

MAR

Sendero libre

para piano



Universidad de las Américas

Facultad de Artes
Escuela de Música



Tesis propuesta para optar al grado de Licenciado en Música.

PET creación musical

Profesor Guía: Oscar Carmona

Alumno: Valentino Baos Rojas

Santiago de Chile, 2014.

Dedicatoria

Dedico esta tesis y a la vez agradezco a mis queridos y respetados padres Patricio y Teresa, ya que sin ellos no podría seguir desarrollándome dentro del ARTE.

Agradecimientos

Agradezco a mis amigos y compañeros de la música, en especial a todos aquellos con los que he tenido la suerte de compartir experiencias y conocimientos.

Especialmente al trompetista Alejandro Pino por motivarme a realizar el PET de música, al vibrafonista Diego Urbano del cual me he influenciado enormemente, también al guitarrista (y profesor) Jorge Díaz y por supuesto, a todo el equipo de docentes de UDLA, en especial al profesor guía de esta TESIS Oscar Carmona el cual merece de todo mi respeto y admiración como compositor y académico.

ÍNDICE

<u>Ítem</u>	<u>Nº página</u>
1 Resumen	5
2 Introducción	6
3 Marco Teórico	
3.1 El mar como fuente de inspiración-----	9
3.2 Improvisación hacia una música libre-----	10
3.3 Composición como dirección de la improvisación-----	12
4 Planteamientos Éticos y Estéticos	
4.1 Planteamientos éticos-----	13
4.2 Planteamientos estéticos-----	15
4.3 Investigación-----	17
5 Descripción de la obra y modo de trabajo	
5.1 Modo de trabajo-----	20
5.2 Descripción de la obra-----	22
5.3 Análisis-----	23
5.4 Relaciones y desarrollo-----	25
6 Conclusiones	26
7 Bibliografía	28
8 Anexos	30

RESUMEN

La presente tesis es una obra para piano titulada "Mar sendero libre". Esta composición representa mi estética actual producto de mi paso por el PET de música en UDLA.

El discurso de esta obra representa un flujo permanente a partir de la improvisación como herramienta de composición. La parte principal de esta tesis es la música.

Para realizar el trabajo todo comienza por idear estrategias desde lo macro a lo micro partiendo por contestar dos preguntas: ¿qué quiero decir? y ¿de qué manera voy a hacerlo? Luego de reflexionar sobre esto continúe por escuchar música que me sacara de la tradicionalidad en la cual merodeaba. Reflexione además "la música es un flujo constante en el tiempo y espacio, el mar es un flujo infinito".

Esta obra me obligó a abandonar la zona de confort a la cual estaba acostumbrado como estudiante, llevándome a desechar viejos modelos discursivos para poder situarme en el momento actual al que correspondo. De esta manera, gracias al PET pude expandir mi perspectiva de la música y así poder comprender las muchas formas en que se expresa a partir del arte como filosofía. Indagar en músicas basada en otros parámetros enriqueció mi visión de la improvisación.

INTRODUCCIÓN

Desde mi ingreso al PET de música de UDLA la motivación personal despertó en mí como estudiante el interés por la auto-superación y la búsqueda de resultados distintos en cuanto al producto artístico. Gracias a las discusiones en clases de Proyecto de título, hoy comprendo el arte de una manera más amplia.

En la búsqueda de un sonido menos dogmático, el objetivo de esta propuesta es componer una obra inspirada en el mar como un sendero hacia la libertad y des jerarquización de mi tradición como estética. La mar a lo largo de la historia ha sido fuente de inspiración para artistas de diversas disciplinas.

El músico Francés Claude Debussy escribía para su amigo Jacques Durand “El mar ha sido muy bueno para mí. Me ha develado todos sus caprichos” Y es que la sincera pasión que este artista sentía por este elemento de la naturaleza nació con él y le acompañó a lo largo de toda su vida. (Isabel M Ayala Herrera. (2003). *La mer (Tres esbozos sinfónicos)*, de Claude Debussy. 2014, de academia.edu Sitio web: www.academia.edu)

El siguiente poema escrito en 1857 significa el primer impulso para comenzar a redactar esta propuesta artística. Personalmente considero que la literatura es siempre inspiradora para el artista, proporciona imágenes y sensaciones que pueden ser traducidas en música:

Hombre libre, ¡tú siempre preferirás la mar!

