

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

NATALIA SÁNCHEZ MONTEALEGRE

DIFRACCIÓN DE SERGIO MURILLO JEREZ: UMA APROXIMACIÓN A
POSIBLES ARTICULACIONES ENTRE LAS PARTES NOTADAS Y LA
IMPROVISACIÓN

Porto Alegre
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

NATALIA SÁNCHEZ MONTEALEGRE

DIFRACCIÓN DE SERGIO MURILLO JEREZ: UMA APROXIMACIÓN A
POSIBLES ARTICULACIONES ENTRE LAS PARTES NOTADAS Y LA
IMPROVISACIÓN

Trabalho conclusivo submetido ao Programa
de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial para a
Obtenção do título de Mestre em Música.
Área de Concentração:
Práticas Interpretativas - Piano

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Catarina Leite Domenici

Porto Alegre
2018

CIP – Catalogação da Publicação

Sánchez Montealegre, Natalia

DIFRACCIÓN DE SERGIO MURILLO JEREZ: UNA APROXIMACIÓN A POSIBLES ARTICULACIONES ENTRE LAS PARTES NOTADAS Y LA IMPROVISACIÓN

Natalia Sánchez Montealegre. - - 2018.

125 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) - - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Interpretación de música contemporânea 2. Música Colombiana 3.Improvisación 4. Investigación Artística 5. Identidad musical 6.Sergio Murillo Jerez 7.Difracción.. I. Domenici, Catarina, orient. II. Título.

NATALIA SÁNCHEZ MONTEALEGRE

**DIFRACCIÓN DE SERGIO MURILLO JEREZ: UMA APROXIMACIÓN ENTRE LAS
PARTES NOTADAS Y LA IMPROVISACIÓN**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial
Para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Piano

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Catarina Leite Domenici, Orientadora.

Prof. Dr. Julio Cesar da Silva Herrlein - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Isabel Porto Nogueira - PPGMUS

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter - PPGMUS

Quien nunca se equivocó nunca intentó

Rubén Blades

AGRADECIMENTOS

A mis padres Gloria y Oveimar por el apoyo incondicional e infinito cariño que siempre me brindan,

A Mis hermanos Alejandra y Santiago que al igual que yo vivimos lejos de casa, andamos en bici y nos dedicamos a la música,

A Hari y Arly que desde Colombia siempre estuvieron ayudándome con cuestiones logísticas y hacían de la distancia un lugar acogedor,

A mis amigos que viven del otro lado del Atlántico, en Colombia y Latinoamérica por las conversaciones y correspondencias a la distancia,

A los amigos que conocí en esta, mi estancia en Porto Alegre con quienes compartí comidas por dentro y fuera del RU, vinos, trasteos, angustias, trasteos, risas, fríos, calores, lluvias, temporales, películas. A todes, gracias por convivir conmigo,

Al compositor Sergio Murillo quien desde que lo conocí tuve la fortuna de compartir en la multiplicidad de formas que la música nos brinda,

A mi orientadora Catarina por su inagotable paciencia, sus abrazos, *llamadas de atención/puchão de orelhas* y por darme la oportunidad de crecer en todos mis aspectos profesionales y personales,

A mis maestros de Kung Fu Matias y Josué por recordarme que es mejor afrontar los retos sonriendo, por iniciarme en los caminos y del arte de respirar, de perseverar y dar lo mejor posible a cada intento,

A la convocatoria de becas internacionales OEA y al Grupo de Universidades Brasileñas Coimbra, a CAPES por haber financiado los dos años de beca gracias a la cual pude conocer la ciudad maravillosa de Porto Alegre,

A la UFRGS al PPGMUS que confió en mí y me acogió como estudiante,

A todos los y las profes que me hicieron flotar, inspirarme, salir corriendo, escribir, leer y aprender en todas y cada una de las clases dentro y fuera de la universidad,

A mi tío Cuco, a mi abuelita Lila y a toda mi familia.

RESUMEN

La siguiente investigación artística está enfocada en el proceso de construcción de la performance de *Difracción*, pieza para piano solo compuesta en 2012 por el compositor colombiano Sergio Murillo Jerez. Caracterizada como una propuesta que invita a el/la pianista a interactuar con cualidades sonoras del timbre y de la temporalidad desde una textura polifónica. *Difracción* cuenta con secciones notadas y una improvisación, en la cual el compositor establece tesitura y duración aproximada de ésta. El siguiente estudio investiga las posibilidades de articulación entre las secciones notadas y la sección improvisada, desde una perspectiva en grados de aproximación y lejanía de los materiales presentados en la notación de la pieza. A través de la experimentación creativa con los materiales expuestos por el compositor en su notación, exploramos recursos que pueden ser utilizados en la sección improvisada, bien como los resultados alcanzados de acuerdo con los materiales utilizados.

Palabras clave: Interpretación de música contemporánea Colombiana; *Difracción* de Sergio Murillo Jerez; Improvisación; Investigación Artística.

RESUMO

Esta pesquisa artística enfoca o processo de construção da performance de *Difracción*, peça para piano solo composta em 2012 pelo compositor colombiano Sergio Murillo Jerez. Caracterizada como uma proposta que convida o/a pianista a explorar o som a partir do timbre e da temporalidade em uma textura polifônica, *Difracción* combina seções notadas a uma seção improvisada na qual o compositor estabelece a tessitura e duração aproximada do improviso. Este estudo investiga as possibilidades de articulação entre as seções notadas e a seção improvisada de uma perspectiva dos graus de aproximação e afastamento dos materiais apresentados nas seções notadas. Através da exploração criativa dos materiais fornecidos pela notação do compositor, exploramos os recursos que podem ser utilizados na seção improvisada, bem como os resultados atingidos de acordo com os materiais utilizados.

Palavras-chaves: Interpretação da música contemporânea Colombiana; *Difracción* de Sergio Murillo Jerez; Improvisação; Pesquisa Artística.

ABSTRACT

This artistic research focuses on the process of constructing an interpretation of *Difracción*, a work for solo piano written in 2012 by Colombian composer Sergio Murillo Jerez. Characterized as a proposal that invites the pianist to explore sound qualities related to timbre and temporality in a polyphonic texture, *Difracción* combines notated sections with an improvised section where the composer provides the tessitura and an approximate duration for the improvisation. The possibility of different articulations between notated and improvised sections is investigated in this study from the perspective of degrees of approximation and distancing from the materials presented in the notated sections. By means of creatively exploring the materials afforded by the composer's notation we explore what kinds of musical resources we can use in the improvised section, as well as the results attained according to the materials employed.

Keywords: Interpretation of contemporary music from Colombia; *Difracción* de Sergio Murillo Jerez; Improvisation; Artistic Research.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	13
2. <i>DIFRACCIÓN</i>	15
2.1 Experiencia previa a la maestría	17
2.2 Sergio Murillo – El compositor y su obra.....	18
2.3 <i>Sol</i> como impulso discursivo.....	22
2.4 FORMA Y TEMPORALIDAD.....	27
2.5 EL ABISMO EN LA MONTAÑA.....	31
2.6 LA IMPROVISACIÓN EN <i>DIFRACCIÓN</i>	36
3. INVESTIGACIÓN ARTISTICA.....	44
3.1 MATERIALES Y MÉTODOS.....	47
4. PROCESOS	53
5. RESULTADOS	68
CONSIDERACIONES FINALES	70
REFERENCIAS.....	72
APÉNDICE A - GUIA PARA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA.....	74
APÉNDICE B - ENTREVISTA AL COMPOSITOR	76
APÉNDICE C - TRANSCRIPCIÓN DE GRABACIONES Y APUNTES	105
APÉNDICE D – LINKS GRABACIONES: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN Y PERFORMANCES DE <i>DIFRACCIÓN</i>	108
ANEXO A - TESTIMONIO DE ANNE MARQUES CATARIN – EN PORTUGUÉS	110
ANEXO B – TESTIMONIO DE ANNE MARQUES CATARIN – EN ESPAÑOL.....	113
ANEXO C – PARTITURA <i>DIFRACCIÓN</i>	116

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Murillo, <i>Difracción</i> (c.1 -5) reiteración de la nota sol.....	16
Figura 2 Murillo, <i>Difracción</i> (c.1 -5) temporalidad.....	23
Figura 3 Murillo, <i>Difracción</i> (c.1 -5) contraste rítmico.....	26
Figura 4 Murillo, <i>Difracción</i> (c.23 - 24)	39
Figura 5 Murillo, Bosquejo de improvisación – Ejemplar No. 1.....	63

1. INTRODUCCIÓN

Aceptando el principio de ensayo y error el cual hace del aprendizaje una posibilidad de ser entre infinitudes potenciales, la presente investigación se enuncia desde la contingencia, característica intrínseca al acto interpretativo musical. En nuestro caso hemos desarrollado este texto con el fin de desmenuzar el resultado obtenido durante el montaje musical de *Difracción*, pieza para piano del compositor colombiano Sergio Murillo Jerez.

En el primer capítulo titulado *Difracción*, ubicamos nuestro proceso artístico desde la contextualización estético - creativa del compositor colombiano Sergio Murillo. Abordamos cuestiones sobre su oficio como compositor tales como, bajo qué tipo de preceptos Murillo escribe sus músicas y qué tipo de intenciones creativas rondan la escritura de la pieza que nos convoca. Haciendo énfasis en el escenario en el que surgió nuestro proyecto de investigación, enunciamos las particularidades de *Difracción*. Cuestiones estéticas y formales dirigidas hacia la desagregación de su pieza, en la cual tenemos una tendencia hacia la nota sol, y una recurrencia de los intervalos de 9ª mayor, 2ª menor, 4ª justa y 7ª mayor. Una de las características de esta pieza es la inserción de una improvisación contenida en su partitura notada. En ella observamos que debemos improvisar en un lapso de tiempo aproximado de minuto y veinte segundos, en una zona del teclado del piano comprendida entre el do2 y el sol 4, es decir el registro medio del piano. La improvisación es enfocada desde una perspectiva que entra a cuestionar las relaciones entre notación e improvisación. Abrimos nuestros planteamientos hacia la exposición de cómo fue posible abordar *Difracción* y qué implicaciones interpretativas están en juego respecto a los planteamientos estéticos del compositor.

En el capítulo *Investigación Artística /Materiales y Métodos* hacemos un zoom desde las tramoyas de la investigación artística que, retomando lo planteado por los autores Úrsula San Cristóbal y Rubén López Cano en el texto *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (LÓPEZ-

CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 36),¹ buscamos generar una reflexión continua sobre nuestra práctica artística. Esto con el fin de problematizar características desde las cuales están cimentados cuestionamientos creativos que, al entrar a visualizar certezas y abrirnos a preguntas, encaramos a la reflexión y el análisis como parte constitutiva del conocer. Buscamos con esto abrir sendas sobre el saber enunciar los porqués de nuestras decisiones y con ello, exponer nuestros caminos artísticos conquistados.

Procesos y Resultados abre el espectro a un diálogo entre la multiplicidad de posibilidades que se puedan vislumbrar en la interpretación de *Difracción*, visando a puntualizar qué tipo de decisiones, experimentos y métodos fueron aplicados según nuestro conocimiento de la pieza y hábitos de improvisación. Apuntar a la aplicación estético – formal planteada por Sergio Murillo, plantear porqué las intervenciones experimentales respecto a la improvisación en su pieza pueden alejarse del objetivo inicial de *Difracción*, y en qué podemos contribuir con nuestro proceso investigativo a abordajes, que desde la interpretación de obras notadas requieran improvisación.

Ponemos a disposición un texto que relata recorridos creativos haciendo hincapié en la reflexión, la pregunta y la visualización de certezas. Todo esto con el fin de exponer cómo llegamos a obtener resultados artísticos importantes, a transitar la notación y la improvisación como expresiones diferentes, que integran una obra musical.

¹ Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, 2014.

2. DIFRACCIÓN

Ficción y contingencia. ¿El mundo abierto por una composición puede tomarse como potencialidad constructiva? De nosotros los intérpretes depende el cómo apostar en este juego de barajas, las obras. Obturada bajo el lente de mi incursión como sujeto-objeto de investigación, soy parte de una mediación que se me presenta al interpretar una obra, en este caso *Difracción*. Cuestiones como la comprensión y asimilación de una estética particular, quién es el compositor y específicamente hablando de Sergio Murillo, un compositor colombiano nacido en la década de los 80's, retomo el debate sobre cuestiones relacionadas con interpretación en música académica e improvisación.

Difracción al ser una pieza que incluye una improvisación abre la posibilidad de manipular, montar y desmontar una gama de variantes notadas que, según el criterio interpretativo que se aplique en ella, pueden entrar a poner en riesgo la concepción primigenia de la obra, o bien apuntar a la comprensión en potencia que sugiere Murillo. Al escribir esta pieza, Murillo quiso demostrar que es posible improvisar sin tener un consenso compartido de lo que sea improvisar en música contemporánea, diferente de lo que sucede por ejemplo en el jazz, categoría musical amplia y llena de variantes.

La primera característica que podemos observar al enfrentarnos con la primera página de la pieza es su recurrencia – reiteración a la nota sol. Desde ahí Murillo establece un centro armónico ambiguo que podemos enunciar como una tonalidad expandida. Cada división de compás fue elaborada de manera tal que, invitara a una interpretación en consonancia con la indicación del *quase rubato* inicial. Es entonces cuando cada vez que el discurso recae nuevamente en el sol, se genera la línea punteada que fraseológicamente caracteriza la pieza completa.

Para ilustrar lo anterior contamos con la primera página de *Difracción*, en la que podemos observar en zonas circulares, la tendencia al sol. El tempo lento de la negra como unidad de compas a 50, las indicaciones intercaladas entre *poco rit.* y *a tempo*, junto con la guía punteada que divide cada unidad de compas, son caracteres que, desde este inicio, obturan la percepción en un

movimiento metafóricamente basado en el fenómeno de la difracción en el espacio.

Difracción

Sergio Muñillo Jerez

♩ = 50

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of ♩ = 50. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic and features a circled G4 note. The second system shows a dynamic shift to piano (*p*) and another circled G4 note. The third system continues the reiteration of the G4 note, also circled. The score includes various tempo markings: *(quase rubato)*, *poco rit.*, and *a tempo*.

Figura 1. Muñillo, *Difracción* (c.1 -5) reiteración de la nota sol

2.1 Experiencia previa a la maestría

Antes de continuar con la desagregación de *Difracción*, enunciaré el contexto en donde surge mi investigación, con lo cual también apunto a contextualizar la estética compositiva de Sergio Murillo, según mi experiencia.

En el año 2014 conocí al compositor colombiano Sergio Murillo Jerez, quien recientemente llegaba de Curitiba-Brasil después de finalizar su maestría en composición. Aquel contacto inicial versó sobre composición. Recuerdo haberle manifestado mis frustraciones respecto al ello, a lo cual me aconsejó que solo escribiendo lograría vencer mis bloqueos y conseguir desarrollar mis ideas. Consejo que me fue de gran utilidad a la hora de enfrentarme con mi escritura, aplazada al saltar de inicio en inicio, sin conseguir terminar composición alguna.

Para mi sorpresa días más tarde me invitó a interpretar *Difracción*, junto con una obra del compositor brasileiro Maurício Dottori, *no di più colpo che soave vento*. La performance pública tendría lugar en las *Jornadas de Música Contemporánea* realizadas en Cali – Colombia, mi ciudad natal. Contando con dos semanas previas al concierto me planteé la necesidad de estudiar de diversas formas ambas piezas.

La primera lectura de ellas la hice en compañía de Sergio, quien prefirió presenciar ese momento para guiar mis posteriores secciones de estudio individual. Comentó varias cosas de las cuales recuerdo su énfasis en una métrica más bien exenta de pesos verticales.

Gracias a *Difracción*, por esos días me cuestioné el modo de relacionarme con la obra musical, algo inédito hasta entonces. Tocar de memoria y sentirme segura fue la premisa que se me presentó en los días previos al concierto, sobre todo por incursionar en algo que nunca antes había hecho. Esto fue, tener que improvisar dentro de una partitura, dentro de una obra escrita por alguien diferente a mí. Hasta entonces la improvisación era una zona donde entendía que yacían muchos de mis experimentos de composición y por analogía la vinculaba con el jazz, y pare de contar.

En aquellas dos semanas puse a disposición mi imaginación, arreglándome secciones de estudio dirigidas a la apropiación de algo que excedía mis acostumbrados recursos para estudiar repertorios tradicionales. Esto lo consideré necesario para evitar dejarme llevar por los nervios y el espanto de la novedad. Logré entrenarme en la pieza, de forma tal que me permitiera reconocer en mi alguna especie de sosiego y autoconfianza para poder compartir *Difracción* ante un público.

Llegado el día todo salió muy bien a lo cual Sergio comentó que en mi interpretación se había entendido la función de la improvisación. “Se había entendido la función...”. Eso quedó retumbando en mi cabeza. “¿Entender? ¿Función?”, me preguntaba. Fui consciente de que ignoraba cómo había hecho para arreglármelas ese día.

Tampoco supe si había obrado bajo los efectos de algo que hubiese comprendido. Luego, tampoco me fue posible obtener un *feedback* de mi actuación en vivo, debido a que fueron extraviados los registros. Dejé al paso del tiempo encargarse de fermentar mis inquietudes. Dos años después retomo la obra, ya desde la óptica de generar sí, conocimientos sobre preguntas y procesos.

2.2 Sergio Murillo – El compositor y su obra

Compuesta en el año de 2012 *Difracción* patentó una organización jerarquizada en tres niveles, según lo estipula el compositor en su texto *O fenômeno da percepção como processo criativo na composição musical* (MURILLO, S. 2013). Para ilustrar ello veremos cómo el compositor retoma los planteamientos del filósofo Mikel Dufrenne, desde el cual entiendo la diferencia de estados estético – creativos, relacionados con experiencias estéticas, el compositor desarrolla una configuración dirigida al diálogo entre su experiencia previa a la escritura de la pieza y su proceso de composición (MURILLO, S. 2013, p. 10);

En *Difracción*, las ideas, percepciones y pensamientos que corresponden a órdenes o jerarquías fueron organizados en diferentes modos de experiencia estética. Esas experiencias comprenden tanto aspecto “pre-musicales” (referidos a aspectos que se originaron antes del proceso de escritura), cuanto aspectos dados al momento de la escritura musical que, para la composición de la pieza son interdependientes. Para esto, la pieza es descrita en tres planos noemáticos que corresponden a tres estados de consciencia o “niveles”, en los cuales el filósofo Mikel Dufrenne (1973) apunta las especificidades del objeto estético:

- a. Lo sensible [nivel de presencia];
- b. El objeto representado [nivel de representación e imaginación];
- c. El mundo expreso [nivel de reflexión y sentimiento de percepción general]. (MURILLO, S. 2013, p. 10)²

Estos modos de composición se sirven de sus reflexiones e impresiones cotidianas. Murillo representa en recorridos armónicos, melódicos y contrapuntístico el fenómeno de la difracción en el espacio. Esta figura nos sirve como analogía y metáfora para comprender la organización contrapuntística y armónica de la pieza.

La primera imagen mental que me surgió puede ser descrita, de manera aproximada por una imagen central, compuesta por dos líneas divergentes, en movimiento, que se dirigen para planos distintos y entonces convergen sucesivamente para un “fondo” indescriptible. La relación de esta imagen con el proceso creativo es muy importante en la medida en que ella fue un *flash* encargado de conectar las dos realidades distintas, vividas por mí en diferentes contextos. O sea, las dos reflexiones sobre el pensamiento tonal y atonal que se fragmentaron en el tiempo.³ (MURILLO, 2013, p. 27)

² Em *Difracción*, as ideias, percepções e pensamentos que correspondem a ordens ou hierarquias, organizaram-se em diferentes modos de experiência estética. Essas experiências compreendem tanto aspectos “pré-musicais” (Refere-se a aspectos que se originaram antes do processo da escrita), quanto aspectos dados ao momento da escrita musical que, para a composição da peça, são interdependentes. Para isto, a peça é descrita em três planos noemáticos que correspondem a três estados de consciência ou “níveis”, nos quais o filósofo Mikel Dufrenne (1973) aponta as especificidades do objeto estético:

- a. O sensível [nível de presença];
- b. O objeto representado [nível de representação e imaginação];
- c. O mundo expreso [nível de reflexão e sentimento da percepção geral].

³ A primeira imagem mental que surgiu poderia ser descrita, de maneira aproximada, por uma imagem central, composta por duas linhas divergentes, em movimento, que se dirigem para planos distintos e então convergem sucessivamente para um “fundo” indescriptível. A relação dessa imagem com o processo criativo é muito importante na medida em que ela foi um lampejo encarregado de conectar as duas realidades distintas, vividas por mim em diferentes contextos. Ou seja, as duas reflexões sobre o pensamento tonal e atonal que se fragmentaram no tempo.

“Las dos reflexiones sobre el pensamiento tonal y atonal que se fragmentaron en el tiempo”. Dos imágenes utilizadas como contrapunto que, según la textura polifónica de *Difracción*, son puestas efectivamente en esta organización armónica. Tonal y atonal generan la ambigüedad característica en la música de Murillo como el mismo lo manifestó en la entrevista llevada a cabo en febrero de 2018 en la ciudad de Popayán - Colombia⁴;

“[...] hay algo que percibo allí en las piezas, sobre todo en las últimas que he hecho. Éste fue como el germen (*Difracción*). Esa dualidad en la construcción sonora, en un sistema que vaya mucho más allá del tonal pero que no se aleje tanto, o que no esté más allá de las estéticas más vanguardistas. Para mi es importante la construcción formal, la construcción psicológica que tenemos sobre la misma duración, que es la que nos permite construir la forma, es la que nos permite disfrutar una pieza para músico o no músico. Es esa forma de allí, no esas de *A B C D* [...]”

Generar una atmósfera ambigua entre recursos tonales y atonales, revela que, en Murillo con sus composiciones busca aprovechar ambas orillas como parte de un mismo cause. *Difracción* es, como bien lo manifiesta el compositor, el “germen” de sus planteamientos formales, estéticos y creativos aún vigentes;

“[...] Si persigo eso de lograr, no sé si lo logre, pero por lo menos en el acto creativo, si persigo lograr aproximarme a que alguien cuando escuche, construya una forma y al final que se consiga esa fruición musical. Obviamente pienso que se alcanza, si jugamos con aspectos de la memoria, con prolongación de sonoridades [...] generar una cierta expectativa, no de la manera como ocurre en las músicas tonales, ¿cierto? o pos-tonales”

Por otro lado, una figura que aparece de modo reiterativo es, la relación entre expectativa y escucha respecto a sus decisiones compositivas. Murillo al proyectar su música hacia la escucha – percepción de “músicos y no músicos”, sostiene un enfoque que matice reacciones violentas o de choque con el fin de generar una forma temporal - perceptiva accesible a la escucha.

“[...] que sí haya una cierta expectativa que permita entrar en ese juego al oyente. Porque es la manera que puede entrar y ser parte de ello. De lo contrario va a generar choque, no sé. Entonces sí procuro eso, y a partir de ahí lo que he descubierto es que uno de los aspectos es jugar entre esa dualidad de lo tonal y lo atonal. O no atonal, más bien lo pos-atonal. Eso es lo que procuro en mis piezas más recientes.”

⁴ Véase Apéndice B – Entrevista al compositor

En esta ambivalencia tonal y pos-atonal, surge la herramienta de la improvisación como recurso compositivo. Murillo al relacionar la digitación y la disposición cromática del teclado del piano con la imagen del fenómeno de la difracción, nos brinda un juego que ejemplifica su implementación de tres categorías jerárquicas anteriormente planteadas. El uso del contrapunto y la polifonía juegan también un papel crucial al momento de entender su ambigüedad tonal. (MURILLO, 2013, p. 38)

[...] lo que importa en este contexto es mostrar la asociación de los movimientos de los dedos en el teclado con la forma de la pieza. La improvisación al piano fue tal vez la actividad más importante para buscar el material sonoro. A medida que se fue desarrollando a lo largo de la pieza, hubo un vínculo con las ideas que se refieren a las teclas del piano (blancas y negras), al movimiento de los dedos y a los fragmentos estéticos relativos al pensamiento tonal y atonal. El movimiento de los dedos entonces fue siendo imaginado conforme apareció el flujo de ideas, dando origen a la asociación del sonido (intervalo de cuarta justa) con otros dominios perceptivos. La asimilación resultante de estos eventos corresponde, finalmente, a la representación de líneas que se direccionan de modo opuesto, por medio de los movimientos de los dedos.⁵

El movimiento de los dedos en sentido “difractado” y su relación con la improvisación, hace posible comprender a viene la cuestión de la forma, escucha y temporalidad como instancias inherentes a su discurso. En *Difracción* y en general en su música manifiesta que busca ello. Es decir, desde este lugar ubicamos al compositor con su apuesta por la improvisación, teniendo en cuenta su contexto notado.

