



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

*“LA IMPROVISACIÓN: UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA SOBRE SU  
UTILIZACIÓN DENTRO DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA  
MÚSICA EN DOS INSTITUCIONES PÚBLICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO”*

TESIS  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN MÚSICA (EDUCACIÓN MUSICAL)

PRESENTA:

LIC. IVÁN MANUEL PÁNDURA ÁGUILA

ASESORA:

DRA. MIVIAM RUIZ PÉREZ  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 Karina, mi esposa por su apoyo, amor y constante motivación para seguir siempre adelante con todo lo que me propongo.*

*A mis hijos Jazz y Amelie tesoros de mi vida y aliciente para continuar mejorando, a quienes les debo horas de atención robadas a su infancia.*

*A mi padre Arturo quien ha sido el principal lector y crítico de mi trabajo, por su apoyo incondicional que ha hecho posible mi formación profesional.*

*A mi madre Amelia por su amor, sabios consejos y apoyo para continuar siempre preparándome.*

*A mi Alma Mater la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por brindarme generosamente esta gran oportunidad.*

*A mis maestros:*

*Miviam Ruiz Pérez por sus invaluable consejos y apoyo que hicieron posible la elaboración de esta tesis, y sobre todo a su gran enseñanza de que la sencillez y don de gentes no están distanciadas con la erudición.*

*Leo Borne, Lourdes Palacios y Gonzalo Camacho por sus valiosas enseñanzas y comentarios durante las formidables y excelentes horas de clases.*

*Remi Álvarez y Sósimo Hernández por la transmisión de sus valiosos conocimientos de Jazz e improvisación que alentaron y alimentaron mi trabajo sobre el tema y por enseñarme que la música es más que una partitura.*

*Gracias por compartir.*

*A la Escuela Superior de Música por su apoyo al permitirme realizar parte de esta investigación en sus aulas.*

*A mis compañeros de clase Christina, Mónica, Vanessa, Mercedes, Freddy y Marcos por compartir conmigo estos fabulosos años de estudio y grandes momentos de discusión y charlas enriquecedoras.*

*Y a todas esas personas que directa e indirectamente influyeron y apoyaron este trabajo y, ante la injusticia de omitir involuntariamente a alguno prefiero no enlistarlos, ellos se reconocerán.*

## Índice

Introducción.....	4
<b>Capítulo 1</b>	
<b>1. La improvisación como herramienta de enseñanza-aprendizaje de la música: métodos y metodologías en la pedagogía musical del siglo XX.....</b>	<b>14</b>
1.1 La improvisación musical.....	14
1.2 Los métodos clásicos en educación musical y su relación con la improvisación.....	17
1.2.1 Emile Jaques Dalcroze: Una comunicación directa entre alma, cerebro y cuerpo.....	20
1.2.2 Carl Orff: Fomentando el desarrollo de la creatividad.....	24
1.2.3 Maurice Martenot: La educación musical lógica.....	27
1.2.4 Edgar Willems: La vivencia musical.....	30
1.2.5 Zoltán Kodály: Inventar es entender.....	33
1.3 Las nuevas pedagogías.....	35
1.3.1 Raymond Murray Schafer: Analizando nuevas sonoridades.....	36
1.3.3 Violeta Hemsy de Gainza: Improvisación, expresión y juego.....	39
1.4 Hacia la conjunción de las premisas.....	42
<b>Capítulo 2</b>	
<b>2. Diseño metodológico para el análisis del uso de la improvisación en el aula y su caracterización en las instituciones de enseñanza musical.....</b>	<b>44</b>
2.1 La metodología.....	44
2.2 Características generales de la metodología de investigación y sus herramientas...54	

2.2.1 Las Instituciones.....	55
2.2.1.1 Facultad de Música de la UNAM.....	56
2.2.1.2 Escuela Superior de Música del INBA.....	56
2.2.2 Procedimientos de recopilación de datos.....	57
2.2.3 Procedimientos de análisis de datos.....	59
 <b>Capítulo 3</b>	
<b>3. Caracterización del uso de la improvisación en las instituciones de enseñanza musical.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 Los planes y programas.....</b>	<b>61</b>
3.1.1 Análisis de los planes y programas de la Facultad de Música.....	62
3.1.2 Análisis de los planes y programas de la Escuela Superior de Música.....	66
3.1.3 Análisis de los datos obtenidos.....	69
<b>3.2 Encuestas y estadísticas.....</b>	<b>73</b>
3.2.1 Resultados de las encuestas en la Facultad de Música de la UNAM.....	73
3.2.2 Resultados de las encuestas en la Escuela Superior de Música del INBA.....	79
<b>3.3 Aplicación de la herramienta de observación de clase para el análisis del uso de la improvisación musical en el aula.....</b>	<b>85</b>
3.3.1 Aplicación de la metodología de observación de la improvisación en el “Taller de ensamble de Jazz ” de la FAM.....	86
3.3.2 Aplicación de la metodología de observación de la improvisación en la clase de “Jazz ensamble I y II” de la ESM.....	94
3.3.3 Resultados generales del uso de la improvisación musical en el aula.....	102
3.3.3.1 Los objetivos o aprendizajes.....	102

3.3.3.2 Los materiales o fuentes.....	104
3.3.3.3 Las técnicas de enseñanza o didáctica.....	106
Conclusión.....	112
Referencias.....	119
Páginas Web.....	123
Anexos.....	124

## Introducción

Como experiencia personal dentro de la música, en mis inicios disfruté con la improvisación musical; hacía todo lo posible por generar nuevas melodías, ritmos y acordes con mi instrumento, sin saber siquiera los nombres de éstos. La utilización que hacía de recursos musicales podía ser limitada, pero mi experimentación con los sonidos a partir de mi instrumento musical suplía en gran medida esa carencia. Al empezar a estudiar música en la otrora Escuela Nacional de Música de la UNAM, hoy Facultad de Música, mis habilidades de improvisador que consideraba hasta ese momento buenas, fueron quedando a un lado y suplidas por conocimientos teóricos que abrieron nuevas perspectivas a mi pensamiento musical, pero cerraron otras. El continuo escuchar de frases como “no improvises” y “toca lo que está escrito”, me fue cohibiendo de esta acción, que quedó relegada y en desuso durante mucho tiempo en mi práctica musical. Puedo entender que esta desvinculación de las escuelas formales de música con la improvisación musical se debe principalmente al currículum que en ellas se maneja y a los perfiles de egreso que buscan en sus estudiantes, así como a la música que se enseña fundamentalmente dentro de estas instituciones, en las que el uso de la improvisación es escaso o incluso nulo.

