones que se fueron transformando a lo largo de esta reflexión; al final, ambas prácticas terminé por sintetizarlas en mis creaciones sonoras. Ahora bien:

1. Respecto a la libre improvisación, se le nombra *libre* porque no toma modelos de estilos o géneros determinados, sino que pretende prescindir de estos modelos predeterminados. Sin embargo, como se analizó, sí existen modelos o referentes: los de la memoria de cada individuo (predilecciones, habilidades, conocimientos, etcétera), lo que entonces vuelve confuso el término de *libre*, ya que se pretende liberar de las estandarizaciones musicales, pero se estandariza o se sistematiza desde lo propio. Además, a estas alturas del siglo XXI, después de aproximadamente 58 años de historia de la libre improvisación, parece ser que incluso ya se estandarizó cierta sonoridad asociada a la misma, no se puede negar la carga histórica y el imaginario social construido alrededor de esta práctica, la cual sólo parece estarse dando en algunos sectores sociales que pueden acceder y/o realizar esta práctica musical, lo que me parece un tema preocupante e importante para analizar, puesto que contradice la idea de abrir la práctica a toda persona interesada en desarrollar su capacidad creativa. La problemática es bastante compleja y mucho más profunda pues tiene que ver con lo que mencioné acerca del control de los medios masivos de comunicación (radio, televisión, internet, prensa) y la manera en que están dirigidos para reproducir un imaginario social cultural hegemónico, en pro de un consumismo de productos culturales controlados y dirigidos para sujetar, manipular y quitar al ser humano todo sentido crítico y creativo. Claramente esto es materia para otra investigación.

Regresando al punto anterior, en la libre improvisación sí hay referentes de memoria y una carga histórica, lo cual la acerca a una especie de “tradicción musical” de este siglo; esto me parece muy interesante, ya que puede generar un desarrollo aún desconocido en la práctica musical.

2. En relación con lo anterior, puedo reconocer con más seguridad que la memoria y su proyección en la imaginación son fundamentales para generar prácticas creativas. Es importante ser conscientes de cómo el entorno en el que estamos inmersos influye en la manera en que se constituyen memoria e imaginación, por lo que ser más perceptivos y críticos frente a toda la información con la que entramos en contacto es vital para el desarrollo de nuestra creatividad.
3. La escucha también es un elemento fundamental, como se pudo ver (aprovechando este espacio y de manera más poética), debemos ser capaces de escuchar el silencio más profundo de nuestros pensamientos, tratar de escuchar libre de imposiciones, de supuestos musicales; escuchar nuestra memoria e imaginación conscientes de todos los sonidos que nos rodean, que emergen de los paisajes del mundo exterior e interior; escuchar a través de todos nuestros sentidos, en todo el cuerpo, para que ante la falta de identidad a la que nos orilla sistemáticamente la modernidad-colonial, tengamos elementos para callar el ruido de la repetición mercantil que silencia, que ensordece, que censura la expresión y creación de ese otro ruido (sonido), el de la voz de nuestros propios pensamientos.
4. La práctica de la libre improvisación me llevó a relacionarme de manera más creativa con los instrumentos musicales; he explorado y encontrado sonidos interesantes en el piano, la guitarra, el clarinete, flautas diversas, distintos tipos de percusión tradicional pero también no tradicional, como son los diversos objetos resonantes que he explorado, por ejemplo la *Ruici* o el *Franky*¹⁴⁴ (objetos con los

¹⁴⁴ El *Franky* es una carcasa metálica de microondas algo doblada, que se suspende en un atril para ser percutida con diversos tipos de baqueta (duras y suaves), e incluso se hace resonar con el arco de violín, etcétera.

que improvisé algunos meses en Ruido 13), así como los objetos que describo para la realización de mi obra *Espejismos*.

Relacionarme, abrir mi escucha, práctica y desarrollo técnico en todos estos objetos resonantes, ha enriquecido indudablemente mi imaginario sonoro, pues ya no veo (como antes) a los objetos de manera indiferente, sino con mucha curiosidad porque cada uno representa un cúmulo de información sonora que está en ellos, yo sólo hago hablar al objeto desde su materialidad. Esto me llevó a re-significar los instrumentos musicales pensándolos como objetos resonantes, conclusión producto de la siguiente reflexión. En los instrumentos musicales el desarrollo técnico responde a una organización sonora específica, que se refleja en una construcción también específica, razón que me condujo a ver en los objetos resonantes potenciales para inventar una técnica específica que obedece a su materialidad (forma, construcción y material con el que está hecho) para crear un sonoro también específico. Aunado a esto, la escucha del medio ambiente me parece importante, pues muchas veces no reparamos en los sonidos de la naturaleza, de la ciudad, de los conglomerados de gente. etcétera, que de cierta forma también influyen en nuestra memoria, en todo caso uno mismo decide si se deja influir por ese caótico sonido perpetuo del mundo que nos rodea y que conforma nuestra realidad física. De la misma manera, la escucha con respecto al lenguaje también influye en la manera en que construimos nuestra memoria e imaginarios, de ahí mi interés por el idioma náhuatl, lo que ha sido detonante para otras reflexiones –que no se abordan en este trabajo– y que son producto de la colaboración del colectivo del que soy parte (Ruido 13) con el colectivo Arte a 360 grados, con quienes hemos trabajado conjuntamente en proyectos para la activación de este idioma.

En definitiva, el proceso alrededor de esta investigación me ha llevado a desarrollar una alta estima ante todo este tipo de estímulos.

5. Por otra parte, este trabajo representó una tarea de mucha reflexión para encontrar una forma óptima para fijar mis intenciones sonoras; todas las partituras surgieron

como improvisaciones y los manuscritos previos son muy parecidos a las partituras finales, de tal forma que no dejé que las condiciones, por ejemplo del programa de edición, delimitaran o condicionaran la manera en que decidí escribirlas. Mayormente traté de re-significar el conocimiento técnico que ya tenía por medio de la búsqueda de soluciones prácticas, sin embargo, también hubo detalles finales que incluí, resultado del análisis que realicé para el tercer capítulo sobre las partituras híbridas. Por otra parte, el colectivo Ruido 13 fue un laboratorio en donde pude poner a prueba la eficiencia de la escritura que fui desarrollando; debo decir que sus observaciones e incluso las partituras que interpreté de mis colegas del colectivo representaron ejemplos y opiniones valiosas, lo cual se relaciona directamente con lo que expuse sobre la importancia e influencia de la colectividad.

6. Por otra parte, la recepción de mis obras por parte de los intérpretes ha sido satisfactoria, aunque he notado cierta dificultad que tiene que ver con la escasa o nula experiencia de algunos ante la improvisación. Motivo por el que señalo puntualmente la carencia de la práctica de la libre improvisación en las instituciones educativas de música, las cuales no reparan –aún– en que esta práctica es un campo fértil para el desarrollo creativo, no sólo de músicos o creadores de distintas ramas artísticas, sino una actividad benéfica para el desarrollo del ser humano.
7. Esta investigación pretende ser un testimonio de una búsqueda creativa propia, testimonio de síntesis de dos prácticas aparentemente distantes, pero, como se pudo analizar y reflexionar a lo largo de estas páginas, se complementan como *dos lados de la misma moneda*, que han estado presentes en la creatividad de los seres humanos desde tiempos inmemorables, que se mantienen en el imaginario colectivo por medio de la oralidad u otras estrategias de transmisión de conocimiento, entre ellas la escritura. Yo no pienso que esta práctica sea un desarrollo exclusivo de la música occidental, pienso –como dije–, que se acerca más a una práctica sonora-musical propia de los seres humanos y presente en las culturas. No pretendo imponer una visión universal, sino hacer consciencia en cada individuo de su capacidad para su propia reflexión creativa, que tendrá las memorias de sus

vivencias, sus emociones, sus paisajes que le rodean, sus propias locuras, pero no las que yo reflejo en mis obras o en los ejemplos. Cada individuo, por medio de su propia conciencia, podrá crear sus estrategias de comunicación y codificación, recurriendo a la oralidad, la escritura en su idioma o la creación de códigos de notación sonora que más le convengan y según sus objetivos creativos.

8. Todo esto pretende incitar, a quien lea estas páginas, a generar otra realidad sonora que poco a poco puede hacerse más palpable; quizá suene utópico, pero no hay cambios en el curso del desarrollo humano que no empiecen como una utopía. El pensamiento decolonial, como cambio de paradigma del saber y del ser, ya ha tenido frutos, gracias a pensadores que desde Latinoamérica y con diversas raíces de pensamiento (epistemológico) han generado otras realidades socioculturales, así que no es tan utópico ni está tan lejos este cambio en la estructura del pensamiento.
9. Considero que a este trabajo le falta ahondar en la manera en que nos relacionamos con los conocimientos adquiridos que conforman nuestra memoria, también ahondar en las distintas formas de aproximación a la escucha, los contextos sociales, culturales y educativos que influyen en nuestra manera de sentir, pensar y hacer música, así como la manera en que se pueden articular con el pensamiento decolonial. En cuanto a mis creaciones sonoras, pienso que lograron los objetivos para esta etapa de mi trabajo creativo, pero asimismo pienso que todavía tiene una carga de cierta tradición académica, lejos de los ideales de libertad que tengo con más claridad en este momento. Algo que buscaba era que las partituras fueran accesibles para su interpretación, pero me parece que están algo lejos de lograrlo.
10. *Horizontes vislumbrados*. A mi parecer la investigación alcanzó sus objetivos, pero me llevó a vislumbrar otros que tienen que ver con la epistemología de lo sonoro en el sentir, pensar y hacer, con la mira en generar una reflexión más profunda desde el proyecto decolonial. Por lo que se abren ante mis nuevos horizontes en campos de investigación, como la musicología y la pedagogía.