[...] En este sentido, aquel devenir musical que se construye en una relación dialógica entre materia y forma debe ser “percibido”, en la pieza, a partir de una escucha de la composición de sonoridades características, que se refieren a una integración entre aquellos tres

⁵ [...] o que importa nesse contexto é mostrar a associação dos movimentos dos dedos no teclado com a forma da peça. A improvisação ao piano foi talvez a atividade mais importante para se buscar o material sonoro. À medida que o improviso foi sendo desenvolvido ao longo da peça, houve uma ligação de idéias que se referem às teclas do piano (brancas e pretas), à movimentação dos dedos e aos fragmentos estéticos relativos ao pensamento tonal e atonal. A movimentação dos dedos, então, foi sendo imaginada conforme o aparecimento de fluxos de idéias, dando origem à associação do som (intervalo de 4a justa) com outros domínios perceptivos. À assimilação resultante desses eventos corresponde, finalmente, a representação de linhas que se direcionam de modo oposto, por meio da movimentação dos dedos.

elementos fundamentales de construcción musical – esto es, un conjunto de sonoridades que resulta de la combinación de los intervalos de 9ª mayor, 2ª menor, 4ª justa y 7ª mayor y que son direccionados conforme el movimiento de los dedos. Las combinaciones de estos intervalos y la direccionalidad de las voces fueron percibidas, durante la creación, como elementos esenciales para dar continuidad a la materia sonora. Para desarrollar y dar continuidad a esta idea, el procedimiento usado, de modo intencional, fue la polifonía. (MURILLO, 2013, p. 40)⁶

Retomando entonces. *Grosso modo* contamos con intervalicas características de 9ª mayor, 2ª menor, 4ª justa y 7ª mayor sustentadas desde el epicentro de la nota sol, uso de la polifonía como agente regulador de las jerárquicas transitables entre tonalidad y post-atonalidad, una temporalidad que redondea tiempos *rubato non tanto* y *a tempo(s)* y, una improvisación con alturas delimitadas en el teclado y duración aproximada de minuto y veinte segundos.

2.3 Sol como impulso discursivo

Una de las pistas que tuve fue la renovación del impulso generado en la presencia de la nota sol. Cada vez que se la enuncia, se establece una característica primaria que invita a anclarse en ella como eje perceptivo. La línea punteada que surca cada división de compas, coincide con la renovación del impulso que antecede su reiteración. Con este polo a tierra generado en sol entendemos también el pendular de *Difracción*, sugerido en la intercalación de tempos que juegan entre el *rubato – rit.* y el *a tempo*.

Para apoyar lo anterior, nuevamente me remitiré a la primera página de la pieza (Figura 2). Podemos observar cómo en la enunciación inicial de cada frase y su cierre están intercaladas las referencias a tiempos laxos o dirigidos

⁶ [...] Nesse sentido, aquele devir musical que se constitui em uma relação dialógica entre matéria e forma deve ser “percebido”, na peça, a partir de uma escuta da composição de sonoridades característica, que se refere a uma integração entre aqueles três elementos fundamentais de construção musical — isto é, um conjunto de sonoridades que resulta da combinação dos intervalos de 9ª maior, 2ª menor, 4ª justa e 7ª maior e que são direccionados conforme o movimento dos dedos. A combinação desses intervalos e a direccionalidade das voces foram percebidos, durante a criação, como elementos essenciais para dar continuidade à matéria sonora. Para desenvolver e dar continuidade a esta idéia, o procedimento usado, de modo intencional, foi a polifonia.

analógicamente hacia el *rubato*⁷, siguiendo la marcación de inicial del *quase rubato*, y el *a tempo*.

Difracción

Sergio Murillo Jerez

♩ = 50

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a tempo marking of ♩ = 50. The first system contains three phrases with tempo markings circled in grey: '(quase rubato)', 'poco rit.', and 'a tempo'. The second system contains three phrases with tempo markings circled in grey: 'poco rit.', 'a tempo', and 'poco rit.'. The third system contains two phrases with tempo markings circled in grey: 'a tempo' and 'poco rit.'. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score uses various note values, rests, and slurs to indicate phrasing and articulation.

Figura 2 Murillo, *Difracción* (c.1 -5) temporalidad

Esta nota sol también ambos aspectos son trazados en las cuatro frases iniciales; el temporal y el armónico.

Una tención ondulante y expresiva hace de la reaparición en cada nota sol, el polo tonal – post-tonal a partir del cual se desarrolla el discurso polifónico en la pieza. Es por esto que, al enunciarse estas cuatro primeras frases,

⁷ Señalado en óvalos grises

entendamos su recorrido armónico caracterizado por las sonoridades generadas en los intervalos de 9ª mayor, 2ª menor, 4ª justa y 7ª mayor respecto al sol, en cuanto a lo que sucede entre “sol” y “sol”.

Debido a ello la decisión de Murillo por colocar líneas punteadas en las divisiones de compases, hace las veces de guía fraseológica que ubica la interpretación por unidades que apoyan al evento sonoro. Es por esto que Murillo se remite a la percepción para transformar el punto de movimiento y gerenciar su escala de valores armónicos, temporales, formales y metafóricos. Tanto los intervalos, el sol y el tempo son expresiones que apuntan a la forma; inicio, desarrollo y fenecimiento.

Sol también es la brújula más asertiva para dar continuidad a lo que posteriormente será el enfrentarse con una parte donde no hay notación, esto es, la improvisación.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que el principal sustento crítico resaltado por el compositor para con la pertinencia de los elementos expuestos en el espacio de la improvisación, es la forma. La pertinencia de los materiales sujetos a ser expuestos, llegado el momento de la improvisación, están evaluadas de una u otra manera por la escala de valores abierta por la relación que se tiene con los intervalos recurrentes y el todo de la obra; forma⁸. Ellos son los responsables de abrir el debate sobre qué tipo de enfoque se tiene para con la interpretación de *Difracción*.

El sol se también fue, una estrategia para estudiar el tempo, los finales de frase y recursos tímbricos como textura y color. Pero esto pendía de un hilo ya que esa inestabilidad temporal tendía a recaer en una inestabilidad creativa. La pieza por su carácter y tendencia al *rubato* contiene una potencialidad laxa, algo que se abre en las posibilidades de su expresividad, pero que resulta siendo una categoría formal, perceptiva y a nivel práctico – pianístico, poco confiable. Podría hacer una analogía con el exceso de retórica o de recorridos que, en su trasegar, olvidan hacia donde se dirigen.

Es por esto que decidí consiente y/o inconscientemente ejercitarme en la

⁸ 9ª mayor, 2ª menor, 4ª justa y 7ª mayor respecto al sol

parte rítmica de la pieza. Uno de los elementos raros y poco frecuentes en *Difracción* está en el compás 7 y desde ahí también prefiguro qué tipo de caminos experimentales tuvieron buena parte de mis incursiones en la improvisación de la pieza.



Figura 3 Murillo, *Difracción* (c.7) contraste rítmico

En la anterior imagen está representado el estudio de uno de los materiales que juegan a contraponerse a la estética temporal más laxa en su devenir temporal: el ritmo. El *staccato* observado en la mano izquierda y las notas en *legato* de la mano derecha casi podrían resumir los recursos en los cuales basé mis derivaciones en la improvisación, en lo que respecta a materiales poco frecuentes. Aquellos que por su cualidad de rareza pusieron en evidencia una experimentación que dejó entre paréntesis el llamado a la continuidad formal remarcada por el compositor.

Si bien esto fue una de las críticas y cuestiones levantadas por Murillo, cuando en la entrevista abre el debate de, hasta qué punto resulta pertinente y por cuánto tiempo traigo estos elementos raros en el espacio de la improvisación, en sentido práctico y como herramienta interpretativa, este contraste rítmico hizo posible el sentirme más confiada. Una confianza que atendía mi oído interno, el impulso a experimentar con la obra musical desde un lugar abierto al ejercicio de salir de los parámetros estrictamente prudentes a *Difracción*, en cuanto a su interpretación como obra musical.

Si tomamos los dos parámetros para desarrollar la improvisación como una imposición que recae en el intérprete, diríamos de forma anversa que también, siendo posible que el compositor dejara el recurso ausente de restricciones preguntaríamos ¿cómo así? Murillo cuenta con el poder de establecer desde su arbitrio como compositor, las variables que considere más acertadas para con la manifestación de su instinto estético. Este resultado, traducido en una partitura es el registro que el intérprete utiliza para interpretar esta voluntad.

Otro cuestionamiento que subyace del paso notación – improvisación – notación, es este tránsito. Evidenciamos la necesidad de asimilar a la notación como forma de construcción de sentido (DOMENICI, 2012) que nos sirve de soporte a nuestro lenguaje musical interpretativo. Ambas secciones hacen de sus conexiones y diferencias, un vínculo. Una especie de inercia que afecta recíprocamente a las dos partes del todo. Notación e improvisación hacen referencia a estados diferenciados entre sí, que hacen parte de un mismo conjunto, una misma idea formal que nos quiere transmitir el compositor. Al involucrarnos con estas expresiones, nos abocamos a experimentar una tensión reflexiva.

Curiosamente entonces lo que caracterizó el lado b de mis experimentos, aquello que hizo parte de mi estudio cotidiano pero que sale de las reglas del juego, fue lo que brindó más seguridad a la hora de enfrentarme con el tiempo en la improvisación y su contexto en la performance de la pieza.

Asumiendo una búsqueda desde la cual logra acoger sus inquietudes tímbricas y temporales, Murillo escribió bajo el precepto de generar una forma singular a su pieza para piano *Difracción*. En ella se ilustra el proceso creativo de su maestría, donde juega con la relación de equilibrio que, desde su estética, debe existir entre la temporalidad psicológica del compositor y la forma.

“Si bien la inmersión en mi necesidad de tocar piano es anhelo y un motor, también me es preciso sentir su falta”

Esta frase escrita en los márgenes de mis cuadernos de estudio son una muestra alusiva a días en que queriendo estar tocando piano, no me era posible, bien sea por limitaciones de espacio físico o porque sencillamente estaba lejos de uno. En esos momentos surgieron la mayor cantidad de reflexiones en retrospectiva. Desde ahí se generaron diálogos con mi práctica musical, haciendo eco en las horas sentada al piano, en las cuales muchas veces no es posible escribir mucho, por el temor de justamente aprovechar el tiempo para tocar. Si surgía algo lo suficientemente inquietante, perturbador o ideas para llevar acabo luego, optaba por grabar y registrarlo en el celular, o bien, si era algo conciso, preciso y más bien factible de ser traficado, bosquejaba rápidamente ello y continuaba con mi estudio al piano.

Existen dos partes o distinciones que en su dimensión practica ocuparon mis inquisiciones en torno *Difracción*. La organizacional y la experimental. La primera surgía del contacto cercano a las notas e insights producidos en los tiempos libres, es decir lejos del piano. La segunda fue una mezcla entre horas de estudio “sin guion” y actividades diseñadas para resolver algo específico. Estas aperturas hacia la experimentación por sí misma, al arrojarse sobre momentos creativos que se desentendieran de la consistencia y gusto por mis rutinas de estudio, también eran puestas sobre la mesa para (des)automatizarme, ponerme en terrenos desconocidos y renovar mi cotidiano al piano. Esto siempre produjo un efecto sorpresivo en el buen sentido, caminos sobre nuevas ideas creativas.

2.4 FORMA Y TEMPORALIDAD

Asumiendo una búsqueda desde la cual logra acoger sus inquietudes tímbricas y temporales, Murillo escribió bajo el precepto de generar una forma singular a su pieza para piano *Difracción*. En ella se ilustra el proceso creativo de su maestría, donde juega con la relación de equilibrio que, desde su estética, debe existir entre la temporalidad psicológica del compositor y la forma.

Sobre esto último el compositor trabaja los conceptos de forma y

temporalidad abordados por la filósofa francesa Gisele Brelet, quien entiende la creación musical como un estadio desde el cual es posible generar una elipsis o alternativa al transcurrir cotidiano al cual estamos acostumbrados. Esto se logra tomando como eje constitutivo de la creación a la forma, la cual, en su calidad de estructura singular a cada búsqueda compositiva emprendida por alguien, va guiando un tipo de ordenamiento que estratifica nuestras búsquedas creativas en una especie de historia que toma nuestras búsquedas creativas como generador de ideas, pero no reduce el discurso al solo hecho de construir una sucesión de ideas sujetas a las ocurrencias de nuestra creatividad. Es decir, para lograr que nuestra creación se desentienda de aquel vínculo que nos solapa a estar a merced de las ideas que se nos vayan ocurriendo en el camino, debemos manejar nuestros elementos desde una especie de administración que vaya gerenciando los contenidos musicales y los haga íntegros en una construcción escindida del impulso creativo en sí mismo.

Es entonces cuando la conciencia de nuestro fluir creativo amerita ser direccionada hacia una escritura que conviva con una especie de manipulación del deleite estético, en busca de la construcción formal que se va generando al recorrer la creación misma de la composición en cuestión. Se va tejiendo una estructura singular a la creación y no al contrario, partiendo de formas preestablecidas a las cuales se debería encajar las ideas musicales. Murillo opta por esta vía la cual se desentiende de denominaciones formales preestablecidas, para enfocar sus búsquedas en la enculturación de estructuras que le sean propias.

Esto hace énfasis en la cualidad singular y original de cada incursión creativa nuestra y por ello adviene también un elemento poco utilizado en la construcción compositiva, que es la improvisación. En este orden de ideas, Murillo administra sus ideas desde la incorporación de hábitos creativos, como el mismo lo manifiesta, hace uso de la improvisación en su cotidiano musical, para vincularlo al discurso mismo del intérprete. Este deberá lidiar, manipular y convivir con la improvisación, de manera tal que haga parte del tipo de preguntas desde las cuales una interpretación se constituye como una apuesta crítica a los elementos expuestos en una partitura.

Así como se gestó entonces la creación de *Difracción*, entendiéndola como una pieza que se fue decantando en su forma a medida que fue creada, la improvisación viene a hablarnos de una especie de etimología creativa que busca hacerle el quite a la literalidad de los enunciados musicales, para ubicarse en un estadio que nos vincule con la música y sus elementos, por fuera del paradigma desde el cual el discurso creativo debería encuadrarse en formas preestablecidas.

La relevancia de entender estos factores que están más direccionados a la creación compositiva en Murillo que en la interpretación misma y nuestra investigación es, crear una simbiosis entre ambas creaciones. Generando paralelos que resuenan entre la interpretación y la composición. Cómo el compositor acoge sus hábitos en la constitución formal de su pieza y como ella nos habla de una naturaleza que se va descubriendo al ser recorrida. Que es justamente lo que como intérpretes hacemos al estudiar un lenguaje específico en cada mundo representado en una creación musical particular. En nuestro caso optamos por perseguir una relación que entiende a la obra musical como un campo desde el cual podamos experimentar, deconstruyendo la relación a la cual comúnmente nos enfrentamos al estudiar una obra, una partitura.

Desde este lugar también entendemos que iniciamos una senda que desestructura el tradicional lugar de la obra musical como patamar al cual como intérpretes anhelamos llegar. Según lo manifiesta la filósofa Lydia Goehr (GOEHR, 1992), estamos acostumbrados a operar en la interpretación de obras musicales en una estructura instalada a partir del inicio del siglo XIX, cuando el intérprete es colocado como una vía de fidelidad que lleva el mensaje de los compositores. Época en la cual los intérpretes tomaron el lugar de los compositores a la hora de viajar y llevar consigo sus músicas en las giras europeas. Es entonces cuando la fidelidad al texto se instaló como una necesidad a tener partituras más específicas desde las cuales los intérpretes, ahora diferenciados de los compositores que no viajaban, tenían el deber de reproducir las músicas con la mayor apropiación y fidelidad posibles (CARON, 2012).

En este sentido, la forma es la encargada de configurar el discurso musical,

el cual persigue un flujo temporal escindido del tiempo psicológico humano que nos recuerda nuestra condición mortal (BRELET, 1957). Murillo busca abrir una tangente que, abstrayéndonos de nuestra condición temporal a la cual estamos acostumbrados en el cotidiano de tiempo horizontal que tiende al fenecer. Persigue entonces la experiencia musical por sí misma. Sirviéndose de la forma como generadora y ordenadora de sus ideas creativas, el compositor adhiere en su escritura nociones de equilibrio, recuerdo y expectativa, desde las cuales se logre generar vínculos perceptivos para con quien entre en contacto con su música (MURILLO, 2012), bien sea interprete(s) o público.

Desde aquí establecemos la necesidad de diseñar caminos para convivir con nuestra temporalidad humana, creando a partir de ella, estrados ordenados donde nuestras empresas artísticas. En nuestro caso, al entrar en contacto con estas ideas, nos cuestionamos cómo aplicar al estudio interpretativo de *Difracción*, patrones formales instalados en su escritura. Por ello resulta interesante e indispensable para vincularnos como actores activos de la interpretación de una pieza, su inserción en formas procesuales que esquivan tratamientos convencionales en la interpretación, visando a acoger una oxigenación para con la obra musical que se desentienda de tratamientos donde la interpretación es encarada como un estadio pasivo, con relación a la composición. Texto, partitura, improvisación, experimentación, apropiación del lenguaje y estudio de las concepciones creativas del compositor van construyendo procesos de relación para con la obra.

Si tomamos los dos parámetros para desarrollar la improvisación como una imposición que recae en el intérprete, diríamos de forma anversa que también, siendo posible que el compositor dejara el recurso ausente de restricciones preguntaríamos ¿cómo así? Murillo cuenta con el poder de establecer desde su arbitrio como compositor, las variables que considere más acertadas para con la manifestación de su instinto estético. Este resultado, traducido en una partitura es el registro que el intérprete utiliza para interpretar esta voluntad.

Otro cuestionamiento que subyace del paso notación – improvisación – notación, es este tránsito. Evidenciamos la necesidad de asimilar a la partitura

explícitamente escrita como forma de construcción de sentido (DOMENICI, 2012) que nos sirve de soporte para construir una interpretación musical. Ambas secciones hacen de sus conexiones y diferencias, un vínculo, una especie de inercia que afecta recíprocamente a las dos partes de la pieza. Notación e improvisación referencian lugares distintos donde la interpretación puede vislumbrar desde ángulos diferentes, un mismo objetivo. Objetivo este, el concepto contenido en *Difracción* como pieza musical. involucrarnos con estas expresiones, nos abocamos a vivenciar una tensión reflexiva. Una relación de concomitancia que hace de ambos ejercicios, *las dos caras de la moneda*.

Su movilidad se manifestó como un transitar desde el cual las configuraciones sonoras desde la información que nos provee el compositor en cuanto a sus procedimientos armónicos, melódicos y contrapuntísticos, fueron la amalgama que acogió la asimilación de su apuesta creativa, visando a la aplicación activa de una interpretación que tome partido por la improvisación dentro del contexto notado. percepción que, a mi juicio, se deja ver en su escritura.

2.5 EL ABISMO EN LA MONTAÑA

Sabemos que después de este abismo nos faltaría poco para *coronar*. Llegados al punto de enfrentarlo vemos que hay dos indicaciones en el desfiladero; duración y longitud. Cuánto debemos tardar, demorarnos y/o durar y, qué extensión debemos cubrir para *inventar* lo que sea que vayamos a inventar en este espacio.

Puede ser que las hayamos apreciado *algo* en nuestro recorrido, aunque también puede ser que estuviéramos distraídos pensando en otras cosas. El tipo de interacción que tuvimos con nuestro alrededor en la parte previa al abismo, quizá pueda ser objeto de recuerdo de nuestra parte. ¿Por qué no pusimos más atención antes? ¿Qué podemos utilizar para arreglarnos la forma de fabricar un puente? Eso lo resolveremos yendo a buscarlos en la sección previa a la

improvisación. Hay mucho por hacer, porque la obra casi está recorrida en sus tres cuartos.

Para ilustrar esta situación que enfrenté en mis horas de estudio de *Difracción*, me remito a una experiencia en la cual fui guía del camino.

En el año 2015 subí por primera vez al *Pico Pance*, cuesta montañosa que se alza sobre Cali-Colombia, como una de las puntas más altas de la cordillera occidental (4100 m s. n. m.) A principios del año 2016 *ad portas* de mi viaje a Brasil arreglé una despedida simbólica; subir por segunda vez *Pico Pance*. Nuestros compañeros más experimentados en la montaña, los guías, desistieron de hacerlo por situaciones diversas. Quedamos tres personas dos de las cuales nunca habían subido. Ante la situación les pregunté a mis compañeros, si aceptaban mi experiencia como guía, a lo cual asintieron sin vacilación. Noches antes a nuestra arriesgada peripecia, nos reunimos con uno de los guías que se había retractado. Haciendo un esfuerzo enorme por recordar mi primera vez y acompañar sus instrucciones, me preguntaba ¿qué hubiera pasado si supiera de antemano que la próxima vez sería yo la guía? ¿Pondría más atención?

Es en este lugar donde hago una analogía con lo que manifiesta Sergio al referirse a la situación vivida por el intérprete a la hora de estudiar.

Mi solución fue pensar, es decir, si el intérprete realmente está en la capacidad de extraer, si está trascendiendo a la lectura, si está trascendiendo a la técnica, ¿cierto? va a ser capaz de insertar ahí sonoridades que van de acuerdo a la estética misma de la pieza

“Si el intérprete realmente entiende los elementos puestos en la partitura, no va a tener ningún problema con improvisar” Y claro, si le hubiera puesto cuidado al camino, no tendría ningún problema en ser la guía. Lo que pasa es que en situaciones normales, comunes y corrientes no estamos habituados a *profundizar* en este nivel de comprensión. La montaña cambia contantemente, llueve. Si tuviéramos la habilidad de conectarnos en el aquí y el ahora, sin tener distracciones perturbándonos. Parece que solo cuando salimos de nuestra zona de confort nos hacemos estas preguntas y detallamos más el camino. *Difracción* es una oportunidad a extrapolar nuestros límites.

Al poco tiempo de iniciar nuestro recorrido en la montaña, nos perdimos. Minutos antes estábamos en nuestro punto de partida donde nos tomaron los datos. Éste era el punto en el que debíamos cargarnos con agua porque después no había cómo acceder a ella hasta alcanzar el punto donde el guía de la ciudad me dio instrucciones. Por cierto, hasta ahí él se hizo responsable.

Al perdernos nos desviamos, el camino cerró en un estrecho que daba a una chorrera de agua de la cual seguramente bebimos y recargamos el agua más abajo. Pero el camino no nos conducía sino al más espesor y a una ladera de la montaña.

Antes de perdernos y sin reparar en lo que yo decía, hablaba de un campo de piñas. Debíamos pasar por ahí. Los hechos fueron diferentes y me estrellé con la divergencia de una cosa y otra, de la cual solo reparé cuando uno de los chicos se devolvió a preguntarle a los guías de punto aquel. “¿Cómo hacíamos para iniciar nuestro camino montaña adentro?” Contestaron “¡las piñas!” y “¡no se pueden perder así!”

Las piñas se quedaron en mi imaginación y si vibraron cuando la imagen se convirtió en una llamada de atención de los guardas de la montaña. Uno de mis amigos se burló de la incongruencia con la cual mi habla y nuestro recorrido se enfrentaron. Me refería a algo invoqué, algo que anhelaba distraídamente, cosa que el alrededor se fue encargando de enfatizar por su ausencia. Esta especie de distracción o despiste, hace parte también de las fascinaciones que podemos experimentar en nuestro camino creativo y siendo yo una intérprete que detentó un diverso recorrido sobre formas posibles de abordar la construcción de alternativas para conectar dos puntos atravesados por un abismo, me entero ya de que soy una guía si, del camino. Pero siempre llueve, siempre hay condiciones adversas, que por más que sea recorrida docenas de veces la misma montaña, ésta no será nunca recorrida de manera calcada e idéntica. Ni la montaña ni nosotros somos los mismos.