Ahora, en mi vida profesional como músico y docente, he incorporado esta práctica a mi trabajo, tanto con mis alumnos dentro de las aulas, como en mi selección de repertorio y práctica instrumental; buscando siempre actualizarme en el uso de la improvisación y de sus variadas técnicas. Debido a esto, he podido observar que, aunque el uso de la improvisación en las instituciones públicas de enseñanza musical no se encuentra del todo presente, sí existen resquicios de ella en algunas áreas. Algunos ejemplos de ello se encuentran en la enseñanza directa de la

improvisación a los alumnos por medio de talleres, clases extracurriculares, clases optativas y cursos de improvisación, los que eventualmente son impartidos en estas aulas; y por otra parte, en el uso que se hace de la improvisación como una herramienta para la enseñanza-aprendizaje de la música, o como una estrategia didáctica, lo cual es el objeto de estudio de mi trabajo y la raíz de mi hipótesis: **La improvisación musical está presente en la educación musical actual como una herramienta didáctica en los procesos de enseñanza-aprendizaje, aun siendo ésta una práctica marginada dentro de las instituciones de educación musical, que necesita una sistematización metodológica para su desarrollo en la práctica pedagógica.**

Al recorrer la literatura académica sobre el tema, me he encontrado con algunas publicaciones muy relevantes sobre el estado de la cuestión. Una de estas es la de Assinato (2013) “*El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical*” en el cual hace un recuento de autores que han abordado la improvisación musical desde distintos ámbitos de estudio, dividiéndolos en las teorías psicológicas, las teorías etnomusicológicas, las teorías filosóficas y las teorías pedagógicas. Con base en esta división, he trazado un mapeo sobre los autores que han trabajado el tema de la improvisación musical desde estos diferentes ámbitos, tanto internacionales como nacionales. Estos últimos con la finalidad de delimitar los trabajos realizados en el campo de la improvisación dentro del contexto en el que busco desarrollar mi trabajo de tesis.

En el libro de Sloboda (2000) “*Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*” se encuentra un artículo de Jeff Pressing, que es uno de los trabajos más destacados pertenecientes a las teorías psicológicas. Pressing comienza con dos preguntas que constituyen el tema de su trabajo: ¿cómo improvisa la gente? y ¿cómo se aprende y



se enseña la habilidad de improvisación? Pressing desarrolla su teoría con tres componentes: **la entrada (órganos de los sentidos), el procesamiento y toma de decisiones (sistema nervioso central) y la salida del motor (sistemas musculares y glándulas)**. A esto Pressing agrega la **retroalimentación (auditiva, visual, táctil y propioceptiva)** con la que cierra el proceso de improvisación como una especie de bucle.

En las teorías etnomusicológicas relacionadas con la improvisación encontramos a Derek Bailey (2010) quien hace un trabajo sobre la improvisación musical en diferentes géneros musicales y distintos momentos históricos, que pueden ir desde la música hindú, el jazz, el rock y el flamenco hasta la música para órgano del siglo XVII o la música contemporánea. A todo esto, Bailey agrega un apartado reflexivo de la enseñanza de la improvisación y su experiencia en este campo, donde dice que “hay que mantener un cierto grado de empirismo y el carácter puramente práctico, no documental, de la actividad, así como evitar establecer un conjunto de reglas generales y fomentar siempre que los alumnos desarrollen sus enfoques particulares” (p. 217). Además, agrega que, para que la improvisación se enseñe bien, tiene que ser impartida en aulas donde los profesores sean realmente improvisadores en activo ya que su experiencia es vital para el proceso.

Otros de los autores más reconocidos dentro del área etnomusicológica son Bruno Nettl y Melinda Russell (2004), quienes hacen una recopilación de distintos artículos sobre los usos y funciones que tiene la improvisación musical en diversas culturas del mundo. Estos van desde el gamelán javanés en la música árabe, los cantos y juegos de las niñas afroamericanas en los Estados Unidos de Norte América, el análisis de reconocidos músicos de jazz como Louis Armstrong, Miles Davis y John Coltrane, hasta festividades en Italia que hacen uso de la improvisación en el canto lírico.

Con todo esto los autores logran mostrar que **la improvisación puede tener muchas características, y que estas dependerán del contexto social en el que se desarrollen.**

Dentro de las teorías filosóficas encontramos a Stephen Nachmanovitch (2004) quien propone cuatro categorías de análisis: las fuentes, la obra, la forma y los frutos. La primera categoría pertenece a **las fuentes** y nos dice que “Un improvisador no actúa a partir de un vacío sin forma, sino a partir de tres billones de años de evolución orgánica; todo lo que fuimos está de alguna manera codificado en algún lugar de nuestro ser” (p. 39). De tal modo, estas fuentes contienen todo lo que nosotros somos, desde emociones y sentimientos hasta recuerdos, imágenes y sonidos, musicales o extramusicales, que pueden contribuir a dar cimientos a nuestra creatividad. La segunda categoría es **la obra**, donde hace una reflexión sobre la práctica, que no debería verse sólo como una forma de adquisición de destrezas, sino como una herramienta de experimentación y exploración creativa que posteriormente será asimilada a una improvisación; **las limitaciones y los errores**, que pueden surgir en el artista al momento de la improvisación pero que también pueden potencializar una idea si son utilizados de manera favorable a la creación de nuevos elementos; y **la forma**, como la estructura que se va auto-conformando en el proceso de la creación. Para la tercera categoría el autor menciona **los obstáculos y a las aperturas** que tratan de describir **las acciones y sensaciones del improvisador**. Por último Nachmanovitch hace una mención de **los frutos**, que son la integración del improvisador con su obra.

Por su parte, Aaron L. Berkowitz es un autor que trabaja con diferentes líneas de investigación que van desde la psicología y la pedagogía, hasta la etnomusicología de la improvisación, pero con un mayor enfoque en la música occidental. En su libro *“The improvising mind: cognition and*

*creativity in the musical moment*” (2010) lleva a cabo el análisis de métodos, tratados y estilos de improvisación del siglo XVIII y XIX, hasta nuestros días. En la esfera de la pedagogía y la psicología aborda temas sobre el aprendizaje, la memoria, la creatividad y la cognición en la improvisación, haciendo comparaciones entre la música y el lenguaje.

En las teorías pedagógicas más influyentes dentro del pensamiento latinoamericano encontramos a Violeta Hemsy de Gainza quien en su libro titulado “*La improvisación*” (1983) hace un análisis sobre ésta y su aplicación en la enseñanza musical. Comienza equiparándola con el juego para posteriormente determinar, lo que ella llama, las coordenadas esenciales del proceso de improvisación. Dichos parámetros están referidos a: los materiales de la improvisación, los objetivos de la improvisación y las técnicas de la improvisación, que resume como los **¿con qué?** **¿para qué?** y **¿cómo?** Posteriormente, presenta subdivisiones para cada uno de los parámetros propuestos y describe ejemplos sobre el uso de la improvisación musical en su práctica docente.