Yo he cambiado mi realidad, mi manera de percibir y de concebir lo sonoro-musical; es desde la conjugación vibrante sonora de mi mente y cuerpo que proyecto mi otra realidad, lanzando semillas cargadas de incertidumbres y respuestas sónicas que reflejan mi pensamiento creativo como sujeto-colectivo, para continuar incitando en los que me rodean a ser también creadores de esta imaginaria realidad sonora.

FUENTES CONSULTADAS

Todos los libros, tesis, publicaciones y artículos extraídos de páginas de internet fueron consultados por última vez el 13 de abril del 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá-Galiano Ferrer, Cristina, *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid Facultad de Filosofía y Letras y Departamento de Música, Madrid 2007. Extraído de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2404?show=full>
- Alonso, Chefa, *Improvisación libre: la composición en movimiento*, Baiona, Dos Acordes, 2008.
- Bailey, Derek, *La improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*, Gijón, Ediciones Trea, España, 2010.
- Barnsley, Julie, *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Venezuela, Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, 2013.
- Bazán, Moisés. *Simposio: "Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX"*, Cáceres 12, 13 y 14 de noviembre de 1999. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.
- Boulez, Pierre, *Jalons pour une décennie*, París, Christian Bourgois editor, 1989.
- Buj Corral, Marina, *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2015, en <http://hdl.handle.net/2445/96609>
- Calatayud, Patricio, *La partitura digital y el compositor tecnológico. Las nuevas herramientas de escritura musical en las computadoras*. Tesis de Maestría en tecnología musical. Facultad de Música, UNAM, 2018.
- Cardew, Cornelius, *Treatise Handbook*, contenido en la partitura "Treatise", Londres, Peters Edition, 1971.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducción Antonio Vincens y Marco-Aurelio Galmarini. Buenos Aires, Tusquets editores, 2007.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*. Traducción Roser Berdagué. Barcelona, Planeta De-Agostini, 1992.

- Escobar, Aarón, *Máquinas sonoras: aplicaciones de las ciencias de la complejidad a la creación musical y sonora*. Tesis de licenciatura. Facultad de Música, UNAM, 2016.
- Estévez, Mayra, “Estudios sonoros latinoamericanos: violencia, sonoridades y perspectiva decolonial”, en *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010.
- Galiana, Josep Lluís, *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores*, Valencia, Obrapropia, 2012.
- García, Jorge David, *Ruido libre. La economía musical de la política*, México, El Instante de Sísifo, Cultura Libre y Copyleft, 2016.
- Hernández, Nicolás, *Imaginación creativa*. Tesis de Maestría en Composición. Facultad de Música, UNAM, 2018.
- Jones, Leroi, *Black Music. Free Jazz y conciencia negra (1959-1967)*. Traducción Patricio Orellana. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Josephson, Nors S., “Ars Subtilior”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, Londres, Macmillan, 2001.
- Kubik, Gerhard, “Africa, Musical Structures and Cognition”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, Londres, Macmillan, 2001.
- Kyrou, Ariel, *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Traducción Manuel Martínez. Madrid, de Sueños, 2006.
- León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, manuscrito “Cantares mexicanos, siglo XVI”, folios 9, 16, 26, 34, 35, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979.
- Maldonado, Nelson, “El pensamiento filosófico del giro descolonizador”, en Enrique Dussel et al. (eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000). Historia, corrientes, temas y filósofos*, México, Siglo XXI, 2009.
- Matthews, Wade, *Improvisando la libre creación musical*, España, Turner Música, 2012.
- Mattin, Anthony et al., *Ruido y capitalismo*. Traducción Dirección General de Euskera TISA, España, Arteleku, 2008.
- Nettl, Bruno, *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

- Oliveros, Pauline, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Estados Unidos, iUniverse, 2005.
- Perea, Socorro (comp.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*. Ed. Yvette Jiménez de Báez et al. México, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005.
- Pombo, Jaime, *La música clásica de la India*, Barcelona, Kairos, 2015.
- Pressing, Jeff, “Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias”, en Bruno Nettle y Melinda Rusell (eds.), *En el transcurso de la interpretación*. Traducción Bárbara Zitman. Madrid, Akal, 2004.
- , *Improvisation: Methods and Models, in Generative Processes in Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencias y otros escritos de un gran músico*, 2.^a ed. Recopilación de Rosaura Revueltas. México, Ediciones Era, 1999.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Walsh, Catherine, “Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos”, en *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*, t. I, Quito Ecuador, Abya-Yala, 2013.

HEMEROGRAFÍA

- Bautista, Juan José, *Hacia la reconstitución del ser humano como sujeto*, Costa Rica-México, 2017, en <http://elalto.org.bo/derechos-humanos/hacia-la-reconstitucion-de-el-ser-humano-como-sujeto-juan-jose-bautista-s/>
- Both, Arnd Adje, “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 94, México D.F., noviembre-diciembre 2008.
- Díaz, José Luis, “Persona, mente y memoria”, *Salud Mental*, vol. 32, núm. 6, México, 2009, en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252009000600009&lng=es&nrm=iso
- Galiana, Josep Lluís, “De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, año 2011-2012, núm. 4, Valencia,

España, Rivera editores, Universidad de Valencia, en
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6485305>

Estrada, Julio, *De la analogía real a la imaginaria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015.

Hurtado, Nelson *et al.*, *Hacia una teoría decolonial de la creación estética venezolana*, Venezuela, Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, 2018.

Montes, Angélica y Busso, Hugo, “Entrevista a Ramón Grosfoguel”, *Polis. Revista Latinoamericana* (en línea), núm. 18, 2007, en <http://polis.revues.org/4040>

Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*, Milán, 11 de marzo de 1913, en https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf

Solare, Juan María, *Tratado sobre Treatise*, Madrid, 2005, en
http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_Tratado_sobre_Treatise_de_Cardew.pdf

PÁGINAS DE INTERNET

Alvarado, Luis, *Pelear contra todo. Sobre los festivales de música experimental en Latinoamérica*, publicado el 9 de noviembre 2016, en
https://noisy.vice.com/es_co/article/9bkza7/pelear-contra-todo-sobre-los-festivales-de-musica-experimental-en-latinoamerica

Balakrishnan, Manjula, *La música india*, en
<http://www.institutodeindologia.com/index.php/articulos/arte/227-la-musica-india>

Flores, Julio, *La música de África Occidental*, 2008, en <https://quarter-note.blogspot.com/2008/12/la-msica-de-africa-occidental.html>

Jihad Racy, Ali, *Tarab: arte y éxtasis en la música árabe*, Centro de Estudios Árabes Contemporáneos, Universidad de Georgetown, 2014, en
<https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/05/23/tarab/>

Ortiz Monasterio, Lucía, *Guía práctica por los ciclos y festivales de música experimental en la ciudad*, publicado el 30 de mayo de 2018, en <https://local.mx/musica/musica-experimental-ciudad/>

SuperCollider en: <https://supercollider.github.io/>

ANEXO
PARTITURAS

PLÁSTICA SONORA

CORPOREIZACIÓN SONORA

ARPA DEL PIANO Y MOVIMIENTO-DANZA

NEFI H. DOMÍNGUEZ HERRADA

2015/2018



Indicaciones para el movimiento-danza

-La improvisación de la danza (mov. corporal) debe ir en movimiento paralelo o contrario a la improvisación sonora, a partir de los siguientes parámetros.

1- Altura del sonido grave- mov. por debajo de la cadera; alt. media-mov. a la altura de la cadera; alt. aguda-mov. por encima de la cadera

2-Intensidad (dinámica) suave- mov. fluctuantes sin dirección fija; intensidad fuerte- mov. contundente, con dirección fija.

3- Duraciones cortas- movimientos cortos (breves); duraciones largas- movimientos largos (extensos).

4- Textura no saturada- poco espacio de movimiento; textura saturada- mayor espacio de movimiento.

- Estos parámetros deben **cumplirse lo mejor posible**.

-La partitura es tu referente coreográfico, debes conocer bien las características de las secciones. Tu comienzas la sección A con el mismo modelo rítmico del sonido, variándolo según tus parámetros. La indicaciones de C también son para ti.

-Los silencios sonoros se interpretan con movimientos lentos, con excepción del silencio inicial en A. En el silencio final debes dirigir tu cuerpo hacia el suelo lentamente.

-Ten en mente que el objetivo es generar una retroalimentación (diálogo) entre movimiento y sonido, debes de interpretar desde tu escucha en coordinación con tu movimiento.

Indicaciones para la música.

-Toda la partitura se desarrolla dentro del arpa del piano, **no se usa el teclado**.



-Debes de seguir las indicaciones de ejecución de manera precisa.


-Las duraciones de las secciones son un tanto flexibles, deben realizarse dentro de los parámetros indicados y según el momento.

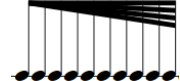

-En la sección A comienza la danza, después comienzas tu (según el silencio indicado).

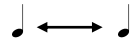
-Ten en mente que el objetivo es generar una retroalimentación (diálogo) entre sonido y movimiento, debes de interpretar desde tu escucha y tu vista.