Entre risas apreciamos la discordancia entre las palabras y los hechos, los recuerdos y el ambiente que nos circunda. Esta condición también hizo parte mi proceso creativo el cual muchas veces se topó con la tremenda dificultad de saber enunciar mis ideas claramente, porque yo misma puedo tener, en mis

adentros, lo que quiero, la imagen, la idea, pero ello no garantiza en nada el ser entendida. A veces ni yo misma entendía mis propias pérdidas. Algo de despiste y fascinación hay en todo esto. La interpretación también nos brinda ese tipo de mirada al interior de nuestras ideas creativas, que nos sirven para hacer música.

(...) ¿Cuál es la relación entre técnica e intención? (...) habría para el intérprete una distinción entre una performance improvisada y una performance de un texto considerado la esencia del acto performativo? ¿Las “dos” actuaciones no están implicadas igualmente en procesos de construcción de sentido y necesitan de la técnica para su realización? (DOMENICI, 2012, p. 3)⁹

Si realmente estamos interpretando, profundizando y adentrándonos en un lenguaje. *Si realmente* entendemos y generamos un sentido crítico para con nuestro hábito de *trascender* aquellos signos que denotan una forma particular de expresar música.

Esta metáfora también la leo en la intervención topográfica que nos regala el compositor con su improvisación. Pero si hay algo, es la actitud, la experiencia, la calma que debemos tener. El guía quizá sí, debe ser un *alicerce*, un sustento al cual podamos acudir en caso de emergencia. Algo que siempre va a evidenciar el camino es, su irregularidad. La experiencia es entonces en lo cual debemos confiar, es casi la única herramienta que tenemos. *Caminante se hace al caminar*.

Un ejemplo simple de conocimiento práctico es el de "saber" cómo andar en bicicleta. Saber que montar una bicicleta es montando. Siguiendo el sentido del pensamiento materialista de Heidegger, el filósofo David Pears comenta: *Sé cómo andar en bicicleta, pero no puedo decir cómo me equilibrio porque no tengo ningún método. Puedo saber que ciertos músculos están involucrados, pero ese conocimiento fáctico viene después si es que llega, y difícilmente podría usarse en una instrucción.* (NELSON, 2014, p. 25)¹⁰

⁹Qual a relação entre técnica e intenção? E, por fim, haveria para o performer uma distinção entre uma performance improvisada e a performance de um texto considerando a essência do ato performativo? As “duas” performances não implicariam igualmente em processos de construção de sentido e necessitariam da técnica para a sua realização? Essas são as questões que surgiram durante o processo de criação de “Intervenções” e que serão discutidas aqui. (DOMENICI, 2012, p. 3)

¹⁰A simple example of practical knowledge is that of “knowing” how to ride a bicycle. To know how to ride a bike is to ride it. Following Heidegger’s sense of material thinking, philosopher David Pears remarks: I know how to ride a bicycle, but I cannot say how I balance because I have no

method. I may know that certain muscles are involved, but that factual knowledge comes later, if at all, and it could hardly be used in instruction.

2.6 LA IMPROVISACIÓN EN DIFRACCIÓN

Antes de abordar la improvisación y su cualidad metodológica explorada en la presente investigación, quiero exponer la relación entre forma e improvisación que en el contexto de la improvisación libre aborda el autor Rogerio Luiz Moraes Costa. (COSTA, 2002)

La improvisación es una acción, un venir-a-ser. En el lado de la recepción, ella no es un proceso de configuración de una escucha a partir de un objeto como es el caso de la escucha de una pieza compuesta anteriormente. En la improvisación, el objeto no existe *a priori*, ni *a posteriori*, o mejor: su existencia es absolutamente efímera – al mismo tiempo en que ella se hace, se deshace. Es una secuencia de actos. En el flujo de la performance, la memoria no actúa en el sentido de delinear para un supuesto oyente, una forma. Pensamos aquí en la forma como un proyecto global del compositor. Con este proyecto en mente es a partir de determinaciones intrínsecas al, que son posibles varios tipos de procesos generativos de materiales musicales que van a delinear la forma, proporcionando un sentido de unidad y organicidad a la obra en cuestión. La forma se forma a cada instante, tanto para los músicos partícipes como para el oyente. Así, si en la composición *a priori*, el compositor torna clara una forma haciendo con que, muchas veces las alturas, sonoridades, intensidades etc. (materiales) vengan a delinear la forma, en la improvisación libre no hay esta especie de prototipo abstracto (COSTA, 2002, p. 5, 6)¹¹

Si bien el contexto en el que se ubica la forma en relación con la improvisación es la instantaneidad en sí misma de su variante estilística en la improvisación libre, considero que el planteo apunta a definir por oposición qué es improvisación¹² y cómo podemos comprender su relación con la forma. Dos expresiones creativas que Costa nos auxilia en su comprensión.

¹¹ A improvisação é uma ação, um processo, um vir-a-ser. No lado da recepção, ela não é um processo de configuração de uma escuta a partir de um objeto (como é o caso da escuta de uma peça composta anteriormente). Na improvisação, o objeto não existe *a priori*, nem *a posteriori*, ou melhor: sua existência é absolutamente efêmera - ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma sequência de atos. No fluxo da performance, a memória não age no sentido de delinear para um suposto ouvinte, uma forma. Pensamos aqui na forma enquanto um projeto global do compositor. Com este projeto em mente e a partir de determinações intrínsecas a ele, são possíveis vários tipos de processos generativos de materiais musicais que vão delinear a forma, proporcionando um sentido de unidade e organicidade à obra em questão: a forma se forma a cada instante, tanto para os músicos envolvidos quanto para o ouvinte. Assim, se na composição *a priori*, o compositor torna clara uma forma fazendo com que, muitas vezes as alturas, sonoridades, intensidades etc. (materiais) venham a delinear a forma, na improvisação livre não há esta espécie de protótipo abstrato.

¹² Como lo aclara el autor al inicio de su planteo, la improvisación “no es un proceso de configuración de una escucha a partir de un objeto como es el caso de la escucha de una pieza compuesta anteriormente”

Por otro lado, resulta pertinente también retomar nuestro contexto notado más cercano a la improvisación como punto cadencial, que a la improvisación libre. Para ello retomamos el levantamiento realizado por Diogo de Haro¹³, sobre piezas para piano solo que cuentan con el uso de la improvisación como elemento constitutivo y en contrapunto a la escritura notada, en el contexto de la música contemporánea. En su texto “*IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO: PARÂMETROS PARA A EXECUÇÃO DA CADENZA DA PEÇA “THE DAYS FLY BY” DE FREDERIC RZEWSKI*”, de Haro nos ubica sobre la sección tradicionalmente correspondiente a las cadencias concertantes. Esto es, el punto cadencial en el cual la tradición compositiva dispuso un espacio para la realización de un discurso improvisado antes de la finalización de la obra solista.

Esta inserción vista a la luz de obras solistas del repertorio contemporáneo es retomada constantemente por el compositor norte-americano Friederik Rzewski, destacado por su vigencia y sentido crítico en lo que respecta a sus apuestas artísticas, y la personificación de un compositor, pianista e improvisador. (DE HARO, 2006)

Estos son entonces algunos ejemplares encontradas en la literatura pianística del siglo XX que cuentan con el uso de la notación e improvisación en gran medida personificadas por el compositor estadounidense Friederc Rzewski (DE HARO, 2006, p. 6);

- | | |
|--|-----------------------|
| - <i>The days fly by</i> (1998) | Friederc Rzewski |
| - <i>Klavierstück X</i> (1961) | Karlheinz Stockhausen |
| - <i>No place to go But Around</i> (1974) | Friederc Rzewski |
| - <i>Hyenas</i> ¹⁴ (1949) | Friederc Rzewski |
| - Dos de las <i>North American Ballads</i> (1978 - 79) | Friederc Rzewski |
| - <i>Which Side Are You On?</i> (1978 - 79) | Friederc Rzewski |
| - <i>Down By The Riverside Study War No More</i> (1978 - 79) | Friederc Rzewski |

¹³ Pianista e improvisador que realizó en sus estudios de maestría una investigación sobre posibilidades de abordajes para la construcción de la cadencia de la obra del compositor polaco Friederik Rzewski “*The days fly by*”

¹⁴ pieza que integra el ciclo *Hommage to The Squares*

En nuestro caso la improvisación en *Difracción* está ubicada en la sección que podría compararse por analogía a la cadencia de concierto. Como hemos visto, la improvisación cuenta con dos instrucciones; duración temporal y amplitud en el teclado del piano;

Difracción 5

quase agitato *rall*

una corda

Figure 4 Murillo, *Difracción* (c. 23 - 24)

Aquí el compositor nos invita a colocarnos como intérpretes en una situación poco frecuentada. ¿Qué aspectos hacen de *Difracción* una obra de esquivo el perfil tradicional de obra de concierto? ¿Cómo podemos entender una identidad sonora estética en la creación musical de Murillo?

“Lo que pasa es que es estimulante a la percepción, trasciende más allá de llevar a la realidad las notas. ¿Trasciende qué? ¿Cuáles son los aspectos que busca la obra? La exploración tímbrica, ¿cierto? Una búsqueda de otras sonoridades, ¿cómo asume el intérprete las sonoridades que están allí? ¿Por qué son diferentes de las acostumbradas, por ejemplo, a las provenientes de un repertorio más tradicional? ¿Cómo entiendo la forma, cómo entiendo los contrastes que están desde el inicio hasta los últimos cuatro o cinco compases que están en la octava superior? ¿Cierto? ¿Cómo llego hasta allá? Si tu vez allí en el texto que teníamos de la maestría, mi disertación, hablo del aglutinamiento de estas cuatro notas, sib – fa – fa sostenido – sib – si becuadro. Cómo las lleva a un punto hasta saturarlas. Por eso pongo el pedal allí hasta el fondo, para que queden resonando y, cómo entiendo que luego eso tengo que equipararlo o contrastarlo con lo que viene después de toda esa escalita que va subiendo. Es ese tipo de cosas que obviamente pueden estar, encontrarse en otros repertorios,

pero lo que tú dices, esto no es para mostrar virtuosismo. Puede ser que sí sea otro tipo de virtuosismo”¹⁵

Una de las cosas que pude constatar al momento de improvisar fue que, si tomaba como referencia solo uno de estos dos grupos que caracterizan la expresividad de la pieza, esto es, o la temporalidad fluctuante o los intervalos, notaba que algo quedaba a media marcha. Esta es una cuestión que levanto luego de escuchar las grabaciones de mis estudios. Cuando hago de ambas características, posibilidades que van apareciendo y dando paso la una a la otra, sin denotar la exclusión de la una sobre la otra, el sentimiento de abismo que me generaba el antes y después de la improvisación logra sublimarse.

De hecho, se convirtió en una especie de danza entre cada estadio creativo de la pieza. Dicho en pocas palabras, lograr que quien quiera interpretar *Difracción* esté en la disposición de aplicar en la improvisación, la asimilación de los elementos interválicos constitutivos de la pieza. Elaborar aquel tránsito de minuto y veinte aproximadamente que le corresponde al intérprete en su cualidad de performer, lanza una serie de potencialidades que vistas desde mi convivencia con el texto de *Difracción*, esto es con la notación de la obra, develan toda una gama de cuestionamientos que en última instancia pueden ponerse en contrapunto con lo que sucede en la práctica.

En mi caso, desarrollé mis experimentos de improvisación bajo la guía de interpretar tres versiones de *Difracción*, las cuales estuvieran distinguidas entre sí por grados de cercanía y lejanía, determinados por aquellos elementos que le son más propios a la notación de la pieza, según la continuidad de la forma. Por otro lado, juzgar desde la escucha de mis grabaciones si aquellos grados detentados *a priori* sobre mis ejercicios performativos, fueron un resultado que apoyó su cometido inicial, o si se distanció de lo planteado, qué fue lo que sucedió en la práctica. Respecto al compositor también levanto hipótesis sobre la distinción entre aquello que busca con su obra y aquello que realicé en mis diferentes estados creativos para con su obra.

¹⁵ Véase Apéndice – Entrevista al compositor

Obturando entonces el lente en mis procesos sobre interpretación - improvisación, es entonces pertinente adentrarnos en la pormenorización de mis apuestas, caminos, métodos, logros y resultados.

Desde el punto de vista formal la improvisación está dispuesta para ser un conector entre las dos secciones notadas. En un punto puede vérsela como un abismo, un reto, un espacio tentador para experimentar o bien, improvisar como el – la intérprete le resulte más viable.

La improvisación es entonces un abismo que debe ser ocupado por la comprensión del texto, de la notación, que en potencia se revela como el lugar desde donde el intérprete va a nutrirse para improvisar. Y en la práctica, ¿La utilización de estos elementos garantiza una performance que logre esa unidad formal expuesta por Murillo?

La memorización y la improvisación se convirtieron en aliadas de un mismo fin, no sin ser en principio expresiones aparentemente disociadas en mi práctica como intérprete. Este campo de permeabilidad entre notación e improvisación lo fui adquiriendo a medida que me entrené en esta experiencia, dándome la oportunidad de vivenciar la posibilidad de adquirir la práctica de la improvisación como fuente potencial para la construcción de una apropiación particular de obras de nuestro repertorio pianístico.

Se aprecia mi reacción que en primera estancia fue incisiva y no tomé todo el revuelo causado en clase como algo que me fuera bienvenido.

¿Por qué a mis colegas les parece que las dos peticiones explícitas que pone Sergio para hacer la improvisación son una especie de coartada a la libertad del/la intérprete? creo que las limitaciones las tenemos en la cabeza y personalmente me resulta más difícil tener un *todo* para escoger, que abrirme a la posibilidad de jugar con dos elementos; duración y registro. Me viene a la cabeza la vez que improvisé en los pianos dañados del conservatorio. Este ejercicio me dio la sensación de tener ante mí una infinidad de posibilidades gracias a las cuales la restricción que le era natural a aquel instrumento, denostado por los pianistas como desafinado y con el mecanismo dañado, un lienzo maravilloso para experimentar. De hecho el encargado de prestar los pianos se sorprendía de mi intensión de ir justo a los peores pianos, siendo que la prioridad era para los pianistas, con lo cual podíamos, en la medida de la disponibilidad de salones escoger salón con pianos no tan terribles.¹⁶

¹⁶ Véase - Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

Un poco atribulada por preguntas de colegas al respecto de las “limitaciones” de una improvisación que hace parte de una configuración, es decir, que es uno más de los elementos a ser interpretados en *Difracción*, me preguntaba;

“¿Por qué la mayoría de veces tendemos a saltar cuando hay restricciones, y no tomamos ello como una posibilidad potencial a establecer límites y, a partir de ello, jugar con las reglas puestas por el compositor y arreglárnosla en cuanto a creatividad y demarcaciones se refiere?”¹⁷

En el caso de que no existieran restricciones en la improvisación, también contaríamos con la paradoja del “no límite”, es decir ¿y si no los hay, esto no dejará mucho qué desear de la seriedad y/o pertinencia de lo que el compositor busca al incorporar en su escritura una improvisación? ¿No es ya una limitante tener un blanco?” La idea de infinito es una abstracción que se nos dificulta aprehender, pensar, asir.

Cuando Tomás traduce la *proaíresis* aristotélica como *electio* (y la *búlesis* como *voluntas*), el cambio paradigmático está en gran parte cumplido: la libertad pronto devendrá capacidad de actuar aquello que está presupuesto en la posibilidad del sujeto de ser él mismo y no otra cosa. Libre albedrío como auto instauración de una subjetividad absolutamente dueña de su propia voluntad. Desde este punto de vista, queda en plena evidencia la relación histórico-conceptual entre esta concepción de la libertad y las restantes categorías políticas de la modernidad, desde la de soberanía hasta la de igualdad. (ESPOSITO, 2006 p. 117)

Libertad fue en medio de mis experiencias con *Difracción*, un agente movilizador que retomando el planteamiento del filósofo Italiano Roberto Esposito, me ayudó a generar una capacidad de actuar, comprendiendo en ella también su posibilidad y carácter limitado. Es en esta limitación que encuentro un panorama donde son aceptados los límites, parámetros propuestos por el compositor, como características que son sujetas a múltiples transformaciones.

¹⁷ Véase - Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

Trasladando ello a mis experimentos de improvisación, más específico sea el rango de actuación de mis experimentos de improvisación, menos problemas tuve con la apelación a ser o no libre. Con ello me visualizo entre la paradoja de verdades y certezas, que puedan acentuarse por fuerza de costumbre, me entero de que aquello que se presenta como algo inamovible, ahí donde parece estar todo dicho, es donde hay que darle la bienvenida a lo extraño.

Saber cuánto dura un discurso improvisado sin tener aparatos que indiquen cuándo iniciar y acabar algo, y sentirme cómoda dentro del límite demarcado en el teclado del piano fueron bloqueos, o más bien, restricciones que generaron ideas creativas encausadas por otras instancias.

Similar al modo en que una actriz/actor encarna un personaje, busqué reproducir un estado anímico para de forma análoga, insertarme en esta temporalidad. Me fue posible aproximarme con bastante certeza a la duración de minuto y veinte segundos apuntada por Murillo, sin ser ella perturbada por el paréntesis que aparentemente pueda discontinuar la pieza. Una sensación que levitara entre sus transiciones *notación-improvisación-notación*.

(...) por un lado, el actor no puede pretender elegir o rechazar el rol que el autor le ha asignado; por otro lado, tampoco puede identificarse sin más con este rol. “Recuerda –escribe Epícteto– que tú eres como un actor en el rol que el dramaturgo ha querido asignarle; brece, si lo quiso breve, largo, si lo quiso largo. Si quiere que interpretes el rol del mendigo, interprétalo convenientemente. Y faz lo mismo para el rol de lisiado, de magistrado o de un simple particular. A ti no te corresponde elegir el rol, sino interpretar bien a la persona que te ha sido asignada, eso depende de ti” (*Manual*, XVII). Y, sin embargo, el actor (como el sabio que lo toma como paradigma) no debe identificarse completamente con su rol, confundirse con su personaje. “Pronto llegará el día –advierte todavía Epícteto– en que los actores creerán que su máscara y sus vestidos son ellos mismos” (*Disertaciones* I, XXIX, 41). (AGAMBEN, 2012, 68-69)

El impulso, su direccionalidad, percibir la cualidad del sonido, escuchar. Todo esto hacía de *Difracción* una atmósfera calma y propicia para hacer del evento sonoro una oportunidad en la cual pudiera estudiar esa sensación actoral/interpretativa que me hiciera entrar en un tiempo. No es perder la noción del tiempo o entrar en una mística que me aleja de algo muy puntual. Es, era *ser* el tiempo de la pieza. O enunciado de otro modo; perder la noción del tiempo lineal.

Para llegar a estas posiciones/reflexiones tuve que convivir con opiniones externas. Colegas, amigos/as y mi orientadora, personas a quienes les preguntaba sobre algo específico. En mayor relevancia están las opiniones de colegas, ya que muchas me causaron extrañeza. Buscar respuestas o mejor dicho, encontrar maneras de convivir con ellas, al igual que rastrear la génesis de algunas perturbaciones sobre valores que me estaban siendo cuestionados.

Es necesario tener la idea de lo infinito, la idea de lo perfecto, como diría Descartes, para conocer su propia imperfección. La idea de lo perfecto no es idea, sino deseo. Es el recibimiento del Otro, el comienzo de la conciencia moral, que cuestiona mi libertad. (LÉVINAS, 2002, p. 106)

Estas cuestiones circundaban en torno a la identidad, la libertad, el tiempo y la transgresión del lenguaje formal del compositor. Valores que siempre estuvieron retumbando en mi cabeza.

3. INVESTIGACIÓN ARTISTICA

Entendemos en la investigación artística una bandera que se iza como portavoz del/la intérprete. Forma y método amparado en el conocimiento experiencial. A partir de y en concordancia con lo expresado por la pianista e investigadora Catarina Domenici (DOMENICI, 2012), como intérpretes estamos en la capacidad de gerenciar nuestros caminos creativos, sin necesidad traer metodologías listas, que pueden funcionar para otro tipo de procesos investigativos. Contando con el aval de nosotros mismos para hacer uso de *nuestra voz*, y reconocer en ella lo valioso del testimonio en primera persona del/la artista, lo consideramos para destronar paradigmas gracias a los cuales a la interpretación históricamente se la ha relegado a un lugar de sumisión.

Tal actitud remite al paradigma tradicional de la interpretación musical al buscar justificaciones de orden analítica y/o musicológica para la toma de decisiones interpretativas, sin considerar la totalidad de la integración de los conocimientos tácitos y explícitos que caracterizan a la práctica. (DOMENICI, 2011, p. 6).¹⁸

La entereza y dominio de nuestra actuación como intérpretes depende también de su vigencia en nuestra contemporaneidad. Por ello cada vez se hace más urgente hacer de la investigación artística, un lugar que le brinde a la interpretación sus propias formas de entenderse y rastrear, en lo posible la pregunta sobre el cómo. Apartándonos de epistemes que de manera externa puedan tener por objeto de estudio a la música y/o sus distintas acepciones, en la investigación artística se genera el contrapeso necesario para entender que, en la diversidad de especialidades y enfoques investigativos, habita también el camino de saber sobre el *cómo* desde un testimonio en primera persona.

...es necesario insistir que este tipo de investigación es una actividad específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en sí misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc. (LÓPEZ-

¹⁸Tal atitude remete ao paradigma tradicional da performance musical ao buscar justificativas de ordem analítica e/ou musicológica para a tomada de decisões interpretativas, sem considerar a totalidade da integração dos conhecimentos tácitos e explícitos que caracterizam a prática. (DOMENICI, 2011, p. 6)

CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 40)

Investigación Artística según lo formula Robin Nelson en su libro *Practice as Research in the Arts* (NELSON, 2013), es un método que se amolda a los procesos creativos artísticos. Tomando nuestro quehacer cotidiano como punto de partida, recorrido y llegada, obturamos las rutinas o *modus operandi* como puntos de apoyo. En una investigación artística, abrimos una oportunidad para rastrear *cómo resolvemos* algo que cotidianamente podemos estar en capacidad de gestionar en sentido práctico.

Quizá nos sorprendamos con el hecho de ignorar cuales son las características de nuestras rutinas, qué hacemos y cómo logramos obtener uno u otro objetivo en nuestra profesión. Esto nos conduce a tener una experiencia útil a nivel personal, que puede o no convertirse en nuestro objeto de estudio. Si nos aventuramos a darle la oportunidad a que estas preguntas hagan de nuestras rutinas de estudios, un lugar donde siempre debemos andar con lupa, abrimos ante nosotros posibilidades de hacer partícipe a nuestra experiencia de saberes colectivos. Es decir, sería un logro investigativo, el cual tiene atrás de sí toda una sistematización de la experiencia.

En caso contrario vamos estudiando día a día sujetos a nuestros antojos, los cuales tienden o no a ser metódicos. Tenemos una senda centrada en la individualidad siendo ésta un campo de autoconocimiento inagotable. También corremos el riesgo de tornar nuestra labor como intérpretes en algo misantrópico y accesible solamente a nuestro cerco personal.

Estos conocimientos particulares a cada artista, que en su singularidad configuran el conocimiento vívido y cotidiano de su profesión son de importancia vital a la hora de contemplar como posible una investigación artística. Es por esto que buscamos aportar al desarrollo y visibilidad de procesos que, en pequeña escala, conforman la interpretación musical en su dimensión práctica (DOMENICI, 2012). Abrimos con ello la posibilidad a vislumbrarnos como partícipes de un área del conocimiento que se expresa desde su construcción metodológica, hasta sus resultados, productos, conocimientos y aportes.

La forma en la cual nos movemos en una investigación de esta naturaleza es, registrando, analizando, reflexionando y generando estrategias que nos sirvan de señalizadores (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014). Esto nos ayuda a tantear caminos y tener ideas de posibles direcciones y posteriores desarrollos de nuestra investigación.

Administramos las actividades en su entero recorrido, con el objetivo de mejorar y renovar un sentido crítico que poco a poco nos va enseñando cómo fabricar nuestras propias herramientas. A lo largo de este proceso también podemos apreciar que, si aprendimos sobre su fabricación, podemos afinarlas para puntualizar en detalles y grados de complejidad.