José María Peñalver Vilar es un profesor de clarinete con experiencia en el campo jazzístico que ha desarrollado estudios de investigación en educación y creatividad musical, tiene un trabajo enfocado en la improvisación musical y su influencia en la enseñanza, donde aborda la improvisación no sólo como un elemento musical que potencia la enseñanza-aprendizaje de la educación musical, sino que puede ayudar al desarrollo de otros ejes transversales del ámbito educativo pertenecientes al currículum de la educación secundaria de España. Para ello construye una metodología de análisis de la improvisación que parte de los autores Dalcroze, Orff, Willems, Kodály, Martenot, Murray Schafer y Violeta Hemsy de Gainza, con los que hace un comparativo de los objetivos y contenidos de estos métodos pedagógicos musicales y la presencia de la

improvisación en ellos, con los elementos curriculares del área de música (2010). Como resultado, muestra una división de aspectos rítmicos, melódicos y armónicos como son: el movimiento, la percusión corporal, la práctica instrumental y la expresión vocal y el canto, con una breve descripción de contenidos referentes a cada metodología. De esta manera, o como resultado, llega a la conclusión de que la improvisación musical favorece la creatividad y desarrolla la intuición, la imaginación, la riqueza de ideas, la inventiva y la originalidad; manifestándose como pensamiento productivo, solución de problemas e imaginación creadora. Con respecto a los temas transversales, el autor propone que la improvisación puede influir en la sensibilización ante el consumo indiscriminado de la música, el fomento de la autoafirmación y de la capacidad de comunicación, el desarrollo de la confianza en uno mismo y en los demás, el refuerzo de sentimiento grupal y de comunidad, el desarrollo de capacidades de toma de decisiones, refuerzo de la capacidad de análisis, síntesis e inducción, la educación multicultural y el desarrollo de conductas sociales, entre otros.

En el marco de la investigación mexicana se puede mencionar el libro de Mario Stern (2002) *“Improvisaciones infantiles”* donde muestra el trabajo creativo que los niños hacen cuando se les permite expresarse libremente. Apoyándose en el uso de la improvisación, Stern realiza un trabajo de recolección de creaciones musicales de niños de entre 3 a 15 años de edad, recopilándolas en un disco para después transcribirlas, analizarlas y clasificarlas según sus características musicales. Estas obras son creadas a partir del trabajo en el aula que Stern llevó a cabo con sus alumnos en sus clases y talleres, cuyo resultado es una muestra de trabajo musical educativo basado en el uso de la improvisación.

Otro trabajo relacionado con la improvisación musical dentro del ámbito mexicano es el de José Martín Ortiz López (2012) con su tesis de licenciatura *“La improvisación musical. Un recurso didáctico en la formación del educador musical”* en el cual su principal propósito es proponer un programa de introducción a la improvisación dirigido a la educación musical, argumentando que la falta de enseñanza de la improvisación en la preparación de los estudiantes de educación musical deja un vacío en el uso de ésta y crea una desventaja ante las nuevas expresiones musicales tales como el jazz, el rock y estilos populares o no occidentales que hacen uso de la improvisación de una manera natural. Por esto, en su propuesta muestra algunas formas de utilizar la improvisación que abarcan el uso de figuras rítmicas, escalas y acordes, hasta piezas musicales en las que se pueden aplicar.

En mi trabajo de tesis para la obtención del título de licenciado en educación musical, titulado *“Improvisación, una herramienta para la educación musical”*, realizo un estudio acerca de los diferentes tipos de improvisación musical como la improvisación dirigida o controlada y la improvisación libre, su uso en las artes, su relación con el juego y la creatividad, los medios expresivos musicales a través de los cuales ésta se manifiesta como la improvisación rítmica, melódica y armónica; así como refiero otros elementos que juegan un papel importante en la improvisación como son la retroalimentación entre el público y el improvisador. Junto a esto, realizo un bosquejo del pensamiento de los grandes pedagogos musicales que consideran la improvisación como un elemento fundamental para la enseñanza musical (Pándura, 2015).

No obstante, dentro del marco de la educación musical en México, la improvisación continúa siendo un tema que demanda estudio y sistematización, a pesar, incluso, de la gran ponderación

que se le ha dado por reconocidos pedagogos como: Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Hemsy de Gainza, entre otros ya mencionados anteriormente. Es por esto que planteo las siguientes preguntas, pilares de esta investigación:

¿Cuáles son las características del uso de la improvisación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música, dentro de la Facultad de Música de la UNAM y la Escuela Superior de Música del INBA?

Preguntas específicas:

¿Cómo caracterizar el uso de la improvisación en la enseñanza de la música en las instituciones a estudiar? ¿Cuál es la finalidad que tiene el uso de la improvisación en los procesos de enseñanza aprendizaje dentro de las dos instituciones? ¿Qué elementos didácticos están surgiendo a partir del uso de la improvisación? ¿En dónde se están dando estas prácticas dentro de los contextos académicos mexicanos elegidos para este estudio?

La presente tesis titulada *La improvisación: una aproximación metodológica sobre su utilización dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música en dos instituciones públicas de la Ciudad de México*, es un trabajo de investigación que tiene por **objetivo general caracterizar el uso de la improvisación dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, así como perfilar los caminos posibles hacia un uso más consciente y sistemático de la improvisación en la educación musical.**

Los objetivos particulares de este estudio son:

1. Definir las categorías, principios y recursos teórico-metodológicos para la observación y análisis del uso de la improvisación como herramienta didáctica, fundamentándolos en los métodos y metodologías de la pedagogía musical del siglo XX.
2. Identificar las variantes didácticas en que se manifiesta la improvisación en las principales instituciones de enseñanza musical en la Ciudad de México, a través de la observación y el análisis de las experiencias didácticas<sup>1</sup> específicas.
3. Definir las funciones y fines de la improvisación como herramienta didáctica dentro del proceso de enseñanza aprendizaje.
4. Reconocer y seleccionar las habilidades musicales más recurrentes que se desarrollan con el uso de la improvisación.

Para el logro de estos objetivos se realizó un estudio de caso dentro de dos instituciones públicas destinadas a la enseñanza, creación y experimentación musical, con la meta de producir una caracterización del proceso enseñanza-aprendizaje de la improvisación en el aula. La plataforma de esta investigación está basada en el uso de herramientas cualitativas como observación directa, notas de campo, diario de campo y registros de campo, así como herramientas cuantitativas como encuestas y estadísticas (López-Cano & San Cristóbal, 2014; Fuertes, 2011; Valverde, 1993; Gutiérrez, 2008)

---

<sup>1</sup> Entiendo aquí como experiencia didáctica las aproximaciones a la improvisación que realizan algunos pedagogos dentro de su práctica áulica. Estas aproximaciones pueden tener un carácter consciente y sistematizado o manifestarse de forma espontánea, dentro de las diferentes dinámicas áulicas.