Es tu espejo la mar; y contemplas tu alma

En el vaivén sin fin de su lámina inmensa,

Y tu espíritu no es menos amargo abismo.

Y gozas sumergiéndote al fondo de tu imagen;

Tus miembros la acarician y hasta tu corazón

Se olvida por momentos de su propio rumor

Ante el hondo quejido indomable y salvaje.

Ambos sois tenebrosos a la vez que discretos:

Hombre, nadie ha explorado tus abismales fondos,

¡Oh mar, nadie conoce tus íntimas riquezas,

Tanto guardáis, celosos, vuestros propios secretos!

Y entretanto han pasado innumerables siglos

Desde que os combatís sin tregua ni piedad,

Hasta tal punto amáis la muerte y la matanza

¡Oh eternos gladiadores, oh implacables hermanos!

(Charles Baudelaire(1857).El hombre y la mar)

La persona que se dedica al arte (persona que me identifica como individuo dentro de esta sociedad) necesita inevitablemente crear y disponer la música de maneras distintas de vez en cuando para así conseguir nuevos resultados y no quedarse en la zona de confort. Para esto se necesita una desconexión del yo, a modo de “*zoom out*” para mirarse desde afuera y luego ser sometido a la auto-crítica, de lo contrario se terminara trabajando de la misma manera, repitiendo fórmulas, como ocurre en el mundo popular del que vengo.

There is a heroic aspect to a musician who continues to create; creation becomes an act of conquering. But what is he conquering? He is essentially conquering himself, over and over again, conquering his own urge to accept the status quo of his present form of expression. (Brad Mehldau. (2012). Creativity in Beethoven and Coltrane. 2014, de Brad Mehldau Sitio web: <http://www.bradmehldau.com>)

La lucha del artista es una lucha constante consigo mismo, si la gana se conquista así mismo, en opinión de Brad Mehldau en el que analiza la creatividad existente en la música de Beethoveen y Coltrane, ambos referentes de la improvisación.(Es sabido que *Ludwig van Beethoveen* antes de ser un gran compositor fue un gran improvisador)

MARCO TEORICO

3.1 El mar como fuente de inspiración

Al mirar ahora el océano, los pájaros, la vegetación, veo que absolutamente todo en la naturaleza surge del poder del juego libre que golpea como las olas contra el poder de los límites. Los límites pueden ser intrincados, sutiles y de larga data como la estructura genética del naranjo que tengo frente a mí. Pero el patrón del Océano, el patrón del naranjo o el de las gaviotas, surgen orgánicamente: son patrones autoorganizadores. Estos procesos creativos inherentes a la naturaleza son para algunos la evolución, y para otros la creación. El flujo incesante a través del tiempo y del espacio de este patrón de patrones es lo que los chinos llaman Tao.

En opinión del autor Stephen Nacmanovitch en el libro el principio de la creación viene del juego libre, ese juego libre que puede ser observado en el Mar y en la inocencia de los niños.

Desde este punto de vista la creación nace desde la improvisación y el juego libre, juego inocente o divino "lila"¹. La improvisación de alguna manera es parte de la composición como si habláramos de una misma cosa. Cuándo estamos componiendo ¿estamos improvisando? ¿Y viceversa?

"Componer", escribe Arnold Schoenberg, "es una improvisación lentificada; a veces no se puede escribir lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del flujo de ideas"

¹ **Lila:** palabra sánscrita "juego divino" o "juego de la creación"

(Stephen Nachmanovitch. (1990). *El río. En Free Play (16)-(52)*. USA: Planeta, Traducción de Alicia Steinberg, Paidós 2004)

3.2 Improvisación hacia un sendero libre

A mediados de 1950 el Bop evolucionó muy rápidamente en Estados Unidos como consecuencia de la búsqueda de una improvisación menos restringida por la tonalidad. Visionarios como George Russell y Charles Mingus aplicaban conceptos de intuición y digresión, que ya había sido anunciada por la música de Lennie Tristano, desarrollando así formulaciones también esbozadas en la música clásica de los años veinte.

El Free Jazz, de la mano de sus precursores como Ornette Coleman y Evan Parker se empieza a mezclar con la improvisación libre ya desarrollada en Europa a mediados de los 60, conocida hoy como *European Free Improvisation*, destacándose la utilización de recursos extendidos, atonalidad, indeterminismo, superposiciones de láminas o capas en actividad sonora y el alejamiento del virtuosismo como dirección del discurso. Referentes como el compositor y director de orquesta Gunther Schuller representante del <Third Stream Music> término acuñado por él para referirse a la combinación de técnicas clásicas con el jazz, abren camino mediante mezcla de influencias y corrientes desde distintos lugares del mundo.

