

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA

“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

TESIS DOCTORAL

La gramática y articulación de estrategias para la improvisación en la
composición
de música contemporánea

Presentado a los efectos de cumplimentar los requerimientos del Doctorado en Música
(Área composición)

Leandro Daniel Giménez

Director de tesis: Dr. Pablo Cetta

Índice

Estructura de la tesis.

Capítulo 1: Introducción	5
Capítulo 2: Antecedentes.....	29
Capítulo 3: Análisis.....	62
Capítulo 4: Desarrollos.....	176
Capítulo 5: Conclusiones.....	257

Capítulo 1

1 - Introducción.....	5
1.1 - Delimitación del objeto de estudio.....	5
1.2 - Preguntas de investigación.....	10
1.3 - Estado del arte.....	11
1.4 - Marco teórico.....	17
1.5 - Objetivos.....	23
1.5a - Objetivos generales.....	23
1.5b - Objetivos específicos.....	24
1.6 - Hipótesis.....	25
1.7 - Metodología.....	25

Capítulo 2

2 - Antecedentes.....	29
2.1 - Música intuitiva y azar.....	30
2.1.1 Música intuitiva.....	30
2.1.2 Azar e indeterminación.....	35
2.2 - Libre improvisación.....	40
2.3 - Improvisador-intérprete.....	45
2.4 - Tradición-improvisación-composición.....	49
2.5 - Nuevas Tecnologías.....	51
2.6 - Antecedentes en la obra del autor de la tesis.....	53

Capítulo 3

3 – Experimentación, observación y análisis.....	62
3.1- Improvisaciones Experimentales.....	62
3.1.1- Improvisaciones con restricciones formales, temporales y de materiales...	64
3.1.2- Improvisaciones libres.....	69
3.1.3- Improvisaciones con restricciones de gesto y estilo.....	76
3.1.4- Improvisaciones con restricciones tímbricas.....	81
3.2 Análisis de obras.....	93

3.2.1 <i>Crossfade</i> Valentín Garvie.....	94
3.2.2 <i>Contemporary Chaos Practices Part 1 (2017)</i> Ingrid Laubrock.....	118
3.2.3 Gerardo Gandini.....	158
3.2.3.a <i>Pierrot en el desierto</i>	158
3.2.3.b <i>Pájaro profeta</i>	169
Capítulo 4	
4 - Explicación y desarrollo.....	176
4.1.- Taxonomía.....	176
4.2 - Obras compuestas.....	183
4.2.1 - <i>Clown</i>	184
4.2.2 - <i>Espacio-Tiempo</i>	209
4.2.3 - <i>Con o sin ayuda</i>	221
4.2.4 - <i>Apenas un huésped</i>	236
4.2.5 - <i>Más allá del original y la copia</i>	243
Capítulo 5	
5- Conclusiones.....	257
Anexo.....	266

Capítulo 1

1.1- Delimitación del objeto de estudio

La improvisación musical es una habilidad desarrollada por el ser humano que, desde tiempos inmemoriales, se ha convertido en una práctica presente en diferentes culturas a lo largo de los siglos. Es común en occidente tanto en el ámbito académico como en los ámbitos populares.

En este sentido existen diversas concepciones de la improvisación y descripciones de modos de improvisar que tienen profunda relación con cuestiones idiomáticas y estilísticas. Podemos citar tres ejemplos significativos: la música hindustaní, el flamenco y la música del período Barroco.

En el primer caso, la práctica de la improvisación tiene una gran importancia y muestra una síntesis de influencias muy variadas en la música hindustaní del norte de India. El *raga* es el marco variable de esta estética musical. El *svara* (división de la octava en 7 partes no iguales) y el *sruti* (el intervalo más pequeño que no está definido rigurosamente y tiene funciones ornamentales) son los intervalos empleados y también son materiales móviles y maleables. La improvisación es para esta estética musical inseparable de la actividad musical.

En el segundo caso, la estructura musical del flamenco no adopta una forma definida hasta el momento de la interpretación. La estructura se llama “palo” y determina la selección de la secuencia armónica pero la forma en que se usa se decide durante la interpretación. Su duración no es fija. La armonía cambia cuando las variaciones que se realizan sobre cada acorde llegan a su fin.

Finalmente, en gran parte de la música barroca se manifiesta una fuerte presencia de la improvisación tanto en la dimensión melódica como armónica. El clavecinista y director de conjuntos de música barroca Lionel Salter, al ser consultado por Derek Bailey acerca del alcance de la improvisación en el Barroco, considera que hay que tener en cuenta que la música barroca, tal como estaba escrita, tenía la función de refrescarle la memoria al intérprete. Solo representaba el esqueleto de lo que tenía que sonar, de modo que un violinista sabía que tenía que ornamentar lo que hubiera escrito en la partitura. En este sentido, había un elemento de improvisación (Bailey, 1980, p. 66).

El alcance de la palabra improvisación, como puede observarse, es inmenso y cada género tiene una interpretación propia de la improvisación musical. Es necesario, llegados a este punto, delimitar y definir el objeto de estudio de esta tesis.

La presente investigación considera la improvisación como una experiencia intersubjetiva, un proceso creativo que se realiza en tiempo real (decisión del ahora), una secuencia discursiva individual que es simultánea con otros discursos individuales que interactúan y repercuten unos sobre otros (improvisación colectiva). Propone una actividad colectiva autorregulada en la que participan no sólo los improvisadores sino también el compositor. En lo que respecta a cuestiones formales, estructurales y de la organización de los

materiales sonoros utilizados se interpretará la improvisación dentro del marco de referencia estilístico de la música contemporánea académica de los siglos XX y XXI.

El trabajo, estrictamente, se ajusta al estudio de la articulación de un corpus de estrategias de la improvisación en la música contemporánea con los procesos compositivos en tiempo diferido. De la música popular se tendrá solamente en cuenta el jazz. No se considerará el desarrollo de la improvisación en la música académica anterior al siglo XX. Este recorte se establece también a partir de un análisis de obras contemporáneas que se articulan con procesos improvisados y que contienen rasgos estéticos comunes en su tratamiento.

Existen composiciones de música académica contemporánea que articulan procesos creativos improvisados (tiempo real) con otros compositivos (tiempo diferido). Estos procesos improvisados no cuentan con una taxonomía precisa y su interacción con la composición no está claramente definida. Frente a esta escena surgen interrogantes acerca de la toma de decisiones; del control del compositor en el grado de determinación e indeterminación de las obras que abordan esta problemática (en su realización); del proceso compositivo del improvisador y de cómo ambos se condicionan mutuamente. En este sentido, es necesario abordar el estudio de la improvisación teniendo en cuenta la complejidad perceptiva que estos presentan en cuestiones formales y de superficie, así como la interacción que se produce entre la improvisación y los modelos discursivos¹ propios de las expresiones de los siglos XX y XXI con el fin de formalizar estos procesos por medio de la creación de una taxonomía de gestos y estrategias de improvisación.

¹ Wade Matthews emplea el término modelo como un canon que define la forma y contenidos tipo de un producto, como una especie de “ideal platónico” (Matthews, 2012, p. 38).

El presente trabajo se nutre de dos fuentes principales. Por un lado, de los datos que provienen del análisis de un corpus de obras escogidas e improvisaciones experimentales realizadas para esta tesis y, por otro, del análisis y la reflexión sobre mi propia experiencia como compositor e improvisador. A partir de toda la información procesada y a través de las teorías que servirán de marco a la presente investigación, se demostrará la existencia de gestos recurrentes dentro de la improvisación de música contemporánea y de un acto compositivo instantáneo consciente construido por el intérprete-improvisador de música contemporánea y cómo éste articula e interviene en los procesos creativos en tiempo diferido. Para ampliar el concepto de acto compositivo instantáneo Wade Matthews señala el término “acto reflexionado” del compositor Pierre Boulez, que determina que sólo puede producirse un proceso creativo a través de la reflexión y que esta reflexión no es necesariamente un producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación (Matthews, 2012, p.23).

Para determinar una taxonomía de gestos y estrategias de improvisación en la música es esencial analizar de qué modo la participación del improvisador incide en la composición. Las libertades y restricciones del compositor y del improvisador inciden en la toma de decisiones sistemáticas tanto formales como estructurales. Ambos procesos actúan uno sobre otro, por lo que se minimiza la disparidad entre compositor e intérprete (compositor-improvisador-intérprete). Aquí se considera este proceso creativo como una actividad colectiva entre compositor e improvisadores.

La presente investigación propone, a partir del análisis, determinar la gestualidad, las restricciones en las unidades gramaticales y las pautas estilísticas de la improvisación en la música contemporánea de los siglos XX y XXI. El corpus de obras compuestas se registrará de

acuerdo con la taxonomía de las estrategias para la improvisación que se haya definido en la investigación.

Las obras de música contemporánea que articulan la composición y la improvisación se caracterizan por una menor rigidez formal. La estructura está condicionada por el grado de participación creativa del improvisador y el resultado, desde un punto de vista *poiético*, es una pieza formalmente abierta². La toma de decisiones compartida entre el compositor y los improvisadores genera un producto-proceso que se crea en el momento con resultados formales variables y de superficie también variable. Así como Umberto Eco en *Lector in fabula* señala el texto como una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar a partir de una iniciativa interpretativa pero con una cierta tendencia hacia la univocidad y que todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del receptor, de quien se requieren ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes (Eco, 1979, p. 79), el presente trabajo entiende los procesos creativos musicales en este mismo sentido y prevé un *auditor modelo* con una serie de competencias que sean capaces de dar contenido a la gramática musical propuesta.

² Umberto Eco señala la autonomía ejecutiva concedida al intérprete en cierta música del siglo XX, el cual no solo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor, sino que debe intervenir francamente en la forma de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora (...) las obras musicales con este grado de autonomía consisten, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente (Eco, 1979, p. 33).

1.2- Preguntas de Investigación

En lo que respecta a cuestiones estéticas se presentan las siguientes preguntas: ¿Existe una estética-estilo dentro de la música contemporánea improvisada? ¿Qué materiales o elementos lo determinan? ¿Cómo interviene el intérprete-improvisador en la creación de un estilo o estética musical contemporánea? Los gestos de un estilo y los materiales que lo conforman determinan una estética y un marco discursivo. En la improvisación contemporánea este marco interactúa con el intérprete y al mismo tiempo restringe los límites de la improvisación; al ser los materiales y gestos producto de la improvisación, el marco discursivo es flexible y puede cambiar en el tiempo. En este sentido el papel del improvisador es determinante.

Para lograr formular una taxonomía de gestos dentro de una gramática propia del improvisador de música contemporánea es preciso indagar las metodologías que utiliza. Se plantea el siguiente interrogante: ¿Existe un método o modo de sistematización para un discurso de improvisación contemporáneo? La conformación de un estilo dentro de la música contemporánea con algún grado de improvisación requiere delimitar cuál o cuáles serán las metodologías utilizadas por los intérpretes ya que estas determinan los materiales que conforman los gestos y el estilo.

En relación con los aspectos perceptivos de la improvisación en la música contemporánea se suscitan las siguientes cuestiones: ¿Hay una brecha cognitiva entre la escucha, secuencia de eventos y su organización? ¿Cómo se articulan los procesos de *poiesis* y *estesis* en la improvisación contemporánea? La improvisación, a diferencia de la composición, es un proceso que se construye en el tiempo y no un producto ya terminado que se ofrece como tal en un paso

posterior al proceso creativo. La escucha de la improvisación contemporánea supone una disposición perceptiva que enfoque su atención en esta problemática.

Existen otros interrogantes relacionados con la articulación y la toma de decisiones entre los procesos creativos en tiempo real y los procesos creativos en tiempo diferido. Es preciso para la presente investigación definir: ¿De qué manera se articula el carácter formal dinámico de la improvisación en la composición de obras contemporáneas que desarrollen ambos procesos creativos? ¿Cómo actúan la intuición y las restricciones intuitivas en la toma de decisiones en la composición y en la improvisación? ¿Cómo influye esto en las composiciones con diferente grado de improvisación? ¿Cómo incorporar el lenguaje contemporáneo a la improvisación?

Todas estas preguntas son un requisito para poder responder el planteamiento principal que conduce esta investigación: ¿Pueden estos procesos en tiempo real ser una invención reflexionada consciente de una secuencia de eventos organizados que construye un individuo y que puede depender de varias fuentes (matemática, histórica, filosófica, etc.)? Y de ser así, ¿cómo se articulan con procesos compositivos en tiempo diferido y las nuevas tecnologías?

1.3- Estado del arte

Para un correcto análisis de la improvisación en el universo musical contemporáneo y el adecuado estudio de su articulación con la composición es conveniente repasar ciertos antecedentes teóricos desarrollados en esta área y así estar en condiciones de brindar una mirada más acabada del tratamiento de sus gestos y pautas de estilo, elaborar una taxonomía de estrategias de improvisación que funcionen como una caja de herramientas conceptual y lograr un análisis integral.

Una de las líneas de investigación de este trabajo se centra en la relación entre compositor e intérprete. En este sentido es oportuno distinguir el trabajo realizado por Arnold Whittall en *Composer-performer collaborations in the long twentieth century*. Aquí describe cómo durante el siglo xx, en ciertas composiciones musicales con rasgos de indeterminación, de aleatoriedad y con un grado de libertad en las elecciones, el intérprete es invitado a ocupar un rol central en los procesos creativos. En principio el autor señala la necesidad de desarrollar un sistema de notación que sea lo suficientemente claro como para permitir una apropiada colaboración sin la necesidad de un contacto directo entre compositor e intérprete. Whittall plantea una diferenciación entre las obras en las que el intérprete no conoce al compositor y aquellas en las que este es consultado desde las primeras etapas del proceso hasta su finalización. Para el autor encontrar aquí una participación creadora del intérprete no es tan común. Señala composiciones indeterminadas, como *1960* de La Monte Young o *It* (1963) de Karlheinz Stockhausen, en donde el intérprete ocupa un rol secundario, así como *Mortuous plango, vivos voco* (1980) de Jonathan Harvey o *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Stockhausen, en las cuales la temática se centra en la interacción entre la electrónica con fuentes de sonidos tradicionales. Whittall indica que es posible documentar este proceso colaborativo con mayor certeza en el momento en que está sucediendo. Algunos casos mencionados en *Composer-performer collaborations in the long twentieth century* son los siguientes:

- El caso del compositor Benjamin Britten (1913-1976) y del cantante Peter Pears (1910-1986). Esta colaboración, en la que las dos personas pasan mucho tiempo juntas y de la que no dejaron registros detallados de exactamente cuál es la participación creadora del intérprete, se sostuvo por cuarenta años e indudablemente influyó en la obra del compositor. Es evidente la cooperación de Pears en la selección de textos o temas particulares para las obras de

Britten (*Peter Grimes and A Midsummer Night's Dream, The Songs and Proverbs of William Blake and The Poet's Echo*) y el modo en que sus cualidades técnicas y expresivas como intérprete resuenan en el estilo musical del compositor. Whittall señala que muchas de las obras compuestas entre *Seven Sonnets of Michelangelo* (1940) y *A Birthday Hansel* (1975) son pensadas para ser interpretadas por Pears.

- El período de colaboración entre Cornelius Cardew y compositores americanos (Cage, Feldman, Wolff). Obras como *Autumn '60, Octet '61* y *Treatise* (1963-67) requieren una participación activa y responsable de los intérpretes, en las cuales toman decisiones macroestructurales como dónde comenzar, detenerse y, fundamentalmente, cómo unir los eventos musicales para mantener la continuidad y conformar una pieza. En *Treatise* Cardew utiliza notación gráfica para promover el compromiso en el proceso creativo así como también para evitar la práctica servil de un intérprete o ejecutante que hace lo que se le dice.

- El vínculo entre el compositor John Cage y el pianista David Tudor. La serie de obras compuesta por Cage en el período entre 1951 y 1960 se caracteriza por su grado de experimentación que pareciera estar en proporción directa a la colaboración de Tudor en ellas.

La presente investigación elaborará una taxonomía de estrategias de improvisación, lo que se constituirá en una fuente generadora de conocimiento y en un aporte significativo para los intérpretes que aborden el estudio de la improvisación en la música contemporánea. En relación con esto es pertinente señalar dos antecedentes: el primero es el trabajo acerca del aprendizaje de la improvisación libre, realizado por M. MacGlone y Raymond A. R. MacDonald, *Learning to improvise, improvising to learn. A qualitative study of learning processes in improvising musicians*. Los autores indagan lo vinculado con el proceso y estudio de la improvisación libre y presentan un análisis de ocho entrevistas realizadas a exponentes del género. En ellas se

formulan sus modos de aprendizaje y prácticas colectivas a través de las cuales sus habilidades musicales se desarrollaron y constituyen un punto importante en la discusión de cómo la improvisación puede enseñarse. Las preguntas realizadas a los improvisadores fueron tres:

- ¿Cómo ellos mismos se identificaron como improvisadores?
- ¿Comparten experiencias o actitudes comunes en su camino a ser improvisadores?
- ¿Qué rol tuvo su comunidad en su desarrollo musical?

Con base en estas preguntas los autores señalan una serie de datos significativos: todos los participantes describen una educación musical que contó con estímulos próximos a la experimentación sonora; la mayoría de los improvisadores determinan que el estudio de la improvisación se separa del abordaje formal del instrumento; aquellos músicos que realizaron estudios de composición consideran la improvisación como composición en tiempo real. De acuerdo con lo analizado en las entrevistas, MacGlone y MacDonald señalan en un principio que esta práctica se desarrolla en diversos contextos sociales y culturales con diferentes enfoques que determinan tres modos de aprendizaje de la improvisación libre: de forma autodidacta, a través de un mentor o un aprendizaje colectivo en un contexto social determinado. El segundo es el aporte realizado por Larry Solomon en *Improvisation II*. El autor enumera una serie de estrategias para el incremento de habilidades en la improvisación libre. Sugiere trabajar sobre tres aspectos:

1- Lo imitativo. Estrategias propuestas:

- Altura: Basar una improvisación en unísonos y movimientos de octava complejizando de forma paulatina el aspecto rítmico. Improvisar sustentado en unísonos y luego mover lentamente la afinación creando el fenómeno de batimentos;

- Timbre y textura: Crear una pieza donde los timbres de los instrumentos evolucionan gradualmente y se producen modificaciones en la textura a partir de cambios en la dinámica como eje principal;

- Ritmo: Generar motivos rítmicos que sirvan como base de una obra donde los improvisadores puedan imitar y desarrollar la idea;

- Armonía: Repetir una estructura armónica como sustento de una improvisación grupal.

2- Lo grupal. Estrategias propuestas:

- Desarrollar un lenguaje de señas corporales;
- Lograr una anticipación a los ataques a partir del contacto visual;
- Elaborar procesos creativos con finales variados;
- Realizar ataques unísonos;
- Producir cambios rápidos y coordinados.

3- Lo aural. Estrategia propuesta:

- Plantear el estudio aural desde la perspectiva del autor brinda un enfoque más extenso en una amplia variedad de contextos. Según Solomon las grabaciones y su escucha proporcionan una base para la comunicación y reflexión acerca del proceso creativo improvisado entre los intérpretes. Propone también la improvisación como una alternativa al entrenamiento auditivo tradicional ya que ubica el problema de la percepción en situaciones musicales reales.

Es esencial abordar las pautas de estilo y los gestos de la improvisación contemporánea. Para esto es preciso considerar la exploración intuitiva del improvisador (intérprete) en las nuevas sonoridades instrumentales (técnicas extendidas) y su interacción en las improvisaciones grupales. El análisis elaborado por Michael T. Bullock en *Self-Idiomatic Music: An Introduction*

da cuenta del valor que adquiere la investigación sonora instrumental dentro de la improvisación libre o lo que él denomina como *Self-Idiomatic Music*. El autor caracteriza a los músicos que emprenden estos procesos creativos como intérpretes que poseen un vocabulario único, en constante evolución y progreso, obtenido a partir de una búsqueda sobre las posibilidades sonoras de los instrumentos y que exhiben un alto grado de adaptación a los procesos colectivos colaborativos. La importancia del trabajo sobre las técnicas extendidas instrumentales y la interacción colectiva de los intérpretes radica en parte, de acuerdo con lo expuesto por Bullock, en que la evolución formal de este tipo experiencias sonoras surge de tres factores principales: el proceso mismo de la emisión sonora, su desarrollo en el tiempo y, en una improvisación grupal, la relación no jerárquica entre los músicos.

Las producciones colectivas de la improvisación contemporánea y la construcción del discurso a partir de esta práctica son un punto relevante. En relación con esto, Larry Solomon en *Perspectives of New Music. Improvisation II* afirma que el número de integrantes es determinante en el resultado de la realización. El autor señala que, a pesar de que cada experiencia es particular y específica, el número indicado para estos procesos creativos oscila entre dos y cinco integrantes. Conforme la cantidad de participantes aumenta se observa:

- Mayor demanda de partes escritas y el acuerdo de estructuras previas;
- Tendencia a utilizar elementos unificadores como notas pedal, tonalidades, motivos rítmicos o melódicos, etc;
- Menor variación en las improvisaciones de cada intérprete y mayor moderación en las ejecuciones;
- Mayor necesidad de liderazgo en la producción colectiva.

Es valioso el aporte que brindan a este estudio el análisis y la reflexión acerca de la articulación de la composición con la improvisación en los procesos creativos de música contemporánea que integran ambos procedimientos. En este sentido es relevante mencionar el antecedente formulado por Lukas Foss en *Improvisation versus composition*. El autor señala que en las obras en las que conviven la improvisación y la composición articuladas por yuxtaposición se revela, por un lado, la sensación de inevitabilidad que produce una composición y, por otro lado, la de azar o casualidad contenida dentro de los límites propuestos por los intérpretes que se genera en la improvisación.

Parte del marco teórico de la presente investigación se corresponde con la *gramática generativa de la superficie musical*, término acuñado por Pablo Fessel (Fessel, 1996, p. 7). Es, por esta razón, importante mencionar el concepto de *gramática musical generativa*, desarrollado por el compositor Philippe Manoury (2021). Este refiere principalmente al orden temporal en que deben vincularse los eventos musicales y según qué relaciones -causales o no- deben sucederse. Manoury define elementos morfológicos que servirán de criterios temáticos, a los que llama “las invariantes formales”, y que encontrará a lo largo de este proceso. Cuanto más atomizados y pequeños sean estos elementos, más posibilidades tendrán de integrarse en estructuras variadas y diversas. El compositor propone una continuidad estructural que pueda garantizar la coherencia en la sucesión y las relaciones de los acontecimientos musicales a lo largo del tiempo.

1.4- Marco teórico

En la gramática musical creada con base en la música tonal, un conjunto de componentes asigna a la obra una descripción estructural apropiada, que representa las propiedades estructurales de la pieza en diferentes estratos denominados *niveles de representación* (Fessel,

1996, p. 7). Aquí se trabaja con la definición de unidades, entendidas como principios de segmentación que conforman un sistema de reglas. Se aborda el análisis en un nivel sintáctico del orden de la concatenación de eventos. En la música contemporánea que se articula con procesos creativos improvisados es difícil establecer los límites entre las distintas unidades. Así, la segmentación de la superficie musical no se hace evidente. Esta es una característica de este discurso. Se advierte una complejidad no solo estructural sino también de sustancia, que no es simplemente el resultado de una nueva disposición de materiales o elementos tradicionales. Los elementos en sí mismo han cambiado y los cambios no solo afectan la estructura musical sino también el modo de escuchar la música.

Por tanto la presente investigación no abordará el análisis desde una perspectiva de gramática musical sino más bien a partir de una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico, término abordado por Pablo Fessel en *Una gramática generativa de la superficie musical* (1996, p. 7) y que será considerado como parte del marco teórico. Por un lado, Fessel propone una representación del discurso en unidades discretas, entidades gramaticales que se encuentran determinadas por rasgos sonoros (duración, registro, dinámica, timbre, etc.) con condiciones específicas en función de los requerimientos de una gramática tonal. Por otro lado, en la música contemporánea que se articula con procesos creativos improvisados estos rasgos sonoros exhiben restricciones particulares dadas por el estilo abordado y por la propia ejecución de los improvisadores. Por esta razón sus características y su comportamiento serán estipulados en función de los requerimientos de la música contemporánea. El análisis descriptivo de las improvisaciones y de las obras así como la taxonomía de gestos que operan como restricciones en la conformación de unidades gramaticales serán elaborados en este sentido.

Este marco teórico también abordará el planteo de Abraham Moles en torno a la redundancia de los materiales en la percepción de la forma. El autor afirma que para comprender un proceso creativo es necesario construir en él estructura con sus materiales. La forma es el resultado de la redundancia de los materiales y en este sentido los elementos suplementarios sirven para transformar la recepción estricta en percepción, en forma. (Moles, 1972, p. 205). El carácter formal dinámico de la improvisación así como la génesis de la producción en la composición de obras contemporáneas requiere una percepción de la superficie de los materiales en este mismo sentido.

La necesidad de la presente investigación de determinar una taxonomía de gestos de improvisación contemporánea se sustenta en los conceptos acuñados por Moles que establecen que el ordenamiento de un repertorio es un punto esencial en la comunicación.

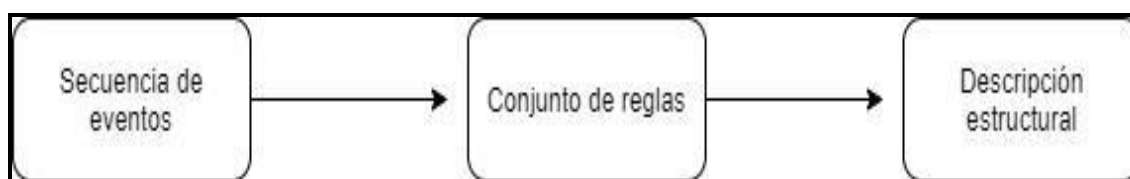
Estos gestos son datos cuyas combinaciones (más o menos originales de decir, o cuya combinación de signos es más o menos inesperada) proporcionan la estructura del mensaje. (Moles, 1972, p. 206).

Como parte del marco teórico de esta tesis se considerará el concepto de “música intuitiva” de K. Stockhausen, presente en obras tales como *Klavierstück XI* (1956), *Prozession* (1967), *Kurzwellen* (1968) y *Aus Den Sieben Tagen* (1968) y las ideas de azar e indeterminación desarrolladas por John Cage y Morton Feldman en obras como *Fontana mix* (1958) *Aria for solo voice* (1958), *Sounds of Venice* (1959), *Water Walk* (1959) e *Intermission VI* (1953).

El presente trabajo no desconoce los términos acuñados por Fred Lerdahl (Lerdahl, 1992, p. 99) en relación con los conceptos de escucha gramatical y gramática composicional (natural o artificial). Se entiende por gramática musical un conjunto de reglas limitadas capaz de generar un grupo ilimitado de eventos musicales y su descripción estructural. Tal gramática

puede tomar su forma de dos relaciones: a partir de un sistema de reglas que genera los eventos para una pieza y en el proceso provee una organización interna (gramática composicional) o la secuencia de eventos se toma como dada y el rol del sistema de reglas es asignar una descripción estructural a la secuencia (escucha gramatical).

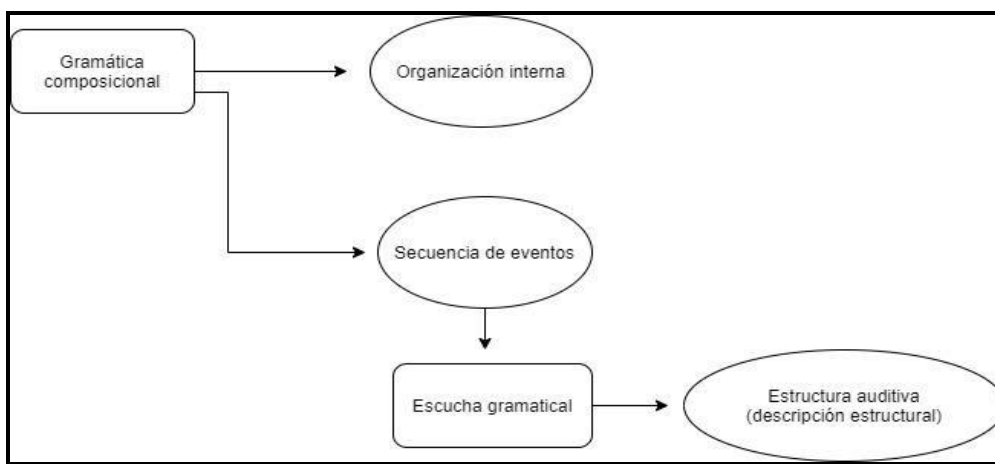
La escucha gramatical es un proceso más o menos inconsciente que remite a la señal acústica que escucha el auditor (cabe destacar que el autor parte de un auditor modelo experimentado), es una representación mental de la música que compromete la estructura auditiva de la obra y está en constante relación con la gramática composicional.



La secuencia de eventos corresponden a la superficie musical, el conjunto de reglas corresponden a la escucha gramatical y su previsibilidad es medida a partir de la experiencia.

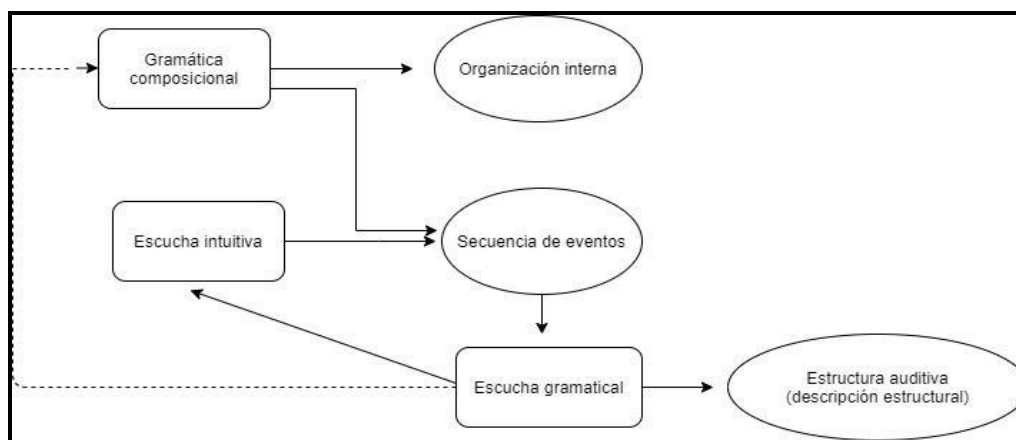
Lerdahl señala que la gramática composicional atañe a una secuencia de eventos organizados, cuya fuente puede ser artificial o natural: es artificial cuando es una invención consciente de un individuo (cada compositor puede crear su propia gramática composicional) que puede depender de varias fuentes (matemática, histórica, filosófica, etc.). Esta gramática domina en las culturas que utilizan la notación musical que es consciente y separa la actividad musical en compositor, intérprete y oyente; es natural cuando nace espontáneamente dentro del seno de una cultura musical y depende de la escucha gramatical. Esta gramática está presente en una cultura que enfatiza la improvisación y la participación activa de la comunidad en todas las

manifestaciones del comportamiento musical. La relación entre gramática composicional y escucha gramatical puede resumirse en el siguiente gráfico:



En el diagrama Lerdahl indica cómo la gramática composicional genera la secuencia de eventos y cómo son especificados. Sólo éstos están disponibles como entrada para la escucha gramatical, que genera la representación mental que compromete la estructura auditiva de la pieza. El auditor reconoce la señal acústica y no su especificación compositiva. Este proceso se complejiza aún más por el hecho de que interviene la escucha interna intuitiva del compositor. La secuencia de eventos producida por la gramática composicional utiliza principios de la escucha gramatical.

El gráfico indica el modo en que la gramática composicional se encuentra separada de la secuencia de eventos y de la escucha intuitiva; esto puede producir una brecha entre el sistema composicional y los resultados cognitivos. Por tanto, la gramática composicional debe estar basada en y conectada con la escucha gramatical.



De acuerdo con Nicholas Cook (2012, p. 23) en *Analysing Performance and Performing Analysis*, Lerdahl plantea en su enfoque una gramática de estructuras profundas basada en reglas, una clasificación que no considera al ejecutante, a quien reduce a un intérprete de estructuras abstractas y reemplaza por una teoría que introduce un tipo de texto musical como entrada y un juicio estético como salida. En esta mirada vertical del análisis la partitura del compositor proporciona la explicación, la interpretación y la evaluación de la ejecución de la obra. Los procesos compositivos improvisados no responden a este enfoque; aquí, es el intérprete quien otorga el sentido.

En relación con el rol del improvisador el marco teórico se sostiene en los conceptos de Nicholas Cook propuestos en *Beyond the score. Music as performance*. (2014, p. 482). Aquí el autor considera al ejecutante como una fuente de significado en sí mismo, como un creador de significado dentro de las posibilidades estructurales de la composición. La presente investigación entiende al intérprete-improvisador en este mismo sentido. Cook plantea que estas posibilidades están dadas por convenciones, patrones y gestos de género que el compositor y el intérprete utilizan y el oyente decodifica. Se produce de esta forma un tipo de acuerdo tácito que acaba en la representación de un género compositivo.

El modo de pensar al intérprete-improvisador como generador de sentido invita a reflexionar acerca de cómo este interviene en el proceso creativo. Los conceptos de Nicholas Cook en *Words about music, or Analysis Versus Performance* (1999, p. 121) en relación con la versión definitiva de una obra, la autoría indivisible y un modelo conceptual donde el compositor y auditor se encuentran conectados por una línea en la cual el intérprete ocupa un lugar intermedio serán considerados en el presente marco teórico.

Esta investigación estudia las condiciones en las que se producen las restricciones de los materiales que conforman las unidades gramaticales en la música contemporánea improvisada. Por esto se considera como parte del marco teórico la propuesta de Cook en *Beyond the score. Music as performance*. (2014, p. 482) en relación con el análisis de las producciones. El autor concibe un análisis que pone en primer plano la exploración de lazos horizontales entre las interpretaciones de obras relacionadas. Propone el estudio de la interpretación en su relación con otras. Para esto plantea como necesaria una aproximación a un análisis empírico a partir de la escucha, que permita la extracción de valores de parámetros individuales de los registros y su uso como base para explorar aspectos claves de la interpretación. La taxonomía de gestos y estrategias de improvisación será elaborada con base en estos conceptos.

1.5- Objetivos

1.5.1- Objetivo general

El objetivo de este trabajo es formalizar los procesos creativos improvisados en la música contemporánea académica, establecer las condiciones por las cuales se restringen los materiales en la conformación de las unidades gramaticales básicas y su articulación en la composición, a partir de la generación de estrategias contenidas en una taxonomía de gestos de improvisación.

La tesis propone instituir un estilo dentro de la música contemporánea, que incorpore la improvisación en un lenguaje contemporáneo.

1.5.2- Objetivos específicos

- Componer y analizar el carácter de una serie de piezas, cuya duración se estima entre los 50 minutos y una hora, que surgen desde la articulación antes mencionada;
- Definir en la investigación una taxonomía de estrategias para la improvisación que serán usadas en el corpus de obras, taxonomía que se propone determinar la gestualidad, las restricciones en la conformación de unidades gramaticales y las pautas estilísticas de la improvisación en la música contemporánea de los siglos XX y XXI;
- Ampliar el campo de acción de la improvisación y de sus posibilidades desde el intercambio con las nuevas tecnologías; en particular, en lo que respecta al procesamiento en tiempo real y a la posibilidad del intérprete de interactuar con sonidos generados previamente a la instancia de la improvisación. Fortalecer y jerarquizar esta área de estudio, la que a su vez generará documentación valiosa tanto para la comunidad académica como para la no académica;
- Indagar acerca del uso de aplicaciones informáticas para la creación de sonidos que interactúen a partir de una serie de probabilidades decididas por el compositor por intermedio de la creación de obras musicales basadas en la articulación de procesos creativos compositivos en tiempo diferido y procesos creativos en tiempo real en interacción con nuevas tecnologías.
- Realizar un análisis del tipo de grafías utilizadas en obras que articulen ambos procesos creativos para determinar sus características comunes.

1.6- Formulación de la hipótesis

La presente investigación demostrará la existencia de gestos recurrentes dentro de la improvisación de música contemporánea. Se entiende por gesto un conjunto de rasgos musicales con ciertas características, reconocible como material sonoro que también puede generar una configuración delimitada y ser escuchado como una unidad estrechamente asociada con el género musical estudiado. A partir de la elaboración y de la utilización como instrumento de una taxonomía de gestos y estrategias de improvisación será posible validar la conformación de unidades gramaticales básicas en la música improvisada contemporánea que establecen un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina y restringe los límites del lenguaje, sus variantes y clasificación. Es una caja de herramientas conceptuales ordenada que puede ser usada como referencia por el improvisador.

Desde el análisis y la composición de un corpus de obras se probará que los procesos creativos en tiempo real (acto compositivo instantáneo consciente construido por el intérprete-improvisador de música contemporánea) que se articulan e intervienen con procesos creativos en tiempo diferido conforman un tipo singular de discurso que convergen en la creación de un estilo o estética dentro de la música contemporánea.

1.7- Metodología

Para el estudio de la articulación de las estrategias para la improvisación en la composición de música contemporánea se debe analizar en primera instancia la problemática que encierra la definición del concepto de improvisación en el marco de la música de los siglos XX y XXI.

Luego deben ser abordadas en particular las pautas de estilo y gestos de esta práctica musical así como el rol del intérprete-improvisador en tanto creador de significado dentro de las posibilidades estructurales de la composición.

Una vez esclarecidos estos conceptos, se creará una taxonomía de las estrategias para la improvisación contemporánea, y se analizará la manera en que éstas se articulan en una composición en cuestiones tanto formales como de superficie.

Para lograr esclarecer las pautas de estilo, los gestos y las estrategias de la improvisación contemporánea, se propone analizar las obras de diferentes compositores así como improvisaciones experimentales realizadas para la presente investigación que aborden la problemática efectuando mediciones y estadísticas de la aparición de elementos comunes que den cuenta de una sistematización y establezcan las condiciones en la restricción de los materiales que conforman las unidades gramaticales básicas de improvisación, propias del universo musical contemporáneo.

Para el relevamiento paramétrico realizado sobre los objetos de análisis seleccionados se utilizarán algunas de las herramientas metodológicas propuestas por el musicólogo Philip Tagg (Tagg, 1982, p.47). Serán abordados:

1. Aspectos temporales: Duración del objeto de análisis y la relación de este con otra forma de comunicación que suceda de manera simultánea. Duración de las secciones dentro del objeto de estudio. Pulso, tempo, metro, periodicidad, textura rítmica y motivo;

2. Aspectos melódicos: registro, rango de alturas, motivos rítmicos, vocabulario tonal, contorno, timbre;

3. Aspectos orquestales: Tipo y número de voces, instrumentos, aspectos técnicos de la performance, timbre, fraseo, acentuación;

4. Aspectos texturales: Relación entre voces, textura composicional y método.

Se procurará, en la investigación, realizar comparaciones entre los objetos de análisis estudiados. Será utilizado el concepto de comparación interobjetiva de materiales propuesto por Tagg. Entendemos esta como aquella que pueda establecer consistencia de eventos de sonidos entre dos o más piezas musicales. Esta comparación debe darse entre objetos de análisis restringidos a un mismo género, funciones y estilo (1982, p.49).

Tagg afirma que la música popular cuenta con un carácter colectivo intrínseco en donde la notación no es el material principal para el análisis. La presente investigación aborda el estudio de la improvisación en este mismo sentido.

Es necesario considerar este proceso creativo como una actividad colectiva -entre compositor e improvisador- que plantea interrogantes acerca de la toma de decisiones y del control del compositor en el grado de determinación e indeterminación de las obras que abordan esta problemática. La propuesta para esclarecer este punto es el análisis de obras y consulta a compositores e improvisadores con experiencia en la articulación de ambos procedimientos.

Para determinar las pautas de estilo y los gestos de la improvisación contemporánea, es preciso reparar en la búsqueda intuitiva del improvisador (intérprete), en las nuevas sonoridades instrumentales (técnicas extendidas), además de cuáles son sus experiencias personales y su interacción en las improvisaciones grupales. Se trata de una reinterpretación instrumental comparable quizás a las que ocurren en la composición de las *Sequenze* de Luciano Berio³.

Lograr un aporte valioso y profundo en la articulación entre composición e improvisación es un objetivo de este proyecto. A la luz de los conceptos de gramática de superficie en un nivel

³ Serie de trabajos para instrumentos solistas bajo el nombre de *Sequenza* que exploran las posibilidades técnicas de cada instrumento. La primera, *Sequenza I*, fue realizada en 1958 para flauta. La última, *Sequenza XIV*, fue compuesta en 2002 para violoncelo.

sonológico expuestos por Pablo Fessel (1996), el planteo de Abraham Moles en torno a la redundancia de los materiales en la percepción de la forma y el modo de pensar al intérprete-improvisador como generador de sentido propuesto por Cook (2014), es necesario abordar el estudio de las condiciones en las que se producen las restricciones de los materiales que conforman las unidades gramaticales en la música contemporánea improvisada a partir de la indagación profunda en esta temática desde la bibliografía, recolección y análisis de datos.

Por último, para validar el impacto de esta articulación se requiere de su implementación y puesta a prueba en contextos musicales mediante la composición de obras en interacción con nuevas tecnologías y su ejecución. Se utilizarán aplicaciones informáticas, *OpenMusic* y *LISP*, como herramientas de asistencia en la composición en el manejo de abstracciones, operaciones aritméticas y de control. Para trabajar en las transformaciones del sonido en el dominio del tiempo se considerará la utilización de lenguajes de procesamiento de audio en tiempo real, basados en una interfaz gráfica (*Pure Data*).

Para alcanzar una evaluación apropiada se deben estudiar los resultados formales y de superficie generados en la realización y observar las impresiones personales de los improvisadores luego de la experiencia.

Capítulo 2

Antecedentes

Para abordar de forma organizada los antecedentes, se dividirá este apartado en seis secciones:

Se enfoca en los conceptos de:

2.1.1- Música intuitiva.

2.1.2- Azar e Indeterminación.

2.2 - Libre improvisación.

2.3 - Dualidad improvisador-intérprete.

2.4 - Aspectos de la improvisación y composición vinculados con la tradición del jazz.

2.5 - Improvisación y nuevas tecnologías.

2.6 - Antecedentes en la obra del autor de la tesis.

Es oportuno relacionar estos antecedentes con la improvisación contemporánea, y así brindar una mirada más acabada del tratamiento de sus gestos, pautas de estilo, taxonomía de las estrategias empleadas y su análisis.

Música Intuitiva, Azar e Indeterminación

2.1.1- Música Intuitiva

De acuerdo con lo mencionado en el marco teórico es valioso para la presente investigación el concepto de Música Intuitiva⁴ de Karlheinz Stockhausen, que desarrolla en su lectura grabada en Londres en 1971. Esta idea del compositor surge con la intención de concebir herramientas que originen procesos de invención musical tendientes a generar libertad en la creación, como la abolición de estilos preestablecidos y el incremento de la intuición del intérprete y sus estados psíquicos y espirituales.

A partir de 1964, Stockhausen comenzó a trabajar con un grupo de músicos en el desarrollo de una serie de estrategias para lograr una interpretación libre y no idiomática. Los recursos que podemos destacar de estas experiencias son: la utilización de material gráfico, instrucciones a los intérpretes y textos tendientes a despertar estados espirituales y libertad en la creación aboliendo el recuerdo de lo aprendido. Aquí podemos señalar la similitud con el concepto de gramática composicional artificial de Lerdahl expuesto en el marco teórico de este trabajo. Ambas ideas formulan la posibilidad de construir un lenguaje singular organizado que puede depender de varias fuentes, a partir de una invención consciente de un individuo.

En estas obras en donde el compositor desarrolla el concepto de Música Intuitiva se invalida la improvisación ya que esta utiliza la memoria para la construcción de una sintaxis determinada por un conjunto de gestos y pautas de estilo aprendidos.

⁴ Lectura compilada por Robin Maconie (2005, p. 112-125).

Para ofrecer una perspectiva más clara de lo hasta aquí enunciado citaremos cuatro ejemplos puntuales:

La obra *Klavierstück XI* (1956) consta de 19 grupos de extensión variada y gestos. Estos fragmentos están acompañados de instrucciones, escritas en el reverso de la partitura, para su ejecución que enmarcan las posibilidades del intérprete:

“El intérprete mira sin intención y empieza con el primer grupo que ve. Para tocarlo, elige la velocidad (...) la dinámica y la forma general de los ataques. Al llegar al final del primer grupo, lee las indicaciones de velocidad, dinámica y ataque que siguen, mira sin intención a otro grupo y lo toca según las indicaciones”.

La instrucción “mirar sin intención de un grupo a otro grupo” quiere decir que el intérprete no debe jamás unir algunos grupos o excluir otros intencionalmente.

Cada grupo puede enlazarse con cualquiera de los otros 18: así, cada uno puede ser tocado con cualquiera de los seis tipos de velocidades, dinámicas y ataques.

(...) Cuando se llega a un grupo por tercera vez, se arriba a una de las posibles realizaciones de la pieza. Puede haber sucedido que alguno de los grupos fueran tocados solo una vez o ninguna” (Stockhausen, 1956).

Si bien la partitura de *Klavierstück XI* no es una instancia definitiva, ya que admite multiplicidad de lecturas, el autor se encarga de ceñir la discrecionalidad y cualquier determinación de la voluntad del intérprete desde una serie de restricciones a las secuencias de eventos y a los materiales subyacentes. A partir de estas condiciones con las cuales se limitan los

materiales se conforman las unidades básicas de una gramática de superficie. Cada realización de esta obra remite, de algún modo, a un proceso composicional complejo imaginado por su compositor. Los márgenes propuestos reducen la brecha con los resultados cognitivos que podría producirse debido al carácter arduo de la obra.

Prozession (1967) forma parte de un grupo de piezas compuestas especialmente para el ensamble con el que Stockhausen trabajó con continuidad desde 1964. Ésta es la primera obra en donde el autor comienza a sustituir la notación tradicional por signos de suma, resta e igual para usarlos de forma específica. La pieza está conformada por 250 eventos. Los que cada intérprete debe ejecutar son una cita transformada de composiciones previas del autor. Aquéllos pueden comenzar en cualquier momento y la notación indica que cada evento debe ser mayor que, menor que o igual al evento anterior en una lista de cuatro parámetros (registro, dinámica, duración y segmentación rítmica). Cada símbolo se aplica a un parámetro que es elegido por el intérprete. Cada evento puede contar con más de un signo en cuyo caso aquél elige a qué parámetro será asignado. Luego de su ejecución los intérpretes podrán: 1- Continuar inmediatamente con el próximo evento; 2- Hacer una pausa y luego proseguir; 3- Hacer una pausa, escuchar un evento ejecutado por otro e “introducirse” dentro de aquél. El timbre no es un parámetro controlado por los signos pero cuando un intérprete se “introduzca” en el evento de otro debe hacerlo con el mismo timbre o similar. Durante el transcurso de la pieza los músicos deben tocar al menos una vez un evento de duración larga. Los términos “Per” y “GIBT” establecidos en la partitura indican pulso y que todos los intérpretes deben “integrarse” a un líder asignado en el parámetro señalado y por la cantidad de eventos indicados. Esta pieza es un ejemplo de composición no como un objeto fijo sino como un proceso en donde los eventos se transforman pero al igual que

en *Klavierstück XI* todos los resultados responden a una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico construida por el compositor.

En *kurzwellen* (1968) el proceso va más allá. Además de contar con la notación "más-menos-igual" (+ / - / =) para indicar el tipo de variación que cada evento tendrá en un parámetro determinado, la fuente de material ya no serán obras previas del compositor sino una radio de onda corta que cada intérprete usará como instrumento secundario y buscará sonidos que luego replicará en sus instrumentos con variaciones en el registro, dinámica, duración o densidad rítmica ("segmentación"). En esta obra, Stockhausen aborda la interacción de los intérpretes con un nivel de profundidad y detalle mayor que el propuesto, en forma de recomendaciones, en *Prozession*. Aquí los participantes tienen instrucciones precisas para crear eventos de forma conjunta en dúos, tríos y cuartetos.

En *Prozession* de Stockhausen los intérpretes del ensamble actúan sobre una serie fija de doscientos cincuenta eventos que funcionan como posibles materiales o, según Moles, como un repertorio de datos cuyas combinaciones (más o menos originales de decir, o cuyo ordenamiento de signos es más o menos inesperada) proporcionan la estructura del mensaje. (Moles, 1972, p. 206). Esta serie de gestos es un punto esencial en la comunicación, una condición de estabilidad, sobre la cual se construye la estructura de la obra. En *kurzwellen* los intervalos entre los elementos dispuestos en cada segmento operan dentro de un cierto rango de magnitudes determinadas por la combinación de los sonidos de las radios de onda corta y por signos aplicados a los parámetros: registro, dinámica y densidad rítmica.

La obra *Aus Den Sieben Tagen* (1968) es una serie de quince piezas compuestas mayormente por instrucciones verbales. Propone avanzar aún más en la libre distribución rítmica de los eventos y en la interacción de los intérpretes. En estas piezas se eliminaron las

contribuciones aleatorias externas de las señales de radio de *kurzwellen* y se las reemplazó por textos poéticos e imágenes basadas en la naturaleza para su uso en la interacción de los intérpretes. Con estas instrucciones abstractas Stockhausen no plantea una música indeterminada sino más bien una “determinación intuitiva”. Se solicitan imitaciones o transformaciones graduales de una estructura de sonido en otra. La frecuencia de estas interacciones se deja en manos de los intérpretes. Estos momentos cooperativos libres que ocurren en las piezas requieren la necesidad de un largo trabajo previo de conjunto por parte de los participantes.

En 1969 se graban 12 de aquéllas en ocho días y durante dos horas cada día sin ensayo ni discusión previa. *Connection* (1968) es una de las piezas que forman parte de la composición. El texto propone ejecutar siete clases diferentes de ritmos que pueden ser agrupados en dos tipos elementales: ritmos periódicos basados en funciones físicas y ritmos irregulares basados en pensamientos. El siguiente es el texto que se presenta en la obra:

Play a vibration in the rhythm of your body

Play a vibration in the rhythm of your heart

Play a vibration in the rhythm of your breathing

Play a vibration in the rhythm of your thinking

Play a vibration in the rhythm of your intuition

Play a vibration in the rhythm of your enlightenment

Play a vibration in the rhythm of the Universe. (Stockhausen, 1968, p. 6)

Estos procesos compositivos que se observan en las obras descritas son representativos de la música intuitiva de Stockhausen. Aquí los momentos más profundos de la interpretación y

composición musical parecerían no ser el resultado de procesos mentales racionales sino más bien la búsqueda de una expresión que atravesase al intérprete inconscientemente favoreciendo el incremento de su intuición y sus estados espirituales así como la libertad en la creación y la abolición de estilos preestablecidos.

En estas obras de índole indeterminada el registro gráfico no es una instancia concluyente. Las grabaciones les imprimen a estas composiciones su carácter definitivo. En este sentido, Pablo Gianera (2011) alude a la intención de Stockhausen de construir una nueva tradición aural en donde los registros se convierten en modelos de referencia y aprendizaje para los músicos.

Stockhausen propone estas técnicas para generar momentos de intuición conscientemente, en grupos de no más de cinco intérpretes, y de este modo poder controlar el instante de aparición y el tiempo de duración del acto intuitivo. El intérprete debe vaciarse de toda su información musical acumulada y desarrollar una sensibilidad objetiva.

Es preciso mencionar que, pese a esta propuesta de libertad en la creación, este sistema compositivo se enmarca dentro de un criterio de control en donde el compositor determina los materiales y restringe el ámbito en el que se desarrolla la obra sin resignar el dominio de la misma. Pablo Gianera destaca la intención del autor en resguardar el momento compositivo que no busca la indeterminación sino más bien un determinismo intuitivo.

2.1.2- Azar e Indeterminación

Es relevante desarrollar el concepto de Azar e Indeterminación expuestos en el marco teórico. Cage describe a las operaciones de chance como algún procedimiento de azar como fuente en el acto de la composición (1958, p. 35-40). La noción de azar comienza a ser

manifiesta en John Cage a partir de su Concierto para piano preparado de 1951 y sujeto de desarrollo en su texto, de 1959, *Conferencia sobre algo* en donde el compositor reflexiona acerca de la libertad de acción. Morton Feldman, a partir de la liberación de los parámetros del sonido y una nueva notación, desarrolla el concepto de Indeterminación manifiesto en su obra. Los procedimientos compositivos o toma de decisiones sistemática, a partir de los conceptos de azar e indeterminación humana desarrollados por estos compositores radicados en New York en la mitad del siglo XX, pueden vincularse con las estrategias abordadas en la improvisación contemporánea, como diferentes modos de aplicar probabilidades con diverso grado de aleatoriedad.

La utilización del azar e indeterminación en procesos creativos plantea la necesidad de su diferenciación. Al respecto, Pablo Gianera considera la indeterminación y el azar como pertenecientes a dos órdenes distintos. Lo indeterminado encuentra en algún momento una determinación, irrepetible pero certera; su diseño impone interpretaciones radicalmente distintas. Y aunque se congele en una escritura fija, el azar metódico, por su parte, llevará siempre consigo el “pecado” de su origen aleatorio (...) la indeterminación pertenece al orden de la interpretación, y lo azaroso, al de la composición (Gianera, 2011, p 31).

La utilización de estos procedimientos compositivos pone en cuestión la toma de decisiones del compositor, el control y su resignación y cómo esto se manifiesta en la obra.

Morton Feldman afirma que en la música toda actividad refleja su procedimiento o método (Feldman, 1975, p. 91) y que hacer algo ya es restringirlo (Feldman, 1975, p 141). La pregunta que surge es: ¿hasta qué punto se puede resignar el control sin perder la identidad del autor?

Si bien Feldman propone liberar los materiales, “desfijar” los elementos tradicionales de la música (altura, ritmo, dinámica, etc.), en sus primeras piezas gráficas controla el tiempo pero no las notas y en sus composiciones de duración libre controla las notas pero no el tiempo (Feldman, 1975, p 209). En estos casos, utilizando los términos de Fessel, se produce la representación de un discurso a partir de restricciones a ciertos rasgos sonoros de la superficie musical que determinan unidades gramaticales. Siempre hay un equilibrio en la resignación del control.

Como ejemplo del control sobre las alturas y la libertad en el tiempo citaremos a *Intermission VI* (1953), que precede en cuatro años a *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen, obra para uno o dos pianos de Feldman que plantea una “forma móvil” que, consta de quince módulos que deben ser ejecutados de forma sucesiva y en cualquier orden. La dinámica debe ser apenas perceptible. Luego de cada ejecución se debe esperar hasta que la resonancia de cada módulo haya desaparecido para ejecutar el siguiente.

