



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**“IMPROVISACIÓN, UNA HERRAMIENTA PARA LA  
EDUCACIÓN MUSICAL”**

**OPCIÓN DE TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**PRESENTA:**

**IVÁN MANUEL PÁNDURA ÁGUILA**

**ASESOR :  
MTRA. MARTHA GÓMEZ GAMA**

**JUNIO DE 2015**

México, D. F.





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Agradecimientos.*

*Agradezco a mis padres cuyo apoyo incondicional ha hecho posible mi formación profesional.*

*Con un recuerdo imperecedero a mis abuelos a quienes por siempre llevaré en mi pensamiento.*

*A Karina mi esposa por su apoyo y amor.*

*A mi hijo Jazz, tesoro de mi vida a quien le debo horas de atención robadas a su infancia.*

*A mis maestros:*

*Martha Gómez Gama por su invaluable apoyo que hizo posible la elaboración de esta tesis.*

*Eloísa Lafuente García por su valioso apoyo que hizo posible este concierto.*

*Remi Álvarez por la transmisión de sus valiosos conocimientos de Jazz e improvisación que alentaron mi reencuentro con la música.*

*Omar Tamez por haber hecho posible mi reconciliación con la música.*

*A todas esas personas que directa e indirectamente influenciaron y apoyaron este trabajo y ante el temor de omitir involuntariamente a alguno prefiero no enlistarlos, ellos se reconocerán.*

<b>Índice.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>1.1 Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Planteamiento del Problema.....</b>	<b>6</b>
<b>1.3 Hipótesis.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4 Objetivos.....</b>	<b>10</b>
<b>1.5 Métodos a emplear en la investigación.....</b>	<b>11</b>
<b>1.6 Contexto y alcance.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 2</b>	
<b>2. Fundamentos Teóricos</b>	
<b>2.1 ¿Qué es la improvisación?.....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Improvisación como medio de expresión.....</b>	<b>21</b>
<b>2.2.1 Improvisación en el juego.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2.2 Improvisación y creatividad.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2.3 Improvisación en las artes.....</b>	<b>32</b>
<b>2.2.4 Otros tipos de improvisación.....</b>	<b>37</b>

## Capítulo 3

### 3. La improvisación musical

3.1 Elementos de la improvisación musical.....	40
3.1.1 Improvisación Rítmica.....	45
3.1.2 Improvisación Melódica.....	49
3.1.3 Improvisación Armónica.....	54
3.2 Estilos de improvisación.....	55
3.2.1 Improvisación Orientada.....	56
3.2.2 Improvisación Libre.....	59
3.2.3 Improvisación Colectiva.....	63
3.3 Otros aspectos que intervienen en la improvisación	
Musical.....	66
3.3.1 El solista-El improvisador.....	67
3.3.2 El público.....	73

## Capítulo 4

### 4. La improvisación musical como herramienta en la enseñanza musical

<b>4.1 La enseñanza musical por medio de la</b>	
<b>Improvisación.....</b>	<b>76</b>
<b>4.2 Improvisación musical y métodos de educación</b>	
<b>Musical.....</b>	<b>77</b>
<b>4.2.1 Carl Orff.....</b>	<b>77</b>
<b>4.2.2 Emile Jaques Dalcroze.....</b>	<b>80</b>
<b>4.2.3 Maurice Martenot.....</b>	<b>82</b>
<b>4.2.4 Edgar Willems.....</b>	<b>86</b>
<b>4.2.5 Zoltán Kodály.....</b>	<b>89</b>
<b>4.2.6 Raymond Murray Schafer.....</b>	<b>90</b>
<b>4.2.7 Violeta Hemsy de Gainza.....</b>	<b>93</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>95</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>100</b>
<b>Fuentes electrónicas.....</b>	<b>103</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>104</b>

(Anexo 1) Tercer movimiento de “*Ni lo piense*” obra para guitarra sola de Ernesto García de León.

(Anexo 2) “*Chance Flight*” obra para guitarra sola de Reginald Smith Brindle.

## **Capítulo 1.**

### **1.1 INTRODUCCIÓN**

Al término de mis estudios de licenciatura en educación musical cursados en la Facultad de música de la Universidad Nacional Autónoma de México, me enfrenté en la práctica profesional docente con una falta de habilidades musicales inmediatas como la improvisación musical, la creatividad y la espontaneidad musical. Sin embargo conocí músicos que poseían estas habilidades de una manera tan natural que pareciera ser algo tan relativamente fácil como el hablar o caminar para mí. Estas experiencias me hicieron reflexionar sobre el tema de la improvisación y poco a poco me fui encontrando con autores, interpretes, educadores y artistas en general, que han hecho importantes trabajos artísticos y reflexivos sobre la improvisación.

Cuando comencé a escribir esta tesis las expectativas de encontrar información relacionada con el tema eran realmente pocas ya que en el caso de la enseñanza musical tradicional que yo obtuve en la Facultad de Música nunca hubo un acercamiento considerable a este elemento musical que ahora considero de suma importancia para la formación de cualquier músico. Por este motivo me interesé en este trabajo como una forma de resolver todas mis dudas sobre el tema de la improvisación y sobre todo para contar con este como un recurso en mi trabajo docente ya sea aplicándolo a mis técnicas de enseñanza o encaminando a los alumnos a la práctica de ésta.



El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero es el protocolo de investigación con su planteamiento del problema, hipótesis, y propósitos de la investigación, en donde hago una delimitación del tema, sus propósitos y alcances. En el segundo capítulo se abordan las bases teóricas que caracterizan a la improvisación, los elementos que la conforman y su aplicación en las artes.

En el tercer capítulo se analizaron algunos ejemplos de la improvisación en la música, los elementos musicales que intervienen como el ritmo, la melodía y la armonía, así como los estilos de improvisación existentes y otros factores sociales y psicológicos que pueden participar en ella.

Los sustentos teórico-metodológicos descritos dan fundamento al trabajo desarrollado en el cuarto y último capítulo, en el que se realizó un análisis sobre el vínculo de esta con la educación musical, con los métodos y con algunos de los autores más importantes en éste ramo, para definir si la improvisación musical es o puede ser, aplicable a la enseñanza musical, y los beneficios que se podrían obtener de ella.

## 1.2 Planteamiento del problema

En mis inicios como educador musical me encontré frente a varios problemas, entre ellos la incapacidad de ejecutar una improvisación musical, incluyendo el desarrollo de herramientas básicas como: fórmulas rítmicas, progresiones, sustituciones armónicas y melódicas, esto desde luego no obedeció a falta de conocimientos, sino a la inmediatez de ejecución en el instrumento, habilidad de la que carecía al término de mis estudios en esta escuela y que tuve que enfrentar en mi trabajo profesional logrando finalmente superarla al tomar cursos e investigando por otros medios.

Concidero que esta carencia sería superada si se tomara en cuenta dentro de los programas actuales de educación que imparte la Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música. No es necesario buscar implementarla como una asignatura obligatoria dentro de los planes de estudio de la Facultad, sin embargo, debido a los beneficios que el desarrollo de la habilidad para improvisar genera, pudiera implementarse como asignatura optativa o como herramienta didáctica o enseñar algunas áreas de la música con métodos o formas de improvisación, lo cual constituye el objetivo de esta investigación.

Todos mis estudios sobre improvisación y práctica de la misma, han venido a reforzar mis conocimientos musicales previamente adquiridos, me han brindado otros más y he mejorado como intérprete y educador musical. Cursos de improvisación musical, improvisación aplicada a la guitarra y jazz combo que estudié en la Escuela Superior de Música, así como cursos del lenguaje del jazz, ensamble big band y combo y el

lenguaje de la música contemporánea son algunos de estos estudios que he realizado respecto a este tema y no obstante que en su mayoría dichos cursos no estuvieron enfocados cien por ciento a la enseñanza de la improvisación musical, sí basaron gran parte de su temática al uso y al desarrollo de la improvisación, por lo que, pude observar algunas técnicas y formas de aprender a desarrollar esta habilidad y en consecuencia a transmitir por medio de ella desde escalas, acordes, elementos rítmicos y hasta trabajar audición e interpretación.

El desarrollo de la creatividad es otro de los elementos que se trabaja al practicar la improvisación, algo que en mi práctica como docente es de suma importancia ya sea para elaborar nuevas herramientas o técnicas de enseñanza musical que puedan utilizarse para resolver problemas que surjan dentro de esta, tal y como lo menciona Ortiz en su tesis:

“El profesional de la música... en algún momento tiene la necesidad de ejecutar piezas musicales donde la partitura resulta limitada para sus necesidades o incluso no existe. Puede darse el caso en el que requiera proponer ejercicios rítmicos, melódicos y/o armónicos de manera espontánea prescindiendo de una partitura formal”.<sup>1</sup>

También fomentar y cultivar en los alumnos la creatividad que va de la mano con la expresión. De hecho en las nuevas reformas de educación básica de la Secretaría de Educación Pública<sup>2</sup> se contempla como un eje de enseñanza en la disciplina la expresión misma que está conformada por contenidos dirigidos a la realización de

---

<sup>1</sup> Ortiz López, José M., asesor Ramírez Gil, Felipe. (2012). *La improvisación musical. Un recurso didáctico en la formación del educador musical*. Tesis. p.3.

<sup>2</sup> Programa de estudios 2011 guía para el maestro, educación básica secundaria, Artes. México: SEP. p.53.

proyectos de improvisación y creación de composiciones sonoras, lo cual no deja exentos a nuestros alumnos de iniciación musical de la Facultad de Música, ya que ellos también estarán trabajando estos elementos en su educación básica. La creatividad es una de las características más importantes que todo artista debiera tener y practicar en su día a día, como capacidad de crear al momento y expresar cualquier cosa con su arte.

Conociendo esto ahora, pienso que desde el inicio de mi carrera me hubiese gustado desarrollar las habilidades musicales necesarias para poder improvisar, pero es un tema un tanto olvidado en las escuelas formales de música, ya que en la actualidad la improvisación musical la practican principalmente los músicos populares o líricos y se omite para los músicos de escuelas formales, lo que constituye una desventaja para ellos dentro de algunos campos profesionales de la música que requieren de esta habilidad. No olvidemos que la improvisación musical fue muy desarrollada en los siglos XVII y XVIII<sup>3</sup> y en la actualidad existen géneros musicales, tales como el jazz, el flamenco y el rock<sup>4</sup>, que utilizan a la improvisación como un forma de expresión, no obstante para algunos músicos de formación académica se nos dificulta abordarla y para otros es imposible de realizar.

La improvisación no es exclusiva de la música, ya que también existe en otras disciplinas artísticas como el teatro,<sup>5</sup> la danza e incluso la pintura y la literatura, por lo que podemos considerar a la improvisación como uno de los elementos fundamentales

---

<sup>3</sup> Derek, Bailey. (2010). *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España: Trea. p.63.

<sup>4</sup> Ídem

<sup>5</sup> Stanislavski, Constantin. (2005). *Manual del actor*. México: Diana. p. 85-86

para el desarrollo de la creatividad y con ello la creación artística<sup>6</sup>; luego entonces ¿Por qué no la aplicamos dentro de la escuela?

Al revisar la historia de la música, encontramos que para diversas culturas como la hindú, las culturas del sur, oeste y sudeste de Asia, la improvisación es parte de su enseñanza y creación musical<sup>7</sup>. En algunos métodos de enseñanza musical por ejemplo Dalcroze, Martenot y Orff, se menciona como algo necesario e inclusive la utilizan como una habilidad a desarrollar o como vía para llegar a un fin determinado en el aprendizaje musical.

Si existe un gran número de artistas, trabajos artísticos, métodos de enseñanza musical y formas de expresión artísticas que utilizan a la improvisación como una herramienta en su conformación, cabe preguntarse: ¿podríamos utilizarla para propósitos de nuestra enseñanza musical? ¿Sería posible analizar algunas de las formas de improvisación musical y adecuarlas a la enseñanza? ¿Mejoraría nuestro lenguaje y aprendizaje musical? ¿Sentaríamos mejores bases en la formación de alumnos de iniciación musical y propedéutica? y por último, ¿obtendríamos mejores resultados en la formación de músicos profesionales?

Hay que considerar que el tema de la improvisación musical como tal dejó de ser favorecido en el desarrollo de la música académica, ya que por años este aspecto de la música se ha ido dejando de lado en virtud de que los compositores lo escribían todo.

---

<sup>6</sup> Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free Play. La improvisación en la ida y en el arte*. Argentina: Paidós. p.19-22

<sup>7</sup> Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal.

### 1.3 Hipótesis

La improvisación es una herramienta musical que fortalece la creatividad, el desarrollo del oído, la comprensión armónica, la habilidad melódica y rítmica al ejecutar pasajes cortos en estudiantes de música.

### 1.4 Objetivos

1. El objetivo de esta investigación es definir y delimitar que es la improvisación musical.
2. Investigar los diferentes elementos musicales que se utilizan al realizar una improvisación, como la utilización de formulas rítmicas, escalas y el trabajo con acordes, cadencias y progresiones.
3. Examinar los métodos y autores de enseñanza musical más relevantes, que han utilizado a la improvisación como parte de sus estrategias y dinámicas de enseñanza como: Emilie J. Dalcroze<sup>8</sup> (1865-1950), Carl Orff<sup>9</sup> (1895-1982), Edgar Willems<sup>10</sup> (1890-1978) y Maurice Martenot<sup>11</sup> (1898-1980) entre otros, y autores como Violeta Hemsy<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Emile Jaques-Dalcroze, compositor, músico y educador musical suizo que desarrolló eurhythmics, un método de aprendizaje y de experimentar la música a través del movimiento.

<sup>9</sup> Carl Orff, compositor, músico y educador musical alemán que desarrolló un sistema de enseñanza musical para niños (método Orff) que tiene como característica la utilización de instrumentos de percusión y piezas tanto del autor como tradicionales.

<sup>10</sup> Edgar Willems, músico autodidacta y pedagogo musical Belga que realizó investigaciones y experiencias en el terreno de la sensorialidad auditiva infantil y en las relaciones música-psiquismo humano.

<sup>11</sup> Maurice Martenot, ingeniero y compositor francés quien vinculaba a las etapas de la enseñanza musical a la evolución humana o lo que él considero como el desarrollo lógico de musical de las edades.

(1929) y R. Murray Schafer<sup>13</sup> (1933) que han dedicado parte de su trabajo a explorar y escribir sobre la importancia de la improvisación musical y su aplicación en la enseñanza.

4. Analizar los beneficios que se pueden obtener al enseñar mediante técnicas de improvisación musical y sus posibilidades de incorporación en la formación musical básica (CIM) y del nivel propedéutico de la Facultad de Música de la UNAM.

## **1.5 Métodos a emplear en la investigación**

Este trabajo se realizará con base en la investigación documental y planteamientos teóricos y descriptivos del tema, así como su aplicación que he desarrollado a través de mi experiencia y de la de otros músicos que por años la han practicado. Además se hará una revisión de las metodologías de la Educación Musical del S. XX en donde se pondera la improvisación y se revisará la factibilidad de implementar la improvisación en el nivel propedéutico de la FAM.

---

<sup>12</sup>Violeta Hemsy, pianista y pedagoga musical argentina que ha realizado diversos trabajos de tesis e investigación sobre improvisación musical y musicoterapia.

<sup>13</sup>R. Murray Schafer compositor, escritor, educador y pedagogo musical canadiense, reconocido por sus trabajos sobre paisaje sonoro y limpieza de oídos.

## **1.6 Contexto y alcance**

En este trabajo identifican los beneficios que tiene el empleo de la improvisación musical como una herramienta didáctica para la enseñanza de la música y la factibilidad de ser incorporada en los contenidos programáticos en el nivel propedéutico que se imparte en la FAM de la UNAM.

Lo anterior con miras de motivar tanto a docentes como a los alumnos; a los primeros para replantear sus estrategias y técnicas de enseñanza musical y a los segundos para que adquieran nuevas estrategias para acercarse al instrumento y aprender música incorporando a la improvisación en su estudio.



## Capítulo 2.

### Fundamentos Teóricos

#### 2.1 ¿Qué es la improvisación?

Para desarrollar esta tesis es necesario comprender ¿qué es la improvisación?, ¿cuáles son sus funciones tanto en aspectos artísticos, como en sociales e históricos?, su importancia en el ser humano como una forma de expresión creativa y su utilización en el pasado y en la actualidad. Con este acercamiento se quiere delimitar la acción de improvisar e intentar justificar su inserción en los nuevos procesos educativos de la música.

Se iniciará con los referentes históricos del concepto improvisación y su significado. Las definiciones obtenidas de diferentes fuentes, a pesar de no ser idénticas, convergen en ciertos puntos clave que nos pueden ayudar a centrar una definición a nuestro propósito.

Al abordar un término como “improvisación”, se acostumbra examinar sus raíces para comprender su significado básico y primigenio. La palabra proviene del latín in o im (prefijo de negación o privación) + provideo (ver antes que los demás, prever, precaver, ver de lejos, organizar de antemano) o simplemente improviso significa “repentinamente”, “inesperadamente”.<sup>14</sup> El término tiene una connotación negativa y

---

<sup>14</sup> Nieto Mesa, Fernando. (2000). *Raíces Griegas y latinas*. México: Trilla. p. 88

sugiere que lo improvisado es, hasta cierto punto, impredecible: el carácter aleatorio o asistemático de dicho evento y/o la falta de conocimiento o información por parte de los individuos que lo ven, lo escuchan o lo perciben de alguna otra manera.