El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero traza el panorama histórico general del uso de la improvisación y su vínculo con la pedagogía musical del siglo XX; con miras a definir las categorías, principios y recursos teórico-metodológicos que ayudarán a conformar la metodología de observación y análisis del uso de la improvisación como herramienta didáctica, propuesta pilar de este trabajo. En el segundo capítulo se presenta el diseño metodológico para el análisis del uso de la improvisación musical en la enseñanza, formado a partir de los autores previamente mencionados. Posteriormente, haciendo uso de la propuesta metodológica de observación y del estudio de caso, en el tercer capítulo se identifican las variantes didácticas que se utilizan con la improvisación, los usos, funciones y fines de ésta en el proceso de enseñanza aprendizaje; así como el reconocimiento de las habilidades más recurrentes que se desarrollan como resultado del uso de la misma dentro de las instituciones de enseñanza musical elegidas para dicho estudio. En las conclusiones se hace una reflexión comparativa de los resultados obtenidos y algunas reflexiones prospectivas.

Como resultado de esta investigación se caracteriza el uso de la improvisación en aulas de distintas instituciones públicas de enseñanza musical en la Ciudad de México; se construye una metodología de observación que proporciona las bases para aplicar el estudio en futuros trabajos relacionados con la improvisación en la educación musical. Además, este estudio contribuirá a la concientización de la necesidad de introducir en el currículum de las escuelas el uso consciente de la improvisación, con lo cual se podrían generar nuevas herramientas didácticas educativas para los maestros y nuevas estrategias de estudio que ayudarían a los estudiantes dentro de su proceso de aprendizaje y desarrollo de habilidades.



## Capítulo 1

### 1. La improvisación como herramienta de enseñanza-aprendizaje de la música: métodos y metodologías en la pedagogía musical del siglo XX

La improvisación ha estado presente dentro de la educación musical durante mucho tiempo, empleada como una herramienta para la enseñanza y el aprendizaje. Autores como Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Kodály, Schafer y Hemsy de Gainza entre otros, la han ponderado y sugerido dentro de sus métodos de enseñanza musical (Pándura, 2015). En este capítulo hago un recorrido por métodos y metodologías de las pedagogías musicales más relevantes del siglo XX, para identificar los elementos musicales propuestos por éstas y su relación con el uso de la improvisación musical. Por otra parte, también se expone la definición del concepto de improvisación y su contexto general en la historia de la música.

#### 1.1 La improvisación musical

La palabra improvisación 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” (Nieto, 2000, p.88). El término tiene en el prefijo *im* una connotación negativa y 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.

Como definición sobre el tema de improvisación y música, podemos mencionar a H. C. Colles (citado por Nettl y Russell, 2004):

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 en una improvisación que posteriormente se memoriza. Toda composición sin notación comienza como improvisación.(p.19)

Otro concepto de improvisación es el de Jean-Philippe Després y Francis Dubé (2014, p.25) “La improvisación musical es una realización instrumental o vocal, donde el músico genera material musical en tiempo real, además de poder anticipar el efecto sonoro de sus acciones sobre las bases de sus experiencias.”

Conceptualizando de manera más específica, con ayuda de las anteriores definiciones, para el objeto de este trabajo, puede establecerse que **la improvisación musical es la creación e interpretación simultánea de un pasaje, tema u obra sonora en la que ponemos en práctica todos nuestros recursos musicales. A esto tenemos que sumarle la existencia de diversos estilos de improvisación musical como son la improvisación orientada, libre, colectiva e individual (Pándura, 2015) y con ello el uso o función que pueda tener; ya sea en un contexto social, educativo o cultural (Nettl y Russell, 2004).**

Al adentrarnos en la historia de la música, se observa que para diversas culturas como la hindú, árabe, estadounidense, mexicana y africana entre otras tantas existentes, la improvisación, en menor o mayor grado, forma parte de su esencia creativa. Desde las *ragas* en la India, el estilo

*tarab* moderno en la música árabe, el jazz y el blues en la música estadounidense donde se espera de los intérpretes un momento de su espontaneidad y creatividad improvisando (Nettl y Russell, 2004), en los sones huastecos con sus improvisaciones al violín o con las coplas al cantar (González, 2007, p.309) y en la música colectiva utilizada en algunos lugares de África para sus festividades, la improvisación está siempre presente (Nettl y Russell, 2004).

El uso de la improvisación se puede encontrar también en la música europea. Por ejemplo, durante el barroco la improvisación fue algo habitual en la música y una habilidad que los músicos debían dominar. Desde las ornamentaciones, hasta los bajos cifrados, el barroco estaba plagado de elementos de improvisación (Derek, 2010, p.63). Para el clasicismo, esta actividad cada vez es menos frecuente, sin embargo, ahí encontramos el uso de la “*cadenza*” que consistía en un 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, entre otras causas, debido a las complicaciones técnicas que se implementan en las piezas, dejando como resultado la necesidad de un mayor dominio instrumental por parte de los ejecutantes para lograr la fiel reproducción de las partituras (Hemsey, 1983, p.57), a lo que puede agregarse las funciones específicas del arte dentro de la estética de este estilo.

Sin embargo, durante este periodo podemos encontrar numerosos tratados sobre improvisación musical que exponen una pedagogía para el dominio de esta habilidad apoyada en el uso de diferentes estilos de la época como la cadencia, el estado de la octava y el movimiento (Berkowitz, 2010, p.18). El uso de tratados teóricos y prácticos relacionados con la improvisación no es

exclusivo del romanticismo ya que existen ejemplos anteriores como el tratado “*enchiriadis the Music Discuthion*” sobre la polifonía vocal improvisada que data del siglo IX (Berkowitz, 2010), o un tratado anónimo del siglo XIII sobre el arte de componer “*et profere discantum eximproviso*” que explica las reglas para componer un discanto de improviso. Por lo tanto, la improvisación musical aparece históricamente como una práctica que posee un sistema (Nettl y Russell, 2004, p.165), que de igual modo se observa en tratados, métodos o manuales para improvisar que han generado lo que Berkowitz llama una *pedagogía de la improvisación*.

## **1.2 Los métodos clásicos en educación musical y su relación con la improvisación**

A primera vista, la improvisación musical parecería ser uno de los elementos más comunes en la educación musical del siglo XX, debido a la gran variedad de métodos y metodologías que existen en la actualidad basados en la enseñanza de la improvisación. Pero estos métodos solamente aportan elementos y estrategias para el músico que quiere aprender a improvisar, mas no para el principiante que quiere aprender música. La mayoría de estos métodos requieren de altos conocimientos musicales o de un dominio considerable del instrumento, y están enfocados a enseñar diferentes estilos como el jazz, blues, rock y flamenco entre otros, basándose en la copia del lenguaje musical de artistas reconocidos de un estilo musical en cuestión. Al respecto nos comenta Violeta Hemsy de Gainza (1983).