Hoy en día la carrera tecnológica desatada por el internet, ha contribuido enormemente al empaste de músicas influenciadas las unas con las otras a pesar de las limitaciones (distancias, idiomas, etnias).

La improvisación libre o abierta, es música sin reglas previas establecidas, secuencias de acordes o melodías previamente acordadas. A veces los improvisadores libres realizan un esfuerzo activo para evitar referenciar a géneros musicales reconocibles. Incluso una improvisación completamente libre es imposible que surja desde la nada misma, ya que la improvisación no se concibe dentro de un vacío histórico.

A mi manera de pensar, la búsqueda de nuevas relaciones para/con la música sin que a nadie antes se la haya ocurrido, suena pretenciosa. Es por eso que para la creación musical son tan importante los referentes.

En opinión del autor Wade Matthews, el siguiente párrafo apoya esta perspectiva:

No existe el ejecutante absoluto, ni tampoco el improvisador capaz de crear música ex nihilo²

Finalmente en la improvisación no todo puede ser tan libre, no se puede disponer de toda la gama de colores. Las limitaciones pueden significar barreras o bloqueos en ciertas dimensiones pero pueden significar libertad en otras, esto significa utilizar lo que *Stephen Nachmanovitch* propone como “ el poder de los límites”.

² **Ex nihilo:** del latín “a partir de la nada” o “desde la nada”

(Wade Matthews . (2012). *la libre improvisación en el contexto de la creación musical. En Improvisando: la libre creación musical*(33). España: Turner publicaciones)

3.3 Composición como dirección de la improvisación

En esta tesis se aborda la improvisación y la composición con la misma rigidez e importancia, la creación y reflexión en tiempo real son el motor de este proyecto, improvisar no es tocar cualquier cosa. Cuando se improvisa inevitablemente hay una historia detrás que consiste en prácticas, escuchas, estudios, experiencias. Cada músico tiene una memoria, un lenguaje y un gusto en particular, datos que se involucran con el hecho musical. Aunque en una improvisación constantemente se busque la separación del "yo" con el fin de llegar a resultados distintos, el "yo" inevitablemente estará siendo parte del hecho musical, ya que de otra manera resulta imposible la ejecución.

Desde mi perspectiva la expresión del arte es la conexión directa entre la imaginación abstracta y la artesanía del artista, ese sello único o visión de mundo que puede proyectar una filosofía en particular. Un hecho, una acción o un suceso tangible de expresión plasmado en el tiempo temporal o en el tiempo estático para ser objeto de crítica y análisis.

En entrevista para la revista digital "cuadernos de jazz" La pianista Canadiense Kris Davis, referente de este trabajo, sostiene: '*utilizo la composición para crear una dirección específica dentro de la música improvisada*'. (Jesús Gonzalo. (2013).Entrevista: Kris Davis.2014.de cuadernos de jazz.Sitio web: www.cuadernosdejazz.com)

PLANTEAMIENTOS ÉTICOS Y ESTÉTICOS

4.1 Planteamientos éticos

En la búsqueda de resultados distintos en el producto artístico y a modo de auto-superación me encuentro en la obligación de abandonar mi zona de confort, como ya señalé, para así conseguir resultados distintos de lo que venía realizando como compositor. A partir de la investigación encontré en la improvisación libre y sus herederos (referentes más actuales) todo aquello que me hacía falta explotar, ya que a mi juicio me encontraba estancado dentro de la tradicionalidad del jazz. Particularmente esta perspectiva de música me motiva a explorar la improvisación dentro de la composición.

¿Por qué el mar?

Personalmente mantengo una relación especial con el mar puesto que crecí en su cercanía, mis primeros pasos en la música fueron en compañía de su sonido como ruido de fondo. Es por esto mi motivación por componer una obra a partir de sus cualidades. Es por esto que utilizo el mar como detonante compositivo sin caricaturizarlo, solo con el fin de darme a entender mejor. Todo lo que comprende un mar de ideas, influencias, corrientes, un flujo constante del cual se pueden abstraer cualidades comenzando por su comportamiento incierto del cual podemos observar algo muy sereno, pero que solo con un remezón basta para que se transforme en algo devastador (Tsunami).