Si se toma a la palabra improvisación como una definición de imprevisto, inesperado o repentino podemos abordar las definiciones que sujetan a esta acción con la música como son:

**El “*New Grove Dictionary*”** la define desde el punto de vista de su producto final. Utilizando el concepto de obra musical como punto de partida: “la creación de una obra musical, o la forma final de una obra musical, durante su interpretación”.<sup>15</sup>

**“*Riemann Musiklexikon*”**: “La improvisación consiste en la simultánea invención y realización sonora de la música; excluye a las obras escritas, así como las realizaciones de una obra existente, es decir, ejecución, reproducción e interpretación.”<sup>16</sup>

**“*New Harvard Dictionary of Music*”**: “La creación de música en el transcurso de la interpretación.”<sup>17</sup>

**John Baily**: “La improvisación es la intención de crear expresiones musicales únicas en el acto de la ejecución.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup>Citado por Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal p.18

<sup>16</sup> Ídem p.18

<sup>17</sup> Ídem p.18

**Veit Erlmann:** “La creación de una expresión musical, o forma fina de una expresión musical ya compuesta, en el momento de su realización en ejecución.”<sup>19</sup>

**Micheál O’Suilleabhain:** “El proceso de interacción creativa (en privado o en público; consciente o inconsciente) entre el músico ejecutante y un modelo musical que puede estar más o menos establecido.”<sup>20</sup>

**Simha Arom:** “En sentido estricto, la interpretación de una música en el momento mismo de su concepción.”<sup>21</sup>

**Hans Joachim Moser:** “La creación espontanea de una obra en sentido estricto -utilizando formas prescritas y principios preestablecidos-, y el término fantaseo musical.”<sup>22</sup>

Por último otra definición sobre el tema es la hecha por H. C. Colles a quien cita Nettl y Russell:

“La improvisación es la forma más primitiva de hacer música, y existe desde el momento en que el individuo no instruido obedece al impulso de expresar sus sentimientos mediante un canto. Por lo tanto en todos los pueblos primitivos la composición consiste

---

<sup>18</sup> Ídem p.18

<sup>19</sup> Citado por Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal. p.18

<sup>20</sup> Ídem p.18

<sup>21</sup> Ídem p.18

<sup>22</sup> Ídem p.19

en una improvisación que posteriormente se memoriza. Toda composición sin notación comienza como improvisación.”<sup>23</sup>

Con ayuda de estas definiciones podemos establecer nuestro propio concepto, para el objeto de este trabajo, concepto que aplicado a la música tenemos que: La improvisación musical es la creación e interpretación simultánea de un pasaje, tema u obra sonora.

Lo anterior desde luego no significa la totalidad de la creación, ya que para poder llegar a ésta se tienen que tomar en cuenta diversas constantes como los conocimientos de escalas, ritmos, acordes, cadencias, matices, capacidad auditiva, entre otras, que darán como resultado una obra o un intento fallido de la misma. Estas constantes o pasos podemos utilizarlos para trabajar por separado elementos de la música que ya en su conjunto nos darán como resultado la creación final, pero de inicio sirven como elementos que ayudan o apoyan el aprendizaje musical.

El siguiente punto es la importancia que tiene esta actividad en la creación artística y en la enseñanza musical. De aquí podemos decir que muchas culturas, ya sea en menor o mayor grado, han trabajado con la improvisación musical, desde la parte de enseñanza-aprendizaje de la música, hasta la interpretación pública individual o colectiva de un concierto.

Las diferencias encontradas en la aplicación de la improvisación musical entre diversas culturas, nos muestran también las convergencias que esta tiene y los beneficios que

---

<sup>23</sup> Ídem p.19

ha tenido para todos por igual. Así encontramos; la forma en que funciona la improvisación desde el improvisador y la forma en que ésta es recibida por el escucha, codificada y vuelta para retroalimentar al emisor.

Muchas veces la improvisación ha sido vista como una forma folklórica, no seria y carente de conocimientos musicales. Se tiende a clasificar a la música improvisada como algo más emocional que intelectual, y más libre que controlado. Esta actitud ha tomado su forma a partir de la música académica quien prefiere mantener la composición y la interpretación de manera separada. En el mundo de la música culta, la improvisación tiene muy poca cabida (el no improvises), aunque esto no siempre fue así. “Moser argumenta que los más grandes improvisadores como Bach y Handel, producían especialmente improvisaciones que, a pesar de estar basadas en temas propuestos en el momento, daban como resultado obras muy acabadas y rigurosas.”<sup>24</sup>

Stravinsky mismo fue un compositor que comentaba sobre sus ejercicios de improvisación, que realizo durante toda su vida y de igual modo eran estos ejercicios los que realimentaban su creatividad como compositor para desarrollar sus obras musicales.<sup>25</sup>

Considerando el tema desde el punto de vista histórico,

“Encontramos con que una de las primeras obras referentes a la improvisación es un tratado anónimo del siglo XIII sobre el arte de componer et profere discantum eximproviso.

---

<sup>24</sup>Citado por Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal p.19

<sup>25</sup>Strawinsky, Igor. (1935). *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur. p.26-27, 106-107

El tratado explica las reglas para componer un discanto de improviso: por lo tanto, la improvisación aparece históricamente como una práctica que posee un sistema.”<sup>26</sup>

La improvisación es un cumulo de conocimientos aislados así como de habilidades instrumentales y toma de decisiones espontaneas que en su conjunto dan como resultado la obra final de la improvisación.

Para algunos autores como Ali Jihad Racy,<sup>27</sup> que han analizado los factores que envuelven a la improvisación o la composición durante la interpretación, esta depende de tres factores relacionados entre sí:

I	II	III
Repertorio de recursos compositivos	La habilidad del artista	Sensibilidad y disponibilidad del oyente

I. En primer lugar un repertorio de recursos compositivos, que es compartido por los participantes del proceso. La interpretación de una obra musical requiere de nuestra propia selección de ornamentos, elaboraciones melismáticas, matices rítmicos y melódicos. Dichas elecciones caracterizan a las interpretaciones del músico. Tomando en cuenta esas libertades compositivas, nos dice Elkholy que: “el proceso de hacer

---

<sup>26</sup> Nettl, Bruno, Russell Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*, Akal, España. p. 165

<sup>27</sup> Jihad Racy, Ali. (2004). “Improvisación, éxtasis y dinámica de interpretación en la música árabe” en “*En el transcurso de la interpretación*”. Nettl, Bruno. España: Akal.

música es la contribución mutua de los esfuerzos combinados del compositor y del intérprete”<sup>28</sup>.

II. En segundo lugar, la habilidad del artista y dominio del instrumento; el conocimiento que tenga de este y la habilidad de automatismo que pueda desarrollar al tocar en conexión de pensamiento-cuerpo.

III. En tercer lugar, la sensibilidad y disposición musical del oyente, comunicada a través de una respuesta emotivo-musical directa que realimenta al artista. Existen variables en las improvisaciones de los músicos y se encuentran en las circunstancias de interpretación, dependiendo prácticamente de su estado emocional durante la interpretación y del tipo de público.

Muchos artistas improvisadores dicen que un gran grupo de personas que no poseen la capacidad de responder idiomáticamente a su improvisación constituyen una desventaja musical.

Sintetizando: el formato de una interpretación improvisada está determinado por la capacidad del músico de interpretar, modificar, alterar y desarrollar obras existentes en tiempo real. La interpretación puede reflejar la experiencia musical, el talento y la sensibilidad innata, así como la concordancia que tiene el artista con su público, la motivación y la incentivación que este le aporte al artista al momento de improvisar.

---

<sup>28</sup> Citado por Jihad Racy, Ali. (2004). “Improvisación, éxtasis y dinámica de interpretación en la música árabe “en *En el transcurso de la interpretación*”. Nettl, Bruno. España: Akal. p. 103-106

En comparación con el estudio de una partitura que tiene consigo la forma, estructura y técnica que el compositor previamente ha establecido así como la cultura, sociedad y vida del autor, plasmando únicamente este momento de creación en el cual el escucha puede analizar sin problema alguno ya que esta no varía. En contraparte la improvisación crea a cada paso un cambio, influenciado tanto de temperamento, estado anímico, sociedad, lugar, momento, etc., en el que el improvisador se está expresando, por lo cual todo esto trae consigo una problemática que puede dificultar el análisis musical y el entendimiento de este proceso artístico. Afortunadamente los conocimientos de estudio sobre la improvisación se han visto enriquecidos considerablemente con el auge sobre los estudios del jazz, estudios etnomusicológicos, las técnicas de improvisación en la música experimental y la educación musical.

Otra herramienta que afortunadamente llegó para ayudar a entender el proceso de improvisación musical son las grabaciones, ya que éstas permiten detener el momento de creación no planeado, no corregido y mucho menos aumentado, aunque a juicio de algunos artistas, esta herramienta propició el final del verdadero arte de la improvisación musical, no obstante ello, la improvisación, la actividad musical que más se practica y la que menos se estudia, se reconoce y se comprende, continúa y está presente en todas las sociedades y sin lugar a duda alguna, nos encontramos apenas en el umbral del estudio de esta actividad.



## 2.2 Improvisación como medio de expresión

Para muchas culturas, desde la antigüedad hasta nuestros tiempos, la improvisación es un acto de inspiración, creatividad y expresión, cuya finalidad se traduce en un medio de comunicación social. Por medio de la improvisación el artista puede desarrollar códigos o nuevos elementos que contribuyan a la unión social de la comunidad. Esto no es tan diferente a nuestros días, en donde de alguna manera existen grupos con los cuales nos identificamos y con los que podemos compartir códigos exclusivos y diferentes de otros grupos, así tenemos para su mayor comprensión dos ejemplos que nos sugiere James Lincoln.<sup>29</sup>

Una de las funciones de la música tribal al oeste africano es la de reafirmar la unión-solidaridad del grupo. La música no es solo utilizada para brindar gozo, acompañar de ritmos el baile o como una cuestión espiritual, sino que juega un papel importante en la integración de los individuos dentro de su sociedad. La música no se escucha pasivamente como lo hacemos en una sala de conciertos, sino que los escuchas contribuyen a la actuación de los músicos ya sea cantando, bailando, aplaudiendo o incorporando algunos elementos a la música, lo cual surge espontáneamente, o mejor dicho improvisadamente.

Otro ejemplo es el jazz, el cual fue creado a partir de la fusión de diferentes culturas, quizás con el propósito de buscar una identidad propia y echar raíces en un nuevo

---

<sup>29</sup> Lincoln Collier, James. (1995). *Jazz, La canción tema de los Estados Unidos*. México: Diana. p. 28-34.

mundo. Surge primero como una música folklórica, en la cual se combinan las características de ésta como lo son espontaneidad, expresividad y una libertad de espíritu que llevó a este estilo musical a ser muy reconocido en las artes. Todo esto se puede resumir en el elemento principal del jazz, que es el uso de improvisación al interpretar una pieza, este elemento creó la principal diferencia que tiene el jazz en comparación con toda la demás música que hasta la fecha se ha considerado como música académica o música de concierto,<sup>30</sup> siendo (el jazz) actualmente considerado dentro de esta última clasificación.

Ejemplos como estos podemos encontrar muchos, que estén relacionados con la creación musical y no solo musical sino artística, la improvisación y la expresión ya sea esta, individual o colectiva. Por ejemplo, podemos mencionar desde un grupo de estudiantes de música practicando en conjunto e intentando dialogar sólo con sus instrumentos, hasta los niños que entre sus juegos practican canciones inventadas al instante por ellos mismos, ya sea con palabras o con puros sonidos vocales o bien producidos con otras partes de su cuerpo. De esta manera, observamos que la necesidad de expresar ya sea una idea o solamente buscar comunicarnos entre nosotros, es parte de la naturaleza humana y que una de las herramientas más eficaces para desarrollar la comunicación es la improvisación. Esto puede servir como un arranque a lo que posteriormente podría llegar a establecerse como una obra terminada.

---

<sup>30</sup> Por música de concierto me refiero a la música que implica consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita y que su presentación generalmente se hace en salas de conciertos y espacios culturales.

La improvisación puede ser el medio o detonador inicial de la expresión, misma que puede tomar una forma más elaborada. Existen improvisaciones muy complejas e improvisadores muy experimentados y hábiles que logran generar grandes obras musicales. También con pequeños ejercicios de improvisación se puede llegar a una obra de expresión artística considerable

Es importante mencionar que la improvisación como un medio o herramienta en la expresión del ser humano no es exclusiva de la música o de las artes, sino que se puede encontrar en un sinnúmero de actividades humanas.

### **2.2.1 Improvisación en el juego**

El juego es sin duda una de las actividades más importantes del ser humano. Desde niños aprendemos jugando, crecemos jugando, y aunque la perspectiva del juego cambie no cambia nuestro interés por él y por sus múltiples beneficios que nos otorga en nuestra relación con los demás y con el mundo. Todo juego es antes que nada, una actividad libre y creativa. El juego por mandato no es juego. El juego ayuda a desarrollar capacidades corporales y selectivas, esto se ve con mayor frecuencia en el juego de los niños y de los jóvenes.<sup>31</sup>

Menciona Johan Huizinga en su libro *Homo Ludens* que existen tres características del juego

---

<sup>31</sup> Huizinga, Johan. (2005). *Homo Ludens*. España: Alianza. p. 20.

1. Es libre, es libertad
2. Simulación de la realidad (broma).

El mero juego se practica con la mayor seriedad y hasta con una entrega que desemboca en el entusiasmo y que momentáneamente cancela por completo la designación de broma. La posición de broma y de seriedad oscila constantemente.

3. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y espacio.

La tercera característica nos dice Huizinga:

“Constituye una nueva y positiva característica del juego. Este comienza y en determinado momento, ya se acabó. Termina el juego. Mientras se juega hay movimientos, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace”... “El juego cobra inmediatamente sólida estructura como forma cultural. Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento”<sup>32</sup>

Las palabras que regularmente se utilizan para designar a los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras que también designan los efectos de la belleza: Tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba, liberación, frenesí y desenlace.

El parecido de la creación del juego y de la acción de jugar es muy similar a la creación artística y a la acción de interpretar ya sea una obra musical, obra de teatro, una obra dancística, etc. No es casualidad que para algunas culturas la palabra juego sea la

---

<sup>32</sup> ídem. p. 24

misma que la utilizada para tocar un instrumento, como en el idioma inglés *play* es referida para las dos acciones. La libertad al crear, la simulación de la realidad y los límites de espacio tiempo también forman parte de acción creativa del arte.

A lo largo de la historia, las sociedades han sostenido diversas opiniones acerca del papel que desempeña el artista en el proceso creativo y las fuentes de su inspiración. En la antigua Grecia, la inspiración era considerada como una especie de guía proveniente de fuerzas externas, por ejemplo el “genio” o espíritu ayudante de una persona. Platón, quien relacionaba la inspiración con las artes literarias, sostenía que esta se obtiene del frenesí, la posesión sobrenatural y la locura divina.<sup>33</sup> Esto es sin duda es un elemento del juego y viceversa. Al jugar desarrollamos un mundo ficticio en donde todo es posible, jugamos practicamos y ensayamos para la vida, aprendemos jugando y jugando también obtenemos nuevas ideas y respuestas a situaciones que podríamos enfrentar.

Tomemos las características del juego expuestas por Huizinga y comparémoslas con la acción de improvisar ya sea en la música en alguna de las artes.

La primera característica que nos maneja es la libertad del juego. Esta importante característica describe un elemento esencial de la improvisación, hay que ser libres y espontáneos al momento de improvisar, hay que jugar con los elementos que tenemos a nuestro alcance y las posibilidades creativas y técnicas con las que contamos. La

---

<sup>33</sup> Jihad Racy, Ali. (2004). “Improvisación, éxtasis y dinámica de interpretación en la música árabe” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno, España: Akal. p.96-99.

libertad al improvisar debe de ser algo convincente en nosotros ya que de lo contrario el miedo puede limitar esta libertad y con ello la creatividad.

No quiero decir con esto que todo lo que se improvise está bien, aun todo juego debe tener reglas que lo delimiten, pero estas las podremos ir descubriendo y delimitando con el ensayo y error mismo que el juego nos dará, y conforme más juguemos o improvisemos mejor lo haremos y más fácilmente lo desarrollaremos. Puedo mencionar aquí que uno de los obstáculos para jugar es la edad, conforme vamos creciendo más complicado es tomar el juego en nuestras manos, nos volvemos más riguroso y menos espontáneos, lo mismo al improvisar si no hemos trabajado esta actividad nos cuesta mucho romper con las reglas por el miedo a equivocarnos pero hay que recordar que aquí es donde la improvisación es un juego y que lo principal es desarrollarlo, practicarlo y jugarlo para romper con este miedo. Como solución a este conflicto de tener miedo a la libertad creativa, también el juego tiene su solución y esta es una parte más misteriosa del juego que tiene su mayor expresión en el disfraz. El disfraz otorga la posibilidad de ser otro, representa otro ser, otro personaje.

De aquí partimos a la segunda característica del juego que es la simulación de la realidad. Aunque improvisemos jugando tenemos que tomar esta práctica con la mayor seriedad posible pero con entrega y entusiasmo, haciendo gala de nuestro personaje o disfraz que hayamos tomado. Hay que improvisar con convicción y buscando la mejor interpretación posible y que más nos guste sin dejar de lado esta parte de juego y diversión, entre la broma y lo serio.

Para la tercera característica del juego: se juega dentro de determinados límites de tiempo y espacio. Se trata de delimitar la improvisación a ciertos momentos y no tomarla nada más como la única fórmula de creación o expresión artística, ni tampoco confundirla con un mero estudio para aprender ya que esta dependerá en gran medida de las herramientas previamente aprendidas y estas no son todas obtenidas mediante la improvisación sino con el constante estudio y repetición de ejercicios de técnica, armonía, rítmica y melodía.

El juego es una acción libre, que se desarrolla dentro de los límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría, y de la conciencia de “ser de otro modo que en la vida corriente”<sup>34</sup>.

Esta definición puede ser aplicada a la improvisación tanto en el teatro, literatura, danza o música. Los límites los plantea, en el caso de la música, la partitura, con su tonalidad, compas rítmicos y armonía previamente dada o estructurada. En el caso del campo de juego, encontramos el escenario y como jugadores tenemos a los músicos. Otro estilo más libre, como el *free jazz*, encuentra sus límites establecidos entre los músicos, delimitando el sonido, volumen, momento de tensión y relajación, así como el trabajo de entendimiento entre ellos.

---

<sup>34</sup> Huizinga, Johan. Ob. Cit.p. 45-46.

La relación existente entre el juego y la música; comparte elementos como la armonía y el ritmo mismo que se desarrollan en una especie de azar, de suerte, de juego y que con mayor experiencia en el juego mayor será la habilidad y destreza que se obtenga para manejar estos elementos.

Estos elementos musicales, la destreza y la práctica (juego) que ayuda a su desarrollo podemos compararlos a su vez con la improvisación. La improvisación cumple y junta todos estos elementos, la armonía, la rítmica y el juego, y, es improvisando como se pueden desarrollar estas habilidades, y también es jugando como se practica y desarrolla. No es casualidad que los grandes improvisadores con el paso del tiempo mejoran sus habilidades de improvisación y desarrollen nuevas técnicas, reglas, elementos y juegos que forjaran todo su estilo siempre cambiante.