En los últimos años se observa en el campo pedagógico, una generalizada e impostergable necesidad de valorizar los procesos de carácter creativo. La improvisación es cultivada en sus más diversas formas, y con tal intensidad, que ya se advierte un proceso de desgaste y

deterioro. El medio –la improvisación– pareciera haberse transformado en un fin en sí mismo y, por lo tanto, en un objetivo de consumo pedagógico. (p.8)

Cuando el fin en sí mismo es el aprendizaje de la improvisación, muchos elementos de ésta se vuelven de carácter repetitivo, memorizado, copiado y hasta poco creativo, ya que solo se busca recrear fórmulas ya existentes y se deja en el olvido la propuesta personal y creativa de cada individuo. Por eso es común encontrar a músicos que al improvisar generan las mismas y repetidas propuestas que suelen ser copia fiel de otro músico. Sin embargo, cuando la improvisación es el medio para llegar a un fin, ya sea creativo o exploratorio, las condiciones de ésta cambian radicalmente y los resultados suelen ser únicos.

Por otra parte, el uso de la improvisación como una herramienta en la enseñanza musical (el medio), es algo que se puede aplicar y que de hecho algunos educadores musicales han tomado en cuenta para sus métodos de enseñanza musical. Sin embargo, este elemento solamente cubre una pequeña parte de sus trabajos y en algunos casos queda como una simple sugerencia de uso.

Sin importar el nivel al que se enseñe o el método que se use, autores como Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Kodály, Schafer y Hemsy de Gainza, mencionan la importancia de saber improvisar, tanto para los profesores como para los intérpretes, así como de enseñar y fomentar esta práctica. Estos autores también concuerdan con los numerosos beneficios que surgen de trabajar con la improvisación y de utilizarla como una herramienta para la enseñanza musical. En ella encuentran que las habilidades que buscan desarrollar en sus alumnos son también parte de las habilidades que se ejercitan al improvisar y que se observan con gran frecuencia en los improvisadores experimentados.

En este capítulo expondré algunos de los métodos de educación musical del siglo XX que han mencionado o abordado la improvisación, así como algunos educadores que la han hecho partícipe de sus trabajos, con la finalidad de identificar los elementos musicales de los que hacen uso; los fines que buscan alcanzar al emplearla; y las técnicas utilizadas para lograr sus objetivos planteados. Esto se puede resumir como el ¿Con qué? ¿Para qué? y el ¿Cómo? de los procesos de la improvisación musical en la educación (Hemsey, 1983, p.7), y que conforman la base para la elaboración de mi diseño metodológico para la observación y análisis de la improvisación como herramienta didáctica.

Esta base de mi propuesta metodológica para la observación de la improvisación dentro del aula, está fundamentada en el trabajo de Violeta Hemsey de Gainza (1983, p.8) para quien la improvisación, la expresión y el juego son elementos que van de la mano y que se encuadran en un proceso que tiene tres parámetros, a saber:

- 1) Materiales de la improvisación (“con qué se juega”)
- 2) Objetivos de la improvisación (“para qué se juega”)
- 3) Técnicas de la improvisación (“cómo se juega”)

Estos parámetros han estado presentes dentro de mi trabajo docente en las aulas, lo que hizo que al conocer el trabajo de Hemsey me sintiera identificado con él y lo adoptara como base de mi propuesta metodológica.

Partiendo de aquí, comenzaré a mostrar el trabajo de cada autor y clasificaré sus propuestas dentro del proceso del uso de la improvisación como un medio para la enseñanza musical, mencionando

todas las referencias y propuestas que ellos hicieron sobre el tema para posteriormente catalogarlas dentro de los tres parámetros propuestos por Hemsy.

### **1.2.1 Emile Jaques Dalcroze: Una comunicación directa entre alma, cerebro y cuerpo**

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 éste y sus movimientos, que se puede proporcionar a los estudiantes 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 (Bachmann, 1998, p.35-39). El método Dalcroze es fundamentalmente una experiencia colectiva, por lo que el mejor ambiente es en el salón de clase; cuando se realiza individualmente se pierde la valiosa experiencia de que los estudiantes aprendan unos de otros (Dalcroze, s.f, p.13).

Según 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 quieran utilizarlo tienen que tener como característica importante el saber improvisar, principalmente al piano, que es el instrumento más recurrido por este método (Dalcroze citado por Bachmann, 1998).

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

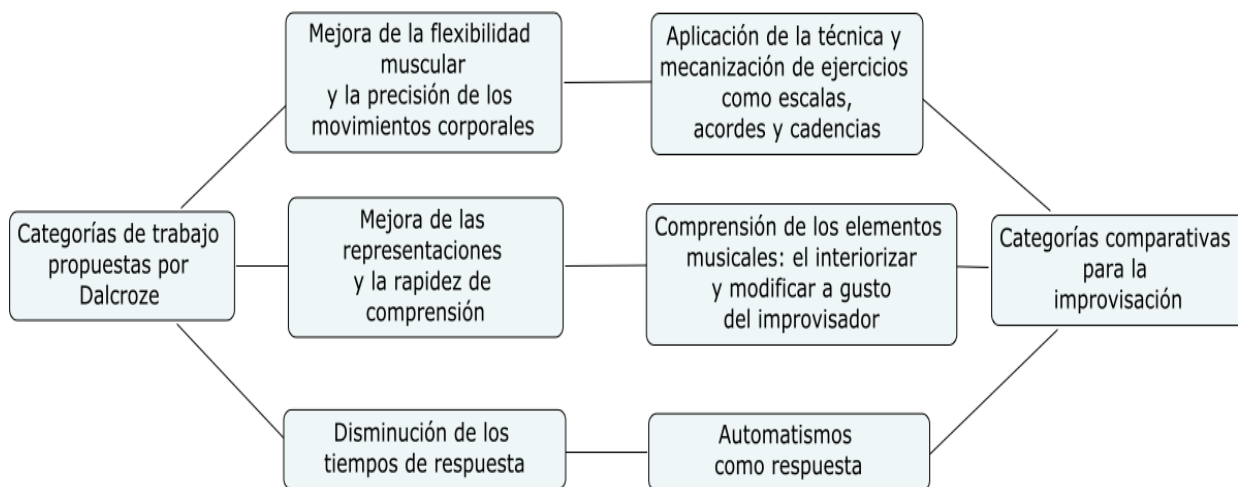
planes y (de) establecer comunicaciones *directas* entre el alma que vibra, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, las manos y los brazos que ejecutan. (p.92)

Dalcroze tenía como uno de sus objetivos hacer que los alumnos, después de toda su práctica en técnica instrumental, lograran hacer de ésta 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, la sensibilidad, el sentido rítmico y la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas (Bachmann, 1998, 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” lo que lo llevó 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 (Bachmann, 1998, p.75). 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 tratarán de disminuir la duración de los tiempos de respuesta...” (Bachmann, 1998, p.76) Confrontando estas categorías con la improvisación propongo que: la primera pertenecería a la aplicación de la técnica y mecanización de ejercicios como escalas, acordes y cadencias; la segunda sería la comprensión de los elementos: el interiorizar y modificar a gusto del improvisador y para la tercera tendríamos a los automatismos como respuesta.