Es valioso, para abordar la indeterminación en procesos creativos musicales, el aporte de Humberto Eco (1979) en relación con los organismos abiertos. Dichos procesos abiertos son considerados organismos porque están dotados de una normativa originaria que no puede dejar de condicionar las opciones realizadas dentro de una gama de posibilidades. Sin embargo, definir el resultado de una interpretación de este tipo de obras es imposible; cada una de estas es única, aunque representativa.

La obra de Morton Feldman se enfoca principalmente en el sonido individual. Los eventos reducen al mínimo su ataque y dinámica. Su música evita el desarrollo y presenta una superficie de gran “belleza”. Podrían vincularse estas dos últimas características con ciertos

rasgos de la improvisación libre que pondera la superficie y el proceso creativo colectivo que se construye en el tiempo.

El aporte de John Cage en el campo del azar y la indeterminación es fundamental. En su terminología (Cage, 1958, p. 35-40) define como operaciones de chance el uso de algún tipo de procedimiento de azar en el acto compositivo. Un claro ejemplo de esta afirmación es su obra *Music of Changes* en donde el I Ching es usado para coordinar elementos de una lista en una partitura.

Por otro lado Cage se refiere a la indeterminación como las características de aquellas obras que permiten que cada ejecución sea una representación única de la misma (cualidad que comparte con las obras de música contemporánea que se articulan con procesos improvisados). En estos casos se le otorga al intérprete libertad de elección dentro de un rango de posibilidades especificadas. Aquél aún es considerado como un intérprete de las instrucciones del compositor pero estas no provienen de una escritura tradicional⁵ y su intervención se transforma cuando debe tomar decisiones acerca del contenido musical y del diseño compositivo. Se plantea de esta forma una nueva relación entre compositor e intérprete.⁶

⁵ El proceso compositivo para la obra *Solo for Piano* se basó en la premisa de una continua invención de nuevas notaciones y nuevos métodos compositivos. El uso de nuevos símbolos es utilizado como modo de comunicar lo indefinido.

⁶ La obra compuesta por Cage entre 1951 y 1960 contó con la colaboración del pianista David Tudor. Con respecto a este vínculo Arnold Whittall señala que la relación entre una indeterminación implícita en la partitura y una realización fija de obras como *Winter Music*, *Solo for Piano* y *Variations I* surge de las interpretaciones de Tudor. El pianista crea una realización de las obras y luego reproduce esa versión en las siguientes interpretaciones (Whittall, 2017, p. 32).

Como ejemplo de esta nueva notación desarrollada por Cage podemos nombrar la pieza *Fontana mix* (1958) (derivada de la notación CC de la composición *Solo for piano*). En esta, las cuatro líneas curvas representan las variables acústicas de frecuencia, amplitud, timbre y duración y obtienen su valor de la intersección con las líneas rectas que las atraviesan. Cada una de estas líneas inclinadas representa un lugar en el tiempo durante el cual los sonidos descriptos por estos parámetros tienen lugar. La peculiaridad de este trabajo es el uso de diez páginas de transparencias con líneas curvas de seis tipos que la convierten en una herramienta más que en una obra fija. Cage usó este diseño para componer otras obras como *Aria for solo voice* (1958), *Sounds of Venice* (1959) y *Water Walk* (1959).

Es necesario hacer referencia a la búsqueda de Cage por la renovación del material sonoro en el desarrollo del proceso creativo. Pierre Boulez afirma que el Piano preparado permite evitar los clichés del lenguaje proponiendo un nuevo universo de sonidos complejos. Los instrumentos tradicionales forjados por la necesidad de un lenguaje de alturas definidas no responden a este nuevo universo; es por esto que los materiales propuestos por este nuevo instrumento modifican la duración, frecuencia, amplitud y timbre de la cuerda vibrante (1990, p. 217).

En la búsqueda de Cage por la abolición de la memoria y la intencionalidad se observa (al igual que en Stockhausen) su resistencia y cuestionamiento de la improvisación⁷. Para Cage los procesos creativos en tiempo real no son ni indeterminación ni azar. En ellos, lo aprendido y la intención del improvisador se encuentran presentes en todo momento. La improvisación es un

⁷ Al ser consultado por la libertad de la improvisación del Free Jazz, Cage afirma que esta música parece estar confinada a un mundo de ideas y de relaciones musicales y lo que se conoce como Free jazz probablemente intente liberarse del tiempo y la periodicidad rítmica manifiestos en el contrabajo que ya no toca como un metrónomo. Pero, aun así, sigue teniendo la sensación de un beat (2016, p. 93).

acto que cuenta con la intencionalidad del improvisador atravesada por una naturaleza colectiva. En la composición en tiempo real los gestos individuales se ven modificados en todo momento por un contexto colectivo que produce una intencionalidad colectiva.

2.2 Libre improvisación

A partir de lo expuesto en el marco teórico en relación con la necesidad de determinar una taxonomía de gestos de improvisación contemporánea sustentada en conceptos acuñados por Moles, los cuales establecen que el ordenamiento de un repertorio es un punto esencial en la comunicación y cuyas combinaciones proporcionan la estructura del mensaje (Moles, 1972, p. 206), es pertinente vincular y comparar estas pautas, gestos y estrategias con los antecedentes de la libre improvisación (o improvisación no idiomática⁸), en cuestiones tanto formales como de superficie.

Lo que hay que determinar es cuáles son el estilo y el gesto de la libre improvisación. Para esto debemos precisar cuál es el marco que aporta los materiales con los que se van a construir las unidades gramaticales improvisadas. Wade Matthews señala que en la improvisación libre el marco no inspira directamente el contenido sonoro. El modelo es dinámico y es fruto de la interacción de los músicos. Ésta es la que determina el discurso y su identidad sonora más que el material musical en sí mismo. (Matthews, 2012, p. 50). En este mismo sentido Abraham Moles afirma que la forma es el resultado de la redundancia de los materiales y de los elementos, en este caso producto de la interacción entre los músicos, que sirven para transformar la recepción estricta en percepción, en forma (Moles, 1972, p. 205).

⁸ El término “improvisación no idiomática” es acuñado por Derek Baley, quien sostiene que no hay un sonido idiomático de la improvisación libre. Sus características son establecidas por la identidad sonoro-musical del intérprete.

Respecto de esto David Toop señala que los puntos generativos en una ejecución pueden ser tan sutiles que resulten inaudibles –una pausa, un cambio de atmósfera, un ruido involuntario, un pensamiento no articulado captado por implicación o a través del lenguaje corporal (Toop, 2016, p. 43).

Está claro el carácter colectivo de la improvisación. No se desarrolla a través de una única línea argumentativa; su forma brota del compromiso mutuo de todos los participantes. David Toop señala que esta característica fundamentalmente cooperativa más cercana a la mente de grupo que a la individual exhibe cualidades diferentes a los cánones de la tradición jerárquica europea (2016, p. 33). Es por esto que determinar el estilo y el gesto de esta música en los mismos términos que otras de pensamiento logocentrista no es posible.

Matthews alude a la improvisación colectiva como el caso paradigmático de escuchar y tocar, destacando la relación íntima entre percepción, acción y el contexto musical socialmente elaborado de una particular profunda manera. A través de los sonidos y de la acción los intérpretes afrontan muchas oportunidades y ellos pueden responder e interactuar de diferente modo que resultan en un set de interrelaciones dinámicas que constituyen la interpretación colaborativa, un tipo de complejidad causal. Cada miembro está continuamente reaccionando al otro y al mismo tiempo ejerce su propia fuerza moduladora (Matthews, 2012, p. 56).

Para comprender los gestos y las pautas de estilo de la libre improvisación es interesante la mirada de Lukas Foss desarrollada en el *Improvisation Chamber ensemble*⁹. Cercano a la música contemporánea, este ensamble utiliza la improvisación como materia prima generadora de discurso. Se produce una yuxtaposición de la composición e improvisación. Foss entiende la improvisación como eventos casuales dentro de los límites propuestos por los intérpretes.

⁹ Grupo creado en 1957 y liderado por Lukas Foss en piano, Richard Dufallo en clarinete, Charles DeLancey en percusión y Howard Colf en cello.

Foss describe cómo se construyen los gestos y las pautas de estilo a partir de, primero, un desarrollo formal y textural concebido y escrito en papel. Luego, las decisiones libres de los intérpretes se encuentran dentro de un marco de instrucciones que las contiene. Las improvisaciones son el resultado del estudio, del trabajo y de la experimentación colectiva, no del azar. El ensamble utiliza la grabación de conciertos y ensayos para realizar una mirada crítica del proceso creativo y conformar una taxonomía de gestos que constituyan una gramática (Foss, 1962, p.684). De este modo las obras, en su repetición, encuentran una *Gestalt* y estilo. Podemos decir que estas experiencias descritas del Improvisation Chamber Ensemble se vinculan con el concepto propuesto por Moles, que establece que las variables sobre las cuales ocurre la estructura de una obra se construye sobre una colección fija de elementos sonoros. El marco de instrucciones que contiene las improvisaciones del ensamble de Foss produce una restricción a los materiales subyacentes, que si bien no es una colección rígida de elementos, genera este perímetro dentro del cual las obras son realizadas.

Otro modelo similar de conformación de gesto y de estilo lo constituye el trío liderado por el clarinetista Jimmy Giuffre¹⁰. Esta agrupación cercana a la tradición del jazz propone la creación de un lenguaje a partir del ensayo en conjunto y de la reflexión colectiva. Esta gramática de superficie grupal (invención consciente) es construida sin dejar de lado el vocabulario solista que cada intérprete del grupo desarrolla con una metodología propia. En este ejemplo se manifiesta la relación con los conceptos de Nicholas Cook propuestos en *Beyond the score. Music as performance*. (2014, p. 482) desarrollados en el marco teórico en donde el autor considera al ejecutante como una fuente de significado en sí mismo, como un creador de sentido dentro de las posibilidades estructurales de la composición. A propósito de ellas, Cook plantea

¹⁰ Grupo conformado en 1961 e integrado por Giuffre en clarinete, Carla Bley en piano y Steve Swallow en contrabajo.

que están dadas por convenciones, patrones y gestos de género que el intérprete utiliza y el oyente decodifica. Se produce de esta forma un tipo de acuerdo tácito que acaba en la representación de un género compositivo, evitando la brecha entre el sistema compositivo y los resultados cognitivos.

En lo que entendemos como una búsqueda por la renovación del lenguaje y del material sonoro encontramos dos ejemplos paradigmáticos dentro de la libre improvisación: el MEV (Musica Elettronica Viva)¹¹ y el AMM¹². El primero de los ensambles construye su discurso a partir de amplificar todo tipo de objetos, de materiales y de superficies con micrófonos de contacto. En las presentaciones del MEV el público interviene y participa de forma activa como generador de material sonoro no condicionado por una tradición instrumental y estilística.

El AMM, grupo sin roles jerárquicos manifiestos, está conformado por una instrumentación que puede asociarse con el jazz (guitarra eléctrica, batería y saxo); su disposición en el escenario no es la tradicional de la ortodoxia del género (solista delante y el acompañamiento detrás), los intérpretes ejecutan sus instrumentos de forma no tradicional (la guitarra es tocada sobre una mesa con un arco de violín) y los mismos están intervenidos. Los roles instrumentales no son fijos; cada intérprete puede tocar cualquier instrumento, por lo que podemos decir que no existe una búsqueda manifiesta por la especialización instrumental y el virtuosismo.

Respecto de la determinación de un estilo dentro de la improvisación libre David Toop señala como uno de los principios más importantes de la improvisación libre el tocar prestando menos atención a las formas externas; seguir no los acordes, las notas, el tempo, la tradición, el

¹¹ Grupo formado en Roma, en 1966, integrado alternativamente por Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Garrett List, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy, y Jon Phetteplace.

¹² Ensamble que surge en Londres, en 1965, integrado por Keith Rowe en guitarra, Lou Gare en saxo, y Eddie Prévost en batería. En 1966 Cornelius Cardew se une al grupo.

estilo o el tema, con sus recapitulaciones e inversiones, sino resonar con los sonidos a medida que emergen del silencio; no apostar a la resolución y a la simetría, “simplemente” seguir la intencionalidad en busca de la resonancia entre los materiales (...) (Toop, 2016, p. 234).

Toop considera errores dentro de la improvisación en este estilo los intervalos obvios, una serie de eventos excesivamente familiares, un sonido al que le falta convicción o que tiene una dinámica demasiado alta para un contexto, un motivo que se repite demasiado, etc. (Toop, 2016, p. 110). Los errores en particular son tratados como problemas compositivos espontáneos que requieren una solución musical inmediata (Toop, 2016, p. 302).

Hasta aquí se abordaron cuestiones concernientes a la superficie de la libre improvisación, a sus materiales, gestos y estilo. Al igual que la música intuitiva de Stockhausen, la improvisación libre busca el fluir de la conciencia, del discurso, sortear restricciones del pensamiento y hábitos de percepción.

En lo que respecta a las características formales de este estilo musical, podemos afirmar que su forma es abierta. Derek Bailey señala que durante la improvisación, aunque está centrada en el momento, se va preparando lo que podría suceder después. Se presentan conexiones que determinan la selección del material y el desarrollo formal (Bailey, 1980, p. 205). La forma es construida en el tiempo por la propia improvisación.

Si bien es la interacción de los intérpretes la que determina el discurso e identidad sonora de la libre improvisación, esta se produce en el marco de un modelo discursivo que ofrece una estructura formal y un contenido y evoluciona a partir de los aportes de los improvisadores. Matthews afirma que la mayoría de las tradiciones musicales improvisadas funcionan con modelos discursivos estructuralmente más o menos complejos y que la interacción de los

distintos artistas está motivada, moldeada y condicionada por un modelo de producto que ofrece una estructura formal (Matthews, 2012, p. 38).

Michael Spencer propone una metodología de trabajo grupal en la aproximación a la improvisación que es pertinente exponer ya que se relaciona con los procesos creativos enmarcados dentro de la libre improvisación. Spencer señala que, si bien la improvisación se centra en la creación colectiva, también son fundamentales para su desarrollo la observación reflexiva, el uso de componentes musicales en estructuras cohesivas, la experiencia concreta, la conceptualización abstracta y la experimentación activa (Spencer, 2015, p. 366). Todas estas fuentes sobre las que se construye la secuencia de eventos son invenciones conscientes que constituyen un discurso composicional improvisado.

La improvisación libre es una práctica de un conjunto de técnicas para crear música en donde se pondera la interacción como un proceso de creación compartida de carácter inmediato, no determinado y en donde las jerarquías a la hora de la toma de decisiones se encuentran ausentes. El modelo discursivo con el que interactúan los intérpretes es de menor complejidad. La interacción de la multiplicidad de voces es la que determina el lenguaje y el estilo, así como las restricciones de los mismos.

2.3- Improvisador-Intérprete

En los procesos creativos en tiempo real, la búsqueda de un discurso musical es inseparable del instrumento. La participación del intérprete de las obras de música contemporánea con diferente grado de improvisación es esencial ya que su intervención en la toma de decisiones, que pueden ser tanto formales como de superficie, es determinante en el resultado final de la obra. La libertad creativa de la performance es sustancial. El modo de

pensar al intérprete-improvisador como generador de sentido invita a reflexionar acerca de cómo este interviene en el proceso creativo. El concepto de Nicholas Cook en *Words about music, or Analysis Versus Performance* (1999, p. 121) en relación con la versión definitiva de una obra, considerado en el marco teórico, se vincula fuertemente con este antecedente.

Toda interpretación involucra la improvisación. El rol de la improvisación en la performance musical es primordial ya que de algún modo los aspectos no indicados de una composición son improvisados. Desde una perspectiva histórica, Carol Gould y Kenneth Keaton afirman que los instrumentistas de la Edad Media y del Renacimiento temprano improvisan, y rara vez trabajan con partituras. En este periodo las óperas tempranas de Monteverdi se interpretan mediante una partitura que solo cuenta con la línea melódica y el bajo, con un ocasional interludio instrumental (Gould y Keaton, 2000, p. 143).

Durante el Clasicismo el paradigma de la improvisación es constituido por el concierto *cadenza*. Aquí el solista improvisa solo generalmente con el material del movimiento precedente. De los 27 conciertos para piano de Mozart sólo la mitad conserva la cadencia propuesta por el compositor (a veces, este sugiere una en particular). Beethoven continúa con esta práctica hasta su último concierto de piano *Emperador*, en donde la cadencia es propuesta por el autor. De aquí en más, casi todas las cadencias son escritas por el compositor en lugar de ser susceptibles de la improvisación de los intérpretes (Gould y Keaton, 2000, p. 144).

Gould y Keaton sostienen que a partir del siglo XIX las composiciones musicales proponen estructuras menos flexibles, más complejas y los intérpretes no tocan sólo el lenguaje de la época, sino que también deben mantener un repertorio desde 1700, lo que condiciona fuertemente sus interpretaciones. Esto detiene el desarrollo de la improvisación hasta el siglo XX

con las propuestas de compositores contemporáneos como Stockhausen, que afirman el rol de la libertad creativa en la performance (Gould y Keaton, 2000, p. 144).

Cada improvisador configura su propio lenguaje a partir del desarrollo de técnicas instrumentales que lo proveen de material, de un conjunto de posibilidades que le permiten repensar el lenguaje. La estructura de un instrumento musical, sus exigencias técnicas y la relación íntima que el intérprete tiene con él, determinan y condicionan su discurso. David Toop señala al respecto la experiencia de la vocalista Ami Yoshida y su búsqueda de técnicas que fueron constituyendo un diccionario ilustrado, organizado por categorías, de los sonidos que era capaz de producir en un momento determinado (Toop, 2016, p. 62). Este marco de referencia o perímetro de convenciones que elabora cada artista se construye a partir de la experimentación, de salirse de un perímetro ya validado por una tradición y desde fuera expandirlo, creando un nuevo sistema composicional individual. En este caso, la colección de elementos sonoros sobre la cual la estructura de una obra ocurre no es fija, sino flexible: se expande y necesariamente requiere un receptor activo, consciente y con iniciativa interpretativa que actualice estos nuevos materiales propuestos para evitar una brecha con los resultados cognitivos.

Wade Matthews, por un lado, se refiere al intérprete de música académica contemporánea no improvisada como alguien que adquiere las técnicas necesarias para interpretar música conforme a los deseos del compositor, acorde a una estética, a una gramática compositiva, y a una tradición de una época. Cada músico que pretenda interpretar la obra de dicho compositor ha de adquirir un conjunto de técnicas y praxis instrumentales definidas con independencia del instrumentista individual. Por otro lado, define al intérprete formado en la improvisación (“improvisación no idiomática”) como aquel que adquiere la técnica tradicional de su

instrumento para luego desarrollar las técnicas específicas necesarias para gestar su propia gramática.

Es oportuno analizar la improvisación solista considerando el desarrollo individual del discurso de cada intérprete. Derek Bailey señala que improvisar solo permite que el ejecutante racionalice su interpretación como parte de un vocabulario y desarrolle un lenguaje propio, mantenga individualidad e independencia y le ofrece un método mediante el cual pueda trabajar de manera continua sobre todos los aspectos de un cuerpo musical (Bailey, 1980, p. 191).

Wade Matthews establece una diferenciación entre improvisar e interpretar. Por un lado, el intérprete sale al escenario con un producto cuidadosamente elaborado según los planos del compositor. El énfasis está puesto en el producto, en sus estrictas jerarquías, en su desvinculación entre el momento de creación y el de la plasmación. Por otro lado, es fundamental para el improvisador su relación con el momento y la interacción de los conceptos que cada uno de los músicos propone (Matthews, 2012, p. 71). La improvisación pone el acento en el proceso; el producto es el proceso de creación en sí mismo.

Las obras de música contemporánea con diferente grado de improvisación requieren un Intérprete-improvisador que aporte ideas nuevas a la música, que entienda las ideas del compositor y las haga inteligibles a los oyentes, que reflexione acerca de ellas y brinde su idea acerca de las ideas del compositor. De acuerdo con los distintos grados de libertad que la obra proponga en la improvisación y la toma de decisiones, el intérprete-improvisador participa en el proceso creativo, aportando nuevos materiales de su propio lenguaje en cuestiones de superficie y forma.

2.4- Tradición-improvisación-composición

La improvisación está vinculada con todas las manifestaciones musicales populares y urbanas pero es quizás el jazz en donde encuentra uno de los puntos más altos de desarrollo. Muchos referentes de las vanguardias del jazz articulan su discurso con áreas próximas a la música contemporánea. Es preciso destacar que citaremos solo algunos ejemplos puntuales que son significativos para la realización de este trabajo.

2.4.1 Pablo Gianera (2011) señala cómo la música del compositor e improvisador Anthony Braxton propicia una zona de contacto entre la vanguardia del jazz en Estados Unidos con vanguardias europeas de música contemporánea. Al escuchar las obras de Braxton es evidente la búsqueda de un cambio de lo dado por la tradición del jazz. En su música, señala Gianera, se hace explícita la idea de que el jazz reclame para sí la inscripción en otras tradiciones, lo que pone en crisis la idea de tradición (Gianera, 2011, p. 133). Su arte rechaza las convenciones del género utilizando procesos compositivos próximos a la música contemporánea para el tratamiento de la improvisación. Algunos de los recursos que Braxton desarrolló son los que él llamó “unidades sonoras” y “territorios primarios”. En los primeros cada unidad es un módulo que puede combinarse o cambiar de posición y son entendidas como generadoras de forma. Los segundos cumplen la función de zonas francas (partes compuestas que sirven como punto de partida y de llegada) que median entre las improvisaciones propiciando una indeterminación controlada. Braxton utiliza en sus composiciones una escritura no convencional próxima a la música contemporánea. Emplea gráficos que aluden a: sonidos largos, sonidos

largos ascendentes, ataques angulares, ataques cortos, multifónicos, unidades diatónicas, unidades ligadas, etc.

La codificación del lenguaje de la obra de Braxton combina gráficos con notación tradicional. En sus partituras emplea colores como indicaciones de posibilidades emocionales o de volumen (inspirado en la notación de Cage) y no esclarece sobre el alcance de su notación; prefiere que esta sea interpretada con la subjetividad del músico.

2.4.2 David Toop señala, con respecto a la grabación de la obra titulada *Intuition* de 1949 de Lennie Tristano, que el experimento consistía en crear, a partir de la habilidad y de la intuición, una música espontánea que fuese a la vez atonal, contrapuntística e improvisada (Toop, 2016, p. 153). Señalamos que esta búsqueda coincide con la intención de Stockhausen, expuesta previamente, de concebir obras que originen procesos de invención musical tendientes a generar libertad en la creación y en el incremento de la intuición del intérprete.

2.4.3 El mismo Toop destaca acerca de la figura del guitarrista británico Derek Bailey que si bien su método de improvisación pertenecía a y era inseparable de una tradición de la guitarra de jazz que tuvo como núcleo la balada (Toop, 2016, p. 191), fue fuertemente influenciado por Webern en su abordaje melódico, la tensión interválica y la utilización de los silencios (Toop, 2016, p. 389). La distribución irregular y asimétrica de los eventos en el tiempo en las improvisaciones de Bailey se separa del rasgo de la continuidad discursiva del jazz, uno de los componentes fundamentales de la tradición.

2.4.4 Los cánones del marco discursivo del jazz interactúan con la improvisación de los músicos que abordan este género. Estos cánones instalados por una tradición (que evolucionan y modifican la práctica constantemente) restringen los procesos creativos. Gould y Keaton aseguran que la improvisación tiene una lógica propia que surge de las reglas del género y que

siempre descansa en una tradición en donde la performance existe (Gould y Keaton, 2000, p. 145-146). El músico Lee Konitz afirma disfrutar de la disciplina que implica tocar dentro de la tradición y tratar de alcanzar cierta espontaneidad sin apartarse de todas sus reglas (Toop, 2016, p. 164).

2.4.5 La utilización de elementos tradicionales del jazz para su resignificación se manifiesta en la obra de Ornette Coleman. Este concibe la música como una síntesis de elementos provenientes de tres periodos del género: la progresión armónica y melódica del jazz moderno, los solos basados en riffs de la era del swing y la interacción colectiva del jazz temprano.

2.4.6 Gould y Keaton señalan que en la improvisación la performance se basa en una entidad preexistente y que el instrumentista puede estar muy cerca o muy lejos de ese marco (Gould y Keaton, 2000, p. 147). Al respecto es interesante el concepto que, en la misma línea de Braxton, propone Eric Dolphy. Este señala que, si bien la improvisación es deudora del jazz no está confinada a su marco discursivo pudiendo integrarse a otras tradiciones.

Estos ejemplos que pertenecen a la tradición del jazz y se vinculan con las vanguardias de la música contemporánea promueven procesos de cambio, nuevas formas de expresar significado y pueden tomarse como antecedentes de nuevos lenguajes.

2.5- Improvisación y nuevas tecnologías

La relación del improvisador con su instrumento es esencial, ofrece un conjunto de posibilidades que cada músico desarrolla en la definición de su lenguaje. En este sentido, entendemos la praxis de la improvisación con aplicaciones informáticas como un instrumento que ofrece al músico nuevas posibilidades en la construcción de su discurso.

Es preciso enunciar algunas prácticas de improvisación que utilizan la tecnología como generadora de materiales. Wade Matthews realiza una taxonomía de estas prácticas: primero se refiere a la síntesis analógica de los sintetizadores modulares de la década de 1970 y los pequeños dispositivos de síntesis de tamaño similar a un pedal de guitarra que son construidos a menudo por los mismos músicos (Matthews, 2012, p. 89); otra categoría la constituye el bending que versa sobre las distintas maneras de utilizar o alterar circuitos diseñados para procesar o generar sonidos. El improvisador accede al circuito del artefacto (walkman, teclados o juguetes a pilas) y redirige la señal eléctrica obteniendo resultados sonoros diversos (Matthews, 2012, p. 91); las grabaciones de campo componen otra práctica común en la improvisación con tecnología: el improvisador utiliza sus grabaciones como material para un posterior montaje, creando obras de collage sonoro (2012, p. 94). Este resultado es a menudo usado como una textura de fondo que acompaña la improvisación; otra praxis la constituyen el tratamiento y la interactividad. Matthews define el tratamiento como el uso de distintos medios electroacústicos para modificar la señal de sonidos generados acústicamente, como los objetos amplificadas por medio de micrófonos. Dentro de esta categoría se encuentra el live sampling que consiste en utilizar un micrófono para captar el sonido de un instrumento, grabarlo y modificarlo a través de aplicaciones informáticas. La interactividad consiste en programar un ordenador para que altere el sonido del instrumento en tiempo real de acuerdo con criterios que se determinen en la programación. (Matthews, 2012, p. 92-93); por último, podemos señalar la síntesis realizada con software para generar sonidos digitalmente. En esta categoría se encuentran programas que requieren conocimientos de lógica, matemática y habilidades asociadas con la programación. Se incluye también los softwares que ponen a disposición del músico una serie de objetos ya predeterminados que funcionan como aparatos analógicos (filtros, osciladores, moduladores en

anillos, etc.). A aquel le corresponde interconectar los objetos y ajustar sus parámetros para crear sus propios dispositivos (Matthews, 2012, p. 90).

Las aplicaciones informáticas han intervenido en el campo de la composición e improvisación. Estas son herramientas de asistencia en el proceso compositivo propio de la música instrumental o mixta. Las mismas utilizan lenguajes de programación basados en una interfaz gráfica mediante la aplicación de operaciones aritméticas y de control. Las nuevas tecnologías permiten al intérprete-improvisador interactuar con sonidos generados previamente a la instancia de la ejecución, una serie de probabilidades programadas y decididas por el compositor en lenguajes de procesamiento de audio en tiempo real, basadas en una interfaz gráfica que interactúan y se interrelacionan con la improvisación.

2.6- Antecedentes en la obra del autor de la tesis.

Es valioso, para la presente investigación, el análisis de ciertos aspectos de dos obras propias realizadas en el campo de la composición contemporánea articulada con la improvisación e indeterminación. El primer antecedente personal seleccionado es una obra compuesta en el año 2016 para un ensamble instrumental grande, cuyo proceso creativo cuenta con criterios de improvisación e indeterminación sumados a otros de índole matemática (matrices, álgebra combinatoria) y acústica (síntesis espectral instrumental).

https://drive.google.com/file/d/1i_osr56olZRZJfshB6kxap7jaLW7xrvD/view?usp=sharing

g

Para la organización y elección de las alturas en la pieza utilizo la teoría de conjunto de grados cromáticos desarrollada principalmente en los trabajos del compositor estadounidense Robert Morris. El color armónico de la obra parte de vincular los sets (conjuntos de grados

cromáticos) con acordes de séptima asociados con el sistema tonal. Este nexos toma como referencia el escrito *Principio de la estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos* del compositor Pablo Cetta.

El proceso creativo está conformado por tres secciones vinculadas entre sí (por relación metamórfica de similitud parcial) que se encuentran segmentadas y articuladas por interpolación. Cada una cuenta con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y cohesión. La composición desarrolla un grado de complejidad estructural cada vez mayor (gradual) en cada sección en relación con el parámetro de las alturas (la utilización de conjuntos de grados cromáticos asociados con el sistema tonal, 4-20, 4-12, 4-26, 4-27 y 4-28, que en determinada disposición remiten a acordes de séptima novena, mayor séptima, menor séptima, semidisminuidos y disminuidos), de las duraciones (mayor y menor densidad cronométrica a partir de relación de proporciones y de un cierto grado de indeterminación) y del timbre (el trabajo sobre el espectro de un sonido determinado mediante la utilización de parciales armónicos pares, armónicos impares e inarmónicos desde cierto grado de indeterminación).

Parte de los aspectos indeterminados e improvisados en la obra están dados por un clarinete y un fagot, que complejizan la sonoridad de la superficie a partir de la ejecución de notas que remiten a parciales armónicos pares, parciales armónicos impares y parciales inarmónicos de la nota más grave de determinadas simultaneidades. En su realización cada una de las ejecuciones cuenta con cuatro posibilidades (A, B, C y D), correspondiendo cada una a un parcial armónico par, uno impar, un inarmónico o un silencio (Figura 1).

The image displays a musical score for a woodwind ensemble. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bass Clarinet, Alto Sax, Baritone Sax, Bassoon 1, and Bassoon 2. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff* are used throughout to indicate volume changes. The notation includes various articulations and phrasing marks, such as slurs and accents, to guide the performer's interpretation.

Figura 1

El instrumentista debe elegir una de las cuatro opciones. En la siguiente ejecución las opciones se reducen a tres dejando fuera la opción que se tocó en la anterior; por ejemplo, si elegimos iniciar con la opción A (parcial armónico par) en la siguiente ejecución solo se podrá elegir B (parcial armónico impar) o C (inarmónico) o D (silencio). Sólo se podrá repetir una opción luego de haber pasado por las cuatro posibilidades (“independencia condicional”-probabilidades). Estas operaciones de improvisación e indeterminación se mantienen en las tres secciones de la obra.

Otro aspecto no definido de la pieza está dado por los planos complementarios generados por el conjunto de guitarras. La elección de las alturas está determinada en la composición y se corresponde con la serie de armónicos naturales pares e impares e inarmónicos de la misma serie. En la primera intervención de las guitarras todas las alturas son parciales armónicos pares de la nota fundamental (nota mi ejecutada por el clarinete bajo). En la segunda se encuentran también parciales armónicos impares. Se introducirán gradualmente (en la tercera intervención)

componentes inarmónicos que dificultarán identificar claramente una correlación precisa con el espectro inicial. Cierta grado de inarmonicidad es alcanzado a partir de la transposición a la octava inferior de parciales armónicos impares. Desde esta realización se busca lograr un grado de elaboración (espectral) cada vez mayor. La distribución de estos tres eventos en el tiempo es regular así como la registración de las notas. La indeterminación se encuentra en la notación temporal de estos que es indefinida. Solo existe una referencia espacio-temporal que indica un momento aproximado donde el instrumentista debe tocar y una duración estimada de cada nota (Figura 2).

The image shows a musical score for ten guitars, labeled C1. Gtr. 1 through C1. Gtr. 10. Each guitar part is written on a five-line staff in treble clef. The score is divided into two measures. The first measure contains several notes with stems and flags, indicating precise timing. The second measure contains more notes, some with dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, and *mp*. The overall texture is complex and multi-layered, with many notes sounding simultaneously across the different guitar parts.

Figura 2

El conjunto de guitarras conforma un fondo o telón de la obra, cada vez más intrincado (complejización gradual del espectro sonoro -armonicidad a inarmonicidad-), sobre el cual transcurre el discurso sostenido por los demás instrumentos. El hecho de que el timbre sea

producido por un mismo tipo de instrumento, si bien genera cohesión y determina la organización perceptual, si lo observamos en una escala “más pequeña” la elección de esta instrumentación puede considerarse un factor por el cual se produce un evento sonoro tímbricamente más complejo.

El segundo antecedente personal seleccionado es una pieza compuesta en el año 2017 para trompeta y dos guitarras eléctricas. Esta composición tiene como punto de partida una exploración tímbrica profunda de los instrumentos y de una reflexión del timbre en sí mismo como parámetro generador de discurso. Este tratamiento del sonido instrumental propone una búsqueda de fenómenos sonoros por medio de una escucha nueva. El proceso se benefició con el invaluable aporte de los instrumentistas y el conjunto de técnicas y praxis instrumentales con las que estos contaban. La composición parte de la técnica extendida como parámetro formante y generador de una gramática composicional, lo que invita a la reflexión sobre el modo de escucha, el desarrollo del material y la estructuración del discurso, así como la actitud asumida por el oyente en diferentes circunstancias. Este pensamiento permite aproximarse a otros procesos creativos musicales como la música mixta o electroacústica. Este proceso creativo procura, a través de la reinención instrumental, replanteamientos en la técnica del instrumentista y la percepción del sonido y una nueva necesidad operativa de repensar las convenciones y lograr incorporar y naturalizar lo desconocido. El registro gráfico de esta pieza sugiere una interpretación subjetiva. Es indispensable advertir cómo comprenden e interpretan los improvisadores obras con este tipo de problemática. La escritura para la reproducción de obras así creadas plantea una nueva necesidad en su interpretación que es necesario considerar para el desarrollo de la presente tesis.

<https://drive.google.com/file/d/1TqXA9yf-2JmxETkiRf9EBPnjcbyc99WG/view?usp=sharing>

Se manifiesta en la pieza una búsqueda estética para generar un discurso musical que vincule en la composición el jazz con la música contemporánea. Los puntos de contacto entre ambos lenguajes se presentan en el material sonoro utilizado (color armónico), la distribución temporal de los eventos y ciertos aspectos de indeterminación. La selección del orgánico remite no sólo a una elección tímbrica sino también a una de corte simbólico. La guitarra eléctrica y la trompeta están ligadas de alguna manera a una tradición jazzística aunque en el trabajo, si bien estos instrumentos no son ejecutados desde una estética propia del jazz, de un modo abstracto resuenan en la tradición de este género. La obra cuenta con cuatro secciones en relación metamórfica (similitud parcial en términos de James Tenney) conectadas por interpolación por tres articuladores formales. Parte del material sonoro utilizado en el proceso creativo remite (aunque en su realización se evitan) de forma abstracta a acordes propios del jazz. El color armónico que se genera constituye un principio estructurante de la obra y hace posible la explicación de su coherencia interna. Cada sección trabaja con una sonoridad con altura tónica propuesta por una de las guitarras en forma de simultaneidad (dos realizaciones en cada sección excepto en la última, que ejecuta sólo una), remitiendo a armonías próximas al sistema tonal, podríamos decir, cada vez más consonantes (acorde disminuido, menor con séptima menor, mayor con segunda agregada y mayor con séptima mayor).

En la primera sección la trompeta y una guitarra eléctrica realizan perfiles melódicos, sin altura registral definida, con un grado de indeterminación. Se encuentra establecido en la partitura el tipo de sonoridad no tónica buscada para el evento realizado por cada instrumento y el recorrido del perfil de cada instrumento que, si bien es indeterminado, detalla momentos en el

tiempo en donde se ejecutan notas con altura tónica definida comunes a las ejecutadas por las simultaneidades de la otra guitarra (Figura 3).

①

Trompeta
Con Sordina
Harmon

MP MF F MF MF F MF

- Quitar bomba del segundo pistón y realizar movimientos
velocidad sobre los pistones

Guitarra

P MF P MF MF

- Tocar con el ebow realizando movimientos sobre
el diapason (con la mano izquierda) ascendentes
y descendentes con slide a velocidad variable

Guitarra

- Pedal de volumen + Freez sobre cada
simultaneidad. Genera un plano estático
que varía en su rango dinámico a lo largo del tiempo

Figura 3

Para sostener los sonidos en el tiempo las dos guitarras utilizan elementos externos: la guitarra que realiza el perfil utiliza un ebow y la que está a cargo de las simultaneidades un pedal de freez y pedal de volumen para producir reguladores dinámicos variables. La guitarra que interpreta las simultaneidades conforma un fondo o telón de la obra sobre el cual transcurre el discurso sostenido de toda la composición. El hecho de que este sea producido por el mismo timbre es un determinante de cohesión y configura la organización perceptual de las cuatro secciones de la pieza.

En la segunda sección el material informativo es propuesto por una serie de batimentos entre la trompeta y una de las guitarras eléctricas. El primero se logra manteniendo una nota de forma continua por la trompeta y la guitarra varía la afinación de esta misma nota con el ebow. El resto de los batimentos se obtiene en cada instrumento por separado. El trompetista toca una

nota larga y canta un intervalo de segunda de la nota que suena en la trompeta. La guitarra eléctrica toca octavas de forma simultánea (con pedal de distorsión para lograr un mayor sustain) y mediante un bend altera la afinación de una de ellas. La distribución temporal de estos complejos sonoros se encuentra detallada en la partitura.

En la tercera sección una guitarra y la trompeta realizan sonidos no tónicos con características similares, lo que genera un determinante de cohesión en la sección. Por un lado, los sonidos agudos ejecutados por el trompetista se obtienen del aire residual que queda al cerrar la glotis haciendo vibrar los labios de forma apretada. Por otro lado, los producidos por la guitarra eléctrica se logran apoyando la mano izquierda sobre el encordado y muteando el sonido. La mano derecha toca, con púa, las cuerdas sobre el puente de forma intermitente y variable.

En esta última sección la trompeta realiza una nota pedal (nota mi) alternada con y sin frullato. Esta es sostenida de forma continua y se ejecuta con un regulador dinámico ascendente de p a ff. La guitarra eléctrica cambia su escordatura bajando su afinación hasta lograr en la quinta y sexta cuerda notas muy graves sin alturas definidas. El guitarrista toca de forma indeterminada, con una distribución regular de los eventos en el tiempo y, del mismo modo que el trompetista, con un regulador dinámico ascendente de p a ff, lo que genera la finalización de la sección y de la obra por tensión y saturación de los materiales.

Los tres articuladores formales que se observan en la pieza se encuentran en relación metamórfica. En cada uno de ellos los tres instrumentos realizan sonidos percusivos, conformando unidades sonoras complejas o clang (en términos de James Tenney) separadas por silencios. Son ejecutadas con dinámicas y ritmos variables y con un grado de indeterminación.

Se establecen en la partitura tres sensaciones de altura para estos sonidos percusivos: graves, medios y agudos (Figura 4).

The image shows a musical score for three percussion parts, labeled 'tr.', 'Gtr.', and 'Gtr.' on the left. The score is divided into three sections by vertical lines, with time points 1:12, 1:25, 1:27, and 1:40 marked at the top. The first section (from 1:12 to 1:25) is marked with 'MP' (Mezzo Piano) and contains rhythmic patterns for each part. The second section (from 1:25 to 1:27) is marked with 'MF' (Mezzo Forte) and contains a different rhythmic pattern. The third section (from 1:27 to 1:40) is also marked with 'MF' and contains a final rhythmic pattern. The notation consists of horizontal lines with vertical strokes and beams, representing percussive sounds.

Figura 4

Capítulo 3

Experimentación, observación y análisis.

Para la obtención de mediciones de la aparición de materiales o de elementos comunes que determinen una taxonomía de gestos de improvisación y den cuenta de una sistematización que conforme una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico, propia del universo musical contemporáneo, serán analizados: 1- Registros de audio de improvisaciones experimentales realizadas para la presente investigación en diferentes contextos; 2- Obras de autores que abordan esta problemática. De acuerdo con lo expuesto en el marco teórico el ordenamiento de un repertorio es un punto esencial en la comunicación. Estos gestos son datos cuyas combinaciones (más o menos originales de decir, o cuya combinación de signos es más o menos inesperada) proporcionan la estructura del mensaje. (Moles, 1972, p. 206). Para alcanzar una evaluación apropiada serán estudiados los resultados formales y de superficie generados en la realización y se observarán las impresiones personales de los improvisadores luego de la experiencia.

3.1- Improvisaciones Experimentales

Se realizaron cuatro registros de audio de una duración aproximada de una hora y media cada uno en donde, en cada experiencia, se abordó la improvisación a partir de cuatro ejes:

3.1.1- Improvisaciones con restricciones formales, temporales y de materiales;

3.1.2- Improvisaciones libres;

3.1.3- Improvisaciones con restricciones de gesto y estilo;

3.1.4- Improvisaciones con restricciones tímbricas.

Estos cuatro abordajes de improvisaciones experimentales se realizaron con diferentes grados de aproximación al concepto de Música Intuitiva explicados previamente en esta investigación. Por un lado los lugares de cercanía con el pensamiento de Stockhausen fueron el desarrollo de una serie de estrategias tendientes a generar diferentes grados de libertad en la creación y en el incremento de la intuición del intérprete, el trabajo en estas experiencias con el mismo grupo de músicos durante periodos prolongados de tiempo previo al registro con la intención de concebir herramientas que originen procesos de invención musical y el empleo de recursos comunes, entre los que podemos destacar: la utilización de material gráfico, código lingüístico de apertura semántica e instrumento idóneo para procurar una lectura espontánea de la obra, instrucciones a los intérpretes y textos tendientes a despertar libertad en la creación. Por el otro, estas experiencias, a diferencia de las propuestas por Stockhausen, procuran una interpretación idiomática cuyo eje central se encuentra en la improvisación contemporánea y en la utilización de la memoria para la construcción de una sintaxis determinada por un conjunto de gestos y de pautas de estilo aprendidos.

Los cuatro registros realizados se sustentan en los conceptos de Fessel ya propuestos. En estos procesos creativos se genera una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico, una representación del discurso en unidades discretas, entidades gramaticales determinadas por rasgos sonoros (duración, registro, dinámica, timbre, etc.) con condiciones específicas en función de los requerimientos de la música contemporánea que se articula con procesos creativos improvisados, restricciones particulares dadas por el estilo abordado y por la

propia ejecución de los improvisadores. La secuencia de eventos producida por esta gramática de superficie opera constantemente en tiempo real sobre la estructura auditiva de la obra y su resultado cognitivo.

El análisis de estas grabaciones permite estudiar las condiciones en las que se producen las restricciones de los materiales que conforman las unidades gramaticales en la música contemporánea improvisada. Esto coincide con la propuesta de Cook en *Beyond the score. Music as performance*. (2014, p. 482) en relación con la aproximación a un análisis empírico a partir de la escucha, que permita la extracción de valores de parámetros individuales de los registros y su uso como base para explorar aspectos clave de la interpretación.

3.1.1- Improvisaciones con restricciones formales, temporales y de materiales

https://drive.google.com/drive/folders/1hSEqm_7qK9gP1389gvZmM-2RS9MnslEX?usp=sharing

Éste primer registro de audio cuenta con pautas específicas establecidas ya por el compositor. La participación de los improvisadores es esencial en la interpretación de éstas y en su realización. Las decisiones de los improvisadores determinan la superficie de la obra, mientras que las cuestiones formales, así como los materiales a utilizar, son responsabilidad exclusiva del compositor. El registro gráfico de la pieza se lleva a cabo mediante una serie de consignas escritas en donde se precisan las restricciones formales y temporales determinadas así como el material que será utilizado para la realización de cada improvisación y cómo éste debe ser empleado. En este primer ejemplo la figura del compositor es clara y la obra se construye a partir de la interacción de éste con el improvisador-intérprete. Encontramos aquí puntos de contacto con el concepto de Indeterminación previamente planteado. Feldman propone, en sus primeras

piezas gráficas, liberar o “desfijar” las alturas de la música; controla el tiempo pero no las notas. En estos casos se producen, por un lado, restricciones a la secuencia de eventos y, por el otro, se liberan no los materiales sino su utilización. La resignación del control se observa en la realización de la superficie que queda liberada al intérprete. Ambos enfoques proponen un equilibrio entre lo que se libera y se controla.

Del audio registrado se seleccionó para el análisis una pieza breve conformada de dos secciones contrastantes (relación heteromórfica). Estas se encuentran segmentadas y articuladas entre sí por yuxtaposición. Cada una cuenta con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y cohesión.

<https://drive.google.com/drive/folders/1sZfDk583E7TXB9eBl78Wi5zqxX-xp4P3?usp=sharing>

Aspectos temporales

La repetición de los materiales y su distribución temporal regular produce una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante de la sección y hace posible la explicación de su coherencia interna. La brevedad de esta primera parte en relación con la segunda (su duración es de 20 segundos) refuerza su función introductoria. Existe entre ambas secciones una relación formal proporcional (la duración de la segunda sección es de 40 segundos) que genera perceptualmente una cohesión estructural en toda la obra:

“En el nivel jerárquico en el que la repetición es inmediata, tiende (la repetición) a separar eventos. Pero en el siguiente nivel -en donde eventos similares son agrupados como partes de una unidad mayor- la repetición tiende a crear coherencia”

(Meyer, 1973).

Aspectos orquestales

El orgánico de esta pieza es de dos guitarras eléctricas. La selección del orgánico remite no sólo a una elección tímbrica sino también a una de corte simbólico. Los instrumentos elegidos están ligados de alguna manera a una tradición jazzística que, si bien en la improvisación no son ejecutados desde una estética propia del jazz, de algún modo, resuenan en la tradición de este género.

Para la producción de los materiales de esta improvisación las dos secciones se diferencian claramente. La primera sección, por un lado, se ejecuta con técnicas instrumentales tradicionales; en la segunda parte, por otro lado, los sonidos son producidos mediante la utilización de técnicas instrumentales extendidas.

Aspectos melódicos

La primera sección tiene un carácter evidentemente introductorio. Los materiales empleados, que tienen una registración temperada, se oponen a los utilizados en la siguiente sección. Las notas son ejecutadas en el registro grave y medio y algunas de éstas se encuentran presentes de forma repetida (Figura 5). Esta primera parte utiliza un grupo de alturas que es reducida, lo que produce una rápida saturación del material. Las notas elegidas para esta sección son: sol, si, re, fa, la y sol#. Estos elementos podrían vincularse con un color armónico cercano al

del jazz por tratarse de un acorde de sol mayor 7ma. con 9na. y 9b. aunque esta correspondencia es abstracta, ya que en la realización se evita. Se observa también la utilización de armónicos sobre las notas la y re, por un lado, y si y mi, por otro, hacia el final de la sección, que constituyen dos intervalos de cuarta susceptibles de relacionarse con una interválica que es común en el jazz.

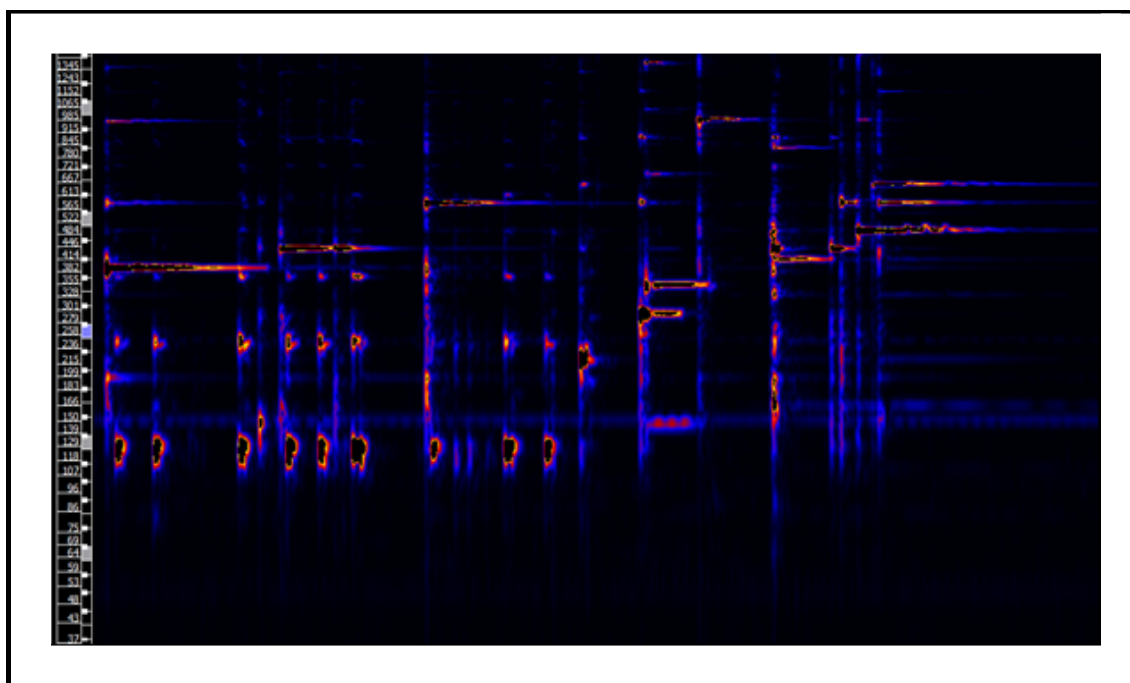


Figura 5

La segunda sección desarrolla su discurso partiendo de la utilización de sonidos de timbre complejos sin altura registral fija. El primer material es un sonido continuo (sostenido a lo largo de 30 segundos) con un timbre brillante y rugoso. Su densidad espectral es regular y su dinámica variable durante el transcurso de toda la sección. Este complejo sonoro funciona como generador de estructura y de cohesión.

El segundo material es un sonido también brillante pero de superficie más lisa que el primero. No es continuo en el tiempo, se superpone al primero de forma intermitente y breve, siendo de carácter informativo y discursivo. La distribución temporal de este evento es regular.

Los últimos 10 segundos de la obra sostienen la presencia de dos estratos sonoros bien diferenciados, derivados de los materiales trabajados anteriormente por medio de un proceso moduladorio. Cada uno de estos incrementa sus cualidades paramétricas, como se observa en el espectrograma de la figura 6. El primer material persiste como un sonido continuo con un timbre brillante y rugoso. El segundo material incrementa aún más su dinámica y su definición en frecuencia.

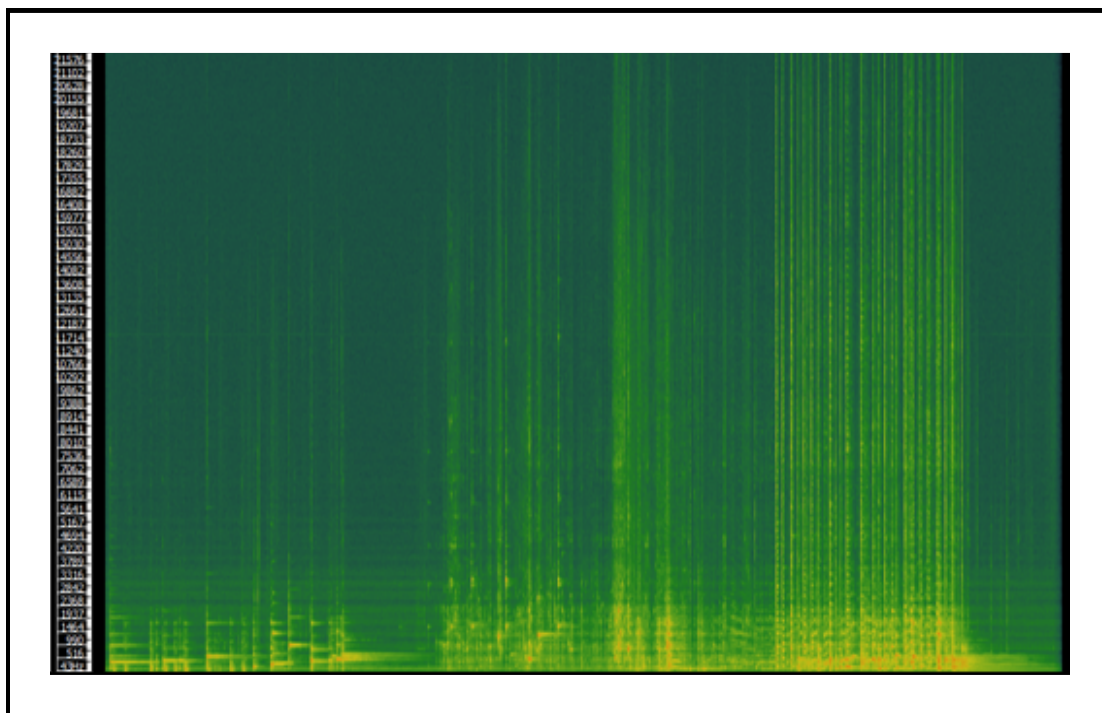


Figura 6

Aspectos texturales

Luego de realizar un análisis de los objetos sonoros utilizados en la improvisación y de estudiar su comportamiento paramétrico temporal (proceso) es posible afirmar que el objeto de análisis seleccionado se compone de dos materiales musicales que constituyen una textura de dos planos bien diferenciados. Ambos estratos son complejos y variables con un desarrollo gradual interno. El segundo se superpone al primero de forma intermitente con mayor frecuencia y con mayor intensidad dinámica. La distribución temporal de este evento es regular. Para finalizar se produce un cambio en la cualidad tímbrica que favorece la saturación y cerramiento de la obra.

3.1.2- Improvisaciones libres

https://drive.google.com/drive/folders/1LmpLF_YBBflf_Se3_4ZvjEboymft-cZk?usp=sharing

Esta grabación de improvisaciones es producto de una elaboración colectiva a partir de un discurso donde la participación del improvisador es determinante. La toma de decisiones sistemáticas tanto formales como estructurales depende de y es regulada exclusivamente por los improvisadores. En este segundo registro de audio se desdibuja por completo la figura del compositor y se construye la del improvisador-compositor-intérprete. La interacción de la improvisación de los diversos intérpretes es determinante en la conformación de la secuencia de eventos y en el resultado cognitivo de la pieza. En estos registros se produce lo que Boulez (1981) denomina irrupción en la música de una dimensión libre. Para que esto suceda, fue

esencial un trabajo grupal prolongado, previo al registro, con el fin de construir un sistema de reglas limitadas capaz de generar los eventos de la pieza, de proveer una organización interna a la misma y de lograr una coincidencia con sus resultados cognitivos.