A mi modo de ver la improvisación dada en la música y el mar se conectan a partir de la siguiente reflexión: ‘el mar improvisa y la improvisación es un mar’. A la vez todo este hecho musical significa una enorme responsabilidad ya que cada instante de la música depende del instante que pasó, así como también del que le sigue. El resultado esperado es una reflexión constante en tiempo real que busque esculpir el espacio sonoro en el momento adecuado. Es importante diferenciar entre la composición, que es un material escrito, preparado en un tiempo diferido en donde se puede borrar y editar, y la improvisación que finalmente es una experiencia única que no se puede escribir o plasmar en un papel conservando todas las cualidades del hecho sonoro.

Sin embargo estas dos expresiones representan una misma cosa ya que siendo por medio escrito, algoritmos, imágenes o ideas abstractas que operen directamente sobre la fuente sonora o sobre el músico, finalmente es un hecho musical dado, en cualquiera de los dos casos resultara una forma fija. Es por esto que utilizo la improvisación como herramienta de composición, la estructuración del contenido de esta obra es una perspectiva personal de la disposición de las notas con el fin de des jerarquizar modelos discursivos. La música tiene sentido por sí sola y se explica a sí misma, así se puede desarrollar un discurso original sin necesidad de seguir modelos discursivos o ser fruto de horas de reflexión, en donde nada asegura una relación directa entre calidad y tiempo invertido.

4.2 Planteamientos estéticos

El jazz tradicional o conocido como jazz standard es la forma pre-fabricada, sometida a los modos utilizados en ciertos acordes, los “*clichés*”³, las secuencias de acordes, la gimnasia y la pirotecnia. Esto significa improvisar una y otra vez a modo de variación sobre la forma, los subyacentes modelos discursivos que, a través de su jerarquía convierten al ejecutante en un replicador del pasado en vez de utilizar esta expresión como herramienta forjadora del presente “aquí, ahora”. Elementos como la crítica, la contingencia y la consciencia son aplastadas en manos de lo cómodo. Todas estas fueron razones suficientes para decidirme por abandonar esa suscripción y defender mi música desde otra trinchera, es decir desde otra estética. Para traducir lo abstracto en música a partir de mi estética actual, la manera en que logro representar ese “libre flujo de ideas” es a través de la improvisación como medio de composición y creación. Siempre me ha gustado arriesgar en un hecho sonoro irreplicable que surja de la inspiración del momento, es por eso que en esta obra mezclo la composición y la improvisación como una sola discursiva.

Mi estética es una búsqueda personal que niega la tonalidad, una exploración en un lenguaje más libre de restricción armónica. Del sub-título de esta obra abstraigo la idea de un “*sendero libre*” de modelos discursivos, formas prefabricadas, funciones armónicas, desde ahí pienso la música ahora.

³ **Clichés:** *del francés estereotipo o tipo de imprenta, en el jazz se refiere a “muletillas”*

Basta un gesto para comenzar a desenvolver y sostener un discurso en sí mismo, todo nace desde ahí, más una cuota de trabajo constante, involucrando la toma de decisiones que precisen darle sentido y forma a todo lo anterior, ya sea por medio de una consonancia, disonancia, duración o silencio. Cuando planteo la improvisación como herramienta para la creación, no lo hago a partir de características asociadas tales como lo improviso (que no se prevé o previene) o lo espontáneo (involuntario o no controlado). Todo lo contrario, lo hago desde lo resuelto a partir de la misma improvisación, conclusiones de prácticas y escuchas de mis propias improvisaciones. Es decir la reorganización de un discurso en tiempo real, preparado en un tiempo diferido.

Es así como me sumergí en este trabajo tras escuchas de músicas que me alejaran del lugar tradicional, para luego influenciarme de otras tendencias en cuanto a improvisación y la dirección de ésta. Finalmente el componer es reorganizar todo aquello que se encuentra en la "cabeza", me refiero al pensamiento musical. Esto funciona como una colección de gestos que posee cada músico, algo imaginario que se desprende para otorgar posibilidades de cómo abordar o sostener una idea, un "gesto" en donde se puede mezclar lo "nuevo" o "moderno" con lo "antiguo" y resultar algo híbrido.

La música de "*Partiels*" para 18 músicos del compositor Gérard Grisey (referente sugerido en clases de Proyecto de título) me develo una filosofía de música, un discurso proyectado en el sonido mismo sin necesidad de utilizar melodías o rítmicas reconocibles, precisamente este mismo pensamiento lo encontré en referentes como Kris Davis en trabajos como "*Work for water*" y "*Berio*". También en Hugues Dufourt en "*Piano Concerto*".