Para terminar podemos citar a Tullia Magrini quien nos dice:

“El juego está profundamente implicado en la improvisación, ya que una de las formas más efectivas de improvisar una interpretación es tener la habilidad suficiente para jugar con el sistema, para unir la música a nuestra propia capacidad de juego. Es otra de las formas de demostrarnos a nosotros mismos qué es lo que podemos hacer y dónde están nuestros propios límites.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Magrini, Tullia. (2004). “Improvisación e interacción colectiva en el canto lírico italiano” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettle, Bruno. España: Akal. p. 170



## 2.2.2 Improvisación y creatividad

Hablemos de creatividad. ¿Qué importancia puede tener ella en la práctica de la improvisación? o mejor aún, ¿Qué importancia tendría la improvisación en la creatividad? La improvisación y la creatividad son dos elementos que se complementan el uno con el otro y que mientras más trabajemos o practiquemos uno, más desarrollamos el otro. Sin embargo estos dos elementos pueden estar unidos por un tercero ya mencionado que es el juego. Para Carl Jung: “La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama.”<sup>36</sup>

El Juego es sin duda una de las actividades más creativas que puede realizar el ser humano. Un ejemplo de la capacidad creativa se puede observar en casi cualquier niño que se encuentre en los años de preescolar, en donde tienen como práctica común el crear a partir de juegos, sus historias, dibujos, bailes, personajes o canciones, sin preocupación a ser mal vistos o a equivocarse durante esta acción, simplemente lo que importa es jugar. Autores como Gardner<sup>37</sup> describen estos años como los años de oro de la creatividad y nos comentan de lo complejo que puede ser la inventiva de los niños durante esta etapa de su vida. Pero ¿qué pasa en el transcurso de los años conforme los niños crecen y cambian de grados escolares? Nos dice Garner:

---

<sup>36</sup> Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Argentina: Paidós. p.57

<sup>37</sup> Gardner, Howard. (2011). *Arte, mente y cerebro, una aproximación cognitiva a la creatividad*. Madrid: Paidós p.127

“...los niños empiezan a ocuparse, y preocuparse por las reglas y las pautas a las que obedecen quienes los rodean: cómo vestirse, cómo hablar, cómo encarar un juego, cómo comportarse de una manera moralmente aceptada. Llegan a obsesionarse con el deseo de cumplir correctamente estas prácticas, y es importante para su bienestar psicológico no violar las correspondientes normas.”<sup>38</sup>

Este es sin duda un ejemplo de lo que pasa con nuestra capacidad de jugar y con ello de crear e improvisar, a veces son tantas las reglas que queremos cumplir, que nos bloquean en la libertad de acción y nos impide desarrollar la creatividad. Pero no hay que tomar esto como un impedimento, al contrario de lo que se piensa, las reglas nos pueden ayudar para controlar esa cantidad de opciones que se tienen al crear e improvisar. Comenzando con pocos recursos y experimentando, jugando e improvisando nuevas ideas hasta sentir que hemos agotado todas las posibilidades creativas y de dominio de estos elementos iniciales, podemos continuar experimentando e ir incrementando los recursos conformando nuevas dinámicas de juego, improvisación y sobretodo formas creativas que nos hagan sentir satisfechos. Por este motivo tomemos las reglas de nuestro lado y dejemos que delimiten de inicio nuestro campo de juego para que poco a poco vayamos abriendo todas las posibilidades creativas existentes y no nos ahogemos con todas ellas queriendo abordarlas de una sola vez.

Tony Wigram musicoterapeuta que ha trabajado en gran medida la improvisación y que ha hecho de ella una herramienta para sus métodos terapéuticos, nos menciona que:

---

<sup>38</sup> Ídem p. 144

“El punto de partida para comenzar a improvisar es el material limitado. Un error común es la asunción del improvisador novato de que cuantas más notas se usen... la improvisación será más excitante y creativa. En realidad esto a menudo nos conduce en otra dirección: el territorio del caos y la sobreproducción. Mi primer reto para cualquier nuevo improvisador (e incluso para alguno bien experimentado) que sea capaz de improvisar creativamente usando un solo tono...”<sup>39</sup>

El trabajar la improvisación en un inicio con pocos recursos, no debiera ser una limitante para la creatividad, de lo contrario podría ser un disparador que generara el aumento de esta; y a la inversa, el aumento de la creatividad podría generar una mayor satisfacción en el improvisador, logrando así que estos dos elementos (creatividad e improvisación) vayan en un constante aumento y con ellos los recursos utilizados para el desarrollo de esta acción.

El trabajo creativo se puede realizar a partir de la intuición, la necesidad de querer hacer o decir algo sin saber de un inicio como, pero que con la práctica del juego se va transformando y desarrollando. Sin importar los elementos con los que se desee jugar, ya sea el pintor con los colores, el músico con el sonido y el tiempo, el bailarín con el cuerpo y el espacio o el escritor con las palabras, todos inician con un punto de experimentación que con la práctica madurara y podrá convertirse en un trabajo terminado. Dice Stephen Nachmanovitch: “Aun que trabajemos en forma muy estructurada, comenzamos siempre con ese proceso sorprendente en que no tenemos

---

<sup>39</sup> Wigram, Tony. (2005). *“Improvisación.” Métodos y técnicas para clínicos, educadores y estudiantes de musicoterapia.* España: Producciones agruparte. p. 45

nada que ganar y nada que perder.”<sup>40</sup> Aunque yo diría que más bien tenemos mucho que ganar y nada que perder.

La creatividad tiene un factor que al igual que la improvisación hará que esta se manifieste con mayor facilidad o mejores resultados, este factor es el dominio que se tenga de los elementos con que se busque crear. Decía Remi Alvarez<sup>41</sup> que: “uno no puede improvisar lo que nunca ha tocado” a lo que a mayor práctica mayor número de recursos para crear y ante esto mejores resultados. Lo mismo aplica a la improvisación a mayor práctica mayor habilidad y mejores resultados al crear una improvisación.

### **2.2.3 Improvisación en las artes**

Para las artes la improvisación es una herramienta de gran utilidad, el saber utilizarla y desarrollarla al gusto del artista puede hacer una gran diferencia en el resultado de la obra. No obstante no todas las artes trabajan de igual manera el proceso de improvisación y no tiene de igual forma el mismo peso e importancia para cada arte. Las artes más cercanas a la improvisación son las artes escénicas como la música, el teatro y la danza. Esto no excluye a las otras artes como la literatura, la pintura, la escultura y el cine; dentro de este proceso de improvisación creativa.

Comenzaremos con la música ya que es la que nos interesa más y en la que basamos este trabajo. Ejemplos de estilos musicales como el jazz y el blues en donde se espera

---

<sup>40</sup>Nachmanovitch, Stephen. (2004). “Free Play”. *La improvisación en la ida y en el arte*. Argentina: Paidós. p. 56

<sup>41</sup> Profesor de saxofón en la Facultad de Música de la UNAM.

de los intérpretes un momento de su espontaneidad y creatividad improvisando; se presenta un tema y partiendo de este se generan variaciones sobre el o incluso melodías totalmente distintas al tema original pero manteniendo la misma base armónica. Dentro de estos estilos musicales existen los “*jamin*” que son momentos de total libertad en los que se juntan músicos solo para dialogar con sus instrumentos o el *free jazz* en donde la única limitante es la capacidad del intérprete para improvisar.<sup>42</sup>

Para la música hindú, árabe, mexicana y africana entre otras tantas existentes, la improvisación forma parte de su esencia creativa aunque cada una en menor o mayor grado. Desde sus *ragas* en la India<sup>43</sup>, el estilo *tarab* moderno en la música árabe,<sup>44</sup> los sonos huastecos con sus improvisaciones al violín o con las coplas al cantar<sup>45</sup>, hasta la música colectiva utilizada en algunos lugares de África para sus festividades; la improvisación está siempre presente.<sup>46</sup>

Durante el barroco la improvisación fue algo habitual en la música y una herramienta que los músicos debían dominar, desde las ornamentaciones hasta los bajos cifrados, el barroco estaba plagado de elementos de improvisación. Para el clasicismo esta actividad viene en desuso pero ahí se encuentra la “**cadenza**” que consistía en un

---

<sup>42</sup> Berendt, Joachim E. (2002). “*El Jazz*”, *De Nuevo Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica: p. 419-420

<sup>43</sup> Viswanathan y Cormack, Jody. (2004). “La improvisación melódica en la música carnática: expresiones de la raga” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno, España: Akal. p.211.

<sup>44</sup> Jihad Racy, Ali. (2004). “Improvisación, éxtasis y dinámicas de interpretación en la música árabe” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno, España: Akal. p.97.

<sup>45</sup> González, Aurelio. (2007). “*La copla en México*”, *El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sonos mexicanos*. México D.F.: Colegio de México. p. 309-310.

<sup>46</sup> Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). “*En el transcurso de la interpretación*”, *Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal.

espacio libre para el instrumento solista de la orquesta en donde el intérprete, generalmente el mismo compositor, tenía oportunidad de lucir sus dotes virtuosas y demostrar su creatividad a través de la ejecución instrumental. Esto comienza a desaparecer en el romanticismo dado las complicaciones técnicas que se implementan en las piezas y que dan como resultado la necesidad de un mayor dominio instrumental por parte de los ejecutantes para lograr la fiel reproducción de las partituras.<sup>47</sup>

Sin duda dan muestra de la gran utilización que la música hace de esta herramienta. Pero ¿Qué hay de las otras artes?

En el teatro, otra de las artes escénicas, la improvisación juega un papel muy importante. Durante mis estudios en el bachillerato mantuve un acercamiento con esta disciplina artística y recuerdo que los ejercicios de improvisación eran parte esencial de la práctica teatral. Sin importar la experiencia dentro del teatro, todos teníamos que poder trabajar la improvisación, ya fuera partiendo de un tema dado, una palabra, estado de ánimo, lugar ficticio o incluso vestuario, la improvisación generaba en nosotros ese personaje que por unos momentos se adueñaba de nuestro cuerpo y expresaba lo que se quisiera.

Para la disciplina teatral la improvisación es un elemento importante como recurso de la formación actoral y ha sido utilizada desde épocas muy remotas como con los antiguos griegos en donde se cuenta sobre la improvisación de algunas escenas en la vida

---

<sup>47</sup> Hemsy de Gaimza, Violeta. (1983). *“La Improvisación musical”*. Buenos Aires: Ricordi. p. 57

cotidiana entremezclada con la mitología para festejar el término de la vendimia.<sup>48</sup> Durante la edad media actores llamados bufones, en su necesidad de ganarse la vida escenificaban improvisaciones divertidas y para el siglo XVI las compañías de actores ya ejecutaban su trabajo con improvisaciones.<sup>49</sup> En la actualidad muchos trabajos de teatro contemporáneo se apoyan en la improvisación.

Actores como Stanislavski (1863-1938) y Charles Dullin (1879-1949) Trabajaban el método de improvisación como un sistema aplicado al entrenamiento actoral. Otros actores para enriquecer sus recursos de improvisación recurren a la danza, esgrima y yoga u otras disciplinas, un ejemplo de este trabajo es el de Jacques Copeau (1897-1949) quien en su búsqueda de recursos para la improvisación tomo ejercicios de Dalcroze y los incorporó a su trabajo.<sup>50</sup>

Para la danza la improvisación también es una herramienta importante y en la danza contemporánea se ha ido incorporando cada vez más como una herramienta de expresión, creatividad, o hasta como un método de enseñanza dancística. “Tradicionalmente, la danza ha estado orientada hacia la repetición y memorización de patrones de movimiento, centrándose en un trabajo de “reproducción” (trabajo memorístico- copia de un modelo)”<sup>51</sup> dejando el trabajo creativo al coreógrafo, algo similar que en la música pasa con el compositor. Trabajos como los de Steve Paxton

---

<sup>48</sup> Dominguez, José. (1994). *“La improvisación como recurso en la formación actoral”*. Toluca Edo. Mex.: Universidad Autónoma del Estado de México. p. 14

<sup>49</sup> Ídem p. 15

<sup>50</sup> Ídem p. 18

<sup>51</sup> Padilla Moledo, Carmen. (2004). *La danza-improvisación como recurso de creatividad*. Universidad de Cádiz Facultad de CC de la Educación, <http://www.expresiva.org/index.php/recursos-/articulos-relacionados/88-qla-danza-improvisacion-como-recurso-de-creatividadq>. Consultado el 28 de octubre de 2014.

quien genero un nuevo estilo dancístico llamado "*Contact Improvisation*" que busca a partir del contacto y la interacción con otras personas; el estímulo del movimiento corporal, el impulso y la gravedad para generar una danza cuyo códigos son desde los sutiles toques, hasta dar y recibir el peso de toda la masa corporal. Cada danza implica una serie de decisiones instantáneas que también podríamos llamar improvisaciones.<sup>52</sup>

La pintura, a pesar de que no es un arte escénica, y que su construcción se desarrolla con todo el tiempo que el pintor decida tomarse antes de considerar terminada la obra y de su presentación ante un público, también ha encontrado en la improvisación algunos elementos de importancia para la generación de nuevos estilos. Pintores como Jackson Pollock (1912-1956) que trabajaron con un nuevo estilo llamado "*Action Painting*" o pintura de acción, en el cual algunas de sus características fundamentales eran la expresión libre y subjetiva del inconsciente, la ejecución totalmente espontanea, la valoración de lo accidental y la explotación del azar como recurso operativo,<sup>53</sup> de tal manera que el empleo de manchas, goteos de pintura y líneas trazadas con movimientos rítmicos hacen de la improvisación una herramienta más. Otro estilo de pintura fue el "automatismo" en donde encontramos como uno de los representantes a Wassily Kandinsky (1866-1944) y a Joan Miró (1893-1983) entre muchos otros, quienes "se acercaron a la tela sin tema preconcebido, pero permitieron que afloraran los colores y las formas que tenían adentro, desde las espontaneas e intuitivas

---

<sup>52</sup> Olender, Adrian. (2000). *Contact improvisation*. Revista luciérnaga cuerpo y arte N° 1. [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1\\_contactimp.htm](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1_contactimp.htm),. Consultado el 16 de octubre de 2014.

<sup>53</sup> <http://h-arteuniversaldos.blogspot.mx/p/action-painting.html>. Consultado el 16 de octubre de 2014.



expresiones del inconsciente”.<sup>54</sup> Aun que realmente el “*action painting*” y el “automatismo” tienen sus diferencias en la técnica de pintar, sus grandes similitudes son la forma de enfrentar esta acción y derivarla en una improvisación al pintar.

Por último mencionaremos a la literatura otra de las artes que ha encontrado en la improvisación un recurso de su práctica, principalmente en la llamada literatura oral o en lo aún más nuevo; las “jam literarias” que son una forma de escritura en tiempo real, en donde se coloca una computadora en conexión con una pantalla gigante y el escritor, siempre tan ajeno a su público, muestra su íntimo proceso de creación y escribe en vivo para los lectores. En este proceso la improvisación es el elemento fundamental para la creación ya que el tema es dado por el público un instante antes de que el escritor comience su relato.<sup>55</sup> Para la llamada literatura oral o poesía oral, la idea es improvisar un texto en voz alta con ciertas características ya sea un soneto, un verso o una estrofa, con un tema dado un instante antes de la recitación.

#### **2.2.4 Otros tipos de improvisación**

La improvisación no solo es parte de las artes, también la utilizamos en nuestra vida cotidiana, recordemos que en el juego, el crear un personaje ayuda a la participación de esta actividad al igual que las artes, pero en nuestra vida diaria somos un personaje que interactúa con otros personajes, ya sea en menor o mayor medida, esto siempre

---

<sup>54</sup> Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Argentina: Paidós. p.22

<sup>55</sup> Palibrio. (2014). “*Jams de Escritura, la creación improvisada*” en <http://blog.palibrio.com/tendencias/palibrio-jams-escritura> . consultada el 25 de septiembre de 2015.

ocurre, a menos que vivamos apartados de la vida en sociedad. Como ejemplo tenemos una acción que realizamos todos los días y es el habla. La acción de hablar o dialogar con otras personas implica tener a la mano un tema a desarrollar, la posibilidad de respuesta inmediata y la utilización de todos nuestros recursos lingüísticos al igual que la posibilidad de escuchar con atención y entender a los demás.

La similitud que existe en el poder desarrollar una conversación espontánea con preguntas y respuestas entre dos o más personas, es similar a la creación de diálogos improvisados por dos músicos, con una determinada coherencia, frases, pausas y diálogos entre los participantes, de lo cual podemos decir que con una práctica constante podríamos llegar a dominar esta forma de expresión musical, tal y como desarrollamos nuestra habla.

La idea es acercar a los estudiantes de música y a los profesores a experimentar con nuevas formas de comunicación musical e integrarlas a su estudio cotidiano del instrumento, lo cual les permitirá aportar a la música ya escrita, no solamente su interpretación, sino también su composición.

Por último cito a Violeta Hemsy en su comparación del habla y la improvisación:

“Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común. Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento debería también, por lo menos ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de

dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente cuando se encuentra de pronto con un amigo.”<sup>56</sup>

Con esto podemos resumir la idea de que la improvisación la practicamos de una u otra manera durante nuestra vida cotidiana y pregunto ¿Por qué no la incorporamos a nuestra actividad musical? Si nos ponemos a hacer un recuento de todas las actividades que realizamos en nuestra vida cotidiana como el hablar y el escribir, son sin duda actividades que realizamos empleando en algún momento algún elemento de improvisación y con esto ponemos en práctica todas las herramientas que esta acción conlleva como la creatividad, la comunicación, memoria, audición y conocimientos previamente ya adquiridos entre otros.

---

<sup>56</sup> Hemsy de Gaimza, Violeta. (1983). *“La Improvisación musical”*. Buenos Aires: Ricordi. p. 7-8

## Capítulo 3.

### 3. La improvisación musical

#### 3.1 Elementos de la improvisación musical

Ya delimitamos lo que es la improvisación y como se aplica en las artes y especialmente en la música que es la que compete a este trabajo, pero: ¿Sabemos cómo se genera? ¿Qué elementos de la música son más susceptibles para desarrollarla? ¿Cómo escucharla? y ¿podemos distinguir la improvisación musical? Estos puntos son importantes en nuestro trabajo e intentaremos dar respuesta a ellos ya que parte de nuestra hipótesis se encuentra dentro de estas preguntas.