Nuestras rutinas nos sirvieron también para adquirir autoconciencia, lo cual nos brinda la posibilidad de observar contornos, andamios y bocetos que dicen mucho del lugar en donde se asientan el *cómo hacemos lo que hacemos*. Teniendo ante nosotros un campo experimental dispuesto al conocimiento singular del artista, abrimos las ventanas hacia la reflexión, dosificando el margen de recurrencia al cual podemos estar acostumbrados a obrar y tomar decisiones por instinto, casualidad o reflejo. Buscamos entonces, aprender a manipular este conocimiento, al contrario de quedar siempre a merced de *salir del paso o saber resolver*.

Vamos analizando el camino de forma análoga a como lo haría un topógrafo que mide los suelos buscando referencias. En estas acciones observamos a medida que avanzamos, cuáles son las preguntas que nos movilizan y retumban dentro de nosotros, algo que nos impulsan a continuar. Éstas muchas veces nos acompañan sin ser detectadas. Una especie de perennidad permea a una investigación artística y esta no es la excepción, agregándole el hecho de estrenarnos en la experiencia de aprender a investigar.

También apreciamos que las preguntas se dejan ver *entre* las actividades que planeamos y *en* el ciclo que oxigena a la práctica en sus ensayos, pruebas y errores. Aprendemos a crear actividades que informen nuestra práctica,

enfocándonos en el detalle y con ello, ampliar la profundidad de nuestras observaciones sobre zonas del camino específicas.

A lo largo de todo este proceso vamos estableciendo relaciones de familiaridad con el hábito metodológico, cuestión que en suma es uno de los aprendizajes más importantes de este proceso; aprender a ser metódicos. A veces como artísticas tendemos a hacer caras y a mirar de modo no muy simpático esta palabra o todo lo que ella connota, aún más si se trata de personas jóvenes.

También nos resulta importante evidenciar una especie de *construcción en obra negra*, un montón de escombros en constante movimiento o simplemente un polvero. Con el objeto de plasmar en trazos y bocetos los detalles que configuran el camino particular para llegar a resultados y conclusiones, también adquirí el hábito de atesorar los procesos, que al igual que los resultados son de suma importancia para rastrear resultados y productos artísticos.

Es por esto que entendemos al camino como valioso e importante en sí mismo, gracias al cual tenemos la oportunidad de llegar a conclusiones y resultados que prueben o no estar en consonancia con hipótesis previamente apuntadas.

La investigación artística es, una puerta hacia la emancipación.

3.1 MATERIALES Y MÉTODOS

Encausando entonces mis búsquedas bajo recursos de documentación cualitativa según lo señalan los autores del libro *Investigación artística en música* (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014), conté con el registro de mis secciones de estudio para formular retrospectivamente, procesos involucrados en mis búsquedas creativas como intérprete/investigadora/improvisadora y sus resultados en el sentido práctico de esta conjunción disciplinar. El epicentro desde el cual están obturadas estas reflexiones metodológicas desarrolladas desde la práctica pianística, generaron

una serie de encuentros abiertos al debate que tuvieron lugar con colegas, mi orientadora y el propio compositor. En primera instancia se encuentran mis rutinas de estudios documentadas en grabaciones de audio tanto de secciones de estudio, como de performances al vivo, grabaciones de los encuentros con mi orientadora junto con colegas a partir de los cuales levantaba preguntas y actividades planeadas en mis diarios de estudio. También conté con registros escritos y grabados, notas hechas antes, durante y después de los eventos relativos a mis experiencias cotidianas con el piano, circunscritas al estudio experimental de *Difracción*. En segunda instancia conté con los recursos de la entrevista semi-estructurada hecha al compositor, para presenciar desde mi puesta en escénica, qué generó en el compositor toda la serie de variables cuestionadas por mi investigación que estuvieron involucradas en el diálogo de la notación y la improvisación en su pieza. Y por último tuve la posibilidad de establecer contacto con la intérprete Anne Marques Catarin, quien en el año 2012 estrenó *Difracción*, con lo cual tuve acceso a un tipo de experiencia que, al enfrentarse por primera vez con la improvisación como forma musical discursiva, tuvo suceso y calidad interpretativa (nota al pie con la cita a Sergio que está en la entrevista)

Según lo expresan Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal este tipo de documentación para con la práctica artística, son de cuño cualitativo. Su cercanía, instantaneidad y retrospectiva sobre las rutinas de estudio, convierten al cotidiano relativo al fenómeno estudiado, en un universo potencial de posibles enfoques, obturaciones y abordajes sustentados en estos soportes, registros y elementos cualitativos que, según sean dirigidas las necesidades artísticas y criterios particulares de quien investiga (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 109). direccionamos el modo de evaluar nuestro desenvolvimiento a lo largo del proceso investigativo, creativo como evento general, y en cada una de las etapas vivenciadas, como forma procedimental de avanzar hacia la consecución de un producto artístico.

Por un lado “nos interesa una práctica específica”, que en este caso se refiere a la interpretación de *Difracción* y su abordaje experimental en cuanto a su notación e improvisación. Por otro lado, tenemos la “singularidad y distinción” que surge del diametral opuesto a la integración de un colectivo

(LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 109). es decir, todo el andamiaje metodológico, procedimental y evacuativo del proceso creativo - investigativo, depende de una persona, quien es la encargada de gestionar sus actividades cotidianas con lo relativo a sus rutinas de estudio, soportes, registros, documentos y eventuales feedbacks que según sea la orientación y necesidades de la investigación, se seleccionan y establecen criterios de evaluación del conglomerado, selección y conclusiones del proceso y resultado artísticos. Entonces surge la necesidad de dar voz a la óptica en primera persona, constantemente interpelada por la necesidad de exponer sus preguntas, búsquedas y criterios para entenderse con su objetivo artístico/creativo, abordado desde la mediación de la investigación artística.

Cuaderno o diario de campo según lo apuntan Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 109) es un registro escrito físico o digital “donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación”. En nuestro caso nos referimos al diario de estudios como el lugar donde la reflexión tiene su soporte en la escritura, dialogando con mi propia visión sobre los estudios y experimentos concernientes a Difracción. En muchas ocasiones algunas tensiones sobre problemáticas que perturbaron las secciones de estudio al piano, necesitaron de un amigo cuaderno que destapó una serie de inquietudes, dudas y nebulosas, luego éstas transformadas en preguntas prácticas para emancipar y en ocasiones resolver (a veces sin proponérmelo) dificultades técnicas, expresivas y abrir nuevas posibilidades a la reflexión crítica sobre mi relación con *Difracción*.

Al estar estudiando piano, el diario de estudio se transformaba en notas que muchas veces me sirvieron de trampolín para bosquejar actividades posteriormente puestas en práctica. Este cuaderno o serie de ellos no solo me sirvió de confesionario donde fotografiaba de una u otra forma mi singularidad como intérprete y persona plasmando mis secciones de estudio in situ, sino que también fue el motor que generó ideas y actividades premeditadas. Estas últimas, según lo plantean López Cano y Úrsula San Cristóbal, serían las notas de campo: apuntes hechos con un lenguaje directo y conciso que sirven de soporte objetivo en cuanto se está en la marcha de la acción, estudio o actividad artística que se esté ejerciendo (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 109).

En mi caso existió una convergencia entre las notas y los diarios de estudios, en cuanto a su soporte físico. Ambas modalidades de escritura fueron recolectadas en el mismo cuaderno donde se fue recogiendo todo lo relacionado con la investigación. buscando resolver dificultades técnicas, expresivas, rítmicas o motivicas por mencionar algunas, o ejercitarme en habilidades temporales sobre la consciencia interna del tiempo, la espacialidad, textura y concreción de una improvisación con inicio, nudo y desenlace, surcos, reflexiones sobre mis hábitos cotidianos como intérprete, inquietudes y preguntas vecinas desde afuera, desde los otros y mis consiguientes respuestas. Todo esto englobado en una especie de debate en torno a mi objeto de estudio, vista desde diferentes ópticas, plasmadas en los soportes cualitativos mencionados.

Esta conjunción entre diarios y notas de campo en un mismo cuaderno también conviven con reflexiones de campo, hechas en parte escribiendo y/o grabando mis pareceres sobre aspectos, en su mayoría inquietantes los cuales muchas veces podían perturbar la propia actividad del estudio al piano. Las reflexiones de campo registradas tanto en forma escrita, como de forma grabada sirvieron para desahogar tensiones mentales, lo cual ayudó mucho a despejar mis rutinas de estudio. En estos momentos era común ir atrás de la palabra misma, de la escritura como una expresión que, en sí, descorre el velo de tensiones, muchas veces arrojándome a la opción práctica del cansancio y agotamiento. Algo normal en el querer conseguir algo específico y encontrarse a la vuelta de la esquina con la frustración. Las conversaciones o monólogos grabados en el celular tenían un espacio fuera de la sala de estudios donde la mayoría de veces, sorpresivamente llegaban ideas, respuestas, opciones antes impensables desde mi contacto in situ con el piano.

Con apoyo de las notas, el diario y los registros, se abre el turno del pensamiento, de la reflexión y la producción de conocimiento. En este espacio se pueden hacer hipótesis o nuevas preguntas de investigación; reflexiones metodológicas; detectar nuevas tareas de investigación; reconstruir la agenda, etc. (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 109)

Esta herramienta que quizá tenga un carácter informal en cuanto al carácter organizativo del cómo conducir un proceso creativo desde la investigación artística. Lo interesante en este caso es que también tiene lugar la inmersión en momentos reflexivos que vistos desde una perspectiva pueden arrojarnos en caminos enteramente plagados de subjetividad, o bien servir de válvula de escape.

En nuestro caso los materiales utilizados como registro y soporte a la presente investigación fueron¹⁹;

- Entrevista al compositor: Este recurso fue implementado en la presente investigación como forma de comunicación explícita y feedback con el compositor Sergio Murillo. A partir de esta entrevista fue posible constatar el tipo de reacciones, respuestas, pareceres y, sobre todo, la pertinencia de mis experimentos para con su pieza *Difracción*.
- Transcripción de grabaciones y apuntes: Un par de herramientas utilizadas como válvulas de escape que buscaban hacer una especie de retrato hablado, en momentos donde quizá fuera terapéutico u emancipador hablarle al grabador del celular y/o escribir en mi cuaderno de estudios. Un recurso que, desde la visión macro de la investigación, puede dar pistas sobre momentos específicos en los cuales es necesario establecer desde qué lugar/situación fueron tomadas ciertas decisiones, cómo se modelaron los caminos experimentales de la investigación respecto a las inquietudes plasmadas en estos registros verbales/escritos y el direccionamiento que tuvo la investigación en un recorrido temporal visualizado en el transcurso de la maestría.
- Grabaciones en audio de secciones de estudio: Estos registros fueron organizados en orden cronológico. Conforme sucedían las jornadas de estudio diario en torno a *Difracción*, fue posible obtener muestras continuadas del estudio de la pieza. Para objetivos de performativos, fueron tomadas como referencia las secciones de estudio grabadas en un

¹⁹ Véase Apéndices A, B, C y D

radio temporal de la semana previa al segundo recital de maestría. Los cinco archivos seleccionados cuentan con buena calidad de audio, duración y concisión cercana a la práctica objetiva del tiempo sugerido por el compositor y variedad de enfoques en cuanto a recursos de tempo, motivicos, rítmicos y melódicos. Con ello puede apreciarse, la aplicación de las diversas experimentaciones sobre la interpretación de los materiales notados y su aplicación a la improvisación. De estos experimentos fueron seleccionadas cinco muestras en las cuales podemos apreciar las distintas apuestas experimentales practicadas en *Difracción*.

- Grabaciones de *Difracción*: Como parte de la interacción entre la experimentación y el estudio de la pieza, fue posible obtener registros de la performance de *Difracción*, tanto en los días previos al segundo recital de maestría, como el día en que sucedió dicho evento. Estas grabaciones se ubican en el mismo radio temporal previo de una semana, al igual que los ejercicios de improvisación mencionados anteriormente. Con ello podemos obtener un respaldo práctico de la pieza en su unidad, a la par de establecer los correspondientes estudios experimentales en cuanto a la improvisación se refiere. Contamos con cinco archivos muestras performativas de *Difracción*, incluyendo en esta selección la grabación de la pieza en el segundo recital de maestría.

4. PROCESOS

La primera de mis estrategias utilizadas tuvo como punto de partida lograr de improvisar 10 minutos grabando. Casi siempre, al terminar me percataba de haber intuitivamente cumplido con el tiempo o acertado por exceso o defecto en aproximación.

Para aumentar la dificultad, iba restringiendo la duración de las improvisaciones en orden decreciente, descontando de 30 a 60 segundos. Dado el caso de equivocarme por un margen mayor a un minuto, por exceso o defecto, atendía la duración registrada por mi grabación como una nueva meta. Así desenhabraba y enhebraba constantemente el tiempo vívido en mis ejercicios de improvisación. Y todo esto lo hacía alternando con el tener la partitura de *Difracción* frente a mí, seleccionando mentalmente los materiales a los cuales quería enfocarme improvisando.

La variable del registro limitado del teclado distó mucho de ser un problema, lo cual fue acogido como un factor que podía ser o no tomado en consideración a la hora de grabar mis ejercicios de duración. Adquirido el reflejo de la duración, me aventuré a insertarla en la interpretación, en el recorrido de inicio a fin de la pieza. Sin embargo, también conté con otras variables. ¿El lenguaje en el cual improvisé para adaptarme a una duración determinada, contemplaba la escritura de *Difracción*? Consciente de tener ante mí, varias sendas por las cuales podía experimentar, me aventuré a hacer de las posibilidades, hechos. Muchas veces acogí citas y sonoridades de la pieza en cuestión, como parte fundamental de mis ejercicios. En el fluctuar entre contenidos presentes o ausentes del discurso compositivo de Murillo, radicó más en la necesidad de oxigenar mi estudio pianístico.

La mayoría de veces ello estaba alternando con el estudio del repertorio de mi maestría, con lo cual conseguía distracción tanto para un lado como para otro. Por ser *Difracción* también parte del repertorio que estudié, me enfoqué en las principales dificultades que evidencié, junto a mi orientadora. Principalmente;

- Contrastes tímbricos en la textura polifónica

- Manejo y dominio de varios tipos de pedalización
- Diversidad de fraseos para discurrir en la temporalidad *rubato non tanto*

Ésta fue una de las preguntas que me fue formulada en una de las reuniones sobre investigación artística que tuve con mis colegas y orientadora. Aprender a improvisar dentro de un tiempo objetivo, en aquella unidad cíclica marcada por el reloj me dio las llaves para adentrarme en la temporalidad sugerida en *Difracción*. Siendo la percepción del tiempo una variable que depende de nuestros estados de ánimo, distractores y medio ambiente busqué una sensación, la cual me permitiera adentrarme en aquello constantemente acentuado por el compositor respecto al tiempo psicológico de la música.

Enero – abril de 2017 Ausencia de grabaciones

Pensarme en el aquí y ahora, ¿para qué grabarme si justo en ese intento por detener el tiempo, pasa? No tiene sentido acumularlas (las grabaciones) si nunca las escucho, además les he cogido cierta aversión. Y ¿por qué? Porque estoy en una especie de bola que nunca para. Implicaría detenerme a escuchar algo que ya pasó. No sé, es complicado. Mi cuestión es simplemente esa, no quiero grabar porque lo único que deseo es escucharme en el aquí y ahora, con todas las paradojas que esto implique.²⁰

Un ejemplo sobre ese salir de mi rutina (itálica) se evidencia en el hecho de mi negativa a grabar, esta, relacionada con la instantaneidad del acto creativo - musical y su esencia efímera. En parte esto devino de mi contacto con literatura referente a la improvisación, que venía ya siendo instigada desde la lectura de *El perseguir* de Julio Cortazar. Si bien mi actitud se alejó de una decisión premeditada y que tuviera sustento metodológico, tuvo efectos prácticos en mi proceso inicial de contacto con la investigación artística. Es decir, empecé a grabar cuando inicié la travesía de ubicar mi objeto de estudio en la Investigación artística. Por otro lado, nunca antes en mi vida como pianista había tenido un enfoque tan marcado sobre la improvisación y eso en esta primera instancia se

²⁰ Véase - Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

vio reflejado en sentido práctico en una especie de deuda experimental para con mi práctica, que de una forma u otra quería desentenderse de la grabación. Por un lado, ya antes de iniciarme en la Investigación artística, grababa. Era un hábito que, entre otras cosas, me servía de ente - observador externo, que podía llegar fácilmente a intimidarme, pero que también fácilmente conseguía dialogar con ese objeto. Abrazado en mis rutinas anteriores a mi inserción en la Práctica de la Investigación artística (NELSON, 2013), me era bienvenida la posibilidad de practicar performaticamente ante la grabación en audio. Esto siempre me hizo propensa a sentirme segura de mis experimentos y no solo ello, sino, segura de las piezas que estuviera estudiando.

Entonces esa suerte de efecto secundario que inicialmente tuve en mi experiencia con mi objeto de estudio fue, a la luz de una óptica que recapitula un recorrido enteramente involucrado con un estudio al piano reflexivo, un campo de construcción de preguntas y un espacio de (des)armarme, una etapa importante para entender cosas que solo la experiencia y el error abrazan; ¿qué es lo que no se debe hacer? Ello no lo contemplo como una falla, error o dejadez. Algo o bastante hay de rebeldía, sin embargo, esta oposición a la grabación me dio la oportunidad de volver inexperta ante algo que antes había logrado sobre el hecho de incorporar a mis rutinas de estudio, el soporte de la grabación y esa visión de un tercero que nos suele producir inseguridad. Esta especie de paréntesis en mi desarrollo como pianista fue luego un objeto, de hecho, de los primeros que tuve que encarar como dificultad a solucionar, en lo respectivo a metas a corto plazo para cumplir en mis actividades diarias.

(...) Pero yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas, hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. (CORTAZAR, p. 5-6)

De vuelta a la grabación experimenté una suerte de péndulo hacia el otro extremo. Olvidaba prender o apagar el celular, olvidaba que éste estaba grabando, pasaba de largo sobre el hecho de estructurar los clips grabados. En

esta etapa cuento con grabaciones largas. Si bien en promedio me dedicaba una hora al día a realizar mis experimentos sobre improvisación, estos recorridos “sin guión” duraban en promedio entre 45 minutos a una hora. Alcanzado en estos momentos un dividendo positivo en cuanto a la reconquista y retorno a la grabación. Sin embargo era pertinente también, ajustar el terreno ganado, las herramientas desarrolladas en mi contacto con la materia musical, para potenciar acciones específicas, depurar experimentos y enfocarme en destrezas metódicas, ya desde el objetivo consciente de organizar mi práctica artística, sabiendo de qué manera podía incorporar mi experiencia, experimentos, hallazgos, preguntas y reflexiones inquietudes, a hacia vía que pudiera tornarse metodológicamente compatible con mi trayecto que pudiera corresponderse y apoyarse en la Investigación artística.

El hilo de Ariadna entonces, por las fechas del comienzo de mi último semestre de maestría me sirvió de metáfora para rastrear en medio de mis arrosos hacia el laberinto, la idea de fotografiar los movimientos, aprenderme sus cruces y caminos como una forma de convivir con la prueba, ensayo y error que constituye el bucle experimentar desde el cual avanzan nuestras instancias creativas. Utilizaba estas figuras para arreglarme la forma de asimilar la irrupción, fresca y novedad de la práctica artística y sus soportes documentales.

¿Necesariamente deberá notarse que estoy improvisando? Si se nota el *shape*, “¿eso le gusta o le resulta incómodo al compositor?”. Descubro que en estas preguntas hay un rezago de herencias adquiridas antaño, las cuales hablan de nuestra tendencia aparentemente natural a preguntarnos qué quiere el compositor, sin dejar también puesto sobre la mesa, qué queremos nosotros como intérprete. ¿Vamos dejándolo todo al camino, si, ya más adelante aparecerá nuestra intensión o se aclarará...Más adelante? ¿De qué? No estoy diciendo que las cosas deban estar claras desde un inicio. Digo que la pregunta debe plantearse conjuntamente con aquella famosa sobre lo que quiere el compositor. Esta pieza por tener justamente una improvisación hace evidencia una cuestión que deberíamos abordar con cualquier obra que fuésemos a interpretar. Me parece que como pianista ese fue mi gran aprendizaje, no necesariamente una pieza debe contener una improvisación para adquirir la capacidad de desmontar aparatos, procedimientos y métodos que llegan casi que prefabricados a nosotros, de generación en generación, congelados en nuestros conservatorios de música y nosotros, confinantes, aprendemos ello desde muy jóvenes. El tiempo

va pasando y dejamos de preguntarnos por aquellas cosas que se nos transmiten tácitamente.²¹

Volviendo sobre el sentido práctico musical de mi estudio al piano, y luego de tocar para mis colegas y profesora una versión performática de la pieza, se generó un debate sobre la posibilidad de desarrollar versiones de *Difracción*, destacadas por sus grados de cercanía y lejanía, respecto a los contenidos recurrentes y alejados, en lo que respecta a la fluidez formal de la obra, manifestada por el compositor. En aquel debate recibí observaciones que apuntaban al logro de mi interpretación. La pieza transcurría a oídos de terceros, como una unidad en sí misma donde no se notaba en qué momento sucedían las transiciones entre notación e improvisación. Es por ello que de ahí nace la posibilidad de “versiones” la pieza, acceder a ella desde un grado de dificultad mayor que se me planteaba entonces; improvisar en la escala del uno al tres respecto a la cercanía y lejanía de los elementos comunes y poco comunes en la escritura compositiva de Murillo, pretendiendo luego saber qué sucede entre la planeación, desarrollo y puesta en práctica, y por otro lado cómo reacciona el compositor frente a ello.

“Una búsqueda por la versión correcta, siendo que lo correcto parece que fuera una camisa de fuerza. No quiero decir con ello que Sergio esté ejerciendo una especie de presión sobre el/la intérprete. Más bien es abrir el panorama sobre las limitaciones como un universo posible a ser comprendido, explorado y diversificado en la medida de que sé, conozco y distingo qué resulta pertinente y qué no. En ese sentido, me siento segura de fluir, mimetizarme y en pocas palabras “hacer la tarea””²²

¿Será que debo enfocarme en una interpretación correcta para *Difracción*? Quizá en términos generales esto sea una utopía que pueda parecer romántica, somos humanos y en cada cosa que hacemos permanece el error. Me refiero con correcta a algo que deba apuntar, a un objetivo claro que conseguiré si mi enfoque quiere mantenerse hacia ese blanco. A veces resulta más productivo, o mejor dicho, el reto es complejo, la voluntad tambalea pero la constancia da sus frutos. ¿Y por qué me pregunto esto? A veces me abrumo por las varias posibilidades que tengo ante mí y esto me dificulta la toma de

²¹ Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

²² Véase - Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

decisiones. La presión, los resultados, la claridad de tener algo puntual para decir, por ejemplo, cuando te pregunta alguien, qué estás investigando.

Desde aquí establecemos la necesidad de diseñar caminos para convivir con nuestra temporalidad humana, creando a partir de ella, estrados ordenados donde nuestras empresas artísticas. En nuestro caso, al entrar en contacto con estas ideas, nos cuestionamos cómo aplicar al estudio interpretativo de *Difracción*, patrones formales presentes en su escritura. Por ello resulta interesante e indispensable para vincularnos como actores activos de la interpretación de una pieza, su inserción en formas procesuales que esquivan tratamientos convencionales en la interpretación, visando a acoger formas mismas que movilizan los lugares comúnmente transitados por un *ABC* con el cual podría contar el compositor previamente al acto de escribir. Sin embargo, Murillo prefirió dejar de lado formas preestablecidas y también invitarnos a jugar su juego. A contemplar la posibilidad de acoger sus planteamientos como un universo abierto, al contrario de lo que en apariencia pueda en primera instancia generar una improvisación en medio de un discurso notado. Queremos dar lugar a una relación para con la obra musical que se desentienda de tratamientos donde la interpretación es encarada como un estadio pasivo, con relación a la composición. Texto, partitura, improvisación, experimentación, apropiación del lenguaje y estudio de las concepciones creativas del compositor van construyendo procesos de relación para con la obra.