Aunque Dalcroze no pensó su trabajo para la enseñanza de la improvisación, podría ser aplicado con la práctica y el desarrollo de ésta, ya que los elementos propuestos por él se correlacionan con elementos propios de la improvisación (Pándura, 2015, p.40-42). El siguiente esquema (figura1)



muestra de una manera más gráfica las categorías en las cuales Dalcroze basó su trabajo y su comparativo con la práctica de la improvisación que propongo.



**Figura 1. Comparación de la propuesta de Dalcroze con la práctica de la improvisación.**

Fuente: Elaboración propia

Hablando propiamente de la improvisación, Dalcroze nos dice que ésta tiene sus propias fuentes o materiales, su carácter y sus estímulos o motivaciones. Las fuentes o materiales están referidos a los materiales sonoros y musicales que el improvisador utiliza, ya sean extraídos desde sus propias ideas (lo interno) o desde su medio ambiente (lo externo). Considero que este elemento está más emparentado a los procesos cognitivos, que a los materiales o a los ¿con qué? que propongo en mi metodología.

El carácter se refiere al cómo se propone hacer la improvisación: como un juego creador que le permita al improvisador imitar, reproducir, copiar, interpretar las ideas o materiales de otros,

generando una adaptación a un modelo, o, crear, inventar, explorar y producir modelos propios, por lo cual este punto lo incluyo en las técnicas, la didáctica o los ¿cómo? de mi metodología.

Con respecto al estímulo o motivación, podemos tener a los musicales o los extramusicales. Los primeros están referidos a los elementos de la música como el sonido y el ritmo, mientras que los segundos se refieren tanto al mundo externo (impresiones de forma, volumen, color, textura, etc.) como al mundo interno, (sentimientos, ideas, impulsos motrices, etc.) (Dalcroze, s.f, p.80-84) Que se ubicaría en los ¿Con qué?.

Por último agregaré los ¿para qué?. Aunque Dalcroze no hace una precisa especificación de éstos, son todos los objetivos que se buscan alcanzar en la enseñanza-aprendizaje de la música, mediante el uso de la improvisación. Llegados a este punto, propongo en la tabla 1 una categorización de los ámbitos más relevantes expuestos por Dalcroze, para conformar las herramientas de observación y análisis del uso de la improvisación que yo emplearé en mi trabajo. Esta es una división entre los materiales o el ¿con qué?, las técnicas o el ¿cómo? y los objetivos o el ¿para qué? del uso de la improvisación en las aulas.

<b>Emile Jaques Dalcroze</b>		
<b>¿Con qué?</b>	<b>¿Para qué?</b>	<b>¿Cómo?</b>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Estímulo o motivación musicales</b> (elementos de la música como el sonido y el ritmo)</li> <li>• <b>Estímulo o motivación extra musicales.</b> (Mundo externo como: impresiones de forma, volumen, color, textura, etc. o al mundo interno Como: sentimientos, ideas, impulsos motrices, etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Flexibilidad muscular.</b></li> <li>• <b>Precisión de los movimientos corporales.</b></li> <li>• <b>Rapidez de comprensión.</b></li> <li>• <b>Rapidez de decisión.</b></li> <li>• <b>Concentración sin esfuerzo.</b></li> <li>• <b>Concepción inmediata de planes.</b></li> <li>• <b>Tiempos de respuesta.</b></li> <li>• <b>Establecer comunicaciones <i>directas</i> entre el alma que vibra, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, las manos y los brazos que ejecutan.</b></li> <li>• <b>Agudeza auditiva.</b></li> <li>• <b>Sensibilidad.</b></li> <li>• <b>Facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Experiencias colectivas.</b></li> <li>• <b>Imitando.</b></li> <li>• <b>Reproduciendo.</b></li> <li>• <b>Copiando.</b></li> <li>• <b>Creando e inventando.</b></li> <li>• <b>Explorando el sonido.</b></li> <li>• <b>Interpretando las ideas o materiales de otros.</b></li> <li>• <b>Generando una adaptación a un modelo ya existente.</b></li> <li>• <b>Produciendo modelos propios.</b></li> </ul>

Tabla 1. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Dalcroze.

### 1.2.2 Carl Orff: Fomentando el desarrollo de la creatividad

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 (1961):

...penetró en su esencia, aisló sus elementos, creó 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. (p.6)

Su punto de partida es el ritmo, el cual maneja de una manera más próxima a los niños, sin teoría y más vivencial; 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; sino el fomento de una creación propia de los niños, adecuando forma y aspectos que ellos consideren de importancia (Graetzer y Yepes, 1961).

...en el ORFF-SCHULWERK, 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. (p.4)

En el método Orff, 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.” (Graetzer y Yepes, 1961, p.27) La improvisación en este método está 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 ésta no termine en caos y confusión. También se sugiere la improvisación en grupo como una estrategia para 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 guíe la elaboración colectiva y con sus aportaciones discretas propicie en los alumnos el uso de la improvisación y la creatividad.

La categorización de ámbitos más relevantes de Carl Orff es la que se muestra en la tabla 2.

<b>Carl Orff</b>		
<i>¿Con qué?</i>	<i>¿Para qué?</i>	<i>¿Cómo?</i>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Su punto de partida es el ritmo, el cual lo maneja de una manera más próxima a los niños, sin teoría y más vivencial.</b></li> <li>• <b>Melodías.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Fomentar la creación musical propia.</b></li> <li>• <b>Desarrollo de la creatividad.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Creando y componiendo con espontaneidad sus propias melodías.</b></li> <li>• <b>Mediante la acción de jugar e improvisar.</b></li> <li>• <b>Variaciones de ritmo.</b></li> <li>• <b>Modificaciones al acompañamiento.</b></li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Improvisación orientada o dirigida.</b></li> <li>• <b>Improvisación en grupo</b> (consenso grupal para la aceptación de los aportes de cada participante)</li> <li>• <b>Elaboraciones colectivas.</b></li> <li>• <b>Adecuación de las formas y aspectos musicales que los alumnos consideren de importancia.</b></li> </ul>
--	--	---

Tabla 2. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Orff.

### 1.2.3 Maurice Martenot: La educación musical lógica

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 este autor, 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 desarrollo lógico 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 (Frega, 1977, p.33-36). En el trabajo de Martenot se observa la ponderación de ciertos elementos y habilidades musicales, que, aunque bien forman parte importante de las características que todo músico debiera poseer, como son: la memoria musical, la imitación espontánea y el transporte, también son elementos que podríamos poner en práctica y entrenar durante la improvisación (Pándura, 2015; Berkowitz, 2010) 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 son aplicables a la práctica de la improvisación musical?

Primero: Martenot habla sobre la importancia que tiene la *memorización auditiva* ayudada por el canto y nos dice (Martenot, 1993):

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. (p.67)

De esta manera, para Martenot los sonidos, cuando son asociados a sensaciones musculares vocales, tienden a grabarse más profundamente que los que 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 el autor y a lo que denominó *imitación espontánea*.

La imitación espontánea, según Martenot (1993):

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 espontánea suficientemente correcta. (p.67)

Al desarrollar la imitación espontánea, 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 (Martenot, 1993, p.68). 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 (Pándura, 2015, p.67-73).