EXPLICACIÓN DE SÍMBOLOS GRÁFICOS


-Registro grave  registro medio - agudo 


-Los dos registros 


-Acelerar  desacelerar 

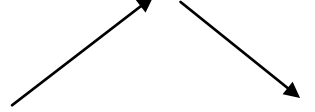
Movimiento en un sentido y de regreso 

Gráficos:


-Movimiento circular 


- Sonidos breves, pueden ser en *staccato*, aunque no necesariamente 


- Saturación de alturas 


- Ascenso o descenso de altura o velocidad 

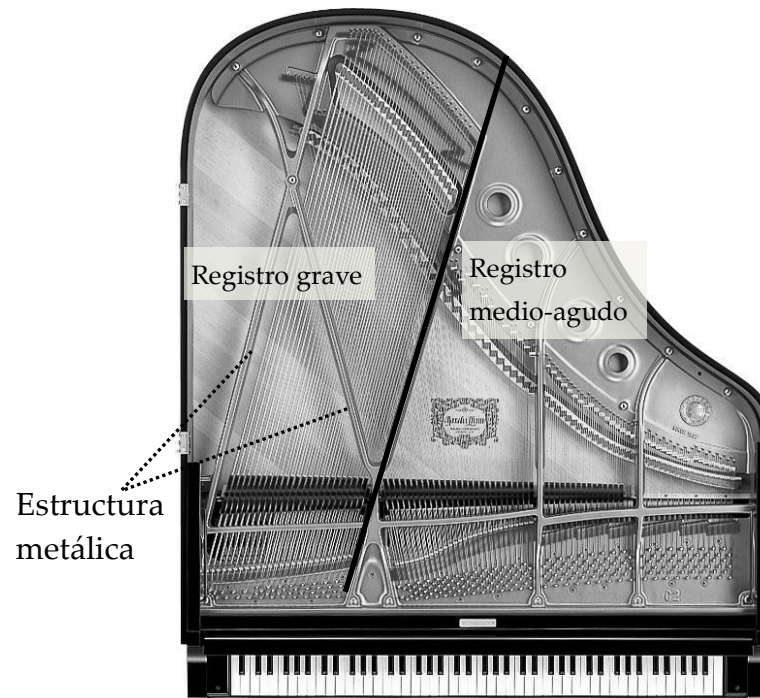
Para intervenir el arpa del piano se utilizan los siguiente objetos:

 Cuchara metálica

 Baqueta de madera

 Botella de vidrio con estrías en la base

 Uno o dos imanes redondos



Plástica Sonora

Nefi H. Dominguez H.

A

1:30" aprox.

30" aprox.

40" aprox.

1- Interpreta estos modelos (ritmo, dinámica) frotando con el borde de la cuchara el entorchado de las cuerdas, en cualquier orden, combinando dinámicas, intercalando silencios breves, modifica el modelo según tu escucha

2- Ataques breves con baqueta, según gráfico

3- Comienza con un **ff** repentino, en registro medio y sigue indicaciones de altura, dinámica y velocidad del modelo de trayectoria

The diagram illustrates the performance of 'Plástica Sonora' in three sections. It features a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right, with a pedal line at the bottom. A spoon icon is shown on the left, and a bottle and orange icon are shown on the right. The score includes dynamic markings (*mf*, *f*, *pp*, *mp*, *ff*), tempo markings (*lento*, *velocidad máxima*), and performance instructions such as 'continua variación de gesto 1', 'último ataque marca inicio de 3', and 'dejar resonancia'. A trajectory line starts at 'registro medio' and rises to 'registro agudo (D6)'. A dynamic transition diagram shows *mf* and *f* with arrows indicating a transition to part 2.

continua variación de gesto 1

último ataque marca inicio de 3

registro agudo (D6)

dejar resonancia

mf < *f* > < > < > < > < >

(dinámica no proporcional al tiempo)

dinámica de transición a parte 2

registro medio

ff

pp

pp

mp

utiliza el *pedal* en cada intervención

Ped.

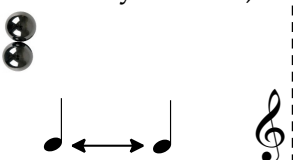
Ped.

lento

velocidad máxima

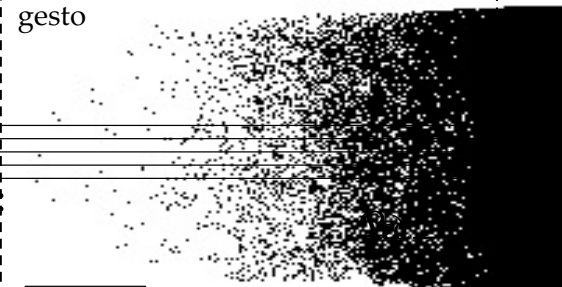
B
30" aprox.
60" aprox.
21" aprox.
60" aprox.

1- Arrastrar imán sobre estructura metálica (asemejando inhalar y exhalar)



fin de gesto

2- Haz un ataque sobre cuerdas o estructura cada 4" , aumenta gradualmente el número de sonidos y reduce el tiempo entre ellos, hasta saturar la textura, según el gráfico

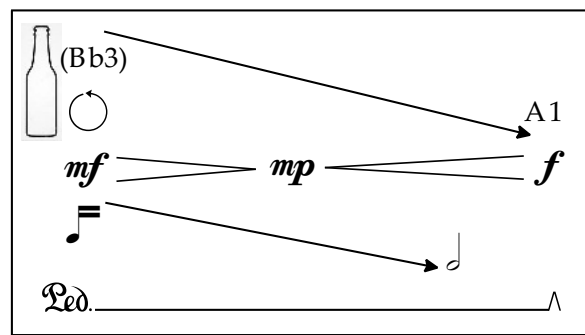


Saturación a lo largo de todo el registro

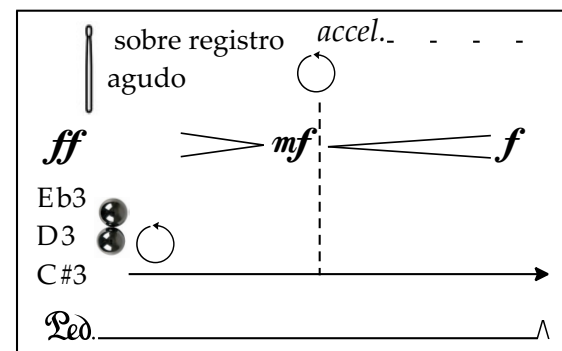
5" aprox.

10" aprox.

3- Toca una vez cada modelo, en cualquier orden, sin silencio intermedio, ayúdate con el pedal



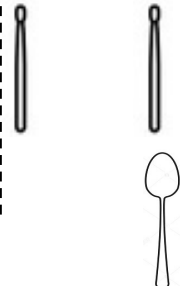
sobre registro agudo *accel.*



○ = 1" cada vuelta

entre *pp - mf* → *f < ff* *ff*

(ped.) Ped...



C

60" aprox.

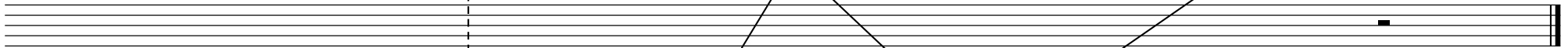
2:30" aprox.

1- Recuerda alguna sonoridad gesto o movimiento que hayas realizado anteriormente e improvisa con ese modelo, generando movimientos contrarios respecto al otro

2- Observa los movimientos de la danza o escucha las sonoridades e improvisa haciendo movimientos o sonidos en paralelo o contrarios respecto al otro (retroalimentación)

2.2-En el punto mas alto del segundo climax debes hacer un silencio súbito, en ese momento, con movientos lentos el danzante dirige su cuerpo hacia el piso.

2.1- En el transcurso de la improvisación generar dos puntos climaticos siguiendo esta trayectoria.



utiliza el *pedal* según lo requieras

Espejismos

6 voces femeninas o masculinas

Percusion 1: jícara de calabaza con semillas y litófono de mosaico

Percusión 2: aerófono de manguera, olla de acero con agua

Percusión 3: lámina flexible

Guitarra acústica preparada

Bajo eléctrico

NEFI H. DOMÍNGUEZ HERRADA

2016/2018

INSTRUCCIONES GENERALES

sim. = similar, repetir indicaciones o texto

↗ = repetir el compás anterior

gliss. = glissando

Improvisación = Las improvisaciones se deben realizar tomando como punto de partida los materiales escritos, según la escucha atenta del momento y dentro del contexto sonoro de la obra.

Algunas improvisaciones tienen tiempos de duración específicos, solo si tiene la indicación **ad lib.** son de duración más libre, aunque se sugiere que estas duren un mínimo de un minuto y un máximo de dos, en estos pasajes **el sonido de la olla cumple la función de avisar el término** de la improvisación.

GUITARRA

la guitarra lleva la siguiente afinación

I- G#3+45 cents, II- G#3+10-13 cents

III- G#3 menos 30 cents

IV- G2 menos 10 cents, V- C#2 +20-25 cents

VI- C#2 menos 23 cents

Adicionalmente se utilizará:

Un slide, una baqueta de madera,

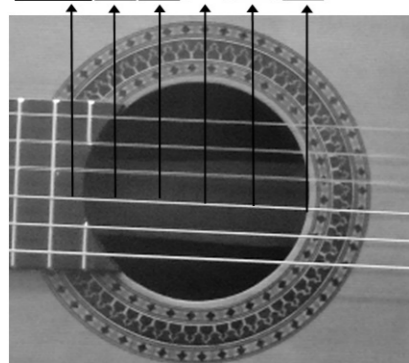
una baqueta superball,

una botella de vidrio chica o mediana con estrias en la base.

Dos pilas AAA

La guitarra puede ir o no amplificada

Traste: 19 20 21 22 23 24



BAJO ELÉCTRICO:

El bajo lleva la siguiente afinación:

I- G3 menos 20 cents, II- C#2 + 30 cents

III- A2, IV- C#1 + 20-25 cents

Adicionalmente se utilizará:

Un plectro de metal (plumilla).

Arco de contrabajo

VOZ

[ue] = emisión con posición de "u" pero pronunciando "e"

"G-R-O" los tres sonidos simultáneos, como el golpe de glotis

‡ = cuarto de tono abajo de # y # = cuarto de tono arriba

La lectura de los textos en idioma nahuatl es similar al español, con las siguientes excepciones:

La "h" se pronuncia de manera expirada o como una "j" suave

La "x" se pronuncia como el sonido de "sh"

La "tz" se pronuncia fuerte.