Aquello que causó la huida de la liebre fueron las secciones de reunión en clase con mis colegas y orientadora. Las constantes preguntas, exclamaciones y sugerencias a salirme de lo cierto, me removieron posibilidades interpretativas que en inicio no tomé de buen modo. Esto solo lo percibí con el tiempo al sentarme al piano a grabar mis secciones de estudio. Le relaté al celular que me era técnicamente absurdo hacer tres versiones diferentes, pues debido a su obiedad, cada versión sería diferente entre sí por ser cada una de ellas, actos distintos.²³

En el anterior testimonio se retrata el momento en que me encontraba interpretativamente cuando surge la posibilidad de construir versiones de la pieza. También siendo una cuestión que al involucrar una parte que le diera voz a “la otra cara de *Difracción*”, esto es un enfoque que en sí mismo se abría al

²³ Véase - Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

experimento, a darle voz a aquellas partes ensombrecidas por la “no pertinencia”, del discurso formal/compositivo.

Aquellas partes que de hecho me eran muy atractivas, por ser especies de islas, comentarios y guiños que, en medio del fluir de la pieza, también hacen parte de ella. ¿Y qué sino una posibilidad a lo desconocido, abierta por la improvisación del minuto y veinte aproximado, es un lugar, un paréntesis que el intérprete puede acezar desde su inventiva? Si los elementos de *Difracción* son transformados de tal modo que puedan alejarse demasiado de la playa formal propuesta por el compositor, es también un recorrido posible. La validez o no de ello es, en términos musicales igual de pertinente que la pregunta por el logro sobre la versión que siempre en términos aproximados, una interpretación pueda brindar al compositor. Aquella intuición que, transformada en obra, en la medida de lo posible a nivel práctico se realiza por medio de la visión que un “otro” tiene de aquella obra. En ese juego de interpretaciones y hermenéutica sobre un texto en común, un soporte escrito como partitura, es un objeto diversificado en sus interpretaciones, me surge el planteo de abrirme hacia las dos costas de cada estadio creativo.

Por un lado, ya el hecho de lograr una fluidez que permitiera entender en *Difracción* a la obra en su recorrido total, haciendo el ejercicio, tarea o deber Kantiano de seguir el planteamiento del compositor, es un enfoque ya en sí mismo interesante. Es jugar con las reglas del juego y transitar desde él con la experiencia que se tiene del juego mismo. Por otro lado las versiones, o verriondo para establecer qué elementos se van alejando del epicentro que fue inicialmente lograr un equilibrio formal en *Difracción*, abrió la posibilidad de sin proponérmelo, recorrer los límites entre lo pertinente y lo alejado, entre lo frecuente e infrecuente, entre lo literal y lo transformado a tal punto que surgían niveles de interpretación de la notación, que poco tenían que ver con lo premeditado, preparado y circunscrito a un versionado de elementos notados en la partitura y su aplicación en la improvisación.

Un minuto y veinte en tiempo aproximado puede ser mucho o poco tiempo, dependiendo de su integración con respecto a la totalidad; *Difracción*. En términos generales la pieza dura entre 6 y 7 minutos, según lo estimado por las

grabaciones ejemplificadas,²⁴ pero esa variable a mi modo de ver fue la unidad más importante con la cual conté para dimensionar la pertinencia o no de lo que sucedía en la improvisación. Tener la noción subjetiva de ese tiempo para construir un comienzo, nudo y desenlace en sí mismo y en diálogo con su contexto notado, me dio las llaves o una suerte de sensación de libertad y descanso de saber que mi intuición puede recorrer *Difracción*.

Otros oídos que no sean los del compositor, ya forman parte de las otras variables a las cuales se dirige la música. Si no se queda en la entropía ensimismada entre la intérprete y el compositor. Si ello es o no notorio, también depende del tipo de público y la cercanía que tengan para con *Difracción*. No es lo mismo avisar que en el transcurso de la pieza ocurrirá una improvisación, que participar del acto de escucha sin saber absolutamente nada.

La tercera, ¿qué hace de ello que una improvisación sea pertinente, acertada o no, desde la estética constitutiva de *Difracción*? Esta última cuestión es en esencia el punto central que permeó el testimonio de Sergio Murillo en la entrevista²⁵

Otra de las cuestiones que me confrontó bastante fue, si la improvisación por sí misma llama la atención ¿Hay vanidad en esto? O ¿es un acto de *falsa modestia* pretender pasar desapercibida? Diría que ni lo uno ni lo otro. Ambas posturas están permeadas por el *ente* de la idea de la obra musical. Queremos abrir la posibilidad a la emancipación de dos costumbres arraigadas al nuestro imaginario musical. La primera es la concepción interpretativa de *hacer justicia al compositor*. La segunda es que la improvisación debe ser llamativa.

Aquí el punto está en otra latitud.

¿Si se nota el *shape*, si llamo la atención en una interpretación que señalice una improvisación, ello ha de ser un impulso “original” de mi acto interpretativo? Obviamente tomando el contexto de que la improvisación está contenida, o más que eso, es una de las cartas

²⁴<https://soundcloud.com/mancuspia-1/1-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

²⁵ Véase – Apéndice Entrevista al compositor

barajadas a lo largo de la pieza. Ni más ni menos. Entonces si las cartas están boca abajo, la respuesta sería que lo mejor es no llamar la atención.²⁶

Exploración de *Difracción* con versiones más atrevidas; septiembre – octubre – noviembre

Incorporando a mí la posibilidad de improvisar desde las características identitarias que le perteneces a *Difracción* me lancé a experimentar, a dejar pasar vetas de mis incursiones y experimentos personales. El “qué tal si...” Fue un motor que me impulsó a la aventura por fusionar en la interpretación, algo de mis ocurrencias y preguntas, que en esta época se fueron acentuando para con la pieza. En este punto yo ya me había convertido en la versión que *no era*, es decir, el origen de ello, que fue la sala de aula y mi negativa a dejarme permear por mi mí misma (revisar redacción) perdieron distinción. Por supuesto esto tiene sus vetas. Unas convienen más o menos a la investigación, dependiendo desde donde se las obture. Haré un balance de ambas experiencias, visando a concluir mi relato y dar un estado del arte, que pueda dejar una suerte de fotografía o cartón postal.

²⁶ Véase – Apéndice Transcripción de grabaciones y apuntes

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) connected by a brace on the left. The first system begins with a 4/4 time signature, a forte (f) dynamic marking, and a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The second system continues the piece. The third system shows a change in dynamics to mezzo-piano (mp). The fourth system shows a change to piano (p) and includes a fermata over a measure. The score is written in a single system with two staves per system, connected by a brace on the left.

Figura 5 Bosquejo de improvisación - Ejemplar No 1

La anterior imagen hace alusión a un ejemplar de mis ejercicios sobre improvisación, grabados en esta última etapa. En el mes de octubre/noviembre de 2017 pude poner en práctica, *ad portas* de la performance de mi segundo

recital de maestría, mi experiencia sobre los hallazgos recogidos a lo largo de mi proceso de aprendizaje con *Difracción*.

Estas grabaciones fueron realizadas en los días cercanos a la performance de la pieza. Contaba con la instigación de poner en práctica lo aprendido a lo largo del proceso de investigación artística, direccionándome a lograr mi performance pública.

En la figura 5 quise plasmar en notación aquellos parámetros perseguidos por mis ejercicios de improvisación, que en este caso está centrado en la recurrencia a la nota sol. Como ya hemos visto, el centro gravitatorio de sol hace posible que podamos tener un norte, un punto de salida y llegada para experimentar con la improvisación. Sin embargo, también sacando a la luz aquellos temas que presentes en la notación del compositor fueron poco relevantes en el total de su escritura, mezclé características que a grandes rasgos están presentes en la pieza. Las rectas que diseñan el recorrido melódico de la improvisación, señalan los intervalos característicos en *Difracción*, siendo ellos objeto de reconfiguración en el devenir de la duración de la grabación. Simulando la perspectiva difractada de las ondas en el espacio aludida por el compositor, estos segmentos diagonales son visualmente, un paralelo a la idea motívica plasmada por Murillo en su tema inicial.

Primer ejemplar *Exercicios Difracción – 1 – 11 – 17: 0' 46''* *caminata pesada*²⁷

Teniendo como epicentro la nota *sol*, hago uso de sonoridades parcialmente similares a los colores de *Difracción*, utilizando acordes para moverme en un tiempo pesado y lento. Este ejercicio se sale del registro pedido por el compositor en su delimitación del rango de las dos octavas y media que señala en su partitura. Utilizo características del tema inicialmente enunciado en la primera página de la pieza y juego con derivaciones y re armonización, siempre buscando perdurar en un ambiente sonoro que cite la escritura de Murillo.

Segundo ejemplar *Exercicios Difracción – 1 – 11 – 17: 0'26''* *caminata contemplativa*

El tiempo vertical y la fluidez horizontal se conjugan, es una frase corta con inicio nudo y resolución, aplicando acordes y gestos expresivos encontrados en la notación de *Difracción*.

Tercer ejemplar *Exercicios Difracción – 1 – 11 – 17: 0'26''* - *bajando*

Se conjuga un gesto de exploración del registro agudo en descenso y un leve juego rítmico sobre elementos presentes en la notación de *Difracción*.

Cuarto ejemplar: *Exercicios Difracción – 1 – 11 – 17: 0'45* *ritmos y desencuentro – picarón*

El elemento rítmico es bastante evidente en la exploración de esta muestra. A partir de ello son explorados elementos contrapuntísticos recurrentes en la notación de *Difracción* y gestos que en su mayoría son derivaciones

²⁷ Todos los audios de los ejemplares grabados se encuentran en la página <https://soundcloud.com/mancuspia-1/1-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

caricaturizadas de la notación del compositor. El ritmo da esa característica juguetona y descontraída que me permitió apropiarme de la pieza y confiar en mi oído interno al momento de improvisar en el contexto performativo de la obra.

Quinto ejemplar: *Exercícios Difracción – 1 – 11 – 17: 0’25’’ el extravagante*

Un recorrido que se las arregla para llegar a algo auditivamente reconocible en la notación de Sergio. El tempo y la articulación (rápida y staccato) llaman la atención, un par de elementos que no se ven en el total de la notación. Da una sensación de rapidez y sonido seco, resulta un poco extravagante porque la expresividad y redondez del gesto en *Difracción* no tiene por ningún lado estas cosas.

Sexto ejemplar: *Peça completa – 06 – 11 - 17 Salão de atos UFRGS: 5’55’’*

Conjuga una improvisación más “correcta” y otra más rescatando los elementos poco frecuentes.

Séptimo ejemplar: *IA Ufrgs 31 – 10 – 17: 6’ 01’’*

El tránsito entre notación e improvisación es casi imperceptible. Esta grabación constata que existe una continuidad y fluidez que hizo posible jugar con elementos, frecuentes, medianamente y totalmente alejados en la notación de la pieza.

Octavo ejemplar: *II Recital de maestría 07 – 11 – 17: 6’ 52’’*

El tránsito está casi imperceptible entre la parte notada e improvisada. Mixturo materiales frecuentes con los poco frecuentes. También se da el fenómeno de pequeñas aceleraciones como recurso expresivo en la articulación del *stacato*, dando lugar a una contraparte del recurso expresivo del *quase rubato* del inicio de la pieza.

Noveno ejemplar: *Difracción 06 – 11 – 17: 6’ 03’’*

Conjuga una improvisación más “correcta” y otra más rescatando los elementos poco frecuentes.

Décimo ejemplar: *Nas salas da Ufrgs 06 – 11 – 17: 6’ 43’’*

Conjuga una improvisación que juega con elementos cercanos a la continuidad formal de la pieza, junto con aquellos poco frecuentes. Hay una tendencia a acelerar en algún instante, en contraposición a los comunes *ralentandos* en la pieza.

En las anteriores muestras existe una conjunción entre materiales recurrentes y poco recurrentes. Las sonoridades características de *Difracción* que se dirigen hacia una interpretación que abrace los lineamientos implícitos de la notación en la pieza, serían las recurrencias, una utilización de la notación en torno a lo implícito sería, perseguir el *continuum* de la forma. Los poco recurrentes estarían contemplados como tales bajo la característica de transgredir en mayor o menor medida este equilibrio formal, para insertarse en criterios que tienen más que ver con preguntas sobre resultados sonoros/estéticos que puedan generar instintos llamativos para con la pieza.

Es decir, desde mi primera persona justamente este aspecto de lo poco recurrente fue el que se dirigió a dejar de lado un equilibrio formal y ello implicó entrenarme en rescatar estos elementos, con lo cual no necesariamente quise recaer en menospreciar la principal costa del río, jugar con sonoridades que apuntaran a la unidad formal de la pieza.

Algo que tienen en común estas muestras son la cercanía a la fecha a mi segundo recital de maestría en piano. Este hecho aumentó el nivel de *stress* de mi cotidiano de estudios, y por esta razón me esmeré en grabar mis secciones de estudio y practicar performativamente, confiando en el bagaje que me acompañó desde mis primeros meses de estudios.

Si bien en el subsecuente tiempo que pasó después del *segundo recital*, pensé que la idea de las tres versiones estuvo más cercana a eso, un mundo inasequible. Algo así como una figura salida de la *Alegoría de la Caverna* de Platón. Así pintado es palabras más palabras menos algo frustrante. Contando con la emancipación de ese efecto considero que el haber surcado estas tres posibilidades, me dio la oportunidad y experiencia de descubrir que la enunciada conjunción, también ampliamente variable, es otro tipo de hallazgo en mi práctica pianística.

Apostar por una posibilidad a interpretar de determinada forma la pieza, direccionada por ejemplo a hacer una improvisación que haga gala de la forma, o el ritmo del compás citado, o el compás anterior a la improvisación o todas juntas, es jugar con variables casi que en los límites de una ficción de ubicuidad artística. Sabiéndome siempre sujeta a mi subjetividad, escucho en mis grabaciones una incesante búsqueda por el juego del gato y el ratón.

5. RESULTADOS

La principal herramienta usada para rastrear cada pregunta, el *cómo* de esta investigación fue la grabación en audio hecha con mi celular. En la mayoría de los casos los registros fueron tomados justo al finalizar mi estudio diario, en intervalos y/o después de las clases/reuniones. También conté con apuntes y notas al diario de estudios. Con un promedio de tres audios por sección de estudios, regularmente tomadas en el transcurso del año 2017²⁸, decidí apostar por exponer mi última etapa creativa. Esto es, en vísperas de mi segundo recital de maestría y con el apoyo de un bagaje teórico sobre la investigación artística, para muestrear mi proceso, los registros de mejor calidad datan desde finales de octubre hasta mediados de noviembre de 2017.

Con ello proporciono una visión de *punta de iceberg* del proceso - seguimiento generado desde mis grabaciones, organizando mi experiencia en orden cronológico. Busco brindar un testimonio del rumbo particular que trazó mi incursión en los caminos de la investigación artística. En esta exposición de la parte final de mis estudios pianísticos alrededor de *Difracción* y sus registros grabados, considero importante resaltar que en la variabilidad e insistencia que se pueda generar la condición de artista/investigadora, y su contrapunto con decisiones interpretativas, donde entraron a jugar gran cantidad de factores creativos, que a la hora de la performance son dispuestos, secundados y parcialmente suspendidos o llevados al paréntesis o epojé.

...igual no hay que olvidarse en que uno pone eso allí, unas ciertas directrices, pero a la final uno también espera que suene de alguna manera que me pueda sorprender. Desde mi punto de vista más íntimo, no es que busque que el intérprete me satisfaga con su interpretación...Si llego a escuchar a alguien que la tocó de otra manera y que le sonó bien, pues es interesante. La música no va a sonar dos veces, como dice el dicho, "no me baño dos veces en el mismo río", ¿cómo es que es?²⁹

²⁸ Con excepción del periodo inicial donde existieron los experimentos no grabados

²⁹ Véase – Apéndice Entrevista al compositor

Aquella satisfacción de la que habla Murillo, que en la cita anterior nos da a entender que justo se instala en la pregunta, espacio y lugar que recae sobre otra persona, en este caso una intérprete. El compositor puede dejar entrever en su comentario que está abierto a una suerte de sorpresa y que ella es bienvenida en la medida en que involucre grados de debate sobre su obra más complejos. Con ello estaríamos surcando campos de profundidad y enriquecimiento más reverberantes en la vigencia de las prácticas de la música en su dimensión contemporánea.

Quizá con pequeños grados de modificación del enfoque que se tenga para con *Difracción*, se obtenga algo medianamente parecido a lo que el compositor plantea con su propuesta, en el sentido formal que él denomina, la parte objetiva del porqué de su pieza.

Inicialmente el quit del asunto está en reconocer que existe una brecha manifiesta a lo largo de mi proceso investigativo. Conocida, manipulada y transitada por mi experiencia, dejaría entre paréntesis el hecho de que haya sido superada, controlada y agotada en sus posibilidades de ser.

Se plantearon y realizaron diversidad de ejercicios alrededor de los materiales musicales en *Difracción* y su intersección con la práctica de la notación/improvisación. Ello me ratificó desde lugares distintos en mi práctica experimental que, en la movilidad del objeto a conocer *Difracción*, siempre se me escapó.

CONSIDERACIONES FINALES

Ese huir fue instigarte y en la medida en que la experiencia aumentó, afortunadamente pude comprender que es esta particular característica desde la cual se asienta todo emprendimiento científico, que los valores y estados del arte siempre modifican lo que nos disponemos conocer.

En esta línea de conquistas sobre objetos del conocimiento esquivos, me resultó patente que las parcialidades un lugar metafórico libre de certezas, cada vez más abierto a vislumbrar preguntas y a escuchar. En medio de todo, jugar con un afuera que pueda estar latente, esperando a que salgamos de vez en cuando de nuestras zonas conocidas.

Planteos, experimentos, nuevos planteamientos y más experimentos. Ciclos de renovación y movimiento que en suma generan nuevos conocimientos. Escarbar desde el hacer aquellos andamios de la creación, la improvisación y la interpretación es, arrojarse hacia la tentativa de dominar y depurar nuestros procesos creativos para compartirlos.

Escuchando mis intervenciones al texto del compositor desarrolladas en los ejercicios de improvisación y comparándolas con las grabaciones de las performances completas, doy cuenta de una versión o tipo de patrón que, al finalizar mi proceso interpretativo de maestría, se dirigieron a una conjunción de ambos emprendimientos. Este resultado lo aprecio a posteriori, con lo cual revisando el contexto en el que surgieron estas interpretaciones, concluyo que; la práctica que en su planeación y objetivo estuvo direccionada hacia el desarrollo de tres versiones, las cuales se distinguieran entre sí por grados que del uno al tres se aproximaran al continuum formal implícito manifestado por el compositor Sergio Murillo.

El posterior análisis de grabaciones reveló que estas tres posibilidades se mezclaron en la realización performática de *Difracción* y ello produjo en mi interpretación, una apropiación del lenguaje compositivo de la pieza, que se distanció de las tres versiones claramente distinguidas entre sí, para convertirse

en una tendencia a transitar indistintamente entre temas recurrentes, continuum formal e inventiva improvisatoria.

Este resultado que en apariencia puede dejar entre paréntesis el objetivo primero abordado en esta investigación; lograr un equilibrio formal teniendo en cuenta la concepción estética de Murillo para con su pieza, hace patente después de la experiencia con el objetivo de investigación que, si como intérprete estoy en contacto con la práctica de la improvisación, va a existir una fuerte tendencia a decantarme por un camino experimental. En el caso de Difracción toma como eje los materiales notados de la pieza, pero abduce de la práctica interpretativa, entendiéndola como una versión fehaciente a la idea de forma sugerida/entendida que plantea el compositor.

Por ello quizá al final de mi proceso interpretativo comprendido en los dos años lectivos de la maestría en piano, se me dificultó distinguir entre un ejercicio prediseñado y su correspondencia con la práctica, constatada en cada grabación. Aquellas veces que me propuse improvisar en los grados señalados del uno al tres, tuve la tendencia a sufrir bloqueos. Las grabaciones que adjunto como muestras de ejercicios y performances completas, son grabaciones de aquellas veces que dejé de lado el enfoque circunscrito y operé por desapegarme de aquello que debería sonar como objetivo puntual de mi interpretación.

Si ello contribuye a que estos caminos que transitaron la notación y la improvisación sean un aliciente para nuevas preguntas de investigación, me doy por bien servida con mi granito de arena.

REFERENCIAS

AGAMBEN, G. **Desnudez**. Adriana Hidalgo editora. Traducción Mercedes Ruvitosa y María Teresa D´Meza.

BRELET, G. **Estética y Creación Musical**. Traducción: Leopoldo Hurtado. Buenos Aires: Librería Hachette S. A., 1957.

CORTAZAR, J. Disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Cortazar.ElPerseguidor.pdf> Acesso em: 31 de octubre, 2018.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O ambiente da improvisação musical e o tempo**. Per Musi. Belo Horizonte, v.5/6, 2002. p.5-13

DOMENICI, C. L. O. **Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido**. Revista Música Hodie. Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 171-187.

_____. **His master’s voice: a voz do poder e o poder da voz**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n. 5, p. 65 – 97, 2012.

ESPOSITO, R. Bíos. **Biopolítica y filosofía**. Amorrortu editores, 2006.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. **Tres ratones ciegos: Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y del escuchar en la época de la transmisión global Enrahonar**. Quaderns de Filosofia 49, 2012, p. 121-154.

LÉVINAS, E. **Totalidad e Infinito**. Ediciones Sígueme Salamanca, 1971 traducción 2002.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona, 2014.

MURILLO, S. **fenômeno da percepção como processo criativo na composição musical**. Dissertação de mestrado em composição. Curitiba, 2013.

NELSON, Robert. **Practice as Research in the Arts**. Edited by Robert Nelson, Greit Britain, 2013.

APÉNDICE A - GUIA PARA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Día: _____

Lugar:

Entrevistado:

1. ¿Qué concepto tiene el compositor sobre identidad musical? ¿Sus obras las podemos entender en estos términos?

BACKGROUND: saber si la identidad de la obra es importante/relevante o no para Sergio. Dependiendo de su respuesta, es posible preguntar cosas más específicas. Si responde que sí, entonces se puede preguntar de qué manera el concibe la sección improvisada en da obra en *Difracción* en su relación con la identidad de la obra. En este caso hay un cierto riesgo implícito, pues el intérprete podrá realizar algo que no sea coherente con la obra. Y aquí dos cuestiones distintas se presentan:

- La identidad de la obra musical que es una concepción o una realidad pre-construida.
- La coherencia musical que se espera de un intérprete que irá a tocar la improvisación.

Estas dos cuestiones NO son sinónimos. Puede ser que haya coherencia musical sin necesariamente esto significar que el resultado corresponda con la identidad de la obra.

2. Sus reacciones sobre los tres tipos de versiones grabadas.

BACKGROUND: Explicaré que estoy investigando sobre ello. ¿De qué manera el intérprete, la intérprete en mi caso, integra e interactúa con los

materiales de la pieza en la improvisación? Y ¿cómo se articulan los tránsitos entre notación e improvisación y qué opina el compositor de ello?

3. Cómo estas diferencias pueden afectar la identidad musical de la obra.

BACKGROUND: Posibilidades, límites (aparte de los dos parámetros sobre duración y registro del teclado que aparecen en la partitura)

APÉNDICE B - ENTREVISTA AL COMPOSITOR

Al llegar a la Universidad del Cauca en la ciudad de Popayán – Colombia, tuvimos la oportunidad de contar con un espacio adecuado con piano y sonido para interactuar con el compositor. Mientras arreglábamos los equipos y el espacio de la sala, Sergio se mostraba muy curioso por saber sobre mi investigación. Inicialmente interpreté *Difracción* y acto seguido iniciamos nuestro dialogo. Damos inicio a la entrevista en el minuto 15 de la grabación.

Febrero de 2018 – Universidad del Cauca - Popayán, Colombia

Entrevista

Natalia Sánchez: ¿Recuerdas la impresión que tuviste la primera vez que toqué *Difracción*? ¿Con relación a esta vez, quieres comentar algo?

Sergio Murillo: La primera vez que la tocaste en la semana de la música contemporánea. Un evento algo lejano, no lo recuerdo muy bien. Pero si oigo unos elementos a los cuales obviamente has logrado sacarle provecho a la escritura de la pieza.

(Sergio habla en un tono de voz bajo, se intimida con las grabaciones. Me pregunta si puede hablar lo que quiera. Le digo entonces que sí, que olvide el panóptico que pueda representar tener grabadora y cámara registrándonos)

(Risas)

Pues mira... es como estudiar un lenguaje, por ejemplo, el contrapunto del siglo XVI. Tratarlo en el estilo y en la época es bastante complejo porque, necesitaríamos hacer varios análisis. Aquí pasa algo similar. Si bien es algo contemporáneo algo de hoy, hay elementos que son bien difíciles de captar y que ya corresponden a un bagaje de mucho más tiempo para lograr identificar esas sonoridades y volverlas propias al momento de improvisar. Por ejemplo, el estudio de la interválica que maneja la pieza. Cuáles son las intervalicas...