Se seleccionó para el análisis una obra conformada por cuatro secciones vinculadas entre sí, lo que revela o implica algún tipo de transformación morfológica por medio de la cual una sección fue derivada de la otra, lo que James Tenney denomina relación metamórfica (similitud parcial), en donde cada sección cuenta con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y cohesión. Hacia los 4' 25" se produce un proceso modulador que concluye la primera sección. La articulación de la segunda sección con la siguiente se produce por silencio en 5' 45". La articulación con la cuarta y última sección se produce por modulación alrededor del minuto 9.

<https://drive.google.com/drive/folders/1gfwlhRW0oKwkceiuehWQTaED-jyLVkon?usp=sharing>

Aspectos temporales

La primera sección tiene un tempo no pulsado y la distribución temporal de los eventos es regular. Los valores de las duraciones utilizadas para estas líneas independientes son mayormente cortos y con articulaciones variables que determinan la superficie.

La duración de la segunda sección de la improvisación es más breve. El tempo es no pulsado y la distribución temporal de los eventos es regular. Los valores de las duraciones utilizadas son variables, así como las articulaciones que determinan la superficie.

En la tercera sección la distribución temporal de los eventos es regular (especialmente en la percusión) y el tempo es no pulsado. Los valores de las duraciones utilizadas son variables así como las articulaciones que determinan la complejidad de la superficie.

Las figuras utilizadas en la última sección son más cortas que en las secciones anteriores y ejecutadas con mayor velocidad, lo que produce una aceleración y una mayor intensidad del discurso. La guitarra introduce un nuevo material conformado por sonidos sin altura registral definida, lo que constituye un determinante de forma en la sección. La distribución de los eventos en el tiempo sigue siendo regular y sin tempo pulsado.

Aspectos orquestales

El orgánico de esta pieza es saxo alto, guitarra eléctrica, contrabajo y percusión. Como en los registros de las restricciones formales, la selección del orgánico remite aquí también a una de corte simbólico.

Aspectos melódicos

La interválica utilizada en la obra, si bien es variable, remite (aunque en su realización se evitan), de forma abstracta, a armonías propias del Jazz. El color armónico que se genera con este material sonoro constituye un principio estructurante de la obra y hace posible la explicación de su coherencia interna.

La segunda sección de la pieza tiene un importante proceso melódico construido a partir de un desarrollo motivico secuencial realizado por el bajo. Este motivo comienza con una primera frase en el registro agudo del instrumento con gesto descendente y notas repetidas. La segunda frase realiza una transposición no exacta, que comienza a una distancia de segunda mayor descendente de la primera. La tercera frase se divide en dos partes: la primera, formada

por siete notas, conserva una conexión rítmica con la frase uno y dos pero, melódicamente, si bien mantiene el gesto descendente, no utiliza notas repetidas sino que emplea mayormente intervalos de 4ta. y de 3ra.; la segunda parte, integrada por doce notas, se separa del motivo rítmico inicial e introduce intervalos de 6ta. y de 7ma. en su desarrollo pero a su vez mantiene el gesto melódico descendente (Figura 7).

<https://drive.google.com/drive/folders/1Ud74ttBwzPNwKvZYN4PZBMA7SUgSHO6A?usp=sharing>

The image displays musical notation for a Double Bass instrument, organized into three distinct phrases. Each phrase is written on a five-line staff with a bass clef and a 4/4 time signature.

- Frase 1:** Labeled "Frase 1" and "Double Bass". It consists of seven notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line.
- Frase 2:** Labeled "Frase 2" and "D.B.". It consists of twelve notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line.
- Frase 3:** Labeled "Frase 3" and "D.B.". It is divided into two parts, A and B. Part A consists of seven notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Part B consists of twelve notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line.

Figura 7

La cuarta frase comienza a una distancia de segunda mayor más aguda que la primera frase. Aquí retorna claramente al motivo inicial rítmico y melódico (dos notas repetidas y grupos de tres notas donde la segunda desciende o asciende un semitono y luego reitera la anterior) pero su desarrollo es mayor. La quinta frase introduce por primera vez en la sección un gesto melódico diferente a los anteriores. Comienza de forma ascendente utilizando una escala disminuida acompañada por un *crescendo* en dinámica para luego descender empleando mayormente cromatismos e intervalos de 4ta. aumentada (Figura 8).

<https://drive.google.com/drive/folders/1dmPkEtKTnF405q2Zb9FIe5HUVUBcWZPn?usp=sharing>

The image displays two musical staves, both in the D.B. (Double Bass) clef. The first staff is labeled 'Frase 4' and contains a melodic line with various intervals and accidentals, including a tritone and a fourth. The second staff is labeled 'Frase 5' and shows a melodic line starting with an ascending scale-like pattern followed by descending chromatic and intervallic movements. Both staves have a 'D.B.' label to their left.

Figura 8

La sexta frase se encuentra separada en tres grupos de cuatro, cinco y ocho notas. El segundo y el tercero son un desarrollo, respectivamente, del anterior con cambios de dirección en el perfil melódico y en los cuales predominan los intervalos de 7ma, 8va. y 9na. La séptima y última frase de la sección retoma el motivo original de las notas repetidas pero deconstruido. Realiza un patrón rítmico de dos notas cortas, repetidas, graves y acentuadas y de una larga más aguda, y lo ejecuta cuatro veces. Luego repite la nota do# con el patrón de dos notas cortas y una larga y tres grupos de dos notas cortas y luego una larga. Finaliza la sección con un objeto sonoro complejo que actúa como una articulación por interpolación con la sección siguiente (Figura 9).

<https://drive.google.com/drive/folders/19auAWocACyT9OO6ujRIR3hpdmpCzr8wP?usp=sharing>

The image displays three musical staves in bass clef, labeled 'D.B.', representing different phrases. The first staff, 'Frase 6', shows a sequence of notes with brackets underneath grouping them into three distinct segments: a group of four notes, a group of five notes, and a group of eight notes. The second staff, 'Frase 7', shows a sequence of notes with brackets underneath grouping them into four pairs of notes. The third staff shows a sequence of notes with brackets underneath grouping them into three pairs of notes and a final single note.

Figura 9

Aspectos texturales

La primera sección está constituida por una textura de carácter polifónico en donde el saxo, contrabajo y guitarra conforman tres líneas igualmente informativas y claramente independientes las unas de las otras. El primer minuto tiene un carácter introductorio en el cual el discurso es sostenido por la guitarra y por el saxo. Esta superposición de planos complejiza la organización perceptual, sumado esto a que también se construyen relaciones verticales en las simultaneidades de los instrumentos.

En esta primera parte la percusión ocupa un plano complementario. Se podría afirmar que conforma un fondo o telón de esta primera sección, sobre el cual transcurre el discurso sostenido por los demás instrumentos.

En la segunda sección se produce un cambio textural abrupto. Este cambio es un determinante de cohesión de la sección. El discurso es ahora sostenido por un solo de contrabajo de carácter melódico y construido a partir de un desarrollo motivico secuencial. Claramente esta organización de las alturas es un determinante de cohesión. Aquí la organización perceptual se simplifica.

Al simplificarse la textura y las relaciones de alturas la superficie de la obra se hace menos informativa y el material utilizado se agota más rápidamente que en la sección anterior.

La tercera sección se produce por un nuevo cambio en la textura. Aquí el discurso es dirigido por la guitarra y la percusión. La guitarra, a diferencia de la primera sección, alterna la línea melódica con simultaneidades de un modo frecuente, lo que produce una mayor densidad textural y podríamos interpretar como un determinante de forma. La intervención de la percusión se produce mayormente desde el platillo y el tambor. La utilización de este timbre así como su

ejecución funcionan como determinantes de cohesión y remiten de forma abstracta al “acompañamiento” de la batería en el jazz.

En la cuarta, el contrabajo comienza la sección con un obstinado rítmico melódico que luego se complejiza pero que continúa ocupando un plano complementario durante toda la sección. En esta última, se observa una densidad textural mayor. La polifonía es construida por el total del orgánico. Se renueva el timbre de la obra con la reaparición del saxo, con la complejización perceptual que tal polifonía conlleva. Este incremento en la densidad textural y en la intensidad del discurso produce una pronta saturación de los materiales utilizados, lo que genera el final de la sección y de la obra.

3.1.3- Improvisaciones con restricciones de gesto y estilo.

<https://drive.google.com/drive/folders/1yuFCiGdDEMR5D3XQg25RQfFGYiA-Th8d?usp=sharing>

Para este registro se propuso trabajar con pautas que reflexionen acerca de lo gestual y estilístico en la improvisación. Se tomaron como referencia las estrategias que, a partir de 1964, Stockhausen comenzó a ensayar con un grupo de músicos para lograr una improvisación libre, a trabajar con el nivel de conciencia del intérprete, a lograr una suspensión de la conciencia reflexiva y a promover una conciencia dentro de la acción.

Se seleccionó para el análisis una serie de tres improvisaciones breves que cuentan con pautas determinadas por la composición. A partir de consignas formales de interpretación abiertas se buscó despertar en los intérpretes estados de libertad en la creación dentro de una estética de improvisación contemporánea promoviendo una conciencia reflexiva concentrada en la acción.

Las consignas propuestas fueron:

1- Una improvisación inconclusa;

<https://drive.google.com/drive/folders/1xgyyQEsKZSG5UKM5NHfojSVucbh1UAi?usp=sharing>

2- Una respuesta de algo que no está. Los intérpretes deben tomarse un tiempo antes de comenzar a improvisar para imaginarse la sección ausente;

<https://drive.google.com/drive/folders/1EJhTXWivRnmiKRhZaoRPc2BZgDt3RrP-?usp=sharing>

3- Algo completo (autosuficiente).

https://drive.google.com/drive/folders/1QTuTQ3kzbX0eshnt9Tk_6gOpsSH0ONwa?usp=sharing

La figura del compositor, si bien está presente, es muy poco restrictiva; las improvisaciones se construyen a partir de la interacción de las pautas formales abiertas con los improvisadores.

Aspectos temporales

En las tres improvisaciones la repetición de los materiales y su distribución temporal regular produce una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante y hace posible la explicación de su coherencia interna. El tempo es no pulsado y la distribución temporal de los eventos es regular. Los valores de las duraciones utilizadas son variables así como las articulaciones que determinan la superficie.

Aspectos orquestales

El orgánico de esta pieza es trompeta, guitarra eléctrica, contrabajo y percusión. La selección del orgánico remite, al igual que en los registros anteriores, a una tradición jazzística. En la primera improvisación los sonidos de la trompeta son producidos mediante la utilización de técnicas instrumentales extendidas. Los demás instrumentos alternan entre técnicas tradicionales y extendidas. Los materiales de la segunda y de la última improvisación se ejecutan con técnicas instrumentales tradicionales.

Aspectos melódicos

Las interválicas utilizadas en las tres improvisaciones, si bien son variables, remiten (aunque en su realización se evitan) también de forma abstracta a armonías comunes dentro del Jazz. Su coherencia interna queda así explicada.

La improvisación número uno se conforma mayormente por eventos sin altura registral fija. Se desarrolla el discurso partiendo de la utilización de sonidos de timbre complejos. En la figura 10 se observan sonidos brillantes de superficie rugosa realizados por la trompeta, que constituyen un ejemplo. La guitarra se yergue en tanto que excepción en el aporte de notas con altura registral definida y fija. Utiliza de forma repetida sol#, re y los armónicos si, mi y fa#. Este color armónico estático en el registro remite de un modo abstracto al acorde de mi mayor 7ma. 9na. A partir de la propuesta de la consigna de realizar una improvisación inconclusa, este acorde de dominante con novena sin resolver constituye un significante de sentido mayor en la pieza.

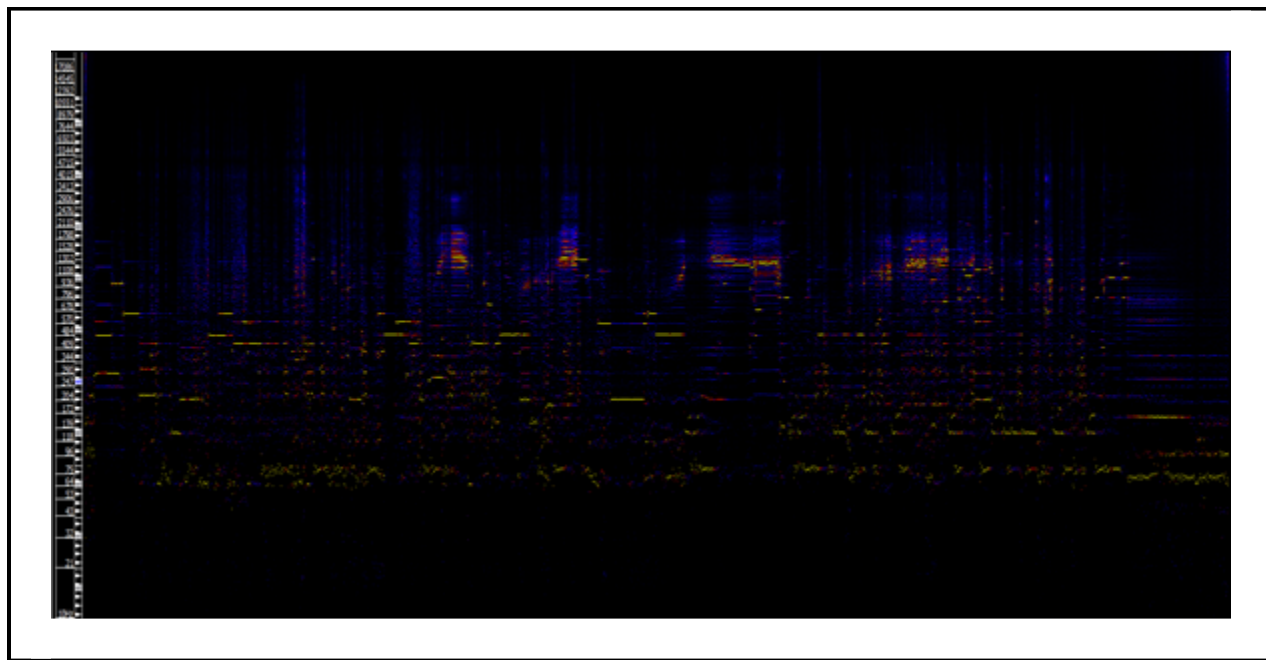


Figura 10

En la segunda obra de esta serie la trompeta realiza un perfil de notas con altura registral definida que configura el rasgo melódico más informativo que sostiene el discurso de toda la pieza. Comienza con un motivo descendente de tres notas (3ra. mayor, 2da. mayor) que luego reitera dos veces en una transposición no exacta (4ta. aumentada, 2da. mayor y 4ta. justa, 3ra. mayor). La última de las tres repeticiones utiliza notas de la escala pentatónica de mi menor y desarrolla el motivo repitiendo las notas la y sol. Luego reproduce esta idea agregando si bemol. Continúa con una transposición un semitono más agudo que el motivo anterior, vuelve rápidamente sobre las repeticiones de sol y la agregando otra vez notas de la escala pentatónica de mi menor para luego terminar la frase en la nota mi. El material preponderante en todo el perfil melódico que realiza la trompeta es la escala pentatónica de mi menor desarrollada de forma progresiva y cada vez más evidente en la pieza. Esta idea está sostenida por la guitarra

que acompaña este proceso con una sonoridad con pequeñas variaciones graduales pero que tienen como eje un color armónico cercano a un acorde de mi suspendido 4ta. con 5ta. bemol (Figura 11).

The image displays a musical score for six trumpet parts, all in 4/4 time. The top staff is labeled 'Trumpet in Bb' and the remaining five staves are labeled 'Bb Tpt.'. The music is characterized by a sustained harmonic color, indicated by long horizontal lines above the staves. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes in the lower staves. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The overall texture is a sustained, slightly moving harmonic accompaniment.

Figura 11

Aspectos texturales

La primera improvisación está constituida por una textura de carácter polifónico en donde la trompeta, el contrabajo, la guitarra y la percusión conforman cuatro líneas igualmente informativas y claramente independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual.

En la segunda pieza, la percusión, la guitarra y el contrabajo ocupan un plano complementario. Se podría afirmar que conforman un fondo o telón, sobre el cual transcurre el discurso sostenido por la trompeta. Claramente esta organización de las alturas es un determinante de cohesión. Aquí la organización perceptual se simplifica. Al simplificarse la textura y las relaciones de alturas, la superficie de la obra se hace menos informativa y el material utilizado se agota rápidamente.

En la última improvisación se observa una densidad textural de gran complejidad. La polifonía es construida por el total del orgánico. Esta superposición de los cuatro discursos complejiza la organización perceptual. Sobre el final de la pieza se produce una serie de simultaneidades que reducen la complejidad textural y dan un cerramiento a la improvisación.

3.1.4- Improvisaciones con restricciones tímbricas

https://drive.google.com/drive/folders/1jMzLRL_vQQ68znyPMMbNrZ7lVx8ir0nf?usp=s_haring

Para esta grabación se propusieron limitaciones tímbricas tomando como referencia las experiencias realizadas por los grupos AMM y MEV (Musica Elettronica Viva) en su búsqueda por la renovación del lenguaje y del material. Se partió de la generación de recursos sonoros y discurso a partir de técnicas extendidas instrumentales y de la utilización de sonidos electrónicos

producidos por aplicaciones informáticas en una interfaz gráfica. Estos permitieron al intérprete-improvisador interactuar tanto con sonidos creados previamente a la instancia de la ejecución como con sonidos generados en tiempo real por el músico que operaba la electrónica.

Si bien la instrumentación en parte puede asociarse con el jazz (guitarra eléctrica, guitarra preparada, electrónica, saxo, contrabajo, piano y acordeón), los intérpretes ejecutan sus instrumentos de forma no tradicional (una de las guitarras es tocada sobre una mesa) y los mismos, en algunos casos, están intervenidos. Los roles instrumentales no son fijos; las jerarquías no están determinadas por la tradición del jazz. Este registro manifiesta una clara propensión hacia la experimentación.

Del audio registrado se seleccionaron para el análisis dos piezas. En estas grabaciones, al igual que en el registro de improvisaciones libres, la toma de decisiones tanto formales como estructurales depende de y es regulada exclusivamente por los improvisadores. La figura del compositor se hace presente en las restricciones a los materiales sonoros subyacentes que los intérpretes pueden utilizar en la interacción de cada improvisación.

Pieza N° 1

<https://drive.google.com/drive/folders/1xt9QGRg5gaaXrm8LdDeBFN13fbVBpPtX?usp=sharing>

Esta primera obra seleccionada está conformada por cuatro secciones: la primera se segmenta y articula con la segunda por yuxtaposición. Cuenta con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y cohesión. Las tres secciones siguientes se encuentran articuladas por algún tipo de modulación por medio de la cual una sección es un derivado de la otra, relación metamórfica (similitud parcial).

Aspectos temporales

La primera sección tiene un tempo no pulsado; la distribución de los eventos en el tiempo es irregular. Estos se encuentran separados por silencio y sus duraciones son breves con articulaciones variables que determinan la superficie de la sección. La duración de esta primera parte es de un minuto y cuarenta segundos. La segunda sección cuenta con una distribución regular de los eventos en el tiempo. Si bien el tempo es no pulsado existe una sensación de pulso generada por un *ostinato* construido por el saxo, la guitarra y el contrabajo. Durante el transcurso de la sección aquel es abandonado primero por el saxo, y suplantado por frases breves, luego por la guitarra y por último por el contrabajo. Las duraciones de esta sección son cortas, rápidas y con articulación variable. Hacia los tres minutos y treinta segundos de la obra comienza la tercera sección. El tempo es no pulsado y la distribución de los eventos en el tiempo es regular.

Los valores de las duraciones utilizadas son variables, así como las articulaciones que determinan la superficie. Las figuras empleadas son más cortas que en las dos secciones anteriores y ejecutadas con mayor velocidad, lo que produce una aceleración y una mayor intensidad del discurso. La cuarta y última parte de la obra comienza en el minuto cinco. Los eventos están distribuidos regularmente en el tiempo; el saxo deja de tocar, lo que produce una desaceleración rítmica y una menor intensidad del discurso. Las duraciones continúan siendo breves aunque menos veloces que en la sección anterior con la excepción de la nota final del saxo que cierra la pieza.

Aspectos orquestales

El orgánico de esta pieza es saxo alto, guitarra eléctrica, guitarra preparada, contrabajo, piano. La selección del orgánico, como en los registros anteriores, puede relacionarse con la tradición del jazz.

Aspectos melódicos

La primera sección está constituida por un perfil melódico complejo (compuesto por la guitarra eléctrica y el piano) que alterna y superpone sonidos con altura registral fija o tónicos con otros de timbres complejos sin altura registral definida. Con estos materiales se conforman configuraciones sonoras que son percibidas como unidades primarias o clangs, en términos de James Tenney. Por un lado, los sonidos de frecuencia definida se alternan entre sonidos de registro grave y agudo con una interválica variable no vinculada con el sistema tonal, lo que constituye un principio estructurante y posibilita la explicación de la coherencia interna de esta primera sección de la obra; por otro lado, los sonidos complejos cuentan con un timbre que en general es brillante y rugoso. La distribución irregular, intermitente y breve de estos materiales en el tiempo brinda al discurso de la sección un carácter informativo.

En la segunda sección se renueva el material sonoro, lo que le otorga un carácter informativo a este momento de la pieza, que comienza con un *ostinato* introducido por el saxo tocando un intervalo de quinta justa sobre las notas re y la, con otro de guitarra sobre una cuarta justa a partir de las notas fa sostenido y si y a partir de la repetición de la nota la por el contrabajo. El piano produce intervalos de cuarta justa en el registro agudo sobre una distribución irregular en el tiempo. Hacia los dos minutos y cuarenta segundos comienza la

articulación con la tercera sección que se produce cuando cada uno de los improvisadores abandona el *ostinato* gradualmente a partir de un proceso moduladorio.

El aspecto melódico de la tercera sección se caracteriza por la utilización del total cromático alternando un carácter lineal de frases melódicas ascendentes y descendentes con intervalos pequeños y utilizando cromatismos, con perfiles melódicos de intervalos amplios, angulares, que cambian de dirección. Durante el transcurso de la sección, todos los improvisadores alternan la utilización de ambos materiales sonoros, razón por la cual existe tanta variedad en las frecuencias (Figura 12).

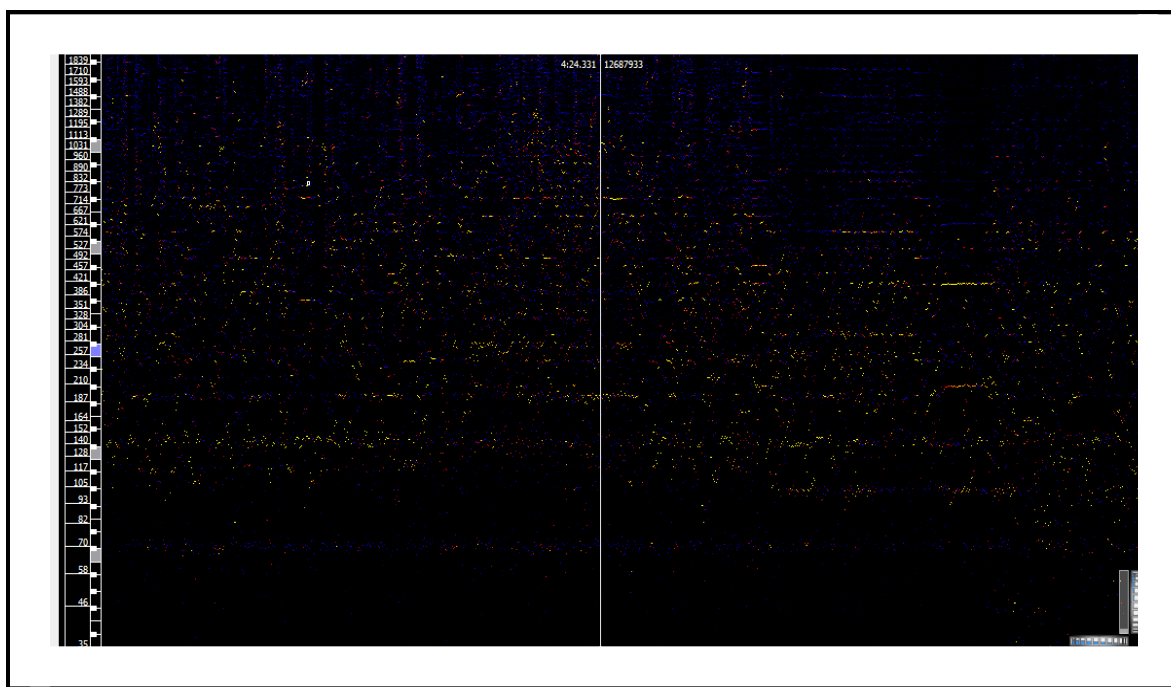


Figura 12

El cuarto y último tramo de la pieza comienza con la introducción de la guitarra preparada. Este nuevo material sonoro de carácter informativo renueva el discurso y da forma a la sección. Los sonidos producidos por la guitarra son mayormente brillantes y de superficie lisa con un timbre complejo y no tienen una altura registral definida.

https://drive.google.com/drive/folders/19CGH6ryTAp04DFHj0YCpJhIe-ah9fWPq?usp=s_haring

El piano y el contrabajo ejecutan perfiles melódicos de intervalos amplios al igual que en la sección anterior, lo que produce cohesión y estructura en la pieza. El saxo solo toca en el final la nota sol para cerrar la sección con una envolvente dinámica ascendente-descendente.

Aspectos texturales

En la primera sección el discurso es sostenido por una textura de dos planos igualmente informativos. Estos dos discursos se superponen generando relaciones verticales en las simultaneidades de los instrumentos, lo que complejiza la organización perceptual, que por momentos conforma una superficie de carácter homofónico.

En la segunda sección se produce un cambio textural, determinante de cohesión de la sección. El discurso es ahora sostenido por el saxo y la guitarra a partir de un desarrollo motivico secuencial de carácter melódico. Claramente esta organización de las alturas es un determinante de cohesión. Aquí la organización perceptual se simplifica, a partir de la repetición del material sonoro utilizado.

La improvisación en la tercera sección está constituida por una textura de carácter polifónico, en donde en principio el saxo, el contrabajo y la guitarra conforman tres líneas informativas e independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual. El

piano en un comienzo realiza intervenciones aisladas ocupando un plano complementario para luego sumarse, a partir de un proceso moduladorio, al discurso polifónico, con el consecuente incremento en la densidad textural y en la intensidad del discurso, lo que genera una saturación de los materiales utilizados y el final de la sección.

En la última sección de la pieza la polifonía es más clara. La densidad textural es menor. Ahora son tres líneas independientes, claramente diferenciadas por su timbre, las que disputan la atención. La intervención de la guitarra preparada con la utilización de materiales con un timbre complejo y altura registral de frecuencia no definida, hace más sencilla la segmentación del discurso en tres planos bien diferenciados. La participación del saxo se produce sobre el final de la sección con una nota larga que produce saturación del material y el cerramiento de la sección y de la pieza (Figura 13).

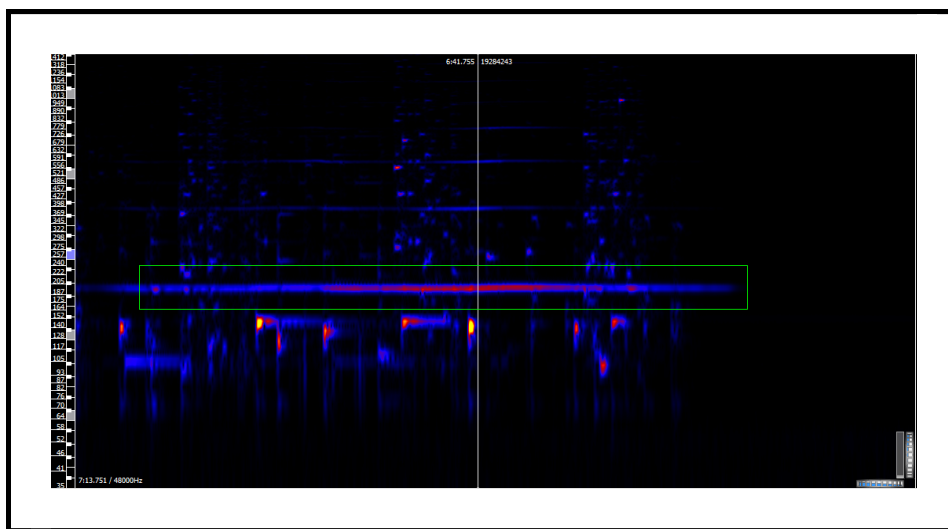


Figura 13

Pieza N° 2

<https://drive.google.com/drive/folders/1zB2KFPAs35oLGmlcDE0SkqfaRVLSLMAD?usp=sharing>

Esta segunda obra seleccionada está conformada por dos secciones contrastantes (relación heteromórfica), segmentadas y articuladas por yuxtaposición. Cada una cuenta con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y cohesión.

Aspectos temporales

La primera sección tiene un tempo no pulsado y la distribución de los eventos es regular y homogénea. Existe una permanencia en los valores de las duraciones utilizadas, estos son mayormente breves y con articulaciones variables que determinan la superficie. Las figuras utilizadas en la sección son cortas, distribuidas regularmente en el tiempo y ejecutadas con velocidad, lo que produce una aceleración e intensidad del discurso (Figura 14). Hacia el minuto uno y cincuenta y seis segundos se introduce la guitarra eléctrica conformando un nuevo material sonoro integrado por sonidos sin altura registral definida, lo que constituye un determinante de forma en la sección. La distribución de los eventos en el tiempo sigue siendo regular y sin tempo pulsado.

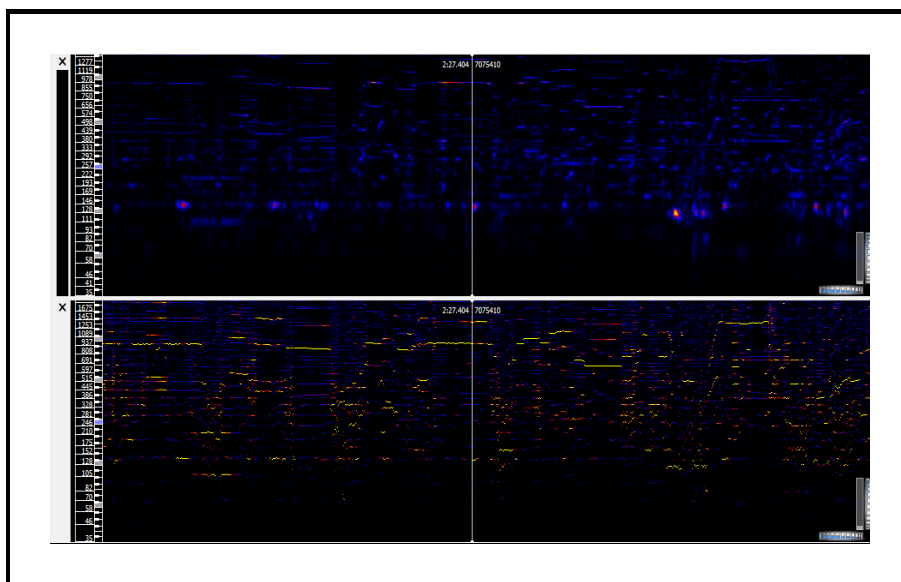


Figura 14

Hacia los tres minutos y cinco segundos comienza la segunda sección con un carácter temporal contrastante. Los valores de las duraciones utilizadas son mayormente largos, lo que produce una sensación de reducción de la velocidad y de la estaticidad del discurso (Figura 15).

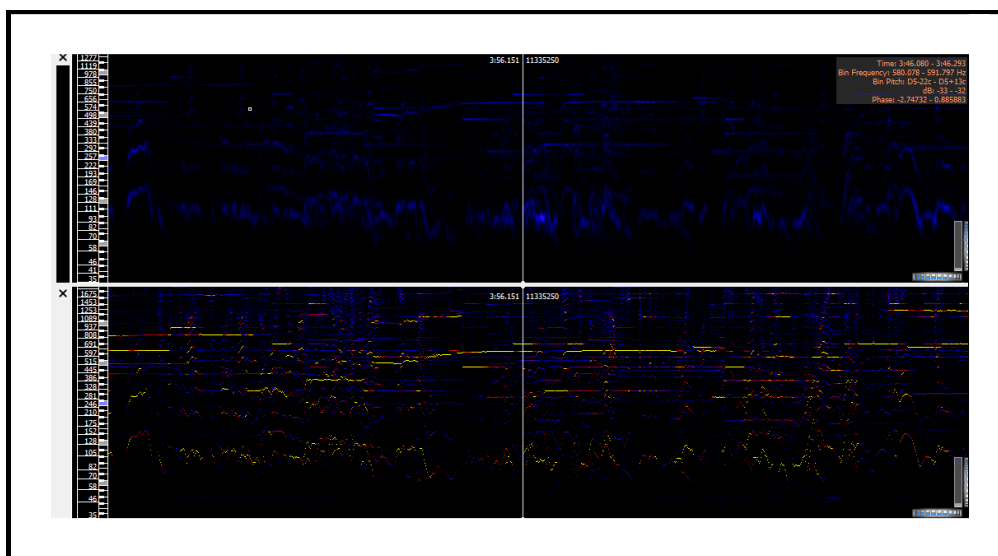


Figura 15

Aspectos orquestales

El orgánico de esta pieza es saxo alto, guitarra eléctrica, contrabajo, acordeón y electrónica. Si bien por un lado la selección de parte del orgánico, como en los registros anteriores, puede relacionarse con la tradición del jazz, por otro lado su utilización en la obra alterna entre técnicas tradicionales y extendidas. El acordeón y la electrónica se desvinculan de esta tradición.

Aspectos melódicos

El comienzo de la primera sección está constituido por un perfil melódico de construcción colectiva (compuesto por el saxo, el contrabajo y la electrónica) que superpone sonidos de timbres complejos sin altura registral definida de frecuencia variable en el saxo, grave en el contrabajo y con una densidad espectral regular en la electrónica. Por medio de un proceso modulador la electrónica es reemplazada por el contrabajo con sonidos ejecutados con el arco con altura registral variable que imitan de algún modo los realizados por el saxo. Este complejo sonoro funciona como una trama generadora de estructura y de cohesión de la obra. A la línea melódica continua y estable en el tiempo se superpone un material conformado por el acordeón y la electrónica. El primero realiza sonidos sin altura registral definida (sonidos de aire) para luego introducir acordes y notas con altura registral fija de duración variable. Hacia los cincuenta segundos de la pieza la electrónica utiliza materiales brillantes de superficie rugosa y dinámica variable. Este segundo elemento se superpone al primero de un modo intermitente siendo de carácter informativo y generador de forma. En el minuto dos de la obra la guitarra eléctrica se introduce con sonidos sin registración definida. Este nuevo material compone en un principio un

determinante de forma. Su permanencia en el tiempo lo constituye en un participante en la construcción de la trama compleja generadora de estructura.

En el minuto tres comienza la segunda sección articulada por superposición con la primera. Aquí el saxo, el acordeón, el contrabajo y la guitarra eléctrica ejecutan frecuencias de altura definida de registro agudo. Se observa una aparición de forma repetida de las notas mi y la en todos los instrumentos. La electrónica realiza un sonido sin frecuencia definida y de registro grave que repite regularmente a modo de *ostinato*. El texto comienza en los tres minutos veinticinco segundos y se constituye en un nuevo material sonoro generador de forma de la sección. A las notas mi y la se suman otras alturas de frecuencia definida como si bemol, sol, fa sostenido y do, que aparecen de forma repetida. El color armónico que se genera con este material sonoro configura un principio estructurante de la obra y hace posible la explicación de su coherencia interna.

Aspectos texturales

La primera sección está conformada por una textura de dos planos. El primero está constituido por una superficie compleja constante en su densidad, registro y con una distribución de los eventos homogénea en el tiempo. Por lo tanto, es percibido como una trama compleja de carácter homofónico. Al simplificarse la textura y las relaciones de alturas, la superficie de la obra se hace menos informativa y el material utilizado se agota rápidamente actuando como un determinante de cohesión. El discurso es sostenido por el segundo plano que se superpone a la continuidad del primero.

A la segunda sección también la conforman dos planos diferenciados a partir de la cualidad tímbrica de sus materiales. El primero compuesto por frecuencias de altura registral

definida (Figura 16) que se desarrolla en un principio sobre un *ostinato* producido por la electrónica, y el segundo por el audio de un texto intervenido del escritor estadounidense Jack Kerouac.

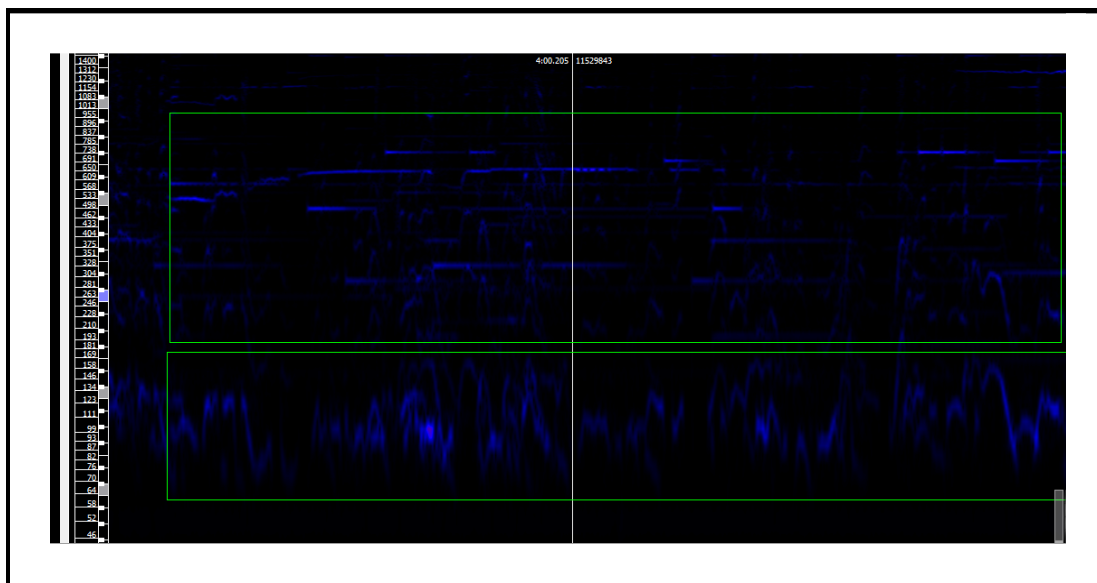


Figura 16

A partir de lo hasta aquí expuesto en este capítulo y de acuerdo con el marco teórico en que se sustenta la presente investigación, afirmamos que existe una coincidencia entre la categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico propuesta y los resultados cognitivos de todos los registros de audio analizados.

Por un lado, en lo relacionado con cuestiones morfológicas, la existencia de transiciones distintivas salientes en la superficies musicales analizadas permite el establecimiento de límites en agrupamientos locales y la presencia de la simetría posibilita el establecimiento de paralelismos musicales. Por otro lado, los materiales utilizados en cada una de las grabaciones operan en una serie fija de elementos dentro de un cierto rango de magnitudes. Esta redundancia

sobre grupos de materiales reduce el trabajo de la memoria, promueve la unicidad, la coherencia y resulta en la percepción de la forma.

3.2 Análisis de obras

Para alcanzar una evaluación apropiada de esta problemática, serán estudiados los resultados formales y de superficie de composiciones de autores seleccionados que abordan en su obra la improvisación y la composición dentro del universo musical contemporáneo. A partir de la aparición de materiales o de elementos comunes surgidos del análisis, se obtendrá el ordenamiento de un repertorio que determinará y validará una taxonomía de gestos de improvisación y dará cuenta de una sistematización que conforma unidades gramaticales básicas en la música improvisada contemporánea. Estos gestos serán considerados datos cuyas combinaciones de signos proporcionan la estructura del mensaje de acuerdo con lo expuesto en el marco teórico de la investigación (Moles, 1972, p. 206).

Serán analizadas las obras de tres compositores contemporáneos:

3.2.1 *Crossfade* de Valentín Garvie;

3.2.2 *Contemporary Chaos Practices Part 1* de Ingrid Laubrock;

3.2.3 *Pierrot en el desierto y Pájaro profeta* de Gerardo Gandini.

Las obras seleccionadas se enmarcan dentro de los conceptos de Fessel y de Cook ya propuestos. Por un lado, la gramática de superficie en un nivel sonológico de cada pieza se encuentra determinada por rasgos sonoros (duración, registro, dinámica, timbre, etc.) con condiciones específicas en función de los requerimientos de la música contemporánea; por el otro, el improvisador es considerado como un creador de sentido dentro de las posibilidades

estructurales de la composición dadas por convenciones, patrones y gestos de género que el compositor y el intérprete utilizan y el oyente decodifica.

Podemos encontrar también ciertos lugares de cercanía o aproximaciones, en las composiciones seleccionadas. al concepto de Música Intuitiva de Stockhausen explicado previamente. Se observan en las piezas estrategias tendientes a generar diferentes grados de libertad en la creación y en el incremento de la intuición del intérprete, así como el trabajo en estas experiencias con el mismo grupo de músicos durante períodos prolongados de tiempo previo al registro. Su intención es concebir herramientas que originen procesos de invención musical a partir del empleo de material gráfico, instrucciones a los intérpretes y textos tendientes a despertar libertad en la creación. A diferencia de Stockhausen, los compositores seleccionados procuran en sus obras una interpretación idiomática cuyo eje central se encuentra en la improvisación contemporánea, en el jazz y en la utilización de la memoria para la construcción de una sintaxis determinada por un conjunto de gestos y de pautas de estilo aprendidos.

3.2.1.- Crossfade (Valentin Garvie).

Esta primera obra escogida para el análisis cuenta con realizaciones y registros de audio diversos, cada uno con un orgánico distinto que otorga a cada versión una carga simbólica diferente. Se analizarán tres versiones, realizando comparaciones entre los objetos de análisis estudiados y utilizando el concepto de comparación interobjetiva de materiales, propuesto por Tagg, entendida como aquella que pueda establecer consistencia de eventos de sonidos entre dos o más piezas musicales que debe darse entre objetos de análisis restringidos a un mismo género, funciones y estilo (1982, p. 49).

Este proceso creativo cuenta con pautas específicas establecidas por el compositor. La participación de los improvisadores es esencial en su interpretación y realización, lo que enfatiza el carácter colectivo intrínseco de la pieza. Las decisiones de los improvisadores determinan ciertos rasgos de la superficie de la composición así como los materiales a utilizar en la improvisación, mientras que las cuestiones formales y una serie de alturas y ritmos fijos en el comienzo y final de la obra son responsabilidad exclusiva del compositor. El registro gráfico de la pieza tiene dos facturas diferentes: la primera se concreta mediante una notación convencional de una serie de alturas fijas; en este registro, la escritura remite a la tradición del estándar de jazz en donde se presenta una línea rítmico-melódica y luego se improvisa. La segunda, cuyo registro gráfico introduce aspectos de una escritura perteneciente al universo musical contemporáneo, si bien por un lado libera ciertos aspectos de la notación de las alturas, por el otro cuenta con mayor precisión en cuestiones formales. Encontramos aquí puntos de contacto con el concepto de Indeterminación desarrollado por Feldman, previamente planteado, en el cual propone en sus primeras piezas gráficas liberar o “desfijar” las alturas de la música; controla el tiempo pero no las notas. La resignación del control del compositor se observa en la realización de la superficie que queda, en parte, en manos del intérprete. Ambos enfoques proponen un equilibrio entre lo que se libera y se controla. En esta primera obra analizada, la figura del compositor es clara y aquella se construye a partir de la interacción del autor con el o los improvisadores-intérpretes, interacción que varía de acuerdo con la realización analizada.

La pieza es breve en todas sus versiones y está conformada de dos secciones vinculadas entre sí, lo que revela una transformación morfológica por medio de la cual una sección deriva de la otra, lo que James Tenney denomina “relación metamórfica” (similitud parcial). La primera sección tiene un carácter introductorio no improvisado en donde se plantean la naturaleza de la

obra y las improvisaciones. La segunda posee un talante principalmente improvisado que concluye con una reexposición de parte del material inicial, lo que produce el cerramiento de la obra.

Aspectos temporales

En las tres realizaciones analizadas, la distribución temporal es regular y homogénea; se advierte una alta densidad cronométrica que se sostiene en toda la pieza. Existe una permanencia en los valores de las duraciones utilizadas, que son estadísticamente en su mayoría breves. Estas figuras cortas empleadas en la obra están distribuidas regularmente en el tiempo y son ejecutadas con velocidad, lo que produce una aceleración e intensidad del discurso. La repetición de los materiales y su disposición en el tiempo produce una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante de la pieza y hace posible la explicación de su coherencia interna.

La primera sección tiene una duración aproximada de 30 segundos. Su brevedad en relación con la segunda refuerza su función introductoria. La obra comienza con tres compases de un grupo de duraciones muy rápidas (semicorcheas, corcheas y quintillo de corcheas). Este discurso, de gran densidad rítmica, es interrumpido por una figura de una velocidad menor (una negra) y un silencio de negra para luego ser retomado con otro quintillo de corcheas y ser nuevamente interrumpido por otra figura de menor velocidad. A partir de aquí y hasta el final de la sección, se produce una recurrencia de este procedimiento en donde el material que ocasiona esta interpolación o alternancia comienza a expandirse y a desarrollarse generando un nuevo componente informativo que disputa la atención del primer material de eventos de duraciones rápidas. En principio se intercala solo una negra con las figuras más rápidas, con un intervalo de aparición en el tiempo que es variable. Luego se incrementa el número de duraciones largas que

se alternan con los eventos breves y su presencia se extiende con una relación proporcional en grupos de tres, seis y nueve figuras que proponen una irregularidad rítmica creciente (Figura 17).

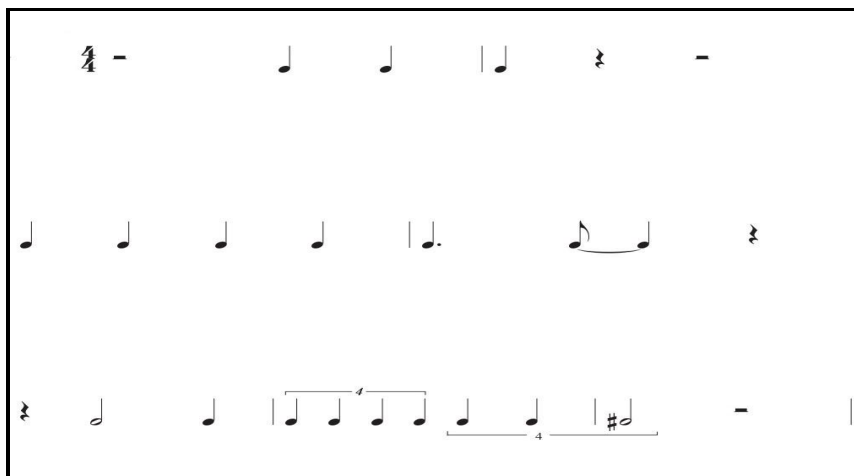


Figura 17

Esto genera cambio, forma y una desaceleración del discurso hacia el final de la sección y comienzo de las improvisaciones. Podemos afirmar que estos dos materiales rítmicos bien diferenciados invierten los roles. Los valores rápidos comienzan siendo más variables e informativos para que luego la atención sea disputada por los valores más lentos o largos.

El rol preponderante de la improvisación en la segunda sección otorga flexibilidad formal a la obra, una duración que varía de acuerdo al registro sonoro observado. Cada interpretación cuenta, en sus aspectos temporales, con particularidades que es preciso diferenciar; es por esto que analizaremos cada una de forma particular.

Realización 1.

<https://drive.google.com/file/d/1JvKoS9DNaya7PKubW3aa3CJsvgOEJD7x/view?usp=sharing>

En esta primera versión, la improvisación es desarrollada en principio por los dos contrabajos sobre un tempo no pulsado y con una distribución temporal de los eventos que es regular. Esta improvisación constituye una línea independiente compleja cuyos valores de las duraciones utilizadas son mayormente cortos y con articulaciones variables que determinan la superficie. La guitarra y la trompeta introducen de forma alternada hasta el minuto uno y cuarenta segundos el material rítmico de la primera sección conformado por duraciones más largas, lo que constituye un tipo de contrapunto sobre el que se desarrolla la improvisación y un determinante de cohesión en la sección y genera así estructura en la obra. A partir de este momento, la trompeta y la guitarra comienzan a improvisar con valores rítmicos derivados de las notas largas y constituyen un discurso colectivo improvisado.

Realización 2.

<https://drive.google.com/file/d/1OI5ShNm32oyJbUgZehaoK6meWs0rckoh/view?usp=sharing>

En esta realización la segunda sección comienza hacia los treinta y cinco segundos y para su correcto análisis y descripción la dividiremos en dos partes. La primera con rasgos y atributos pertenecientes a la indeterminación y la segunda sostenida por un discurso improvisado.

En el primer fragmento el compositor libera ciertos aspectos de las alturas del ensamble instrumental. Si bien los sonidos ejecutados por los intérpretes son sin altura registral definida, lo que constituye un determinante de forma en la sección, Garvie decide la dirección (siempre

ascendente) de los perfiles melódicos ejecutados y su duración exacta y provoca de este modo una indeterminación controlada. Por un lado las figuras utilizadas por todo el ensamble, con excepción de la percusión, en esta parte de la sección son cortas (semicorcheas), distribuidas regularmente en el tiempo y ejecutadas con velocidad, lo que produce una aceleración e intensidad del discurso y genera una distribución de los eventos regular y homogénea. Desde el comienzo de esta sección y hasta el minuto uno de la obra la cuerda y los metales ejecutan estas duraciones cortas en grupos de ocho semicorcheas ligadas alternando cada vez con un silencio de negra en el caso del primero y un silencio de blanca y uno de negra en el segundo. La madera realiza grupos de diez semicorcheas separadas por un silencio de corchea y dos silencios de negra o por un silencio de corchea y un silencio de negra. Solo en una oportunidad ejecuta un agrupamiento mayor de catorce semicorcheas y uno menor de cuatro. La permanencia en los valores de las duraciones utilizadas así como en la dinámica empleada, siempre *piano* (pp), y su articulación (notas sueltas) determinan la superficie y son un factor estructurante de la sección. Por otro lado, en la percusión las duraciones son más largas que en el resto del ensamble. Este grupo ejecuta blancas, negras, tresillos de negras y tresillos de corcheas y con una dinámica, a diferencia del resto, variable (*p*, *mp*, *mf* y *ff*) y con alguna de las duraciones de negras y tresillos de negra articuladas con acentos.

Hacia el minuto uno los metales comienzan a ejecutar notas con altura y ritmo definidos. Este material aquí empleado es una reexposición no exacta de la primera sección, lo que actúa como un factor cohesivo. Esto se sostiene hasta el minuto uno veinte segundos en donde el comportamiento del ensamble cambia. Los grupos instrumentales que hasta el momento estaban distribuidos de forma alternada en el tiempo, ahora se presentan con una mayor coincidencia

vertical. Se producen eventos en donde los grupos actúan entre sí en unísonos o con algún tipo de coincidencia vertical parcial (Figura 18).

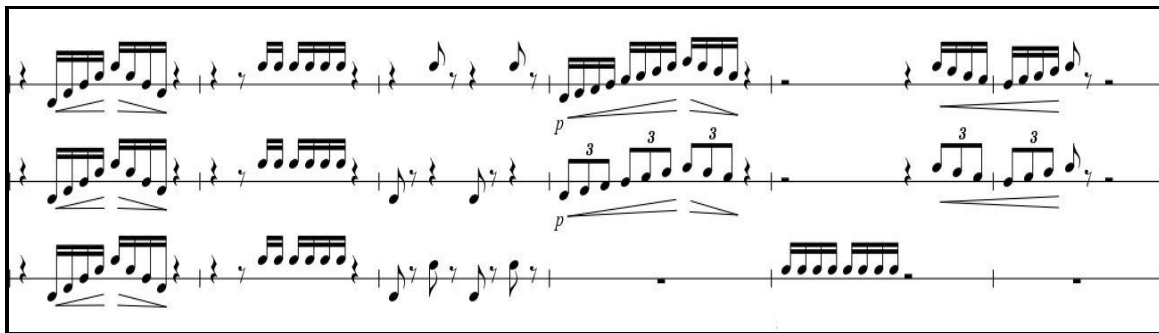


Figura 18

Esta nueva organización de la distribución temporal de los eventos en la sección comienza con la madera y los metales alternando con la percusión con una articulación por silencio. La cuerda no está presente en la primera parte de este fragmento. Ahora las articulaciones de las notas ejecutadas (madera y metales) son *staccati* y esto se sostiene hasta el final de la obra. La dinámica deja de ser siempre *piano* para convertirse en *forte*, con reguladores ascendentes y descendentes. Las figuras rítmicas utilizadas son semicorcheas, corcheas y tresillos de corcheas. Se observa hasta aquí la permanencia o estabilidad en los materiales rítmicos usados. La persistencia que opera sobre esta serie fija de elementos que son empleados en toda la obra coincide con el concepto planteado por Fessel en relación con las condiciones en las cuales se restringen los materiales en la conformación de las unidades básicas de una gramática.

En la segunda parte de la sección la indeterminación da lugar a la improvisación. Esta comienza con la repetición exacta de trece compases y suma luego la cuerda con un cluster cromático estático que funciona como un fondo sobre el que se desarrolla la repetición y actúa

como un parámetro determinante de forma en la sección. Toda la dinámica cambia de *forte* a *piano* y se observa en el comienzo de esta réplica la indicación en la parte de la trompeta de *Trompeta impro (entrada libre)*. En el registro de audio la improvisación es ejecutada por la trompeta y un clarinete. Ambos intérpretes-improvisadores inician el desarrollo de la improvisación, varios compases después de la indicación, sobre el final de la repetición. Durante el transcurso de esta reexposición rítmica el cluster cromático de la cuerda tiene un protagonismo cada vez mayor a partir de una densidad textural creciente.

Hacia los dos minutos y diez segundos se produce una interpolación con la repetición exacta del primer compás de la obra que ejecutan la madera, los metales y la percusión con una dinámica *forte* que anticipa la reexposición de la primera sección con la que finaliza la pieza. A partir de aquí la aparición de los metales, la madera y la percusión es cada vez menos frecuente y se encuentra separada con intervalos de silencios cada vez más largos. Por medio de un proceso moduladorio, el determinante de forma que constituye la información rítmica proveniente en principio del material propuesto por el orgánico es ahora desarrollado por los improvisadores. El material rítmico utilizado por la trompeta y el clarinete en la improvisación está constituido por valores de duraciones mayormente cortos, ejecutados con velocidad (semicorcheas), derivados de los componentes rítmicos ya expuestos en la obra, y con articulaciones principalmente *staccati* que determinan la superficie. La repetición de los elementos rítmicos y su distribución temporal regular produce una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante de la improvisación y hace posible la explicación de su coherencia rítmica interna. La elaboración rítmica y la acentuación de las frases del final de la improvisación aluden a la tradición del jazz, en particular a la del bebop, aunque no de un modo literal ya que Garvie ejecuta de forma conjunta la trompeta y flugelhorn, mediante la utilización de técnicas

extendidas, conformándose un instrumento de timbre complejo a partir del unísono rítmico de los dos instrumentos.