Todas las palabras se acentúan en penúltima sílaba

Las voces pueden ir o no amplificadas

PERCUSIONES

Percusión 1:

Un mosaico de piso, de al menos 30 x 30 cm, amplificado con micrófono de contacto

Un desarmador plano mediano para percudir el mosaico

Una jícara de calabaza con semillas de frijol hasta 1/4 de la jícara.

Amplificada con micrófono direccional.

Percusión 2:

Una manguera de plástico flexible de 50-60 cm

Una olla de acero de 16 cm x 6cm aprox. con 13 ml. de agua amplificada con micrófono de contacto

Un desarmador plano mediano para percudir la olla.

Percusión 3:

Una lamina flexible de 60 cm x 50 cm aprox. de impresión offset o percusión placha metálica amplificada con micrófono de contacto

Un arco de violín o violonchelo

Una baqueta

La flecha hacia abajo indica que se debe colocar el dedo en parte izquierda del traste, la flecha hacia arriba indica colocar el dedo en parte derecha del traste, en esa posición tocar el armónico

Voz

- emisión con poca presión = sonido parecido al susurro
- voz ord. = voz hablada, sin alturas
- presión max. = máxima presión en la emisión
- emisión nasal = punto de apoyo de la emisión
- ex. = exhalar
- in. = inhalar

Perc. 1

- dejar caer semillas dentro de la jícara el tiempo indicado
- mover semillas con dedos
- mayor movimiento de semillas
- giro con desarmador sobre mosaico
- uso de desarmador sobre mosaico
- movimiento desarmador parecido al arco mango ▢ punta ▽
- giro con desarmador parte de abajo (base)
- soplar en manguera

Perc. 2

- ex. = exhalar
- in. = inhalar
- borde en la parte de arriba de la olla
- un ataque breve de fricción con punta de desarmador en la base de la olla y agitar (vibrato) inmediatamente después para que se prolongue la resonancia por el agua, el tiempo de la duración marcada

Perc. 3

- agitar
- movimiento de arco talón ▢ punta ▽
- arco
- golpe con mano o baqueta
- = girar botella de derecha a izquierda haciendo fricción con la base sobre las cuerdas I, II y III

Gtr.

- baq. = baqueta con tresillos en cuerdas IV, V y VI
- dejar resonancia
- El uso del superball es por medio de fricción
- gitar plectro sobre cuerdas perpendicularmente haciendo fricción con el entorchado
- arco = uso de arco de contrabajo
- s.t = sul tasto
- ord. = ordinario
- s.p. = sul ponticello

B. elec.

OTRAS CONSIDERACIONES IMPORTANTES

La presente obra busca generar texturas sonoras específicas por medio de la incorporación de objetos resonantes, la intervención de la guitarra y el bajo eléctrico con técnicas extendidas así como la afinación específica para generar batimientos. De igual manera las voces generan texturas por medio de distintas técnicas conjunto al uso de la sonoridad de palabras del idioma Náhuatl.

Por tales razones es importante tener en cuenta que:

- Para la interpretación de las partes de improvisación es muy importante tener como referencia los materiales escritos, así como una escucha atenta del ensamble y desarrollar las improvisaciones dentro del contexto sonora de la obra.

-La amplificación de las percusiones con los micrófonos direccionales o de contacto es muy importante ya que sin esta no se escucharán suficientemente, la amplificación no debe sobrepasar el sonido general del ensamble. El bajo eléctrico al ser un instrumento amplificado debe mantenerse dentro de un rango de volumen suficiente para que se escuche pero que **no sobrepase** el volumen de las percusiones.

-Dependiendo las condiciones del espacio en donde se realice la obra deberán amplificarse con microfonos las voces y la guitarra acústica. Esto aplica si el espacio es muy grande o no tiene condiciones acústicas óptimas, pero no aplica si los volúmenes de las percusiones y el bajo son muy altos por falta de una correcta nivelación del volumen.

-Las dinámicas de las percusiones, guitarra y bajo deben ajustarse a la dinámica de las voces.

-Se sugiere tener una disposición del ensamble en donde las percusiones estén a frente, al igual que la guitarra y bajo eléctrico (derecha e izquierda de las percusiones) las voces pueden disponerse atrás y la amplificación en estéreo

TRADUCCIÓN DE PALABRAS Y TEXTO DE LA OBRA

-Las palabras que se utilizan en la obra son las siguientes:

- coame - culebras o serpientes
- yehuayoh - (de, su) piel
- mohuilana - reptar, reptante
- notenyoh - mi voz
- yoltic - se refiere a una *cosa viva*
- tlahtol - palabra
- tonelhuayo - nuestra raíz
- nahualtezcatl - cristal conjurado o espejo encantado
- cahuitl - tiempo
- tenyoh - voz

-El texto que es parte de la obra fue escrito originalmente en español para su posterior traducción al idioma Náhuatl, la traducción fue hecha por el poeta Maurilio Sánchez. El texto en náhuatl y español es el siguiente:

Niccaqui zan tenzazanaca incahuitl	Escucho el murmullo del tiempo,
zan ipan mintoc ce tlen nonquihpiah itenyoh	en el que se incrustó un silencio,
noh huehuexhayaca yehuayoh huetzi,	mi máscara de piel, cae,
xhic ihtah nin nohuetzquiz cotoctic,	mira esta sonrisa rota,
ixhtololomeh uhetzcah ihuan chocah	ojos que ríen y lloran,
apopohcah,	agua humeante,
tlah mohuilana coatl	es la serpiente reptante,
tlah uhecapannihtah icah innih tenyoh	que mira profundo con su voz,
quihcaqui innih mohuilana yehuayoh...	escucha su reptante piel...

Espejismos

Nefi H. Domínguez Herrada

A emisión con poca presión y voz ordinaria

♩ = 75

Voz 1: Exhalar, inhalar
de manera aleatoria
sin sincronía
con sílaba "ha"

Voz 2: *mf* ha - iya - xa - ssss - sah - hain - sh-s-s-s-s-s s - s-s-s-s-s-xa - - - - - thu-oc-tla-o - *mf*

Voz 3: *mp* co - - a - me

Voz 4: emisión nasal
p m - o - u - [ue] - e - [ue] u - o - m *mp* m - o - u - [ue] - e -

Voz 5: *pp*
soplando U con dedo índice vertical en labios
mf similar

Voz 6: *mf* similar

Perc. 1: jícara
mosaico *p* *mp* *mp*
dejar caer semillas poco a poco mover semillas con dedos

Perc. 2: manguera
olla *p*

Guitarra acústica: armónicos
mf *f*

A

14 2

V 1 *mf* ex. in ex. in ex. *mf* *mf*

V 2 *mf* *mp*

V 3 *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

V 4 *mp*

V 5 voz ord. TL *mp* similar

V 6 *mp* similar

Perc. 1 *mf*

Gtr. con slide *mp*

3 21

V 1
mf
 in ex. *3*
 ha - iya-xa - s-s - ... - sh
 voz ord. *3*
 tlah tol na hual tez ca tl to nel hua yo

V 2
mf
 Improvisa con el modelo anterior 4 compases.
 voz ord. *3*
 to o nel huayo na hual tez ca tl to nel hua yo na hual tez ca tl na hual tez ca tl to


V 3
mf
 Improvisa con el modelo anterior 4 compases.
 voz ord. *3*
 tla - ah h to - ol l tla - ah h to -

V 4
mf
 Improvisa con el modelo anterior 4 compases.
 ex. *3* *3*
 hu e au hu e au hu e au hu e au hu e au hu e au hu e au
 in. *3*
 similar

V 5
mf
 Improvisa con el modelo anterior 4 compases.
 voz ord. *3*
 o ui o ui a ui similar

V 6
mf
 Improvisa con el modelo anterior 4 compases.
 voz ord. *3*
 yol tic no ten yo oh yol tic no ten yo oh yol tic no ten yo oh yol tic no ten yo oh yol tic no ten yo oh yol tic no ten yo oh yol tic no

Perc. 1
mf

Gtr.
mf
 botella 
 gliss. gliss. similar
 12 12 12 12 12 10 10 12 14 13 14 16 18 16 16 14 16 16 14 14 16 14
 12 12 12 12 12 10 10 12 14 13 14 16 18 16 16 14 16 16 14 14 16 14
 12 12 12 12 12 10 10 12 14 13 14 16 18 16 16 14 16 16 14 14 16 14

50

Voz 2, 3 o 4

V 5

V 6

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gtr.

B. elec.

C tiempo inicial

voz ord. tza a *mp*

Improvisación ad lib

poca presión voz ord. in. ex. ss sa ha ha *mp*

poca presión voz ord. in. ex. ss sa ha ha *mp*

tiempo inicial

silencio subito

baqueta *mp*

agitar *mf*

arco *mf*

Improvisación ad lib

mosaico

olla

arco

C tiempo inicial

superball, fricción sobre caja *mp*

alterar, quitar parcial o completamente la preparación

arco s.p. *mp*

Explicación dinámica de improvisación:
 comienzan la repetición realizando la acción sonora del compas 51, (esceptuando al 1 que comienza improvisando), los numeros del 1 al 6, indican el orden en que realizarán su improvisación de 4 compases, una vez terminada tu improvisación repite la acción sonora previa, en el número 6 improvisan todos, se acaba la barra de repetición en un silencio súbito

E

76

Voz

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Voz 5

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gtr.