4.3 Investigación

La investigación consistió en indagar acerca de literatura, poesía, ensayos y música, todo aquello que fuera necesario para conectar la música con mi **QUÉ** y así conseguir reflexiones que me llevaran a tomar decisiones composicionales.

Es por esto que indague en tendencias y referentes que ampliaran mi perspectiva, llegando así gracias a las clases de Proyecto de título a la *música espectral* (Griséy y Dufourt). También a los compositores del siglo XX (Shoenberg y Debussy) y pianistas improvisadores actuales como (Kris Davis y Brad Melhdau). Para esto las Cátedras durante el año fueron fundamentales para destruirme en lo estético. La investigación que significaba abordar cada trabajo en particular comprendía revisiones de texto y música.

Particularmente destaco dos trabajos de donde rescato lenguaje, aplicando estos parámetros estéticos en la composición de esta Tesis.

CAT II-Proyecto de Título I:

Este trabajo consistía en componer a partir del sonido mismo, debido a esto se realizó una investigación que en su aplicación me obligó a trabajar con dinámicas.

VALENTINO BAO
UCLA
PROFESOR : OSCAR CARMONA
PROYECTO DE TÍTULO
CAT II

PRELUDIO Y AMNESIA

SCORE

ANDANTE ♩ = 90

ALTO SAX.
TENOR SAX.
TRUMPET IN Bb
DRUM SET
ELECTRIC BASS
PIANO
A. SX.
T. SX.

⁴Duraciones prolongadas

⁴ Extracto de preludio y amnesia: composición Proyecto de título I

CAT II -Composición V:

Este trabajo consistió en investigación sobre técnicas y recursos extendidos con el fin de conocer maneras de modificación respecto a timbre y color, así mismo en la exploración e incorporación del ruido en el discurso.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Voice (Vo.). The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass Clarinet staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Voice staff has a bass clef. The second system also consists of three staves. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass Clarinet staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Voice staff has a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'. There are also some handwritten annotations and markings on the staves.

⁵Modulación tímbrica (*frulatos*)

⁵Extracto de #2: composición para Composición V

DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO REALIZADO

5.1 Modo de trabajo

El resultado de esta obra significó una planificación del trabajo a modo de estrategia para así conseguir los objetivos esperados:

- Investigación (lecturas y escuchas)
- Aplicación (prácticas de improvisación libre)
- Composición (edición y toma de decisiones compositivas)

5.2 Descripción de la obra

La obra es una composición para piano, dentro de sus características principales se destaca la improvisación como herramienta de composición, y a la vez, la improvisación libre como proyección del discurso. Esta música está pensada para ser presentada en vivo y tener una duración cercana a los 8 minutos, el formato es acústico.

El trabajo predominantemente se realiza en base a sonidos de duración prolongada y a la superposición de tritonos y segundas menores predominantemente (también cuartas y sextas bemoles). El discurso se consigue gracias a la improvisación dentro de este parámetro, estableciendo una discursiva que en su desarrollo se torna variable en cuanto a dinámicas y acentos, al igual que la variabilidad existente en la superficie del mar.

Las grabaciones también son parte del proceso de exploración en donde la crítica se hace presente, en búsqueda de la objetividad del trabajo y de la estética idealizada.

5.3 Análisis

Como abstracción de las etapas de una ola, el discurso es organizado de la siguiente manera:

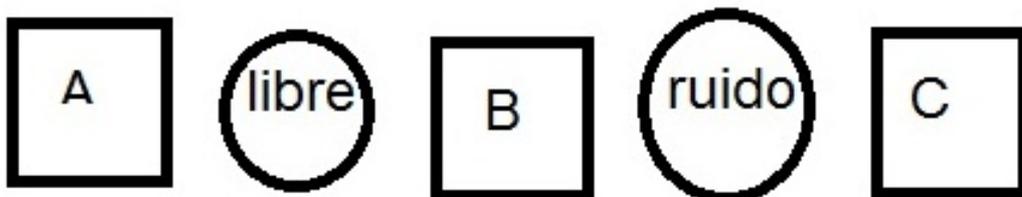
- 1- Formación (*inicio*)
- 2- Crecimiento (*desarrollo*)
- 3- Dispersión (*final*)

Bajo mi visión esto responde a la realización de un sin fin de cosas y, como resultado de esto, me atrevería a decir de todo el “Río”⁶(*Free play*) o llamémoslo “Mar” para vincularlo con este trabajo. Tanto la improvisación como la composición, se encuentran sujetas a ideas o gestos con un inicio, desarrollo y final. Desde esta lógica la raya más diminuta en un pizarrón puede ser dividida en tres partes, respondiendo a esta tricotomía.