N. S.: Las cuartas las séptimas...

S. M.: ¿Cierto? Esas sonoridades están ahí y ¿cómo se configuran ellas dentro de la pieza? Porque uno podría hacer un análisis rápido y decir que trabajé más que todo con cuartas, séptimas...Lograr meterlas en la improvisación es ya otro reto. Estamos hablando de creación en tiempo real, algo fugaz. Es un nivel de exigencia alto para llevarlo a la improvisación y aún más dentro de este tipo de música donde no es habitual incluir una improvisación.

N. S.: ¿No es habitual que la música contemporánea tenga ese tipo de sugerencia?

S. M.: ¡Exacto!

N. S.: O más bien esta petición

S. M.: Si, es poco común que esté allí. Es una música que por lo general se esmeran en tener todo muy detallado y preciso en la partitura. De pronto aparece un pasaje en el que se improvisa, es complejo. Respondiendo a tu pregunta, es claro que esa configuración sonora presenta esos inconvenientes, o, mejor dicho, estos retos que como te decía, es creación en tiempo real. Llegar a ese nivel es bien exigente. Creo que yo lo podría hacer de una manera más espontánea.

N. S.: ...Por ser el compositor.

S. M.: Claro, digamos que eso ha estado, porque la composición estuvo ahí desde hace mucho tiempo. Trabajándola y trabajándola se convierte en una cosa interna, una sonoridad muy familiar a la mía y de alguna manera me es espontánea. Transportar eso a otra cabeza va a exigir unos retos considerables. Eso es lo difícil de esta parte. Obviamente desde la primera vez que te escuché a esta, hay una gran diferencia. Hay una asimilación, normal que exista porque después de haberse tocado muchas veces la pieza, ya hay un acercamiento a su sonoridad.

N. S.: En este caso por ejemplo recuerdo que no improvisé mucho con los intervalos característicos. Había más tonos y esto por ejemplo ¿generó algún tipo de choque?

S. M.: Claro porque empieza a salirse de la estética misma que sugiere la pieza. Entonces volviendo al cuento de estudiar los estilos. En el siglo XVI ya sabemos cuáles eran los intervalos que más se usaban. Si uno por ejemplo hace otros giros, pues nos vamos a salir.

N. S.: Bueno me gusta esto porque lo hice para experimentar y saber tu opinión al respecto. Porque, por ejemplo, también tienes tonos en tu escritura, con otros colores encima, no solamente tonos y ya (página no 4 de Difracción). Entonces, me pregunté si al implementarlos y aplicarlos en la improvisación, o la parte rítmica...

S. M.: Si, yo si noté unas tendencias más que otras en las improvisaciones que me mostraste ahorita. Si hay un patrón, unos patrones, sonoridades que traes más habitualmente que otras.

N.S.: Intenté hacerlo a propósito para estudiarlo

S.M.: Eso por ese lado, aunque metiéndole más por otro asunto, que es el que trabajo también, es en cuanto a la misma construcción de la forma. ¿Cómo afecta esto a la forma de la pieza? ¿En qué sentido? Usted sabe que el tiempo en la música es lo que más nos desvela a nosotros. ¿Cómo hago yo, o como hace la intérprete que es tu caso, para crear y no salirse de la forma que sugiere la pieza? No estamos hablando de formas abstractas en el sentido de A B C ni nada de eso. Si no la forma misma, la duración misma de la pieza. La duración de la sonoridad en sí, del sonido. ¿Cómo logro prolongar aquello que sonó ahora y aquello que sonará después? Eso es lo que nos construye la forma. En ese sentido al usar esas sonoridades que son más recurrentes, ¿cómo la afectamos? Ese sería otro asunto de estudio ahí, y si tú fuiste consciente de esto o si te detuviste a pensar en cómo apuntaba allá en general la pieza. Sabes que, si tú empleas ciertas sonoridades en ciertos momentos o las prolongas más que otras, pueden alterar muchísimo la forma. Entonces no sé ahí cómo trabajaste tu eso, pero si es obvio que hay unas sonoridades que las sacas de ahí, las transformas. El asunto es, ¿por cuánto tiempo las transformas?

N.S.: Si, si es pertinente.

S.M.: Claro, esa sería la objeción

N.S.: Quizá me quedo dando mucha vuelta en una misma cosa

S.M.: (Risas)

N.S.: Si, esto también fue parte de las posibilidades que tenía pues podemos deducir ¿no? Qué tal si hago esto o qué tal si hago aquello. Saliendo un poco más hacia las fronteras...me dediqué mucho tiempo a internalizar el tiempo de la improvisación, No tener una alarma que me avisara la duración. Esto me lo aprendí. Después me pregunté si podía salirme de las séptimas y cuartas. Entonces también hubo una etapa desde la cual surgió la idea de hacer otras cosas, acogiendo algunas percepciones de colegas y mi profesora. Aquí se me instaló una pregunta sobre el hacer una improvisación que se note o no se note, que llamara la atención o no. Si digamos, me ubico en esa frontera donde rescato materiales poco recurrentes en la pieza...Mezclar tus materiales con mis transformaciones ¿qué te parece?

S.M.: Es una pregunta compleja, porque por ejemplo hay una dualidad entre la pieza y el yo. Debemos tener en cuenta una serie de aspectos, empezando desde la concepción misma de la improvisación, porque hoy en día se habla mucho de ella. Todo el mundo dice el jazz, que es lo más recurrente, hablar de la improvisación en el jazz. Es la referencia que culturalmente tenemos.

N.S.: Como si fueran sinónimos.

S.M.: Entonces a uno le dicen improvisación y lo primero que uno piensa es en jazz. Nunca vamos a pensar improvisar en una pieza como éstas, incluso ni siquiera en música más tradicional, música popular, no es el referente. Eso por ese lado. ¿Qué quiere decir eso? Pues que eso implica que hay una cierta llamémosle, convencionalidad a lo que es improvisar, que obviamente no es transportable a esta pieza o a este estilo de música. Entonces la gente si puede pensar o esperar un protagonismo de la improvisación misma y es lógico, porque es la evidencia que hay. Ya en el momento de oírla es otra cosa. Ahora, ¿si me incomoda? (pausa)...pienso que es complejo...

N.S.: (Risas)

S.M.: Decirte que no. No porque diga que este mal ni nada de eso. Si no porque es algo que va en contra de la misma concepción de la pieza. De hecho, poner una improvisación para muchos sería permitir que vayan en contra de ella.

N.S.: Dejar el espacio en blanco es una de las probabilidades más...

S.M.: ¡Si, si! Ahora más adelante vamos a hablar de por qué la improvisación está ahí. Y entonces sí, de hecho, para mi puede chocar en muchas partes. Pero bueno, yo entiendo a qué se deba eso ¿no? Y por supuesto no es demeritorio, porque los oídos de otra persona lo pueden percibir de otra manera. Puede funcionar muy bien. Entonces es complejo decirte que no me chocan cosas. ¡Claro! Es más, es obvio. ¿Por qué? Pues por la misma concepción que tengo de la pieza. Es como que me cambia las...aunque yo, al poner esa improvisación soy consciente de que esto puede pasar...

N.S.: Como si firmaras...

S.M.: O sea, estoy cediendo unas condiciones y estoy sometiéndome

N.S.: (Risas)

S.M.: ¡Sí!

N.S.: Pero también es parte del proceso. Por ejemplo, tú hablas en el texto (su disertación de maestría) de algún instinto hacia los intérpretes como algo pedagógico.

S.M.: Si, y lo que me preguntabas hace rato. Cómo surge la improvisación y por qué. ¡A ver! resulta que estaba escribiéndola (Difracción) y recuerdo que estábamos en una clase en la maestría de prácticas de música contemporánea o algo así. Teníamos unas piezas en las cuales estábamos tocando. Entonces cada uno de los estudiantes traíamos piezas a estudiarlas y ver qué hacíamos con ellas, cómo las podíamos abordar desde el punto de vista de la interpretación. Entonces me surgió la idea ahí, precisamente porque después en otra clase llevé la pieza aún sin terminar. Tenía un esquema y se la mostré a la profesora. Ella la leyó y vio la parte de la improvisación y claro, no todo el mundo está habituado a improvisar.

(Gesto de hipo y/o espanto)

Entonces me quedé pensando que eso encerraría otro tipo de aspectos musicales que también deberían ser inherentes al músico. Sea el contexto que sea, deben estar allí. Y esta música la vi como una oportunidad de lanzar esa pregunta o esa inquietud musical... ¡Claro! el afán era sí, un afán pedagógico. Estamos hablando de unos sistemas que primero, no son tonales y nos dan cierta libertad de explorar y encontrar nuevas sonoridades, ¿por qué no poner una improvisación allí?

N.S.: Y sobre todo descoloca al intérprete, lo pone en otro tipo de relación

N.S. y S.M.: Con la obra

S.M.: ¡Sí! ¿Cuál era la otra opción en otros aspectos? Surgen muchas porque, también me preguntaban, “¿cómo vas a poner una improvisación? “¡van a dañar tu obra!” o van a hacer otra cosa, cualquier cosa. Y más en esto que no hay un...en jazz por lo menos uno sabe que hay...

N.S.: Acuerdos

S.M.: ¡Sí! hay unas ciertas convenciones que ya hasta uno empieza a decir, a cuestionarse ¿qué es improvisar? Entonces me preguntaba, ¿cómo soluciono eso? Mi solución fue pensar, es decir, si el intérprete realmente está en la capacidad de extraer, si está trascendiendo a la lectura, si está trascendiendo a la técnica, ¿cierto? va a ser capaz de insertar ahí sonoridades que van de acuerdo a la estética misma de la pieza. Esa fue, digamos, mi...

N.S.: Algo un poco romántico

S.M.: mmm

N.S.: O sea, un ideal. Como ponerle la fe al intérprete. Es un voto de confianza muy grande

S.M.: O sea, es un voto de confianza que es un deber del intérprete.

N.S.: Pero no es el statu quo.

S.M.: Yo veo que es el deber que tiene, si está ahí inmerso en la pieza y poder prolongar la sonoridad dentro de los parámetros de la obra. Entonces para mí fue la...Sustenté mi fe (se ríe) bajo ese ideal. Quien la vaya a tocar y logra entender esas sonoridades no va a tener ningún problema en improvisar. Ese fue el asunto.

N.S.: En esa línea podría preguntarte, si tienes una concepción general para tus obras sobre algún tipo de identidad, si las caracterizas o especialmente si esta tiene algo...

S.M.: ¡sí! hay algo que percibo allí en las piezas, sobre todo en las últimas que he hecho. Éste fue como el germen. Esa dualidad en la construcción sonora, en un sistema que vaya mucho más allá del tonal pero que no se aleje tanto, o que no esté más allá de las estéticas más vanguardistas. Para mí es importante la construcción formal, la construcción psicológica que tenemos sobre la misma duración, que es la que nos permite construir la forma, es la que nos permite disfrutar una pieza para músico o no músico. Es esa forma de allí, no esas de *A B C D...*

(Risas)

Si persigo eso de lograr, no sé si lo logre, pero por lo menos en el acto creativo, si persigo lograr aproximarme a que alguien cuando escuche, construya una forma y al final que se consiga esa fruición musical. Obviamente pienso que se alcanza, si jugamos con aspectos de la memoria, con prolongación de sonoridades

N.S.: Reiteraciones...

S.M.: No reiteraciones, más bien prefiero decir prolongar sonoridades. Porque reiteraciones se presta un poco para malinterpretar. Prolongar, transformar también podría decirse, esas sonoridades que permitan que el cerebro logre reconstruir y logre armar

N.S.: Generar un recuerdo, sensación

S.M.: Que logre generar una cierta expectativa, no de la manera como ocurre en las músicas tonales, ¿cierto? o pos-tonales

N.S.: Predecible

S.M.: ¡Sí! pero que sí haya una cierta expectativa que permita entrar en ese juego al oyente. Porque es la manera que puede entrar y ser parte de ello. De lo contrario va a generar choque, no sé. Entonces si procuro eso, y a partir ahí lo que he descubierto es que uno de los aspectos es jugar entre esa dualidad de lo tonal y lo atonal. O no atonal, más bien lo pos-atonal. Eso es lo que procuro en mis piezas más recientes.

N.S.: Yo personalmente no veo un lenguaje que sea hermético. Al contrario, lo veo más bien abierto y percibo, por ejemplo, tú recelo con tener polos de atracción en la pieza.

S.M.: ¡Exacto!

N.S.: A mí me parece muy clara la pieza en este sentido.

S.M.: Si como tú dices, no busco generar polos, ni de acá ni de allá

N.S.: Suele suceder que a veces los intérpretes nos quejamos de contar con lenguajes muy herméticos en un espectro tan amplio que comprende a la música contemporánea. Si un compositor viene y nos dice “¡improvise!” ...ya leer la obra es un problema, entrar a improvisar agranda la dificultad

S.M.: Además que claro, no le presentas...lo tiras al mar abierto...puede ser que haya ciertas cosas ahí para uno agarrarse. Pero sé a qué vas. Entiendo al intérprete y de hecho siempre busco eso. Es decir, por ahora no he llegado a componer algo en lo cual no piense en el instrumento, en el intérprete, en quién lo puede tocar, ni siquiera piense en el público. Estoy en una etapa en que no hago eso, puede ser que cambie

N.S.: (Risas) Retomando lo que te comentaba sobre mi parte interpretativa, aquella etapa donde dejé entre paréntesis las cosas que de por sí ya caminaban con la obra y me embarqué a explorar, a involucrarme experimentalmente con la obra. Me cuestionaba la autenticidad de una improvisación, si puede ser más auténtica aquella que se salga de los patrones de la pieza. Siempre me pareció una cuestión filosófica meterme con este tipo de preguntas, porque va más bien lindando con cuestiones como el ego o qué se pretende con la obra. Si hay un

límite de registro, por ejemplo, de qué manera ello es una forma de coartar una expresividad, o se puede tomar como una posibilidad potencial de creatividad sobre el parámetro que estableces. No todos los pianistas lo tomarían con buenos ojos el hecho de restringir el uso del teclado, por ejemplo.

S.M.: Me parece buenísimo porque eso genera un gran debate ¡qué interesante!

N.S.: Quizá los intérpretes tengamos esa reacción inicialmente al dejemos llevar por la limitación aparente y que podamos optar por hacer cualquier cosa, un closter por ejemplo. Como si eso fuera una reacción libertaria. Y por ahí derecho, sí parece que no estuviera improvisando porque pasa desapercibida la improvisación, me preguntaba ¿necesariamente tiene que ser notoria la improvisación?

S.M.: ¡Claro! Es que si nos vamos al tema de la improvisación el referente del jazz es muy fuerte. Todo el mundo espera el momento de la improvisación a ver la virtuosidad del músico. Quizá el foco está ahí y no en la construcción de un discurso. La improvisación se vuelve eso, como un destaque del propio músico. Y si, el jazz es un contexto, pero ¿éste será el contexto para ello? Esa es la pregunta. Es un contexto en el que tú improvisas y te vas a mostrar a un público que no sabe que hay una improvisación ahí. Primero, no es jazz. El público no sabe qué vas a improvisar a no ser que tú digas “por ahí a la mitad voy a improvisar”, ¿cierto? Y no están preparados porque no es música en la que saben que van a escuchar improvisaciones o al virtuosismo del intérprete. Entonces me pregunto, ¿es el contexto para de pronto, sobresalir en la improvisación? Digo yo. Puede ser que alguien diga, “¡tiene que ser así! ¡Entonces para qué sirve la improvisación!” hay muchos motivos por los cuales esa improvisación está ahí puesta. Empezando por el pedagógico también. Ahí si digo, creo que no es el contexto. No me imagino cómo sería tocar la pieza y de un momento a otro llegar y hacer tremenda descarga virtuosista. Para mí sería fatal, muy chocante. Y eso dice del músico que está ahí (en el palco). Tampoco voy a ser un policía que está al lado del intérprete, en fin. Digamos, todo esto surge de las dinámicas de las salas de concierto. Cada intérprete tiene el criterio de decidir si hace esto o aquello. Pero mi intención no es traer lo del jazz para acá. ¿Cuál sería el sentido de hacerlo así?

N.S.: Estas situaciones hacen evidente las partes “flojas” de cada gremio. Cada uno tirando para su lado. Por un lado, nosotros en la música erudita no estamos acostumbrados a improvisar, y un pianista dedicado al jazz no sé si de entrada, pueda improvisar a partir de esta partitura. También el pianista clásico puede desear tener algún tipo de guía o motivo para improvisar, una pista. Pero como no hay nada, entonces recaemos en pensar que podemos hacer cualquier cosa. Si no es un polo, es el otro, y como el compositor no puso nada, nos podemos creer habilitados para hacer un *glissando*, por ejemplo

S.M.: ¡Por eso te digo! esa improvisación está ahí puesta por muchos motivos. Si tú lo vez hay una tesitura allí y te dicen cuánto tiempo y pare de contar. Pero encierra otras preguntas como las que estás colocando ahora. Para el ámbito musical y el desarrollo profesional del intérprete tienen una relevancia que toca bastante fondo y pone a pensar a más de uno. ¿Cuál es el papel, la función que estás cumpliendo allí (la improvisación)? Esto encierra aspectos de cuestionamiento personal de aquel que toca, como también aspectos a nivel cognitivo.

N.S.: Por eso traigo la cuestión filosófica, digamos, volviendo al tema de la pertinencia o no de algo, o el por qué. Si es pertinente aclarar el porqué del registro o la duración, por ser estas las dos variables que el compositor pone, a partir de eso ¿qué postura puedo asumir desde el texto, sin saber nada sobre el lenguaje del compositor? por ejemplo. Poniéndome como ejemplo, a mí me gusta improvisar, ¿cierto? Eso me habilita a entrar en esta exploración sobre cómo improvisar, pero quizá pueda transformarse la pieza en una excusa, o, mejor dicho, un conejillo de indias para improvisar. Si lo importante es lo que opina el compositor de mi interpretación, ¿cómo no hacer experimentos si me estoy apropiando de un lenguaje para improvisar sobre él? Y claro, la investigación no es esa experimentación. Es algo que me pertenece – la pieza – y a la vez no. Y tú como compositor me imagino que prácticamente firmaste algo donde autorizas a que hagan con tu pieza muchas cosas. La pertinencia de una improvisación o por ejemplo, el lugar donde está ubicada, antiguamente un punto cadencial, pero no tiene esa parte virtuosística de la cadencia clásica.

S.M.: Esas dos variantes que traes tienen una razón.

N.S.: También entiendo que en el texto (su disertación de maestría) lo explicas

S.M.: ¡Sí! Desde el punto de vista forma y de la composición en sí misma, no considero pertinente sobrepasar ese ámbito que yo sustenté, por las sonoridades que se han dado anteriormente y que se harán después de eso. Lo veo desde la misma construcción formal

N.S.: Desde lo sensitivo

S.M.: Si yo dejo eso libre el aspecto de la expectativa se puede destruir para el cierre de la pieza. Si permito que ese ámbito se ultrapase. Es un punto de vista más desde la creación en la composición. Por eso están estas tesituras allí. Desde la construcción misma considero que si se destruiría, si se superara ese ámbito. La duración, el tiempo; minuto y veinte segundos es tiempo muerto. Es como que, en el momento de la creación, la concepción, es un tiempo que considero suficiente para darle la forma. No más de ahí porque puede alterarla y no menos porque puede generar simplemente algo que tendrá poca o ninguna repercusión, o si la tiene, será de una manera negativa.

N.S.: Y, por ejemplo, las variables en las que yo jugué ahora, digamos esos tonos, esas sonoridades, pensando en este momento. ¿Qué tal si aprovechamos la presencia del compositor para hacer una cosa que puede ser no tan natural al desarrollo de la obra, a ver qué pasa? Pero claro, esas son las variables que entra el intérprete a decidir, con su criterio...

S.M.: Si, yo las pongo allí y yo no sé qué pase. Uno no sabe si alguien no sigue esas variables.

N.S.: Son más bien tácitas

S.M.: Sss (como dudando de pronunciar el sí, o más bien, se arrepintió)

...yo me atrevería a decir, van a destruir tal vez la misma forma de la pieza, que es lo que más me preocupa a mí, pero no sé, puede ser que no. Tendría que ocurrir para ver

(Aquí me atrevería a decir yo que, él considera que mi interpretación NO fue destructiva)

S.M.: Escucharla espontáneamente y percibir si el intérprete me dice, “vea, hice lo contrario a lo que está escrito ahí” y que me sorprenda en el buen sentido. Podría ocurrir. Porque a la final lo que veo es que la construcción, la duración de la misma forma, la percepción de la forma y ese tiempo psicológico que cada uno tiene a la final es el que importa, es el que construye. Obviamente en la pieza uno determina ciertos aspectos, pero no hay cómo verificarlo, no hay cómo saber si el que está allí está disfrutando completamente eso, pero si puedo garantizar con ciertas cosas que pueden apuntar a que sí. Es complejo ¿sabes? Eso de la duración y la construcción formal, ya meterse en la cabeza de alguien a ver si está realmente construyendo...

N.S.: Si uno mismo no sabe, no lo controla...ya determinar qué es lo que está haciendo otra persona pues...

(Risas)

N.S.: ¡Sí! hay cuestiones como sin salida, paradójicas. Es aprender a asirse en unos lenguajes, digamos, muy específicos

S.M.: ¡Sí! también veo que hay una cierta espontaneidad en tu interpretación, que no todo el mundo lo vuelve práctica o hábito. Pero pienso que, si el intérprete se diera a la tarea de practicar, de ser más espontáneo, se lograría muy bien. Claro, hay gente que tiene, como es tu caso, más tendencia a desarrollar estas cosas. Yo igual tengo tendencia a ello. Pero si, es una cuestión donde salen muchas preguntitas

N.S.: Si, es un terreno muy lleno de piedritas

S.M.: Si, es complejo y genera mucho debate

N.S.: Y por ejemplo la cuestión de la escritura, la composición, también se basa en ese tipo de recursos, en la improvisación. Y quizá a veces la improvisación nos sirve como una herramienta para mirar hacia adentro. Algo muy del presente. Ser espontáneo y la improvisación van muy amarrados. Si uno tiene una confianza y uno se deja llevar, a ver ¿qué ideas arroja el camino dejamos de pensar tanto? De pronto el texto pueda tener aquello que amarra esa espontaneidad. Entonces es otro tipo de habilidades. ¿Cómo lograr ser

espontaneo y no dañar una línea expresiva en tu pieza? También es interesante, no sentir un abismo que corte el flujo entre la notación y la improvisación. Sé que no es lo mismo, pero la idea es que podamos llevar un mismo espectro o una misma sensación. Entonces quizá lograr eso que me dijeron en varias ocasiones que “no parecía que estuviera improvisando”, era en la búsqueda de amarrarme en un mismo ambiente, independientemente si toco de memoria o improviso. O la distinción entre texto, compositor, improvisación e intérprete. Si esto puede chocar con el flujo...

S.M.: ¡Claro! y es que, lo que decíamos ahora de esa construcción, de ese acto de improvisar implica unos ciertos...no sé, es como una composición, pero en tiempo real, más fugaz. También entra una cuestión que también se debate y da mucho que pensar, y es, ¿eso de improvisar es qué? En este contexto, por ejemplo, si estuviéramos hablando del jazz, uno ya tiene una serie de escalas en las cuales uno puede improvisar, ya tiene un tema el cual lo puede desglosar, lo puede variar, lo puede transportar...y a la final se vuelven unos ciertos parámetros...Pero por ejemplo en este caso no hay un tema recurrente que se preste a ese contexto, a ese tratamiento.

N.S.: A ese juego

S.M.: ¡Exacto! hay otras reglas aquí que me permiten entrar en ese juego, pero entonces está el aspecto de, si aquello que haces es, como lo expones, si una improvisación es, ¿te sientas a tocar y ya? ¿Cómo? ¿De qué vas a hablar? ¿Cómo lo vas a explicar? ¿Cómo vas a justificar? Pero por ejemplo allí hay una serie de aspectos de construcción instantánea intuitivos, ¿cierto? y hablando de intuitivos, no me refiero a la musa ni nada de eso, o a la inspiración, lo recurrente que la gente habla. Para mí hay aspectos de orden creativo, insides que llaman también que quizá no nos permiten llegar a comprender eso al máximo. Hay gente que dice, “¿o sea que usted no sabe qué está haciendo?”. ¿Cierto? Porque es algo tan intuitivo... ¡Pues claro! ¡Pues si y no! Es una construcción tan fugaz que no nos da tiempo para pensarla.