B. elec.

Durante

8 compases

Improvisa

segun tu escucha

siguiendo

el compás

de 5/8

utiliza palabras del texto anterior
(voces)

y sonoridades de secciones pasadas
(voces e instrumentos)

mf

Durante

10 compases

Improvisa

segun tu escucha

desarticulando

el compás

de 5/8

con subdivisiones irregulares

glissandos, etc.,

con tendencia a lo caótico,

utiliza sílabas o palabras del texto anterior

f

Durante

12 compases

Improvisa

segun tu escucha

sonidos

estáticos o

en movimiento,

ya disuelta la divición

del compás

(aunque se continuará marcando)

f

mf



mp

Empty musical staves for the instruments listed on the left.


JUEGOS DE IMPROVISACIÓN

Para cualquier instrumento, objeto resonante, voz, dispositivo electrónico, cualquier número de intérpretes

Nefi H. Domínguez Herrada

Reglas del Juego

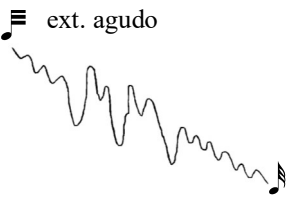

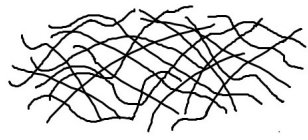
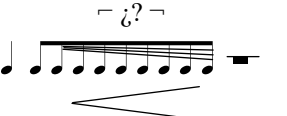
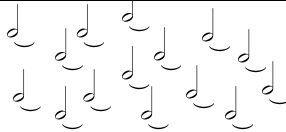




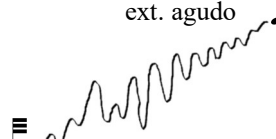

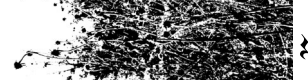
2016

1. El juego requiere una escucha atenta.
2. Cada quien inicia en el momento y la casilla que decida a excepción de las de *silencio* y la de *saturación*.
3. Las casillas sin dinámicas indicadas se definen conforme a lo que requiera el momento, las casillas con dinámicas se interpretan sin cambios.
4. El movimiento sobre el tablero se realiza en “L” igual al movimiento de caballo en el juego de ajedrez.
5. Otro movimiento permitido es como el del rey combinado con el del peón en ajedrez, si avanza **una casilla** el movimiento puede ser en **cualquier dirección** incluida la diagonal, también se puede avanzar **dos casillas** pero en este caso **no** está permitido el movimiento **diagonal**, solo arriba, abajo y a los lados.
6. El tipo de movimiento puede cambiar constantemente.
7. Se puede repetir el tipo de movimiento máximo dos veces consecutivas.
8. Cada casilla se interpreta con una duración entre el mínimo de 13 segundos y máximo de 25 segundos, con excepción de las casillas con tiempo fijos.
9. Entre cada movimiento en el tablero se puede tomar un momento máximo de 8 segundos, o se puede hacer de manera ininterrumpida (concatenada)
10. Se debe cambiar la dirección en cada movimiento, no se debe repetir la misma dirección de manera consecutiva, tomando como direcciones distintas:

11. No se puede repetir la casilla de manera consecutiva
12. La duración mínima del juego es de 5 minutos, la duración total será decisión de los intérpretes y debe acordarse de manera anticipada.
13. Para acabar el juego, te debes dirigir a la casilla de *silencios* o a la casilla de *saturación*, cuando este por cumplirse el tiempo acordado.

Juegos de Improvisación

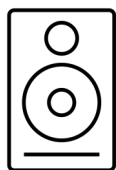
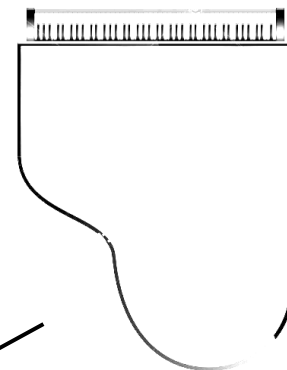
Tablero 2

Nefi H. Domínguez H.

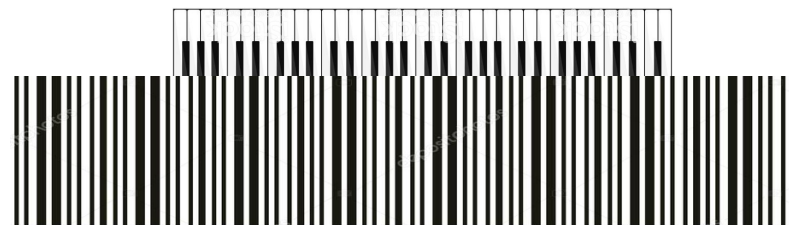
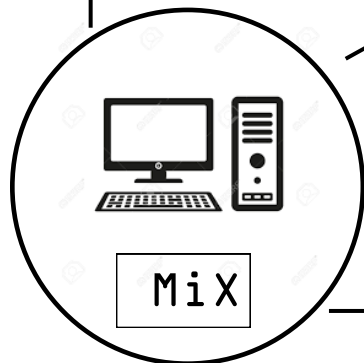
<p>$p \leftrightarrow mf$ Altura en registro medio de tu instrumento</p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 similar $p \leftrightarrow f$ Diferentes alturas</p>	<p>ext. agudo  ext. grave</p>	<p>$\parallel \text{O} \parallel$ Un ataque, cualquier numero de alturas p o mf</p>	<p>$\parallel \text{O} \parallel$  En registro grave</p>	<p> Glissandos múltiples</p>
<p>Sonidos superpuestos sin tonalidad ritmo libre</p>	<p>$\text{— } \text{¿?} \text{—}$  1, 2 o 3 alturas</p>	<p>16 sonidos de armónicos, mínimo 4 distintos</p>	<p> p o mf Diferentes alturas</p>	<p> Interpreta en cualquier orden</p>	<p>$\text{— } \text{¿?} \text{—}$  1, 2 o 3 alturas</p>
<p>canta \leftrightarrow grita dentro o sobre tu instrumento $mf \leftrightarrow ff$</p>	<p> $p \langle mf \rangle pp$</p>	<p>Improvisa una melodía tonal</p>	<p> staccato</p>	<p>15 " silencio</p>	<p>Salta a cualquier casilla</p>
<p>Improvisa libremente</p>	<p>Imita el sonido de uno o de todos</p>	<p>El sonido de los demás es el puno de partida, genera un loop breve durante 40"</p>	<p>Agudiza tu escucha, genera un solo durante 30"</p>	<p>ext. agudo  ext. grave</p>	<p>Sonidos percutidos y desarticulados</p>
<p>20" silencio</p>	<p>$\text{— } \text{¿?} \text{—}$  Una altura aguda</p>	<p>3 sonidos sfz</p>	<p>Tremolo con una, dos o mas alturas, en registro: grave, medio y agudo, uno en cada registro y en cualquier orden p o mf</p>	<p>Una altura acelera y desacelera</p>	<p> $mf \langle ff \rangle$ saturación</p>

CAJAS:

ACÚSTICA Y ELÉCTRICA

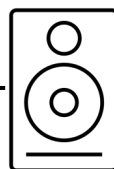


Piano preparado y electrónica fija



Nefi H. Domínguez Herrada

2017



Indicaciones para la preparación del piano

El arpa del piano se divide en 6 secciones y se prepara de la siguiente manera:

1- De A1 a A#3; se coloca una lámina de 15 cm x 55 cm.

2- De B3 a F4; se coloca una lámina de 15 cm x 55 cm

3- De F#4 a E5; se prepara con pinzas de plástico en distintos puntos, en las siguientes proporciones:

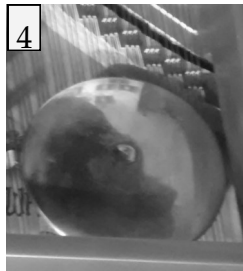
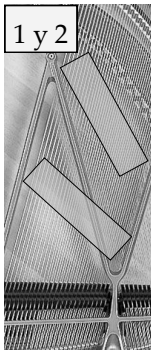
F#4— 1/4, G4— 1/3, G#4— 2/3, A4— 1/3, A#4—2/5, B4—6/13, C5—2/5, C#5—1/5, D5—2/3, D#5—9/11, E5—6/7.

- Las proporciones son sugerencias y pueden ser modificadas por el intérprete.

4- De F5 a D6; se coloca sobre las cuerdas una tapa de acero de: 15 cm.

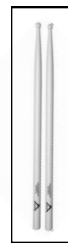
5- De D#6 a G7; se coloca papel aluminio en las cuerdas y 6-8 semillas de nuez.

6- De G#7 a C9; se coloca un manojo de 5-6 llaves sobre las cuerdas. Las siguientes imágenes muestran la preparación:



Adicionalmente se utilizarán:

- Una o dos baquetas duras (madera)
- Una baqueta superball
- Cronómetro
- Micrófono para amplificar el piano
- Secuencia de audio (proporcionada por el compositor).



baquetas



superball


Nota: Los distintos modelos de piano tienen algunas diferencias en la estructura de soporte de acero, por lo que se pueden adaptar los registros de cada una de las secciones que propone la obra.



Explicación de simbología gráfica


- Una altura = ● , dos alturas en segunda menor = ◐ , tres alturas en segunda menor = ▲

- Si son de color negro su duración es breve, si son de color blanco su duración es larga. Se debe alternar tecla blanca y negra, sin un orden tonal.

- Cluster mano = ■ Cluster brazo = ■■ , color negro duración breve, blanco duración larga, ejemplo □ □□ , se realizan en el teclado.

- Este símbolo gráfico  se utiliza en la sección 4 del arpa, indica que se gira la tapa sobre las cuerdas de derecha a izquierda.

- Este símbolo gráfico  y  se utiliza en la sección 6, indica que se toman las llaves para usarlas como plectro a lo largo del área (alturas) que cubre la sección, hacia arriba extremos agudos, hacia abajo menos agudos. El gráfico pequeño indica menor área de alturas

- Este símbolo gráfico  se utiliza en la sección 1, indica el recorrido en el área de la sección con el superball

① A1— A#3

* Los eventos gráficos que ocurren dentro de las indicaciones de sección, se interpretan considerando la altura mas grave en el extremo bajo, la mas aguda en el extremo alto. En este ejemplo, vemos sección 1, *la1* altura más grave, hasta *la3* altura más aguda, las alturas intermedias se distribuyen a lo largo de estos dos extremos. La misma indicación es para las demás secciones.