- Forma

La forma de la obra es:

A – libre – B - ruido - C



⁶ **Río**: flujo permanente de ideas en la improvisación

- Estructuración

Para desarrollar la música, hay que considerar que esto ya se inicia desde el primer acercamiento con el instrumento lo que supone una práctica de la memoria, el lenguaje y gustos personales del improvisador. Con la práctica en pianos y teclados fui acercándome a la estética pretendida, surgiendo toda la música de la improvisación de superponer tritonos y segundas menores predominantemente. A partir de esto se despliegan posibilidades de abordar y desarrollar la música. Posteriormente, de todas las improvisaciones grabadas y luego de extensas escuchas logré sacar conclusiones para elaborar un discurso, “un qué decir”, una manera de proyectar con la música, una manera de aplicar el lenguaje. La exploración en el sonido también es parte de la música es por eso que se incorporó utilización de ruido.

A modo de reflexión cito desde el libro Free play:

“ El espíritu exploratorio se alimenta de la variedad y del juego libre “⁷

⁷ (Stephen Nachmanovitch . (1990). *El río. En Free play(170)*. USA: Planeta)

5.4 Relaciones y desarrollo

A Formación:

A partir de duraciones prolongadas

Contenido: disposiciones sin jerarquía tonal, compresión del sonido.

Improvisación #1:

Esta improvisación es libre y es determinada por responder al discurso ya establecido de una manera compensatoria

Exploración: registro y texturas.

B Crecimiento:

A partir de duraciones prolongadas se retoma la composición como dirección de la improvisación

Contenido: disposiciones sin jerarquía tonal, expansión del sonido y aceleración del pulso.

Improvisación #2

Esta improvisación es libre y se basa en intervención del timbre por medio de desechos plásticos. El uso de este material es una crítica a la contaminación que sufre el mar, por la culpa de años y años de desperdicios plásticos arrojados por el hombre.

Exploración: Modulación e imbricación tímbrica, contraste de texturas.

C Dispersión:

En esta última sección se regresa el discurso escrito a través de una interpretación libre para concluir la obra.

Contenido: dualidad de manos (direcciones contrarias), cambio de cifra.

Es importante agregar que para vehicular la representación de la inestabilidad de la superficie del mar, se utilizan anotaciones en la partitura que permanentemente colocan en jaque la sensación de tiempo estable (rit, acel, no métrica, interpretación libre).

CONCLUSIONES

Gracias a este trabajo logre expandirme en cuanto a perspectiva de improvisación, a través de la composición como dirección de la improvisación. Nunca había reflexionado tanto en relación al proceso creativo, con este trabajo comprendo que por medio de la composición es posible dirigir un discurso improvisado de una manera clara, sin titubeos.

Como resultado, los objetivos de la propuesta se cumplieron, puesto que la improvisación fue abordada con responsabilidad, resultando como la forjadora del discurso oculta detrás de la composición, logrando así otras relaciones para/con la música. La reflexión se hizo presente permanente en los procesos de la realización de esta tesis. Por medio de la desjerarquización de elementos predominantes en la música como el desarrollo de melodías y la jerarquía tonal, encontré en la negación el camino para no hacer nada de lo anteriormente postulado como compositor.

De esta manera lo que pretendo es seguir componiendo de una manera libre de modelos discursivos ya que gracias a la investigación encontré en la improvisación libre la manera más ética y consecuente de expandirme como perspectiva y estética.

Para cerrar este trabajo agrego la siguiente cita de Boulez citada por el autor Wade Matthews:

Y el mismo Boulez, suponemos que tras cierta reflexión, añade: “ *La reflexión no es producto de la escritura y del tiempo pasado durante la redacción; la reflexión puede ser instantánea y encontrarse en la improvisación*” (Pierre Boulez, *Jalons pour une décennie*, París, Christian Bourgeois Editeur, 1989, pág 137) ⁸

En esta obra se encuentra plasmado un año de preparación con los profesores del PET con el fin destruirme en lo estético, sometién dome a la crítica e y a la investigando en músicas que me sacaran de la tradicionalidad.