La improvisación musical puede ser variada y dividirse en numerosos elementos que conforman la música, como son: improvisación en la melodía, improvisación en la rítmica, improvisación armónica o incluso improvisación de la dinámica. Todos estos tipos de improvisación son funcionales para la práctica de la enseñanza musical y de igual modo para el desarrollo y aprendizaje del alumno.

Iniciaremos con una pregunta clave: ¿Cómo podemos distinguir la improvisación? Esta parte pertenece al escucha, ya que el músico que se encuentre interpretando una pieza, sí sabe que reproduce fielmente la obra o que la improvisa parcial o totalmente. El escucha por su parte debe prestar atención al discurso musical que se está creando e intentar identificar los recursos del improvisador y comprender las ideas musicales que este genera. Claro que al escuchar por primera vez un discurso musical es muy

difícil saber si se está llevando a cabo la práctica de la improvisación musical, salvo que de antemano conozcamos que se realizará.

Realmente de esta parte de ser escucha es de donde se genera la idea de aprender a improvisar, aprender las técnicas de otros improvisadores, sus recursos y los elementos musicales con los que se puede trabajar la improvisación, para después buscar una aplicación en la educación musical y sumar a la improvisación como una de las herramientas de enseñanza.

El hecho de que existan muchos improvisadores, estilos y géneros musicales, nos habla de que de igual forma existen técnicas, elementos y formas de practicarla, y desarrollarla. Existen improvisadores que trabajan más una escala que otras, ciertas figuras rítmicas, arpeggios o diferentes acordes, frases ascendentes o que prefieren las descendentes; improvisadores que prefieren trabajar más con series de intervalos o simplemente manejan más ciertas alturas que por su sonoridad les resultan más agradables que otras.

Jerry Coker escribe en su libro improvisando en jazz:

“Cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación del ejecutante de jazz: **La intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito.** Su intuición es la clave del grueso de su originalidad; su emoción determina el carácter; su intelecto le ayuda a planear los problemas técnicos y, juntamente con la intuición, a desarrollar la forma melódica; su sentido de las alturas transforma las alturas oídas o imaginadas en notas con nombres y digitaciones; su hábito de ejecución permite a sus dedos encontrar rápidamente determinados esquemas de alturas establecidos. Cuatro de estos elementos de su pensamiento, la intuición, la emoción, el sentido de las alturas y

el hábito, **son en gran medida subconscientes**. En consecuencia todo control en su improvisación necesariamente se origina en su intelecto. Aunque el intelecto posee una capacidad limitada para controlar la intuición y la emoción, puede ser el responsable del entrenamiento del oído y de establecer una variedad de esquemas utilizables de digitación, además de cumplir su función de resolver los problemas técnicos”.<sup>57</sup>

Violeta Hemsy menciona tres momentos o etapas en la técnica de improvisación, la primera es la libertad que es una etapa en la que se puede escoger cualquier nuevo elemento que se desee incorporar a las herramientas para trabajar, ejemplo una escala o una cadencia nueva para el improvisador. En el segundo punto está el control que es una etapa analítica y reflexiva en la que se agregara orden a esa nueva herramienta adquirida y se comenzara a experimentar con ella y la etapa tres que una vez más define como libertad pero esta es de síntesis y es cuando pueden aflorar libremente los elementos anteriormente absorbidos, es una etapa del subconsciente o automatismos.<sup>58</sup>

Dentro de los elementos con que cuenta una improvisación, podemos decir que posee todo un universo auditivo completamente lleno de significado para ella. Puede estar repleta de múltiples motivos, colores instrumentales, pequeñas figuras, grandes estructuras, escalas, acordes, modos, ritmos y demás. El músico al igual que otros artistas (pintores y escritores) trabaja por asociación: una frase le sugiere otra la cual a

---

<sup>57</sup> Hemsy de Gaimza, Violeta. (1983). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi. p. 55

<sup>58</sup> Ídem p. 59

su vez sugiere muchas más y así se pueden crear un sin fin de relaciones que a su vez pueden usarse, ser desechadas o esperar el momento de su utilización.<sup>59</sup>

Para los jazzistas existen diferentes formas de crear una improvisación, una de las más usadas y desarrolladas es la utilización de temas o frases creadas por otros músicos, esto no implica un plagio como pudiera pensarse, sino que es la utilización de una idea antes dada para desarrollar otra o conectar varias ideas ya existentes. Aunque esto parezca en cierta forma, algo novedoso y extraño, la realidad es que no es así ya que este sistema se ha venido utilizando desde épocas anteriores y con gran éxito. Un ejemplo es Bach quien tomo pequeños fragmentos de obras de otros compositores como Vivaldi y las transformo y reacomodo a sus necesidades musicales. Para Bach no era más que la forma de concebir a la música como materia prima moldeable y cambiante a sus necesidades, y el papel principal no lo desempeñaba la melodía, como lo hace en la música romántica, si no lo que se hace con ella, “la ejecución va antes que la invención: la realización antes que la ocurrencia.”<sup>60</sup>

Sin duda los improvisadores siempre tienen un punto de partida, algo que de los cimientos a su improvisación, como menciona Nettl:

---

<sup>59</sup> Lincoln Collier, James, 1995, “Jazz”, *La canción tema de los Estados Unidos*, Diana, México, pp. 57.

<sup>60</sup>Berendt, Joachim E. (2002). “*El Jazz*”. De Nueva Orleans a los años ochenta. México: Fondo de Cultura Económica. p. 200.

“...desde temas, la melodía y secuencias de acordes hasta formas diversas, desde un repertorio de técnicas hasta un repertorio de motivos y materiales extensos, desde lo fácil y natural hasta lo intelectualmente complejo”<sup>61</sup>.

Podemos hablar de improvisaciones que se generan inicialmente como variaciones de un tema y que poco a poco, según la destreza del improvisador, se irá transformando; hasta sutiles cambios en la dinámica de una obra, siempre y cuando no se hayan preparado con antelación a la ejecución. De esta capacidad de generar cambios espontáneos es de donde la improvisación nace y se retroalimenta ya que con la práctica constante los recursos irán en aumento.

Con esto el potencial de improvisación que puede tener una persona, no solamente es debido a su dominio instrumental, también se debe a la capacidad que pueda tener de abstraer sonidos y hacer representaciones de su medio ambiente, a su bagaje musical y a su capacidad de retención. Es un hecho que los mejores improvisadores manejan ciertas formulas preestablecidas y creadas por ellos mismos, y aunque sus improvisaciones tengan algunas repeticiones entre sí, el improvisador logra crear un estilo e incluso su propio lenguaje el cual podrá ser reconocido por otros improvisadores o escuchas.

Para continuar este capítulo revisaremos algunos elementos que se utilizan en la conformación de una improvisación ya sea juntos o separados y trataremos de buscar resaltar sus beneficios si se aplicara en la educación musical. Previo a esto quiero

---

<sup>61</sup> Nettl, Bruno y Russell, Melinda (2004). *“En el transcurso de la interpretación”*, Estudios sobre el mundo de la improvisación. España: Akal. p. 22.



aclarar que la mayoría de los ejemplos que expongo dentro de esta parte de la tesis están relacionados con la música jazz, puesto que mi acercamiento a la improvisación ha sido primordialmente a través de ésta.

### **3.1.1 Improvisación Rítmica**

Comenzaremos con la rítmica ya que es uno de los elementos de la música más accesibles para empezar a trabajar con personas que se inician en el aprendizaje musical, desde niños hasta adultos. El ritmo se encuentra asociado con el movimiento, es un elemento que podemos manipular con más facilidad dado que el mismo movimiento corporal lo utiliza; desde acciones tan familiares como el caminar, correr y respirar, hasta acciones más complejas como el hablar, bailar o tocar un instrumento musical. El trabajo de la improvisación rítmica puede iniciarse con sonidos corporales ejecutados con las palmas, pies, chasquidos y muslos lo cual nos brinda la oportunidad de no pensar tanto en la ejecución del instrumento o en la afinación de las alturas, sino simplemente en las formulas rítmicas que se puedan generar y combinar, los diálogos de estas y los posibles acentos dentro de ellas. Por todo esto es para muchos autores como Dalcroze y Orff el punto de partida para sus métodos de enseñanza musical.

“Para el niño (como para el hombre primitivo) el habla y el canto, la música y el movimiento, forman un todo indivisible; esta íntima conexión es la que nos conduce con

naturalidad y sin omisión alguna de las palabras habladas al ritmo, de las estructuras rítmicas a la melodía".<sup>62</sup>

No quiero decir con esto que el instrumento se deje de lado porque este sea un instrumento melódico o armónico, sino que para no complicar el inicio de una persona en la práctica improvisadora y que después lo deje por tedio o falta de progreso, se puede iniciar con los sonidos corporales; claro que si el estudiante ya tiene un buen dominio del instrumento podríamos comenzar con este.

Hay que tomar en cuenta que la improvisación estará sujeta a los recursos rítmicos con que cuente el improvisador, desde las fórmulas rítmicas más elementales hasta las combinaciones más complejas, después está el saber combinar estas fórmulas entre sí para generar un discurso y con ello tomar en cuenta los silencios que apoyen este discurso, no se trata de hablar por hablar. He tenido la fortuna de escuchar a improvisadores que con el solo juego rítmico de una o dos notas logran generar todo un discurso emotivo y de gran belleza que posteriormente el público agradece con gran cantidad de aplausos. Todo esto aunque pareciera ser algo muy sencillo es el resultado del conocimiento rítmico por parte del improvisador, saber hacer contrastes, cambios rítmicos, acelerandos, ritardandos, cambios de acentos y juegos asertivos con los silencios, suelen dar como resultado improvisaciones rítmicas.

Para la improvisación, la rítmica puede dar la pauta a trabajar como si fuera un texto que se lee o como si fuera un dialogo entre los intérpretes. Se respetan las comas, los

---

<sup>62</sup> Graetzer, G- Yepes A. (1983). *"Guía para la práctica de música para niños de Carl Orff"*, Buenos Aires: Ricordi. p.10

puntos, acentos e incluso se habla por frases completas siempre y cuando se logre concretar como idea y termine con un silencio. Los silencios son indispensables en las improvisaciones, ya que nos pueden proporcionar tiempo para generar ideas, un diálogo comprensible para el escucha y sobretodo pueden dar la pauta para conectar las frases con la armonía.

Para los compositores contemporáneos la improvisación rítmica ya aparece como un recurso para muchas de sus obras, y un elemento al cual los intérpretes tienen que dominar o por lo menos conocerlo un poco. Como ejemplo tenemos a compositores como Ernesto García de León<sup>63</sup> (1952) que en el tercer movimiento llamado *Final* de su obra para guitarra sola “*Ni lo piense*” (Anexo 1) comienza con la indicación de **Libre, misterioso** sin un compás rítmico predeterminado ni divisiones de compases. Algunas figuras rítmicas pueden ser reconocidas fácilmente como corcheas y negras pero otras notas simplemente están puestas en una altura predeterminada y con indicaciones respecto al ritmo de irregular, rápido y acelerando. Al no estar definido el ritmo dentro de esta pieza, el autor pasa la batuta al intérprete para realizarla con la libertad que éste dese y aun que no es del todo improvisada si deja ese espacio para jugar, crear e improvisar rítmicamente algo nuevo y que seguramente cada vez que se reinterprete será un tanto diferente.

Otro ejemplo es el del compositor Reginald Smith Brindle (1917-2003), que en su obra “*Chance Flight*” para guitarra (Anexo 2), pone fragmentos aislados, con diferentes figuras rítmicas pero sin compases ni en un orden determinado. El compositor

---

<sup>63</sup> Compositor mexicano con un amplio trabajo en obras para guitarra clásica contemporánea.

solamente da las indicaciones de: **“libre, en cualquier orden, alternando, repitiendo, lento, rápido, improvisando, ad. Lib., por cualquier duración.”** Dentro de estos fragmentos musicales, se encuentran algunos que solamente hacen alusión a ritmos percutidos sobre la guitarra, y para una mejor expresión, el autor eliminó el pentagrama dejando solamente una línea sobre la cual escribe algunos corchetes, plicas, respiraciones y calderones, que permiten dar una idea de la sonoridad que el compositor quiere, pero sin limitar la creatividad del intérprete. Simplemente consideró que es más la propuesta de una idea, a la que el guitarrista tiene que desarrollar, dar forma y de igual modo terminar.

También el trabajo rítmico en grupo es parte importante para la práctica y generación de la improvisación, ya que cada participante dentro de estas dinámicas puede aportar nuevos elementos a los demás. Ejemplos como estos son muy utilizados como recursos didácticos para la enseñanza musical, desde ejercicios de imitación rítmica compas por compas o frase por frase, hasta pequeñas improvisaciones con ostinatos en los cuales cada intérprete aporta una idea, encontrando un espacio en la rítmica ya existente, y que a su vez genere nuevas ideas para ir enriqueciendo aún más el ejercicio.

El trabajar la improvisación rítmica puede hacernos mejorar en la precisión del tiempo y la mejora del fraseo, así como tener la capacidad musical de poder retomar cualquier figura rítmica estudiada previamente o ejercicios antes trabajados para implementarlo en cualquier momento dentro de nuestra improvisación, y de esa manera tener un

mayor número de recursos improvisatorios, lo cual nos acrecentaría nuestro acervo musical, nuestra memoria auditiva, nuestro sentido del tiempo y nuestro repertorio.

### **3.1.2 Improvisación Melódica**

La improvisación melódica es sin duda alguna la más esperada por todos los escuchas, muchos improvisadores son catalogados por su habilidad de improvisación melódica más que por otra cosa. Lograr generar nuevas melodías es el interés de casi todos los improvisadores y para ello existen un sinnúmero de formas de hacerlo, pero a mi parecer la mejor fórmula no existe, simplemente es la constante práctica de esta acción y los recursos musicales de los que dispongan los improvisadores para jugar con las combinación de alturas, ritmos y matices que puedan ir reorganizando en el momento. Mencionaré en este apartado algunos ejemplos que he encontrado en la práctica de la improvisación melódica.

Anteriormente mencione que para los jazzistas existen diferentes formas de crear una improvisación, una de las más usadas y desarrolladas es la utilización de temas o frases desarrolladas por otros músicos, a las cuales manipulan libremente ya se combinándolas o variándolas en el momento en que les parezca oportuno durante su improvisación; claro está que el improvisador tiene que tener la suficiente capacidad de reorganizarlas y hacer que esta encajen bien dentro del momento de improvisación.

Otra forma muy usada son las variaciones sobre temas: estas requieren previamente un tema muestra que posteriormente el improvisador irá cambiando, desde unas

cuantas notas hasta casi todo el tema muestra, siempre y cuando se escuche un leve rastro de este. Esta forma de improvisación es muy requerida en los inicios del jazz y muchas obras clásicas se encuentran trabajadas de esta manera; un ejemplo es la improvisación sobre el primer movimiento del concierto en D menor de J.S Bach realizadas por Django Reinhardt, Stéphane Grappelli y Eddie South grabada en el año de 1937.<sup>64</sup>

Dentro de mi experiencia en la improvisación en particular he trabajado con dos modelos de improvisación; el primero fue prácticamente de manera autodidacta pero me funciono, y es, el generar la melodía solamente con la escala en la que se encuentre la pieza sobre la que se improvisa, por lo cual los colores sonoros se van generando con los cambios armónicos de la pieza en concreto y puede ser que la escala en cada parte funcione de una manera diferente. Este tipo de improvisacion suele sonar bien en armonías sencillas, aunque también se corren riesgos de fuertes disonancias, pero me ayudaron a mejorar la audición y a poder relacionar mejor las notas de una escala con los acordes y cadencias; desarrollé también mi intuición auditiva como la resolución de notas según la sonoridad que yo deseara y lo más importante es que me dio seguridad para intentar improvisar.

La segunda forma es la más usada, ya que deja más espacio a la creatividad pero también requiere más destreza, recursos instrumentales y conocimientos armónicos. Se basa en tomar la armonía previamente dada e ir improvisando con las escalas de

---

<sup>64</sup> Youtube, Cristalrecords. (2011). "Django Reinhardt Improvisation sur le 1er mouvement du concerto en ré mineur de J S Bach, [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_60OpZGXMk](https://www.youtube.com/watch?v=r_60OpZGXMk). Consultada el 18 de Octubre de 2014.

cada acorde o cadencia, cambiándolas conforme las armonías lo requieran. También se puede utilizar las notas de cada acorde en ese mismo momento, pero al igual que en la utilización de escalas se requiere contar previamente con un cifrado o conocer de antemano los cambios armónicos para tener mejores resultados. Realmente se requiere mucha práctica para poder liberarse totalmente a la improvisación y el conocimiento de la pieza musical sobre la cual se improvisara.

Las escalas utilizadas para cada improvisación dependerán en gran medida en la sonoridad que el improvisador quiera generar y en la práctica que este tenga. Existen diversas escalas que se pueden aplicar en los mismos acordes, cadencias o piezas completas. Un ejemplo de esto es la llamada escala *bebop* creada por los jazzistas de esta corriente del jazz de los años 1944-1950<sup>65</sup>, entre los que se encontraba el famoso saxofonista Charlie Parker (1920-1955). Esta escala tiene la característica de tener ocho notas, mismas que varían dependiendo del acorde en el que se toque la escala. La finalidad de esta escala es generar en cada tiempo una nota del acorde que se encuentra en la armonía, por lo cual se toca en dos notas por tiempo (Ej. octavos), de esta manera los contratiempos caen con notas que no pertenecen al acorde pero si a la escala. Siempre manteniendo el orden de la escala ya sea en ascendente o descendentes y empezando la frase en un tiempo fuerte y con en una nota perteneciente al acorde, o en un contratiempo y con una nota que no sea del acorde. Auditivamente esta escala nos da la sensación de escuchar el arpeggio de cada acorde pero inmerso en muchos más sonidos.

---

<sup>65</sup> Carr, Roy. (1999). "Un siglo de Jazz." *La historia, las gentes y el estilo del jazz*. Hong Kong: Blume. p.58-73

La rítmica en este tipo de improvisaciones con escalas *bebop* siempre tiene que ser con octavos o de lo contrario perderá su idea fundamental de marcar a cada tiempo una nota del arpeggio, por lo cual las variables rítmicas suelen ser pocas y solamente se generan a partir de la utilización de silencios al inicio o al final de cada frase.