INDICACIONES ADICIONALES

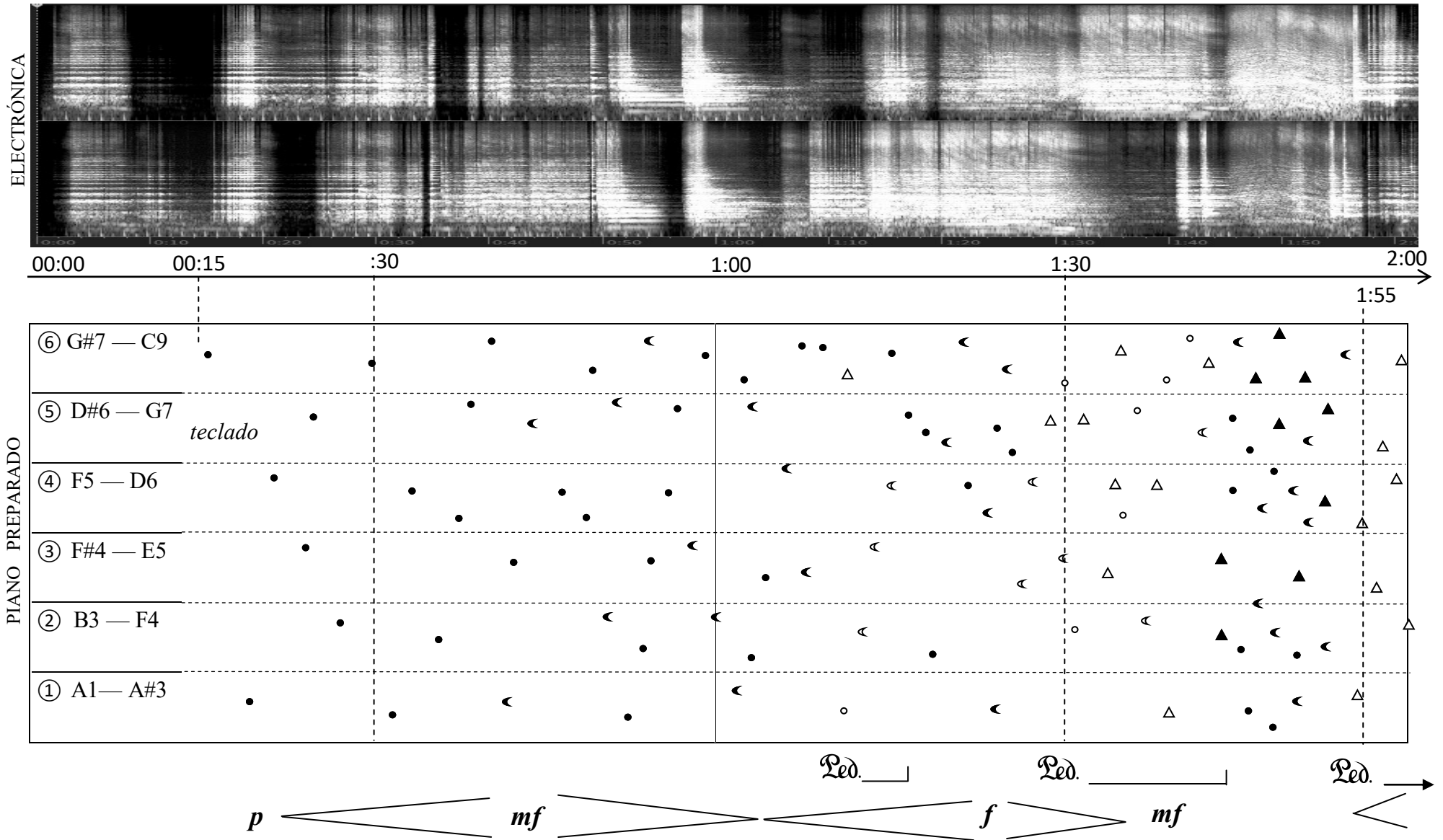
- Las indicaciones de **Improvisación** deben realizarse tomando como referente la secuencia de audio no solo del momento en que esta indicada la improvisación, sino de la totalidad de la secuencia de audio por lo que debes conocerla y recordarla, además de tu escucha e imaginación.

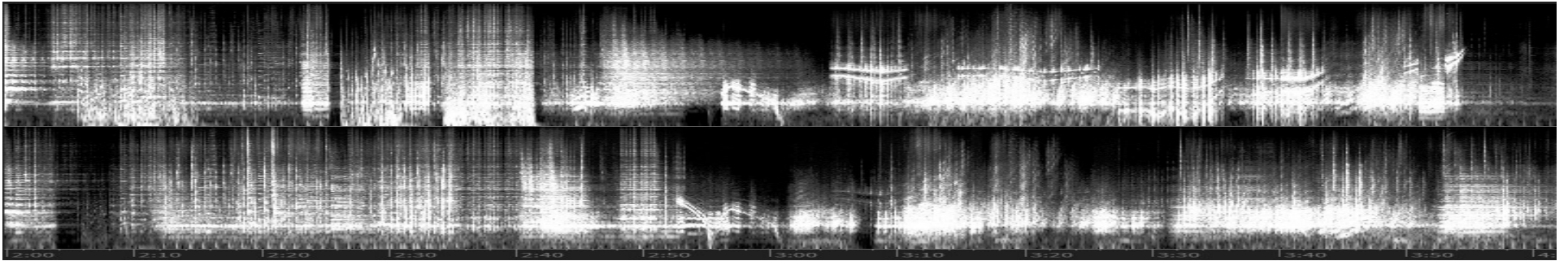
- Debes **utilizar un cronómetro** para coordinarte con las indicaciones de tiempo y con la secuencia de audio.

- Se debe **amplificar** el piano con micrófono.

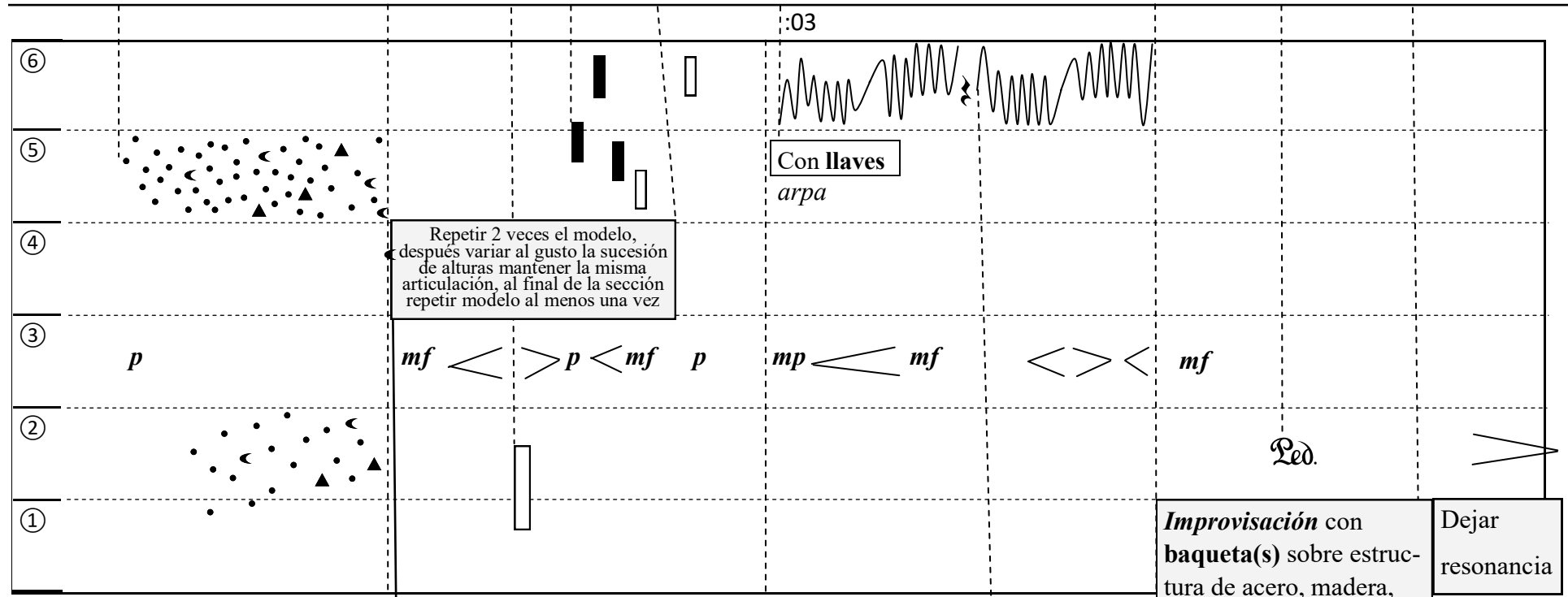
CAJAS: ACÚSTICA Y ELÉCTRICA

Nefi H. Domínguez Herrada





2:01 2:10 2:30 2:40 2:45 2:50 3:00 3:30 3:40 3:50 4:00 →



Repetir 2 veces el modelo, después variar al gusto la sucesión de alturas mantener la misma articulación, al final de la sección repetir modelo al menos una vez