Realización 3.

<https://drive.google.com/file/d/1ILdVTxj5HklFNctXkpMI26aQmZI-QKWd/view?usp=sharing>

El desarrollo de la improvisación comienza con la batería, el contrabajo y el saxo. Cada instrumento produce un material rítmico que puede ser diferenciado. La batería ejecuta valores rítmicos en su mayoría cortos y muy rápidos. El contrabajo realiza figuras más lentas pero también cortas. En ambos casos el material rítmico se repite en el tiempo y se encuentra distribuido de forma regular y homogénea, lo que produce una saturación del mismo haciéndolo menos informativo y convirtiéndolo en un principio estructurante de la improvisación. Esta regularidad se contrapone a lo realizado por el saxo que alterna figuras rítmicas largas y lentas con cortas y rápidas y con una distribución de los materiales en el tiempo de mayor irregularidad. La articulación de los eventos es también variable. La mayor tasa de cambio en las figuras ejecutadas por el saxo así como la menor previsibilidad en la aparición de los eventos generan en la percepción un efecto de solista que improvisa sobre un acompañamiento también improvisado pero menos informativo.

Hacia el minuto uno y treinta segundos la trompeta y la guitarra intervienen interpolando en el discurso el material rítmico de la primera sección conformado por duraciones largas, lo que actúa como un determinante de cohesión y genera estructura en la obra. Desde el minuto dos y quince segundos aproximadamente la trompeta y la guitarra improvisan a partir de valores rítmicos mayormente largos derivados de estos. Aquí observamos el mismo procedimiento que

fue utilizado en la improvisación de la primera realización, lo que demuestra la injerencia y la articulación de las decisiones del compositor con el discurso improvisado colectivo. En esta tercera realización, el nuevo elemento que se introduce complejiza la superficie debido a que son tres los materiales rítmicos que intervienen y disputan la atención del discurso. Hacia los tres minutos se produce una reexposición del material rítmico de valores cortos y rápidos ejecutados por la trompeta y la guitarra, lo que da cohesión y produce un cerramiento en la obra.

Aspectos orquestales

Las tres versiones analizadas cuentan con un orgánico distinto. En las realizaciones primera y tercera los instrumentos elegidos remiten no sólo a una elección tímbrica sino también a una de corte simbólico. Están ligados a una tradición jazzística y, si bien en la improvisación no son ejecutados desde una estética estrictamente propia del jazz, resuenan en la tradición de este género. Por un lado, en la primera el conjunto instrumental es de dos contrabajos, guitarra eléctrica y trompeta. Se observa en esta orquestación una búsqueda que extiende lo simbólico y se expande hacia la experimentación sonora. Por el otro, en la tercera realización la elección de batería, contrabajo, guitarra eléctrica, saxo y trompeta por parte del compositor responde a la convención de la instrumentación del jazz.

En la segunda realización el conjunto instrumental seleccionado, al igual que en las anteriores, remite a una elección tímbrica y simbólica. El orgánico está ligado a la tradición de la música occidental académica. La división de los instrumentos en cuerdas, maderas, metales, percusión y un instrumento solista refuerza lo simbólico. Esta organización de la ejecución en familias responde a una estética propia de la música clásica.

Si bien por un lado la selección del orgánico de las tres realizaciones puede relacionarse con la tradición del jazz o de la música académica, por otro lado su utilización alterna entre técnicas tradicionales y extendidas.

Aspectos Melódicos

En las tres versiones elegidas para el análisis la primera sección está integrada por una selección de alturas fijas definidas por el compositor. Serán seleccionados fragmentos y determinados los aspectos melódicos más significativos. La obra comienza con una primera frase de dos compases constituida por grado conjunto, mayormente conformado por segundas menores, con un perfil descendente. Los saltos se presentan con menor frecuencia, lo que los hace significativos en la determinación del color armónico del fragmento. Son cortos, tres saltos de tercera descendente y una ascendente, todas mayores, dos saltos de cuarta y un salto de quinta (Figura 19).



Figura 19

Es singular el gesto melódico constituido por un grupo de cuatro notas de valores más largos en su duración. Se presenta dos veces de forma consecutiva en la sección, de un modo casi idéntico y luego, más adelante, reaparece con una repetición exacta (Figura 20). La recurrencia sobre este material lo constituye en un determinante de cohesión de la sección. Su dirección es

ascendente y la interválica utilizada es de cuartas justas y aumentadas. En la primera aparición de este material observamos notas mi bemol, la bemol, re y sol. En su segunda y tercera realización las notas empleadas son mi bemol, la, re y la bemol.

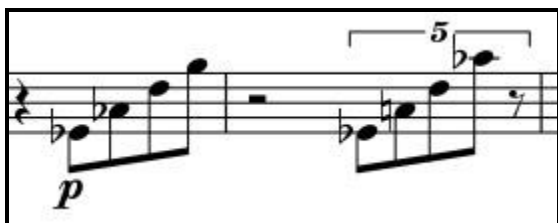


Figura 20

En los compases cinco y seis se observa un perfil melódico ascendente y descendente en donde predominan el intervalo de segunda descendente y los saltos de quinta y tercera (Figura 21). Esta frase es una combinación concentrada de los fragmentos primero y segundo antes analizados. Por un lado, contiene en su primera parte el gesto ascendente, la interválica abierta y las duraciones más largas del segundo material y, por el otro, recurre a idénticos gesto melódico, rítmica e interválica de la primera frase.



Figura 21

Sobre el final del compás 6 se introduce un nuevo material que constituye un determinante de forma en la sección. Se presentan notas simultáneas, mayormente terceras y en

menor medida intervalos de sextas y cuartas, que se conectan horizontalmente por un perfil variable en su dirección y con una interválica que evita la segunda (Figura 22).

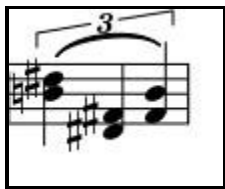


Figura 22

Este nuevo material se interpola con pequeños fragmentos melódicos de segundas descendentes que remiten a la frase con que comienza la obra, lo que actúa como un determinante de cohesión (Figura 23).



Figura 23

Durante todo el transcurso de la sección se contrapone una línea melódica en un registro estadísticamente más grave que se interpola a los elementos ya analizados y se desarrolla de forma gradual por medio de un proceso aditivo. Las alturas utilizadas son fa, la, la bemol, fa sostenido, si bemol, do, mi bemol y mi (Figura 24). Estadísticamente, el color armónico de este material remite a una tríada de fa con tercera mayor y menor, cuarta, séptima también mayor y menor y novena. A medida que este discurso progresa se acrecienta su carácter informativo, lo que se constituye en un parámetro formante que disputa la atención de la voz superior.

The image shows a musical score for bass in 4/4 time, consisting of four lines of notation. The first line begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The second line is marked with a '7' and contains notes with stems and flags. The third line is marked with an '11' and contains notes with stems and flags. The fourth line is marked with a '15' and contains notes with stems and flags, including two groups of four notes marked with a '4' and a bracket.

Figura 24

Si bien las interválicas utilizadas en las improvisaciones de las tres realizaciones son variables, remiten también de forma abstracta a armonías comunes dentro del jazz (su coherencia interna queda así explicada). En cada una de ellas existen particularidades que es preciso señalar de forma individual, a saber:

Realización 1.

En el segundo treinta y cinco de este registro los dos contrabajos inician la improvisación de forma conjunta conformando una superficie compleja. Esta se elabora, por un lado, a partir de alturas registrales no definidas realizadas por uno de los contrabajos y logradas mediante la intervención del instrumento. Por el otro, desde alturas con un registro temperado a cargo del otro contrabajo, que construye su ejecución redundando mayormente sobre un grupo de alturas determinadas (Figura 25) que componen un perfil melódico descendente desarrollado en el tiempo a partir de un proceso moduladorio hasta abarcar el total cromático.

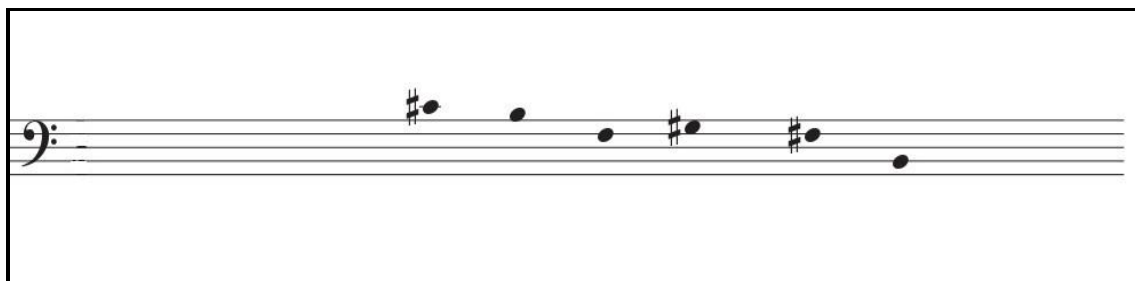


Figura 25

La guitarra y la trompeta se suman al proceso en el segundo cuarenta y cinco reexponiendo el material aditivo de las notas largas de la primera sección expuesto por los contrabajos. Este evento, no improvisado sino decidido por el compositor, actúa por un lado como un componente cohesivo ya que utiliza elementos anteriormente desarrollados y por el otro como un determinante de forma dado que la guitarra y la trompeta, en la misma medida, prolongan su improvisación a partir de estas ideas. Aquí los aspectos melódicos de la obra se producen principalmente, a partir de técnicas extendidas instrumentales, por eventos de altura

registral no definida con frecuencias variables y se combinan en algunos momentos con alturas con registración definida que mayormente repite las alturas de las duraciones largas interpretadas previamente. En el minuto dos y veinticinco segundos la trompeta y la guitarra reexponen la frase inicial de la pieza repetida en tres oportunidades, lo que genera una saturación en el material y la finalización de la obra.

Realización 2.

La improvisación de esta realización comienza hacia el minuto dos y diez segundos a cargo de una trompeta y un clarinete. En un principio ambos músicos improvisan de forma conjunta sobre lo que ejecuta el ensamble utilizando en parte material derivado de la primera sección de la obra. Entre los aspectos melódicos aquí presentes se observan gestos descendentes donde prevalece el uso del cromatismo, frases que repiten casi de forma literal fragmentos de la primera sección, perfiles variables en su dirección con una interválica que evita el intervalo de segunda, notas repetidas y variaciones en el registro que cambia de forma súbita de notas muy graves a muy agudas. Durante el transcurso de la improvisación, la intervención del ensamble es cada vez menor hasta desaparecer en el minuto tres aproximadamente. A partir de aquí comienza una cadencia improvisada, lo que refuerza en términos simbólicos la relación de esta realización de la obra con la tradición de la música occidental académica. Esta decisión formal del compositor responde a una estética propia de la música clásica. En principio, el discurso es sostenido brevemente por ambos instrumentos mayormente mediante el intercambio en la ejecución entre notas cortas, repetidas graves y agudas. En el minuto tres y quince segundos el clarinete improvisa solo por un breve tiempo empleando inicialmente algunas frases ligadas con gesto principalmente ascendente en los registros medio y grave. Finaliza con una reexposición

del material anterior de variaciones abruptas en el registro, notas repetidas y dos pequeños gestos: uno descendente y otro ascendente donde prevalece el intervalo de segunda (Figura 26).

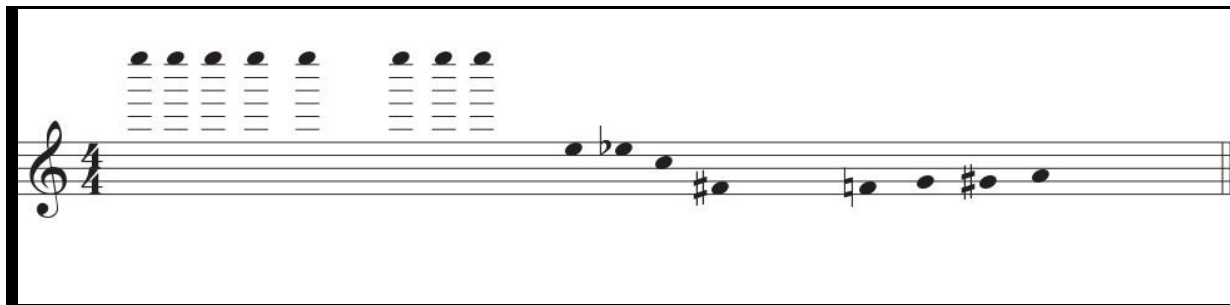


Figura 26

En el minuto tres y cincuenta segundos se produce un cambio significativo en la sección. Garvie improvisa solo ejecutando mediante la utilización de técnicas extendidas la trompeta y el flugelhorn de forma simultánea, lo que genera dos voces en un unísono rítmico y melódico. Entre las particularidades de la improvisación aquí realizada podemos señalar el uso mayoritario de frases cortas y muy veloces, notas repetidas, perfiles melódicos con gesto ascendente y descendente, mayormente con saltos interválicos pequeños, lo que brinda coherencia interna a la improvisación. Hacia el minuto cuatro y cinco segundos se observa un patrón cromático descendente constituido por triadas mayores, lo que permite distinguir un color armónico que, aunque en su realización se evita, remite a la música tonal y a la tradición del jazz (Figura 27).



Figura 27

Durante ciertos breves lapsos de tiempo Garvie ejecuta notas con duraciones más largas con un perfil melódico mayormente cromático y descendente, en donde el intérprete por momentos abandona el unísono sosteniendo una voz con un instrumento y descendiendo a una distancia de semitono o tono con el otro. Este nuevo material en el discurso de carácter informativo actúa como un determinante de forma en la improvisación.

Realización 3.

La improvisación comienza a los treinta segundos con la ejecución colectiva del saxo, el contrabajo y la batería. A partir de un reconocimiento en la tasa de cambio y permanencia de los aspectos melódicos (enlazados con todos los parámetros del sonido) se observa en este momento de la obra que los rasgos más salientes en la superficie del discurso son los propuestos por el saxo. La presencia de esta transición distintiva en la superficie permite el ordenamiento y la segmentación de la improvisación y reduce la brecha del discurso improvisado con los resultados cognitivos.

Desde el comienzo de la improvisación y hasta el minuto uno y diez segundos el saxo sostiene el discurso a partir de la ejecución de un material reducido y de su posterior desarrollo, operación que realiza en tres oportunidades y que evoluciona muy rápidamente en el tiempo. El primer perfil melódico, que es sometido a una repetición parcial que velozmente sufre una transformación y una ampliación melódica, deriva en dos eventos breves y rápidos que actúan como transición y conexión con el siguiente material. En este primer evento prepondera el uso de los intervalos de segunda mayor y menor (Figura 28).

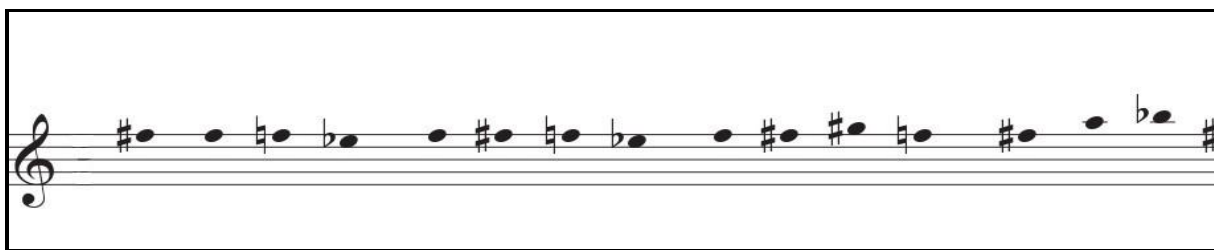


Figura 28

La segunda frase se desarrolla a partir de un patrón ascendente y descendente en donde mayormente se utiliza el intervalo de cuarta que se repite también a un intervalo de cuarta ascendente (Figura 29) y conduce a un evento con un perfil melódico ascendente y en el registro agudo.

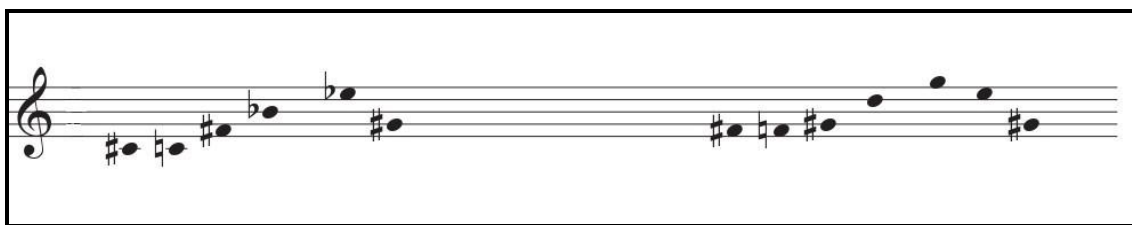


Figura 29

El tercer y último material es un perfil melódico en el registro grave que prospera a partir de un patrón ascendente y finaliza con una nota larga en el registro medio (Figura 30). Distinguimos en cada perfil dos triadas menores seguidas de una tercera menor y un intervalo segunda. A partir de este análisis afirmamos que mayormente el color armónico presente en cada frase remite a la tradición del jazz.

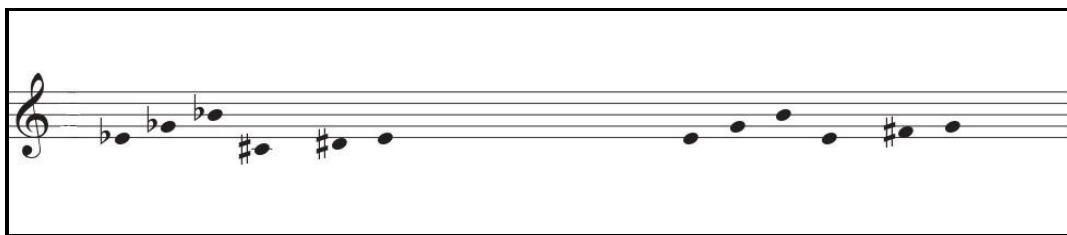


Figura 30

La trompeta y la guitarra se suman al proceso reexponiendo el material aditivo de las notas largas de la primera sección. Este evento, no improvisado sino decidido por el compositor, actúa, por un lado, como un componente cohesivo ya que utiliza un elemento anteriormente desarrollado y, por el otro, como un determinante de forma pues el saxo extiende su improvisación a partir de esta idea. Aquí se expanden los aspectos melódicos de la obra. Los perfiles de alturas con una registración definida se combinan en la generación de recursos sonoros y discurso con técnicas extendidas instrumentales que producen eventos de altura registral no definida.

En el minuto dos y diez segundos, el aspecto discursivo saliente es conformado por el perfil melódico que, hasta este momento mayormente sostenido por el saxo, ahora en ocasiones está constituido por un evento de construcción colectiva (compuesto por la guitarra, la trompeta y el saxo) que por medio de la superposición y de procesos modulatorios de sonidos de timbres

complejos sin altura registral definida de frecuencia variable conforma un instrumento múltiple. Este complejo sonoro funciona como una trama generadora de forma y de discurso de la obra.

Aspectos texturales

En las tres realizaciones analizadas la primera sección se compone de dos materiales musicales que constituyen una textura de dos planos bien diferenciados siendo uno más preponderante que el otro. Ambos estratos son complejos, variables y tienen un desarrollo gradual interno. El segundo se superpone al primero de forma intermitente cada vez con mayor frecuencia y con mayor intensidad dinámica durante el transcurso de la primera sección de la obra. Este proceso de transformación, por intermedio de una modulación, produce un intercambio en los aspectos más salientes en la superficie musical de un plano al otro y genera un cambio en la percepción de la textura de la sección. En cada una de las tres realizaciones la segunda sección improvisada cuenta con aspectos texturales singulares por lo que es preciso analizar cada caso de forma individual.

Realización 1.

La improvisación de esta realización está constituida por una textura conformada por dos planos divergentes. En el comienzo de la sección estos dos estratos están encarnados por cada contrabajo. La diferenciación manifiesta en la cualidad tímbrica de cada instrumento producto de la mediación de uno de ellos genera esta separación del discurso en dos estratos. Esto se sostiene hasta la intervención articulada por superposición de la guitarra y la trompeta. Aquí se introduce un nuevo plano sonoro de timbre complejo que facilita aún más la organización perceptual. La clara diferenciación tímbrica, dinámica y de distribución de los eventos en el tiempo produce

nuevamente la separación del discurso en dos planos manifiestos. Por un lado los contrabajos constituyen un fondo continuo y complementario con una configuración homogénea en el tiempo que se unifica en contraste con el nuevo material componiendo una trama homofónica y un determinante estructurante de la improvisación. Por el otro lado la trompeta y la guitarra configuran un plano más informativo debido a su mayor tasa de cambio, lo que las constituye en un parámetro formante que sustenta el desarrollo.

Realización 2.

La segunda sección comienza con una polifonía construida por el total del orgánico. Tales aspectos texturales conllevan relaciones verticales que se generan en la simultaneidad de los instrumentos, lo que produce una mayor complejización perceptual de la obra. La cuerda ocupa un plano complementario a partir de la realización de un cluster que actúa como telón o plano homofónico sobre el cual transcurre el discurso sostenido por los metales, las maderas, la percusión y la improvisación del clarinete y de la trompeta. Esta intensidad informativa origina una saturación de los materiales utilizados, lo que genera una necesidad de cambio. A partir del minuto dos y cuarenta y cinco segundos y de un modo gradual, el plano textural se reduce y queda claramente representado por un breve contrapunto de dos voces para luego dar lugar a improvisaciones solistas del clarinete y de la trompeta. Al simplificarse la trama y las relaciones de alturas, la superficie de este proceso creativo se hace menos informativa y el material utilizado se agota rápidamente, lo que requiere una tasa de cambio paramétrica mayor a fines de sostener el discurso.

Realización 3.

En el comienzo de la improvisación se reconocen tres planos texturales conformados por el saxo, el contrabajo y la batería. Durante el desarrollo del discurso las cualidades tímbricas, dinámicas y la distribución temporal de los eventos en el tiempo producen una simplificación perceptual constituyendo, al igual que en la primera realización, dos planos divergentes bien diferenciados. Estos se encuentran representados por el saxo, la batería y el contrabajo. En el minuto uno y once segundos, la organización textural de la sección se profundiza merced a la introducción de un nuevo plano representado por la reexposición de las notas largas de la primera sección, ahora realizadas por la guitarra y la trompeta. A partir de la improvisación de todos los instrumentos, la organización perceptual se complejiza aún más ya que la guitarra y la trompeta por momentos conforman un instrumento complejo con una distribución irregular en el tiempo, instrumento configurado a partir de la ejecución de alturas sin una registración definida. Los cambios en la cualidad tímbrica de los materiales empleados producen un incremento en la densidad textural generando un discurso de carácter polifónico en donde se presentan por momentos cuatro líneas igualmente informativas y claramente independientes.

Desde lo hasta aquí expuesto es preciso destacar que las realizaciones primera y tercera se sustentan en los conceptos de Cook y Fessel ya propuestos, en donde, por un lado el conjunto de improvisadores seleccionados por Garvie es un grupo estable que constituye una fuente de significado en sí mismo, dentro de las posibilidades estructurales de la composición, con participación activa en el proceso creativo (autoría colectiva) y por otro lado la secuencia de eventos producida por estas unidades gramaticales improvisadas cuenta con restricciones de superficie relacionadas con los gestos y estilo de la música contemporánea que se articula con procesos improvisados que operan constantemente en tiempo real sobre la estructura auditiva de

la obra y su resultado cognitivo, logrando una interpretación idiomática cuyo eje se encuentra en la improvisación contemporánea, en el jazz y en la utilización de la memoria, para la construcción de una sintaxis determinada por un conjunto de gestos y de pautas de estilo aprendidos.

Tanto en las improvisaciones de las realizaciones de esta obra como en los aspectos decididos por el compositor pueden detectarse rasgos en los materiales utilizados que establecen un repertorio de gestos comunes en todos los puntos hasta aquí analizados. En lo que concierne a las características melódicas, podemos destacar el uso preponderante de una interválica de segundas mayores y menores, cuartas justas y aumentadas, el desarrollo de las improvisaciones partiendo de patrones ritmicomelódicos y de la utilización de colores armónicos que remiten al jazz y a la música tonal, perfiles melódicos con cambios abruptos en el registro, la utilización de registros extremos, el empleo de técnicas extendidas para expandir el material sonoro y finalmente la utilización de frecuencias sin una registración definida. Las características temporales se sustentan principalmente en una distribución homogénea de los eventos en el tiempo: figuras largas ligadas, figuras cortas muy rápidas y generalmente articuladas. En lo que atañe a los aspectos texturales se advierten el uso del contrapunto, las polifonías, las homofonías y dos planos divergentes con una subordinación de uno de ellos. En los aspectos orquestales predomina la utilización de instrumentaciones que remiten a las utilizadas en el jazz. Es común en todas las improvisaciones exploración la tímbrica instrumental como generadora de material discursivo.

Estos procesos creativos se aproximan a ciertos rasgos del concepto de Música Intuitiva ya explicados. El denominador común con el pensamiento de Stockhausen es el desarrollo de diferentes grados de libertad en la creación y en el incremento de la intuición del intérprete, a

partir del trabajo con el mismo grupo de músicos durante períodos prolongados previos al registro, con la intención de concebir herramientas que originen procesos de invención musical y el empleo de recursos comunes, tendientes a despertar libertad en la creación.

3.2.2 Contemporary Chaos Practices Part 1 (Ingrid Laubrock)

https://drive.google.com/file/d/1KVuoJAewUItzejleZxS0Me-FzR-DP8q_/view?usp=s

haring

Para este segundo análisis fueron seleccionados los movimientos primero y segundo de una serie de tres movimientos de una obra que articula la composición y la participación de los improvisadores con pautas específicas ya establecidas que serán analizadas en este apartado. En la realización de estas dos partes de la pieza se advierten, por un lado, las decisiones de la compositora en cuestiones estructurales y en la determinación de una serie de alturas y ritmos fijos. Por otro lado, se observa cómo las decisiones de los improvisadores intervienen en los aspectos formales y en el uso de los materiales sobre ciertos rasgos de la superficie de este proceso creativo, lo que lleva a reflexionar y a enfocarse en su carácter colectivo.

El registro gráfico, al igual que la segunda realización de *Crossfade*, se inscribe dentro de un código lingüístico de escritura perteneciente al universo musical contemporáneo, el cual propone una apertura semántica que libera por momentos ciertos aspectos de la notación de las alturas y del ritmo, procurando una lectura espontánea de la obra sin perder el control y ni la precisión en las cuestiones formales y estructurales. Encontramos aquí, al igual que en la composición antes analizada, puntos de contacto con lo planteado en el marco teórico en relación con el concepto de Indeterminación desarrollado por Feldman. Se producen restricciones a la

secuencia de eventos, de acuerdo con lo enunciado por Fessel, a la par que se libera la utilización de los materiales.

La realización de estos dos movimientos tiene una extensión de quince minutos y cincuenta y siete segundos. El primer movimiento puede ser dividido en tres partes, con una duración total de cuatro minutos. En el minuto uno y cuarenta segundos se produce la primera segmentación de la obra articulada por yuxtaposición. La segunda sección se articula con la tercera a partir de un proceso modulador hacia los dos minutos y treinta y cinco segundos. Estas tres secciones se encuentran vinculadas, lo que revela una transformación morfológica por medio de la cual una sección deriva de la otra, lo que James Tenney denomina relación metamórfica (similitud parcial).

El Segundo movimiento, al igual que el primero, puede segmentarse en tres secciones. La primera parte está articulada con la segunda por interpolación a partir de una improvisación de saxo solo y de, luego, un silencio en el minuto ocho y veinte segundos. Hacia los diez minutos y cincuenta y cinco segundos se produce la articulación con la tercera sección desde una superposición que comienza con el clarinete bajo introduciendo un nuevo material.

Los movimientos primero y segundo de esta obra se encuentran vinculados entre sí a partir de una relación de similitud. Uno deriva del otro manifestándose una transformación morfológica; en términos de Tenney, una relación metamórfica (similitud parcial).

Aspectos Temporales

Primer movimiento.

Tanto en las improvisaciones experimentales realizadas como en la obra anteriormente analizada la distribución temporal de este primer movimiento es regular y homogénea y se percibe una alta densidad cronométrica que se sostiene en todo el proceso creativo.

La primera sección está conformada por cuatro eventos o, de acuerdo con James Tenney, por cuatro clangs resonantes entendido cada uno como una configuración sonora que es percibida como una unidad que se repite y extiende en su duración, resultando en un tipo de secuencia monomórfica. Cada uno de ellos tiene una duración establecida por la compositora. El primero de estos clangs resonantes dura diez segundos y comienza con una negra articulada con *staccato* para luego realizar una serie de duraciones rápidas (semicorcheas) ejecutadas por metales, fagot y saxo soprano. El segundo tiene una extensión de treinta segundos y está conformado por duraciones rápidas que remiten al evento anterior y que se alternan con valores más largos ejecutados por una improvisación de guitarra eléctrica y por un segundo plano homogéneo y constante efectuado por la cuerda. El tercero es una reexposición del primero con una duración de veinte segundos que tiene un grado de complejidad rítmica mayor al integrar la guitarra eléctrica en este proceso con eventos también rápidos mayormente sincrónicos con el resto del orgánico. Por último, el cuarto clang resonante, con una duración de treinta segundos, es una continuación de la improvisación de la guitarra iniciada en la segunda secuencia con una mayor densidad cronométrica, lo que produce una aceleración e intensidad del discurso. Se observa en toda esta primera sección una permanencia en la utilización de duraciones mayormente breves distribuidas regularmente en el tiempo. La repetición de los materiales

rítmicos y su disposición temporal homogénea producen una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante.

La segunda sección comienza en el minuto uno y cuarenta segundos a partir de movimientos rítmicos sincrónicos decididos previamente por Laubrock. Estos gestos rítmicos se encuentran dispuestos en grupos instrumentales. El saxo soprano y la trompeta constituyen un agrupamiento que sostiene esta coincidencia rítmica exacta durante toda la sección. Observamos en un principio tres frases: de un compás las dos primeras y de dos compases la última. El material empleado en las dos primeras frases está conformado principalmente por valores irregulares (Figura 31).

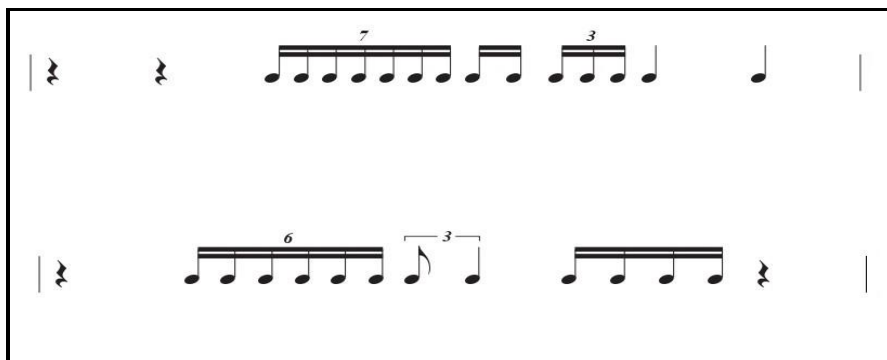


Figura 31

La tercera frase, de dos compases, es realizada simultáneamente por las flautas y el oboe (de forma parcial). Vemos aquí dos frases más breves de valores más rápidos y cortos (fusas). Luego, estos dos instrumentos se unen en su movimiento sincrónico con el material rítmico, empleado en estos cinco agrupamientos, una relación temporal proporcional que da una cohesión estructural a la sección. Estadísticamente observamos una tendencia en estos gestos rítmicos a acortar su duración. Los tres primeros eventos se desarrollan sobre compases de seis, cinco y

cuatro cuartos y sobre las dos últimas frases se produce una mayor densidad cronométrica (la primera frase se desarrolla en dos tiempos de negra y la segunda en un tiempo y medio de negra), lo que genera una aceleración del discurso.

Otro dos gestos rítmicos sincrónicos breves presentes en la sección están constituidos de la siguiente manera: el primero por una frase rítmica de valores largos a cargo de flautas, oboe, corno inglés y los clarinetes. El segundo por las cuerdas, que durante el transcurso de todo el movimiento realizan eventos colectivos simultáneos en su mayoría rítmicamente largos y lentos.

En el compás nueve una de las flautas se une al clarinete contrabajo y la otra al clarinete bajo para realizar dos gestos sincrónicos breves y muy rápidos. A partir de aquí, los movimientos rápidos son cada vez menos sincrónicos, con una distribución irregular en el tiempo, separados por silencios y percibidos como un evento rítmico complejo colectivo conformado por parte del ensamble. En el compás doce la cuerda desarrolla un segundo plano rítmicamente más estático y homogéneo que se sostiene hasta el minuto dos y treinta y cinco segundos, donde comienza la tercera parte de este primer movimiento.

En este último apartado advertimos una configuración sonora, constituida por parte del orgánico, percibida como una unidad que se repite y se extiende en su duración resultando, de acuerdo con James Tenney, en un tipo de secuencia monomórfica o clang resonante. Esta contiene dos materiales rítmicos preponderantes. Por un lado, está compuesta por una deconstrucción del material de los primeros compases de la sección, por lo que es percibida, en un principio, como una reexposición con un mayor grado de elaboración, complejidad y densidad cronométrica (Figura 32).

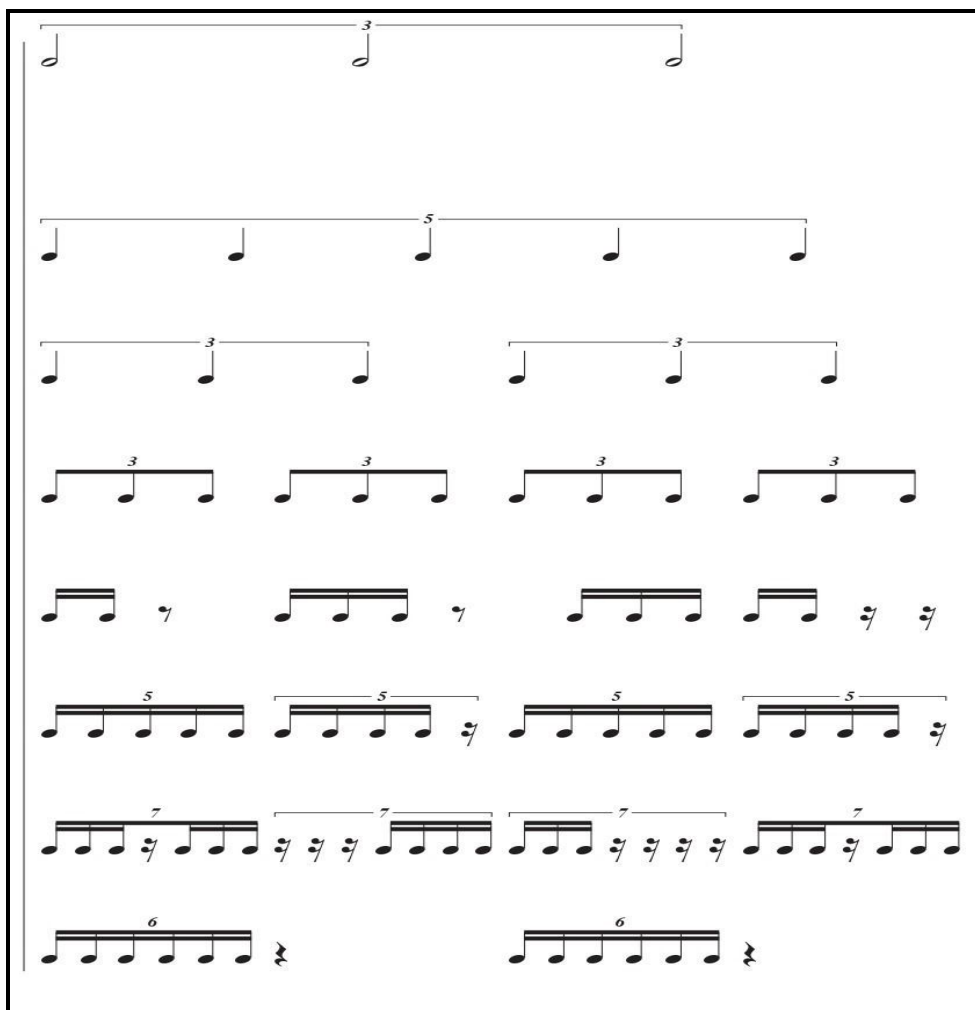


Figura 32

Por el otro, cuenta con una línea rítmica más estable y homogénea realizada por la cuerda que ocupa un segundo plano. Durante su evolución este clang resonante incrementa su densidad cronométrica por intermedio de un proceso de transformación gradual que se sostiene hasta el minuto tres y cuatro segundos. A lo largo de este desarrollo la guitarra eléctrica improvisa por momentos, ocupando un plano complementario, utilizando patrones y sonidos iterados que remiten al material rítmico principal. Luego, los trombones, la tuba y la percusión introducen un

nuevo y breve material rítmico (Figura 33) que interrumpe el discurso y se encuentra articulado por interpolación.

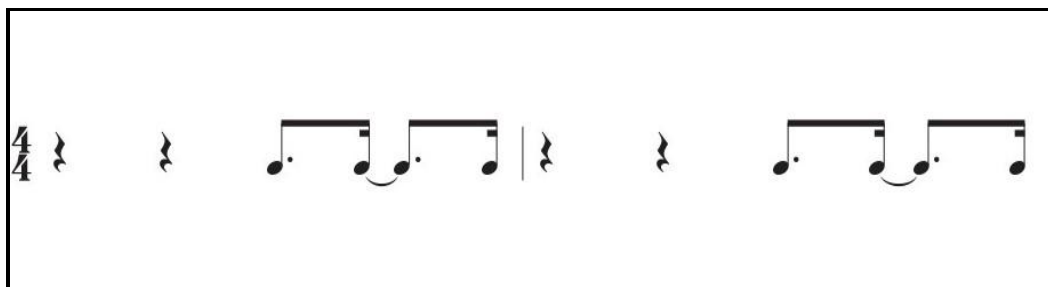


Figura 33

En el último minuto de la sección se observan dos estratos. Uno de sonidos rítmicamente continuos, homogéneos y de una gran densidad cronométrica realizados en principio por gran parte del orgánico y luego, a partir de una transición gradual, solo ejecutados por los violonchelos y los contrabajos. El otro representado por la improvisación de la guitarra eléctrica que, en esta realización de la obra alterna la utilización de sonidos muy rápidos, distribuidos irregularmente en el tiempo, iterados con una gran densidad cronométrica, remitiendo los eventos utilizado por el resto del orgánico, con un material de figuras más largas y con menor cantidad de acontecimientos por unidad de tiempo.

Segundo movimiento.

Comienza con lo que la compositora denomina una sección abierta. Podemos afirmar que en este apartado se produce lo que Boulez (1981) llama irrupción en la música de una dimensión libre. Aquí se articulan eventos improvisados con otros producidos con base en la indeterminación introducida a partir de aspectos de una escritura perteneciente al universo

musical contemporáneo. Laubrock libera ciertos rasgos de la notación temporal, lo que produce un grado de imprevisibilidad en cuestiones formales. Vemos por un lado una resignación del control por parte de la compositora en la distribución de los eventos en el tiempo y, por el otro, control en aspectos de la superficie de la obra.

La gramática de superficie en un nivel sonológico de este proceso creativo, al igual que en la obra de Garvie antes analizada, tiene un carácter complejo, lo que puede producir una brecha con los resultados cognitivos; es por esto que, para reducirla, ambos compositores proponen un equilibrio entre lo que se libera y lo que se controla. Esto se conecta con la idea de indeterminación desarrollada por Feldman y con las restricciones a las entidades gramaticales determinadas por rasgos sonoros con condiciones específicas en función de los requerimientos de una gramática musical determinada, propuestas por Fessel, conceptos ambos previamente expuestos en la investigación.

La primera sección de este segundo movimiento comienza hacia los cuatro minutos con una improvisación de saxo soprano que compone la línea discursiva principal de todo el apartado. Los aspectos salientes de los materiales rítmicos aquí empleados se caracterizan por ser valores largos e iterados que alternan con otros cortos, rápidos y articulados. La distribución de los eventos en el tiempo tiene un grado de irregularidad mayor de lo hasta aquí analizado y la densidad cronométrica es variable, lo que le otorga al discurso un alto valor informativo. Hacia el minuto ocho y veinte segundos se produce, a partir del uso mayoritario de patrones rítmicos repetidos que constituyen un parámetro estructurante que favorece la cohesión, el cerramiento y la finalización de la sección. En el resto de los instrumentos las figuras rítmicas utilizadas son decididas por Laubrock previamente en la composición pero con un grado de indeterminación en su ejecución, en relación con su distribución en el tiempo. El orgánico puede dividirse en dos

partes: por un lado, la cuerda y, de forma opcional, los cornos y las trompetas, dirigidos por el segundo director quien decide en dónde se incorporan al discurso y determina la duración de cada evento ceñido a los tiempos aproximados indicados en la partitura (en esta realización de la obra las figuras rítmicas utilizadas en este agrupamiento instrumental son largas y mayormente homogéneas); por el otro lado, podemos señalar eventos rítmicos simultáneos mayormente largos y distribuidos de forma irregular encarnados por instrumentos solos y por cuatro grupos de dos o tres instrumentos, en donde uno de los instrumentistas de cada conjunto decide el momento de aparición de cada evento. El primer agrupamiento se encuentra conformado por los dos oboes y el corno inglés, que producen eventos largos e iterados (multifónicos); el segundo está constituido por los dos clarinetes bajos que realizan negras y blancas de forma repetida a partir de la decisión del primer clarinete bajo; el tercero está compuesto por los dos trombones que ejecutan figuras rítmicas muy rápidas de forma alternada durante la sección y el cuarto está integrado por los dos cornos que efectúan eventos largos definidos por el primer corno. Los instrumentos que realizan un movimiento individual son el clarinete contrabajo, la tuba, la flauta y las dos percusiones, instrumentos todos que repiten libremente y de forma independiente una serie de figuras rítmicas distribuidas irregularmente en el tiempo. Todos los agrupamientos hasta aquí señalados se comportan independientemente unos de otros durante toda la sección. El primer director decide el instante en que se abandona este momento “libre” produciendo un grado de indeterminación en su tiempo de duración y generando de esta forma un momento formalmente flexible pero manteniendo una extensión cercana a los tiempos sugeridos por la compositora.

La segunda sección de este movimiento comienza con la cuerda realizando eventos largos y homogéneos que constituyen una configuración sonora percibida como una unidad o, de acuerdo con Tenney, un clang resonante sobre el que tienen lugar eventos con una mayor tasa de cambio, conformados por dos materiales rítmicos: uno de figuras cortas e irregulares que alterna con otro configurado a partir de eventos largos. Estos dos componentes más informativos constituyen un determinante de forma en la sección. La primera de este tipo de configuraciones rítmicas se presenta cinco veces. Las tres primeras extienden su duración cada vez que se realizan. Su crecimiento es gradual: dos compases en la primera, frase compuesta por siete tiempos de negra (Figura 34);

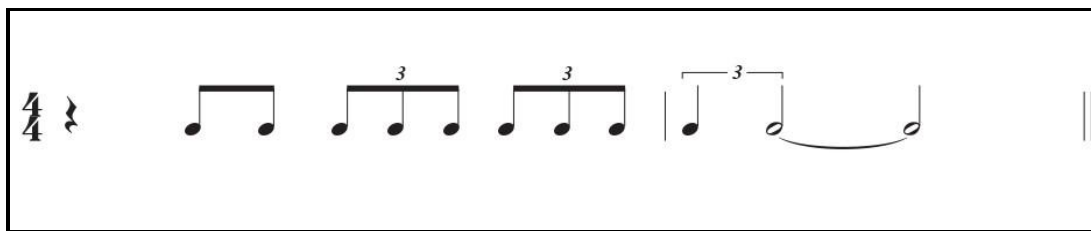


Figura 34

tres compases en la segunda, frase de diez tiempos de negra (Figura 35);

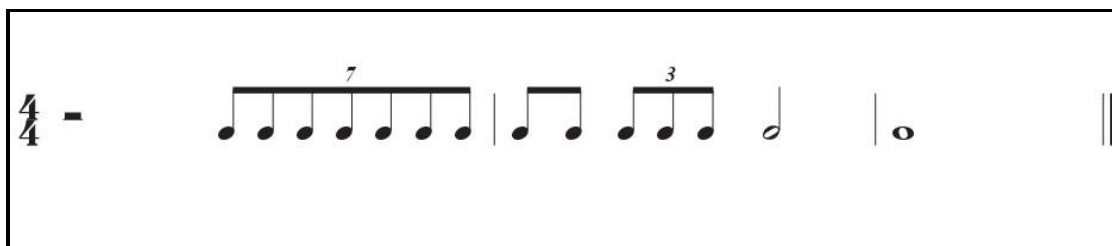


Figura 35

cuatro compases y una frase de catorce tiempos y medio de negra en la tercera (Figura 36).

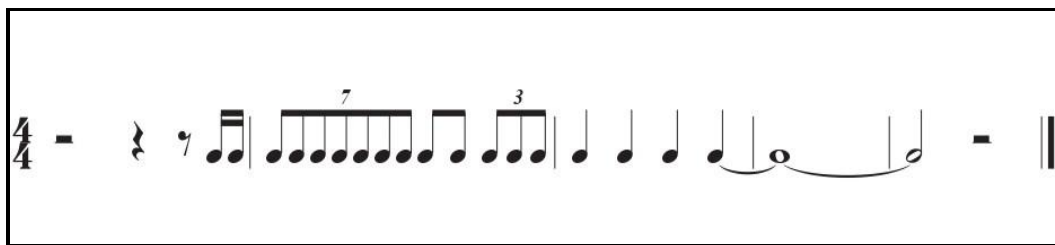


Figura 36

En estos tres eventos las figuras rítmicas predominantes son los tresillos de corcheas y siete corcheas en lugar de cuatro. En la cuarta aparición de este material su extensión crece exponencialmente a doce compases, lo que complejiza la percepción del evento. Al igual que en las apariciones segunda y tercera de este tipo de figuras rítmicas, un grupo de siete corcheas en lugar de cuatro se encuentra al inicio de la frase, lo que produce cohesión y otorga coherencia al evento y a la sección. Luego observamos, distribuidos regularmente y de forma alternada en el tiempo, ocho tresillos de corcheas, cuatro tresillos de negras, y dos grupos de cinco corcheas en lugar de cuatro. La quinta aparición es más breve y su extensión de seis compases se encuentra en una relación proporcional con la duración del evento anterior. Por último, en los primeros seis compases de la sexta frase, la compositora utiliza dos tresillos de corcheas, dos tresillos de negras y dos grupos de cinco corcheas en lugar de cuatro alternados en el tiempo y distribuidos de forma regular. La frase concluye con dos compases de blancas y cuatro compases de una redonda ligada, lo que produce una menor densidad cronométrica, una desaceleración del discurso y el cerramiento de la frase y de la sección (Figura 37).

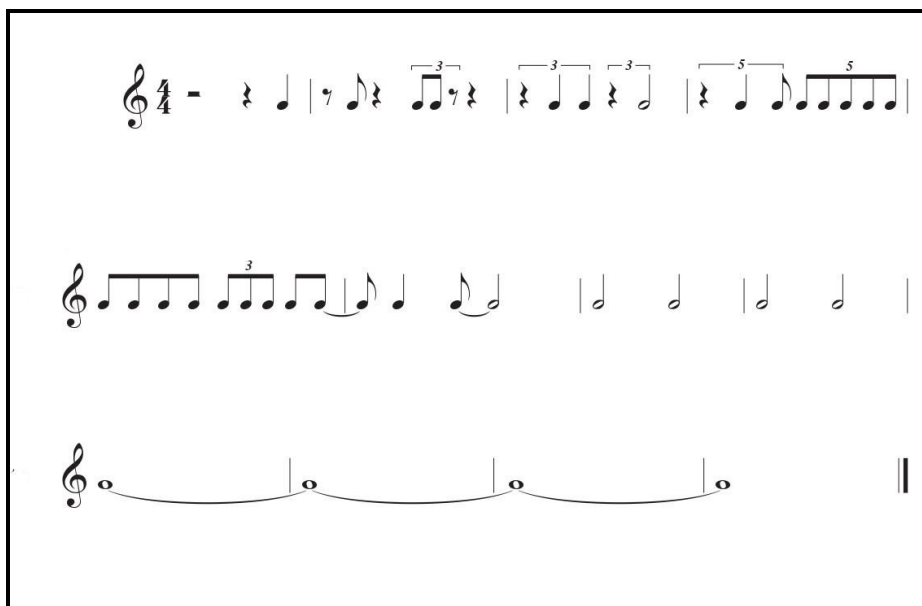


Figura 37

Estos eventos rítmicamente más informativos se articulan con tres configuraciones de duraciones largas. La primera se interpola con el material anterior y se conforma por un grupo de seis redondas, con las últimas dos ligadas, su inicio se articula por yuxtaposición con el agrupamiento precedente y con una pequeña imbricación con la frase siguiente. La segunda se desarrolla en el transcurso de trece compases y se encuentra constituida por blancas ligadas y por redondas ligadas. Se extiende, excepto en los tres primeros compases, de forma simultánea con el material de figuras más rápidas y su articulación se produce por yuxtaposición y superposición. La tercera y última de estas configuraciones rítmicas se produce a la par que se desarrolla el último evento del material más informativo con una duración de doce compases. Se halla integrada por un grupo de ocho redondas y cuatro redondas ligadas que desaceleran el discurso y favorecen el cerramiento de la frase y de la sección.

La tercera y última sección de este segundo movimiento comienza en el minuto diez y cincuenta y cinco segundos. Al igual que en la sección anterior, la cuerda realiza figuras rítmicas homogéneas que son percibidas como una unidad sobre la que se desarrollan eventos más informativos. El primero de estos materiales está constituido por una serie de valores rápidos (semicorcheas) distribuidos regularmente en el tiempo y realizados mayormente de forma alternada por los dos clarinetes bajos, el clarinete contrabajo y las dos flautas. Este complejo sonoro es percibido como un factor determinante del comienzo del discurso ya que, a pesar de que el foco paramétrico no se encuentre sobre el aspecto rítmico debido a que sus valores son relativamente constantes, la tasa de cambio mayor de otros parámetros del sonido, que luego serán analizados, lo configuran como un determinante de forma del inicio de la sección. En el minuto once y cuatro segundos se inician dos nuevos componentes rítmicos. En su primera aparición el primero es realizado de forma sincrónica por los dos fagotes y por la tuba y se desarrolla en nueve compases. Su irregular distribución en el tiempo, en relación con la configuración de los valores rápidos, y la tasa de cambio más rápida de las figuras rítmicas utilizadas lo yerguen en un parámetro determinante de forma de la sección. Los valores rítmicos aquí utilizados son mayormente irregulares (Figura 38).

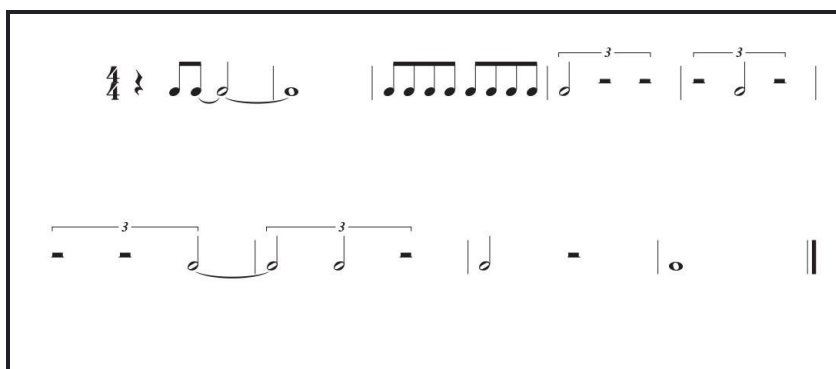


Figura 38

Observamos en el minuto once y treinta y cinco segundos otra configuración sonora de valores irregulares que se encuentra en algún tipo de relación proporcional con la anteriormente analizada. Aquí, los valores utilizados son en su mayoría tresillos de negras desarrollados en cuatro compases (Figura 39) y realizados nuevamente por los dos fagotes y, a diferencia del evento anterior, el clarinete contrabajo. Esta relación entre ambos agrupamientos en la utilización de materiales irregulares genera una saturación de los mismos y se constituye en un determinante de cohesión en la sección.

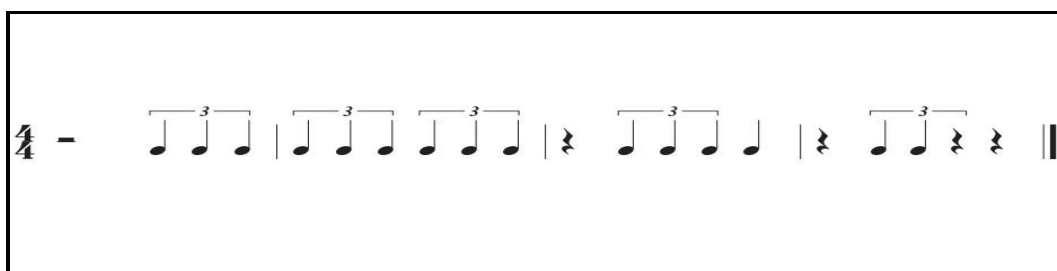


Figura 39

El segundo de los materiales utilizados se desarrolla en quince compases y es realizado por dos trombones en los primeros ocho a los que se suman dos cornos para los siete compases finales. Se encuentra constituido por valores de duraciones largas regulares, en su mayoría redondas y blancas y en menor medida negras. Su distribución en el tiempo es regular y homogénea al igual que la configuración de los valores rápidos pero, a diferencia de ésta, la tasa de cambio de las figuras rítmicas utilizadas es mayor, lo que lo constituye en un parámetro determinante de forma de la sección. En el minuto once y cuarenta segundos aproximadamente se produce por segunda vez lo que la compositora denomina una “sección abierta”. Del mismo modo que en la aparición anterior en este fragmento de la obra se articulan eventos improvisados, ejecutados aquí por la guitarra eléctrica, el piano, la trompeta y el saxo tenor, con

otros indeterminados, interpretados por el resto del orgánico e incorporados en el discurso a partir de ciertos aspectos de una escritura vinculada con el universo musical contemporáneo. Aquí, como sucedió antes, el discurso se desarrolla dentro de márgenes de tiempo flexibles cercanos a los sugeridos por la compositora, lo que produce un control en cuestiones relacionadas con la distribución de los eventos en el tiempo pero con un grado de imprevisibilidad en la morfología de este pasaje. Se liberan aspectos rítmicos de la superficie de la obra a partir de indicaciones de texto propuestas por Laubrock a diferentes grupos instrumentales como “tocar frases arremolinadas y rápidas”, “más espaciado / a su propio criterio”, “glissando libre a voluntad”, “pequeñas interjecciones de pizzicato dirigidas por el primer violín”, “glissando libre, entrada escalonada”, “el segundo director dirige los trombones y la tuba en un fondo tranquilo bajo los solistas (opcional)”. En este nuevo momento “libre” notamos un incremento en la densidad cronométrica. Esta intensidad se sostiene hasta el minuto trece y treinta segundos aproximadamente y es percibida como una unidad sonora compleja sobre la que por momentos sobresalen algunos aspectos rítmicos, propuestos por los intérpretes-improvisadores, como la improvisación de la guitarra o las interjecciones sincrónicas de diferentes grupos instrumentales. Esta configuración se extiende en el tiempo y resulta en un tipo de secuencia monomórfica que puede vincularse con el concepto de clang resonante, antes expuesto, de James Tenney. La densidad cronométrica del evento decrece gradualmente conforme los instrumentos abandonan de un modo escalonado la ejecución para finalizar la sección y el movimiento con la trompeta improvisando sonidos rápidos y cortos.