Pero, ¿Cómo está hecha una escala *bebop*? y ¿Cómo es que puede generar las notas de los arpeggios en cada tiempo? Los improvisadores de este estilo jazzístico resolvieron este problema agregando una nota más a la escala de cada acorde como en los ejemplos siguientes:

Para acordes dominantes, se agrega a la escala la séptima mayor que aunque pareciera generar una disonancia con la armonía, como cae en un tiempo débil sonara como una nota de paso o como se les conoce en el jazz a ese tipo de notas una nota *blue*.

Ejemplo:



En acorde mayores con séptima mayor, se agrega a la escala una sexta menor que en la secuencia de octavos quedara sonando en un tiempo débil para dejar que la nota que suene como parte del acorde sea una sexta mayor que para los jazzistas realmente es considerada como una trecena del acorde.



Ejemplo:



Aunque en lo general muchos de los músicos que trabajan sus improvisaciones a partir de esta escala suelen sustituir muchos acordes para solo trabajar sobre estas dos escalas y enfocarse más en las cadencias, también hay una escala para el acorde menor que funciona de igual modo que el de dominante, se le agrega la séptima mayor pero en esta ocasión la tercera y la sexta tienen que ser menores.

Ejemplo:



Sin duda las formas de improvisación melódica pueden ser tantas como intervalos, escalas y combinaciones de estos existan y todo dependerá del uso de estas herramientas melódicas y de cómo decida utilizarlas el improvisador.

### 3.1.3 Improvisación Armónica

La armonía en general no es tan improvisada como la melodía pero también existen algunas formas de hacer cambios con ella. Esta forma es hacer sustituciones de acordes o cadencias, cambio de resoluciones y tonalidades. El mismo jazz fue perfeccionando estos cambios que ahora nos parecen parte esencial de él, cuando realmente en sus inicios solamente trabaja con armonías de tónicas, dominantes y subdominantes. Esta constante experimentación o improvisación generó armonías más complejas como las del *bebop* que comienza a intercalar entre las armonías fundamentales de una pieza acordes de transición y sustituciones que continuaría experimentando hasta el *hard-bop*<sup>66</sup> y el *free jazz*<sup>67</sup> en el cual la armonía se genera totalmente de las improvisaciones.

A pesar de que no es tan común la improvisación armónica es esencial para los grandes improvisadores poder modificarla a su gusto. Un ejemplo de esto es el músico Jhon Pizzarelli (1969) quien con acordes, inversiones de acordes y sustituciones de acordes logra generar todo un tema melódico-armónico bastante complicado. Pero como dice Berendt<sup>68</sup> “estos progresos armónicos son para la música europea más o menos harina de un viejo costal”, pero si esto lo consideramos en el momento de la improvisación realmente la dificultad es mayor.

---

<sup>66</sup> Carr, Roy, Ob. Cit., p.106-121

<sup>67</sup> Ídem p.136-147

<sup>68</sup> Berendt, Joachim E. (2002). *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 186

Claro está con esto que la improvisación armónica es la más compleja de todas y también la menos usada de las improvisaciones ya que requiere conocer no solo los acordes sino todas sus posibles inversiones y los colores que se pueden generar según la altura de estos; y si a esto le agregamos la espontaneidad de la improvisación; podremos saber que tantos recursos se requieren para este tipo de improvisación.

### **3.2 Estilos de improvisación**

Existen diferentes tipos de improvisación a los cuales llamare estilos de improvisación para dar una mayor referencia de estos. El que existan diferentes estilos de improvisación, hace que se pueda tener muchas variantes en este proceso, aunque todas lleguen al mismo resultado que es la creación espontanea de la música, no todos los estilos de improvisación requieren de las mismas habilidades del músico que las interpreta o terminan generando la misma respuesta de los escuchas a la música improvisada.

Estos estilos de improvisación tienen grandes diferencias en la forma en que se aborda la música o incluso en las capacidades de cada uno de los músicos que las está generando. Esto puede abarcar desde un solista hasta una agrupación de músicos, y dependiendo de cada uno de estos podemos definir la improvisación. También cada estilo de improvisación puede ayudar a la enseñanza musical, aportando cada uno diferentes herramientas para la práctica musical y el desarrollo instrumental de los músicos.

Para este trabajo tome en cuenta tres estilos que he encontrado dentro de mi labor de músico profesional y docente musical. Quiero aclarar previamente que no creo que sean los únicos pero si los más utilizados dentro de la música improvisada y que los nombre que asigno a ellos tampoco los he creado yo sino que los he tomado de autores como: G. Graetzer y A. Yepes,<sup>69</sup> Derek Bailey,<sup>70</sup> Violeta Hemsy<sup>71</sup> y Tullia Magrini<sup>72</sup> entre otros, así como del común en el lenguaje de los improvisadores, especialmente de los jazzistas. Estos son la improvisación controlada, Improvisación libre e improvisación colectiva. Partiendo de estos tres estilos de improvisación buscare dar una descripción y forma a las ventajas que aporta la improvisación a la enseñanza musical.

### 3.2.1 Improvisación Orientada

La improvisación orientada es una de las más comunes en la actualidad. Ella depende de una estructura previamente elaborada que servirá de guía para la improvisación y de la cual se irán generando nuevas ideas que se sobrepondrán a esta. Ya sea un ritmo, un ostinato, una melodía, una secuencia armónica o una pieza musical pueden funcionar como inicio a la improvisación. Todo lo que se genere en esta improvisación

---

<sup>69</sup> Graetzer, G- Yepes A. Ob. Cit., p.30

<sup>70</sup> Derek, Bailey. (2010). *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España: Trea. p.163

<sup>71</sup> Hemsy de Gaimza, Violeta. Ob. Cit., p.28

<sup>72</sup> Nettle, Bruno y Russell, Melinda. Ob. Cit., p. 165

tendrá su base en lo anteriormente dado y dependerá en gran medida del dominio que el improvisador pueda tener sobre la guía inicial.

Este tipo de improvisaciones son muy comunes en el jazz donde se toman pequeñas piezas musicales también conocidos como estándares de jazz, y se repiten durante todo el tiempo que el improvisador o los improvisadores deseen. Sobre estos temas se irán construyendo nuevos discursos musicales ya sean melódicos rítmicos o incluso hasta armónicos, llevándolos hasta donde el improvisador quiera o pueda desarrollar su creatividad.

Dentro de esta modalidad existen un sinnúmero de recursos musicales para la improvisación como: figuras rítmicas, intervalos, escalas, arpeggios, acordes y notas de paso. Se tienen que tener conocimientos básicos de armonía, contrapunto y rítmica, así como un excelente oído y sentido melódico para poder conformar una buena improvisación. Con la ayuda de estas herramientas podemos generar grandes resultados en la improvisación.

Las variaciones sobre temas dados pueden ser de gran ayuda en una improvisación y de hecho muchos músicos de jazz las han utilizado como herramientas para iniciar o terminar su improvisación. De una improvisación realizada puede surgir un arreglo. Al crear una improvisación con constante repetición el músico puede pasar al arreglo de jazz y establecer una parte de la improvisación dada volviéndola a esta un arreglo. No existen composiciones enteramente terminadas dentro del jazz a estas se les llama arreglos y pueden ser cambiadas cuantas veces lo desee el intérprete, arreglista o

compositor sin crear por esto ningún problema, deja solo la esencia de la canción. Con esto podemos decir que el jazz existe en el arreglo.<sup>73</sup>

Otro ejemplo de música orientada es el que G. Graetzer nos comenta:

“Desde mediados de este siglo (XX) se introdujo en la interpretación de la música sinfónica y de cámara contemporánea, una práctica que confiere al músico una mayor libertad de ejecución: el compositor se limita en proponer al intérprete ciertas sugerencias (grupos de notas sin orden prefijado, instrucciones verbales, signos especiales, y dibujos), para cuya interpretación le deja amplia libertad. De este modo, Cada nueva ejecución de la obra se diferencia de menor a mayor grado de las anteriores: se torna única e irrepetible. Esta práctica ha sido llamada “aleatoria” (del latín, alea: dado librado al azar, o sea lo casual), por oposición a la notación corriente, fijada en parámetros y estructuras melódicas, armónicas, rítmicas y morfológicas.”<sup>74</sup>

En los ejemplos del anexo 1 y anexo 2 se encuentra ejemplificado lo dicho por G. Graetzer como música aleatoria.

Hablando de educación musical este estilo de improvisación orientada es uno de los que más puede ayudar para la práctica docente ya que el maestro puede escoger los elementos con los que se va a trabajar y con ello hacer que los alumnos practiquen y se familiaricen con ciertos puntos en cuestión, por ejemplo el trabajo de una tonalidad en especial ya sea mayor o menor, patrones y figuras rítmicas predeterminadas o incluso ornamentación en las piezas, entre otros. Todo dependerá de lo que el profesor

---

<sup>73</sup> Berendt, Joachim E. (2002). *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.p.167

<sup>74</sup> Graetzer, G- Yepes A. Ob. Cit., p.30

desea trabajar y la capacidad de inventiva que este pueda tener para adecuar los ejercicios y orientar a los alumnos.

### 3.2.2 Improvisación Libre

La improvisación libre, también llamada improvisación abierta o improvisación total, es un estilo que siempre ha existido y se puede observar en ejemplos como los cantos y juegos de los niños<sup>75</sup>, en las personas que se acercan a un instrumento por primera vez, estudiantes de música que deciden jugar de vez en cuando con su instrumento buscando nuevas sonoridades, hasta en escenarios con nuevas corrientes musicales. Este estilo de improvisación requiere de todos los recursos con los que cuente el improvisador, que pueden ser desde muy básicos hasta muy avanzados y complicados. Escalas, figuras rítmicas, acordes y matices pueden funcionar sin restricción alguna, ya sea teniendo un conocimiento intelectual o consciente de lo que se está tocando, o simplemente generar música por la intuición y la sonoridad que nos pueda agradar, sin necesidad de saber nada de reglas musicales.

Para el estilo de improvisación libre no existen restricciones algunas salvo las que uno mismo se ponga, puesto que este estilo no utiliza ningún modelo previo a seguir y

---

<sup>75</sup> Gardner, Howard. (2011). *Arte, mente y cerebro, una aproximación cognitiva a la creatividad*. Madrid: Paidós p.127

cualquier partitura o idea preestablecida queda descartada. La libertad al improvisar es lo que el intérprete tiene y decidirá hasta donde la lleva aunque claro está que no todas las improvisaciones libres terminan con buenos resultados y que estos dependerán del nivel de práctica y conocimientos musicales con los que cuente el improvisador.

Derek Bailey nos dice que:

Desde el punto de vista histórico, precede a cualquier otra clase de música: la primera interpretación musical del ser humano solo puede haber sido una improvisación libre. ...es algo que puede hacer casi cualquiera: principiantes niños y no músicos. La habilidad y la inteligencia que se requieren son las que haya disponibles.<sup>76</sup>

La práctica de la improvisación libre puede ser de gran ayuda a la educación musical para iniciar a la gente en la práctica musical ya que es tan accesible que solo requiere intentarlo. Por otro lado también existen músicos con un gran dominio en este estilo de improvisación, que logran grandes y asombrosos resultados, lo cual muestra que no hay un límite en la práctica de este estilo.

Uno de los ejemplos más desarrollado de este estilo de improvisación se encuentra en el *free jazz* una corriente del jazz que evoluciono gracias a las transformaciones que ha tenido este género musical y que combinado con un poco de protesta política y social se conformó en una nueva forma de expresión musical. Claro está que para llegar

---

<sup>76</sup> Derek, Bailey. (2010). *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España: Trea. p.164



hasta esta nueva idea de hacer música libre tuvieron que generarse, agotarse y reestructurarse nuevas bases musicales, ideas y pensamientos<sup>77</sup>

La evolución del jazz al igual que el de la improvisación, siguieron un camino parecido al de las otras artes que buscaban una forma nueva de expresión y de manifestación de nuevas ideas. Esto dio origen a diversos géneros hasta que se desembocó en el *free jazz*, un estilo totalmente improvisado, libre y de juego.

Varios fueron los artistas que aportaron con su trabajo cimientos para la conformación de esta corriente del jazz. Muchas veces se cree que cualquiera puede llegar interpretar *free jazz* de hecho he escuchado en conciertos a personas dentro del público que comentan que ellos también podrían tocar *free jazz*, sin darse cuenta que el verdadero improvisador libre tiene una enorme carga de trabajo y conocimiento musical previo que le permite lograr tocar libremente y con soltura ese tipo de música.

Un ejemplo de esto en la música es el trabajo de George Russell (1923-2009) del cual nos comenta Ingrid Monson:

“La obra de Russell *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, publicada por primera vez en 1953, es una teoría musical que sistematiza la relación entre los acordes y las escalas (y, por extensión, las relaciones armónicas relativas y lejanas) mediante la identificación de una familia de modos (o escalas) relacionadas con un acorde determinado. Durante los años cincuentas y comienzos de los sesentas, las

---

<sup>77</sup> Monson, Ingrid. ( ) “*Oh libertad: George Russell, John Coltrane y el Jazz Modal*” en En el transcurso de la interpretación p.145

investigaciones teóricas y las experiencias de Russell sobre los modos eran muy conocidos entre los principales músicos de jazz...”<sup>78</sup>

La continua creencia de que la gente que es improvisadora no sabe leer música y es este el recurso que desarrollan a falta conocimientos teóricos se ve opacada con ejemplos como este. Con este estudio Russell demuestra que para ser un gran improvisador se debe desarrollar también el conocimiento musical para poder entender lo que se toca y desarrollar mejores posibilidades creativas e interpretativas.

Trabajos como el de Russeell quien buscaba como objetivo fundamental que los músicos improvisadores tuvieran una “libertad plenamente consciente de todas las posibilidades tonales”<sup>79</sup> para lo que:

“tomo un principio esencial de la teoría de la música occidental –el ciclo de quintas- y desarrolló una teoría de organización tonal adaptada a las necesidades de los improvisadores de jazz que buscaban un sonido <moderno> a raíz de la inventiva armónica del *bebop*. Con ello creó una base teórica para lo que más tarde se conocería como <jazz modal>...”<sup>80</sup>

Este trabajo fue tomado por grandes improvisadores como Mails Davis y John Coltrane, siendo este último uno de los creadores del *free jazz*. La improvisación libre puede ser una herramienta valiosa para la educación musical que, aun que ha estado junto a

---

<sup>78</sup> Monson, Ingrid. ( ) “*Oh libertad: George Rusell, Johon Coltrane y el Jazz Modal*” en En el transcurso de la interpretación p.145-146

<sup>79</sup> Ídem p.150

<sup>80</sup> Ídem p.160

nosotros desde nuestros inicios y que autores como R. Murray Schafer<sup>81</sup> han dado ejemplo de su aplicación en la enseñanza, no cabe duda de que aún nos falta mucho por explorarla.

### 3.2.3 Improvisación Colectiva

La improvisación colectiva es una forma de improvisación en la que caben muchas variantes y dentro de esta se pueden tener formas de improvisación libre o improvisación orientada pero con la gran diferencia de que esta debe ser realizada en grupo. En este tipo de improvisación encontramos una gran variedad de ejemplos que pertenecen principalmente a comunidades o culturas que han hecho de la improvisación una participación social activa en fiestas y eventos de gran relevancia para ellos. La participación en estos tipos de evento en los que todas las personas intervienen durante la interpretación ya sea de una pieza musical o varias hace que la integración y unión de esa comunidad sea mucho más efectiva y relevante para cada uno de los participantes que si bien lo hacen en diferente medida, cada uno aportara algo a la interpretación.

Anteriormente mencionaba el ejemplo que nos da James Lincoln sobre la improvisación musical y sus funciones que esta tiene en la música tribal al oeste africano, la importancia que esta tiene en las comunidades y la integración social que se genera

---

<sup>81</sup> Schafer, R Murray. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi. p.23-42

entre los participantes. El ejemplo está en cómo la gente se adhiere a la interpretación de las piezas y contribuyen a la actuación de los músicos ya sea cantando, aplaudiendo o incorporando algunos elementos a la música, lo cual surge espontáneamente. Se deja de lado el ser un escucha pasivo para pasar a ser parte de esa improvisación colectiva.<sup>82</sup>

Otro ejemplo es el expuesto por Tullia Magrini que nos habla de la improvisación e interacción colectiva en el canto lírico italiano. Este es un género vocal improvisado que durante la fiesta nocturna de la Madonna en un pequeño pueblo en la costa calabresa del sur de Italia, todos los habitantes participan cantando versos líricos y realizando una interpretación de improviso sin consideraciones de aptitudes musicales:

“El canto no es visto como una actitud especializada o profesional y nadie queda excluido, aun cuando no tenga mucho talento: es una actividad más bien social que estética. ...Así pues, en las interpretaciones de Centraró se dan una serie de condiciones particulares: una habilidad musical totalmente adquirida y compartida por la comunidad, un caso de alto contexto (la mayor parte de la información es conocida por los habitantes del pueblo) y, por último, la naturaleza impredecible del evento musical, que depende de la manera en que se desarrollen y comuniquen creativamente la información.”<sup>83</sup>

Al igual que en la música africana, el ejemplo que nos da Magrini muestra como la improvisación musical colectiva puede ser parte importante de la conformación social de una comunidad y nos explica:

---

<sup>82</sup> Lincoln Collier, James. (1995). *Jazz, La canción tema de los Estados Unidos*. México: Diana. p. 28-34.

<sup>83</sup> Magrini, Tullia. (2004). “Improvisación e interacción colectiva en el canto lírico italiano” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno. España: Akal. p.167

“El carácter interactivo de estas prácticas musicales (que por supuesto no es exclusivo del canto lírico italiano) me parece especialmente importante, ya que pone de relieve el poder vinculante de la actividad musical y su capacidad de promover relaciones interpersonales y presentar la manera en que éstas son concebidas por los grupos sociales.”<sup>84</sup>

A pesar de que en estos ejemplos no intervienen en su totalidad músicos profesionales, se puede apreciar cómo es que la improvisación acerca a la gente a la música y cómo es que cuando se hace en colectivo pueden obtenerse muy buenos resultados sobre todo en generar mayor interés por este arte.