N.S.: Uno tampoco piensa en que le corre sangre por las venas

S.M.: Exacto, algo así. Para mí es un proceso de intuición, algo tan fugaz que simplemente no es permisible para la cabeza de nosotros entender cómo ocurre. ¡Solo que si, tal vez pudiéramos poner una cámara y hacerlo cuadro por cuadro, tal vez uno se diera cuenta, “ah! ahí está pensando en la interválica de acá, ahí en la métrica de ésta, allá en el sistema tal, acá en la escala tal”. Tal vez eso sí está ocurriendo, solo que es tan fugaz que no nos damos cuenta de saberlo. Entonces se vuelve algo tan místico, tan...que trasciende a lo que llaman hoy empírico. Empírico en el sentido de que no es claro. Entonces ese acto de creación es el mismo que ocurre en el momento en que uno escribe la pieza, es tan fugaz que usted no sabe por qué puso una nota allí o por qué este sonido allí. Hubo algo que lo llevó a poner ese sonido, pero fue tan fugaz que simplemente lo puso y dijo, esta es la nota tal. ¡Es bien compleja esa parte, porque exige tal vez una mente, un procesador mucho más gigante para que uno pueda procesar toda esa información, expresarla y mostrarla, “! vea es que esto es así!”. Entonces pienso que ese cuento de la intuición, que llegó la musa y lo inspiró, es un mito. Pienso que simplemente es la incapacidad que tenemos para explicarlo, que le damos estas connotaciones. Pero si es un proceso creativo muy fugaz en el que sí hay consciencia, o sea hay estados de consciencia presente, en el cual se da la improvisación.

N.S.: A mí, por ejemplo, me parece muy enriquecedor usar el texto como un manual de instrucciones. Es una partitura que dice, “sígueme hasta aquí y hasta acá”, pero a partir de lo que memoricemos, ese proceso de memoria y otro proceso de improvisar, ¿cómo hago para que esto tenga una cuestión mental o sensitiva que me haga fluir performaticamente? ¿Cómo hago para que no sean dos cosas diferentes? Nosotros como intérpretes debemos comprender ciertas cosas y jugar, manipular la herramienta. ¿Cómo voy a aprenderme eso de tal forma de que sea espontaneo y me deje llevar en la improvisación? Entonces creo que si hay una labor un poco más artesanal en el estudio

S.M.: ¡Sí! de todas formas no deja de ser un pensamiento crítico del intérprete, porque igual tú tienes toda la decisión...Bueno, pienso que si están escritos unos parámetros deben respetarse. Ya de ahí en adelante es más una crítica que tenga el intérprete de cómo hacer la improvisación, Qué aspectos de la estética que están allí, él decide si los emplea o no en fin de, otro propósito que él tenga.

Es decir, colocarse en el lugar de, “soy el intérprete y tengo la labor de trascender estos sonidos más allá de lo que está en el papel”. Hasta donde sé, no hay nada que pueda escribirse en una partitura, que pueda sonar tal cual como dice allí. No hay manera, o no conozco una manera en la que se pueda escribir con detalles sin que se escape nada. O sino ¿cuál sería el papel del intérprete? Entonces si es un aspecto crítico, éste es donde el intérprete debe hacer sus elecciones.

N.S.: Me parece una metáfora muy bella, el punto de vista del blanco desde el que se puede generar una improvisación. Por ejemplo, aquel olvido que podemos sufrir en escena, un blanco. Quizá la improvisación como blanco o como signo de interrogación gigante. Como “¡usted verá qué hace!”, o “¡bien pueda moleste con mi obra!”, o... “¡Lo que usted quiera!” o “¡bajo mi responsabilidad y la suya!” Como algo compartido. También lo entiendo como un voto de confianza y delicadeza el tomarse el trabajo de entender el lenguaje.

S.M.: ¡Sí! es que es una decisión del intérprete y que, si lo hace frente al compositor... O sea, si el público logra darse cuenta, pero si ya se trata de una comunicación entre el compositor y el intérprete pues yo siempre voy a saber hasta qué punto entendiste tú la obra. O simplemente fue algo ahí donde te sentaste...

N.S.: A rellenar

S.M.: Si, o sea, puede ser que si no conocen la obra puede que pase desapercibida (por parte del público), aunque yo creería que no del todo. Hay algo allí que va a pasar y que alguien se puede dar cuenta. En realidad, alguien se dio cuenta, lo que pasa es que uno no puede parar y alzar la mano en la mitad de...y preguntar, “oiga y ¿qué pasó?”

N.S.: (Risas)

S.M.: ¡Sí! eso no existe. Entonces eso es parte del sentido crítico del intérprete, y de hecho en las grabaciones del repertorio clásico por eso es que uno distingue a unos intérpretes de otros. Y eso creo, se logra por ese pensamiento crítico.

N.S.: Si, hay ciertos intérpretes que se caracterizan o llaman la atención y generan preguntas, por ejemplo, Glenn Gould, “¿por qué él puede y yo no?”, entonces a partir de eso sustentar cualquier cosa o tocar de una forma x. O gusta mucho o no gusta. A veces pasa eso....

S.M.: Si, ¿por qué? no sé. Además, que juega mucho el papel de la performance. Es lo mismo cuando oímos simplemente un audio a cuando está en vivo. Todo tiene que ver con la performance, que tuviste allí en la presentación

N.S.: ¿Qué opinas de que esta charla se centrara en la improvisación? ¿si consideras pertinente prestarle tanta atención a ese factor de la obra?

S.M.: O sea es complicado porque para mí es súper importante y encierra muchas de las cosas de las que hablábamos, casi como un resumen. Hay aspectos cognitivos allí que están latentes y muchas veces no nos detenemos a pensar en ellos. Van dirigidos hacia la misma creación pura, como hasta el mismo rol del intérprete ante la música misma. Es decir, el intérprete no es el que lee, sino ante la música misma, si se encuentra con un aspecto como una improvisación, esto no es ajeno a la música. Se supone que es un dominio del intérprete o si no estaríamos hablando de personas que se sientan a leer partituras solamente.

N.S.: Como un decodificador de signos

S.M.: Exacto, algo así. Pero eso es un elemento real de la música y si está puesto allí debe tratarse como tal. No la cosa de “¡no nono, yo no improviso!” O “¡no nono, eso no!”

(Risas)

S.M.: ¿Si me entiendes? Si, lo que pasa es que yo creería que antiguamente tal vez el músico era mucho más integral, improvisaba, componía, arreglaba.

N.S.: No había esa división

S.M.: Si y eso después de la revolución francesa...Cada vez uno se especializa más en algo, entonces termina uno dedicándose. Entonces solo toco, solo compongo, solo enseño,

N.S.: Por ejemplo, en lo que comentabas de la improvisación ligada al virtuosismo, después en el siglo veinte y la cuestión de la revolución industrial. O sea, soy pianista estrella virtuosa y ahí...sobretudo nosotros los pianistas, los solistas...

S.M.: ¡Entonces por ejemplo esas cosas, claro! Tú muestras eso y van a decir que ¿por qué? Que por qué le das tanta importancia a esto si tu papel es otro. ¿Sí? Entonces eso es un elemento que está allí y debe ser dominado. Que no lo hagamos en esta época es otra cosa

N.S.: Si, no debería ser como, tan raro

S.M.: ¡Exacto! es un elemento más que hay que dominar. Entonces si...la obra encierra aspectos que como te digo, muchísimas cosas, de orden cognitivo, desde el mismo rol del pianista, en este caso, la pianista que no se tienen en cuenta. Entonces a veces se vuelve algo ajeno y hace parte del oficio.

N.S.: Te iba a preguntar, si existe una cierta seguridad en tener una partitura que te diga qué hacer, y a partir de eso contextualicemos, veamos qué es lo que escribió el compositor, si está vivo o vamos a leer y todo esto, pero no hay mayor traspie en la cuestión textual literal. Digamos, es otro tipo de ejercicio el que uno haría para apersonarse de un discurso y poder improvisar sobre él, que en la superficie, pienso yo, pues...uno dice, “¡no, yo quiero leer y soy muy buena leyendo a primera vista y ya!” Sí, soy una pianista cualificada y...¿Quién se va a meter con una pieza que ponga una improvisación? parece como que al compositor le dio pereza escribir ahí en ese minuto.

(Risas)

S.M.: ¡Si porque de hecho me lo han dicho a manera de chiste “ah! Te cansaste de escribir allí y querías rellenar, entonces pusiste un minuto y medio de improvisación”. Si eso ha pasado...y uno que puede decir...

N.S.: Si, uno piensa, “¡ese señor es tan perezoso que me viene a echar a mí la culpa!”

S.M.: Algo así como “¿se te acabaron las ideas?” eso pasa y pues bueno, en una práctica que es poco común se presta para eso, para juzgarla así. Pero pues

hay un trasfondo allí que no está escrito, ¿sí? “Esto se hace con fines...” me va a tocar empezar a hacer la letra menuda y poner el asterisco abajo, “esto se hace con fines pedagógicos y terapéuticos “. Y pues mira, detrás de ese pedacito allí que parece como tan minúsculo hay, se encierran una cantidad de problemáticas...

N.S.: Por ejemplo, ya después supe yo de la vida de la niña que...

S.M.: ...Que la tocó la primera vez?

N.S.: Si!

S.M.: ¿Ah sí?

N.S.: Entonces me doy cuenta de que ella es una pianista completamente diferente a mí y me parece muy interesante. Bueno, primero ella estaba muchísimo más joven que yo, cuando la toqué la primera vez. Pero ella se fue por otro camino

S.M.: ¡Sí! Probablemente se especializó o se está especializando más en algo

N.S.: ¡Sí! Tiene un perfil más de concertista y yo creería en apariencia, que quizá no tiene ella nada que ver con este tipo de cuestiones

S.M.: Ella en el momento que la tocó estaba muy joven, 15 o 16 años. ¡Muy talentosa! Sería interesante ver cómo haría ese ejercicio ahora. Que tal vez ya tiene más repertorio, más concepciones e ideas...

N.S.: No la conozco, pero me puse a ver sus videos...repertorio de conciertos para piano como los de Beethoven, Brahms, pero no pasaba de ahí

S.M.: Anne quizá ahora esté en un periodo donde se orienta hacia un tipo de pianista concertista y probablemente este tipo de ejercicios cero, nunca más los volvería a hacer o mentira, a no ser que en sus tiempos libres lo haga y si le quedó la cosita allí. Pero en la época en que lo hizo, salió muy bien para su poca experiencia, madurez.

N.S.: Pero entonces, ¿quiere decir eso que la pieza si puede llegar a ser pedagógica? ella lo supo hacer muy bien, independientemente de su tendencia profesional

S.M.: ¡Claro!

N.S.: Lo que te digo, el perfil mío es una cosa y el de ella se fue por otra parte, pero ella si lo supo hacer muy bien

S.M.: En esa época obviamente hicimos algunas secciones, las primeras secciones distaban mucho de lo que yo buscaba, pero fue entrando fue entrando y ella logró...

N.S.: Se dejó conducir

S.M.: Pues se dejó no, ella entendió, entendió la carreta, ¿cierto? Y lo que deduje fue que logró entender gran parte de la pieza, esa sonoridad que para mí era algo muy bueno, porque es ver que alguien tiene la capacidad de entrar y entender esa manera en que está escrita la pieza, y lo logra hacer a su manera. Para mí eso fue muy inspirador porque alguien con tan poco recorrido, que a lo mejor ese fue el plus de que digamos, no está tan permeada de tanta información...

N.S.: Tantos resabios...

S.M.: Si, de tanta cosa. Ahora, llegar a deducir si es eso o no, pues no sé...

N.S.: Claro generalizar es otra cosa

S.M.: Por eso te decía que sería muy bueno si lograras entrevistarte con ella

N.S.: ¡Sí! Es algo que tenía pensado también, pero hasta ahora se me pasó. Pero eso por ejemplo también...

S.M.: Sería muy bueno, por ejemplo, si se acuerda, que te compartiera su experiencia, con sus palabras para ver cómo hizo ella para entrar en la obra. Eso sería muy enriquecedor para tu trabajo, saber de otra persona que haya tocado la pieza

N.S.: ¡La intérprete que la estrenó! Y mi punto es, entonces ¿si puede ser algo pedagógico, independiente del perfil musical que tenga una persona? Y si alguien le interesa acercarse a tu obra, no necesariamente tiene que tener una trayectoria de haber tocado un montón de repertorio de música tal, de tener el hábito de improvisar...

S.M.: ¡Claro! Ella tuvo digamos que una cierta ventaja porque estuve al lado de ella siempre en todo. Hasta en las partes en que no son improvisadas, se las guie también y fue muy receptiva. ¿Pedagógico? Pues sí, es algo que no deja de serlo, pero tal vez trasciende...Tú que la has tocado y has improvisado, te das cuenta de que va mucho más allá que de pronto, querer aprender a improvisar. Implica otras formas de conocimiento, acercarse a un estilo a través de otra práctica que es la improvisación, porque me imagino que a medida que tu improvisabas también descubrías otra manera de tocar lo que está escrito, pienso yo. Entonces sí encierra toda esta serie de aspectos allí. También pertenecen a cuestiones interpretativas, a hacer música, cosas que son pedagógicas también. ¡Yo no sé si encasillarlo y decir, “esto está con fines pedagógicos” o no, sinceramente no sé!

(Risas)

S.M.: Surge si...tiene una cosa allí por inquietudes mías en torno a la improvisación y a la construcción de la forma musical

N.S.: Bueno, yo creo que aquí nos podemos quedar hablando mil años

S.M.: ¡Con gusto!

N.S.: También eso, la forma es una especie de inspiración, entonces ¿por qué el compositor es el que piensa en la forma y el intérprete es el que decodifica símbolos? Puede parecer un poco extraña mi observación, pero...es que, por ejemplo, tengo el eco de los salones de piano cuando están, estamos estudiando. A veces me pregunto por qué repiten tanto una parte que no sale. Como centrarse uno...porque ¡claro! esta pieza sale de ese tipo de patrón totalmente. Uno no se va a ensañar aquí con ninguna parte porque ella (Difracción) no exige grandes habilidades pianísticas como, “no, no se me mueve el dedo y tengo que ir a estudiar Czerny 10.000 años”

S.M.: ¡Aja!

N.S.: Entonces justamente eso también llama la atención. No es una pieza que te va a hacer lucir como “¡yo toco mucho!”, por ahí también hay una cuestión...y es solista. Eso a mí me ha causado mucha inquietud en el repertorio en general de la gente joven, de nosotros los que estamos estudiando interpretación

S.M.: ¡Sí!

N.S.: Desde esa óptica, improvisación también encierra otra mirada al discurso. Hay otro tipo de desarrollos tímbricos

S.M.: Lo que pasa es que es estimulante a la percepción, trasciende más allá de llevar a la realidad las notas. ¿Trasciende qué? ¿Cuáles son los aspectos que busca la obra? La exploración tímbrica, ¿cierto? Una búsqueda de otras sonoridades, ¿cómo asume el intérprete las sonoridades que están allí? ¿Por qué son diferentes de las acostumbradas, por ejemplo, a las provenientes de un repertorio más tradicional? ¿Cómo entiendo la forma, cómo entiendo los contrastes que están desde el inicio hasta los últimos cuatro o cinco compases que están en la octava superior? ¿Cierto? ¿Cómo llego hasta allá? Si tu vez allí en el texto que teníamos de la maestría, mi disertación, hablo del aglutinamiento de estas cuatro notas, sib – fa – fa sostenido – sib – si becuadro. Cómo las lleva a un punto hasta saturarlas. Por eso pongo el pedal allí hasta el fondo, para que queden resonando y, cómo entiendo que luego eso tengo que equipararlo o contrastarlo con lo que viene después de toda esa escalita que va subiendo. Es ese tipo de cosas que obviamente pueden estar, encontrarse en otros repertorios, pero lo que tú dices, esto no es para mostrar virtuosismo. Puede ser que sí sea otro tipo de virtuosismo.

N.S.: No el tradicional

S.M.: ¡Claro! Si no es virtuosa en el aspecto físico...

N.S.: Si, como esa gimnasia

S.M.: Si esa gimnasia, pero sí implica una concepción auditiva

N.S.: Una sensibilidad más aguda...

S.M.: En la que el intérprete debe estar más sensible a aquella sonoridad. O sea, en el entendimiento musical. Eso sí es exigente. ¡Pues claro! Es que son otros contextos también. Tal vez no voy a poderme mostrar...porque de hecho en el contexto aquí en Colombia, vamos a escuchar jazz y lo que uno ve son un montón de escalas para arriba y para abajo...pero a la hora de construir música, de construir sonoridades y formas en esa improvisación, son pocos los que logran hacer eso. Y para esto uno no necesita tocar a ciento ochenta la negra. Entonces es un aspecto que a veces no se le tiene en cuenta, y más cuando es un repertorio que nadie conoce

(Risas)

N.S.: Eso es lo que más me llama la atención aquí. Es casi oler las sonoridades, más bien enfocar los sentidos desde otro punto de vista, diferente de, si voy rápido, si me alcanza la mano a la velocidad tal...

S.M.: ¡Sí! Porque si tú te das cuenta, por ejemplo, la partitura no tiene la marcación de compases, eso ya implica salirse de los esquemas. No es algo innovador, eso ya se ha utilizado muchas veces...

N.S.: Si, no es un recurso novedoso

S.M.: Pero a la vez si es un recurso que se pasa por alto. De hecho, ha pasado porque la tocaron acá. Y uno siente que no entienden esa conducción

N.S.: Esa forma de llevar el tiempo

S.M.: ¡Sí! No está ese entendimiento, la relación de esos sonidos, no está claro para ellos entonces genera una cosa extraña. Eso por ese lado.

N.S.: Pero cuál ha sido la crítica, ¿al tiempo?...

S.M.: Si al tiempo, como no hay compases piensan que el algo *at libitum* o lo contrario, donde se limitan a marcar. Entonces los acentos como no hay cómo determinarlos, porque no hay compás, pero si hay unas delimitaciones allí que por lo menos son de frase, pero hay unas (marcaciones) internas que a veces no se entiende

N.S.: Si, porque es inusual

S.M.: ¡Claro! Y ¿eso qué quiere decir? Pues que implica entender más eso que está allí y no limitarse a...

N: A seguir las pepitas

S.M.: ¡Exacto! Entonces eso ya es exigente. Hoy en día eso es más normal, acostumbrarnos a las críticas. Y además como estos repertorios uno no los ve en los que tienen más tiempo tocando. No es tan común que toquen esto, porque siempre recurren al repertorio más conocido y que más llama la atención. Entonces uno tampoco tiene mucha tela de dónde cortar, ¿cierto? Porque no está la práctica, no hay tantas referencias, entonces se limita uno a hablar...Es complejo ¿sabes? Porque si toda esta música que todos componemos hoy en día...O sea, si todos nos preocupáramos por tocar la música de hoy, tal vez la concepción sería otra. Estaríamos en otra onda de...

N.S.: ¡Sí! no estaríamos aquí hablando del tema

S.M.: ¡Probablemente! O de pronto ¡más!

N.S.: O en otro tipo de acuerdos

S.M.: Si, ¡exacto! O sea, aquí estamos tratando como de descubrir algo como que...

N.S.: Si, parece un poco raro, pero no debería ser así

S.M.: eso es por la práctica. Sobretudo acá en Colombia que vivimos, en la música, las prácticas actuales no concuerdan con la música de hoy, que es muy poca la que se toca

N.S.: Hablando un poco de mi experiencia allá (Porto Alegre – Brasil), tampoco es habitual encontrar a alguien que esté estudiando música clásica que le guste improvisar. Para meterme a una clase de improvisación tengo que ir al jazz

S.M.: ¡Exacto! Cuando eso era una práctica inherente a cualquier música

N.S.: O lo que comentábamos, hay muchas personas que se especializan en una cosa...

S.M.: Sí, porque el objetivo es otro, están encaminados a...

N.S.: O los compositores también. ¿Cómo hacemos para que esto suene?, si a veces sucede que los compositores se han encargado de volverse muy radicales en sus cuestiones de las partituras y, ni los intérpretes ceden, ni los compositores. Entonces cada uno busca su nicho. Nosotros somos muy especializados en imprimir papeles con cosas, instrucciones y los otros tocando repertorio de gente que ya no existe

S.M.: ¡Sí! Bueno, yo hablo en el contexto acá en Colombia, y pues todas las escuelas es esa, ¿no? Estudia el siglo XIX...incluso en la universidad rara vez se llega en historia o en formas, a abordar temas más contemporáneos. Obviamente tienen una razón, pero lo más nuevo se toca muy poco. Siempre está lo de más atrás porque hay más material, por decirlo así. Entonces si se vuelve como un círculo vicioso. Probablemente tenemos que esperar dos tres siglos para que esto sea habitual.

(Risas)

S.M.: ¡No sé! Pues según la lógica, ¡sí!

N.S.: ¡Ay no!

(Risas)

S.M.: Porque implica muchas cosas. Implica a la formación del instrumentista, del intérprete, porque no tiene las herramientas técnicas para abordar repertorios como éstos. Si tú coges un repertorio de una sonata de Mozart, pues ya sabes más o menos qué es lo que hay que hacer. Pero si cogen todo esto que estamos hablando, pues van a tocar con técnicas y visiones del siglo XIX, una pieza que es escrita ahora. Incluso esto me pasó ahora que tocaron la pieza para orquesta y trompeta...había unas cosas allí que no eran nada del otro mundo, pero simplemente se sale de lo tradicional. Unos cuartos de tono en las cuerdas, armónicos, era lo más raro que había. Y claro, como el estudiante en la práctica de orquesta no hace cuartos de tono...Acostumbrados a la primera, segunda, tercera, cuarta posición, pero ¿cómo van a hacer un cuarto de tono? Entonces uno los veía moviendo los dedos, así como raro... (hace una mueca y movimiento de torpeza)

(Risas)

S.M.: Y eso corresponde a la enseñanza de cómo abordaron repertorios de este tipo, que es una cuestión técnica. Es simplemente coger la primera posición y reducirla a la mitad, para que no vayan a hacer cosas que no deben hacer. Es buscar la mejor manera... ¡pues sí! Se vuelve complejo hacer algo que a la larga es muy sencillo. Y esa complejidad...

N.S.: Es una predisposición

S.M.: Genera frustración porque no sale de la manera que debe salir o piensan que yo hago eso porque, no sé. “¿Será que es así?”

N.S.: Como a lo que salga

S.M.: ¡Sí! como que no saben para dónde van. Entonces eso también implica la misma formación de los repertorios. Es un círculo...

N.S.: Toda una cadena

S.M.: Si uno va y pone una cosa de éstas...Realmente no tiene nada de raro, pero otras cosas y escribir para una orquesta, ¡pues claro! ¡El director, que también seguramente solo tiene repertorio de tres siglos pa´tras, pues no le va interesar abordar esto porque primero, está habituado a sus repertorios y va a decir, “que pereza esto! no sé cómo abordarlo!” La manera más fácil es, “vámonos a lo seguro, a lo que ya conocemos, a lo que ya hay suficientes, miles de grabaciones y videos, ya lo han tocado mucho, ya sé cómo suena” ...

N.S.: Ya sé lo que están esperando...el público

S.M.: Entonces digamos que eso es lo más habitual. Ahora, ¡claro! Van los argumentos de “¡ah! ¡Pero es que es el repertorio antiguo! y ¡allí es que están las bases!” y que no sé qué más

(Risas)

S.M.: Hay una serie de argumentos, por atrás que, si son, se agrandan más de lo que deben ser

N.S.: Son excusas

S-M.: Se vuelven excusas para simplemente no darse a la tarea de explorar nuevas cosas y enfrentar una realidad que es la música que se hace hoy en día.

N.S.: ¡Si, es salir de la zona de confort!