⁸: (Wade Matthews . (2012). *la libre improvisación en el contexto de la creación musical. En Improvisando: la libre creación musical*(23). España: Turner publicaciones)

BIBLIOGRAFÍA

- Stephen Nachmanovitch. (1990). Free Play. USA: Planeta
- Wade Matthews . (2012). Improvisando: la libre creación musical. España: Turner publicaciones.

Textos, Ensayos y Artículos desde Sitios Web

- Brad Mehldau. (2010). Creativity in Beethoven and Coltrane. 2015, de Brad Mehldau Sitio web: www.bradmehldau.com/
- George Lewis.(2004). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. Black music research journal.
- Jesús Gonzalo. (2014). Entrevista: Kris Davis. 2014, de cuadernos de jazz Sitio web: www.cuadernosdejazz.com/
- Alberto C. Bernal. (2007). Música y deconstrucción. 2014, de ENRAHONAR.Sitioweb: www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/72485/82742
- Isabel M Ayala Herrera. (2003). La mer (Tres esbozos sinfónicos), de Claude Debussy. 2014, de academia.edu Sitio web: www.academia.edu
- Fabio Vélez Bertomeu. (2007). La tiranía de la tonalidad en deconstrucción. ...hacia J. Cage y la apertura del continuum musical.... 2014,deObservacionesfilosóficasSitioweb: www.observacionesfilosoficas.net/lateoriadelatonalidad

- Tacet. (2012). “Les espaces acoustiques, Gérard Grisey”. 2014, de Articulatesilences.Sitioweb:www.articulatesilences.wordpress.com/2012/10/11/les-espaces-acoustiques-gerard-grisey/
- Fabien Lévy. (2002). Gérard Grisey, una nueva gramatología derivada del fenómeno sonoro. 2014, de Beirer/DAAD, Pfau Verlag, Alemania, 2002 Sitio web: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/03/Levy.htm>
- Josep Ramón Vidal Bosch. Teoría de las olas.[PDF].España< www.enavales.com/index.php/documentacion/category/21-oceanologia-oceanografia.html?download=54:teoria-de-olas-y-comportamiento-en-la-mar>. [07-2014]
- Charles Baudelaire. (1857). El hombre y la mar. 2014, de Kaire Sitio web: <http://kaire.wikidot.com/charles-baudelaire-el-hombre-y-la-mar>

Tesis

- Oscar Carmona. UR-Sprung. Licenciado en composición. Santiago de Chile. Universidad de Chile. 2004. 36.
- Nicolás Carrasco Díaz. Improvisación y escucha. Material y contexto. Magíster en artes con mención en composición. Santiago de Chile. Universidad de Chile. 2008. 172

Música

- Kris Davis. Work for water-Aeriol piano. [música]. 2011.Clean feed records.
- Kris Davis.Berio-Waiting for you to grow.[música].2014.Clean feed records.

- Gerard Grisey. Partiels. Partiels-Les espaces acoustiques III.[música].1975.
- Hugues Dufourt. Piano concert. L'Afrique d'apres Tiepolo for large ensemble and piano.[música].2005

ANEXOS

- Partitura de “MAR sendero libre” para piano

PIANO

MAR

SENDERO LIBRE

UDLA

PET MUSICA

PROFESOR GUIA: OSCAR CARMONA

ALUMNO: VALENTINO BAOS

SERENO

PIANO

Measures 1-5 of the piano score. The music is in 4/4 time and consists of sustained chords in both hands. The key signature has one sharp (F#). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 6-10 of the piano score. The music continues with sustained chords. Measure 6 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 10 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 11-15 of the piano score. Measure 11 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 15 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 16-20 of the piano score. Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features more active eighth-note patterns in the right hand.

Musical notation for measures 21-25. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The bass line begins with a *pp* dynamic and transitions to *mp* by measure 23. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 26-30. The piece continues in 3/4 time. Measure 26 starts with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The bass line continues with a *pp* dynamic. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. A *Rit.* (Ritardando) marking is placed above the staff at the beginning of measure 28.

Musical notation for measures 31-33. The piece continues in 3/4 time. Measure 31 starts with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The bass line continues with a *pp* dynamic. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. An *A TEMPO* marking is placed above the staff at the beginning of measure 31. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 32.