Un ejemplo más cercano a mi experiencia musical en improvisación colectiva y esta es en las llamadas “*jam sesión*” que son encuentros o reuniones informales de músicos de jazz dispuestos a interpretar cualquier música sin un ensayo previo o partitura, dejando solamente la interpretación a la creación momentánea y dialogo con sus compañeros. Cabe señalar que puede integrarse en el momento de la interpretación; una forma, un ritmo, una tonalidad o lo que deseen y propongan los intérpretes, siempre y cuando la secunden los demás músicos para que esa idea germine y detone en nuevos elementos.

Dentro de la enseñanza musical este estilo de improvisación resulta uno de los más atractivos ya que se puede involucrar a un gran número de participantes, ya sea haciendo bases rítmicas, armónicas o diálogos entre ellos. Ejemplos de esta práctica la encontramos en métodos musicales como Dalcroze y Orff, así como con autores como R. Murray Schafer de los que se hablara en el siguiente capítulo.

---

<sup>84</sup> Ídem. p.168

Para terminar mencionare la definición que nos da Nestor R. Ortiz Oderigo:

“En la improvisación colectiva, en la que varios improvisadores ejecutan simultáneamente, el intérprete no solo presta atención al ritmo básico y recuerda la estructura de los acordes, sino también escucha en forma subconsciente las improvisaciones de los otros integrantes del grupo. Porque, después de todo, debe existir cierta relación entre las varias líneas melódicas; debe haber concordancia, así como contraste en el ritmo y en la melodía.”<sup>85</sup>

### **3.3 Otros aspectos que intervienen en la improvisación Musical.**

Ya hemos visto sobre los principales estilos de improvisación musical, así como los elementos de la música más recurrentes para esta práctica como el uso el ritmo, melodía y armonía; pero, ¿Qué otro tipos de elementos externos a la improvisación o al improvisador pueden existir? y ¿cómo pueden influir estos nuestra improvisación o nuestra capacidad de improvisar? Algunos autores o improvisadores como Violeta Hemsy<sup>86</sup>, Jerry Coker<sup>87</sup> y Ali Jihad Racy<sup>88</sup> han manifestado que el solista o improvisador en gran medida depende del estado de ánimo que tenga en ese momento, la emoción, el lugar donde se improvise, el público y la respuesta de este. Todos estos factores externos al intelecto de la improvisación pueden ser de gran influencia en la improvisación y pueden marcar en gran medida que se logre generar

---

<sup>85</sup> Ortiz Oderigo, Nestor R. (1951). *Estética del Jazz*. Buenos Aires: Ricordi Americana. p.136

<sup>86</sup>Hemsy de Gaimza, Violeta. (1983). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.

<sup>87</sup> Coker, Jerry. (1997). *El lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru S.A.

<sup>88</sup> Jihad Racy, Ali. (2004). “Improvisación, éxtasis y dinámicas de interpretación en la música árabe” en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno, España: Akal. p.101

una improvisación de gran calidad o simplemente un ejercicio. Por lo que en esta parte de la tesis explicaré la importancia de estos factores externos y cómo influyen en el improvisador.

### **3.3.1 El solista - el improvisador**

Para entender mejor la improvisación tenemos que enfocarnos en uno de los elementos más importantes, que es el improvisador o como se le conoce en el jazz: el solista. Este es el pilar de toda acción de improvisación en la música ya sea individual o colectiva. La forma en que un improvisador experimentado elabora su trabajo creativo, así como su forma de exponerlo tan fácil a los oídos de los escuchas, nos hace pensar en que puede existir una fórmula o un método para esta acción.

En mi experiencia dentro de la improvisación me he encontrado con muchas técnicas sugeridas por autores, así como métodos y hasta consejos de diversos músicos que practican comúnmente la improvisación; pero todo esto son solamente recursos que uno puede tomar o desechar según nuestra conveniencia como improvisadores. Si pensamos en todos los improvisadores que existen o que han existido, seguramente también podemos pensar en que por cada uno de ellos existe una técnica o manera de abordar la improvisación. Por eso en este apartado expongo como piensan y crean la improvisación algunos músicos, los elementos más comunes que utilizan estos y que han sido manifestados por diversos improvisadores, solistas y autores.

Para la creación de una improvisación tenemos que tomar en cuenta la carga que el improvisador trae tras de él, tanto de estilo, posibilidades técnicas, armónicas, y dominio del ritmo entre otras. Partiendo de ello viene la creación. Para esta creación momentánea, se puede considerar por un lado el material intencionado (base, modelo o preparación previa) mientras que por otro encontramos pasajes que son añadidos sin pensarlo, posiblemente como pequeños puentes o espacios para permitir al intérprete pensar que hacer a continuación y de esta forma ir generando un discurso musical improvisado.<sup>89</sup>

Para la mayoría de los escuchas de jazz se considera que la parte esencial de esta música se encuentra en los solos improvisados, la mayor atención se centra en estos y son sus ejecutantes o solistas, a los que con mayor frecuencia se reconoce incluso más que a los compositores mismos. Son los solistas quienes dan a las piezas musicales un cambio muy radical y por lo tanto un estilo muy propio y diferente de lo que generan otros intérpretes. De este modo podemos escuchar la misma pieza musical con diferentes solistas y el resultado será totalmente diferente.<sup>90</sup>

Para la mayoría de los músicos improvisadores la capacidad de improvisar depende de su capacidad de oír y crear sonidos en su mente, esto no está alejado de la realidad puesto que es similar a lo que la mayoría de las personas puede hacer, como ver imágenes a partir de la lectura de un libro o crearlas al escuchar una narración en la radio. Se dice que un buen músico improvisador debe poseer esta habilidad que en

---

<sup>89</sup> Nettl, Bruno. Ob. Cit., p.20

<sup>90</sup> Lincoln, James. Ob. Cit., 31-33



conjunto con el dominio de su instrumento puede hacer audible para los escuchas. Esta habilidad parece ser complicada pero podríamos compararla con la lectura a primera vista que mediante entrenamiento puede desarrollarse.<sup>91</sup>

Podríamos decir que para el improvisador el principal punto es escuchar anticipadamente lo que va a tocar para tener así la oportunidad de juzgar sus méritos estéticos, aunque en la mayoría de los casos no tienen la oportunidad de modificar la primera idea que se les ocurre. Se comenta que algunos músicos de jazz, como es el caso de Charlie Parker, podía pensar con tanta anticipación la música que era capaz de modificarla varias veces antes de tocarla. Quizá esta historia sea exagerada pero la idea original es bastante acertada.<sup>92</sup>

Un buen ejemplo de esta idea se encuentra en los escritores quienes no solo escriben sus primeras ideas sino que al momento de hacerlo suelen conformar y reconfomar frases y oraciones surgidas en su mente por asociación con todo su trabajo previo.

Otra característica importante de los músicos improvisadores es la gran capacidad de responder y tomar decisiones inmediatas. Los Músicos improvisadores deben tomar en cuenta el lograr desarrollar una serie de automatismos que le permitan reaccionar inmediatamente a todo lo que ocurra dentro de la armonía u acompañamiento con el que estén trabajando, lo cual nos lleva a decir que tienen que ser capaces de tomar decisiones inmediatas.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Ídem. 52-55

<sup>92</sup> Ídem 52-55

<sup>93</sup> Ídem 55-56

Las decisiones inmediatas resultan iguales para todos los músicos ya sea que estén leyendo partitura o improvisando, pero, en donde radica la diferencia es: que el improvisador además de tocar está componiendo y en la mayoría de las veces tiene que crear para responder a situaciones inmediatas, puesto que estas nunca son las mismas y también tienden a ser cambiantes.<sup>94</sup>

No todos los elementos de una improvisación pueden ser manipulados de igual manera por el ejecutante. La improvisación también está condicionada en parte por elementos como el estado de ánimo del improvisador, el estado anímico e incluso el carácter, y que en gran medida dependerá mucho de estos elementos los resultados en la improvisación.<sup>95</sup>

Existen anécdotas e historias que dan ejemplos de compositores como Duke Ellington que incluso dentro de sus obras musicales destinaba los solos a sus músicos según su carácter, aptitudes musicales e incluso emociones y estados de ánimo, por lo cual siempre mantenía una condición extraordinaria de conocimiento social entre sus músicos y no es casualidad que estos se mantuvieran durante mucho tiempo unidos a su orquesta de jazz.<sup>96</sup>

Las características que tienen un improvisador también pueden ser comparadas con las de los compositores e incluso algunos autores manifiestan que el improvisador es un compositor o a la inversa para algunos compositores la improvisación es un

---

<sup>94</sup> Ídem 55-56

<sup>95</sup> Ortiz, Oderigo. Ob. Cit., p. 18-19

<sup>96</sup> Ídem 18-19

elemento de ayuda a su trabajo. En este punto la pregunta sería: ¿Qué tan unida esta la improvisación con la composición? y ¿qué relación puede tener un improvisador con un compositor?

Los compositores de la tradición europea conciben una frase en sí misma y la adaptan a las necesidades del instrumento indicado o deseado. Por lo cual el compositor crea sin ayuda del instrumento en la mayoría de las veces. También tienen la opción de modificar cuantas veces quieran su obra antes de dejarla terminada, teniendo tiempo para la meditación o el análisis de la música. El improvisador solo es creador en relación directa con el instrumento que toca, no tiene mucho tiempo para el análisis así como para la corrección, por lo cual su capacidad composicional tiene que estar bastante desarrollada, de no ser así puede tener problemas en la improvisación.<sup>97</sup>

Violeta Hemsy nos comenta que: “La improvisación suele ser una técnica habitual en algunos compositores durante el periodo de producción de materiales, ya se trate de lograr un aumento del caudal de los mismos o una mayor diversidad o riqueza.”<sup>98</sup> y cita a Stravinsky en sus conversaciones con Robert Craft:

"Cuando ya he decidido mi tema principal sé, en términos generales, qué tipo de material requeriré. Comienzo entonces a buscar este material, a veces ejecutando obras de compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando unidades rítmicas

---

<sup>97</sup> Berendt, Joachim E. Ob. Cit., p. 195

<sup>98</sup> Hemsy, Violeta. Ob. Cit.,p.30

sobre una serie provisional de notas (que puede convertirse en una serie definitiva). Así elaboro mi material constructivo.”<sup>99</sup>

Para otros autores como Nestor Ortiz la relación de improvisación y composición es que:

“...la improvisación constituye una forma de composición, de la misma manera que la composición es una forma de improvisación. En el primer caso, uno escucha el acto de la creación musical mientras ella tiene lugar, mientras que en el otro se oye el mismo acto después de haber tenido efecto; en ambos casos, la música es “compuesta”.<sup>100</sup>

Cuando escuchamos un disco de jazz en la que varios instrumentos improvisan, lo que realmente estamos haciendo es escuchar a varios compositores en acción que dé inicio improvisan y que posteriormente quedara como un registro en la grabación.

Sé que los improvisadores tienen que practicar para poder generar cada vez mejores resultados, pero la idea no es la de aprender nada más pasajes o repetir escalas, sino que en el momento de la creación logren exponer todo ese conocimiento y llevarlo a diálogos espontáneos, formas nuevas de expresión, o incluso, aunque sean pasajes previamente ensayados, que la idea de reacomodarlos, según lo pida el momento, intervenga en sus resultados.

Para la educación musical el hecho de que el alumno pueda visualizarse como un improvisador puede ayudar a que todo los ejercicios técnicos sobre el instrumento y los

---

<sup>99</sup>Stravinsky, Igor (1964). "Conversaciones" Buenos Aires: Edición Nueva Visión. p. 10 en Hemsy, de Gaimza, Violeta. (1983). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi. p.30

<sup>100</sup> Ortiz Oderigo, Nestor R. (1951). *Estética del Jazz*. Buenos Aires: Ricordi Americana. p.132

conocimientos teóricos, sean apreciados con otra perspectiva aplicada a la creación musical y conformación de un acervo que el alumno irá incrementando y pensando en su futura utilización práctica, por lo que tiene que interiorizar ese conocimiento aún más y mantenerlo siempre a la mano como un recurso inmediato.

### 3.3.2 El público

Además de estas condiciones voluntarias e involuntarias la improvisación se puede atribuir a un ciclo de comunicación entre el intérprete y el público. El intercambio dinámico entre un intérprete talentoso y un público emocionalmente implicado se considera como la condición fundamental para que surja improvisación y para alcanzar y mantener el nivel de excelencia durante una interpretación. Esta atmósfera interactiva, con su entorno humano y físico, la podemos resumir con el concepto de ambiente.<sup>101</sup>

Para los improvisadores de jazz el hecho de que el público aplauda a una improvisación durante el transcurso de la pieza, participe con gritos, silbidos, aplausos o palabras emotivas durante el periodo creativo del solista, es algo común y a veces hasta buscado por los improvisadores. Esto se debe en gran medida a que se genera una retroalimentación entre el público y el músico, con la cual se va generando un ambiente dentro del cual todos pueden ser partícipes de ese momento.

---

<sup>101</sup> Jihad Racy, Ali. (2004). "Improvisación, éxtasis y dinámicas de interpretación en la música árabe" en *En el transcurso de la interpretación*. Nettl, Bruno, España: Akal. p.101

Esta retroalimentación entre el público y el intérprete no es exclusiva de la música jazz y como ejemplo nos dice Saba Fakhri<sup>102</sup> en una entrevista con Ali Jihad Racy:

“El público es el que desempeña el papel más importante en llevar la interpretación a un nivel de creatividad superior... me gusta que las luces del lugar permanezcan encendidas para poder ver a los oyentes y relacionarme con ellos. Cuando reaccionan, me inspiro para ofrecerles más. Así nos convertimos en reflejos unos de otros. Considero que el público se convierte en mí y que yo me convierto en el público.”<sup>103</sup>

Estamos acostumbrados a lo que Johan Huizinga ha llamado “el sagrado escenario” donde la participación del escucha es nula y solamente hasta el final de las obras se permite el reconocimiento del público. Sin embargo “las costumbres actuales de los conciertos, con su silencio sagrado y con la adoración mágica por los directores, son de fecha reciente.”<sup>104</sup> Para los improvisadores el escenario es el campo de juego y también se considera parte de el al público que con su participación puede hacer que este juego se enriquezca o se limite, ya que no siempre el público gusta del trabajo musical del improvisador por que se han dado casos en los que han abandonado las salas, esto al no aceptar o entender al artista, no obstante ello ha llegado a devocarse en nuevas corrientes musicales<sup>105</sup> y claro, en nuevas escuchas y escenarios.

En la educación musical esta relación entre el público y el improvisador se puede comparar con el ambiente que se genere en el salón de clases, principalmente en

---

<sup>102</sup> Músico Árabe (nacido en Aleppo, Siria en 1933).

<sup>103</sup> Jihad Racy, Ali. Ob. Cit., p.96

<sup>104</sup> Huizinga, Johan. Ob. Cit., p. 207-208

<sup>105</sup> Remi Álvarez.

prácticas de improvisación grupal, aunque estas experiencias nunca serán iguales a la experiencia del escenario y el público.

## **Capítulo 4**

### **4. La improvisación musical como herramienta en la enseñanza musical.**

#### **4.1 La enseñanza musical por medio de la improvisación**

En los párrafos anteriores se comento las diferentes forma de abordar la improvisación y de que estas son muy variadas. Todas estas formas de improvisación nos pueden dar la pauta para iniciar y fomentar esta práctica en los alumnos que les pueda generar una herramienta más de estudio y una forma diferente de entender y reforzar los conocimientos musicales previamente adquiridos. Con la práctica podrá ir descubriendo las miles de posibilidades que existen en la improvisación, resolviendo el mismo sus problemas técnicos, de estudio y creando un estilo propio.

El enseñar música por medio de la improvisación es algo que se puede aplicar y que de hecho algunos educadores musicales han tomado en cuenta para sus métodos de enseñanza musical. Sin importar el nivel a que se enseñe o el método que se use muchos de estos autores mencionan la importancia de saber improvisar tanto para los profesores como para los intérpretes así como también de enseñar y fomentar esta disciplina. Varios autores concuerdan con los numerosos beneficios que surgen de trabajar la improvisación y utilizarla como una herramienta para su enseñanza y en otros casos las habilidades que buscan generar en los alumnos son también parte de las habilidades que se desarrollan al saber improvisar y que encontramos con gran frecuencia en los improvisadores experimentados. Otros puntos importantes para los



educadores que comparten en sus métodos son desde fomentar la creatividad hasta interiorizar y concientizar la música.

En este capítulo se expondrán algunos de los métodos de educación musical que han mencionado o abordado la improvisación, así como educadores que la han abordado en sus trabajos.

## **4.2 Improvisación musical y métodos de educación musical**

### **4.2.1 Carl Orff**

Carl Orff (1895-1982), compositor, músico y educador musical alemán. Desarrolló un sistema de enseñanza musical para niños, el *Orff- Schulwerk* (Método Orff). Se pueden mencionar varias características que en conjunto hacen de esta obra didáctica única y una de las más reconocidas en la educación musical. El trabajo de Orff está compuesto de elementos tomados de la literatura y música infantil; no es una mera transcripción de ésta sino que como menciona Graetzer y Yepes:

“...penetro en su esencia, aisló sus elementos, creo melodías y fue el primero que percibió el sentido creativo, el carácter personal, de original expresión que debe ostentar toda la actividad educativa del niño para condecir con su naturaleza, para interesar realmente, para ser totalmente eficaz.”<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Graetzer, G- Yepes A. (1961). Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk, Buenos Aires: Barry. p.6

Su punto de partida es el ritmo el cual lo maneja de una manera más próxima a los niños, sin teoría y más vivencial, esto en un principio, trabajando primero con las palmas, pies y muslos; para luego añadir instrumentos de percusión.

En la melodía no se busca la interpretación solamente de esta sino el fomento de una creación propia de los niños, adecuando forma y aspectos que ellos consideren de importancia.<sup>107</sup>

..."en el ORFF-SCHULWEK, facilitan el logro del más importante de sus objetivos: el estímulo de las facultades creativas del niño a quien se induce imperceptiblemente a crear sus propias melodías, a componer con toda espontaneidad las melodías que convertirán en canciones las letrillas que la misma obra proporciona."<sup>108</sup>

Otra característica es el instrumental que Orff fue reuniendo y adaptando para la práctica de su método, desde la utilización de pequeños instrumentos de percusión como cajitas chinas, claves o toc-toc, panderos, triángulos, castañuelas y platillos; hasta instrumentos armónicos y melódicos como: sistros, metalófonos y xilófonos.