Aspectos orquestales.

La elección de los instrumentos remite no sólo a una selección tímbrica sino también a una de corte simbólico. Por un lado, parte del orgánico escogido está ligado a la música occidental académica pues su organización responde a una estética propia de la música clásica. La división de las cuerdas, de los cornos y de los trombones en grupos y cómo estos son ejecutados se enmarca dentro de los cánones de la tradición y refuerza lo simbólico. Por otro lado, la preferencia por ciertos timbres instrumentales, piano, trompeta, saxos soprano y tenor y guitarra eléctrica, responde a una tradición jazzística ya que aunque en la improvisación estos instrumentos no son ejecutados desde una estética estrictamente propia del jazz, se observan claramente rasgos propios del free jazz y de la improvisación libre que resuenan en la tradición de este género.

Dentro de la instrumentación elegida se encuentran dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes bajos, un clarinete contrabajo, dos fagotes, dos trompetas, una tuba y percusión. Esta selección se vincula sólo de un modo abstracto con el agrupamiento clásico en maderas, metales y percusión ya que en la realización estas conexiones suelen evitarse y las relaciones en la elección de los timbres con la tradición se desdibujan debido a que los instrumentos alternan en la ejecución entre técnicas tradicionales y extendidas.

La obra cuenta con dos directores. El primero es el director principal, quien conduce la mayor parte. El segundo dirige la improvisación del orgánico que sucede bajo los solistas en las letras de ensayo N, O, S y T, determina la extensión de las secciones libres dentro de los márgenes establecidos por el compositor y da aviso al primer director que se encarga de indicar al orgánico los comienzos y finales de aquellas.

Aspectos melódicos

Primer movimiento.

La primera sección, como fue antes descrito, se encuentra conformada por cuatro configuraciones sonoras percibidas como unidades que resultan en un tipo de secuencia monomórfica. Las alturas registrales son, en dos de ellas mayormente fijas mientras que en las dos restantes son mayormente indeterminadas y su aparición en el tiempo es intercalada. El primero de estos clangs resonantes dura diez segundos y comienza con una nota sol, ejecutada por todo el orgánico con una dinámica ffff y articulada con un acento. En el segundo los metales, el fagot y el saxo soprano realizan la nota mi repetidamente articulada con un staccato y con una dinámica que comienza siendo f para ascender hasta fff por intermedio de un regulador. El tercer evento, reiteración del anteriormente analizado, tiene una duración, en relación doblemente proporcional con el primero, de veinte segundos. Esta repetición satura el material y se yergue en un determinante de cohesión de la sección. La reexposición se complejiza a partir de sumar a su configuración un material improvisado a cargo de la guitarra eléctrica. Esta, en el registro de audio analizado, interviene alternando sonidos de timbre complejo, superficie rugosa, dinámica regular y constantes, cuyo carácter es informativo y carece de una registración temperada. Distinguimos una excepción: la repetición de un sonido definido en frecuencia (nota mi).

Las configuraciones segunda y cuarta tienen la misma duración (treinta segundos) y se encuentran conformadas por dos estratos sonoros bien diferenciados: un plano constante y homogéneo a cargo la cuerda que produce sonidos lisos no definidos en frecuencia (su aparición en la cuarta configuración cuenta con un timbre más brillante) y un plano informativo improvisado que sostiene el discurso ejecutado por la guitarra eléctrica. En el segundo evento la guitarra alterna sonidos de frecuencia definida con otros complejos sin altura registral fija. El

material de alturas definidas está conformado mayormente por notas ejecutadas en los registros medio y agudo del instrumento utilizando un reducido grupo de alturas, lo que conlleva una rápida saturación. Los materiales empleados aquí son: un motivo constituido por las alturas la, re y mi (Figura 40), la nota mi ejecutada repetidamente y un motivo melódico improvisado, repetido tres veces con variaciones en las alturas y conformado por las notas sol sostenido, mi, re, si y fa (Figura 41).

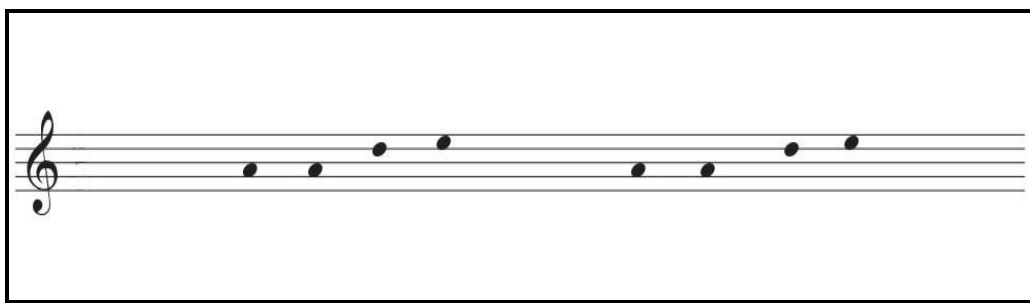


Figura 40

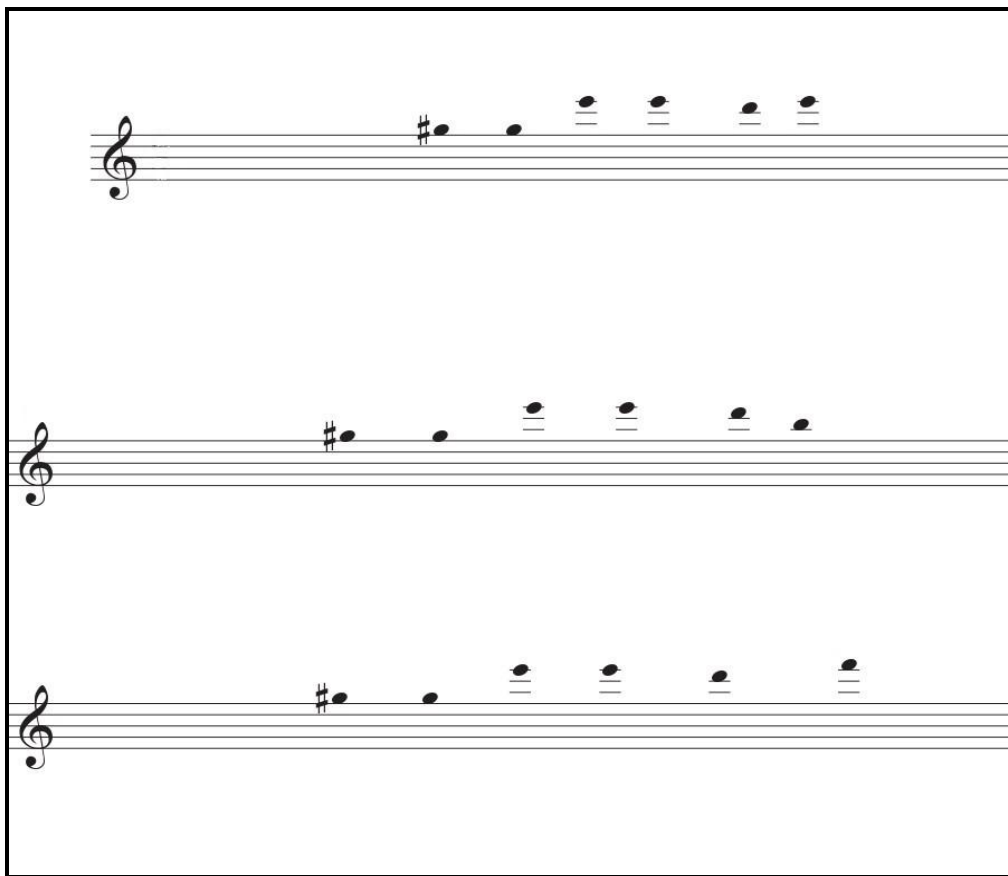


Figura 41

En la cuarta y última configuración los sonidos realizados por la guitarra son de frecuencia compleja, variables dentro de un rango de frecuencias agudas y sin registración fija y poseen un timbre cuya superficie es principalmente rugosa.

En el minuto uno y cuarenta segundos se inicia el segundo apartado del primer movimiento a partir de la ejecución de frecuencias con registración definida decididas previamente por la compositora. En el comienzo de la sección el saxo soprano y la trompeta ejecutan tres frases, separadas por silencios, las cuales conforman el foco paramétrico que sostiene el direccionamiento de la atención. El primer perfil tiene una dirección descendente-ascendente; en él se observa una equivalencia en la cantidad de intervalos utilizados

de segunda, tercera y cuarta (cuatro en cada caso). El segundo evento está conformado por cuatro intervalos de segunda, tres de cuarta, dos de tercera, uno de quinta y uno de séptima y, en relación con la configuración anterior, tiene una menor previsibilidad en su dirección, lo que se establece como un rasgo informativo en el discurso. El tercer y último de estos grupos de alturas está integrado por tres intervalos de segunda, dos de tercera y uno de séptima y su gesto es ascendente-descendente-ascendente (Figura 42).

The image shows a musical score for two instruments: Soprano Saxophone (Sop. Sax.) and Trombone (Tpt.). Both staves are in treble clef and contain complex melodic lines. The Soprano Saxophone part features a series of notes with slurs and dynamic markings, including a forte (f) marking at the beginning and a crescendo/decrescendo marking (sfz > mf < f) at the end. The Trombone part mirrors the Soprano Saxophone part, also featuring a forte (f) marking at the beginning and a crescendo/decrescendo marking (sfz > mf < f) at the end. The score is divided into three measures, with various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Figura 42

A estas tres frases descritas se contraponen los perfiles melódicos realizados por los trombones y los cornos. La intervención de los primeros se encuentra segmentada en dos frases. En la primera realizan un gesto ascendente-descendente ejecutando intervallos de séptima (mayor y menor), tritonos e intervallos que superan la octava. Esta primera frase finaliza con una serie de alturas que remiten de un modo abstracto al acorde de do (mayor/menor) séptima menor. La segunda es más breve con dirección ascendente e intervallos de segundas y terceras. Los cornos realizan, en el inicio de la sección, dos frases muy breves de un compás cada una con gesto ascendente-descendente e intervallos de segunda, tercera, tritono y quinta para luego ejecutar una tercera extendida por siete compases en un gesto descendente y mayormente de intervallos de

segundas y realizada por un solo corno. Esta última se sostiene aproximadamente hasta el término de la sección.

A partir del minuto uno y cincuenta y cinco segundos la dirección y la interválica utilizadas en los eventos son fundamentalmente variables. En el inicio advertimos grupos instrumentales que realizan el mismo conjunto de alturas o gestos melódicos con idéntica dirección. Por un lado el oboe, el saxo soprano y la trompeta ejecutan un mismo gesto, en igual registro, integrado por intervalos de segunda, tercera, dos de cuarta, dos de quinta y uno de sexta; por el otro, dos grupos constituidos por flauta y clarinete bajo y flauta y clarinete contrabajo realizan perfiles melódicos con similar dirección pero distintas alturas. En ambos agrupamientos las flautas efectúan saltos melódicos más grandes donde sobresalen los intervalos de cuarta, tercera, quinta, novena y séptima, mientras que el clarinete bajo y el clarinete contrabajo ejecutan perfiles con predominio de segundas y una presencia menor de terceras, cuartas, quintas y séptimas.

A medida que la sección se desarrolla las flautas, los clarinetes, el corno inglés y los fagotes, en los últimos tres compases de la sección, ejecutan pequeños perfiles de forma independiente cuya dirección es variable y alternan saltos melódicos grandes y pequeños. El espacio en el registro que ocupan estos eventos varía de forma gradual, partiendo de frecuencias eminentemente agudas/medias para concluir con alturas de frecuencias graves sobre el final de la sección en el minuto dos y treinta y cinco segundos.

En el minuto dos y siete segundos la guitarra interpreta una serie de alturas fijas en donde preponderan los intervalos de séptima y novena. La dirección de los saltos del perfil melódico es siempre alternada, ascendente-descendente, y se aproxima a cada nota objetivo mediante glissandos (Figura 43).

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff is labeled 'Guitar' and is in 4/4 time. It begins with a whole note on G4, followed by a whole note on Bb4. The second staff is in 2/4 time and features a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4, all connected by a slur. The third staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C#5, and D5. A triplet bracket is placed under the last three notes (B4, C#5, D5). The notes G#4 and C#5 have sharp signs, and D5 has a double sharp sign. The score is enclosed in a black rectangular frame.

Figura 43

Desde el minuto uno y cuarenta y seis segundos se produce una serie de simultaneidades, ejecutadas con una dinámica que oscila entre *mp* y *ppp* y que actúan como un fondo o plano complementario. El color armónico de este material varía durante el transcurso de la sección: las primeras tres, más informativas, remiten a o pueden ser vinculadas con el sistema tonal (acordes con séptima, novena y trecena); son realizadas por las flautas, el oboe, los clarinetes bajos y el corno inglés mientras que los siguientes complejos sonoros son producidos por la cuerda y están conformados por dos o tres frecuencias con registración definida cuya voz superior descende en altura de forma gradual. Aquí, vemos mayormente intervalos de tercera, sexta, novena y séptima. En el minuto dos y siete segundos este material toma un carácter más preponderante que se sostiene hasta el final de la sección. Entre las últimas dos realizaciones de estas verticalidades se efectúa un proceso moduladorio (de consonancia a disonancia) que, por medio de un glissando,

articula un acorde de triada de re menor en primera inversión con un cluster cromático (Figura 44).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords: a D minor triad in first inversion (F, A, C), a D minor triad in first inversion with a chromatic cluster (F, A, C, B), a D minor triad in first inversion (F, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a flat (F, A, C), a D minor triad in first inversion with a flat (F, A, C), and a D minor triad in first inversion with a flat (F, A, C). The left hand (bass clef) plays a single note: a D, a C, a B, a B, a C, a C, and a C. The second system is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of notes: a D, a C, a B, a B, a C, a C, a C, and a C. The left hand (bass clef) plays a series of chords: a D minor triad in first inversion (F, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C), and a D minor triad in first inversion with a sharp (F#, A, C).

Figura 44

La tercera y última sección del primer movimiento comienza con un material que es una reexposición de las configuraciones sonoras con altura registral fija percibidas como unidades ya ejecutadas en la primera sección. Esta secuencia monomórfica se extiende de una forma prolongada en el tiempo, aproximadamente treinta y cinco segundos, con una dinámica que comienza siendo piano para ascender rápidamente hasta *fff* por intermedio de reguladores. Este clang resonante es realizado por gran parte del orgánico. Las flautas, los oboes, el corno inglés, el saxo soprano, los cornos, las trompetas, el piano, el vibráfono, el glockenspiel, los violines y las violas realizan, al igual que en la primera sección, la nota mi repetidamente articulada con acento. Esta repetición satura el material, lo que se constituye en un determinante de cohesión de la sección. La superficie del evento se complejiza a partir del material improvisado a cargo de la

guitarra eléctrica que interviene con sonidos de timbre complejo, brillantes, que poseen dinámica regular, constantes, y cuyo carácter es informativo y sin una registración temperada evidente.

En los primeros tres compases de la tercera sección se superpone a esta configuración sonora un perfil melódico unísono realizado por los trombones y la tuba. Este material se conforma por un gesto ascendente y descendente que luego es repetido de forma casi exacta, siendo la interválica utilizada un tritono ascendente y saltos descendentes de séptima mayor, menor y sexta (Figura 45).

Estos eventos actúan, por un lado, como un determinante de forma y, por el otro, como uno de cohesión ya que se perciben como un material que deconstruye y sintetiza lo realizado por la guitarra eléctrica en el minuto dos y siete segundos.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are for trombones and tuba, and the bottom two are for electric guitar. The music features a melodic motif with a tritone ascent and descending leaps of major seventh, minor seventh, and sixth. Dynamics range from *f* to *ff*, and there are glissando markings.

Figura 45

Hacia los tres minutos y cinco segundos se produce un silencio en parte del orgánico y a partir de aquí son solo la cuerda y la guitarra eléctrica las que sostienen el discurso. Se presenta un cambio en el material utilizado por la cuerda siendo ahora las frecuencias altas sin registración fija. Los sonidos percibidos poseen una densidad espectral constante, similar al ruido blanco, y se encuentran ubicados en una frecuencia media. Hacia el minuto tres y diecisiete


segundos estas frecuencias se desplazan hacia el registro grave, en donde se sostienen haciéndose, de un modo gradual, cada vez menos perceptibles hasta la finalización de la sección y el movimiento en el minuto cuatro y diez segundos.

Segundo movimiento.

La primera sección del segundo movimiento conforma su discurso a partir de una improvisación del saxo soprano acompañada por el resto del orgánico que interviene de forma complementaria. Los primeros diez segundos aproximadamente tienen un carácter introductorio donde el único material es aportado por el saxo que improvisa sonidos, de carácter percusivo, sin altura registral fija. Distinguimos, por un lado, un grupo de eventos ejecutados por una parte del conjunto instrumental, con frecuencias fijas, definidas, graves, con un grado de repetición (que se establece como un determinante de cohesión y satura el material) decidido mayormente por el director y con una duración aproximada de dos minutos (Figura 46 y 47).

Flauta


Repetición rápida e intermitente de cada nota hasta la marca del director



Clarinete bajo

x 5


x 3



Clarinete bajo

x 5

x 3



Clarinete contrabajo

Repetición del perfil hasta la marca del director


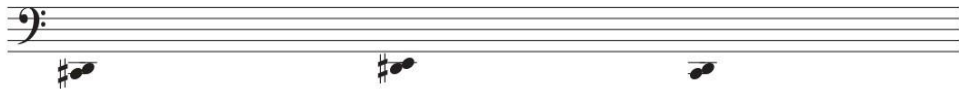
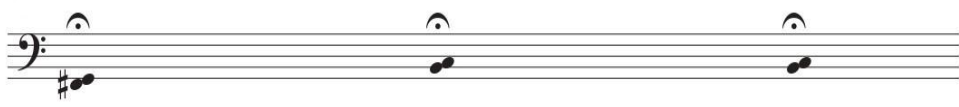


Figura 46

Trombon 1 y 2
Repetición rápida de cada evento hasta la marca del director



Fagot 1 y 2
Repetición de los eventos hasta la marca del director



Tuba
Repetición del perfil hasta la marca del director

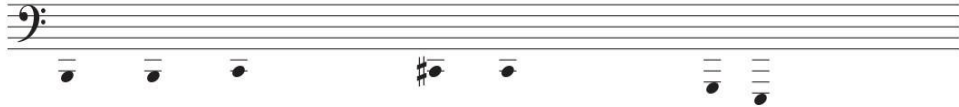


Figura 47

Por otro lado, percibimos en esta sección sonidos de timbre complejo sin altura registral fija que se presentan de forma intermitente en el discurso y con una densidad espectral creciente en el transcurso del tiempo. Este tipo de configuraciones sonoras continuas se encuentra representado por: una serie de multifónicos, con frecuencia media/grave, dinámica fuerte y superficie rugosa, realizados en unísono por los oboes y el corno inglés (Figura 48); sonidos de frecuencias graves y dinámica piano ejecutados por la percusión y un material producido por la

cuerda que alterna sonidos continuos con timbre mayormente brillante y con frecuencia aguda (en algunos casos con gesto descendente) con otros intermitentes de superficie menos brillante y con una mayor rugosidad.

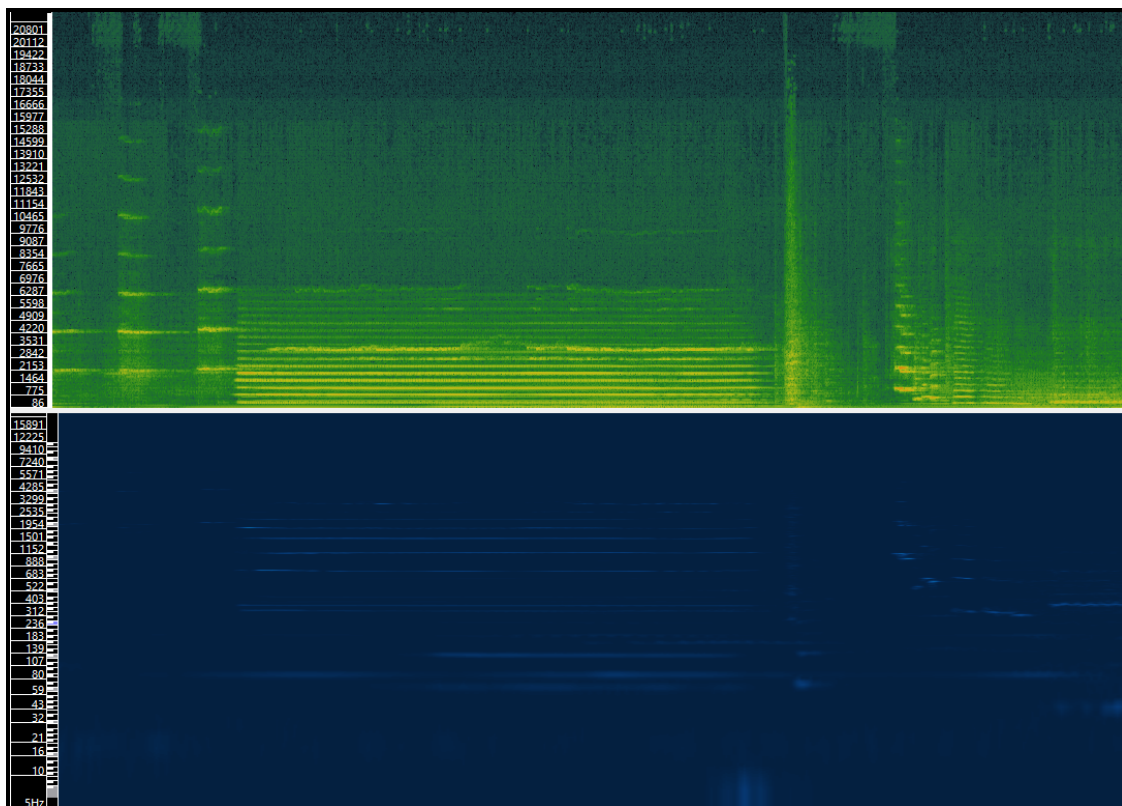


Figura 48

El proceso creativo en tiempo real elaborado por el saxo alto se superpone al material determinado en la composición en tiempo diferido alternando sonidos de registraci3n fija con eventos de timbre complejo. El discurso improvisado por momentos interactúa con el plano complementario previamente decidido a partir de la imitaci3n de ciertos gestos realizados por parte del ensamble. En el minuto cuatro y cuarenta y tres segundos observamos un ejemplo de esto. Los oboes y el corno ingl3s producen un material conformado por un sonido continuo cuya

composición tímbrica es compleja (multifónicos). El saxo realiza una imitación parcial de este ejecutando un evento largo de superficie rugosa previo a una breve frase de gesto ascendente y descendente que articula las dos configuraciones. Posteriormente el improvisador sostiene el discurso con un material más informativo constituido por un perfil melódico, prolongado en el tiempo, que contiene la frase breve anterior que articula los eventos largos, ubicado en un registro mayormente agudo y cuya dirección es variable para luego finalizar con un patrón descendente que repite cuatro veces de forma exacta y una última vez en un registro más grave pero sosteniendo la misma relación interválica (Figura 49). Toda esta secuencia descrita se produce sobre los eventos sonoros continuos y sin registración fija que persisten ocupando mayormente un plano complementario, de acompañamiento o fondo en el registro grave.

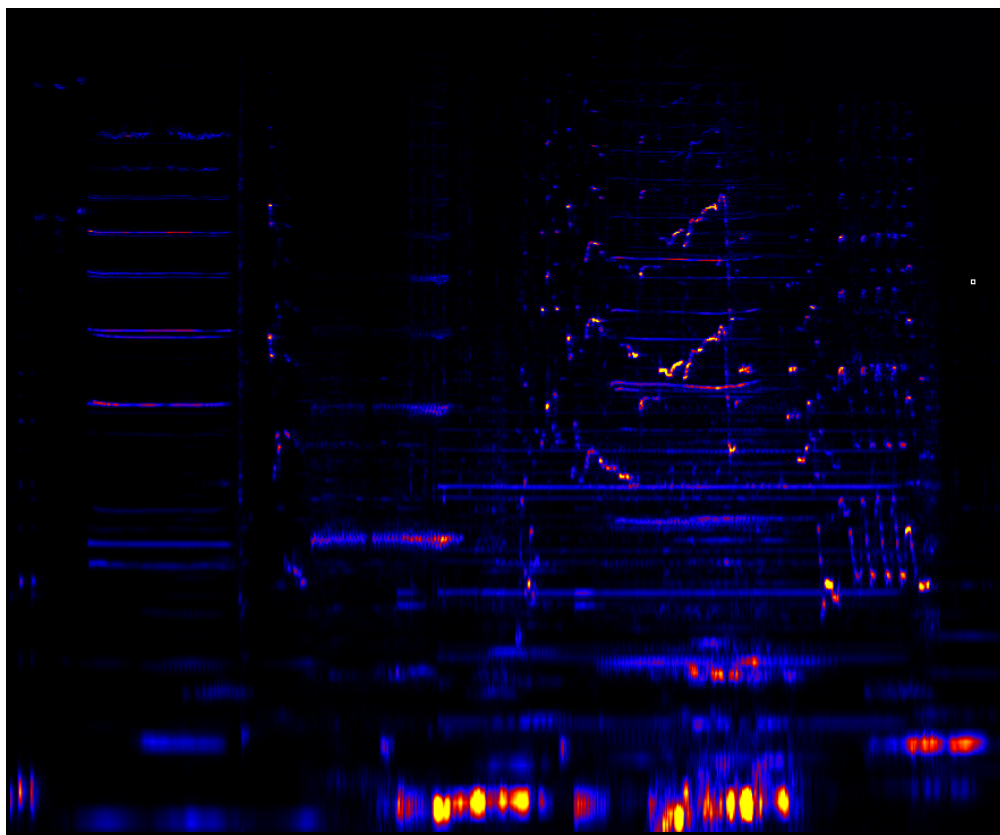


Figura 49

Hacia los cinco minutos y treinta y seis segundos el saxo ejecuta una frase que se inicia con una serie de sonidos con registración fija y dirección ascendente y luego improvisa mayormente eventos de timbre complejo en el registro agudo, los que mantiene hasta los seis minutos y diez segundos en donde se produce una repetición de la nota re en un registro agudo que satura este material. A los seis minutos y diecinueve segundos el intérprete/improvisador realiza una frase descendente de sonidos temperados que se articula con la siguiente configuración. Se trata nuevamente de un perfil melódico con registración fija (esta vez ascendente-descendente) que luego presenta eventos de timbre complejo y frecuencia mayormente aguda y finaliza con una repetición que satura el material, representada ahora por un patrón ascendente-descendente con cierto grado de variabilidad. A partir de aquí el desarrollo de la improvisación tiene un carácter melódico, en el cual el ensamble desaparece gradualmente, que conduce hacia una cadencia improvisada, similar a lo ejecutado en la tercera realización de la obra de Garvie y que, en términos simbólicos, se vincula con la tradición de la música occidental académica (Figura 50 y 51).

The image displays a musical score for Figure 50, consisting of five staves of music. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music is composed of various notes, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score is enclosed in a black rectangular border. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff features a long, sweeping melodic line with a dashed line indicating a slur. The third staff continues the melodic line with a dashed slur. The fourth staff shows a melodic line with a dashed slur. The fifth staff consists of a series of notes, some with accidentals, and a final rest.

Figura 50

Las líneas punteadas indican que las alturas son solo las salientes del perfil.
Es una orientación armónica del complejo sonoro

Figura 51

La segunda sección del segundo movimiento se inicia con dos configuraciones sonoras (clangs resonantes) realizadas por la cuerda con desiguales cualidad tímbrica y densidad que son percibidas como clusters. En el minuto ocho y cuarenta y cinco segundos un oboe y el corno inglés ejecutan dos perfiles, separados por silencio, con registración definida decidida por la compositora y que constituyen el foco paramétrico que sostiene el direccionamiento de la atención. La dirección del primero es variable, lo que se yergue como una cualidad informativa y cuenta con un color armónico que se distingue por el uso de intervalos de segunda, tercera,

cuarta, quinta y séptima. El segundo contorno melódico tiene una dirección descendente-ascendente y en él prevalece el uso de intervalos de segunda, cuarta y en menor medida tercera, quinta y séptima. En ambos eventos el intervalo de séptima se encuentra sobre el final de la frase y sobre una duración larga, lo que constituye un determinante de cohesión (Figura 52).

Figura 52

Se interpola en el discurso una configuración sonora constituida por intervalos de sexta, séptima y segunda, con dirección descendente-ascendente y realizada por los cuernos, el saxo soprano, el piano y una flauta. Luego, observamos un perfil realizado por un clarinete bajo y el clarinete contrabajo, de dirección variable y características rítmicas similares a los antes descritos. Su color armónico se distingue por el uso mayoritario de intervalos de cuarta y de tercera.

A partir de aquí se forman dos configuraciones (cada una de ellas se presenta dos veces), con diferentes cualidades en sus aspectos melódicos, que se alternan y superponen en el discurso. En la primera, más extensa y con una mayor tasa de cambio y variabilidad en su trayectoria y tipo de interválica utilizada, sobresalen los intervalos grandes de trecena, novena, octava,

séptima y sexta. En la segunda vemos una dirección menos variable y el uso de intervallos pequeños de tercera y segunda y, en menor medida de cuarta y quinta (Figura 53).

The image shows a musical score for three clarinets: two B-flat Clarinets (B. Cl.) and one C-bass Clarinet (Cb. Cl.). The score is written in a single system with three staves. The music consists of a single melodic line with a long, sweeping interval that spans across the staves. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) at the beginning and *mp* (mezzo-piano) towards the end. The notation includes various intervals and a final note with a fermata.

Figura 53

Durante toda la sección la cuerda ocupa un plano complementario: realiza una serie de configuraciones con poca tasa de cambio y percibidas como clusters con variaciones en el registro. Hacia el minuto diez y treinta segundos este material de carácter monomórfico sufre una transformación a partir de un proceso moduladorio. Los clusters adquieren un carácter móvil por intermedio de un glissando descendente convirtiéndose, de este modo, en un aspecto melódico más informativo que se sostiene hasta el minuto diez y cuarenta y cinco segundos aproximadamente. El cerramiento de este apartado se produce cuando este gesto descendente cambia su cualidad tímbrica por una similar a la del inicio de la sección.

La tercera sección comienza con una configuración sonora con registración definida y un perfil cuya dirección posee una alta tasa de cambio realizada por los clarinetes en el registro medio-grave y cuyo color armónico se caracteriza principalmente por utilizar los intervallos de cuarta, tercera y segunda. En el minuto once y trece segundos dos flautas piccolo se suman a este plano constituyendo un parámetro formante del discurso. A este material se superponen dos: uno realizado por los fagotes y la tuba, que ejecutan un perfil en unísono, y otro ejecutado por los

trombones y los cornos. El primero tiene una duración breve y en él advertimos especialmente los intervalos de séptima, sexta, cuarta y novena. La permanencia del segundo en el tiempo es más prolongada y se caracteriza por la utilización de glissandos, cuya dirección es variable (siete ascendentes y diez descendentes), que mayormente se producen entre intervalos de sexta, séptima, novena, oncenava, décima y trecena. En el minuto once y treinta y siete segundos el clarinete contrabajo y los cornos realizan una pequeña configuración en unísono en la que predomina el uso del intervalo de séptima y, en menor medida, de los de cuarta y tercera.

Los últimos cuatro minutos del segundo movimiento se distinguen por la libertad que otorga la compositora a ciertos rasgos melódicos. Las instrucciones que Laubrock asigna a los grupos instrumentales se destacan por el grado de imprecisión. Este momento de aspectos indefinidos se conecta, al igual que en la obra de Garvie, con el concepto de indeterminación previamente planteado por Feldman. Esta mayor resignación en el control de las alturas se advierte en la realización de la superficie que queda, en parte, en manos de los intérpretes. En el inicio las flautas, los oboes, el corno inglés y los clarinetes ejecutan una configuración a partir del material sonoro expuesto en el minuto once y trece segundos, lo que constituye un parámetro estructurante. La tuba, los trombones y los cornos realizan, al igual que la cuerda, glissandos libres pero en el primer caso con entrada escalonada y la trompeta, el saxo tenor, la guitarra y el piano participan en el discurso a partir de una improvisación en la que se perciben mayormente alturas con registración definida con una alta tasa de cambio e indicada en la partitura como “improvisación abierta”.

En el minuto trece y veinte segundos se produce una serie de cambios en la superficie de la obra que modifican su densidad vertical. La cuerda interviene con una serie de interjecciones breves ejecutadas con pizzicatos e indicadas por el primer violín. El material reexpuesto por las

flautas, los oboes, el corno inglés y los clarinetes es ahora más espaciado y realizado solo por los clarinetes y el corno inglés. Los fagotes, los trombones, la tuba y el corno son percibidos como un fondo dirigido por el segundo director. En la improvisación se utilizan mayormente alturas sin registración definida. De forma progresiva advertimos en el discurso una reducción de todos los parámetros del sonido y de los instrumentos empleados. Estos, gradualmente se silencian. El último minuto de la sección se desarrolla con una improvisación, con dinámica piano, de la trompeta y del saxo con sonidos sin altura registral definida y sobre un acompañamiento de frecuencia grave realizado por parte de la cuerda. Sobre el final de la sección y del movimiento se produce una cadencia o coda improvisada con una función formal de cerramiento similar a la antes realizada por el saxo. La trompeta produce una serie de complejos sonoros con frecuencia aguda. La repetición de este material en el tiempo lo satura y genera la finalización de la sección y el movimiento. La utilización nuevamente de este recurso formal, al igual que en la obra de Garvie, vincula, en términos simbólicos, esta composición con la tradición de la música occidental académica.

Aspectos Texturales

Primer movimiento.

La primera sección se inicia con dos materiales de una densidad vertical, timbre y dinámica bien diferenciados que se alternan en el tiempo, facilitando la organización perceptual. Distinguimos cuatro planos independientes que resultan en un tipo de secuencia monomórfica. El primero y el tercero son ejecutados por todo el orgánico, mientras que el segundo y el cuarto por la guitarra eléctrica y la cuerda realizando un plano complementario.

En el minuto uno y cuarenta segundos comienza la segunda sección constituida por una textura de una alta complejidad, producto de la cantidad de planos divergentes percibidos. Podemos observar tres y cuatro estratos alternativamente con una diferenciación manifiesta en la cantidad de eventos por tiempo, en las alturas empleadas y en la cualidad tímbrica, producto de los instrumentos que intervienen en cada uno. Se produce una alternancia en los aspectos más salientes en la superficie musical de un plano a otro, lo que genera una dificultad en la percepción de la textura de la sección. Durante el transcurso de la sección esta complejidad se reduce de forma gradual hasta percibirse una separación del discurso en dos planos: por un lado, la cuerda, ocupando un lugar secundario, continuo y complementario, se constituye en una configuración homogénea en el tiempo que se unifica y convierte en un determinante de estructura de la obra en contraste con el nuevo material. Por el otro lado, vemos una configuración sonora compleja, más informativa, con una mayor tasa de cambio (determinante de forma de la sección) compuesta por la superposición y alternancia en el tiempo de los clarinetes, el clarinete bajo, la flauta, el corno inglés, los fagotes y la guitarra eléctrica.

La tercera sección de la obra empieza en el minuto dos y treinta y cinco segundos; aquí, la textura se conforma mayormente por una trama homofónica, con dos breves superposiciones en su comienzo de un segundo plano realizado por la tuba y los trombones, con una cualidad tímbrica que remite al material utilizado en la primera sección, cualidad que se modifica en el minuto tres aproximadamente con la realización de sonidos, sostenidos en el tiempo, sin registración definida y de frecuencia grave. Gradualmente se reduce la densidad vertical de este evento hasta desaparecer finalizando de este modo la sección y el movimiento.

Segundo movimiento.

En el minuto cuatro y diez segundos se inicia la primera sección del segundo movimiento con un único plano realizado por el saxo. Rápidamente se produce un incremento en la densidad textural, que complejiza la percepción, a partir de la introducción de nuevos materiales, lo que genera un discurso con un cierto carácter polifónico. Los nuevos eventos se constituyen en un fondo de líneas discontinuas igualmente informativas e independientes, que actúan mayormente como complejos sonoros complementarios al plano más informativo, que es realizado por el saxo y que sostiene el discurso. Sobre el final de la sección la textura se simplifica, se reduce a una improvisación solista del saxo. Esta simplificación de la trama hace menos informativa la superficie del proceso creativo y genera el agotamiento del material y el cierre de esta primera parte del movimiento.

La segunda sección comienza con un evento de índole homofónico al que raudamente se superpone un plano de carácter melódico más informativo. Esta textura de dos planos bien diferenciados y fácilmente reconocibles se complejiza a partir del comienzo de una nueva línea melódica que en un inicio se yuxtapone a la primera y luego se le superpone, percibiéndose de este modo una separación del discurso en dos estratos que se disputan la atención sobre un fondo complementario.

La tercera y última sección del segundo movimiento da inicio en el minuto diez y cincuenta y cinco segundos con una línea melódica de eventos informativos sobre un fondo realizado por la cuerda y por momentos por la percusión. Este telón, sobre el que se desarrolla el

discurso, posee, por un lado, una cualidad estructurante por su característica homogénea y, por el otro, se constituye en un material formante a partir del movimiento interno que presenta. Este carácter dual dificulta la organización perceptual. Otro plano, de índole melódica ejecutado en el registro grave y de dinámica fuerte, se suma a la superficie conformando un nuevo foco de atención que complejiza la trama textural. En el minuto once y cuarenta segundos se inicia una polifonía construida por el total del orgánico. Esta cualidad del discurso conlleva relaciones verticales que se generan en la simultaneidad de los instrumentos, lo que produce una mayor complejización perceptual de la obra. Esta intensidad informativa origina una rápida saturación de los materiales. Desde el minuto trece, y producto de una necesidad de cambio, se origina una modificación en la cualidad tímbrica que se constituye en un parámetro formante y reduce la densidad textural. Un minuto después se simplifica gradualmente la percepción de la superficie de la obra, lo que da lugar al cierre del movimiento a partir de un contrapunto de dos voces de alturas sin registración definida, ejecutado por el saxo y la trompeta.

Tanto en las improvisaciones como en los aspectos decididos por la compositora, se observan en los movimientos primero y segundo de *Contemporary Chaos* rasgos en los materiales empleados que establecen un repertorio de gestos de estilo y estrategias de improvisación comunes, similares a los analizados previamente en la pieza de Garvie, por lo que es posible realizar una taxonomía de las características más frecuentes en los parámetros estudiados. Los aspectos melódicos se encuentran determinados por: el uso de intervalos mayormente de segunda, cuarta y séptima, perfiles melódicos con cambios permanentes de dirección y registro extremos, cierta recurrencia, en determinados momentos de las improvisaciones, de patrones rítmico-melódicos, la utilización de técnicas extendidas para expandir el material sonoro hacia frecuencias sin registración definida (es un gesto de estilo

común en todas las improvisaciones la exploración tímbrica instrumental como generadora de material discursivo) y un color armónico que remite de un modo abstracto a la música tonal y al jazz. En las dos obras hasta aquí analizadas las características temporales se distinguen principalmente por poseer una distribución homogénea de los eventos en el tiempo. En lo que atañe a los aspectos texturales se advierten: el uso del contrapunto, las polifonías, las homofonías y planos divergentes con una subordinación de alguno de estos. Tanto en *Crossfade* como en *Contemporary Chaos* predomina, en los aspectos orquestales, la utilización de instrumentaciones que remiten a las empleadas en la música académica contemporánea y en el jazz.

Es claramente manifiesta, en ambas obras, la incidencia del improvisador en la composición. El proceso compositivo y la improvisación actúan uno sobre otro (las libertades y restricciones del compositor y del improvisador intervienen en la toma de decisiones sistemáticas tanto formales como estructurales) por lo que se minimiza la disparidad entre compositor e intérprete (compositor-improvisador-intérprete) debido a lo cual se consideran estos procesos creativos una actividad colectiva entre compositor e improvisadores. El rol del improvisador aquí evidenciado coincide con el propuesto por Nicholas Cook en *Beyond the score. Music as performance*. (2014, p. 482) y en *Words about music, or Analysis Versus Performance* (1999, p. 121). El ejecutante se presenta como un productor de significado que interviene en el proceso creativo elaborando con el compositor una autoría compartida, en diferente grado. En estos procesos que articulan la composición con la improvisación no se presenta una versión definitiva de la obra. Cada realización se encuentra fuertemente ligada con su interpretación.

3.2.3 *Gerardo Gandini*

Este último material seleccionado es parte de un trabajo de recopilación y adaptación llevado a cabo por Santiago Villalba y Valentín Garvie basado en los "Diarios 1960-87: 36 preludios", (cuadernos I a III), "Diario IV: verano 1994/95" y en *Eusebius, 4 nocturnos para piano o un nocturno para 4 pianos* de Gerardo Gandini. En este compendio, denominado Gandini book (concepto extraído del jazz), Villalba y Garvie escogen una serie de piezas a las que simplifican en su escritura para hacerlas adaptables a diferentes ensambles instrumentales y sobre las que improvisan de acuerdo con pautas preestablecidas. En su realización, la articulación de la composición con la improvisación en cada una de las obras remite de un modo abstracto a la tradición del jazz, donde una serie de eventos rítmico melódicos breves, serie de alturas fijas determinadas en la composición, conforma un material que contiene ideas sobre las que se desarrolla el discurso improvisado. En este grupo de piezas de Gandini el intérprete tiene un alto grado de intervención y la improvisación posee un rol preponderante.

3.2.3 a *Pierrot en el desierto* (Gerardo Gandini)

<https://drive.google.com/file/d/185K3HfVnoJCH3rGcqyEIExz-1xq5ifq9/view?usp=s>
[haring](#)

Esta primera obra seleccionada para el análisis es breve y cuenta con pautas específicas establecidas por el compositor, un perfil rítmico melódico fijo repetido tres veces, y una participación en la toma de decisiones de los improvisadores que enfatiza el carácter colectivo intrínseco de la pieza. Observamos una resignación en el control sobre ciertos rasgos de la superficie y de los materiales utilizados, determinados por la improvisación, mientras que las

cuestiones formales y una serie de alturas y ritmos fijos sostenidos en todo el proceso creativo son decididos por Gandini.

La realización escogida tiene una duración aproximada de cuatro minutos y está conformada por tres secciones vinculadas entre sí (claramente evidenciadas por la repetición sostenida del perfil), lo que revela una transformación morfológica por medio de la cual una sección deriva de la otra (relación metamórfica). La primera sección tiene un carácter introductorio no improvisado en donde se plantean la naturaleza de la obra y las improvisaciones. En la segunda y la tercera se desarrollan las improvisaciones derivadas del material establecido en la composición. Los eventos repetidos actúan como un determinante de cohesión y estructura que, por saturación, producen el cerramiento de la composición.

Aspectos temporales

En el registro analizado, la distribución temporal es regular y homogénea; se advierte una alta densidad cronométrica que se sostiene en toda la pieza. Existe una permanencia en los valores de las duraciones utilizadas. Estas son veloces, lo que produce un discurso acelerado e intenso. Las tres secciones de la obra repiten quince series de figuras rítmicas sobre un tiempo pulsado (semicorcheas), decididas en la composición y percibidas como un determinante de cohesión. Vemos aquí una relación proporcional que se repite en las sucesivas apariciones. En cada una de las series rítmicas se reduce en dos el número de semicorcheas y la articulación por silencio entre series es, en cada oportunidad, dos tiempos de semicorcheas mayor. Esta relación proporcional se sostiene durante toda la obra (Figura 54). La repetición de los materiales y su disposición en el tiempo generan una saturación de los mismos, lo que constituye un principio estructurante de la pieza y hace posible la explicación de su congruencia interna.

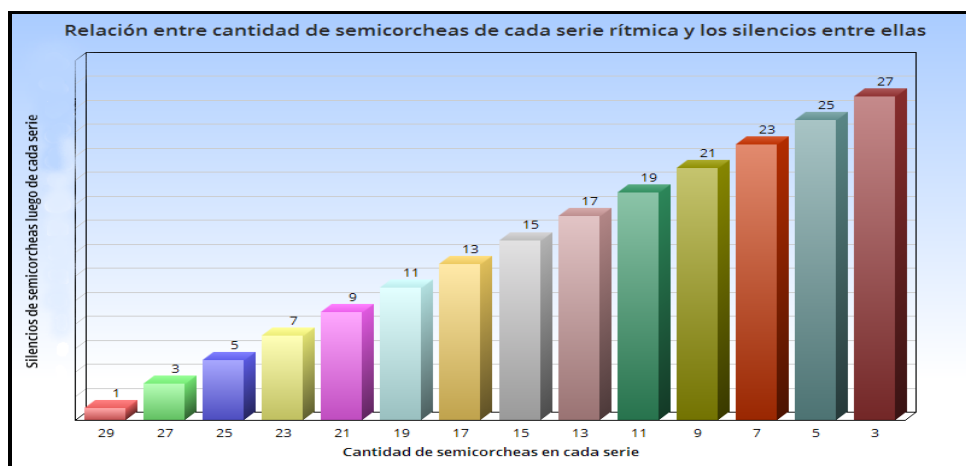


Figura 54

Los aspectos rítmicos improvisados propuestos tienen un desarrollo progresivo. En la primera sección, en las series rítmicas nueve, diez, doce, trece y quince, el piano imbrica sonidos largos en la serie rítmica fija a partir de la utilización del pedal central sobre la última nota de cada evento, lo que genera una resonancia que introduce un nuevo material rítmico de duraciones largas. El último evento de esta sección también es prolongado por el contrabajo que suplanta la utilización de pizzicatos por sonidos realizados con el arco y sostenidos hasta la finalización de la obra, alternando duraciones largas y cortas distribuidas regularmente en el tiempo. Sobre la serie ocho de la segunda sección la guitarra eléctrica abandona las figuras fijas con un sonido largo para luego, sobre el final, realizar sonidos cortos y repetidos. En la tercera sección el piano, la guitarra eléctrica y el contrabajo tienen una actividad rítmica de alta densidad cronométrica. Los valores realizados son muy rápidos, lo que le da una mayor aceleración al discurso. Este incremento en la densidad rítmica y en la intensidad produce una pronta saturación de los materiales utilizados, lo que genera el final de la sección y de la obra.

Aspectos Orquestales

El orgánico de esta obra es saxo tenor, trompeta, guitarra eléctrica, piano y contrabajo. Esta elección remite a la tradición del jazz aunque en su realización las jerarquías no están determinadas necesariamente por una estética propia de este género. La guitarra eléctrica, el contrabajo y el piano alternan una ejecución tradicional con una que manifiesta una clara propensión hacia la expansión y experimentación sonora.

Aspectos melódicos

De acuerdo con lo descrito anteriormente esta obra se encuentra constituida por una serie de alturas definidas previamente, que se repite tres veces, y sobre la que se imbrican las improvisaciones. El perfil melódico se encuentra conformado por alturas con registración fija con excepción de las notas re y mi, que se hallan en dos octavas diferentes. El color armónico se caracteriza por estar conformado mayormente por intervalos de tercera y en menor medida de sexta, quinta y segunda. Observamos cuatro veces la presencia de un intervalo de sexta mayor descendente seguido de otro de quinta disminuida ascendente, intervalos distribuidos regularmente en la serie. Estos factores de permanencia se constituyen en determinantes de cohesión y estructura (Figura 55).

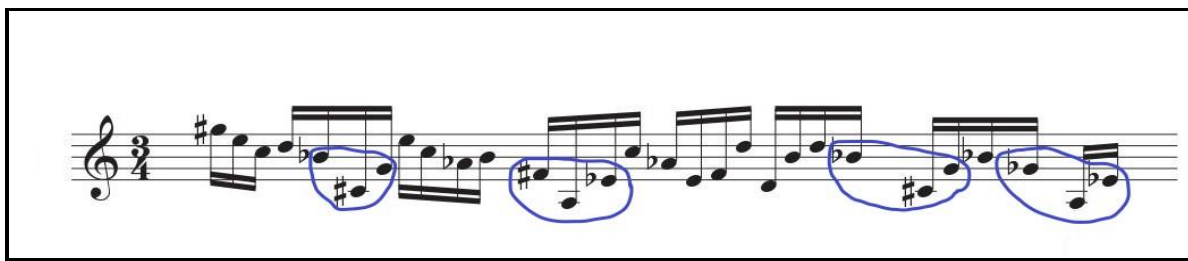
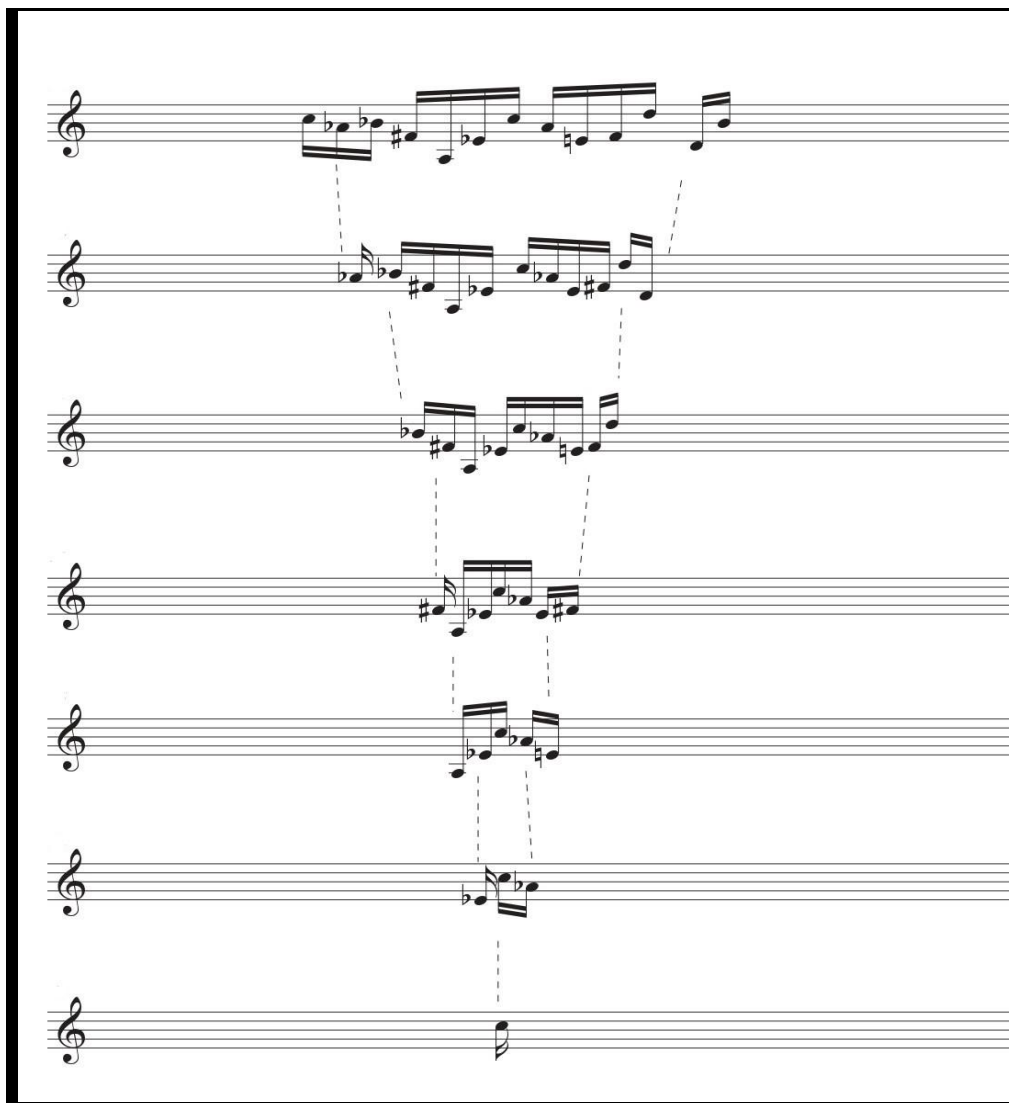


Figura 55

El perfil está formado por el total cromático, con la excepción de la nota fa, que no se encuentra presente, con una mayor aparición de las notas sib y re (cuatro veces), seguidas de las notas do, mi, fa sostenido y lab (tres veces). Cada sección de la obra está conformada un primer evento de veintinueve notas que se repiten luego de cada silencio que articula el material. En cada nueva aparición se reduce en dos la cantidad de notas, quitando la primera y la última del evento anterior (Figura 56 y 57).

The image displays a musical score for Figure 56, consisting of eight staves of music. The music is written in a 3/4 time signature and features a chromatic sequence of notes. The first staff contains 29 notes, and each subsequent staff shows the sequence being reduced by two notes, with the first and last notes of the previous staff being omitted. The notes are primarily natural and flat, with some sharps, and the sequence is repeated after a brief silence. The score is enclosed in a black rectangular border.

Figura 56



The image displays a musical score consisting of seven staves, each with a treble clef. The music is written in a single melodic line that descends across the staves. The notes are connected by dashed lines, indicating a continuous melodic path. The first staff begins with a series of eighth notes, followed by a quarter note. The second staff continues with eighth notes and a quarter note. The third staff features eighth notes and a quarter note. The fourth staff has eighth notes and a quarter note. The fifth staff contains eighth notes and a quarter note. The sixth staff shows eighth notes and a quarter note. The seventh staff concludes with a single quarter note. The overall structure is a descending melodic line across seven staves.