Como tercer elemento figura *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 sugerida. Este proceso mental, según Martenot, entronca con la improvisación (Martenot, 1993, p.89). Esto ofrece 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 modificándolas 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 (1993) es *el automatismo*. Expone que el mismo está más relacionado con la sensación que con el razonamiento y es predominantemente un reflejo muscular condicionado (p.73). Puede manifestarse tanto en la lectura de notas en donde un músico las relaciona automáticamente a un movimiento muscular determinado; como 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 se trabajan con un poco de las dos partes, llevando



los signos musicales al pensamiento musical o a la “melodía mental” (Martenot, 1993 p.81) para después transformarlos 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*.

Pensando en los elementos más relevantes propuestos por Martenot para cada ámbito, expongo la tabla 3.

<b>Maurice Martenot</b>		
<b>¿Con qué?</b>	<b>¿Para qué?</b>	<b>¿Cómo?</b>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El ritmo.</b></li> <li>• <b>La melodía.</b></li> <li>• <b>La armonía.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Acercamiento musical sensorial antes que intelectual (praxis)</b></li> <li>• <b>Agudizar la percepción auditiva.</b></li> <li>• <b>Memoria musical.</b></li> <li>• <b>Desarrollo de automatismo.</b></li> <li>• <b>Desarrollo de reflejo muscular condicionado.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Juegos de canto libre.</b></li> <li>• <b>Reproducción vocal.</b></li> <li>• <b>Imitación espontánea.</b></li> <li>• <b>Transporte.</b></li> </ul>

Tabla 3. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Martenot.

### **1.2.4 Edgar Willems: La vivencia musical**

Edgar Willems (1890-1978), fue un 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 (Willems, 1963, p.14-17). Al igual que Martenot, Willems (1963) prioriza la vivencia musical de los niños antes que el entrenamiento teórico, aunque el paso intermedio entre estos dos momentos es en lo que reside la mayor dificultad, y plantea:

... el “drama” de 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... (p.23)

¿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 consciencia que se mencionan en la cita anterior. Esto, comparado con la evolución de la naturaleza humana, se mueve en una dirección; pero, aplicado a la práctica musical de la improvisación puede moverse en ambas direcciones. Ya sea una creación en la que se pierda la conciencia precisa de lo que se hace, dejando gran parte 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” (Willems, 1963, p.81).

Entre los trabajos de Martenot y Willems existen muchas similitudes, mismas que son aplicadas a la improvisación por igual o que se pueden complementar entre sí. Una de éstas es la de los

automatismos que Martenot menciona en su trabajo y a los que Willems (1963) relaciona con los 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*. (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 se genera a partir de una partitura que provoca reflejos condicionados o automatismos, mientras que en la improvisación estos reflejos se dan a partir de un idea musical previamente pensada por el improvisador. 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, lo primero es mejor y critica que la enseñanza de la teoría se haga a tan tempranas edades sin dejar que los niños vivan la música.

Por último, el fomento de la creación musical juega una parte importante en el trabajo de enseñanza musical para Willems (1963), 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..."(p.176)

En lo propuesto por Willems, encuentro como categorías aplicables a mi trabajo, lo expuesto en la tabla 4.

<b>Edgar Willems</b>		
<i>¿Con qué?</i>	<i>¿Para qué?</i>	<i>¿Cómo?</i>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El ritmo</b> (dimensión física)</li> <li>• <b>La melodía</b> (dimensión afectiva)</li> <li>• <b>La armonía</b> (dimensión mental)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Reflejos condicionados o automatismos</b> (traer de manera inmediata una idea sonora gestada en nuestro pensamiento)</li> <li>• <b>La transición de lo inconsciente a la toma de conciencia.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Habitos y repeticiones.</b></li> <li>• <b>Creación musical.</b></li> <li>• <b>Vivencia musical</b> (praxis)</li> </ul>

Tabla 4. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Willems.

### **1.2.5 Zoltán Kodály: Inventar es entender**

Zoltán Kodály (1882-1967), etnomusicólogo, lingüista, educador musical, compositor y filósofo húngaro, buscó 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 ésta. También una significativa parte de sus composiciones fueron destinadas para niños y jóvenes estudiantes de música (Choksy, 1981). Su método está basado esencialmente en y para el canto, y tiene como punto de partida los temas musicales 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, composición y juegos de preguntas y respuestas, ya sea por el maestro o por un niño (Frega, 1977, p.42-45).

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 a practicarla, pero sí se requiere de generar una atmósfera de confianza y aceptación entre los compañeros y el maestro (Choksy, 1981, p.75-77).

Resumiendo la idea general del método, Lois Choksy (1981, p.75) expresa que: en el método Kodály la premisa *“To invent is to understand”* (inventar es entender) puede hacer de la improvisación una herramienta para entender mejor la música, o sea, una herramienta para la educación musical.

Dentro de los elementos propuestos en su metodología, podemos observar un gran número de técnicas y objetivos, lo que expongo en la tabla 5.

<b>Zoltán Kodály</b>		
<i>¿Con qué?</i>	<i>¿Para qué?</i>	<i>¿Cómo?</i>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>El ritmo.</b></li> <li>• <b>La melodía.</b></li> <li>• <b>La armonía.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Escuchar inteligentemente.</b></li> <li>• <b>Generar una atmósfera de confianza y aceptación entre los compañeros y el maestro.</b></li> <li>• <b>Componer.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Ejercicios de entonación.</b></li> <li>• <b>Ejecución.</b></li> <li>• <b>Canto.</b></li> <li>• <b>Creación.</b></li> <li>• <b>Juegos de preguntas y respuestas.</b></li> </ul>

		<p>• <b>Expresión de gestos por medio de la mano</b> (fonomimia)</p>
--	--	--

*Tabla 5. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Kodály.*

### **1.3 Las nuevas pedagogías**

Hacia mediados del siglo XX, la educación musical estaba siendo abordada con las nuevas tendencias educativas conocidas como las pedagogías activas o abiertas, a las cuales pertenecen los autores previamente citados. Sin embargo, la irrupción en la música de cada vez más nuevas tendencias de composición, la ampliación hacia nuevos lenguajes sonoros, la inclusión de novedosas técnicas y reglas compositivas que ampliaban las fronteras de las tradicionales concepciones y percepciones de lo que es o no es música, generaron que la perspectiva de la educación musical también se transformara, o por lo menos incluyera otros elementos musicales (Espinosa, 2007, p.95).

Ya para 1970 los cambios en la música contemporánea eran evidentes y con ellos la educación musical. En Francia las nuevas pedagogías musicales que se aplicaron, estaban basadas en tres ideas: la primera se centraba en la música de ruidos, que tiene que ver con la experimentación sonora que los niños hacen a edades tempranas; la segunda es la música que carece de ritmo o melodía, algo más cercano a lo que comenzaba a componerse en ese momento y la tercera es el hecho de que ser músico no es necesariamente saber de música (Espinosa, 2007, p.96).