El carácter lúdico del método lleva a los alumnos a jugar con los valores rítmicos, con los textos de las canciones, los instrumentos, los sonidos y el mismo cuerpo, y son estas prácticas lúdicas las que lo unen a la improvisación y a la creación, siendo esta

---

<sup>107</sup> Ídem p.4-8

<sup>108</sup> Ídem p.8

última lo más característico de la concepción educativo-musical del ORFF-SHULWEK, toda la obra está encaminada al logro de este objetivo.<sup>109</sup>

La improvisación es utilizada como una herramienta para ayudar a facilitar el desarrollo de la creatividad. La importancia de despertar el interés de los niños por hacer su propia música inicia con pequeñas modificaciones que ellos hacen a las melodías del método, lo cual logran hacer mediante la acción de jugar e improvisar.

“Cuando los alumnos se habitúan a esta manera de hacer música, confían en sí mismos, se dejan llevar por sus propias ideas y ya no aceptan la mera estereotípica (sic) repetición de los cantos y de las piezas.”<sup>110</sup> La improvisación en este método esta sugerida como una **“improvisación orientada”**, comenzando con pequeñas variaciones de ritmo, modificaciones al acompañamiento de un ejercicio o pieza dada y aplicación de notas de adorno, limitando los medios para facilitar la labor creadora y que esta no termine en caos y confusión. También se sugiere la improvisación en grupo como una herramienta a la enseñanza musical, dejando el aporte de cada uno de los participantes al consenso del grupo para ver si se acepta o rechaza.

Por último es de vital importancia que el profesor que utilice el método Orff tenga la inventiva y creatividad suficiente para poder improvisar, ya que él será quien guie la elaboración colectiva y con sus aportaciones discretas propicie en los alumnos el uso de la improvisación y la creatividad.

---

<sup>109</sup> Ídem p.8

<sup>110</sup> Ídem p.27

## 4.2.2 Emile Jaques Dalcroze

Emile Jaques Dalcroze (1865-1950), compositor, músico y educador musical suizo que desarrolló la euritmia (*eurhythmics*) un método de aprendizaje y de experimentación de la música a través del movimiento. Para Dalcroze el instrumento musical por excelencia es el mismo cuerpo humano y es con el trabajo de este, movimientos, que se puede proporcionar a los estudiantes de música las experiencias musicales previas al conocimiento teórico musical o en su caso si se cuenta con este conocimiento, reforzarlo y desarrollarlo aún más ya que el conocimiento es un proceso no un producto.<sup>111</sup>

Dalcroze tenía como uno de sus objetivos hacer que los alumnos, después de toda su práctica en técnica instrumental, logaran hacer de esta un medio para exteriorizarse y no ser solamente parte de la interpretación del pensamiento de otros. Por ello establece como parte de sus objetivos el desarrollo de ciertas cualidades musicales como son la agudeza auditiva, sensibilidad, sentido rítmico y facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.<sup>112</sup> Como podemos observar todos estos objetivos planteados por Dalcroze también pertenecen al campo de la improvisación y están relacionados con las habilidades que tienen los improvisadores experimentados.

---

<sup>111</sup> Bachmann, Marie-Laure. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze: Una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.p.35-39

<sup>112</sup> Ídem p.73

Por otra parte en su trabajo de investigación previo a la conformación de un método, Dalcroze se da cuenta que “todas las causas de arritmia musical son de orden físico”<sup>113</sup> lo que lo llevo a clasificarlas en tres categorías: La incapacidad del cerebro para dar órdenes, la incapacidad del sistema nervioso para transmitir estas órdenes fielmente y tranquilamente y la incapacidad de los músculos para ejecutar los movimientos.<sup>114</sup> Estas tres categorías conforman también grandes obstáculos para el desarrollo de la improvisación y al igual que el método busca remediar estas insuficiencias causantes de la arritmia, el resultado es igualmente aplicable al trabajo de la improvisación.

Dentro de estas soluciones dividió sus ejercicios en los que ayudarían a “...mejorar la flexibilidad muscular y la sensación precisa de los movimientos corporales; otros tendrán el fin de mejorar las representaciones y la rapidez de comprensión (y) otros trataran de disminuir la duración de los tiempos de respuesta...”<sup>115</sup> comparándolo con la improvisación sería 1. aplicación de la técnica y mecanización de ejercicios como escalas, acordes y cadencias; 2. la comprensión de los elementos: el interiorizar y modificar a gusto del improvisador y 3. el automatismo como respuesta. Este trabajo aunque no fue pensado para la enseñanza de la improvisación, podría ser aplicado al trabajo y desarrollo de esta.

Para Dalcroze la improvisación es un elemento importante que todo músico debiera practicar y no es la excepción en su método ya que los profesores de música que

---

<sup>113</sup> Dalcroze, Jaques citado por Bachmann p.75

<sup>114</sup> Ídem p.75

<sup>115</sup> Ídem p.76

quieran utilizarlo tienen que tener como característica importante el saber improvisar, principalmente al piano que es el instrumento más recurrido para este método y de no ser así, tiene que hacerse en el que se apoyen para su aplicación.<sup>116</sup>

“Improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente, (por lo que hay que) ...desarrollar en los alumnos la *rapidez* de *decisión* y de realización, de concentración sin esfuerzo, de concepción inmediata de planes y (de) establecer comunicaciones *directas* entre el alma que vibra, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, las manos y los brazos que ejecutan.”<sup>117</sup>

Realmente el método Dalcroze comparte grandes similitudes en las habilidades y cualidades musicales que busca desarrollar en los alumnos con las habilidades y cualidades que se tienen que desarrollar para ser un buen improvisador.

### 4.2.3 Maurice Martenot

Maurice Martenot (1898-1980), ingeniero y compositor francés, creador de las ondas que llevan su nombre (1928) y pionero en la utilización de instrumentos eléctricos como el *théremín*.

Para Martenot el inicio de la enseñanza musical tiene que ser a partir de vivencias, haciéndolo más parecido a la evolución humana o lo que él considera como el

---

<sup>116</sup> Ídem p.80-84

<sup>117</sup>Dalcroze, Jaques citado por Bachmann p.92

desarrollo lógico de musical de las edades. Por lo que busca primero un acercamiento musical sensorial antes que intelectual, agudizar la percepción auditiva antes que la enseñanza del solfeo.<sup>118</sup>

En el trabajo de Martenot encontramos varios elementos que también son parte importante de la improvisación musical; como la memoria musical, la imitación espontánea y el transporte, elementos que podríamos poner en práctica y entrenar durante la improvisación, por lo que puede ser una herramienta aplicable al desarrollo de estas habilidades propuestas por Martenot en su trabajo.

Pero, ¿cómo es que estos elementos son abordados por Martenot? y ¿cómo es que son aplicables a la práctica de la improvisación musical?

Primero: Martenot nos habla sobre la importancia que tiene la memorización auditiva ayudada por el canto y nos dice:

“Cuando sólo se oye la melodía, la memoria musical no graba más que el sonido puro, tal y como el oído lo transmite al cerebro. En cuanto hay una reproducción vocal, el cerebro registra no solo el sonido puro tal y como lo recibe del exterior, sino el sonido emitido por la voz del niño, percibido en el interior, por el conducto óseo, ligada a las sensaciones procedentes de los movimientos ejecutados por el conjunto de los órganos vocales.”<sup>119</sup>

De esta manera nos dice Martenot que los sonidos cuando son asociados a sensaciones musculares vocales, tienden a grabarse más profundamente que los que

---

<sup>118</sup> Frega, Ana Lucia. (1977). *Música y educación, objetivos y metodología*. Buenos Aires: DAIAM. p.33-36

<sup>119</sup> Martenot, Maurice. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. España: Rialp, S.A. p.67

no pasan por este proceso. Algo similar se puede observar con los improvisadores ya que muchos tienden a cantar al momento de practicar los ejercicios técnicos en su instrumento y posteriormente también al efectuar sus improvisaciones instrumentales cantan, lo que sería el segundo elemento abordado por Martenot a lo que denomino imitación espontanea.

La imitación espontanea, nos dice Martenot:

“surge una vez superada la primera etapa del desarrollo de la memoria musical, y gracias al entrenamiento vocal, a través de los juegos de canto libre, se observa que el niño puede entonces acceder desde la primera audición a una imitación espontanea suficientemente correcta”<sup>120</sup>

Al desarrollar la imitación espontanea también se va desarrollando la educación del oído musical, y el valor educativo suele ser más alto cuando al alumno se le inculca el hábito de reproducir mentalmente los sonidos antes de su ejecución real, ya sea vocal o instrumental.<sup>121</sup> Este tipo de ejercicios son elementales en la improvisación ya que una de las características de los solistas improvisadores es la de poder escuchar internamente las melodías previamente a su ejecución de lo cual ya hice mención en el capítulo de “el solista-el improvisador” de esta tesis.

Para el tercer elemento tenemos el transporte; que sería la capacidad de reproducir una frase o tema musical previamente memorizado partiendo de cualquier nota que no sea la original del tema o frase sugerido, este proceso mental, nos dice Martenot,

---

<sup>120</sup> Ídem. p.67

<sup>121</sup> Ídem. p.68



entronca con la improvisación.<sup>122</sup> Esto otorga un repertorio de frases que el improvisador puede manipular en cualquier momento siendo capaz de adecuarlo a la armonía que se desee. Esta manera de improvisar es muy común en los solistas de jazz ya que ellos recurren a ciertas frases que podemos encontrar en diferentes momentos de sus improvisaciones y que adecuan a cada improvisación modificándolo según lo necesiten y dando un estilo personal a las improvisaciones.

Por último uno de los principios fundamentales de la formación musical que menciona Martenot es el automatismo. Nos dice que este está más en relación con la sensación que con el razonamiento y es más un reflejo muscular condicionado.<sup>123</sup> Puede ser tanto en la lectura de notas en donde un músico las relaciona automáticamente a un movimiento muscular determinado o en el otro extremo que sería el de un aficionado que sin saber escritura musical puede copiar intuitivamente los sonidos.

Pero estos automatismos para la improvisación pueden ser de gran provecho si podemos trabajarlos con un poco de las dos partes, llevando los signos musicales al pensamiento musical o a la “melodía mental”<sup>124</sup> para después transformarlo en expresión musical con el instrumento. Esta es la forma en que la mayoría de los improvisadores experimentados trabajan y a lo que Martenot llama una Educación musical lógica.

---

<sup>122</sup> Ídem. p.89

<sup>123</sup> Ídem. p.73

<sup>124</sup> Ídem. p.81

#### 4.2.4 Edgar Willems

Edgar Willems (1890-1978), músico autodidacta y pedagogo musical Belga que realizó investigaciones y experiencias en el terreno de la sensorialidad auditiva infantil y en las relaciones música-psiquismo humano.

Para Willems la naturaleza humana está en una relación directa con la naturaleza de la música. Los tres elementos fundamentales de la naturaleza de la música serían el ritmo, la melodía y la armonía, mismos que establece de paralelos a los elementos que él llama de la naturaleza humana, que serían respectivamente la vida física, afectiva y mental.<sup>125</sup> Al igual que Martenot, Willems prioriza la vivencia musical de los niños antes que el entrenamiento teórico, aunque el paso intermedio entre estos dos casos es en lo que reside la mayor dificultad, y nos dice Willems:

“... el “drama” la educación musical, y en todo caso, su mayor dificultad reside en el paso de la vida natural, instintiva, a la vida consciente, controlada. Esta transición, que se sitúa en todos los peldaños de la educación musical, debería contar con la posibilidad de llevarse a cabo sin dañar la realización natural de las tres fases que implica la evolución: vida inconsciente, toma de conciencia, vida consciente...”<sup>126</sup>

Pero; ¿Qué importancia tiene para Willems la improvisación?. La improvisación juega un papel muy importante en la transición de lo inconsciente, la toma de conciencia y la

---

<sup>125</sup> Willems, Edgar. (1963). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Argentina: EUDEBA. p.14-17

<sup>126</sup> Ídem. p.23

consciencia que mencione en la cita anterior. Esto comparado con la evolución de la naturaleza humana se mueve en una dirección, pero, cuando lo vemos aplicado a la práctica musical de la improvisación puede moverse en ambas direcciones. Ya sea una creación en la que se pierda la consciencia precisa de lo que se hace, dejando gran parte librada a la sensibilidad y a lo irracional o tomando todos los recursos técnicos previamente asimilados para contribuir en la improvisación. Por lo que “Todo alumno, desde el comienzo hasta el fin de sus estudios, para estar en la línea musical natural debería practicar un mínimo de improvisación”<sup>127</sup>

Entre los trabajos de Martenot y Willems existen muchas similitudes mismas que son aplicadas la improvisación por igual o que se pueden complementar entre sí. Una de estas es la de los automatismos que Martenot menciona en su trabajo y a los que Willems también llama reflejos condicionados y describe de la siguiente manera:

“Los reflejos son reacciones nerviosas, musculares y otras, provocadas por impresiones exteriores. Estos reflejos están en la base de los *automatismos*. En la música los automatismos son numerosos y diversos, provocados por reacciones y asociaciones voluntarias que pasan del inconsciente al subconsciente, mientras el reflejo simple es siempre inconsciente. Los automatismos se ven favorecidos por los *hábitos*, y por consiguiente por la *repetición*.”<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Ídem. p.81-83

<sup>128</sup> Ídem. p.125

Estos reflejos condicionados o automatismos como ya he mencionado son de suma importancia al momento de la improvisación ya que son parte de este proceso para traer de manera inmediata una idea sonora gestada en nuestro pensamiento. Al igual que en la enseñanza tradicional la lectura a primera vista genera a partir de una partitura la sonoridad deseada por el autor, en la improvisación a partir de un pensamiento musical se genera la sonoridad previamente pensada por el improvisador, pero en las dos interviene el reflejo condicionado o automatismo.

Ahora bien, no sería mejor que el niño comenzara con la vivencia musical, en este caso con los automatismos a partir del mero pensamiento que con la teoría musical o los automatismos a partir de la lectura. Para Willems esto es mejor y critica que la enseñanza de la teoría se haga a tan tempranas edades sin dejar que los niños vivn la música.

Por último el fomento de la creación musical juega una parte importante en el trabajo de enseñanza musical para Willems quien nos dice: "...lo normal sería que cada músico pudiese componer, y asimismo improvisar, aunque solo fuese en modesta escala. Lo que importa no es el resultado visible sino la posibilidad de crear..."<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Ídem. p.176

### 4.2.5 Zoltán Kodály

Zoltán Kodály (1882-1967), etnomusicólogo, lingüista, educador musical, compositor y filósofo Húngaro quien busco realizar una enseñanza musical ligada a la cultura musical de su país. Durante su productiva carrera como compositor, Kodály mantuvo un especial interés en la música folclórica de Hungría e hizo activos trabajos de colección y preservación de esta. También una significativa parte de sus composiciones fueron destinadas para niños y jóvenes estudiantes de música.<sup>130</sup>

Su método está basado esencialmente en y para el canto, y parte de temas que son familiares para los niños. A estos temas se les incorpora la expresión de gestos por medio de la mano (fonomimia) con los que se hacen diferentes ejercicios de entonación, dictado ejercicios de composición y juegos de preguntas y respuestas, ya sea por el maestro o por un niño.<sup>131</sup>

Para Kodály la música se debe entender a través de la ejecución, la creación y la escucha, por lo que se tiene que buscar que los alumnos sean capaces de ejecutar, escuchar inteligentemente y componer. Las experiencias de ejecución y escucha están presentes cuando el estudiante crea y las habilidades necesarias para avanzar en las técnicas de composición tienden a ir mejorando con esta práctica. Por esta razón es que en el método Kodály se sugiere a los maestros la práctica de la improvisación, con la ventaja de que no requiere de una destreza musical avanzada para poder comenzar

---

<sup>130</sup> Choksy, Lois. (1981). *The Kodály context, creating an environment for musical learning*. USA: Prentice-Hall, INC. p.5-8

<sup>131</sup> Ana Maria frega p.42-45

a practicarla pero si se requiere de generar una atmósfera de confianza y aceptación entre los compañeros y el maestro.<sup>132</sup>

Realmente la idea general de esto la menciona Lois Choksy diciendo que en el método Kodály “*To invent is to understand*”<sup>133</sup> (inventar es entender), lo que puede hacer de la improvisación una herramienta para entender mejor la música, una herramienta para la educación musical.

#### 4.2.6 Raymond Murray Schafer

R. Murray Schafer compositor, escritor, educador y pedagogo musical canadiense, reconocido por trabajos sobre paisaje sonoro y limpieza de oídos entre otros, en donde muestra toda una forma de educación musical creativa y enfocada en temas de percepción sonora. Como el mismo menciona no solo es el aprender, sino el sentir, el dudar, el replantearse infinidad de conductas mecánicas a las cuales estamos habituados.<sup>134</sup>

Murray Schafer en sus escritos se mueve por el terreno de estimular la curiosidad dirigiéndola a la exploración y a la investigación, buscando desarrollar el criterio personal de los alumnos. A pesar de que no menciona la improvisación tanto como otros autores, se puede ver en sus trabajos la utilización de esta como una herramienta

---

<sup>132</sup> Choksy, Op. Cit. p.75-77

<sup>133</sup> Ídem. p.75

<sup>134</sup>Schafer, R Murray. (1969). *El nuevo paisaje sonoro, Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi. p.9

de apoyo a su enseñanza musical, adecuándola a lo que quiera trabajar con sus alumnos, ya sea en clases de trabajos sonoros como en su libro “Limpieza de oídos” en donde nos dice:

“Como músico práctico he llegado a convencerme de que sólo es posible estudiar el sonido haciendo sonidos, la música haciendo música. Todas nuestras investigaciones acerca el sonido deben ser verificadas empíricamente, produciendo sonidos y examinando los resultados... Las habilidades improvisatorias y creativas (atrofiadas luego de años de desuso) son también redescubiertas y el estudiante aprende algo muy práctico acerca de la dimensión y la forma de las cosas en música.”<sup>135</sup>

Si esto lo aplicamos a la educación musical podríamos decir que: sin importar si el resultado de una improvisación es satisfactorio o no, el simple hecho de realizarla ya nos pone en una posición de exploración, investigación y producción sonora que es algo de lo que Schafer busca que experimenten los estudiantes de música.