Figura 57

En el inicio de la segunda sección el contrabajo abandona el material ya determinado e improvisa con arco en el registro medio-grave, prolongando la duración de ciertas alturas con registración definida del perfil. Aproximadamente hacia los dos minutos y treinta segundos de la

realización analizada, de un modo gradual acorta la duración de los eventos y mediante la utilización de glissandos traslada las alturas al registro agudo, en donde aquellos pierden su definición. Hacia la mitad de esta segunda parte la guitarra eléctrica abandona el perfil melódico inicial para realizar un sonido continuo, de dinámica y densidad espectral regulares, de timbre complejo, brillante, rugoso y sin altura registral fija. Este nuevo material se integra con la sonoridad del contrabajo conformando un evento complejo construido colectivamente y que, a partir de su grado de permanencia, funciona como generador de estructura y de cohesión. El piano, por su parte, abandona gradualmente el movimiento sincrónico del perfil para improvisar sobre la aparición de cada repetición con una menor cantidad de alturas coincidentes y aporta, de este modo, un aspecto melódico informativo al discurso.

En la tercera sección el piano desarrolla una improvisación con una creciente densidad melódica con base en el incremento de la cantidad de eventos por tiempo y en la utilización de simultaneidades. La guitarra eléctrica realiza complejos sonoros sin altura registral fija con una cualidad espectral variable. El contrabajo inicia esta última parte, desde un proceso moduladorio, con sonidos en el registro agudo sin frecuencia fija y de superficie mayormente rugosa. Los tres instrumentos tocan de forma continua durante el transcurso de toda la sección sobre el perfil siempre sostenido por el saxo y la trompeta. Se produce un aumento en la densidad y en la intensidad del discurso, lo que genera una saturación de los materiales utilizados y el final de la sección y de la obra.

Es valioso para el estudio melódico de la serie de alturas definidas en esta composición el enfoque analítico elaborado por Eugene Narmour en *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model* (1990, p. 486). El autor desarrolla un análisis en términos de estructura jerárquica generada desde la superficie musical. Establece un modelo

cognitivo donde el parámetro melodía es definido como una sucesión de alturas y los intervalos entre estas. Propone tres hipótesis en el modelo de realización-implicación: la implicación de continuidad, la implicación opuesta a esta (inversión) y la noción de escala paramétrica donde los elementos sintácticos de los patrones paramétricos individuales pueden ser evaluados de acuerdo con las hipótesis de continuación e inversión. Plantea dos escalas con distintas funciones sintácticas: la escala registral (*V-scale*), que alude a la dirección del perfil (Figura 58) y la escala interválica (*I-scale*), que se refiere al tamaño del intervalo de alturas sucesivas (Figura 59). La primera, regida por el principio gestáltico de dirección común y la segunda por el de similitud y proximidad.

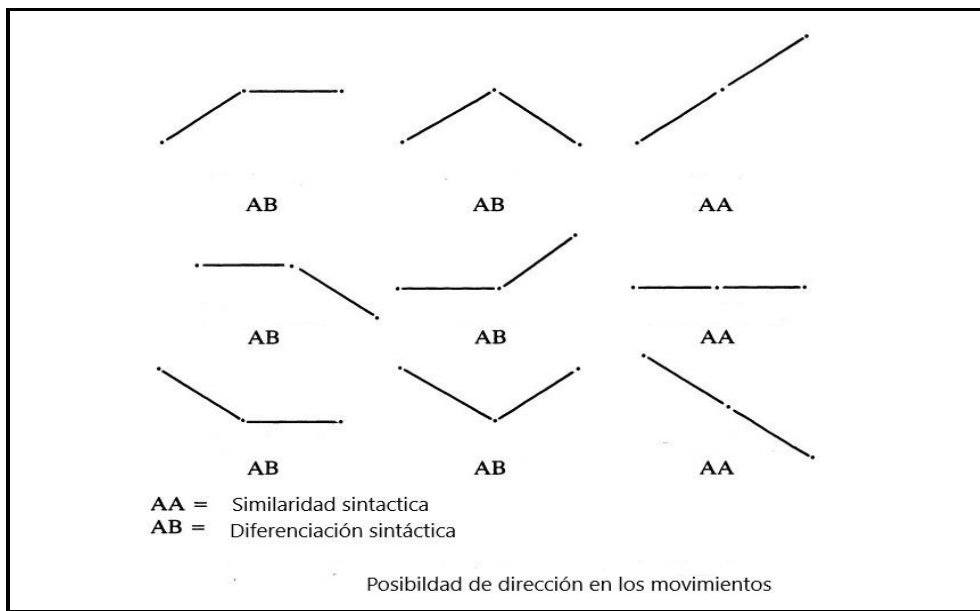


Figura 58

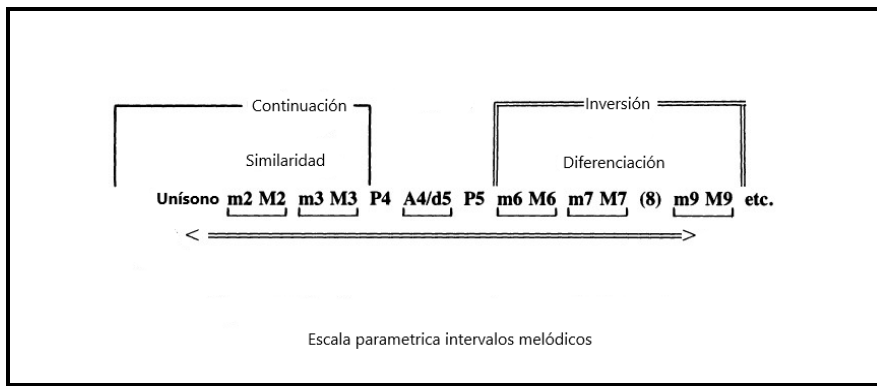


Figura 59

A partir de los elementos sintácticos producidos por estas dos escalas y los principios de la gestalt el autor crea arquetipos melódicos que utiliza para el análisis.

Arquetipos primarios:

Proceso [P]: dos intervalos pequeños con la misma dirección;

Duplicación [D]: repetición de una altura;

Inversión [R]: intervalo grande seguido de uno pequeño con cambio de dirección.

Arquetipos derivados:

Proceso registral [VP]: intervalo pequeño seguido de uno grande con la misma dirección;

Proceso interválico [IP]: dos intervalos pequeños con cambio de dirección;

Duplicación interválica [ID]: dos intervalos iguales con cambio de dirección;

Inversión registral [VR]: dos intervalos grandes con cambio de dirección;

Inversión interválica [IR]: intervalo grande seguido de uno pequeño en la misma dirección.

De acuerdo con la clasificación de arquetipos melódicos observamos en el perfil completo de *Pierrot en el desierto* la preponderancia de intervalos pequeños que se alternan en el tiempo con intervalos grandes con cambio de dirección (arquetipos P/IP/VR). Por un lado, la variación de la escala interválica (*I-scale*) genera forma en el perfil; por el otro, se advierte la presencia de cuatro arquetipos melódicos iguales (VP) y simultáneos, lo que establece un rasgo de continuidad en la escala registral (*V-scale*) que genera estructura (Figura 60). Este análisis descriptivo de la superficie musical permite observar restricciones en los rasgos que conforman las unidades gramaticales propias de la música contemporánea que se articula con procesos creativos improvisados.

The figure displays four staves of musical notation in treble clef, illustrating melodic archetypes. The first staff shows a sequence of notes with brackets above labeled P, IP, VR, and D(Inversión). The second staff shows a sequence of notes with brackets above labeled IP, VP, VP, and VP. The third staff shows a sequence of notes with brackets above labeled VP, VR, IP, and VR. The fourth staff shows a sequence of notes with brackets above labeled IP and VR. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 4: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4.

Figura 60

Aspectos texturales

La primera sección está conformada por solo un plano sonoro ejecutado por la totalidad del orgánico de forma simultánea, que constituye una superficie de carácter homofónico. En la segunda sección la organización perceptual de las texturas se complejiza a partir de la imbricación de las improvisaciones en el perfil melódico. Se conforman dos planos sonoros claramente diferenciados; uno realizado por el contrabajo y la guitarra eléctrica, que constituyen un instrumento de timbre complejo, y otro a cargo del material fijo repetido sobre el que improvisa el piano complejizando su superficie. En la tercera y última sección se produce, al igual que en la anterior, una separación del discurso en dos estratos. Por un lado, una línea melódica de alturas con frecuencia definida y ritmo pulsado a cargo de la trompeta y del saxo; por el otro, un segundo plano de una alta densidad textural y cronométrica conformado mayormente por sonidos de timbre sin altura definida, realizados por el contrabajo y la guitarra eléctrica y por la superposición a este material de un perfil de grado informativo elevado, ejecutado por el piano y que abarca un registro amplio de sonidos de altura definida sostenidos en el tiempo. Esta superposición construye relaciones verticales en las simultaneidades de los instrumentos. La clara diferenciación de los dos estratos en sonidos de altura registral definida y no definida simplifica la textura y las relaciones de alturas de la superficie de la obra, lo que produce que el discurso agote rápidamente el material utilizado.

3.2.3.b Pájaro profeta (Gerardo Gandini)

<https://drive.google.com/file/d/1YQ-rD6CYsdV8SILOUP3o9L97u7sbPZgp/view?usp=sharing>

Esta segunda y última obra seleccionada para el análisis, al igual que la anterior, es breve, cuenta con pautas específicas establecidas en la composición y tiene un carácter de construcción colectiva determinado por el alto grado de participación de los improvisadores en el proceso creativo. Esta pieza de Gandini es una resignificación de la composición para piano de Schumann *Vogel als Prophet*. La realización abordada tiene una duración de tres minutos y está conformada por una serie de gestos rítmico-melódicos determinados en la composición, repetidos tres veces a lo largo de la realización, que plantean la naturaleza de la obra y sobre los que derivan y se imbrican gradualmente las improvisaciones. Los eventos repetidos actúan como un determinante de cohesión y estructura y, por saturación, producen el cerramiento de la obra.

Aspectos Temporales

La distribución temporal de los eventos es regular y homogénea, el ritmo es no pulsado y se percibe una densidad cronométrica alta que se sostiene en todo el proceso creativo. Las figuras rítmicas utilizadas en los materiales propuestos en la composición son mayormente duraciones muy rápidas (fusas) y valores largos que en determinadas oportunidades son sonidos iterados lo que complejiza la percepción. La obra está compuesta, al igual que en *Pierrot en el desierto*, por una primera realización introductoria no improvisada, conformada sólo por material decidido por

Gandini. Aquí observamos cinco grupos de eventos realizados en unísono y articulados por silencios. El primero está constituido por tres gestos rítmicos de valores cortos y rápidos y por tres duraciones largas (Figura 61).

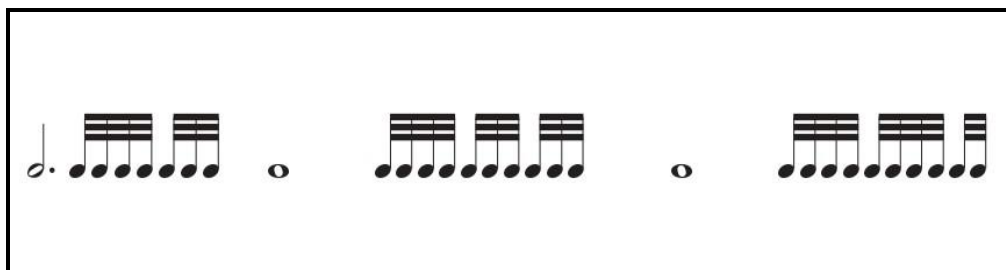


Figura 61

Los dos agrupamientos siguientes son más breves. El segundo está conformado por un conjunto de valores rápidos, una duración larga y una simultaneidad corta, articulada con staccato, y el tercero por una duración larga y valores cortos y veloces. La extensión del cuarto es más prolongada; está constituido por tres gestos de valores rápidos que se intercalan con dos largos. Por último, el quinto agrupamiento repite la secuencia de figuras largas y valores rápidos del primero, lo que genera estructura, cerramiento y coherencia en la obra. Las articulaciones por silencio entre cada grupo son breves con una duración que no está fijada (sólo hay comas de respiración y calderones entre cada grupo) sino determinada por uno de los intérpretes.

A partir de la segunda realización del material decidido por el compositor, ahora ejecutado sólo por la trompeta y el saxo, se inician las improvisaciones a cargo del resto del orgánico. El contrabajo realiza figuras con un tiempo pulsado variable que sostiene durante todo el desarrollo de las improvisaciones hasta finalizar la obra. La guitarra eléctrica ejecuta mayormente frases derivadas rítmicamente de las propuestas en la composición, distribuidas

regularmente en el tiempo y con una densidad cronométrica creciente. El piano comienza la improvisación con una serie de simultaneidades distribuidas irregularmente en el tiempo y articuladas rápidamente con eventos veloces y con una alta densidad cronométrica que se originan en la composición, al igual que los eventos realizados por la guitarra.

Aspectos Orquestales

El orgánico de esta obra, del mismo modo que en la pieza antes analizada, es saxo tenor, trompeta, guitarra eléctrica, piano y contrabajo. Si bien la elección del material tímbrico es próxima a una tradición propia del jazz, las relaciones jerárquicas en su realización no están totalmente determinadas por una estética inherente a este género.

Aspectos melódicos

De acuerdo con lo antes descrito, la pieza se encuentra configurada por una serie de alturas definidas con anterioridad a la instancia de la realización, que se repite tres veces, y sobre la que, luego de la primera realización, se imbrican las improvisaciones. El color armónico de la pieza puede vincularse con una sonoridad propia del jazz. En la realización analizada Villalba y Garvie interpretan cada agrupamiento dentro de una armonía (poliacordes en su mayoría) propia del género sobre las que luego es posible improvisar (Figura 62).

The musical score for Figure 62 is presented in four systems, each with a piano (p) part on the left and a guitar (g) part on the right. The notation includes various chords and melodic lines, with some sections marked with a trill (tr) and a fermata (f). The chords and their guitar-specific notations are as follows:

- System 1:**
 - Chord A: B maj b9 / DØ maj7
 - Chord B: E7alt #11 / Dmaj7#9
 - Chord C: EØ7 / D#dis/C#
- System 2:**
 - Chord D: BbØ #7 9/D
 - Chord E: Ab / E- (trill) / F#
- System 3:**
 - Chord F: C7sus4 / C#-7b5
 - Chord G: Fmaj7 / Ebsus4 (trill)
 - Chord H: Fdis / G- 6 #7
- System 4:**
 - Chord I: E7b9#11 / F#
 - Chord J: G#- maj7 9 / C#aum b9#9
 - Chord K: Eb7/D (marked with a box 'N' and 'Rall.') / (trill)

Figura 62

Los eventos rápidos de esta pieza tienen ciertas características en la organización de las alturas y en su dirección que es preciso describir. La interválica mayormente utilizada en cada uno de estos perfiles melódicos es la de segunda, tercera, cuarta, tritono y séptima. El siguiente cuadro presenta una descripción estadística de la utilización de los intervalos antes mencionados en cada uno de ellos.

Perfil	2 m	2 M	3 m	3 M	4 J	Tritono	7 M	Dirección
A	1	1	3	---	2	---	---	Descendente
B	1	1	4	---	---	---	2	Variable
C	2	5	1	2	---	---	---	Ascendente
D	3	---	5	---	---	---	---	Descendente /Ascendente
E	3	---	---	---	4	Variable
F	4	1	3	1	1	1	---	Descendente
G	1	2	2	1	3	---	---	Descendente /Ascendente
H	2	—	7	---	---	4	2	Variable
I	3	3	2	2	---	---	---	Descendente
J	---	---	3	5	---	---	---	Descendente
K	2	---	3	---	2	---	---	Ascendente

Observamos en el cuadro factores de permanencia en los eventos particularmente en intervalos de tercera y de segunda menor que se constituyen en determinantes de cohesión y estructura. Los eventos largos ubicados entre las figuras rápidas cifradas forman parte de la armonía antecedente y precedente, lo que constituye un determinante de cohesión. Hacia los cuarenta y cinco segundos de la realización analizada comienza la segunda repetición del material propuesto por el compositor. Aquí, al igual que en *Pierrot en el desierto*, la trompeta y el saxo sostienen lo determinado por Gandini y el resto del orgánico improvisa de acuerdo con los poliacordes cifrados por Garvie y Villalba. El contrabajo ejecuta las notas tónicas de la armonía con ritmo continuo, remitiendo a una forma de acompañamiento cercana al “walking bass” realizado en el jazz. La guitarra eléctrica y el piano improvisan con la información armónica que otorga cada evento. Esta articulación de la composición con la improvisación es próxima a una estética del estándar de jazz.

Aspectos texturales

El inicio de la obra se conforma por solo un plano sonoro ejecutado por la totalidad del orgánico, con excepción del contrabajo, de forma simultánea y constituye una superficie de carácter homofónico. A partir de la segunda repetición del material escrito por Gandini se imbrican las improvisaciones en el perfil, lo que complejiza la organización de la percepción de las texturas. Se constituyen tres planos sonoros claramente diferenciados. El primero es realizado por el contrabajo, que ocupa un lugar complementario o de acompañamiento y sobre el cual se desarrolla el discurso más informativo. El segundo está conformado por la trompeta y el saxo, que ejecutan repetidamente la línea melódica de alturas con registración definida y decidida previamente. Esta recurrencia produce una saturación del material, lo hace menos informativo y

se yergue de este modo como un determinante de estructura en la pieza. La guitarra eléctrica y el piano constituyen el tercero, de una alta densidad textural y cronométrica, con un grado informativo elevado que complejiza la superficie ocupando un registro amplio de sonidos con altura de frecuencia definida. En este último plano se perciben, por algunos momentos, dos estratos igualmente informativos que disputan la atención y se diferencian mayormente por sus cualidades tímbricas, y por otros, un instrumento de timbre complejo constituido por las relaciones verticales en las simultaneidades de los instrumentos.

Capítulo 4

Explicación y desarrollo

4.1 - Taxonomía

A partir del análisis realizado sobre las improvisaciones experimentales registradas y las obras seleccionadas son posibles la elaboración de una taxonomía de gestos y estrategias de improvisación que validen la conformación de una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico o unidades gramaticales básicas en la música improvisada contemporánea y su utilización como instrumento o caja de herramientas conceptuales ordenada que puede ser usada como referencia por el improvisador para la composición. Esta gramática establece un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina y restringe los límites del lenguaje, sus variantes y clasificación y cuyos elementos convergen en la creación de un estilo o estética musical contemporánea.

Aspectos relacionados con el modo de ejecución (técnicas extendidas)

En la improvisación dentro del universo musical contemporáneo es habitual la expansión del material sonoro instrumental desde una exploración tímbrica profunda por parte de los improvisadores en las técnicas extendidas instrumentales y una reflexión acerca del timbre en sí mismo como parámetro generador de discurso. Reconocemos aquí sonidos complejos con características particulares que permiten su clasificación: su superficie puede dividirse en rugosa o lisa, el grado de tonicidad es mayormente medio o bajo, la envolvente dinámica dentro de este tipo de eventos improvisados a partir de la experimentación instrumental es creciente,

decreciente, estacionaria o percusiva, la cualidad espectral de este tipo de materiales es mayormente inarmónica y la duración de estos sonidos puede ser corta o larga. Los sonidos cortos son mayormente percusivos. La evolución en el tiempo de los sonidos largos puede ser estable, variable o direccional. Los sonidos largos variables y direccionales mayormente utilizan procesos modulatorios para modificar la cualidad de algún parámetro. Es frecuente entre las técnicas utilizadas en la improvisación contemporánea la intervención de los instrumentos de cuerda con elementos externos cuyo material puede ser goma, madera o metal así como la utilización de objetos sonoros que expandan los recursos de los improvisadores (Figuras 63, 64, 65, 66 y 67). Los resultados de estos procedimientos son principalmente sonidos complejos cuyo espectro no está compuesto por elementos discretos sino por bandas de ruido. Esta reinención instrumental propone replanteamientos en la técnica del improvisador y en la percepción del sonido y posibilita repensar las normas y lograr incorporar y naturalizar lo desconocido. La nueva técnica instrumental exige considerar una convención que ha sido evitada en otras épocas: el ruido. Los eventos sonoros calificados como ruido (por implicaciones históricas y estilísticas) contienen ahora un sentido, se vuelven estructurales, así como también promueven la búsqueda de nuevas técnicas de ejecución para potenciar dichos eventos.



Figura 63



Figura 64



Figura 65

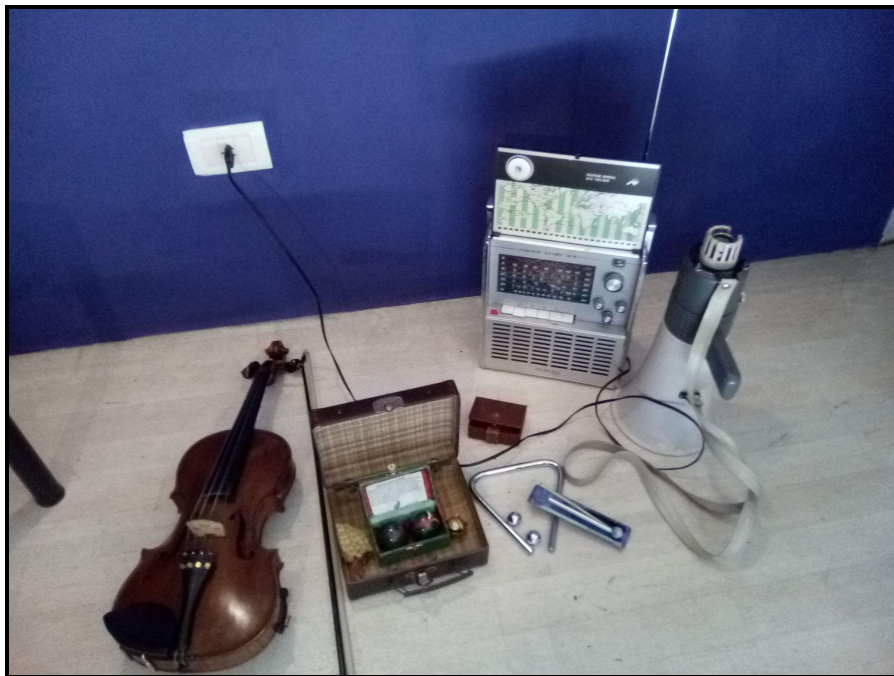


Figura 66



Figura 67

Aspectos melódicos

Los gestos melódicos dentro de una categoría de gramática de superficie improvisada en un nivel sonológico son generalmente direccionales o no direccionales. Por un lado, en los primeros el grado de previsibilidad es mayor y en ellos prepondera una interválica de segunda y tercera. Por otro lado, en los perfiles no direccionales sobresalen los intervalos de cuarta, séptima y superior a la octava. Es habitual la utilización de patrones en los discursos improvisados. Esta recurrencia se produce con un cierto grado de variación, lo que genera por un lado cohesión y estructura y por otro provee información y forma. La articulación de los perfiles es fluctuante, lo que origina un grado de previsibilidad bajo y las intensidades pueden ser fijas o variables.

Aspectos temporales

Si bien es prevalente, particularmente en las improvisaciones colectivas, una distribución uniforme de los eventos en el tiempo, esta regularidad coexiste con una cantidad de eventos por tiempo o densidad cronométrica que es posible clasificar en alta, media o baja y que generalmente no es fija sino que varía en el desarrollo del proceso creativo.

Aspectos de relaciones entre lenguajes. Improvisación en la música contemporánea y el jazz

En los gestos que conforman las unidades gramaticales básicas en la música improvisada contemporánea observamos un vínculo con los cánones del marco discursivo del jazz. Estos, instalados por una tradición, son citados, apropiados y resignificados en un contexto musical contemporáneo. Rasgos de la continuidad discursiva del estilo, la improvisación colectiva, uno de los componentes fundamentales de la tradición del jazz temprano, la selección para las

composiciones de un orgánico que remite al jazz y un color armónico vinculado con el sistema tonal (conjuntos de notas tomadas de a cuatro que remiten en su conformación a acordes de séptima) son materiales que la improvisación contemporánea utiliza para constituir parte de su discurso.

Aspectos armónicos

Para la descripción del color armónico y su organización nos referimos a la teoría de *Pitch Class Sets* y en particular a la cualidad interválica de los conjuntos tomados de a cuatro grados. En las improvisaciones analizadas se evidencia la utilización predominante de intervalos de segunda, tercera, cuarta y séptima. De acuerdo con la clasificación realizada por el compositor Pablo Cetta, los conjuntos de cuatro notas que pueden vincularse con este tipo de sonoridad son en principio los que poseen mayor cantidad de una clase interválica determinada, a saber: el 4-1, 4-21, 4-28, 4-24 y 4-23, que se encuentran saturados de segundas menores y mayores, terceras mayores y menores y cuartas respectivamente. Es habitual hallar en la improvisación contemporánea sonoridades que evocan de un modo abstracto el sistema tonal, por lo que es posible vincularlas con conjuntos que en determinada disposición remiten a acordes con séptima (4-20 acorde mayor con séptima mayor, 4-26 acorde menor con séptima menor, 4-27 acorde de séptima de dominante, 4-28 acorde de séptima disminuida), triadas con notas agregadas (4-14 acorde menor con segunda agregada, 4-22 acorde mayor con segunda agregada) o acordes por cuarta (4-9, 4-16).

Aspectos texturales

En las improvisaciones colectivas dentro del universo musical contemporáneo son prevalentes las texturas polifónicas con una densidad variable. Esta característica del discurso conforma líneas informativas e independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual. Cuando se produce una intervención en lo colectivo de materiales con un timbre complejo y una altura registral no definida, que suelen estar producidos por instrumentos preparados o por técnicas extendidas e interpretados simultáneamente con otros con frecuencia determinada y una ejecución instrumental ordinaria, la segmentación textural del discurso, a partir de la diferenciación producida en la cualidad tímbrica del sonido, se simplifica en dos planos divergentes.

4.2 - Obras compuestas

Para la validación y puesta a prueba en contextos musicales de lo hasta aquí expuesto fue compuesto un corpus de obras con una duración total de cincuenta minutos que articulan la composición contemporánea y la improvisación regida de acuerdo con la taxonomía de las estrategias para la improvisación definidas en la investigación, que determinan la gestualidad, la conformación de una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico y las pautas estilísticas de la improvisación en la música contemporánea de los siglos XX y XXI. Las piezas interactúan con nuevas tecnologías que son utilizadas ya sea como un asistente en el manejo de abstracciones o como herramienta en las transformaciones del sonido en el dominio del tiempo.

4.2.1 - *Clown*

<https://drive.google.com/drive/folders/1h4mqvMj052-YXiy5qebtvo08Cd4hjq-i?usp=sharing>

Esta primera obra se conforma por una serie de seis secciones con elementos comunes que, en términos de Tenney, mantienen una relación metamórfica (similitud parcial). La pieza articula la composición, la indeterminación, la improvisación con pautas específicas ya establecidas que serán analizadas en este apartado, sonidos grabados, creados con antelación, y sonidos generados en tiempo real por el intérprete a partir del uso de nuevas tecnologías que interactúan con base en una serie de probabilidades decididas en el proceso compositivo.

El primer movimiento tiene una duración de dos minutos y treinta segundos y se articula con el siguiente por yuxtaposición. El segundo apartado es más breve, su extensión es de un minuto y treinta y cinco segundos y se encuentra conformado por eventos sonoros cuyas duraciones son más largas que las del anterior. La tercera sección se inicia a los tres minutos y treinta y cinco segundos y se articula con la anterior por superposición con un material producido por la guitarra preparada. En el minuto cuatro y veintisiete segundos comienza, articulada por yuxtaposición, la cuarta parte, en la que el contrabajo introduce un nuevo material improvisado. Su duración en la realización analizada es de dos minutos y treinta segundos. Hacia los siete minutos de la obra y a partir de un proceso modulador se establece la quinta sección con un nuevo material que alterna eventos breves y de rápida duración con otros más largos. En el minuto nueve da inicio la última sección, la cual actúa como una coda que da cierre a la composición.

En la realización de la pieza se advierten las decisiones del compositor en cuestiones estructurales y de superficie al fijar una serie de alturas y ritmos. Esto se articula por

superposición con lo establecido por los improvisadores que intervienen en aspectos formales y sobre la elección del tipo de material utilizado en ciertos momentos de la composición, material que determina rasgos de la superficie de este proceso creativo, lo que conduce a la reflexión acerca de su carácter colectivo.

Por un lado, tanto el registro gráfico del piano, como el del contrabajo y el del clarinete bajo se inscriben dentro de una escritura perteneciente al universo musical contemporáneo que propone liberar por momentos ciertos aspectos de la notación de las alturas y del ritmo y promover una lectura espontánea de la obra sin perder el control ni la precisión en las cuestiones formales y estructurales. Aquí hallamos puntos de contacto con lo planteado en el marco teórico en relación con el concepto de indeterminación desarrollado por Feldman. Se producen restricciones a la secuencia de eventos a la par que se libera la elección de los materiales utilizados. Por otro lado, el código lingüístico de la notación de la guitarra preparada y la electrónica procura una apertura semántica mayor. Se observa en las alturas y el ritmo de la guitarra la articulación de eventos improvisados con otros indeterminados que parten de la técnica extendida como parámetro formante y generador de información. Aquí se producen eventos sonoros sin una altura registral fija que se integran con el material generado por la electrónica. Esto requiere repensar las convenciones en la notación y abordar el registro desde una perspectiva vinculada con ciertos aspectos de las partituras gráficas que adopta la utilización de ilustraciones e indicaciones de texto. Desde la escritura se propone un discurso que se desarrolla dentro de márgenes flexibles cercanos a los sugeridos, lo que produce un control en cuestiones estructurales pero con un grado de imprevisibilidad en la superficie de la obra.

Aspectos Temporales

La distribución temporal de los eventos de la pieza es mayormente regular y homogénea. Esto coincide con las improvisaciones experimentales realizadas para la investigación así como con las obras de los compositores anteriormente analizadas. En los aspectos temporales de las improvisaciones de esta composición la regularidad es prevalente y coexiste con una cantidad de eventos por tiempo o densidad cronométrica que es posible clasificar en alta, media o baja y que generalmente no es fija, sino que varía en el desarrollo del proceso creativo concordando con lo precisado en la taxonomía establecida.

Primera sección.

Aquí predomina el ritmo desarrollado por el contrabajo a partir de grupos de corcheas y de semicorcheas, cuyas alturas registrales son improvisadas, con intervalos de silencio entre ellos. Este tipo de agrupamientos ejecutados en pizzicato de forma intermitente que alterna una figura rítmica continua con su equivalente doblada en tiempo remite al vínculo de tradición del instrumento con el Jazz (*walking bass*). De acuerdo con lo expuesto en la taxonomía elaborada consideramos esta apropiación y resignificación como parte de los gestos que conforman una categoría de gramática de superficie improvisada en un nivel sonológico en un contexto musical contemporáneo.

El piano y el clarinete bajo realizan principalmente figuras rápidas, semicorcheas y fusas, con una densidad cronométrica baja, que se encuentran estadísticamente distribuidas de forma regular, articuladas y separadas por silencios y a las que se les interpolan algunas figuras de duraciones más largas. En la sección se encuentran cuatro grupos de duraciones de valores irregulares dispuestos cada siete compases realizados por el piano, que constituyen un elemento

informativo y generador de forma. En ciertos momentos el clarinete bajo realiza imitaciones rítmicas del *walking bass* ejecutado por el contrabajo, conformando eco o resonancia que remite y resignifica la tradición del Jazz.

Se produce en este apartado una serie de cuatro movimientos rítmicos sincrónicos decididos previamente en la composición. Estos gestos rítmicos son breves, rápidos, se encuentran interpolados en el discurso y son realizados por el contrabajo, el piano y el clarinete bajo.

Esta primera sección propone un intercambio con nuevas tecnologías centrado en particular en la posibilidad de los intérpretes-improvisadores de interactuar con sonidos generados previamente a la instancia de la realización como parte del proceso compositivo en tiempo diferido. La electrónica se integra a partir de una serie de sonidos complejos continuos dispuestos de forma homogénea con una densidad cronométrica media. En la realización analizada estos son reproducidos por el ordenador, a partir de la intervención del intérprete, a los trece segundos de iniciada la obra.

La guitarra preparada improvisa sobre la base de una serie de sonidos complejos cuyos valores rítmicos son mayormente largos, distribuidos regularmente en el tiempo y con una densidad cronométrica que oscila entre media y baja. En el minuto uno y veinticinco segundos se interpola a estos eventos descriptos un material de sonidos iterados que se constituye en un parámetro formante de la sección.

Segunda sección.

La densidad cronométrica de esta sección es principalmente baja y la organización del material rítmico en el tiempo es más irregular que en la primera. Aquí el piano, el clarinete bajo

y el contrabajo ejecutan una menor cantidad de eventos, mayormente breves y rápidos (semicorcheas), articulados por silencios. El contrabajo abandona el *walking bass* para realizar cinco sonidos; tres largos efectuados con arco que se alternan con otros dos cortos interpretados con pizzicato en el siguiente orden: largo, corto, largo, corto y largo. Este grado de previsibilidad se constituye en un parámetro estructurante en la sección. Se observa la permanencia de eventos de valores irregulares presentes en la primera parte, dispuestos en un grupo de cinco y otro de siete semicorcheas, realizados ahora por el piano y el clarinete bajo. En un nivel de análisis más alto esta relación entre secciones de similitud parcial o metamórfica, en términos de Tenney, se yergue como un elemento cohesivo que favorece la coherencia interna estructural de la obra. Desde el inicio de la sección hasta los tres minutos y quince segundos la electrónica realiza eventos continuos regulares que se integran como un fondo sobre el que se desarrolla el discurso con una densidad cronométrica media. La guitarra preparada realiza solo un evento sonoro, hacia los tres minutos y diez segundos, cuyo valor rítmico es largo, distribuido regularmente en el tiempo y con una densidad cronométrica media.

Tercera sección.

Los aspectos rítmicos aquí presentes poseen una densidad cronométrica alta, significativamente mayor que en las dos secciones anteriores. La información rítmica es brindada principalmente por el piano, donde los eventos distinguidos son en gran parte rápidos (corcheas, semicorcheas y fusas). Existe un grado de indeterminación, previsto en este apartado por la composición en tiempo diferido, dado por la presencia de dos pentagramas de piano donde el intérprete decide cuál tocar. La diferencia entre las dos posibilidades, si bien son similares, radica en la densidad cronométrica. En la primera la cantidad de eventos por tiempo es mayor y, en caso

de ser elegida, complejiza aún más la superficie de la obra (Figuras 68 y 69). En la realización analizada el intérprete escoge esta primera opción que acentúa el carácter rítmico informativo de la sección.

The image shows a musical score for two pianos, labeled Pno. 1 and Pno. 2. The score is written in treble and bass clefs. Pno. 1 starts at measure 43 and Pno. 2 starts at measure 47. The music features complex rhythmic patterns with various dynamic markings. The dynamic markings for Pno. 1 are: *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *pp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *ppmf*, *p*. The dynamic markings for Pno. 2 are: *f*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *pp*, *ppmf*. The bass line for Pno. 1 includes markings *pp*, *p*, *p*, *pp*, *ppp*. The bass line for Pno. 2 includes markings *p*, *mp*, *pp*, *ppp*.

Figura 68

The image shows a musical score for two pianos, labeled Pno. 1 and Pno. 2. The score is written in treble and bass clefs. Pno. 1 starts at measure 51 and Pno. 2 starts at measure 51. The music features complex rhythmic patterns with various dynamic markings. The dynamic markings for Pno. 1 are: *p*, *ppmf*, *p*, *pp*. The dynamic markings for Pno. 2 are: *p*, *pp*, *p*, *pp*. The bass line for Pno. 1 includes markings *p*, *pp*, *p*, *mf*, *p*. The bass line for Pno. 2 includes markings *p*, *mf*, *p*.

Figura 69

El clarinete bajo ejecuta figuras rítmicas cortas (corcheas, semicorcheas y fusas) y largas, distribuidas regularmente en el tiempo. La alternancia entre estos materiales conserva un cierto equilibrio estadístico dado por su orden de aparición. Los eventos de mayor duración no se presentan de forma sucesiva (excepto sobre el final de la sección). Cada uno es interpolado por el material breve. Este grado de proporción es un factor estructurante del discurso. Por su parte el contrabajo inicia la sección con tres compases de silencio para luego, a los tres minutos y cincuenta segundos, realizar sonidos rápidos pizzicato y dos sonidos largos efectuados con arco alternados con el material más breve.

La guitarra preparada improvisa a partir de una serie de eventos sonoros complejos cuyos valores rítmicos, si bien de menor duración, son una continuación o desarrollo de lo realizado en la primera sección. Son también mayormente largos, distribuidos regularmente en el tiempo y con una densidad cronométrica media.

Cuarta sección.

Esta cuarta sección se segmenta en dos partes. La primera conformada por tres eventos breves o, de acuerdo con James Tenney, por tres clangs similares articulados con improvisaciones solistas realizadas por el contrabajo. El carácter complejo de la gramática de superficie improvisada de este proceso creativo puede producir una brecha con los resultados cognitivos; es por esto que, para reducirla, existe un equilibrio entre lo controlado y lo que se libera. Por un lado se resigna el control por parte de la composición en la distribución de los eventos en el tiempo en las improvisaciones del contrabajo. Se liberan rasgos de la notación temporal así como el inicio de cada evento o clang se encuentra determinado por una señal del contrabajo, lo que produce un grado de imprevisibilidad en cuestiones formales. Por otro lado se

precisan las alturas y duraciones de los tres eventos: cada uno de ellos tiene una duración y altura fija, establecida en el proceso compositivo en tiempo diferido. Esto se conecta con la serie de restricciones a los rasgos que conforman unidades gramaticales básicas planteadas por Fessel y con la idea de indeterminación desarrollada por Feldman, conceptos ambos ya expuestos en la investigación.

El apartado inicia con una improvisación del contrabajo con una duración, en la realización analizada, de veinticinco segundos. Los aspectos salientes de los materiales rítmicos aquí empleados se caracterizan por ser valores cortos, pizzicato y con articulación variable. La distribución de los eventos en el tiempo es regular y la densidad cronométrica media. Esta improvisación se articula con el primero de los clangs, que comienza con una serie de figuras largas realizadas por el clarinete bajo, el contrabajo, la guitarra preparada y el piano. Este último realiza, en la mano derecha, eventos muy rápidos (mayormente fusas), articulados y con un cierto grado de irregularidad determinada por la distribución de los silencios en esta línea discursiva que posee un alto valor informativo y una densidad cronométrica alta (Figura 70).

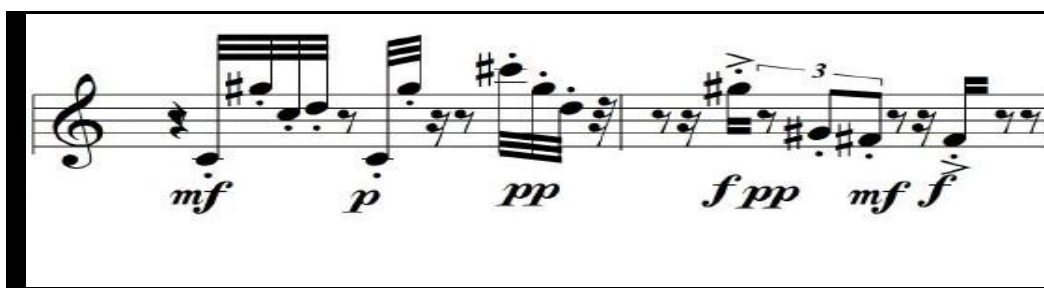


Figura 70

A este primer evento le sucede una nueva improvisación del contrabajo realizada con arco que inicia en el minuto cinco y seis segundos y tiene una duración de treinta segundos. Los

valores rítmicos son más largos que en la improvisación anterior pero con una distribución en el tiempo y densidad cronométrica similar. El segundo clang posee rasgos semejantes (un tipo de reexposición) al anterior: la guitarra preparada, el clarinete bajo, el contrabajo y el piano realizan figuras largas; la tasa de cambio más alta está dada por las duraciones realizadas por la mano derecha del piano y su extensión en el tiempo es análoga. La diferencia con el primer evento radica en que la densidad cronométrica de este es menor. El último de los clangs se articula por silencio con el anterior. Su inicio está determinado, al igual que los previos, por una señal dada por el contrabajo. Su duración es mayor que la de los dos que lo anteceden y comienza con una serie de figuras largas que desembocan en una mayor actividad rítmica conformada por eventos breves articulados realizados por el piano.

La segunda parte de esta sección comienza en el minuto seis y siete segundos y está constituida por una serie de nueve simultaneidades articuladas, de dinámica mayormente piano (con excepción de la cuarta que es forte) y de duraciones e intervalos de silencios variables, ambos decididos por el contrabajo. La realización analizada posee una distribución temporal de los eventos irregular y una densidad cronométrica que oscila entre baja y media. En el minuto seis y dieciséis segundos la electrónica produce un evento prolongado que conforma un fondo sobre el que prosiguen las simultaneidades.

Quinta Sección.

En el minuto siete aproximadamente inicia una nueva sección. Sus aspectos rítmicos se vinculan con los de la tercera y constituyen un parámetro estructurante en el desarrollo de la obra. La densidad cronométrica es alta, significativamente mayor a la del apartado anterior, y sostenida, lo que produce aceleración e intensidad en el discurso. La información rítmica es

provista por el piano, el clarinete bajo, el contrabajo y la guitarra preparada. Las figuras utilizadas son mayormente breves y con articulación variable. Se observa una irregularidad concedida por la distribución de los silencios, lo que provee al discurso de un alto valor informativo. De igual modo que en el tercer apartado existe un grado de indeterminación, prevista por la composición en tiempo diferido, dada por la presencia, en la primera parte de la sección, de dos pentagramas de contrabajo donde el intérprete decide cuál tocar. La diferencia entre ambas posibilidades radica aquí también en la densidad cronométrica. El primer pentagrama cuenta con una menor cantidad de eventos por tiempo (Figuras 71 y 72). En la realización analizada el intérprete elige la primera opción, lo que simplifica la superficie y facilita la percepción.

The image shows a musical score for two double basses, labeled D.B. I and D.B. II. Both staves are in bass clef and share a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. Above the first measure, the instruction 'pizz.' is written. D.B. I has dynamic markings of *p* in the first measure, *p* and *f* in the second, and *mf* in the third. D.B. II has dynamic markings of *p*, *pp*, and *mf* in the first measure, and *p* and *f* in the third. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 71

Figura 72

Los materiales rítmicos utilizados se repiten a lo largo del apartado con una disposición temporal homogénea, lo que produce su saturación. Esta repetición se constituye en un principio estructurante en la obra. Hacia los ocho minutos y veinticinco segundos la electrónica produce un evento sostenido en el tiempo que se articula con el siguiente tramo y promueve el cerramiento de la sección.

Sexta sección.

Esta última parte se percibe lenta, estática y se encuentra principalmente conformada por eventos sonoros largos distribuidos regularmente en el tiempo, con una densidad cronométrica baja y dinámica mayormente piano. La electrónica realiza sonidos también largos derivados de los efectuados por los instrumentos acústicos como una continuación o resonancia espectral de estos, lo que produce una desaceleración aún mayor del discurso. Sobre el final de la sección se introduce un nuevo material repetido, constituido por una serie de cuatro eventos simultáneos

breves llevados a cabo por el piano, el contrabajo y el clarinete bajo. Esta redundancia sobre este nuevo elemento rítmico produce una saturación y cerramiento de la sección y la pieza.

Aspectos orquestales

La elección de los instrumentos, al igual que en las improvisaciones experimentales realizadas para esta investigación y obras analizadas, remite no sólo a una selección tímbrica sino también a una de corte simbólico. Por un lado, el orgánico escogido (piano y clarinete bajo) está ligado parcialmente a la música occidental académica. Por otro lado, podemos afirmar que estos mismos instrumentos, así como el contrabajo y la guitarra eléctrica, responden también a una tradición jazzística ya que aunque en la improvisación no son ejecutados (principalmente la guitarra) desde una estética estrictamente propia del jazz, se observan claramente rasgos propios del free jazz y de la improvisación libre que resuenan en la tradición de este género. Por último la elección de timbres producidos por procesos electrónicos como parte del orgánico se vincula también con la improvisación libre y su búsqueda experimental en la expansión sonora.

Aspectos Melódicos

La pieza se encuentra configurada por una serie de alturas registrales fijas, por timbres complejos no temperados determinados con anterioridad a la instancia de la realización y por sonoridades definidas en las improvisaciones. Serán seleccionados fragmentos y determinados los aspectos melódicos más significativos.

Primera sección.

La obra comienza con el *Walking bass* del contrabajo, que produce una serie de alturas improvisadas. Aquí se distinguen dos tipos de movimientos melódicos recurrentes que coinciden con los descritos en la taxonomía realizada: por un lado, cuando las figuras rítmicas realizadas son corcheas predominan los cambios de dirección y una interválica de cuarta, séptima y superior a la octava; por otro lado, en la ejecución de semicorcheas cada gesto conserva la dirección ascendente o descendente y prevalecen intervalos más pequeños. Este material melódico que, de acuerdo con lo establecido en la taxonomía, conforma parte de una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico se vincula con los cánones del marco discursivo del jazz. Estos son citados, apropiados y resignificados en un contexto musical contemporáneo. El rasgo de la continuidad discursiva del jazz es un elemento que la improvisación contemporánea utiliza para constituir parte de su discurso. Se produce en este apartado un pequeño conjunto de alturas repetidas, fijas en su registración, articuladas, con dinámica mayormente forte y determinadas en la composición, donde prevalecen los intervalos de quinta, cuarta y quinta aumentada (si bemol, mi bemol, fa sostenido y do sostenido). Esta recurrencia sobre un material fijo precisado y las variaciones producto de las improvisaciones se constituyen en componentes que generan, por un lado, estructura y cohesión y, por otro, proveen forma al discurso.

El piano realiza, a lo largo de la sección, una serie de cuatro gestos de perfil melódico y dirección variable, con un claro rasgo informativo. Aquí predominan los intervalos de cuarta, séptima y superior a la octava. La repetición de este tipo de configuración en el tiempo simplifica la percepción y se establece como un factor cohesivo. Se observa la reiteración de algunas notas (si bemol, do sostenido y fa) fijas en registro que conforman un elemento estructurante del

discurso. En cuatro ocasiones el piano realiza dos grupos de simultaneidades con el clarinete bajo y el contrabajo. Su color armónico remite a sonoridades propias del jazz. Se advierten los acordes de si bemol menor con oncena, mi bemol mayor con séptima mayor y quinta aumentada (con el bajo en la séptima) y la bemol con séptima mayor (con el bajo en la tercera). Estas simultaneidades son una resignificación de una progresión II V I propia de la armonía funcional característica del jazz (Figura 73).

The image displays a musical score for piano, clarinet, and bass, consisting of four systems. Each system shows simultaneous chords and melodic lines. The first system features a piano part with a dynamic marking of *mf* and a clarinet part with a dynamic marking of *pp*. The second system shows a piano part with a dynamic marking of *mf*. The third system features a piano part with a dynamic marking of *mf* and a clarinet part with a dynamic marking of *pp*. The fourth system shows a piano part with a dynamic marking of *mf* and a clarinet part with a dynamic marking of *pp*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Figura 73

El clarinete bajo tiene un rol complementario en este apartado. Repite mayormente ciertas notas que ejecuta el piano, articuladas y con reguladores dinámicos, y de esta forma complejiza la superficie del perfil melódico.

Segunda sección.

Se inicia hacia los dos minutos y treinta segundos. El apartado comienza con la repetición del acorde de la bemol presente en la primera sección interpretado por el piano, el clarinete bajo y el contrabajo, lo que se yergue como un elemento cohesivo en la pieza.

El piano ejecuta de forma repetida las notas sol y armónicamente las notas si bemol y do con una registración fija. El clarinete bajo y el contrabajo reiteran, como un eco, la nota si bemol, lo que se constituye en un factor estructurante del apartado. En una sola oportunidad el piano y el clarinete bajo abandonan este material para realizar el primero un conjunto de notas de perfil melódico e interválica utilizada (sexta, tercera, novena y cuarta) variables y el segundo un evento con dirección ascendente-descendente e interválica de séptima, segunda y superior a la octava. Este componente informativo del discurso es un elemento presente en la sección anterior que genera forma en el apartado y cohesión en la obra.

Tercera sección.

Advertimos claramente una mayor tasa de cambio en el material melódico utilizado, lo que acentúa el carácter informativo del apartado. La dirección del perfil melódico realizado por el piano es variable y en él prevalece el uso de intervalos de cuarta, quinta y séptima. Tiene dos realizaciones posibles que se diferencian en su aspecto melódico principalmente por la presencia de verticalidades. En la primera se advierten más eventos simultáneos y armonías de mayor

densidad y complejidad. Aquí se observan seis agrupamientos de dos notas (dos conformados por un intervalo de segunda, uno por uno de tercera, dos por una cuarta aumentada y uno por un intervalo de quinta justa), cuatro de tres notas (tres de ellos contienen una octava) y uno de cuatro notas constituido por dos intervalos de segunda, dos de cuarta y uno de quinta.

El clarinete bajo realiza una línea melódica cuya dirección, al igual que el piano, tiene un grado de previsibilidad baja que la convierte en un parámetro formante de la sección. Vemos un perfil de dinámica variable en el que predominan los intervalos de tercera (siete). Este color armónico sobresaliente, que remite de un modo abstracto a la música funcional, se alterna con intervalos superiores a la octava (dos) e intervalos de quinta (uno), séptima (uno), cuarta (uno) y segunda (uno).

A diferencia de los otros dos instrumentos, el recorrido melódico del contrabajo tiene una dirección menos irregular que podemos distinguir en dos frases ascendente-descendentes que alternan en su ejecución el pizzicato, el arco y luego nuevamente el pizzicato. La primera se caracteriza por iniciar con cuatro intervalos superiores a la octava y luego realizar otros más pequeños (dos cuartas y una segunda). El segundo perfil es más breve y se encuentra integrado por una séptima, una segunda y dos terceras.

Cuarta sección.

Se divide en dos apartados. El primero se inicia en el minuto cuatro y veintisiete segundos con dos improvisaciones de contrabajo que se articulan con eventos de escritura previamente fijados en la composición. La primera tiene dirección irregular, que estadísticamente es ascendente, y dinámica que alterna entre forte y piano y es realizada con pizzicato. Los materiales empleados tienen una registración temperada que se oponen a los utilizados en la

siguiente improvisación. Los componentes melódicos se caracterizan mayormente por intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y séptima. (Figura 74)

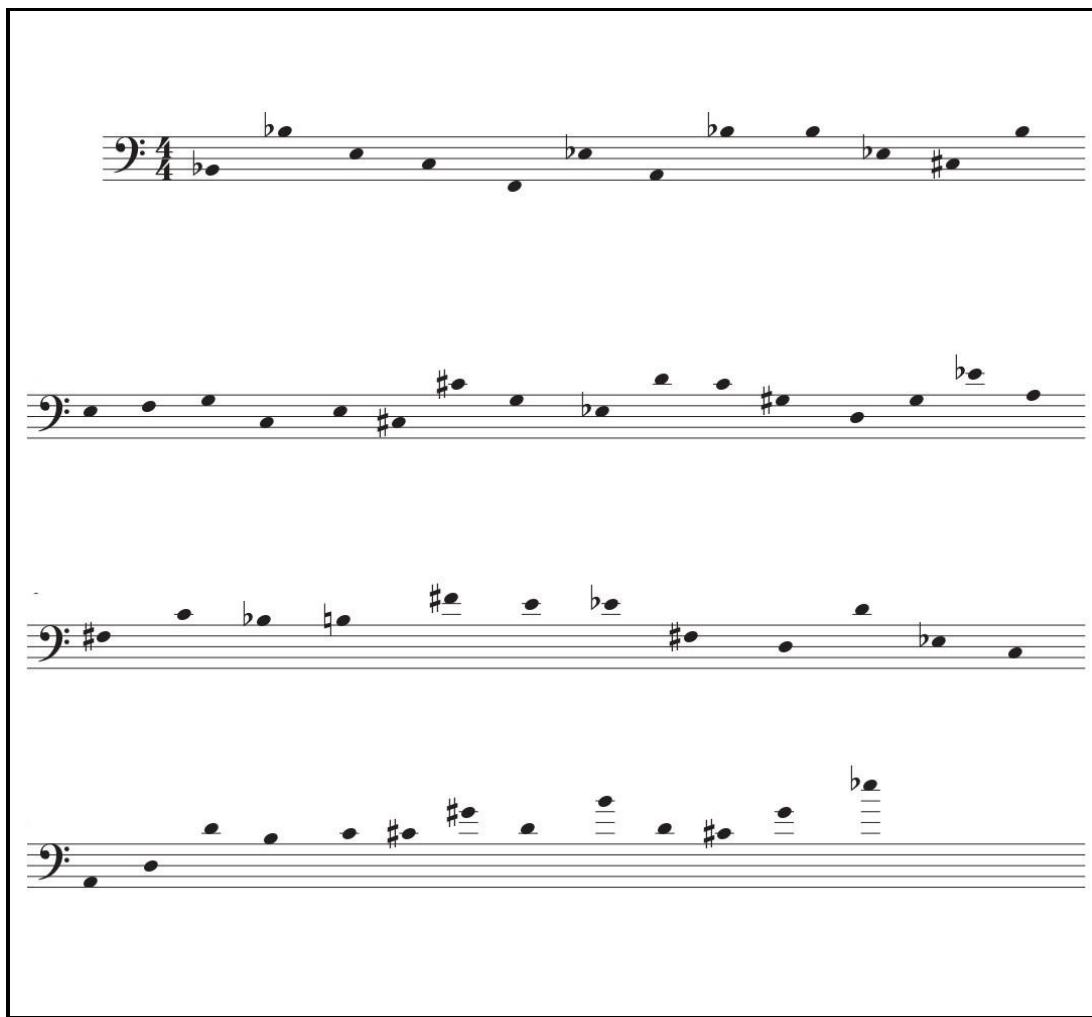


Figura 74

A partir de indicaciones realizadas por el contrabajo que señalan su inicio se producen tres eventos de escritura fija ejecutados por el piano, el clarinete bajo y el contrabajo, los cuales constituyen configuraciones sonoras complejas sostenidas en el tiempo percibidas como unidades musicales o, en términos de James Tenney, clangs resonantes o gestalt aural. El piano

tiene dos realizaciones posibles; la primera acusa más eventos simultáneos y armonías de mayor densidad y complejidad.