Musical notation for measures 34-37. The piece continues in 3/4 time. Measure 34 starts with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The bass line continues with a *pp* dynamic. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. A *Rit.* (Ritardando) marking is placed above the staff at the beginning of measure 35. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 37.

Musical notation for measures 38-41. The piece continues in 3/4 time. Measure 38 starts with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The bass line continues with a *pp* dynamic. The melody in the treble clef features half notes. An *A TEMPO* marking is placed above the staff at the beginning of measure 38. The piece concludes with a *mp* dynamic marking at the end of measure 41.

IMPROVISAR LIBRE
 TOCAR EN RESPUESTA AL DISCURSO
 YA ESTABLECIDO
 COMPENSAR REGISTROS
 ALREDEDOR DE 16 COMPASES.
 RESOLVER CON DURACIONES PROLONGADAS

Musical score system 1, measures 73-76. Treble clef, bass clef. Measure 73: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole rest. Measure 74: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole rest. Measure 75: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 76: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4).

mp *sva* -----

Musical score system 2, measures 77-80. Treble clef, bass clef. Measure 77: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 78: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 79: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 80: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4).

sva -----

Musical score system 3, measures 81-84. Treble clef, bass clef. Measure 81: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 82: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 83: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 84: Treble clef has a whole note chord (Bb4, D5, F5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4).

mp -----

Musical score system 4, measures 85-88. Treble clef, bass clef. Measure 85: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 86: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 87: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 88: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4).

pp -----

Musical score system 5, measures 89-92. Treble clef, bass clef. Measure 89: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5), bass clef has a whole note chord (F#3, A3, C4). Measure 90: Treble clef has a quarter note chord (F#4, A4, C5), bass clef has a quarter note chord (F#3, A3, C4). Measure 91: Treble clef has a quarter note chord (G4, B4, D5), bass clef has a quarter note chord (F#3, A3, C4). Measure 92: Treble clef has a quarter note chord (A4, C5, E5), bass clef has a quarter note chord (F#3, A3, C4).

p

Musical score system 1, measures 93-96. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Measure 93 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 94 continues this pattern. Measure 95 shows a change in the bass line. Measure 96 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

Musical score system 2, measures 97-100. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Measure 97 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 98 continues with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 99 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 100 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

mp

RUIDO EN LAS CUERDAS

mf

Musical score system 3, measures 101-104. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Measure 101 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 102 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 103 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 104 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

f
RIT.

A TEMPO

Musical score system 4, measures 105-108. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Measure 105 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 106 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 107 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 108 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

pp

Musical score system 5, measures 109-112. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Measure 109 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 110 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 111 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 112 features a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

Musical score for measures 112-114. Measure 112 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The bass line features a sequence of chords: G major, F major, E major, and D major. Measure 113 continues with a melodic line in the treble and a bass line with a sustained chord. Measure 114 concludes with a melodic phrase in the treble and a bass line with a sustained chord.

Musical score for measures 115-117. Measure 115 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The bass line has a sustained chord. Measure 116 features a complex melodic line in the bass with many accidentals. Measure 117 ends with a melodic phrase in the treble and a bass line with a sustained chord.

IMPROVISAR LIBRE
 UTILIZAR DESECHOS PLASTICOS
 SOBRE LAS CUERDAS DEL PIANO
 ALREDEDOR DE 16 COMPASES

RIT.

Musical score for measures 134-137. Measure 134 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The bass line has a sustained chord. Measure 135 continues with a melodic line in the treble and a bass line with a sustained chord. Measure 136 features a complex melodic line in the bass with many accidentals. Measure 137 concludes with a melodic phrase in the treble and a bass line with a sustained chord.

Musical score for measures 138-141. Measure 138 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The bass line has a sustained chord. Measure 139 features a complex melodic line in the bass with many accidentals. Measure 140 continues with a melodic line in the treble and a bass line with a sustained chord. Measure 141 concludes with a melodic phrase in the treble and a bass line with a sustained chord.

ACCEL.

Musical score system 1, measures 142-145. The system consists of two staves. Measure 142 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 143 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 144 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 145 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'ACCEL.' is positioned above the first staff.

Musical score system 2, measures 146-149. The system consists of two staves. Measure 146 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 147 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 148 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 149 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#).

Musical score system 3, measures 150-153. The system consists of two staves. Measure 150 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 151 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 152 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 153 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). The system ends with a double bar line and a repeat sign.