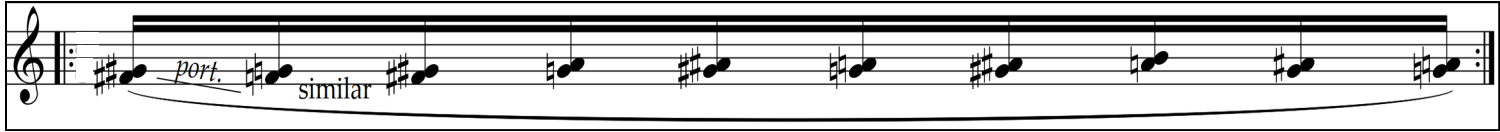
Con llaves arpa

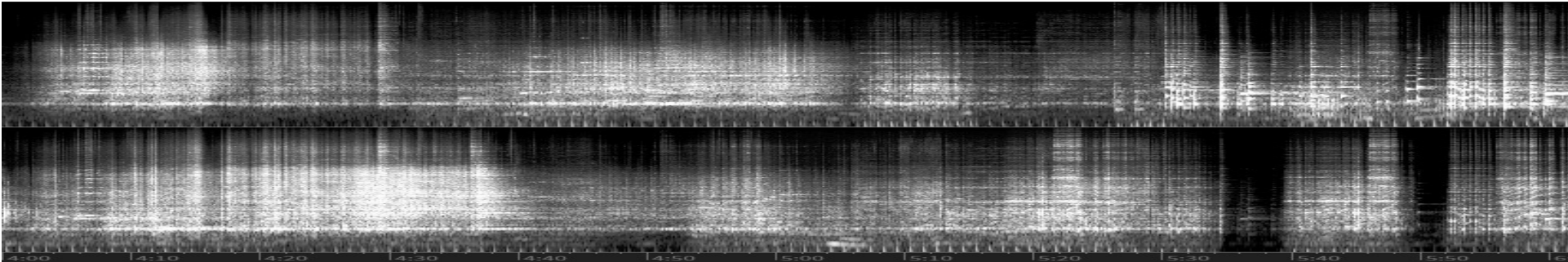
Improvización con baqueta(s) sobre estructura de acero, madera, tensores de cuerdas y cuerdas de región grave.

Dejar resonancia

Con superball sobre madera
3:05 - vib. 3:15

etc.



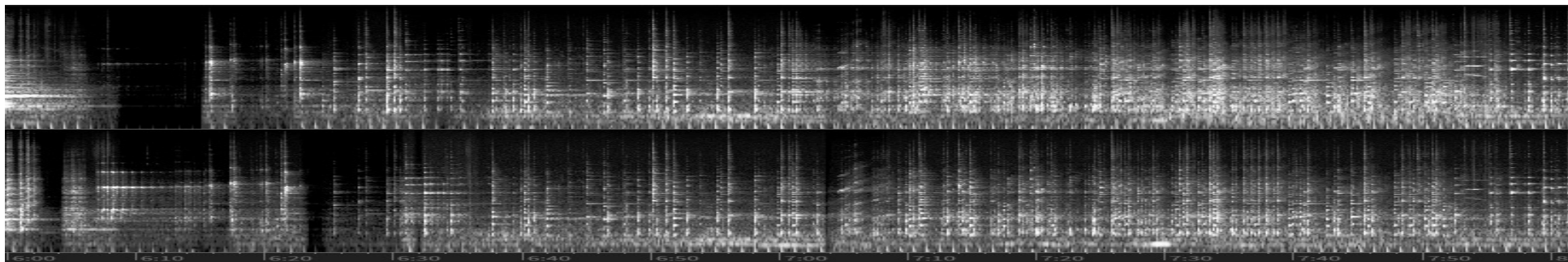


4:01 :05 4:30 4:56 5:00 5:15 5:30 :35 5:45 6:00 →

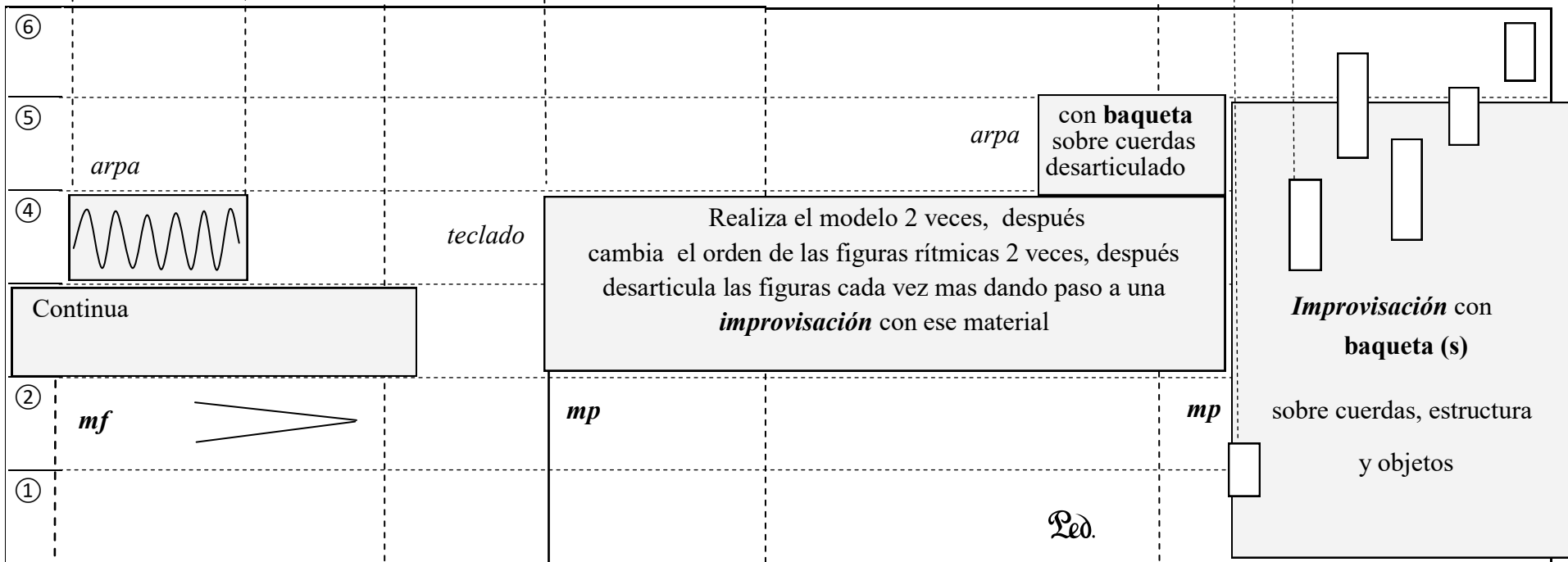
⑥										
⑤	<i>arpa</i> Girar con presión							Dejar caer semillas sobre cuerdas desde 15 cm aprox.		
④	der. lzc.									<i>mf</i>
③		<i>mf</i>		<i>f</i>					<i>teclado</i> <i>mf</i>	Repetir la secuencia, alturas libres
②				<i>mf</i>		<i>p</i>				
①										Superball sobre cuerdas, distintas alturas

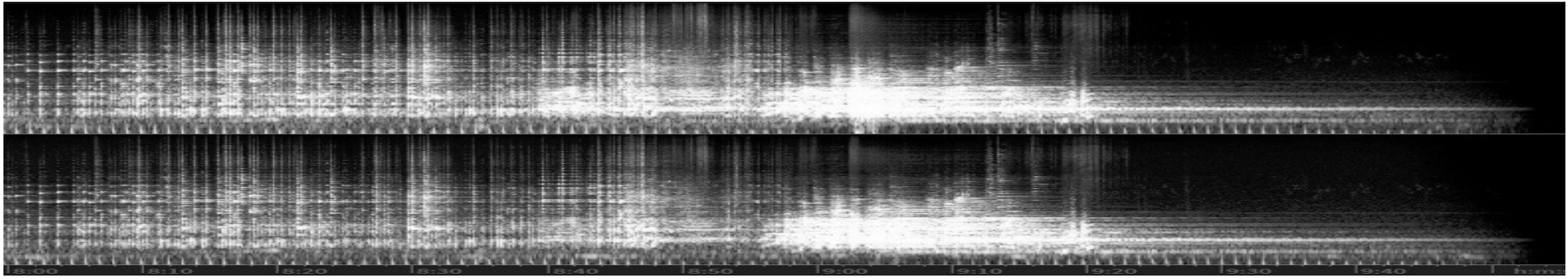
Ped.

Ped.