En la segunda de las improvisaciones el contrabajo desarrolla su discurso partiendo de la utilización de sonidos de timbre complejo mayormente sin altura registral fija. El material sonoro es continuo, de timbre brillante y superficie lisa. Su densidad espectral es regular y su dinámica variable. Se advierten aquí solo dos registros definidos en altura, que se sostienen en el tiempo: las notas re y do sostenido. Esta nueva improvisación constituye un elemento de carácter informativo y discursivo que es percibido como generador de forma.

El segundo apartado comienza en el minuto seis y seis segundos con una serie de nueve simultaneidades articuladas, de dinámica mayormente piano (con excepción de la cuarta, que es forte) y de inicio, duración e intervalos de silencios variables, decididos por el contrabajo. Vemos aquí también dos ejecuciones posibles propuestas para el piano: en la primera observamos la presencia de verticalidades de mayor densidad y complejidad, en cuyas armonías predominan los intervalos de segunda en la mano derecha y acordes de cinco y seis notas; en la segunda las simultaneidades del piano son de tres notas y su color armónico se caracteriza principalmente por el uso de intervalos de quintas y sextas en la mano derecha (Figuras 75 y 76).

The image displays a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, spanning measures 75 to 80. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a common time signature. Above the staves, five downward-pointing triangles indicate accents. A box containing the letter 'F' is positioned above the first measure of Pno. 1.

Piano 1 (Pno. 1):

- Measure 75:** Treble clef, notes G4, A4, Bb4. Dynamics: *p*.
- Measure 76:** Treble clef, notes C5, Bb4, A4, G4. Dynamics: *pp*.
- Measure 77:** Bass clef, notes F3, G2, A2, Bb2. Dynamics: *pp*.
- Measure 78:** Bass clef, notes C3, D3, E3, F3. Dynamics: *f*.
- Measure 79:** Bass clef, notes G2, A2, Bb2, C3. Dynamics: *ppp*.
- Measure 80:** Bass clef, notes D3, E3, F3, G3. Dynamics: *pp*.

Piano 2 (Pno. 2):

- Measure 75:** Treble clef, notes G4, A4, Bb4. Dynamics: *p*.
- Measure 76:** Treble clef, notes C5, Bb4, A4, G4. Dynamics: *pp*.
- Measure 77:** Bass clef, notes F3, G2, A2, Bb2. Dynamics: *pp*.
- Measure 78:** Bass clef, notes C3, D3, E3, F3. Dynamics: *f*.
- Measure 79:** Bass clef, notes G2, A2, Bb2, C3. Dynamics: *ppp*.
- Measure 80:** Bass clef, notes D3, E3, F3, G3. Dynamics: *pp*.

Figura 75

The image displays a musical score for four staves, likely representing different instruments or voices. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff contains three measures of music, with dynamic markings *ppp*, *p*, and *pp* below the notes. The second staff also contains three measures, with dynamic markings *ppp*, *p*, and *pp* below the notes. The third staff contains three measures, with a dynamic marking *pp* below the notes. The fourth staff contains two measures, with dynamic markings *ppp* and *p* below the notes. The music consists of chords and single notes, with some notes having a fermata or a slur. There are three black triangles pointing downwards at the top of the page, above the first staff.

Figura 76

Quinta sección.

Comienza en el minuto siete. Su material se vincula fuertemente con el jazz a partir de la resignificación del standard *Reincarnation of a lovebird* del contrabajista y compositor estadounidense Charles Mingus. Esta melodía, que responde a los gestos y a la tradición del género, es realizada por el piano con variaciones en el ritmo, articulación, dinámica y registro a partir de su modificación y complejización por medio del uso de intervalos de segunda simultáneos que modifican el color armónico de la versión original, cambios de octava de

determinadas notas del perfil y eventos sonoros que conforman un material melódico nuevo que se yuxtapone a la resignificación del tema de Mingus y provee al discurso de una mayor alta tasa de cambio y, por consiguiente, de un alto valor informativo.

De igual modo que en los apartados tercero y cuarto existe un grado de indeterminación previsto por la composición en tiempo diferido y dado por la presencia, en la primera parte de la sección, de dos pentagramas de contrabajo donde el intérprete decide cuál tocar. La diferencia entre ambas posibilidades radica en la cantidad de eventos. El primer pentagrama cuenta con una densidad cronométrica menor. En la realización analizada el intérprete ejecuta la primera opción, lo que simplifica la superficie y facilita la percepción.

El contrabajo, el clarinete bajo, la guitarra preparada y la electrónica ocupan un lugar secundario pero con un valor informativo alto dado por una tasa de cambio alta que complejiza la superficie y por momentos disputa la atención de la percepción del discurso al perfil realizado por el piano.

Sexta sección.

Esta última parte de la obra tiene una cualidad estática que se inicia en el minuto nueve. En su comienzo el material melódico saliente se caracteriza por tres simultaneidades que se repiten, realizadas por el piano, y cuyo color armónico se vincula con la música tonal. La primera se conforma por las notas sol sostenido, do sostenido y fa sostenido (acorde de do sostenido suspendido) y alterna su ejecución con dos notas simultáneas que constituyen un intervalo de segunda menor. La segunda puede relacionarse con el acorde de mi bemol suspendido (mi bemol, sol sostenido y si bemol). La tercera y última realiza un acorde de fa con quinta aumentada y novena (fa, la, do sostenido y sol).

Sobre el final de la sección se introduce un nuevo material melódico repetido, constituido por una serie de cuatro eventos simultáneos breves que se perciben como un acorde de mi bemol séptima llevado a cabo por el piano, el contrabajo y el clarinete bajo, que se articulan, al igual que en las simultaneidades realizadas por el piano, con una serie de intervalos armónicos de segunda (notas si y si bemol). La redundancia sobre estos elementos, junto con los sonidos largos realizados por la electrónica, derivados de los efectuados por los instrumentos acústicos como una continuación o resonancia espectral de los mismos y que producen una desaceleración del discurso, se constituye en un parámetro estructurante y genera una saturación y cerramiento de la sección y la pieza.

Aspectos melódicos. Guitarra preparada y electrónica

A lo largo de toda la obra la guitarra preparada y la electrónica parten de la utilización de sonidos de timbres complejos sin altura registral fija. La guitarra realiza eventos que pueden segmentarse en tres tipos de materiales diferentes, variables en el tiempo y con un alto valor informativo: el primero se conforma de sonidos continuos de timbre brillante, resonantes, superficie lisa, con cierto grado de tonicidad variable en altura y envolvente dinámica impulsiva; el segundo, en el cual cada realización es variable, también se encuentra constituido por sonidos continuos de timbre opaco, superficie rugosa, una envolvente dinámica creciente y decreciente, realizada frotando la cuerda, y tonicidad baja; el tercero se compone de sonoridades que poseen un timbre de superficie rugosa, espectro brillante y envolvente dinámica variable y cuenta con la menor definición en frecuencia. Aquí la improvisación parte de la técnica extendida como parámetro formante y generador de unidades gramaticales improvisadas e invita a la reflexión

sobre el desarrollo del material, la estructuración del discurso y el modo de escucha asumido en diferentes circunstancias.

La electrónica ocupa un lugar complementario de fondo sobre el que se desarrolla el discurso y se integra por similitud con el tipo de sonoridades realizadas por la guitarra. Produce una serie de eventos complejos que pueden dividirse en dos: por un lado, sonidos variables en la cualidad de su superficie (lisos y rugosos), de timbre brillante, tonicidad baja, envolvente dinámica estacionaria (mayormente piano) y cuyo espectro, al igual que el realizado por la guitarra preparada, no está compuesto por elementos discretos sino por bandas de ruido; por otro lado, sonidos largos de superficie lisa, tonicidad alta, envolvente dinámica estacionaria y derivados de los realizados por los instrumentos acústicos como una continuación o resonancia espectral de los mismos.

Aspectos Texturales

Primera sección.

Tiene un carácter polifónico, donde distinguimos tres planos independientes. Dos son realizados por el piano y el contrabajo y cuentan con una densidad vertical, timbre, dinámica y registro bien diferenciados, lo que facilita la organización perceptual. El tercero se conforma por el clarinete bajo, la guitarra preparada y la electrónica y es fácilmente discriminado, producto de la cualidad tímbrica empleada que, a diferencia de los otros dos estratos, utiliza mayormente sonidos sin altura registral definida. En algunos momentos la sección abandona el carácter polifónico para realizar eventos simultáneos breves que simplifican la percepción textural.

Segunda sección.

Se inicia a los dos minutos y treinta segundos. En este apartado se simplifica la organización perceptual debido a una menor cantidad de eventos por tiempo. Al igual que en la primera parte se perciben tres planos divergentes. El piano constituye el más informativo a partir de configuraciones sonoras con una mayor tasa de cambio. El contrabajo y el clarinete bajo integran un segundo plano que se configura desde la similitud en timbre, registro y coincidencia de ataques. La electrónica y la guitarra preparada ocupan un tercer lugar complementario que se diferencia fácilmente por su calidad tímbrica.

Tercera sección.

Se produce un incremento gradual en la densidad textural, que complejiza la percepción, a partir de la introducción de una mayor cantidad de eventos por tiempo, de un aumento en la divergencia en los ataques y de la utilización de sonidos de frecuencias variables. Se observan cuatro planos independientes, lo que refuerza el carácter polifónico del discurso. Un nuevo plano, ejecutado por la guitarra preparada de sonidos sin altura registral, se suma a la superficie conformando un nuevo foco de atención en la trama textural. El piano y el clarinete bajo realizan dos planos independientes con una alta tasa de cambio y un grado de previsibilidad bajo, lo cual incrementa la complejidad perceptiva. El contrabajo se incorpora al discurso para realizar un plano con una menor irregularidad en su dirección (dos frases ascendentes-descendentes) y con un carácter complementario.

Cuarta sección.

Comienza en el minuto cuatro y veintisiete segundos. Aquí claramente la textura se simplifica, se reduce a dos improvisaciones solistas del contrabajo: la primera con altura registral temperada y la segunda con eventos con menor definición en frecuencia, que se articulan con tres configuraciones sonoras complejas realizadas por el piano, el clarinete bajo y el contrabajo y percibidas como unidades musicales sostenidas en el tiempo o, en términos de James Tenney, clangs resonantes o gestalt aural. Esta simplificación de la trama hace menos informativa la superficie del proceso creativo.

En el minuto seis y seis segundos se produce una serie de nueve simultaneidades, articuladas por silencios de duración variable, realizadas por el piano, el contrabajo, el clarinete bajo y la guitarra preparada, que facilitan la organización perceptual y resultan en un tipo de secuencia monomórfica. Advertimos en la grabación analizada que de las dos ejecuciones posibles propuestas para el piano el intérprete selecciona la realización donde se observa la presencia de verticalidades de mayor densidad y complejidad.

Quinta sección.

Se encuentra constituida por una textura de gran complejidad, producto de la cantidad de planos divergentes percibidos. Se observan cuatro estratos con una diferenciación manifiesta en la cantidad de eventos por tiempo, en las alturas empleadas y en la cualidad tímbrica. El plano más informativo es producido por el piano, que realiza una melodía deconstruida de un standard de jazz que es percibido como tal. El clarinete bajo, la guitarra preparada y el contrabajo conforman eventos que se yerguen en un fondo de líneas discontinuas igualmente informativas e independientes, que actúan mayormente como complejos sonoros complementarios al plano más

informativo que sostiene el discurso aunque por momentos disputan la atención a esta línea principal produciendo breves alternancias en los aspectos más salientes en la superficie musical de un plano a otro, lo que agrega dificultad en la percepción de la textura de la sección.

Sexta Sección.

Este último apartado reduce la complejidad textural gracias a la menor cantidad de eventos por tiempo y a una menor tasa de cambio. El piano sostiene el discurso realizando la línea más informativa. El clarinete bajo y el contrabajo conforman dos planos complementarios. Sobre el final de la sección se produce una serie de eventos simultáneos breves que simplifican la percepción y conforman un parámetro estructurante. La electrónica genera sonidos derivados de los realizados por los instrumentos acústicos que constituyen una prolongación de aquellos como una continuación o resonancia espectral. Gradualmente se produce una desaceleración del discurso sostenida sobre el mismo material sonoro, lo que genera una saturación y cerramiento de la sección y la pieza.

4.2.2 Espacio-Tiempo

<https://drive.google.com/drive/folders/1vsloxZrYHtdHt6Ka9YaQJXbFv3WqsWV3?usp=sharing>

Esta composición tiene una duración de doce minutos y veinte segundos y está conformada por cinco secciones vinculadas entre sí (similitud parcial) por elementos sonoros comunes que se mantienen durante el transcurso de toda la obra. Del mismo modo se observa una transformación morfológica por medio de la cual una sección deriva de la otra (relación metamórfica). La pieza articula la composición, la indeterminación, la improvisación (con pautas

específicas ya establecidas) y ciertos sonidos grabados, creados con antelación como parte del proceso compositivo.

La primera sección tiene un carácter introductorio en donde se plantea un color armónico y cuál será la identidad tímbrica de toda la pieza. En la segunda y la cuarta se desarrollan las improvisaciones derivadas de material determinado por el compositor. La tercera sección articula la indeterminación (la distribución temporal de los eventos es decidida por el intérprete según límites establecidos en la obra) con la composición (el espacio registral de los sonidos es escogido previamente por el compositor). La quinta y última sección posee una escritura que responde a los cánones de la tradición académica contemporánea y todas las decisiones de este apartado son tomadas de forma previa. A la par de la realización instrumental tienen lugar, en toda la obra, eventos sonoros generados por procesos electrónicos que producen una línea discursiva que, por momentos, conforma elementos contrastantes y, en otros, se integra en un discurso único.

Es evidente el carácter colectivo que posee la obra respecto de su proceso creativo. Compositor e intérprete-improvisador intervienen en la toma de decisiones de forma sistemática, lo que reduce la disparidad entre ambos. Por un lado, las ideas del compositor se advierten en la creación previa a la realización de los sonidos generados por la electrónica, en cuestiones estructurales y también de superficie al fijar series de alturas y ritmos. Por otro lado, esto se articula con lo que es establecido por el improvisador/intérprete que, en ciertos momentos de la composición, interviene sobre la elección del tipo de material sonoro utilizado y su distribución en el tiempo, material que determina rasgos de la superficie.

El primer movimiento tiene una duración de dos minutos y cincuenta y cinco segundos y se enlaza con el siguiente de dos maneras: por un lado se produce una interrupción del discurso

instrumental (silencio) y por el otro una continuación de la parte electrónica que realiza un proceso moduladorio. El segundo apartado es más breve, su extensión es de un minuto y veinticinco segundos y se encuentra claramente conformado por dos líneas discursivas contrapuestas. Los eventos sonoros instrumentales poseen una distribución regular y sus duraciones son más cortas que las del anterior. La tercera sección se inicia a los cuatro minutos y treinta y cinco segundos, se encuentra dividida en dos partes y se articula con la anterior por yuxtaposición. En el minuto siete y diez segundos comienza, unidos por yuxtaposición lo instrumental y por un proceso moduladorio lo electrónico, la cuarta parte, en la que la guitarra introduce un nuevo elemento sonoro improvisado. Su duración es de dos minutos y veinticinco segundos. Hacia los nueve minutos y treinta y ocho segundos se establece la quinta y última sección con un nuevo material de eventos largos, repetidos y con una distribución irregular en el tiempo que rápidamente se satura y da cierre a la composición.

El registro gráfico de la guitarra se inscribe dentro del universo musical contemporáneo que libera por momentos ciertos aspectos de la notación de las alturas y del ritmo y promueve/propone una lectura espontánea, un discurso que se desarrolla dentro de márgenes flexibles cercanos a los sugeridos, lo que produce un control en cuestiones estructurales pero con un grado de imprevisibilidad en la superficie de la obra. Por momentos se plantea desde la notación, a partir de indicaciones con textos escritos, la integración de lo instrumental con el material generado por la electrónica, lo que requiere repensar las convenciones en la escritura.

De igual modo que en *Clown* el carácter complejo de las unidades gramaticales básicas de este proceso creativo puede generar una brecha con los resultados cognitivos; es por esto que, para reducirla, se brega por un equilibrio entre aquello que es controlado y lo que no. Se observan límites en cuestiones estructurales y de superficie establecidos en la composición, a la

par que en ciertos momentos se liberan aspectos de la elección de los materiales utilizados y su distribución en el tiempo. Esto se conecta con la idea de indeterminación desarrollada por Feldman y la serie de restricciones a los rasgos que conforman una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico planteadas por Fessel, conceptos ambos ya expuestos.

Se advierten en *Espacio-tiempo* la configuración de unidades gramaticales básicas improvisadas validadas en el repertorio de gestos de estilo y estrategias de improvisación elaborados en la taxonomía usada en la obra por el intérprete como referencia para el proceso creativo y como una caja de herramientas conceptuales ordenada que establece un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina y limita el lenguaje, sus variantes y clasificación y cuyos elementos convergen en la creación de un estilo o estética musical contemporánea.

De los puntos desarrollados en la taxonomía elaborada en la investigación podemos mencionar los siguientes rasgos comunes utilizados en la obra:

1- El aspecto tímbrico en la ejecución instrumental. Se observa por momentos la expansión del material sonoro. Se presentan en la primera sección sonidos largos y complejos de envolvente dinámica creciente, tonicidad media, superficie lisa y cualidades paramétricas que evolucionan en el tiempo (modulación). En la cuarta sección la exploración tímbrica parte de la improvisación realizando sonidos cortos percusivos de cualidad espectral inarmónica.

2- El aspecto melódico en las dos improvisaciones. Los gestos melódicos son, en la primera improvisación, generalmente direccionales y su grado de previsibilidad es mayor, y en ellos prepondera una interválica de segunda y tercera. En la segunda son mayormente no direccionales. Aquí sobresalen los intervalos de cuarta, séptima y superior a la octava. La

articulación de los perfiles es fluctuante, lo que origina un grado de previsibilidad bajo y las intensidades son fijas.

3- El aspecto temporal. La distribución de los eventos en el tiempo es uniforme; esta regularidad coexiste con una densidad cronométrica que varía en el desarrollo del proceso creativo entre alta y media.

4- El aspecto de las relaciones entre lenguajes. En los gestos que conforman una categoría de gramática de superficie improvisada de la obra observamos un vínculo con los cánones del marco discursivo del jazz. Estos, instalados por una tradición, son citados, apropiados y resignificados en un contexto musical contemporáneo. Rasgos de la continuidad discursiva del estilo y un color armónico vinculado con el sistema tonal son materiales que el intérprete-improvisador utiliza para constituir parte de su discurso.

5- El aspecto armónico de las improvisaciones. Las sonoridades evocan el sistema tonal, por lo que es posible vincularlas con conjuntos que en determinada disposición remiten a acordes con séptima (4-20 acorde mayor con séptima mayor, 4-26 acorde menor con séptima menor, 4-27 acorde de séptima de dominante, 4-28 acorde de séptima disminuida), a triadas con notas agregadas (4-14 acorde menor con segunda agregada, 4-22 acorde mayor con segunda agregada) o a acordes por cuarta (4-9, 4-16).

6- El aspecto textural. Los materiales con un timbre complejo y una altura registral no definida, producidos por la electrónica e interpretados de forma simultánea con la improvisación de la guitarra eléctrica, que posee una frecuencia determinada y una ejecución instrumental ordinaria, generan por momentos la segmentación textual del discurso, a partir de la diferenciación causada por la cualidad tímbrica del sonido, en dos planos divergentes.

Aspectos Temporales

La distribución temporal de los eventos de la pieza es mayormente regular y homogénea y coincide con las improvisaciones experimentales elaboradas para la investigación, las obras de los compositores anteriormente estudiadas y la primera composición, previamente analizada, realizada para esta tesis.

Primera sección.

En este apartado predominan las figuras largas con intervalos de silencio, una distribución regular de los eventos en el tiempo y una densidad cronométrica baja. La permanencia de los materiales sonoros así como los intervalos de silencio entre ellos son decididos por el intérprete de acuerdo con indicaciones “abiertas” propuestas en la composición. Las duraciones se establecen a partir de tres tipos de figuras (larga, media y corta) y los silencios son determinados por el lugar que ocupan en el espacio (gráfico). Se desarrolla un discurso dentro de márgenes flexibles cercanos a los sugeridos, lo que produce un control en cuestiones estructurales pero con cierto grado de imprevisibilidad en la superficie de la obra. Los sonidos propuestos por la electrónica son mayormente largos y en un principio poseen una distribución irregular que en el transcurso de la sección se regulariza.

Segunda sección.

Son representativos de esta segunda sección el uso de figuras más cortas y una densidad cronométrica mayor que en el apartado anterior. En la parte instrumental predomina una sensación de pulso desarrollada a partir de grupos de corcheas y de semicorcheas, cuyas alturas registrales son improvisadas desde una progresión armónica; este tipo de agrupamientos de

figuras rítmicas regulares y continuas en el tiempo remite a la improvisación en la tradición del jazz (*swing*). Asimismo, de acuerdo con lo expuesto en la taxonomía elaborada consideramos esta apropiación y resignificación como parte de los gestos que conforman la gramática de superficie improvisada en un contexto musical contemporáneo. Finalmente, se percibe en la electrónica una irregularidad rítmica mayor que alterna y superpone figuras cortas y rápidas con otras largas, irregularidad que constituye un parámetro informativo del discurso.

Tercera sección.

Aquí la densidad cronométrica instrumental disminuye. La distribución de los eventos en el tiempo es decidida por el intérprete, del mismo modo que en la primera parte, de acuerdo con indicaciones propuestas en la composición (tres tipos de eventos cortos, largos y muy largos). Al igual que en el apartado anterior la electrónica se erige como un parámetro informativo en su aspecto rítmico que superpone figuras cortas y rápidas con otras largas. Durante el desarrollo de la sección, a partir de un proceso gradual, la densidad cronométrica disminuye y se percibe mayor regularidad rítmica.

Cuarta sección.

De igual forma que en la segunda sección la guitarra improvisa desde una secuencia armónica dada y posee una distribución regular de los eventos. Se diferencia de aquella en que cuenta con mayor irregularidad en las figuras rítmicas utilizadas, convirtiéndose en un parámetro formante de la obra, y en una densidad cronométrica superior y se incrementa sobre el final del apartado, lo que produce una aceleración del discurso. La electrónica alterna figuras cortas con largas articuladas por silencio y distribuidas regularmente.

Quinta sección.

Aquí lo instrumental tiene una densidad cronométrica baja y una distribución irregular. La guitarra realiza figuras rítmicas largas articuladas por silencios. Se observa un mayor control sobre las duraciones de los eventos y los silencios entre estos, decididas en la composición y representadas de forma gráfica a partir de una escritura tradicional. La electrónica realiza figuras rítmicas mayormente cortas y rápidas que contrastan con las largas ejecutadas por la guitarra y se encuentran repartidas de forma regular en el tiempo.

Aspectos orquestales

La selección instrumental remite no sólo a una selección tímbrica sino también a una de corte simbólico. La elección de guitarra eléctrica y de la electrónica se vincula claramente con la tradición de la música improvisada. Se observan en las improvisaciones rasgos propios del jazz, el free jazz y de la improvisación libre. Los timbres producidos por procesos electrónicos como parte del orgánico se vinculan también con la improvisación libre y su búsqueda experimental en la expansión sonora.

Aspectos Melódicos

La obra, al igual que en *Clown*, se encuentra configurada por una serie de alturas registrales fijas, por timbres complejos no temperados, generados electrónicamente y determinados con anterioridad a la instancia de la realización y por sonoridades definidas en las improvisaciones a partir de indicaciones realizadas en la composición. Serán seleccionados ciertos fragmentos y determinados los aspectos melódicos más significativos.

Primera sección.

Se caracteriza por la realización de una serie de veintiuna verticalidades de dos y cuatro notas con un alto grado de repetición y con una registración fija determinada en la composición ejecutada por la guitarra eléctrica. Se distinguen dos grupos: el primero integrado por dos tipos de clase interválica: una de segunda mayor ejecutada en el registro grave y constituida por las notas la y sol y otra de tercera menor presente en un registro medio, formada por las alturas mi bemol y fa sostenido; el segundo, conformado por tres complejos sonoros que se repiten (Figura 77), donde predominan los intervalos de cuarta, tercera y sexta y tres que tienen una sola realización (Figura 78), en los que sobresalen los intervalos de séptima, segunda y cuarta.

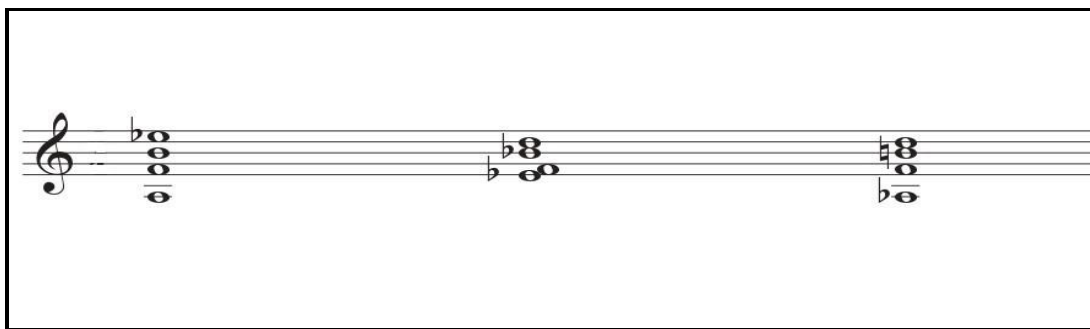


Figura 77

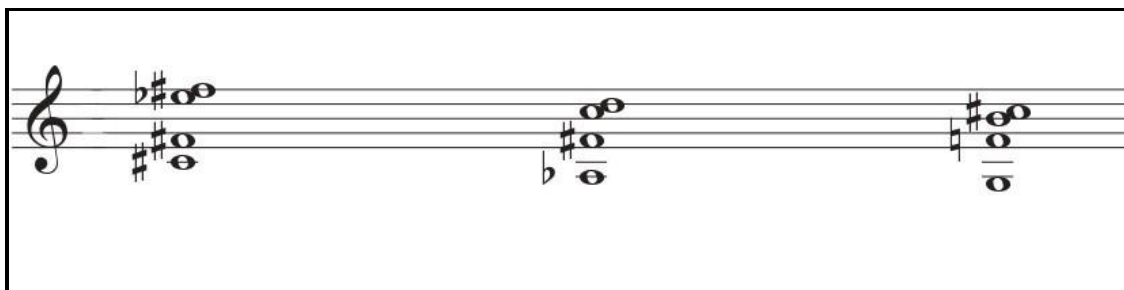


Figura 78

Ambos grupos se alternan en el tiempo y se articulan por silencio y yuxtaposición. Por fuera de estos dos conjuntos se encuentran el primero y el último acorde de la sección y tienen una única realización. Estos se diferencian en una sola nota, lo que se yergue como un factor estructurante. Toda esta primera parte se reexpone. El alto grado de elementos repetidos genera una redundancia informativa. Esta saturación de los materiales se evita a partir de una transformación en el timbre de los eventos mediante la utilización de un delay con un pedal de expresión que produce una modificación irregular en la cantidad y velocidad de repeticiones de cada complejo sonoro.

Segunda sección.

Se conforma por un discurso mayormente melódico e improvisado, con articulación variable (serie de alturas con registración temperada) y cuyo color armónico se ciñe a una progresión de acordes seleccionada por el intérprete (standard de jazz) y que en su realización remite a la tradición del jazz a partir del uso de rasgos de gesto y estilo relacionados con este género, como los cromatismos, las tríadas y los arpeggios.

Tercera sección.

Este apartado se encuentra dividido en dos y se compone por una serie de alturas con registración temperada y mayormente fija decididas por el compositor. En su inicio se advierten una sucesión de eventos de dirección variable, notas repetidas y el predominio de intervalos de cuarta, sexta y segunda. En el minuto cinco y cuarenta y siete segundos, luego de un evento simultáneo que articula la sección, se presenta un segundo perfil melódico con un rasgo más informativo dado por una mayor tasa de cambio en la dirección de las alturas, lo que le otorga

una menor previsibilidad. Se observan veinticuatro intervalos superiores a la octava y el predominio de intervalos de quinta, cuarta y séptima.

Cuarta sección.

Al igual que la segunda sección, se conforma por un discurso improvisado con articulación variable (serie de alturas con registración temperada), cuyo color armónico está sujeto a una progresión de acordes seleccionada por el intérprete (standard de jazz), y donde se combinan las simultaneidades con eventos sucesivos no direccionales, lo que origina un grado de previsibilidad bajo. La realización alterna los rasgos de gestos y estilo provenientes de la tradición del jazz ya enunciados (cromatismos, tríadas, arpeggios) con otros cercanos a la improvisación libre (exploración tímbrica que parte de la realización de sonidos cortos percusivos de cualidad espectral inarmónica).

Quinta sección.

Se reduce la información melódica a una serie de simultaneidades mayormente de tres notas decididas por el compositor, donde sobresalen los intervalos de sexta y séptima, dispuestos el primero principalmente en el registro agudo y el segundo en el grave, y en menor medida de tercera, cuarta y quinta. Los eventos tienen un alto grado de redundancia dada por la repetición de los mismos, lo que satura el material (color armónico) y da cierre a la sección y a la obra.

Aspectos melódicos. Electrónica

A lo largo de toda la pieza la electrónica parte de la utilización de sonidos de timbres complejos sin altura registral fija. Se perciben diferentes materiales, que cambian en el tiempo y con un alto valor informativo. Observamos sonidos continuos de timbre brillante, resonantes, superficie lisa, con cierto grado de tonicidad variable en altura y envolvente dinámica impulsiva; otros también continuos de timbre opaco, superficie rugosa, envolvente dinámica creciente y decreciente y tonicidad baja y por último sonoridades discontinuas y breves que poseen un timbre de superficie rugosa, espectro brillante y envolvente dinámica variable y cuentan con la menor definición en frecuencia.

Aspectos texturales

Apreciamos dos momentos bien diferenciados en el comportamiento discursivo en relación con la textura que se alternan el tiempo. El primero se conforma por un discurso contrastante entre la electrónica y lo ejecutado por la guitarra eléctrica, lo que produce un contrapunto que, perceptivamente, genera dos estratos independientes que en ocasiones son igualmente informativas y en otras no: una ocupa un lugar complementario, de fondo, sobre el que se desarrolla la línea principal. El segundo, de menor presencia, se caracteriza por integrar por similitud los eventos generados por la electrónica con el tipo de sonoridades realizadas por la guitarra, lo que es percibido como un plano sonoro único con una superficie de gran complejidad.

4.2.3 *Con o sin ayuda*

<https://drive.google.com/drive/folders/1c5dtgsneNQPSrLdYcqqaXGEVEdgfikN4?usp=sharing>

Esta composición interactúa con nuevas tecnologías utilizadas como un asistente en el manejo de abstracciones. A partir del diseño en *OpenMusic* empleado como entorno de programación se manifiesta una búsqueda estética para generar un discurso musical que vincule en la composición la música contemporánea con algunos aspectos del jazz. Los puntos de contacto entre ambos lenguajes se presentan en el material sonoro utilizado (color armónico) y en la distribución temporal de los eventos. Se programó en *OpenMusic* una serie de pasos generadores de material sonoro que se utilizan en toda la obra, conformada por tres secciones vinculadas entre sí (por relación metamórfica - similitud parcial) y articuladas por silencios. Cada una cuenta, de acuerdo con términos de James Tenney, con elementos generadores de discurso (forma) y otros que favorecen la estructura y la cohesión.

Aspectos Temporales

En cada sección se trabaja de un modo particular en la distribución de los materiales en el tiempo.

Primera Sección.

Consta de una serie de nueve eventos (clangs) articulados por silencios de duraciones indeterminadas (con excepción del cuarto y quinto clang, donde el final del cuarto se superpone al comienzo del quinto). Esta sección transcurre con tiempo liso y una distribución temporal irregular de los materiales. Cada clang posee una extensión variable y su inicio es indicado por el

director, quien también determina la duración de los silencios entre estos, lo que produce una segmentación del discurso. Todo esto se refleja en la escritura a partir de la utilización de una referencia espacio-temporal que promueve la improvisación e indeterminación y que se mantiene a lo largo de toda la sección.

Segunda Sección.

Comienza hacia los dos minutos y treinta y cinco segundos. Aquí no hay percepción de pulso y la distribución de los eventos sonoros es regular. Se presentan duraciones cortas y largas. Los valores de las duraciones cortas son articulados y con muchos detalles en las dinámicas empleadas, lo que determina la superficie de la sección y se yergue en un determinante de la forma. Los momentos donde intervienen notas de duración larga se basan generalmente en repeticiones de alguna nota del perfil (como algo próximo a una especie de resonancia o eco) o de algún parcial de alguna nota del perfil que sea inferior al do central. Los eventos largos tienen dinámicas y envolventes temporales variables (reguladores) e independientes entre sí. La superficie de algunos de ellos se complejiza a partir de la utilización de frullatos. Este es otro parámetro generador de forma y direccionalidad.

Tercera Sección.

A partir de un tempo de negra = 80 determinado en el inicio de la sección se produce un aumento o disminución en la densidad cronométrica de la obra dado por dos criterios: yuxtaposiciones temporales (cambios de tempo súbitos que se producen por medio de una unidad de duración compartida) y modulaciones temporales (con base en *accelerandos* y *ralentandos*). Estos dos criterios constituyen un recurso *poiético* que tiene la intención de aumentar o disminuir

la densidad cronométrica con la utilización de las mismas figuras. Esto constituye un punto de contacto con el free jazz y su abordaje del ritmo.

Aspectos orquestales

Si bien instrumentos como el clarinete y el piano están ligados a una tradición jazzística, la selección del orgánico remite mayormente a una elección tímbrica. En la composición los instrumentos no son ejecutados desde una estética propia del jazz, aunque de un modo abstracto, los dos primeros, resuenan en la tradición de este género.

Aspectos melódicos

La obra desarrolla un grado de complejidad estructural alto en relación con el parámetro de las alturas. Su organización se basa en la teoría de *Pitch Class Sets* y en particular observa la cualidad interválica de los conjuntos tomados de a cuatro grados, de acuerdo con la clasificación realizada por el compositor Pablo Cetta. Cada sección se vale de un perfil melódico cuyo material se obtiene de la utilización de conjuntos de grados cromáticos relacionados de alguna manera al sistema tonal (4-6 <210021>, 4-16 <110121>, 4-28 <004002>, 4-27 <012111>, 4-26 <012120>, 4-14 <111120>, 4-12 <112101>, 4-22 <021120> y 4-20 <101220>) que en determinada disposición remiten a acordes por cuartas, disminuidos, semidisminuidos, no tonales, menor séptima menor, menor segunda agregada, mayor séptima, mayor con segunda agregada y mayor séptima mayor. El color armónico que se genera con este material constituye un principio estructurante de la obra y hace posible la explicación de su coherencia interna.

Primera sección.

El material sonoro que aquí se utiliza se construyó a partir de los sets 4-6, 4-16, 4-28, 4-27, 4-26, 4-14, 4-12, 4-22 y 4-20. Cada realización fue generada por un asistente en el manejo de abstracciones diseñado en OpenMusic. Se ingresa el tipo de set y la cantidad de realizaciones que se desee y el programa por intermedio de la función OMLOOP (Inv./transp./per.) retorna transposiciones, inversiones y retrogradaciones al azar (OM-RANDOM y OMIF) del set seleccionado (Figura 79).

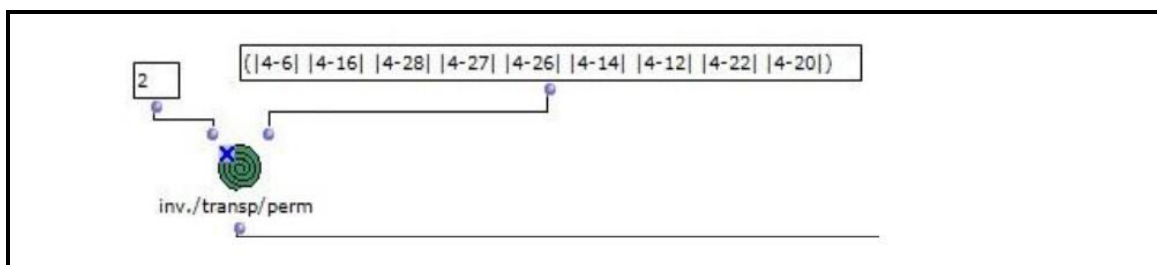


Figura 79

Dentro de la función Inv./transp./per. se realizan las operaciones, cada una dentro de un patch, a partir de los datos de la función pc-set que convierte el set class en Pitch class set (forma prima) (Figura 80).

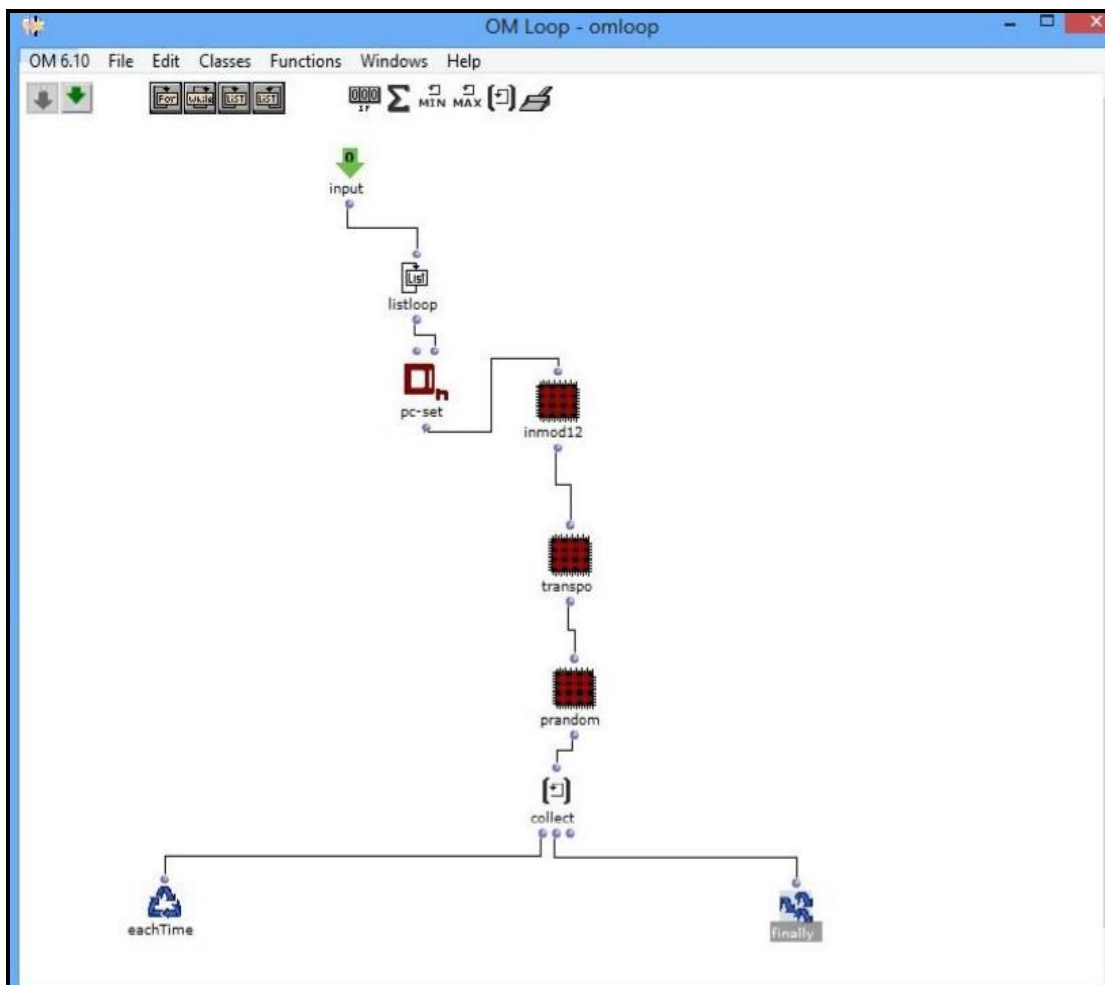


Figura 80

Aquí se solicitó al asistente dos realizaciones de cada set. Cada una de ellas realizó un perfil melódico que corresponde a un gráfico producido con la función BPF. El programa compara los puntos Y del gráfico, (serie entre 24 y 120 generada por la función arithm-ser para establecer un rango de registro posible) que se obtienen por intermedio de las funciones OM-SAMPLES y POINT-PAIRS y tres funciones de lista para depurar solo los puntos Y (alturas), a saber: flat, list-modulo y last.elem (se solicita para esta primera sección un sampleo de 8 muestras OM-SAMPLES), con los sets generados y ubica la nota correspondiente al set en la octava más cercana con la altura del gráfico (Figura 81).

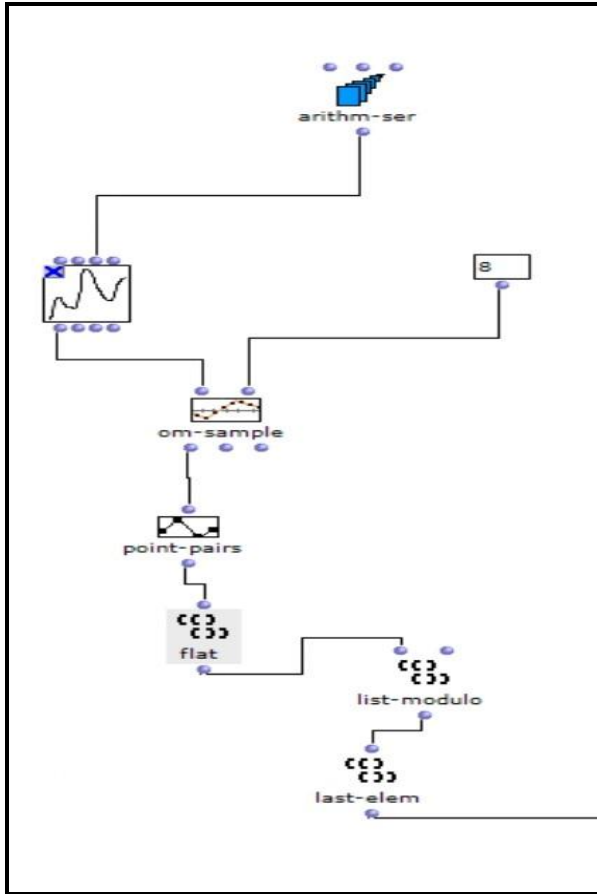


Figura 81

Para lograr esta comparación de variables y obtener la altura más cercana al gráfico se programó en lisp con la función Lispfunction, cuyo código se observa en la figura 82.

```
Lisp Function - ^lispfunction 2
OM 6.10 File Edit Lisp Windows
Defino tres funciones. Superior, Inferior y mascercana

lambda (trayec pclist)

defun superior (punto pc) (loop for oct from 1 to 10 when (>= (+ pc (* oct 12)) punto) return (+ pc (* oct 12)))
defun inferior (punto pc) (loop for oct from 10 downto 1 when (<= (+ pc (* oct 12)) punto) return (+ pc (* oct 12)))
defun mascercana (inf sup punto) (if (<= (- sup punto) (- punto inf)) sup inf)
loop for punkt in trayec
  for nota in pclist collect (mascercana (inferior punkt nota) (superior punkt nota) punkt))
```

Figura 82

El código, a partir de dos funciones definidas como superior e inferior, obtiene la nota más cercana superior y la más cercana inferior en relación con el punto Y. Luego en la función mascercana se elige como más próxima a la que tenga la menor diferencia con el punto Y.

A las notas del perfil que se encuentran por debajo del do central se le agregaron parciales, correspondientes a su serie armónica, que se utilizaron como material sonoro complementario. Esto se programó en dos pasos: primero una función OMLOOP (fundamentales) determina los valores menores al do central (6000) y los colecta en una lista que estará constituida por aquellos y por nil, que serán los resultados mayores al do (Figura 83). Un OMIF dentro del loop determina si el valor ingresado es menor o igual a do y lo colecta (verdadero) si no devuelve nil (falso).

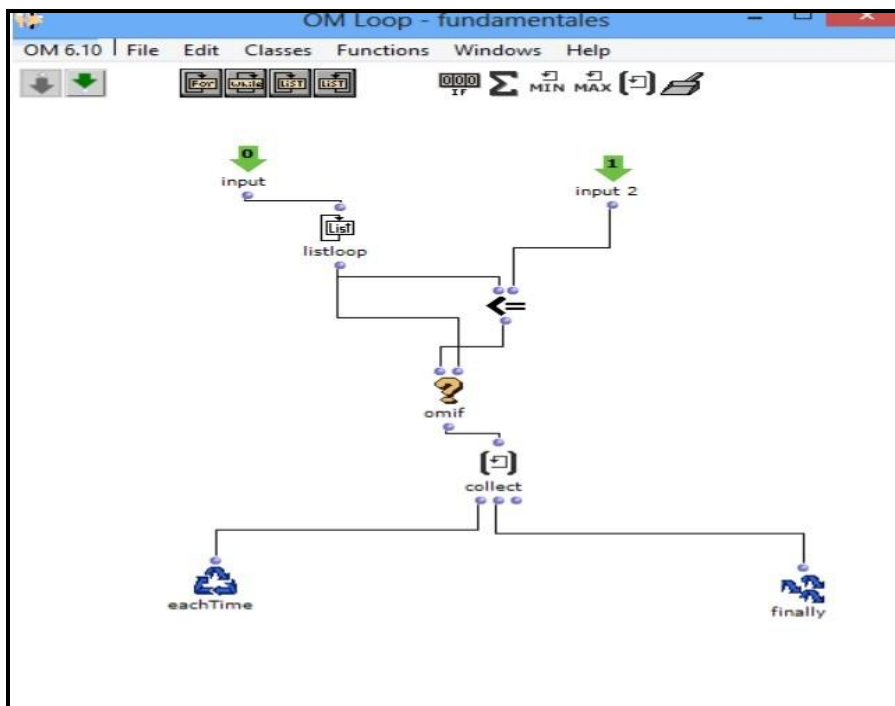


Figura 83

Luego se ingresa esta lista en otra función OMLOOP (armónicos y notas) que agrega los parciales por intermedio de una función nth-harm y reemplaza los nil por los valores de las notas superiores al do central (Figura 84).

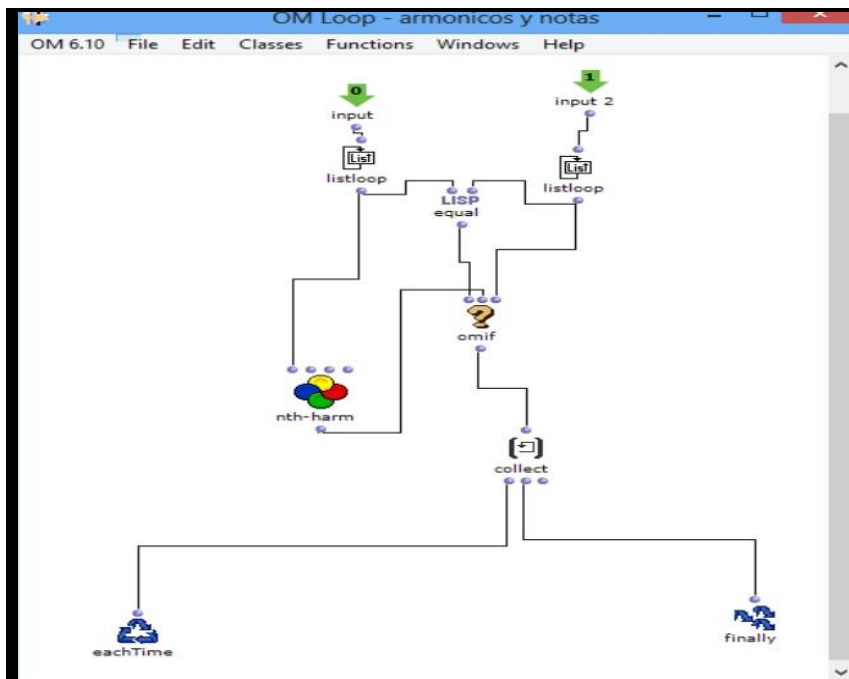


Figura 84

Una vez obtenida esta lista se la representa en el programa con la función Chord-seq (Figura 85).

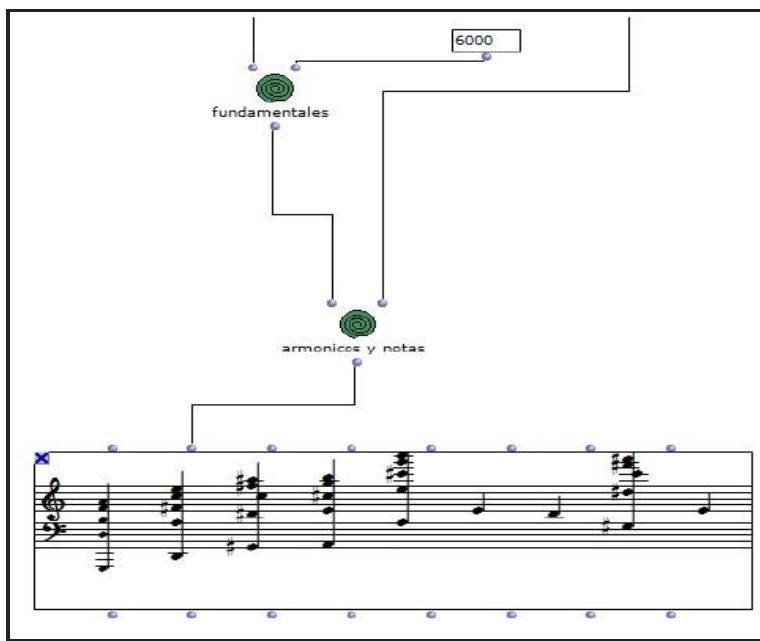


Figura 85

El material obtenido en la programación es ejecutado por el piano en casi la totalidad de los casos. Los perfiles melódicos que se sostienen en la sección ofrecen un grado de estructuración interna fuerte. El orden de aparición de los conjuntos de grados cromáticos es dinámico en relación con su vínculo con la tonalidad (cambia con el tiempo). Cada Clang conforma un color armónico cada vez más próximo a la “tonalidad” o “consonancia” en el transcurso de la sección, siendo el mismo 4-6, 4-16, 4-28, 4-27, 4-26, 4-14, 4-12, 4-22 y 4-20. La flauta, el clarinete y el clarinete bajo ejecutan notas largas (algunas frullato) con dinámicas y envolventes temporales variables (reguladores) e independientes. Las alturas que producen son parciales de notas fundamentales o repeticiones de notas, ambas ejecutadas por el piano. Podemos decir que esta es otra característica que genera forma y direccionalidad en el discurso.

Segunda Sección.

El material utilizado deriva de los mismos sets que la primera parte pero con otra realización. En esta sección se encuentra un solo perfil melódico (el mismo que en la anterior pero con la diferencia de que en la primera hay un perfil para cada set), con un color armónico que en sus primeras 36 notas es cada vez más próximo a la “tonalidad” o “consonancia”, siendo el mismo 4-6, 4-16, 4-28, 4-27, 4-26, 4-14, 4-12, 4-22 y 4-20. Luego se repite la misma relación en las siguientes 36 notas. Para esta segunda sección se solicita al asistente dos realizaciones de cada set y este, por intermedio de la función OMLOOP (Inv./trans./per.) retorna transposiciones, inversiones y retrogradaciones al azar de la lista de sets seleccionados. Se utiliza la misma programación para obtener el perfil con los parciales de esta segunda sección. Esta vez se modifica en OM-SAMPLES la cantidad de muestras necesarias para obtener el perfil de alturas (72).

El perfil es ejecutado por los cuatro instrumentos de acuerdo con su registro. Los registros graves son realizados por el piano y el clarinete bajo. La parte del perfil que se encuentra del do central hacia arriba es ejecutada por el clarinete y la flauta.

Tercera Sección.

Las alturas utilizadas para esta tercera y última parte de la obra se construyeron a partir de los mismos sets que en las dos secciones precedentes pero con otra realización. Aquí se encuentran dos perfiles: uno melódico (diferente al empleado en las secciones anteriores) y otro armónico. Ambos conforman una sonoridad cada vez más próxima a la “tonalidad” o “consonancia” (4-6, 4-16, 4-28, 4-27, 4-26, 4-14, 4-12, 4-22 y 4-20). La programación en OpenMusic difiere en algunos aspectos de la utilizada para los apartados previos. En principio se

dispone la lista de los sets en un Patch (orden set) con la función posn-match para que se ordenen juntos todos los sets de un mismo tipo (ej.: todos los 4-6 primero, luego todos los 4-16, los 4-28, etc.), diferenciando el modo de recopilar utilizado en la sección anterior (ej.: si se pedían dos realizaciones del registro de sets primero se realizaba una y a su término la otra). Luego en el patch listas para rearmonizar (Figura 86) se separa la lista en 4 sublistas para que cada una sea un perfil melódico y si son colocadas la una sobre la otra se mantiene la permanencia del set class. Cada simultaneidad es un set en el orden en que se lo solicitó (ej.: si se solicitaron en la función Inv./transp./per. tres realizaciones de cada set entonces las primeras tres simultaneidades serán 4-6, las siguientes 4-16, las siguientes 4-28, etc.).