La música es un arte que se desarrolla en tiempo real, por lo tanto el acto de la improvisación otorga una herramienta infinita en su aplicación que trabajandola con constancia y esmero los resultados pueden ser gradualmente mejores y más atractivos.

Otro ejemplo de Schafer sobre improvisación lo encontramos en su libro llamado “El compositor en aula” donde nos dice:

---

<sup>135</sup>Schafer, R Murray. (1967). *Limpieza de Oídos, Notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Ricordi. p.11

“El verdadero propósito de esta discusión fue descubrir una manera de liberar los dotes improvisatorias que tuviesen los alumnos. Para lograr esto, se recurrió en primera instancia a la tetra de “imitar a la naturaleza”. Nos pareció un método conveniente para relajar a los alumnos y prepararlos para algunos de los experimentos de improvisación más sutiles...”<sup>136</sup>

En esta parte Schafer sugiere iniciar el acercamiento a la improvisación buscando recrear cosas naturales, ya sea el volar de un ave, el movimiento de la neblina o el viento. También sugiere trabajar con los estados de ánimo propios de los seres humanos como el malestar de una persona, un maestro enojado, la alegría de un niño etc.

Con todo esto, aborda las primeras partes de la improvisación que es cuando el alumno o incluso el músico profesional manifiestan casi siempre un; “no puedo” auto limitándose e impidiendo uno de los principales elementos de la improvisación que es la creatividad. Dando temas sonoros previos para explorar, experimentar e investigar con los recursos sonoros que se tengan disponibles o inventando otros tantos. Este trabajo de Schafer está destinado a generar composiciones musicales o formas de visualizar la composición, y aun que el uso de la improvisación no es la finalidad de su trabajo, si la podemos ver inmersa en el proceso de esta actividad musical y sin duda como herramienta de apoyo para la enseñanza.

---

<sup>136</sup> Schafer, R Murray. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi. p.23



El juego, la creatividad y la improvisación son herramientas que le ayudan a llegar a un fin determinado que es principalmente generar curiosidad en los estudiantes sobre la música y sus elementos.

#### **4.2.7 Violeta Hemsy de Gainza.**

Violeta Hemsy de Gainza (1929), pianista y pedagoga musical argentina que ha realizado diversos trabajos de tesis e investigación sobre educación musical, improvisación musical y musicoterapia. En el campo de la improvisación cuenta con un trabajo donde analiza, delimita y propone ejercicios prácticos para el trabajo educativo musical por medio de la improvisación, así como técnicas de enseñanza de la improvisación.

Comienza dice Violeta Hemsy en su libro “La improvisación musical” que: “No concibo una educación musical y mucho menos una iniciación musical sin libre expresión.”<sup>137</sup>

Para ella la improvisación, la improvisación la expresión y el juego van de la mano y encuadra esto como un proceso que tiene tres parámetros a saber:

- 1) Materiales de la improvisación (“con que se juega”)
- 2) Objetivos de la improvisación (“para que se juega”)

---

<sup>137</sup> La improvisación p.7

### 3) Técnicas de la improvisación (“como se juega”) <sup>138</sup>

Jugar con melodías, ritmos, armonías, formas, entre otros, ayuda a la internalización de estos elementos. Se crea un proceso de asimilación que será diferente en cada individuo y que posteriormente lograra reconfigurarse o recomponerse en el proceso de expresión. Durante la improvisación se absorben materiales auditivos y recursos musicales, pero principalmente, nos dice Violeta Violeta Hemsy, se adquieren experiencias, conocimientos y destrezas.

Por último quiero mencionar la comparación que hace de la improvisación con el juego musical de los niños, el cual comienza mucho antes que la escuela y es parte de una exploración y un aprendizaje. El niño no deja de jugar cuando inicia la escuela si no que sus juegos cambian de acuerdo a sus intereses y necesidades, por lo que sugiere que se encuentre este proceso de improvisación y juego guiado desde lo más elemental de la educación hasta el desarrollo final del individuo.<sup>139</sup> Hay que recordar que en la mayoría de los casos la creatividad y el poder improvisar libremente de los niños es coartado por la enseñanza tan rígida de los profesores y el mantener el juego fuera de la enseñanza.

---

<sup>138</sup> Ídem p.8

<sup>139</sup> Ídem. p.47

## Conclusiones

El tema de esta tesis de investigación surgió de mi necesidad de saber improvisar; conocer cuáles pueden ser los beneficios de la práctica y el desarrollo de esta actividad desde el punto de la educación musical y la práctica instrumental, así como el dar las bases sustentables para su posible aplicación en la enseñanza musical de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en sus niveles de propedéutico y cursos de iniciación musical (CIM).

La falta de aceptación de la práctica de la improvisación musical por algunos músicos, al igual que el desconocimiento de los beneficios que aporta a la formación musical de los estudiantes, ha sido una de las problemáticas con las que yo me encontré durante mis estudios. Por otra parte la tan arraigada costumbre de la enseñanza musical más enfocada en la teoría más que en la práctica, por parte de las escuelas, que como consecuencia recae en los estudiantes, haciéndolos formar hábitos de estudio más de memorización del conocimiento que de la aplicación del conocimiento.

En cuanto a la improvisación musical, se podría decir que es la creación e interpretación simultánea de un pasaje, tema u obra sonora. Ahora bien, la importancia que esta actividad musical ha tenido en diversas culturas es tan relevante, que no puede, ni debe dejar de ser tomada en cuenta dentro de la educación musical de nuestros tiempos. La podemos apreciar ya sea en ejemplos de música regional como la hindú, árabe o mexicana; estilos musicales, como el jazz, rock o flamenco y en el uso que hacían de ella compositores tan importantes como Bach, Handel y Stravinsky. Pero

lo que realmente ha hecho importante esta habilidad es todo lo que implica el llevarla a cabo.

Dentro de la acción de improvisar, están inmersas otras habilidades que la conforman y a su vez, si la vemos como una habilidad, la improvisación puede contribuir al desarrollo de otras acciones musicales tales como la creatividad, la composición y la interpretación. Se puede decir que está en medio de una secuencia de habilidades o vista desde la educación aprendizajes, que se puede mover en ambas direcciones ya sea ayudando a generar una nueva creación o a la inversa reforzando o desarrollando ciertas habilidades musicales que todo estudiante de música debiera trabajar o tener como: un buen oído, sentido melódico, rítmico y armónico.

Si partimos de la improvisación para fortalecer la creatividad en los niños, se podría decir que su desarrollo está también sujeto por el juego. El juego es una parte esencial del aprendizaje de los niños y conforme se estructura más un juego o se complica con reglas, se va volviendo más importante generar mayor dominio y destrezas en él, para poder continuar jugándolo. De esta manera se puede motivar y encaminar el aprendizaje hacia un objetivo propuesto por el educador, manteniendo en mente que la improvisación también es un juego y que el juego es una herramienta para la enseñanza musical.

Otro aspecto del juego es que se juega de forma más instintiva que intelectual, por lo que si vemos a la improvisación desde el punto de vista del juego obtendremos mejores resultados dejando que aflore más el instinto que el intelecto, pero recordando

que el instinto está formado en gran medida por experiencias previamente asimiladas e intelectualizadas, con tal destreza que las podemos utilizar prácticamente como un automatismo, un ejemplo de esto es la lectura a primera vista.

Los elementos de la música más susceptibles a trabajarse en la práctica de la improvisación musical son el uso del ritmo, el sentido del tiempo, la melodía y la armonía. Si lo queremos ver más concretamente dividido podemos decir que en figuras rítmicas y compases rítmicos; intervalos y escalas de cualquier tipo, desde pentatónicas, diatónicas y exáfonas hasta cromáticas; acordes, inversiones de acordes, cadencias y progresiones; matices, fraseo, ornamentación, técnica o lo que el improvisador desee poner en práctica durante ese momento. Todos los elementos musicales son aplicables a la práctica de la improvisación, ya sean de manera individual o grupal. Aunado a todos estos elementos podemos incorporar también tres estilos de improvisación que son la improvisación orientada que para la educación musical es la más sugerida por los autores ya que podemos encaminar al alumno a trabajar ciertos elementos y delimitarlos a lo que el educador desee enseñar; la improvisación libre que es muy adecuada para trabajar más la creatividad, la experimentación sonora y la audición; y la improvisación colectiva que para la enseñanza y práctica grupal resulta muy buena herramienta.

Por último la improvisación musical ha sido de gran importancia para educadores musicales como Carl Orff, Emile Jaques Dalcroze, Maurice Martenot, Edgar Willems, Zoltán Kodály, R. Murray Schafer y Violeta Hemsy de Gainza quienes a pesar de no haber elaborado un método de improvisación, sí tomaron en cuenta esta práctica

dentro de sus métodos y trabajos de enseñanza, dándole el carácter de herramienta facilitadora para la enseñanza de sus métodos o ponderaron la grandes virtudes que esta práctica podía tener en los alumnos y en el trabajo de los maestros por lo que también sugieren que es necesario que todo aquel que desee incursionar en la educación musical tiene que ser cuando menos capaz de manejar un mínimo de improvisación musical para fortalecer y aumentar las herramientas de su trabajo profesional.

Retomando la hipótesis de esta tesis la cual dice:” La improvisación es una herramienta musical que fortalece la creatividad, el desarrollo del oído, la compresión armónica, la habilidad melódica y rítmica al ejecutar pasajes cortos en estudiantes de música.” Creo que la respuesta sería: ya que todos estos campos musicales son abordados por la improvisación musical y además pueden ser implementados en cualquier nivel que se tenga musicalmente, por lo tanto esto fortalece su incorporación a la educación musical desde cualquier área y hace que todos estos elementos se vuelvan vivenciales para el alumno al llevarlos a la práctica.

No obstante ser un trabajo ya mencionado e investigado por diferentes músicos, educadores musicales, etnomusicólogos y musicoterapeutas, la improvisación sigue teniendo una gran falta de comprensión lo que la hace una habilidad que debería incorporarse en el campo de las artes no solamente en música.

Me permito terminar éste trabajo con esta imaginada narrativa sobre el tema tratado.

*En el proscenio, el maestro agradece los prolongados e interminables aplausos que le brinda un público visiblemente conmovido. La interpretación ha concluido con una brillante improvisación que hizo vibrar las íntimas fibras de un colectivo y profundo sentimiento. El maestro sonríe, satisfecho de que una vez más su rigor interpretativo producto de su formación académica y largas horas de ensayo le permitan parecer que improvisa. Luego en su soledad, reflexivo, sin el autoengaño ni la autocomplacencia le inquieta la eterna duda no resuelta. ¿En qué momento es que ha cruzado la delgada línea entre la planeada interpretación y ha entrado en el impredecible camino de la improvisación? Él no tiene la respuesta, quizá porque este sea el camino que separa y distingue lo impecablemente perfecto de lo sublimemente genial dentro del terreno artístico.*

## Bibliografía

1. Bachmann, Marie-Laure. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze: Una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
2. Baena Paz, Guillermina y Monero Olivares Sergio. (2012). *Tesis en 30 días*. México: Editores Mexicanos Unidos, s.a.
3. Berendt, Joachim E. (2002). *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Carr, Roy. (1999). *Un siglo de Jazz. La historia, las gentes y el estilo del jazz*. Hong Kong: Blume.
5. Choksy, Lois. (1981). *The Kodály context. Creating an environment for musical learning*. USA: Prentice-Hall, INC.
6. Coker, Jerry. (1997). *El lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru S.A.
7. Derek, Bailey. (2010). *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España: Trea.
8. Dominguez, José. (1994). *La improvisación como recurso en la formación actoral*. Toluca Edo. Mex.: Universidad Autónoma del Estado de México.
9. Frega, Ana Lucia. (1997). *Metodología comparada de la Educación musical, Tesis de Doctorado en Música, mención Educación*. Buenos aires: CIEM.
10. Frega, Ana Lucia. (1996). *Música para maestros*. Barcelona: Grao.
11. Frega, Ana Lucia. (1977). *Música y educación, objetivos y metodología*. Buenos Aires: DAIAM.



12. Gardner, Howard. (2011). *Arte, mente y cerebro, una aproximación cognitiva a la creatividad*. Madrid: Paidós
13. González, Aurelio. (2007). *La copla en México, El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones mexicanos*. México D.F.: Colegio de México.
14. Graetzer, Guillermo- Yepes Antonio. (1983). *Guía para la práctica de música para niños de Carl Orff*, Buenos Aires: Ricordi.
15. Graetzer, Guillermo- Yepes Antonio. (1961). *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*, Buenos Aires: Barry.
16. Hemsy de Gaimza, Violeta. (1983). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
17. Huizinga, Johan. (2005). *Homo Ludens*. España: Alianza.
18. Levine, Mark. (2003). *El libro del Jazz piano*. EEUU: Sher Music Co.
19. Lincoln Collier, James. (1995). *Jazz, La canción tema de los Estados Unidos*. México: Diana.
20. Martenot, Maurice. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. España: Rialp, S.A.
21. Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free Play. La improvisación en la ida y en el arte*. Argentina: Paidós.
22. Nettl, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal.
23. Nieto Mesa, Fernando. (2000). *Raíces Griegas y latinas*. México: Trilla.

24. Orta Velázquez, Guillermo. (1987). *Temas de Música*. México: Joaquín Porrúa S.A de C. V.
25. Ortiz Oderigo, Nestor R. (1951). *Estética del Jazz*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
26. Ortiz López, José M., asesor Ramírez Gil, Felipe. (2012). *La improvisación musical. Un recurso didáctico en la formación del educador musical*. Tesis.
27. Schafer, R Murray. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
28. Schafer, R Murray. (1967). *Limpieza de Oídos, Notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Ricordi.
29. Schafer, R Murray. (1969). *El nuevo paisaje sonoro, Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.
30. Small, Christopher. (1991). *Música. Sociedad. Educación*. México: Alianza Editorial.
31. Stern, Mario. (2002). *Improvisaciones Infantiles*. México: Colegio de México, Fondo nacional para la cultura y las artes.
32. Strawinsky, Igor. (1935). *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur.
33. Wigram, Tony. (2005). *Improvisación. Métodos y técnicas para clínicos, educadores y estudiantes de musicoterapia*. España: Producciones agruparte.
34. Willems, Edgar. (1963). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Argentina: EUDEBA.
35. Willems, Edgar. (2001). *El oído musical, la preparación auditiva del niño*. España: Paidós.

## Fuentes electrónicas

1. Padilla Moledo, Carmen. (2004). *La danza-improvisación como recurso de creatividad*. Universidad de Cádiz Facultad de C.C. de la Educación, <http://www.expresiva.org/index.php/recursos-/articulos-relacionados/88-qla-danza-improvisacion-como-recurso-de-creatividadq>. Consultado el 28 de octubre de 2014.
2. Palibrio. (2014). "Jams de Escritura, la creación improvisada" en <http://blog.palibrio.com/tendencias/palibrio-jams-escritura>. consultada el 25 de septiembre de 2015.
3. Olender, Adrian. (2000). *Contact improvisation*. Revista luciérnaga cuerpo y arte N° 1. [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1\\_contactimp.htm](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1_contactimp.htm).,. Consultado el 16 de octubre de 2014.
4. <http://h-arteuniversaldos.blogspot.mx/p/action-painting.html>. Consultado el 16 de octubre de 2014.
5. Youtube, Cristalrecords. (2011). "Django Reinhardt Improvisation sur le 1er mouvement du concerto en ré mineur de J S Bach [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_60OpZGXMk](https://www.youtube.com/watch?v=r_60OpZGXMk)". Consultado el 18 de Octubre de 2014.

# Anexos

## Anexo 1

### Tercer movimiento de "Ni lo piense" obra para guitarra sola de Ernesto García de León.

**III. Final**

*Libre, misterioso* *, rapido*

*rapido* *irregular*

*rasgueo acelerando e diminuendo* *ppp*

*irregular* *espressivo* *p*

*ppp* *pp* *ppp*

*M.D. (R.H.)*

Tremolo on the soundboard with the flesh of the right hand thumb and little finger.  
*Tremolo sobre la tapa con la yema de los dedos pulgar y meñique de la mano derecha.*

*pp* *ppp*

*M.I. (L.H.)*

Drum the left hand fingers on the fingerboard strings to make sound of indeterminate pitch.  
*Percutir con los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas en el diapason produciendo sonidos indeterminados.*

Repeat this figure rapidly and continuously (like Afro-Cuban drumming)  
*Repetir esta figura rapida y continuamente (como percusiones Afrocubanas)*

*M.I. (L.H.) sul tasto* *accelerando*

*M.D. (R.H.) sobre la tapa*

*rall.* *accel.* *rall.*

*ppp*

Anexo 2

“Chance Flight” obra para guitarra sola de Reginald Smith Brindle

Chance Flight

The score includes several technical diagrams and musical notations:

- Diagram 1 (Top Left):** A musical staff showing a glissando technique. The notes are circled with numbers 5, 4, and 6. A 'gliss' marking is present. Fingerings 1 and 1 are indicated below the notes.
- Diagram 2 (Top Right):** A diagram showing two actions: 'strike strings on fingerboard' (represented by a downward arrow) and 'strike body with flat fingers of r.h.' (represented by a horizontal arrow pointing right).
- Diagram 3 (Middle):** Two staves of music with the instruction '(freely, rapidly, irregularly)'. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for both hands.
- Diagram 4 (Middle Left):** A diagram for percussive effects. It shows 'perc.' with 'flat fingers' and 'm' (mute), a 'tamb.' (tambourine) section with a series of vertical lines, and another 'perc.' section with a drum roll symbol.
- Diagram 5 (Bottom Left):** A diagram for 'pont.' (ponticello) and 'r.h. drum roll'. It shows a musical staff with notes and a drum roll symbol. The instruction is '(beat bridge with thumb and body with little finger, rapidly)'. A wavy line represents the drum roll.
- Diagram 6 (Bottom Right):** A large, irregularly shaped diagram containing musical notation for two staves. The notation includes notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a drum roll symbol.

Continuación del anexo 2

tamburo

Play these fragments freely, in any order, altering, repeating, slow, fast, improvising, ad.lib., for any duration.

trem. with flesh of finger

pizz.