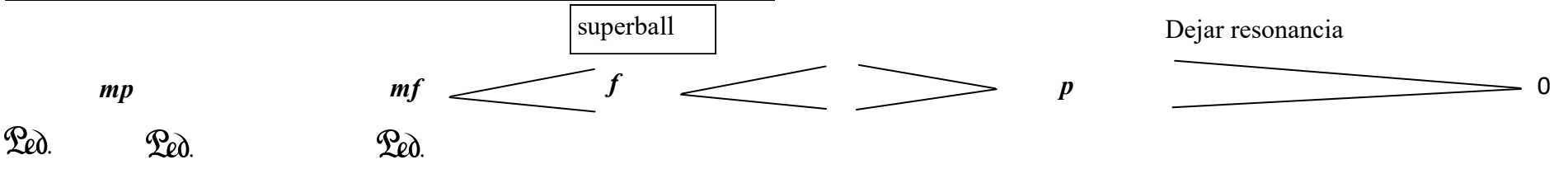
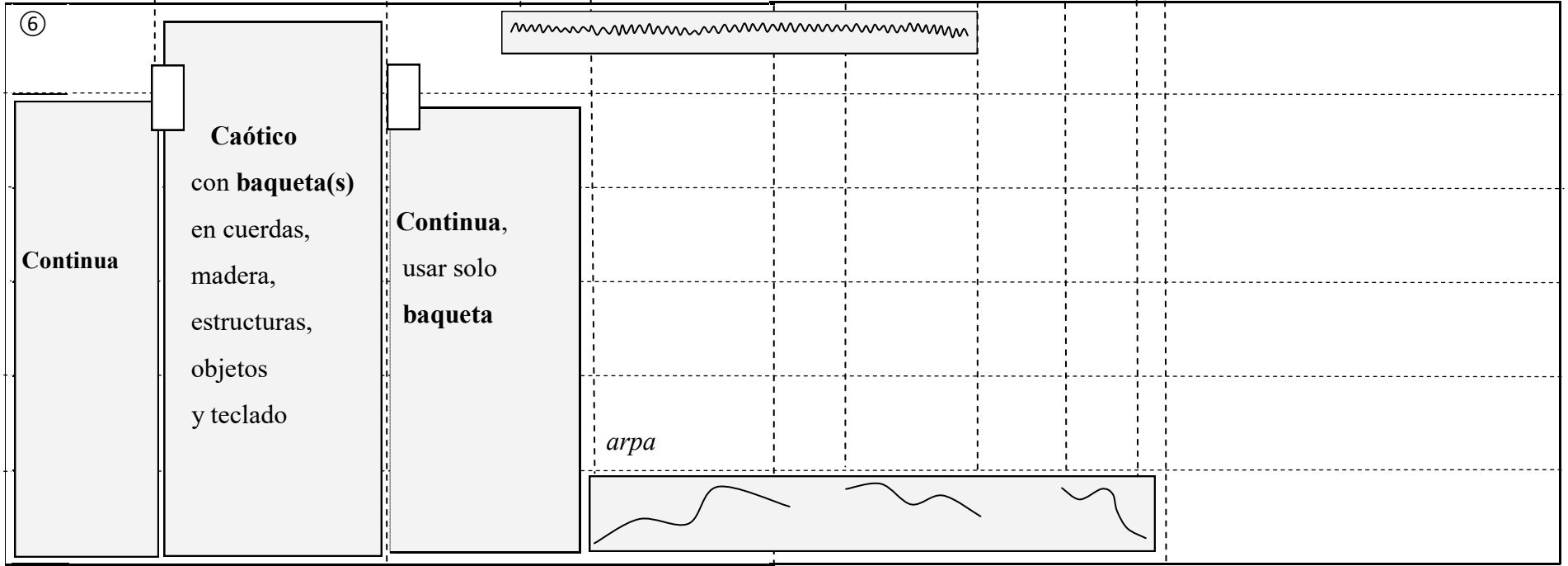


6:01 :05 — 6:20 6:30 6:40 7:00 7:30 :35 :41 8:00 →





8:01 8:15 8:30 8:40 :46 9:00 :05 9:15 9:21 :27 :30



Neneminih Ehecatl

Voz, percusión (plato suspendido, tarola y tom de piso)
violín y contrabajo

Nefi H. Domínguez Herrada

2018

Voz

emisión poca presión (parecido al susurro) in. inhalar vibrato

emisión ordinaria ex. exhalar

Perc.

fricción con punta de baqueta

ordinario sobre platillo

ordinario sobre parche tarola

ordinario sobre parche tom de piso

Vln.

altura muy aguda aleatoria

alturas aleatorias cercanas a la región de la plica

armónicos aleatorios

arco detrás del mástil

fricción con arco con presión y con giro de muñeca de derecha a izquierda en región de talón

movimiento de arco a manera de tremolo

Cb.

arco sobre caja debajo cuerdas.

golpe con punta de los 5 dedos juntos sobre caja

Instrucciones 1

⚡ = Repetir el compás

sobre todo el cuerpo del costado de tarola o tom (no parche) y costado de plato

escobilla

baqueta

fricción con superball sobre parche.

superball chico

superball grande

Indicaciones para violín y contrabajo

s.v. sin vibrato

s.t. sul tasto

ord. ordinario

s.p. sul ponticello

mucho vibrato

glissando siguiendo la dirección y región indicada.

El glissando de altura indeterminada, se realiza tapando cuerdas con la mano con poca presión más poca presión de arco, para generar un textura.

subarmónico aleatorio

[= par de cuerdas

pres. +

Mantener las distancias intervalicas del acorde entre parentesis pero desplazando la posición segun el gráfico. Cada cuerda tiene una o dos duraciones se eligen de manera aleatoria, realizar simultaneidad dentro de lo posible.

Instrucciones 2

Afinación (scordatura)

Violín	Contrabajo	Tarola y tom
I - D# mas 20 cents	I - G menos 30 cents	
II - A menos 30 cents	II - C# mas 10 cents	A finar hacia los graves
III - D mas 20 cents	III - A menos 30 cents	
IV - Gb mas 30 cents	IV - D# mas 20 cents	

Las alturas escritas para el violín y el contrabajo se leen de forma usual (sin transposición) aunque las alturas resultantes serán otras.

Indicaciones para la Voz:

La voz puede ser femenina o masculina.

Para la pronunciación del texto en Nahuatl es parecida al español con las siguientes excepciones:

La "h" se pronuncia aspirada como una "j" suave

La "x" se pronuncia como "sh"

La "tz" se pronuncia fuerte

Todas las palabras se acentúan en penúltima sílaba

Indicaciones para la Improvisación:

En general los momentos de improvisación (como la elección de alturas etc., en las partes abiertas) se debe realizar conforme a la *escucha atenta* del momento.

Neneminih Ehecatl

Nefi H. Dominguez H.

♩ = 70-75

emision poca presion

ex.

Voz

e he e he e he ca -

p

Perc.

platillo
tarola
tom de piso

pp *p*

Vln.

II sulpont

pp *p*

arco detras del mastil

arco sobre caja debajo cuerdas

similar

similar

p *p* *mf*

2 7

e he ca - e he ca -

mp *mf*

f *mp* *f*

11

mf e he e he *f*

in. ex. sim.

mp *p*

mp *mf*

golpe sobre caja

poca pres.

in.

Para articular el texto, la voz debe imitar y variar el ritmo del instrumento que decida, alturas entre graves y medios (no cambiar bruscamente de alturas), dinamica siempre acorde con los demas

emision ordinaria

3

pp

punta baq.

III y IV

con legno batuto

mf

pizz.

p

mf

16

f

p

21

Neneminih

ehecatl

mf

arco IV

pres. +

mf

mf

arco I

pres. +

apagar cuerda

mf



25

Xhi nech xhoannahtetzilo ipan tlalticpac

mf 3 3 3 3

mf 6 6 6 6

mf I II III IV

cambiar armónicos

29

Xhtetzihloh in noh

mf 6 6 6 6 6 6 6 6

mf s.t.+

mf gliss. gliss.

f cualquier armónico artificial en I

s.p.

32

tlacaquiliz

tlah neneminih

mf *mf* *f* *f* *f*

pizz. gliss. arco

gliss.

ord. arco II, I (12) s.p.

arco I

subarmónico aleatorio III

f *mf* *mf* *f* *f*

III pizz.

37

Mohpatla tlah ehecachicactli chihtoc poctli

mf *mf* *mf* *mf* *mp* *mp*

pp *f* *p*

s.p. ord s.p.

s.v. pres. +

I	
II	
III	
IV	<i>mf</i>

f

6 41

Niccaqui tlaszazanatza innih

VARIACIÓN LIBRE CAÓTICO

VARIACIÓN LIBRE CAÓTICO

s.v. Una altura, libre

s.v. Una altura, libre

mp mf f mp

mp 6 6 mf 6 6 f

I mp mf f

II

III

IV mp

46

tlaszizigaricayotl in ahcicamatil

fricción

mp mp mp

mp p mf mp

II s.p.

s.p.

ord.

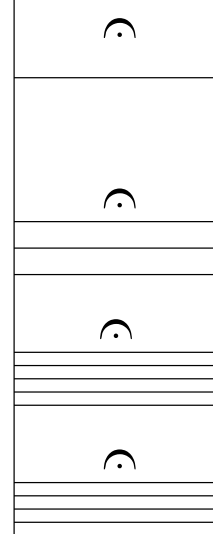
s.p.

s.t.

gliss. altura indeterminada

Dinámica de Improvisación: Vuelo de Aves

- 54 1- Asignar un turno del 1 al 4. El número 1 comienza improvisando un material a manera de loop.
- 2- En el momento que lo decida, el número 2 imita a 1, lo mas parecido posible y también genera su loop. En el momento que decida el 3 imita a 2 y genera su loop, de la misma manera el 4 imita a 3.
- 3- Mantener la interaccion sin cambios 15 segundos aproximadamente. **Nadie deja de sonar**
- 4-El número 4 propone un material distinto y lo repite a manera de loop.
- 5- El número 1 imita al 4, (**mismas indicaciones de imitar en el momento que decida, lo mas parecido posible y en loop**), el 2 imita a 1, el 3 a 2 mantienen sus loops de imitacion segun su escucha.
- 6- El 3 propone un material distinto, el 4 imita a 3, el 1 imita a 4, el 2 imita a 1, mantienen interaccion segun la escucha.
- 7- El 2 propone un material distinto, el 3 imita a 2, el 4 imita a 3, el 1 imita a 4, mantienen interaccion segun la escucha.
- 8- El número 1 propone material distinto, 2 imita 1, 3 imita a 2, 4 imita 3, mantienen loops, 4 propone material distinto, se repite la secuencia.
- 9- Realizar al menos dos vueltas de la secuencia completa.
- 10- Para terminar la dinámica de improvisación, bajar volumen gradual y simultaneamente hasta cero.



58 lee el siguiente texto de manera ordinaria

Viento caminante,
 envuelve mis pasos sobre la tierra,
 envuelve a mi oído, que caminante,
 cambia a ventisca forma de humo,
 escucho el ruido silencioso del pensamiento

continuar una vez terminado el texto

s.v.

armónico artificial lo mas agudo posible

similar

mp

p

mp

ppp

ppp

mf

[12]

[12]