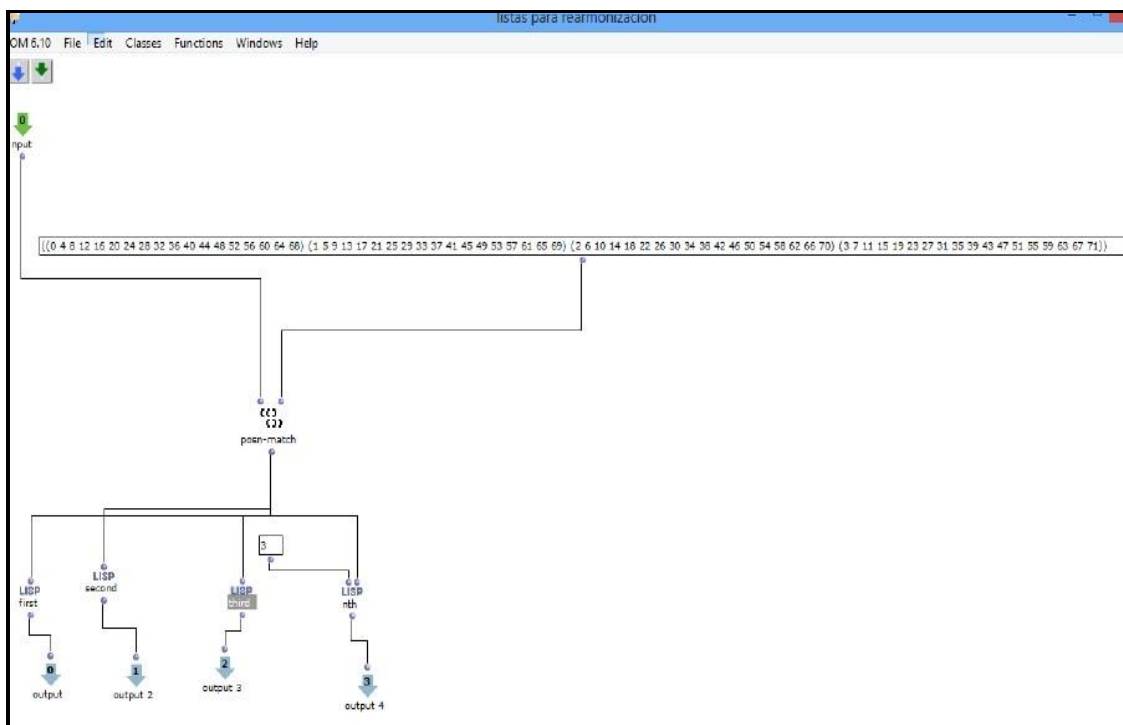


Figura 86

En los patches listagraf 1, 2, 3, y 4 se utiliza el mismo proceso para generar la línea melódica que el empleado en las secciones primera y segunda. Se reproduce cada perfil en un solo gráfico con la función BPF-LIB. En dos pasos siguientes, por intermedio de las funciones x-append y list-modulo, se ordenan los sets de modo que puedan ser representados como acordes con la función chord-seq. Esta nueva programación permite delinear la trayectoria de cada perfil (en un contexto armónico) mediante la utilización de gráficos. La lista obtenida por la función list-modulo es llevada a módulo 12 en el OM-LOOP modulo. En el patch transposiciones se transpone cada set a una realización que no genere notas en común con la original. En el patch sección 3 fl./cl./Bcl se genera un perfil melódico distinto (que será ejecutado por la flauta, el clarinete y el clarinete bajo) con parciales para algunas fundamentales utilizando el mismo proceso que el empleado para las secciones uno y dos de la obra, representado con una función chord-seq (Figura 87).

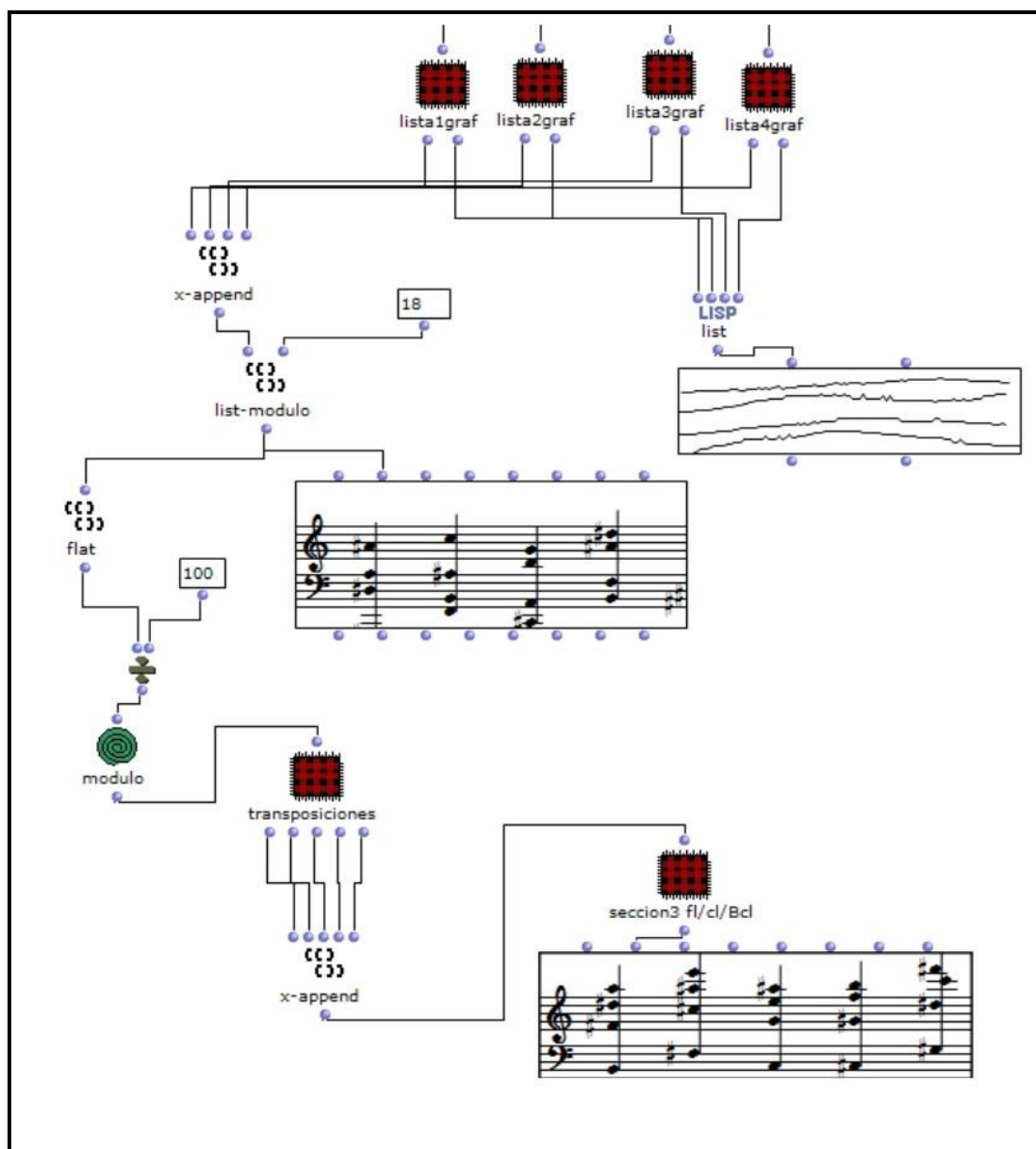


Figura 87

En este apartado el piano realiza simultaneidades que responden al color armónico que se sostiene en toda la composición (color armónico cada vez más próximo a la “tonalidad” o “consonancia” 4-6, 4-16, 4-28, 4-27, 4-26, 4-14, 4-12, 4-22 y 4-20). Cada simultaneidad es un tiempo de redonda hasta el compás 141. En el compás 142 se introduce un material de carácter disruptivo para romper la permanencia y la distribución temporal de los eventos, pero sin

desestabilizar la forma propuesta en la sección. Desde el compás 149 hasta el final de la obra la aparición de las simultaneidades se produce en intervalos de tiempo cada vez más breves para favorecer el cerramiento de la sección y la pieza. El parámetro dinámica de las simultaneidades es estadísticamente regular en un rango acotado (P, PP, PPP). Sobre el final crece en intensidad para favorecer el cerramiento. La flauta, el clarinete y el clarinete bajo realizan el perfil de acuerdo con su registro. Los eventos graves son efectuados por el clarinete bajo y el clarinete. Las alturas que se encuentran del do central hacia arriba son ejecutadas por el clarinete y la flauta.

Aspectos texturales

Primera sección.

Se conforma por nueve eventos complejos de duración variable distinguidos como unidades musicales interpretadas por el piano en casi la totalidad de los casos. Esta singularidad tímbrica ofrece un grado de estructuración interna muy fuerte que se mantiene durante toda la sección y promueve la percepción de configuraciones homogéneas. La flauta, el clarinete y el clarinete bajo producen alturas registrales definidas que son parciales de fundamentales o repeticiones de notas que ejecuta el piano. Su duración es prolongada y cuentan con dinámica y envolvente temporal variables e independientes entre sí, lo que complejiza la superficie, característica que genera forma y direccionalidad en el discurso.

Segunda Sección.

Se observan planos independientes donde cada instrumento realiza un set, lo que permite conservar el color armónico, una mayor singularidad tímbrica en lo lineal, producir cohesión y

determinar la organización perceptual, sin desconocer que al mismo tiempo se construyen relaciones verticales en las simultaneidades (el final de cada set generalmente se encuentra superpuesto al comienzo del siguiente, complejizando la superficie del discurso).

En el compás 87 se produce una pequeña interpolación que luego se desarrolla desde el compás 97 al 107. Se introduce aquí un elemento de carácter disruptivo para romper la permanencia del material sonoro y la distribución temporal de los eventos, pero sin desestabilizar la forma propuesta en la sección.

Tercera Sección.

Al igual que en el apartado anterior, en la búsqueda de una mayor singularidad tímbrica en lo lineal y de producir cohesión y determinar la organización perceptual, cada realización de los sets es ejecutada por un solo instrumento. En paralelo se construyen relaciones verticales en las simultaneidades, lo que complejiza la superficie del discurso (es frecuente advertir que el final de cada evento se encuentra superpuesto al comienzo del siguiente). La superposición sonora de planos producida por el perfil melódico que ejecutan la flauta, el clarinete y el clarinete bajo junto con las simultaneidades del piano construyen un nuevo set de 8 notas, ya que no se encuentran notas repetidas entre lo que tocan el piano y los demás instrumentos (esto se debe a que en la programación se construye el material del perfil melódico a partir de transposiciones que no den notas en común con el perfil armónico).

4.2.4 *Apenas un huésped*

<https://drive.google.com/drive/folders/1bIX35WAUJdeMvVSpY4knUu1lyqQTy7pk?usp=sharing>

La obra tiene una duración de siete minutos y diez segundos y está conformada por dos secciones que, en términos de Tenney, mantienen una relación metamórfica (similitud parcial) sustentada por elementos sonoros comunes. La pieza articula la composición, la indeterminación y la improvisación por intermedio de pautas específicas establecidas previamente.

La primera sección tiene una duración fija de un minuto y treinta segundos, su carácter es introductorio y en ella se presentan el timbre y color armónico de la pieza. Este apartado se articula con el siguiente por una breve superposición, sostenida por el contrabajo y el clarinete bajo que inician la segunda parte, a los últimos eventos de la primera.

En la segunda sección se propone una duración variable que ronde los seis minutos. Aquí se articulan la indeterminación (la distribución temporal de los eventos es decidida por el intérprete según límites establecidos en la obra), la composición (el espacio registral de los sonidos es escogido previamente por el compositor) y la improvisación (deriva de instrucciones determinadas por el compositor). Es evidente el carácter colectivo que posee respecto de su proceso creativo. Compositor e intérpretes-improvisadores intervienen en la toma de decisiones de forma sistemática, lo que reduce la disparidad entre ambos. Por un lado, las ideas del compositor se advierten en cuestiones estructurales y también de superficie al fijar series de alturas. Por otro lado, esto se articula con lo establecido por los improvisadores-intérpretes, que interviene sobre la elección del tipo de material sonoro utilizado y su distribución en el tiempo, material que determina rasgos de la superficie.

El registro gráfico se inscribe dentro del universo musical contemporáneo. La primera sección posee una escritura que responde a los cánones de la tradición académica contemporánea y todas las decisiones de este apartado son tomadas de forma previa a la interpretación. La segunda parte libera aspectos de la notación de las alturas y del ritmo e integra la composición, la indeterminación y la improvisación a partir de una escritura abierta, de márgenes flexibles, lo que produce un control en cuestiones estructurales pero con un grado de imprevisibilidad en la superficie de la obra.

La brecha con los resultados cognitivos que puede generar el carácter complejo del discurso de este proceso creativo requiere, de igual modo que en las composiciones anteriores, un equilibrio entre aquello que es controlado y aquello que no lo es. Esto se conecta con la serie de restricciones a los rasgos que conforman una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico propuestas por Fessel y con la idea de indeterminación desarrollada por Feldman, conceptos ambos ya expuestos.

Las unidades gramaticales básicas improvisadas evidentes en *Apenas un huésped* emplean el repertorio de gestos de estilo y estrategias de improvisación elaborados en la taxonomía, la cual es utilizada como referencia para el proceso creativo y como una caja de herramientas conceptual ordenada que establece un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina y limita el lenguaje, sus variantes y clasificación.

De lo desarrollado en la taxonomía confeccionada en la investigación podemos mencionar los siguientes rasgos comunes presentes en la obra:

1- El aspecto melódico en las improvisaciones. Los gestos melódicos son generalmente direccionales y en ellos prepondera una interválica de segunda y tercera. Las intensidades de los

perfiles son mayormente fijas, lo que origina un grado de previsibilidad alto y constituye un parámetro estructurante;

2- El aspecto temporal. La distribución de los eventos en el tiempo es uniforme; esta regularidad coexiste con una densidad cronométrica media;

3- El aspecto de las relaciones entre lenguajes. Observamos un vínculo con los cánones del marco estilístico del jazz: rasgos de la continuidad discursiva, la improvisación colectiva, un orgánico que en parte remite al jazz y un color armónico vinculado con el sistema tonal;

4- El aspecto textural. Son prevalentes las texturas polifónicas con una densidad variable. Esta característica del discurso conforma líneas informativas e independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual.

Aspectos temporales

Primera sección.

La distribución temporal es aquí regular y homogénea y se advierte una densidad cronométrica media que se sostiene en todo el proceso creativo. No hay percepción de pulso y prevalecen las duraciones largas. La guitarra eléctrica realiza una serie de figuras rápidas y de valores irregulares (quintillos y seisillos), con intervalos de silencio variables, que sobresalen, configuran un determinante de forma y sostienen el discurso de la sección. La flauta interpola sonidos iterados con los eventos largos que complejizan la superficie. Por su parte el piano realiza eventos largos, iterados y cinco figuras breves articuladas (corcheas y semicorcheas) que se interpolan en el discurso.

Segunda Sección.

Esta sección transcurre con una distribución de los materiales regular en el tiempo. La duración de los eventos tiende a ser regular. Su inicio y finalización son decididos por los intérpretes dentro de márgenes temporales indicados en la composición y por el director. Esto se refleja en la escritura a partir de la utilización de una referencia espacio-temporal que promueve la improvisación y la indeterminación y que se mantiene a lo largo de toda la sección. Se advierten dos grupos, conformados el uno por el piano y la flauta y el otro por el contrabajo y el clarinete bajo. Ambos realizan figuras largas sincrónicas. La guitarra eléctrica uno ejecuta armónicos de duración larga y envolvente dinámica variable. El saxo tenor interviene con dos tipos de figuras rítmicas largas y cortas de dinámica mayormente piano. Desde el inicio del apartado la guitarra eléctrica dos realiza eventos improvisados rápidos, continuos, regulares y articulados por silencios. Por su parte, la trompeta y el flugelhorn, ambos ejecutados por el mismo intérprete de forma simultánea, comienzan con una serie de cuatro figuras de duración corta, larga, larga, corta que en la realización analizada es repetida una vez. Luego son ejecutados eventos mayormente rápidos y continuos articulados por silencios que coinciden con los producidos por la guitarra. La percusión improvisa alternando duraciones cortas con otras de mayor duración distribuidas regularmente en el tiempo que se vinculan con las realizadas por la guitarra eléctrica dos y por la trompeta y el flugelhorn. Los eventos ubicados entre barras indican que estos pueden ser repetidos por los intérpretes una cantidad de veces que oscile entre dos y cuatro.

Aspectos orquestales

Si bien parte de la elección del orgánico está ligada a una elección tímbrica, se observa una clara referencia a la tradición jazzística. Las guitarras eléctricas, la trompeta, el piano, la percusión, el saxo tenor y el contrabajo, aunque en la composición no son todos ejecutados desde una estética propia del jazz, de un modo abstracto resuenan en la tradición de este género.

Aspectos melódicos

La pieza se encuentra configurada por una serie de alturas registrales definidas y por sonoridades fijadas en las improvisaciones. Serán descriptos los aspectos melódicos más significativos de fragmentos relevantes de la composición.

Primera sección.

Sobresalen dos sonoridades. La primera sonoridad se encuentra conformada por frecuencias que propenden a un carácter estático y donde se destacan alturas repetidas por todo el orgánico (cada instrumento ejecuta un número limitado de notas: trompeta y flugelhorn do#, sib, mi; flauta mib, re, sib, do#; saxo sib, mib, do#; contrabajo si, sib, mib, la, fa, mi; clarinete bajo sib, la, fa, mib; piano mib, si, la, mi, do#, re, fa; guitarra eléctrica uno la, si, re, fa, do#, sol#). Las notas mib, sib y do# son las que estadísticamente mayor aparición tienen. En la realización de los perfiles melódicos de cada instrumento prevalecen los intervalos de tercera menor, séptima y novena. Los intervalos verticales efectuados por el piano y la guitarra eléctrica uno se caracterizan por ejecutar cuartas, quintas y séptimas. La segunda sonoridad se conforma por un perfil melódico no direccional realizado por la guitarra eléctrica dos en el cual, si bien se utiliza el total cromático, do#, mi y sol son las alturas más recurrentes. En él predominan los intervalos

de sexta, segunda, tercera, cuarta, quinta y séptima. Su dirección con un grado de previsibilidad baja lo erigen en un parámetro formante de la obra (Figuras 88 y 89).



figura 88



Figura 89

Segunda sección

De la misma forma que en la primera sección se advierten aquí dos materiales sonoros. En el primero, de tasa de cambio moderada, participan:

- la flauta y el piano, que actúan, por momentos, de forma simultánea y conforman dos verticalidades de dos (si y mib) y cuatro notas (si, mib, la y re);

- el contrabajo y el clarinete bajo, que tienen el mismo comportamiento, realizan unísonos de duraciones muy prolongadas y un grupo de cinco frecuencias (entre doble barra que los intérpretes pueden decidir repetir) de dirección variable (Figura 90);



Figura 90

- el saxo, que ejecuta en principio cuatro eventos (que pueden reiterarse) de dirección variable e intervalos de cuarta, sexta y novena (Figura 91) y luego realiza mayormente intervalos de tercera;



Figura 91

- la guitarra eléctrica uno, que realiza armónicos de duración prolongada y dinámica piano;

- la trompeta y el flugelhorn, que producen al unísono un perfil melódico donde se observan intervalos de tercera, novena y quinta.

El segundo material se encuentra conformado por las improvisaciones de la guitarra eléctrica dos, la trompeta, el flugelhorn y la percusión. Por un lado la guitarra, la trompeta y el flugelhorn se caracterizan por realizar perfiles lineales de alturas definidas en frecuencia, con una alta tasa de cambio y utilizar el total cromático; aquí el color armónico predominante es el de

intervalos pequeños de segundas, terceras y cuartas. Por otro lado la percusión ejecuta sonidos de timbres complejos sin altura registral definida, variables en el tiempo y con un alto valor informativo. Se perciben fundamentalmente sonidos continuos de timbre brillante, resonantes, superficie lisa, variables en altura y envolvente dinámica impulsiva y sonidos continuos de timbre opaco, superficie lisa y rugosa y una envolvente dinámica creciente y decreciente.

Aspectos texturales

Se advierte en toda la obra una densidad textural que claramente puede dividirse en dos estratos bien diferenciados: uno de carácter estacionario que actúa como un fondo ocupando un lugar complementario y otro más informativo que sostiene el discurso, lo que facilita la percepción. En la segunda sección se produce un leve incremento gradual en la densidad textural, que complejiza la escucha, a partir de la introducción, en el plano más estático, de una mayor cantidad de eventos por tiempo, de un aumento en la divergencia en los ataques y de la utilización de sonidos de frecuencias variables. Aún así, es ostensible una textura segmentada en dos.

4.2.5 Más allá del original y la copia

https://drive.google.com/drive/folders/1Yd2F-TR8GaHr6n6uYe_QqGeXU63zxWJG?usp=sharing

Se constituye de cuatro secciones bien diferenciadas donde en cada una se utilizan diversas estrategias de improvisación y donde varía el modo en que esta se articula con la composición. La primera tiene una duración de un minuto y veinte segundos y se enlaza con la siguiente a partir de un proceso moduladorio gestado por la percusión, la trompeta y la guitarra

eléctrica uno. La segunda es de carácter improvisado y tiene una dimensión variable. En la realización analizada su extensión es de cuatro minutos y veinticinco segundos. Luego, articulado por yuxtaposición, se interpola entre la segunda y tercera parte un nuevo material breve de talante disruptivo, que finaliza hacia los seis minutos y treinta segundos, unido por superposición con la siguiente sección. La cuarta y última comienza en el minuto nueve y veinticinco segundos y se superpone al final del apartado anterior.

Las unidades gramaticales básicas improvisadas, visibles en la obra, se encuentran validadas en el repertorio de gestos de estilo y estrategias de improvisación elaborados en la taxonomía y empleados en *Más allá del original y la copia* por los intérpretes como referencia para el proceso creativo y como un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina y limita el lenguaje, sus variantes y clasificación. Estos gestos convergen en un estilo o estética musical contemporánea.

Podemos mencionar los siguientes rasgos comunes de los elementos de la taxonomía elaborada en la investigación y utilizados en las improvisaciones de la obra:

1- El aspecto tímbrico en la ejecución instrumental. Se observa por momentos la expansión del material sonoro. Se presentan en la primera sección sonidos realizados por la guitarra eléctrica y la trompeta de envolvente dinámica variable, tonicidad media y cualidades paramétricas que evolucionan en el tiempo (modulación). En el segundo apartado la exploración tímbrica parte principalmente del material sonoro realizado por la percusión, cuya cualidad espectral es inarmónica. Sobre el final de la pieza los clarinetes realizan sonidos complejos, con un grado de inarmonicidad alto, evolución irregular y duración larga;

2- El aspecto melódico en las improvisaciones. Los gestos melódicos son variables. Se dividen en direccionales con un grado de previsibilidad alto, donde preponderan interválicas de

segunda y de tercera y no direccionales, en los que sobresalen los intervalos de cuarta, séptima y superior a la octava. La articulación de los perfiles es mayormente fluctuante, lo que origina un grado de previsibilidad bajo y las intensidades son mayormente fijas;

3- El aspecto temporal. La distribución de los eventos improvisados en el tiempo es uniforme; esta regularidad coexiste con una densidad cronométrica que varía en el desarrollo del proceso creativo entre alta y media;

4- El aspecto de las relaciones entre lenguajes. Del mismo modo que en las composiciones anteriormente analizadas se advierte claramente en los gestos que conforman la gramática composicional improvisada de la obra un vínculo con los cánones del marco discursivo del jazz. Estos, instalados por una tradición, son citados, apropiados y resignificados en un contexto musical contemporáneo. Rasgos de la continuidad discursiva del estilo, la improvisación colectiva, uno de los componentes fundamentales de la tradición del jazz temprano, la selección para la composición de un orgánico que remite en parte al jazz y un color armónico vinculado con el sistema tonal son materiales presentes en la pieza que determinan parte de sus gestos y discurso;

5- El aspecto armónico de las improvisaciones. En determinados momentos las sonoridades evocan el sistema tonal, por lo que es posible relacionarlas con conjuntos que refieren a acordes con séptima (4-20 acorde mayor con séptima mayor, 4-26 acorde menor con séptima menor, 4-27 acorde de séptima de dominante, 4-28 acorde de séptima disminuida);

6- El aspecto textural de las improvisaciones. Son prevalentes en el discurso las improvisaciones colectivas que generan texturas polifónicas con una densidad variable. Esta característica conforma líneas informativas e independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual.

Aspectos Temporales

La distribución temporal de los eventos de esta última composición es sobre todo regular y homogénea. Esto coincide con las improvisaciones experimentales realizadas para la investigación, con las obras de los compositores anteriormente analizadas así como con todas las piezas compuestas para esta tesis.

Primera sección.

No hay percepción de pulso y predominan las duraciones largas a las que se interpolan por momentos otras breves mayormente con una duración de semicorcheas. Estas últimas se encuentran articuladas por silencio y son distribuidas irregularmente en el tiempo, lo que constituye un parámetro formante. La disposición de los eventos largos es regular y la densidad cronométrica de la sección es media. El aspecto rítmico de las improvisaciones a cargo de la trompeta, la guitarra eléctrica uno y la percusión es contrastante, lo que favorece la distinción de dos estratos de valores rítmicos bien diferenciados. Por un lado la percusión realiza principalmente figuras muy rápidas y cortas con un alto valor informativo; por el otro, la trompeta y la guitarra ejecutan valores muy largos, que se integran en el discurso prevalente.

Segunda sección.

Se conforma por una improvisación colectiva en cuyos aspectos temporales es dominante la regularidad, coexistente con una cantidad de eventos por tiempo o densidad cronométrica, densidad posible de clasificar en alta, media o baja y que no es fija, sino que varía en el desarrollo del proceso creativo concordando con lo precisado en la taxonomía establecida. Las

figuras utilizadas son variables (cortas, largas) así como también las dinámicas y las articulaciones.

Abundan en los valores del material que se interpola entre la finalización de la segunda sección y el inicio de la tercera las figuras irregulares (quintillos y seisillos), los eventos breves articulados, silencios que generan una irregularidad en la distribución (en un nivel de escucha reducido) y una alta tasa de cambio en dinámica, lo que complejiza la superficie de la obra. Estos elementos tienen una distribución temporal variable que ocasiona un grado de previsibilidad rítmica baja, que se constituye en un parámetro formante del discurso (Figuras 92 y 93).

The image displays a musical score for Figure 92, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Tenor Sax, Trumpet in Bb, Electric Guitar, Piano, and Double Bass. The second system includes parts for T. Sax., Bb Tpt., E. Gtr., Pno., and D.B. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The music features complex rhythmic patterns, including quintillos and seisillos, and dynamic markings such as *ppp*, *f*, *mf*, and *p*. The score is marked with a copyright symbol ©.

Figura 92

The image displays a musical score for a five-piece ensemble, consisting of Tenor Saxophone (T. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system is in 3/4 time, and the second system is in 4/4 time. The music features complex rhythmic patterns with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato) are used throughout. Articulation includes slurs, accents, and fingerings (e.g., '5' and '6'). The piano part is mostly silent, with some chords in the second system. The double bass part has a prominent role, especially in the second system with a *pizz.* marking.

Figura 93

Tercera sección

Se advierte un inicio con rasgos similares a los de la primera parte. No hay percepción de pulso y prevalecen en el material compuesto en tiempo diferido las duraciones largas. La disposición de estos eventos es regular y su densidad cronométrica es media. Se advierte una cierta estaticidad en el discurso que sobre el final de la sección es abandonada por la flauta y el

piano con el fin de realizar figuras breves con una duración de semicorcheas articuladas por silencio y distribuidas irregularmente en el tiempo, lo que produce una aceleración del mismo y constituye un parámetro formante. El aspecto rítmico de las improvisaciones a cargo de la trompeta, el saxo, las guitarras eléctricas y la percusión es en gran parte contrastante con lo antes descrito. La trompeta, la guitarra eléctrica uno y el saxo ejecutan de un modo alternado valores cortos con un carácter informativo mayor y distribuidos de forma más irregular y otros que se funden con las duraciones largas. La percusión realiza principalmente las figuras más rápidas de toda la sección con un valor informativo variable; la guitarra eléctrica dos, valores largos, con dinámicas cambiantes en el tiempo, que se integran con el material estático.

Cuarta sección

Esta última parte posee una densidad cronométrica alta y se conforma de tres grupos con rasgos rítmicos singulares. El primero, constituido por el contrabajo y las dos guitarras, se encuentra distribuido regularmente en el tiempo y tiene una tasa de cambio baja en los valores de duración media utilizados. El segundo está integrado por la trompeta, la flauta, el saxo y el piano. Su distribución es irregular: cuatro eventos de uno, tres, cinco y ocho compases. Cada uno es un desarrollo que deriva del anterior (Figura 94). El inicio y su orden de ejecución es determinado por el trompetista.

① $\text{♩} = 100$

Flauto

Tenore Sax.

Trupeta in B \flat

Piano

③

Fl.

T. Sax.

B \flat Trp.

Pano.

⑤

Fl.

T. Sax.

B \flat Trp.

Pano.

⑦

Fl.

T. Sax.

B \flat Trp.

Pano.

Vertical lines connect notes between systems 1 and 2, and 2 and 3. Diagonal lines are located at the bottom of the page.

Figura 94

El tercero está compuesto por los dos clarinetes y el clarinete bajo, que actúan de forma sincrónica. Las duraciones se alternan entre largas y cortas. Estas últimas se disponen como eventos de un solo valor segmentado por silencio o por figuras rápidas continuas. Su dinámica y envolvente dinámica son variables, así como su distribución en el tiempo es irregular. Las decisiones de todos los aspectos rítmicos y dinámicos de este grupo son tomadas por el director. La percusión se integra al discurso imitando gestos, de forma alternada, de los grupos segundo y tercero, realizando valores rápidos de dinámica variable.

Aspectos orquestales

De igual modo que en *Apenas un huésped*, en gran parte de la elección del orgánico se observa una clara referencia a la tradición jazzística. Las guitarras eléctricas, la trompeta, el piano, la percusión, el saxo tenor, los clarinetes y el contrabajo, aunque en la composición no son todos ejecutados desde una estética propia del jazz, de un modo abstracto aluden a su tradición.

Aspectos melódicos

Primera sección.

El material de esta primera parte se vincula fuertemente con el jazz. Al igual que en *Clown* se resignifica un standard, en este caso *Goodbye pork pie hat* del contrabajista y compositor estadounidense Charles Mingus, que responde a los gestos y a la tradición del género. Se ejecuta el fragmento inicial de la melodía con variaciones en el ritmo, la articulación, la dinámica y el registro. La elección tímbrica del saxo para realizar este pasaje remite a una decisión de corte simbólico que refuerza el lazo con el jazz. Las alturas preponderantes,

decididas en la composición y que acompañan la melodía antes descrita, son si, sib, mi, mib, solb y la, lo que promueve la percepción de un color armónico donde sobresale una interválica de séptima, tercera y quinta. Sobre la mitad y el final de la sección el piano y la guitarra eléctrica dos efectúan, de forma repetida, la nota la, lo que se constituye en un elemento que genera estructura y cerramiento en el discurso. Hacia el final de la sección se producen dos simultaneidades que se reiteran: una realizada por el piano, que ejecuta en registro grave las notas la, sol#, mi y otra de duración muy breve elaborada por el clarinete bajo, el saxo tenor y la flauta sobre las alturas do#, re y sol#. Ambas tienen un carácter rítmico donde la percepción armónica es secundaria. La trompeta y la guitarra eléctrica uno improvisan alturas de duraciones largas y frecuencias con una tonicidad por momentos variable. En la realización analizada la trompeta ejecuta un perfil articulado por silencio. Aquí se distinguen alturas definidas. La primera frase es una serie cromática que finaliza con una cuarta (sol, sol#, la, sib, fa); la segunda se conforma por dos notas cromáticas (mib y mi); la tercera, en el registro agudo, se constituye por una quinta y una tercera (la, mi y sol). El perfil finaliza con un mib en el registro grave. La guitarra produce alturas poco definidas en frecuencia y alterna la ejecución del perfil utilizando un ebow, tocando octavas de forma simultánea (con pedal de distorsión para lograr un mayor sustain) y alterando, mediante un bend, la afinación de una de ellas. Sobresalen las notas si, la y mi.

Segunda sección.

Las alturas son aquí producto de una elaboración colectiva a partir de una gramática de superficie donde la participación del improvisador es determinante. La toma de decisiones de la superficie de la sección depende de y es regulada exclusivamente por los improvisadores. La

interacción en la improvisación de los diversos intérpretes es concluyente en la conformación de la secuencia de eventos y en el resultado cognitivo. Para que esto suceda, fue esencial un trabajo grupal prolongado, previo al registro. Se utilizó la taxonomía elaborada en la investigación como un sistema de reglas limitadas con el fin de proveer una organización interna y de lograr una coincidencia con sus resultados cognitivos. Se distinguen dos partes en el desarrollo. La primera consta de gestos melódicos en el registro agudo, donde prevalece la direccionalidad mayormente ascendente con un grado de previsibilidad alto y en la que preponderan los intervalos de segunda y tercera sostenidos por el saxo, la trompeta y la guitarra eléctrica uno. Se extiende durante este fragmento un proceso moduladorio ejecutado por el contrabajo sobre la nota sol, percibido como un pedal con cierta variabilidad (en sus aspectos rítmico y tímbrico) y con rasgos informativos que disputan la atención a los eventos direccionales. Esta recurrencia con un cierto grado de cambio por un lado genera cohesión y estructura y por otro provee información y forma. Finaliza a los tres minutos y veinticinco segundos a partir de la ejecución de la nota mi en el registro grave, lo que da cierre a esta primera parte. En el inicio de la segunda sobresalen los perfiles no direccionales donde preponderan los intervalos de cuarta, séptima y superior a la octava y la utilización del total cromático, lo que genera un grado de previsibilidad bajo. Hacia el minuto cuatro se produce una aceleración rítmica que ocasiona el retorno a una interválica más pequeña y direccional, lo que satura el material y da cierre a la sección.

El material que se encuentra interpolado entre las secciones segunda y tercera se conforma por perfiles no direccionales, con articulación y dinámica variables y un color armónico donde predominan los intervalos de segunda, tercera y cuarta.

Tercera sección.

En el comienzo el material determinado en la composición en tiempo diferido se caracteriza por alturas de duración larga y la presencia preponderante de las notas sib, mi, mib y la. Hacia los ocho minutos y treinta y cinco segundos de la realización analizada el uso de las alturas se expande. La flauta y el piano realizan duraciones más breves y rápidas sobre nuevas frecuencias con registración definida que amplían el color armónico (flauta re, sol#, do y piano re, fa#, sol, do#, sol#) y constituyen un generador de dirección y forma en la sección.

Las alturas utilizadas en la improvisación, a cargo de la trompeta, el saxo y la guitarra eléctrica uno, surgen de restricciones propuestas en la composición. Los improvisadores pueden alternar su discurso entre dos posibilidades: la ejecución de alturas relacionadas con acordes producidos por la guitarra eléctrica dos vinculados con la armonía tonal y en particular con la tradición del jazz (séptima mayor, séptima, menor séptima y disminuidos) o la realización de sonidos ligados a las notas fijas efectuadas por el resto del orgánico.

Cuarta sección.

Los elementos definidos previamente son emitidos por la trompeta, el saxo, la flauta y el piano. Aquí se observan cuatro complejos sonoros con un grado de densidad armónica creciente. Se expande gradualmente el material hasta utilizar el total cromático en el cuarto evento. El primero emplea las frecuencias sol, si, fa, fa#, sol#, do# y sib; el segundo agrega mi y mib; el tercero re y la (también realiza la nota do pero solo una vez y con una duración breve) y en el cuarto se advierte el uso de todas las alturas. La decisión del trompetista sobre qué material ejecutar (su orden e inicio) modifica el grado de densidad armónica de la pieza.

Parte del color armónico se mantiene. El contrabajo y las dos guitarras eléctricas realizan los mismos acordes producidos por la guitarra dos en la sección anterior (Figura 95), lo que genera cohesión y estructura. Su orden de aparición y duración es decidido por el contrabajo.

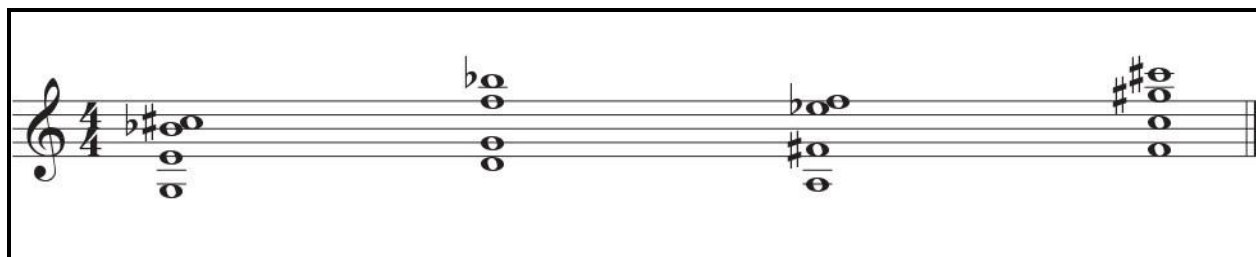


Figura 95

Los clarinetes producen mayormente alturas que varían su definición en frecuencia. Su cualidad espectral posee un componente inarmónico alto. Reconocemos aquí sonidos complejos con características particulares que permiten su clasificación: su superficie puede dividirse en rugosa o lisa; su grado de tonicidad es mayormente medio y su envolvente dinámica es creciente, estacionaria o percusiva (mayormente en los sonidos cortos). La evolución de la tonicidad en el tiempo en los sonidos largos puede ser estable, variable o direccional.

Aspectos texturales

Son prevalentes las texturas polifónicas con una densidad variable. Esta propiedad del discurso conforma líneas informativas e independientes con la resultante complejización perceptual.

En la primera sección se percibe un plano de duraciones largas y homogéneas. A este se superponen eventos breves de timbre diverso que conforman una segunda capa de densidad variable y de mayor complejidad perceptual. En la segunda parte se advierte un proceso

modulatorio de densidad textural cambiante (creciente-decreciente). Se observan momentos de gran multiplicidad de voces conformados por un discurso de cinco planos independientes superpuestos. La interpolación breve que se encuentra antes del inicio del nuevo apartado tiene un claro carácter polifónico. El comienzo de la tercera se conforma principalmente por tres estratos: el primero está constituido por la guitarra eléctrica dos, que realiza una serie de acordes; el segundo está integrado por la trompeta, el saxo y la guitarra eléctrica uno, que ejecutan duraciones más breves; el tercero se compone de eventos largos realizados por el resto del orgánico. Sobre el final la flauta y el piano renuevan el discurso al introducir un nuevo material a partir de la realización de duraciones muy breves, articuladas y de dinámica variable, que incrementan la densidad textural. En la cuarta y última sección vemos tres planos divergentes: el primero, integrado por las guitarras y el contrabajo, se percibe como un fondo sobre el que se desarrollan los eventos más informativos; el segundo, formado por los clarinetes, alterna sonidos con registración definida y duraciones largas y cortas con otros complejos, variables y con un componente inarmónico alto y el tercero, de mayor complejidad textural, compuesto por el saxo, la trompeta, la flauta y el piano. Este último es en sí mismo polifónico pero en superposición con los dos anteriores se percibe como un plano sonoro complejo. Por último, la percusión interviene integrando su sonoridad de modo alternado a cada uno de estos estratos mencionados, erigiéndose como un parámetro generador de forma. Tanto la densidad textural como la intensidad sostenida del discurso producen una saturación de los materiales utilizados y ocasionan el final de la sección y de la obra.

Capítulo 5

Conclusiones

A partir de todo lo que hasta aquí ha sido expuesto distinguimos un estilo dentro de la música contemporánea improvisada determinado por una serie de rasgos melódicos, armónicos, temporales, búsqueda de expansión sonora (timbre) y de relación con otros estilos enumerados en la taxonomía previamente elaborada, taxonomía donde quedan precisados aspectos de la gestualidad y las pautas estilísticas de la improvisación en la música contemporánea de los siglos XX y XXI. Esta clasificación funciona como un modo de sistematización (delimitada por las metodologías utilizadas por los intérpretes que establecen los materiales) de una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico improvisada contemporánea. Damos cuenta de que este marco discursivo interactúa con el intérprete y al mismo tiempo restringe los límites de la improvisación; al ser los materiales y gestos producto de aquella, el marco discursivo es flexible y puede cambiar en el tiempo. En este sentido la intervención del improvisador es fundamental en la génesis del proceso creativo. El intérprete-improvisador establece un conjunto de posibilidades sonoras propias de un modelo discursivo que determina los límites del lenguaje, sus variantes y clasificación.

De la taxonomía realizada propongo una serie de estrategias de improvisación contemporánea que pueden ser enumeradas en relación con:

Aspectos melódicos

- La Improvisación de líneas melódicas direccionales (con registración definida) con una interválica de segunda y tercera y no direccionales donde sobresalen los de cuarta, séptima y superiores a la octava;
- La ejecución de patrones con cierto grado de variación y el desarrollo de ideas a partir de ellos;
- La articulación de los perfiles de un modo variable;
- La alternancia de la dinámica de las improvisaciones entre fija y variable;
- La producción de sonidos complejos con características particulares:
 - Superficie rugosa o lisa,
 - Grado de tonicidad mayormente medio o bajo,
 - Envolvente dinámica creciente, decreciente, estacionaria o percusiva,
 - Cualidad mayormente inarmónica,
 - Duración corta (sonidos percusivos) o larga de evolución estable, variable o direccional.

Los eventos sonoros calificados como ruido (por implicaciones históricas y estilísticas) contienen ahora un sentido, se vuelven estructurales, así como también promueven la búsqueda de nuevas técnicas de ejecución para potenciar dichos eventos.

Aspectos temporales

- La distribución de un modo uniforme de los eventos en el tiempo;
- La realización de improvisaciones colectivas donde la densidad cronométrica no sea fija, con un desarrollo variable durante el transcurso del proceso creativo.

Aspectos de relaciones entre lenguajes. Improvisación en la música contemporánea y el jazz

- La improvisación a partir de la cita, la apropiación y la resignificación, en un contexto musical contemporáneo, de melodías propias de este estilo;
- El sostenimiento de una continuidad discursiva;
- La improvisación de forma colectiva (uno de los componentes fundamentales de la tradición del jazz temprano);
- La selección para las composiciones de un orgánico que remita en su timbre al jazz;
- La utilización de un color armónico vinculado con el sistema tonal (conjuntos de notas tomadas de a cuatro que remiten en su conformación a acordes de séptima) como material para improvisar y constituir discurso.

Aspectos armónicos

- La utilización en las improvisaciones de verticalidades donde sean preponderantes los intervalos de segunda, tercera, cuarta y séptima. Los conjuntos de cuatro notas que pueden relacionarse con este tipo de sonoridad son en principio los que poseen mayor cantidad de una clase interválica determinada, a saber: el 4-1, 4-21, 4-28, 4-24 y 4-23, que se encuentran saturados de segundas menores y mayores, terceras mayores y menores y cuartas respectivamente;
- El empleo de sonoridades que evoquen de un modo abstracto el sistema tonal, vinculadas con conjuntos que en determinada disposición remiten a acordes con séptima (4-20

acorde mayor con séptima mayor, 4-26 acorde menor con séptima menor, 4-27 acorde de séptima de dominante, 4-28 acorde de séptima disminuida);

- La realización de triadas con notas agregadas (4-14 acorde menor con segunda agregada, 4-22 acorde mayor con segunda agregada) o acordes por cuarta (4-9, 4-16).

Aspectos texturales

- La improvisación colectiva y la generación de texturas polifónicas con densidad variable, discursos conformados por líneas informativas e independientes unas de otras, con la resultante complejización perceptual;

- La intervención en lo colectivo mediante el uso de materiales con un timbre complejo y una altura registral no definida (se sugiere utilizar para esto instrumentos preparados o técnicas extendidas e interpretarlos simultáneamente con otros con frecuencia determinada y una ejecución instrumental ordinaria). La diferenciación producida en la cualidad tímbrica del sonido simplifica la textura en dos planos divergentes.

Aspectos relacionados con el modo de ejecución

- La expansión del material sonoro instrumental desde una exploración tímbrica profunda en las técnicas instrumentales extendidas y una reflexión acerca del timbre en sí mismo como parámetro generador de discurso;

- La utilización en la improvisación de elementos externos, como goma, madera o metal, para intervenir los instrumentos de cuerda así como la utilización de objetos sonoros que expandan los recursos de los improvisadores. Los resultados de estos procedimientos son

principalmente sonidos complejos cuyo espectro no está compuesto por elementos discretos sino por bandas de ruido;

De acuerdo con los análisis de obras y los registros de audio realizados se comprobó cómo se originan la articulación y la toma de decisiones entre los procesos creativos en tiempo real y los procesos creativos en tiempo diferido. En todos los casos el compositor, en momentos establecidos previamente, introduce la improvisación como generadora de discurso. Aquí el intérprete dispone y articula su ejecución con lo compuesto en tiempo diferido influyendo de forma variable sobre aspectos de superficie, tímbricos, temporales o texturales de la pieza. En este proceso son determinantes la intuición y las restricciones intuitivas de ambos. El trabajo grupal permanente y durante tiempos prolongados entre compositor e improvisador en este contexto favorece la improvisación y es decisivo para que este último incorpore el lenguaje contemporáneo en su interpretación.

En relación con los aspectos perceptivos, si bien los resultados sonoros son mayormente complejos, no se observa una brecha cognitiva entre la escucha y la secuencia de eventos y su organización, por lo que es ostensible la fuerte relación entre los procesos de *poiesis* y *estesis*. La improvisación, a diferencia de la composición, es un proceso que se construye en el tiempo y no un producto ya terminado que se ofrece como tal en un paso posterior al proceso creativo. En él interviene el carácter formal dinámico de la improvisación contemporánea y su resultante aural. Por esta razón la escucha de la improvisación contemporánea articulada con la composición supone una disposición perceptiva que enfoca su atención en este sentido.

El presente trabajo generó documentación valiosa y amplió el campo de acción de la improvisación a partir de su intercambio con nuevas tecnologías. Estas se utilizaron para generar sonidos mediante el uso de aplicaciones informáticas y luego improvisar con ellos (*Clown*), crear

material sonoro previo a la realización con el que luego la obra dialoga (*Espacio-tiempo*) o como un asistente en el manejo de abstracciones en el proceso en tiempo diferido (*Con o sin ayuda*).

Los datos recogidos fruto del análisis y las producciones realizadas para esta tesis demuestran que en los procesos en tiempo real el improvisador produce una secuencia de eventos organizados que son invenciones reflexionadas conscientes que conforman una categoría de gramática de superficie en un nivel sonológico y que se articulan con, intervienen en y se integran a los procesos en tiempo diferido y configuran un tipo singular de discurso que converge en la creación de un estilo o estética musical contemporánea.

Referencias Bibliográficas

- BAILEY, Derek. (1980). *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Asturias: Ediciones Trea. 268 p. ISBN: 978-84-9704-530-8
- BENADON, Fernando. (2009). Gridless Beat. *Perspectives of new music*. 31 p. Disponible en: <http://www.fernandobenadon.com/research.html>
- BENADON, Fernando. (2004). Towards a Theory of Tempo Modulation. [Ponencia]. 8th International Conference on Music Perception and Cognition. Evanston, IL. 563-566 p. Disponible en: <http://www.fernandobenadon.com/research.html>
- BOULEZ, Pierre. (1981). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa. 495 p. ISBN: 978-84-7432-197-5.
- BULLOCK, Michael T. (2010). Self-Music: An Introduction. *Leonardo Music Journal*, 43(2). 141-144 p.
- CAGE, John. (2002). *Silencio*. Madrid: Rdora. 274 p. ISBN: 84-88020-34-1
- CETTA, Pablo. (2004). Principios de estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos [en línea]. En *Altura-Timbre-Espacio : investigación realizada en el marco de la Cátedra Música Electrónica 2 de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina por el Dr. Pablo Cetta, alumnos y profesores invitados*. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Cuadernos de estudio N°5. 9-35 p. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9167>
- CETTA, Pablo. DI LISCIA, Oscar Pablo. (2010). *Elementos de contrapunto atonal*. Buenos Aires: Editorial de la UCA. 95 p. ISBN: 978-987-620-137-7
- COOK, Nicholas. (2012). *Analysing Performance and Performing Analysis*. New York: Oxford University Press. 261 p.
- COOK, Nicholas. (2014). *Beyond the score. Music as performance*. New York: Oxford University Press. 458 p. ISBN 978-0-19-935740-6
- COOK, Nicholas. (1999). *Words about music, or Analysis Versus Performance*. Bélgica: Leuven University Press. 120 p. ISBN 978 94 6186 994 8
- ECO, Umberto. (1965). *Obra abierta*. Madrid: Editorial Seix Barral. 355 p. ISBN: 84-399-2174-X
- ECO, Umberto. (1968). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martinez Roca. 285 p. ISBN: 84-270-0069-3
- ECO, Umberto. (1993). *Lector in fabula: La cooperación interactiva en el texto narrativo*. 3a. ed. Barcelona: Editorial Lumen. 330 p. ISBN: 84-264-1122-3
- FELDMAN, Morton. (2012). *Pensamientos verticales*. Editorial Caja negra, .256 p. ISBN: 978-987-1622-17-7
- FESSEL, Pablo. (1995). *Una gramática generativa de la superficie musical*. Buenos Aires: Jornada; X Jornadas Argentinas de Musicología y IX Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Arte e investigación. Revista Científica de la facultad de Bellas Artes. 7 p. ISSN 2469-1488.

- FOSS, Lukas. (1962). Improvisation versus composition. *Musical Times*. 684-685 p.
- GIANERAS, Pablo. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Editorial sudamericana. 153 p. ISBN: 978-987-1786-09-1
- GOULD, Carol y KEATON Kenneth. (2000). The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *The journal of aesthetics and art criticism*. 143-148 p.
- HANNINEN, Dora. (2012). *A theory of music analysis. On segmentation and associative organization*. Eastman Studies in Music. 530 p. ISBN: 978-1-58046-194-8
- HARVEY, Jonathan. (1975). *The music of Stockhausen*. California: University of California Press. 143 p. ISBN: 978-0571102518
- HASTY, Cristhoper. (1981). Music theory spectrum. Segmentation and Process in Post-tonal music. *Music Theory Spectrum*, 3, 54-73 p.
- HEFFLEY, Mike. (1996). *The music of Anthony Braxton*. London: Greenwood Press. 493 p. ISBN: 0-313-29956-0
- HURON, David. (2006). *Sweet anticipation*. Cambridge (MA): The MIT Press. 480 p. ISBN: 978-0262582780
- JACKENDOFF, Ray. (1991). Musical parsing and musical affect. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 9(2). 199–229 p.
- KAHN Ashley. (2002). *A love Supreme y John Coltrane. La historia de un álbum emblemático*. Barcelona: Alba Editorial. 408 p. ISBN: 978-8484282020
- LERDAHL, Fred. (1992). Cognitive Constraints on Compositional Systems. UK: Harwood Academic Publishers. 25 p. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/232450135_Cognitive_Constraints_on_Compositional_Systems
- MACDONALD, Raymond y MACGLONE, Una. (2017). “Learning to improvise, improvising to learn A qualitative study of learning processes in improvising musicians”. Oxford. University press. 278-294 p. ISBN: 9780199355914
- MACONIE, Robin. (2005). *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Scarecrow Press. 561 p. ISBN: 978-0810853560
- MANOURY, Philippe (2021). Disponible en: <https://www.philippemanoury.com/les-grammaires-musicales-generatives/>
- MARTINEZ, Chabela. (1983). Música y semiología. Un recorrido tridimensional. *Revista apoyatura*. 8 p.
- MATTHEWS, Wade. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner publicaciones. 235 p. ISBN: 978-84-7506-806-0
- MEYER, Leonard. (1956). *Emotion and meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press. 311 p. ISBN: 84-206-7147-9
- MEYER, Leonard. (1973). *Explaining Music*. Chicago: Chicago University Press. 183 p. ISBN: 0-520-02216-5
- MOLES, Abraham. (1972). *Theorie de l'information et perception esthetique*. Paris: Denoel Gonthier. 327 p.

- MORRIS, Joe. (2013). *Perpetual frontiers*. United States: Stony Creek. 180 p. ISBN: 978-0985981006
- NARMOUR, Eugene. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model*. Chicago: University of Chicago Press. p. 486. ISBN 9780226568454
- PRITCHETT, James. (1993). *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press. 223 p. ISBN: 0-521-41621-3
- SAITTA, Carmelo. (1997). *Trampolines musicales*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas. 104 p. ISBN: 987-9191-05-6
- SMITH, Brindle, Reginald. (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi. 217 p. ISBN: 950-22-0424-7
- SOLOMON, Larry. (1986). Improvisation II. *Perspectives of New Music*, 24(2). 224-235 p.
- SPENCER, Michael. (2015). *Improvisation und Organisation*. Transcript Verlag.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. (1967). *Prozession*. Universal edition UE 14812.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. (1968). *Kurzwellewn*. Universal edition UE 14806. 10 p.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. (1968). *Connectios*. Universal edition UE 14790. 31 p.
- TAGG, Philip. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2. 37-67 p.
- TENNEY, James. (1961). *Meta-Hodos*. New Orleans : Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University. 71 p. ISBN: 978-0945996002.
- TOOP, David. (2016). *Into the maestrom. Music, improvisation and the dream of freedom. Before 1970*. New York: Bloomsbury. 337 p. ISBN: 978-987-1622-70-2.
- SNYDER, Bob. (2001). *Music and memory*. UK: The MIT Press. 293 p. ISBN: 9780262692373.
- TSAO Ming. (2014). "Helmut Lachenmann «sound types»". *Perspectives of new music*. 23 p. Disponible en: http://mingsao.net/wp-content/uploads/texts/Helmut_Lachenmanns_Sound_Types.pdf
- VILLARINO, Inti Meza. (2017). *La escucha sin fondo*. Mexico: Buro-Buro. 59 p. ISBN: 9786079625580.
- WHITTALL, Arnold. (2017) Composer-performer collaborations in the long twentieth century En Clarke, E. y Doffman, M. *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford. University press. 21-36 p. ISBN: 9780199355914.

Anexos

Esta sección contiene documentación complementaria al capítulo 3. Se incluyen links con las partituras de las obras analizadas en el apartado 3.2.

3.1.1- Improvisaciones con restricciones formales, temporales y de materiales

Algunas de las restricciones propuestas a los improvisadores fueron improvisar:

- notas con registración definida realizando un proceso moduladorio de consonancia a disonancia;
- texturas contrapuntísticas;
- eventos largos consonantes;
- una cantidad de eventos cada vez mayor por tiempo a partir de un proceso moduladorio hasta producir un final por saturación del material;
- dos secciones contrastantes articuladas por yuxtaposición;
- una idea muy breve;
- eventos muy rápidos y repetidos;
- una estructura ABA;
- perfiles melódicos ascendentes.

3.1.3- Improvisaciones con restricciones de gesto y estilo

Las restricciones aquí propuestas a los intérpretes fueron improvisar:

- sobre una estructura armónica de un standard de jazz;
- con gestos idiomáticos del jazz pero evitando remitir a este;
- sobre un pulso propio;
- alternando sobre la estructura armónica de dos standards de jazz;
- configuraciones sonoras colectivas distribuidas regular e irregularmente en el tiempo.

3.1.4- Improvisaciones con restricciones tímbricas

Se propusieron aquí:

- la utilización de un piano y una guitarra preparada;
- la articulación con sonidos electroacústicos generados previamente y otros producidos en tiempo real a partir de aplicaciones informáticas de interfaz gráfica;
- la exploración en la ejecución de los instrumentos, (promoviendo modos no convencionales).

3.2 Análisis

Partituras

Valentin Garvie

https://drive.google.com/drive/folders/1WTekxB3rbGIE4m8oqbaB_SAm5Ti_X7D8?usp=share_link

Ingrid Laubrock

https://drive.google.com/file/d/1omLPDqQREq1sLes52-j4Lco3aAYadjcZ/view?usp=share_link

Gerardo Gandini

https://drive.google.com/drive/folders/1_QzNK2C5OYGyk5FA4mA_D-OYBJ2_0WXd?usp=share_link