S.M.: ¡Salir de la zona de confort! Entonces, “¡yo prefiero quedarme aquí!” O sea, eso se vive a diario. Los que se atreven a hacerlo son los jóvenes, la gente que quiere buscar otras cosas. Pero los reconocidos o los que tiene más trayectoria no están interesados en trasnocharse viendo cómo es que se toca esto. Son muy pocos. Además, es una cosa de apoyo...la música que se hace hoy...pues si vamos a resaltar esta música de la gente que está viva y construyamos un imaginario sonoro de lo que está hoy sonando acá. En Cali, Popayán, Colombia. Pero eso no está. O sea, no hay esa intensión, o por lo menos no está esa consciencia de esa necesidad. Sí, eso como “¡estoy acá en mi confort!”

N.S.: Bueno, cada uno sobrevive como puede más bien

S.M.: Si, pero uno podría...cosa que es diferente en Brasil ¿sabes? Hay más tendencia a explorar eso. Hay festivales de música contemporánea, y no uno, varios, muchos. Se está promocionando y estimulando la creación de gente joven y a la vez, de intérpretes jóvenes que abordan este repertorio contemporáneo. Y bueno, son esas discusiones allí que echamos carreta...

(Risas)

N.S.: Bueno, esto ya hacen parte de las conclusiones que puedo sacar de lo que resultó de mi trabajo. Y en parte el objetivo es dejar un registro escrito de, por ejemplo, para la persona en Portugal (Sergio me había comentado que un estudiante de piano en Portugal está interesado en estudiar *Difracción*) o a quien le interese tu obra. Dejar ese registro “el compositor dice que tal cosa, que en la improvisación esto y aquello”. El material escrito desde los ojos de una intérprete, en este caso yo.

S.M.: Igual no hay que olvidarse en que uno pone eso allí, unas ciertas directrices, pero a la final uno también espera que suene de alguna manera que me pueda sorprender. Desde mi punto de vista más íntimo, no es que busque que el intérprete me satisfaga con su interpretación...Si llego a escuchar a

alguien que la tocó de otra manera y que le sonó bien, pues es interesante. La música no va a sonar dos veces... como dice el dicho, “no me baño dos veces en el mismo río”, ¿cómo es que es?

N.S.: ¡Si, Heráclito!

(Risas)

S.M.: Esas cosas son las que uno busca tal vez. Igual eso no es de uno finalmente. Bueno, y vos también compones

N.S.: Si, a la final es mejor que suene algo a que no suene nada

(Risas)

N.S.: Obviamente lo mejor sería que hicieran bien los cuartos de tono

S.M.: Claro, para hacerlo bien hay que implementar otra técnica, no es la misma para tocar la sonata de Mozart. Hay que buscar otras maneras que se adapten y que sean más efectivas

N.S.: También es interesante llamar a la versatilidad

S.M.: Si, eso es importante. Es la capacidad que tenga uno de pasar de una sonoridad a otra, sin estar peleando tanto. Seguir insistiendo en tocar repertorio de ahora, por ejemplo, algo tuyo, con una técnica tradicional... Es poder configurar la cabeza y eso lo da el bagaje, la práctica, del pasar de un repertorio a otro, de explorarlo, analizarlo...

N.S.: Si, uno también tiene que entrenarse en eso

S.M.: ¡Exacto! hay que entrenarse, eso no es así porque sí. Habrá gente que tal vez sea muy virtuosa

N.S.: Pero la mayoría no somos así

S.M.: ¡Sí! Por eso con los niños es tan fácil. Si uno les presenta algo, lo acogen sin problema. No hay prejuicios. Y sí, hay que entrenarse. Uno como compositor a veces no sabe qué escribir, ¿sí o no? O sea, uno está con tanta historia en la cabeza y con tanta música... Quizá antes sabían cómo tenían que componer, en

el Barroco o Clasicismo. Hoy día convivimos con todo junto, lo popular, el barroco, el romanticismo... Pa dónde vamos, pa dónde se va...está el cine... ¡Es complejo! Como dice un profesor “vivimos en una época en que usted puede hacer cualquier cosa”. Pero a la vez esa “cualquier cosa” puede ser contraproducente

N.S.: Si, podemos caer en la banalidad

S.M.: Por eso es que yo lidio tanto con esa cuestión de los polos. Puede ser que sea una especie de conformismo o de quedar bien

(Risas)

S.M.: Entonces, ni voy tanto pa'allá ni tanto al otro extremo. ¡Me preocupo porque pienso en que, si se me voy para el otro extremo, alguien que escuche puede decir “! uy no qué pereza eso!”

(Risas)

S.M.: Y uno de compositor quiere que las cosas se escuchen y que a la vez gusten. Desde el intérprete también. Y si hago algo muy tonal o parecido a lo que ya existe, pues me aburro ¿para qué si no es lo que quiero hacer? Entonces, si me da por hacer algo bien raro, bien extraño, me van a tirar tomates

(Risas)

S.M.: es como “o sea que ¡usted quiere quedar bien!” sí y no. Pues quiero que se toquen las cosas y estar en vida para escucharlas. No que el compositor escribió y guardó todo en el cajón y se murió y sí, ahí si suena. Bueno, si supiera que uno en la muerte también puede escuchar la música, pues bueno...

(Risas)

S.M.: Si, ¡es chistoso! los músicos no hablamos del reconocimiento, lo vemos como...

N.S.: Como un tabú

S.M.: ¡Si, ese es un pensamiento romántico “! yo escribo y no me importa si tocan o no!”

N.S.: Eso del genio incomprendido

S.M.: ¡Cuales! Yo estoy escribiendo para poder escuchar también y no tiene nada de malo.

Bueno, ahora volvamos a la pieza...

(La entrevista acaba en un retomar *Difracción* con sugerencias y especificaciones sobre el texto, pedalización y detalles varios sobre preguntas que el compositor me hace a mi)

APÉNDICE C - TRANSCRIPCIÓN DE GRABACIONES Y APUNTES

Julio

Aquello que causó la huida de la liebre fueron las secciones de reunión en clase con mis colegas y orientadora. Las constantes preguntas, exclamaciones y sugerencias a salirme de lo cierto, me removieron posibilidades interpretativas que en inicio no tomé de buen modo. Esto solo lo percibí con el tiempo al sentarme al piano a grabar mis secciones de estudio. Le relaté al celular que me era técnicamente absurdo hacer tres versiones diferentes, pues debido a su obiedad, cada versión sería diferente entre sí por ser cada una de ellas, actos distintos.

Agosto

¿Será que debo enfocarme en una interpretación correcta para *Difracción*? Quizá en términos generales esto sea una utopía que pueda parecer romántica, somos humanos y en cada cosa que hacemos permanece el error. Me refiero con correcta a algo que deba apuntar, a un objetivo claro que conseguiré si mi enfoque quiere mantenerse hacia ese blanco. A veces resulta más productivo, o mejor dicho, el reto es complejo, la voluntad tambalea pero la constancia da sus frutos. Y ¿por qué me pregunto esto? A veces me abrumo por las varias posibilidades que tengo ante mí y esto me dificulta la toma de decisiones. La presión, los resultados, la claridad de tener algo puntual para decir, por ejemplo, cuando te pregunta alguien, qué estás investigando.

Septiembre

¿Necesariamente deberá notarse que estoy improvisando? Si se nota el *shape*, “¿eso le gusta o le resulta incómodo al compositor?”. Descubro que en estas preguntas hay un rezago de herencias adquiridas antaño, las cuales hablan de nuestra tendencia aparentemente natural a preguntarnos qué quiere el compositor, sin dejar también puesto sobre la mesa, qué queremos nosotros como intérprete. Vamos dejándolo todo al camino, si, ya más adelante aparecerá nuestra intensión o se aclarará... ¿Más adelante? ¿De qué? No estoy diciendo que las cosas deban estar claras desde un inicio. Digo que la pregunta debe

plantearse conjuntamente con aquella famosa sobre lo que quiere el compositor. Esta pieza por tener justamente una improvisación hace evidencia una cuestión que deberíamos abordar con cualquier obra que fuésemos a interpretar. Me parece que como pianista ese fue mi gran aprendizaje, no necesariamente una pieza debe contener una improvisación para adquirir la capacidad de desmontar aparatos, procedimientos y métodos que llegan casi que prefabricados a nosotros, de generación en generación, congelados en nuestros conservatorios de música y nosotros, confinantes, aprendemos ello desde muy jóvenes. El tiempo va pasando y dejamos de preguntarnos por aquellas cosas que se nos transmiten tácitamente.

¿Si se nota el *shape*, si llamo la atención en una interpretación que señalice una improvisación, ello ha de ser un impulso “original” de mi acto interpretativo? Obviamente tomando el contexto de que la improvisación está contenida, o más que eso, es una de las cartas barajadas a lo largo de la pieza. Ni más ni menos. Entonces si las cartas están boca abajo, la respuesta sería que lo mejor es no llamar la atención.

Octubre

Por qué a mis colegas les parece que las dos peticiones explícitas que pone Sergio para hacer la improvisación son una especie de coartada a la libertad del/la intérprete? creo que las limitaciones las tenemos en la cabeza y personalmente me resulta más difícil tener un *todo* para escoger, que abrirme a la posibilidad de jugar con dos elementos; duración y registro. Me viene a la cabeza la vez que improvisé en los pianos dañados del conservatorio. Este ejercicio me dio la sensación de tener ante mí una infinidad de posibilidades gracias a las cuales la restricción que le era natural a aquel instrumento, denostado por los pianistas como desafinado y con el mecanismo dañado, un lienzo maravilloso para experimentar. De hecho, el encargado de prestar los pianos se sorprendía de mi intención de ir justo a los peores pianos, siendo que la prioridad era para los pianistas, con lo cual podíamos, en la medida de la disponibilidad de salones escoger salón con pianos no tan terribles.

Noviembre

¿Por qué la mayoría de veces tendemos a saltar cuando hay restricciones, y no tomamos ello como una posibilidad potencial a establecer límites y, a partir de ello, jugar con las reglas puestas por el compositor y arreglárnosla en cuanto a creatividad y demarcaciones se refiere?

APÉNDICE D – LINKS GRABACIONES: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN Y PERFORMANCES DE *DIFRACCIÓN*

Las grabaciones referentes a la investigación, se encuentran disponibles en los links a continuación:

Ejercicios de improvisación:

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/1-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/2-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/3-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/4-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/5-exercicios-difraccion-1-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

Performance de *Difracción*:

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/6-peca-completa-6-11-salao-de?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/7-peca-completa-31-10-ia-ufrgs?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/8-peca-completa-07-11-ii?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/9-peca-completa-6-11?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

<https://soundcloud.com/mancuspia-1/10-peca-completa-nas-salada?in=mancuspia-1/sets/difraccion>

ANEXO A - TESTIMONIO DE ANNE MARQUES CATARIN – EN PORTUGUÉS³⁰

A experiência que tive com a música de Sergio Murillo foi de grande importância para mim. Até colaborar com ele, eu não havia tido um contato muito profundo com música contemporânea e atonal, dava mais preferência a peças do repertório tradicional de música de concerto. A princípio, minha primeira reação à peça foi de espanto e estranhamento, especialmente quando li que deveria improvisar. "Improvisar? Nem sei o que fazer, ou como fazer", era essa a minha sensação. Acredito que, em parte, o medo do improviso veio da maneira como tratamos a música de concerto, a maneira com que seguimos à risca a partitura e as intenções do compositor, limitando certos aspectos criativos de ser instrumentista. Gosto de lembrar como minha percepção foi mudando conforme eu estudava a peça, e mais ainda quando conversava com Murillo sobre ela. Devo muito a ele, que se propôs a sentar comigo ao piano por algumas horas e improvisar comigo, e também devo às discussões que tivemos sobre expressividade em música. Neste processo, tive meus olhos abertos para as possibilidades de música que haviam além do repertório tradicional, e a beleza que havia nessas possibilidades. Nos últimos dias que trabalhamos juntos, comentei com o Sergio que a peça era muito expressiva e que adoraria passá-la aos meus alunos no futuro, justamente pela beleza e a abertura que o improviso dava ao intérprete.

Confesso que, logo em seguida, não trabalhei nem com música atonal nem com improviso por algum tempo. Acredito que não o fiz por vários motivos e gostaria de discuti-los. Os parágrafos a seguir podem não ter relação direta com a composição de Sergio, mas com o ambiente em que a peça foi escrita e o meu contexto musical, como intérprete.

SOBRE MÚSICA ATONAL

³⁰El presente relato fue obtenido gracias a la colaboración de Anne Marques Catarin en marzo de 2018. El original está en Portugués

Levei um tempo para me habituar com uma nova linguagem fora do tonalismo. Em parte porque eu não costumava ouvir/tocar, e também porque, na escola de música, o repertório exigido consistia em 90% de repertório tradicional. Bach, Chopin, Beethoven, e se tiver um compositor mais novo que Debussy já é raro.

É interessante neste ponto, relatar uma situação que passei com *Difracción*. Eu a estava estudando na escola, quando um professor de piano me questionou sobre a peça. "Nossa"! "Mas você tá tocando essa peça" e "Ui, mas música assim é..."fazendo uma expressão de desgosto. E eu estranhei aquela reação, disse a ele: "Mas eu gosto muito da peça, acho que é bem expressiva". Ele desconversou e não pareceu convencido. Isso me deixou muito claro como boa parte do ambiente da escola de música que estudei é hostil à música não-tonal. Muitos professores não se interessam (e até desprezam) por música contemporânea e atonal, e boa parte dos alunos herdaram seus preconceitos. Acaba virando um ciclo, porque os alunos serão professores também, com preconceitos herdados e repassarão estas crenças adiante a outra geração. Claro que isto não se trata de todos os professores, mas são poucos os que gostam e tocam, e menos ainda os que promovem música "viva" aos seus alunos.

SOBRE IMPROVISAÇÃO

Certa vez, eu estava em uma atividade em grupo com alunos de pós-graduação, que consistia em tocar música escrita em figuras, simplesmente arranjar sons, sem julgamentos e sem certo ou errado. Acabei "cometendo erros" e me senti bastante inibida, com vergonha de ter errado, e com a pressão de fazer "correto". Uma moça percebeu esta minha reação e comentou ao final da atividade. Saber disso e questionar o porquê de me comportar assim me mostrou como o ambiente da academia também nos limita na prática criativa pelas noções de "certo" e "errado". Aquilo que não é convencional é debochado e tido como inferior (vide acima o caso do professor). Então compreendi que a minha sensação de "o que eu faço com isso agora?", na parte do improvisado na peça do Sergio, era um resquício deste julgamento que me podava constantemente

durante a improvisação. "Não, mas isso não tá certo", "não, mas isso não soa bem", ou mesmo de experimentar durante o improviso justamente pelo medo do tocar feio. Em parte, eu buscava na memória aquilo que julgava bonito e correto, mas ao mesmo tempo, essas memórias eram tonais e destoavam do estilo da peça.

Durante os anos que se passaram desde que toquei *Difracción*, comecei a me libertar deste tipo de amarras. Comecei a escutar mais música atonal e contemporânea, a ver a beleza e expressividade que elas podem ter. Voltei algumas vezes a esta peça e minha percepção era diferente a cada vez que tocava. Mas ainda a improvisação me era um desafio, ainda pela autocrítica. Mas conforme o tempo foi passando, comecei a explorar mais o piano como um instrumento que faz SONS, não um instrumento fixo que deve tocar X repertório, e que partitura é uma ferramenta, não uma autoridade. E durante este processo, *Difracción* estava ali e eu pude aplicar estas novas experiências à peça e redescobri-la várias vezes.

Atualmente, eu improviso tonal e atonalmente por diversão, sozinha e com amigos. Também colaborei com outros compositores e sinto vontade de colaborar ainda mais. Por mais que meu repertório ainda seja constituído majoritariamente de música de concerto tonal, tenho tocado e estado mais aberta à outros estilos. A experiência positiva que tive com *Difracción*, com certeza me abriu as portas para a música contemporânea, a colaboração, a música atonal e a improvisação. Se eu não tivesse tido esta oportunidade, meu contato com tudo isto teria sido mais tardio, e talvez minha abertura não fosse a mesma que é hoje.

ANEXO B – TESTIMONIO DE ANNE MARQUES CATARIN – EN ESPAÑOL³¹

La experiencia que tuve con la música de Sergio Murillo fue muy importante para mí. Hasta colaborar con él no había tenido contacto alguno con la música contemporánea y atonal. Daba más preferencia a piezas del repertorio tradicional de la música de concierto. Al principio mi primera reacción con la pieza fue de espanto y extrañamiento, especialmente cuando leí que debía improvisar. “¿Improvisar? ¿Cómo o qué voy a hacer?”, fue ésta mi sensación. Creo que en parte el miedo a improvisar vino de la forma en que tratamos a la música de concierto, a la manera como seguimos las instrucciones de la partitura y las intenciones del compositor, limitando ciertos aspectos creativos del ser instrumentista. Me gusta recordar como mi percepción fue cambiando conforme estudiaba la pieza, y más aún cuando conversaba con Murillo sobre ella. Le debo mucho a él, quien se sentó conmigo al piano, dedicando muchas horas a la improvisación. También le debo las discusiones que tuvimos sobre expresividad. En este proceso, tuve mis ojos abiertos a las posibilidades de música que existían a parte del repertorio tradicional y la belleza que había en ellas. En los últimos días que trabajamos juntos, comenté con Sergio que la pieza era muy expresiva y que me encantaría enseñársela a mis alumnos en el futuro, justamente por su expresividad y la apertura que la improvisación daba al intérprete.

Confieso que enseguida no trabajé con ninguna música atonal, ni con improvisación por algún tiempo. Creo que no lo hice por varios motivos y me gustaría discutirlos. Los párrafos siguientes pueden no tener relación directa con la composición de Sergio, pero sí con el ambiente en que fue escrita y mi contexto musical como intérprete.

SOBRE MÚSICA ATONAL

Me llevó un tiempo habituarme con un nuevo lenguaje fuera del tonal. En parte porque no me acostumbraba a oírme tocar y también porque en la escuela

³¹Traducción nuestra

de música el repertorio exigido consistía en 90% de repertorio tradicional. Bach, Chopin, Beethoven, y si había un compositor más reciente que Debussy ya era raro.

Es interesante en este punto relatar una situación que pasé con *Difracción*. Estaba estudiando en la escuela, cuando un profesor de piano me preguntó sobre la pieza. “¿Usted está tocando esa pieza?” y “¡Música así es...!” haciendo una expresión de disgusto. Me extrañé por esa reacción y le contesté “A mí me gusta mucho la pieza, sobre todo por su expresividad”. El no se mostró muy convencido. Eso me dejó en claro que una buena parte del ambiente de la escuela en la que estudié era hostil a la música no-tonal. Muchos profesores no se interesan (y hasta desprecian) la música contemporánea y atonal, y buena parte de los alumnos heredan sus prejuicios. Se vuelve un ciclo donde esos alumnos también serán profesores, trayendo los prejuicios heredados y perpetuando estas creencias en la siguiente generación. Claro que esto no se trata de todos los profesores, pero son pocos los que les gusta y tocan, aún menos los que promueven la música “viva” a sus alumnos.

SOBRE IMPROVISACIÓN

Cierta vez estaba en una actividad grupal con alumnos de postgrado, que consistía en tocar música escrita en figuras, simplemente emitiendo sonidos sin juzgarlos como ciertos o falsos. Acabé “cometiendo errores” y me sentí bastante inhibida y con vergüenza de haberme equivocado y con la presión de hacer lo “correcto”. Una chica percibió mi sensación y la comentó al final de la actividad. Saber de ello y cuestionar el porqué de mi comportamiento, me mostró cómo el ambiente de la academia también nos limita en la práctica creativa por las nociones de “cierto” y “falso”. Aquello que no es convencional es tomado como inferior (como lo relato en el caso del profesor). Entonces comprendí que mi sensación de “¿qué puedo hacer ahora?”, en la parte de la improvisación de la pieza de Sergio, era un resquicio de este juicio que me punzaba constantemente durante la improvisación. “¡No, así no es!”, “¡No está sonando bien!”, o dejar de experimentar en la improvisación por miedo a tocar feo. En parte buscaba en mi

memoria aquello que juzgaba bonito y correcto, pero al mismo tiempo esas memorias eran tonales y destonaban del estilo de la pieza.

Durante los años que pasaron desde que toqué *Difracción*, comencé a liberarme de este tipo de anclas. Comencé a escuchar más música atonal y contemporánea, a percibir la belleza y expresividad que ellas pueden tener. Volví algunas veces a esta pieza y mi percepción era diferente cada vez que la tocaba. Pero aún la improvisación me parecía un desafío, sobre todo por la autocrítica. Conforme el tiempo fue pasando, comencé a explorar más el piano como un instrumento que hace SONIDOS, no como un instrumento fijo que debe tocar X repertorio, y que la partitura es una herramienta, no una autoridad. Durante este proceso *Difracción* estaba allí y yo pude aplicar estas nuevas experiencias a la pieza y redescubrirla varias veces.

Actualmente improviso tonal y atonalmente, por diversión, sola y con amigos. También colaboré con otros compositores y me siento lista para colaborar en futuras ocasiones. Por más que mi repertorio aún sea constituido mayoritariamente de música de concierto tonal, he tocado y estoy más abierta a otros estilos. La experiencia positiva que tuve con *Difracción*, ciertamente me abrió las puertas para la música contemporánea, la colaboración, la música atonal y la improvisación. Si no hubiera tenido esta oportunidad mi contacto con todo esto hubiese sido más tardío, o tal vez mi apertura no sería la misma que es hoy.

ANEXO C – PARTITURA *DIFRACCIÓN*

sergio murillo jerez

**Difracción
para piano**

Curitiba, 2012

Difracción

Sergio Munillo Jerez

$\text{♩} = 50$

(quasi rubato) *poco rit.* *a tempo*

poco rit. *a tempo* *poco rit.*

a tempo *poco rit.*

$\text{♩} = 90$

a tempo *poco rit.*

mf

2

Difracción

Musical score for "Difracción" (page 2). The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked $\text{♩} = 60$.

The first system includes the markings *poco rit.* and *a tempo*. The second system includes *poco a poco cresc.* and *p*. The third system includes *quasi subito* and *rall*. The fourth system includes *a tempo*, *poco agitato*, and *a tempo*. Dynamics include *f* and *ff*.

Difracción

3

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *f* and *mf*. A vertical dashed line is present in the middle of the system. A hairpin crescendo symbol is located above the upper staff on the right side.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked with a quarter note followed by $\text{♩} = 60$. The system is divided into two sections by a vertical dashed line. The first section is marked *poco rit.* and the second section is marked *a tempo*. There are dynamic markings such as *f* and *mf*.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked with a quarter note followed by $\text{♩} = 90$. The system is divided into three sections by vertical dashed lines. The first section is marked *a tempo*, the second section is marked *poco rit.*, and the third section is marked *a tempo*. There are dynamic markings such as *f* and *mf*.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The system is divided into three sections by vertical dashed lines. The first section is marked *poco rit.*, the second section is marked *a tempo*, and the third section is marked *poco rit.*. There are dynamic markings such as *f* and *mf*.

4

Difracción

The musical score for 'Difracción' is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece begins with a tempo marking of *a tempo*. The first system features a melodic line in the treble clef marked *sutil* and a bass line. The second system shows the bass line with triplets and a tempo change to *poco a poco cresc.*. The third system continues the bass line with a *poco agitato* marking. The fourth system introduces a treble clef line with a *poco rit.* marking. The fifth system concludes with a *poco rit.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Difracción

5

una corda

quase agitato

rall

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The tempo markings 'quase agitato' and 'rall' are placed between the staves. A hairpin indicating a crescendo is located below the bass staff, and a hairpin indicating a decrescendo is located below the treble staff.

Improviso de ~ 1'20"
limitado a tessitura das notas Do e Sol

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is empty. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of notes. The text 'Improviso de ~ 1'20" limitado a tessitura das notas Do e Sol' is written in the center of the system.

ff

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The dynamic marking 'ff' is placed below the bass staff.

ff

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The dynamic marking 'ff' is placed below the bass staff.

6

Difracción

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a downward slant, indicating a descending pitch contour. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a similar downward slant. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with an upward slant, indicating an ascending pitch contour. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with an upward slant. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed below the first staff. The key signature has one flat (B-flat).

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a downward slant, indicating a descending pitch contour. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a downward slant. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed below the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a downward slant, indicating a descending pitch contour. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a downward slant. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Difracción

7

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over the first six notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *a tempo* is placed below the first staff, and *poco rit.* is placed below the second staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *a tempo* is placed below the first staff, and the dynamic marking *mp* is placed below the second staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *poco rit.* is placed below the second staff.