Dentro de estos jóvenes compositores que comenzaron a tejer nuevas propuestas encontramos en Canadá a Raymond Murray Schafer, quien generó nuevas herramientas de enseñanza musical y

experimentación sonora. Posteriormente, en América Latina se suma Violeta Hemsy de Gainza educadora musical argentina que hace un gran aporte a la investigación sobre el uso de la improvisación musical en el aula y de la cual tomo elementos para la construcción de mi metodología de observación de clase.

### **1.3.1 Raymond Murray Schafer: Analizando nuevas sonoridades**

R. Murray Schafer compositor, escritor, educador y pedagogo musical canadiense, reconocido por trabajos sobre paisaje sonoro y la limpieza de oídos entre otros, en los cuales muestra toda una forma de educación musical creativa y enfocada en temas de percepción sonora. Como él mismo menciona, no solo es el aprender, sino el sentir, el dudar, el replantearse infinidad de conductas mecánicas a las cuales estamos habituados (Schafer, 1969, p.9).

Murray Schafer (1967) 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 ésta como una herramienta 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 del sonido deben ser verificadas empíricamente, produciendo sonidos y examinando los resultados... Las habilidades improvisadoras 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 (p.11).

Si esto lo aplicamos a la educación musical, podríamos decir que sin importar cuál es el resultado de una improvisación, el simple hecho de realizarla ya nos pone en 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; trabajándola con constancia y esmero los resultados pueden ser gradualmente mejores y más atractivos.

Otro ejemplo de Schafer (1965) sobre improvisación lo encontramos en su libro llamado “El compositor en aula” donde plantea:

El verdadero propósito de esta discusión fue descubrir una manera de liberar las dotes improvisatorias (sic) 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...  
(p.23)

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. En ello vemos la importancia que le da al tema, al material o la fuente de la improvisación, en estos casos, totalmente extramusicales.



Con todo esto, aborda aquellos momentos iniciales de la improvisación, 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. En estos momentos, Schafer utiliza temas 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 aunque el uso de la improvisación no es la finalidad de su trabajo, sí está presente en el proceso de esta actividad musical y, sin duda, como herramienta de apoyo para la enseñanza. 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.

Recopilando los elementos de Schafer propongo para mi categorización lo expuesto en la tabla 6.

<b>Raymond Murray Schafer</b>		
<b>¿Con qué?</b>	<b>¿Para qué?</b>	<b>¿Cómo?</b>
Materiales o fuentes de la improvisación.	Objetivos del uso de la improvisación.	Técnicas o carácter de la improvisación.
• <b>Sonido.</b>	• <b>Desarrollar el criterio personal de los alumnos.</b>	• <b>Estimular la curiosidad.</b> • <b>La exploración sonora.</b> • <b>La investigación sonora.</b> • <b>Desarrollar el criterio personal de los alumnos.</b> • <b>Imitar a la naturaleza.</b>

*Tabla 6. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Schafer.*

### 1.3.3 Violeta Hemsy de Gainza: Improvisación, expresión y juego

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.

Hemsy propone un desglose del proceso de la improvisación musical que bien puede ayudarnos a comprender ¿cómo se está aplicando en la educación musical actual? ¿Con qué elementos musicales se está trabajando la improvisación? y ¿para qué se lleva a cabo esta enseñanza? Estas tres preguntas son las mismas que he utilizado para la categorización de cada uno de los autores anteriormente mencionados, y que retomaré en el capítulo dos de esta tesis en la elaboración de mi diseño metodológico para la observación y análisis de la improvisación como herramienta didáctica. En este trabajo de Violeta Hemsy (1983, p.12-13) se encuentran similitudes con Dalcroze. Al igual que él, expone que la improvisación tiene tres elementos que son: las fuentes o materiales de la improvisación, las técnicas de la improvisación y el carácter u objetivo implícito de la improvisación.

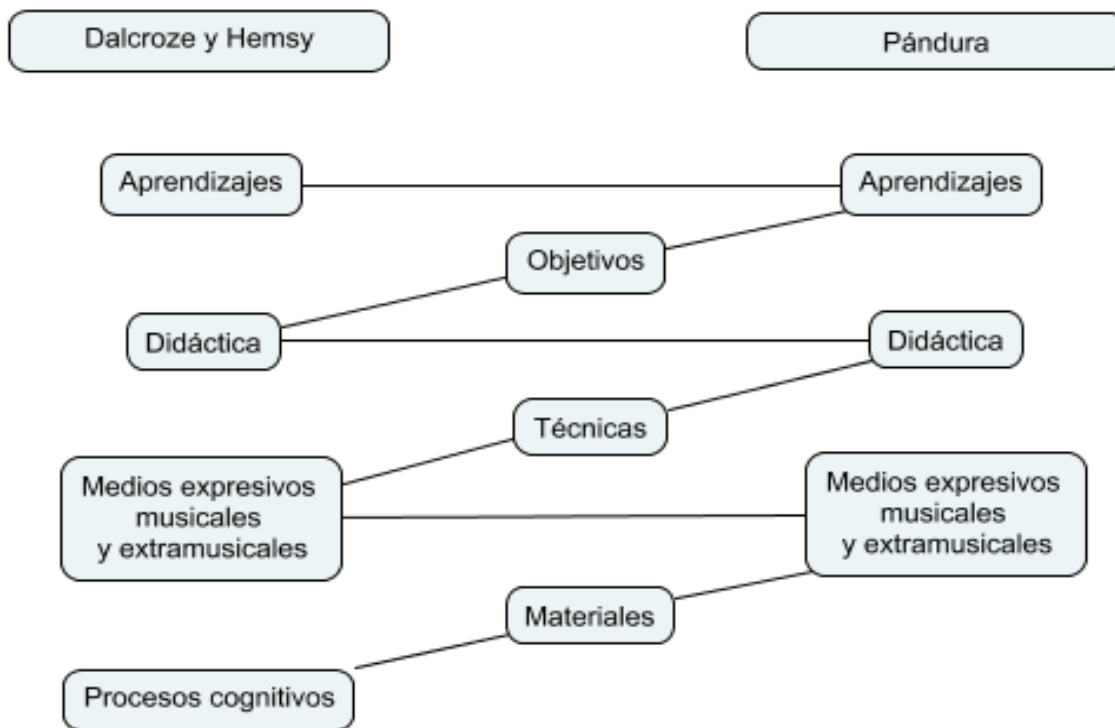
Hemsy (1983, p.11-17) clasifica a **las fuentes o materiales** de la improvisación como aquellas que el improvisador extrae de su medio ambiente como materiales sonoros y musicales, o del bagaje musical internalizado. Por el contrario, desde mi clasificación considero que esa descripción pertenece a procesos cognitivos que están más relacionados con la capacidad de asimilar y procesar datos, valorando y sistematizando la información a la que se accede a partir de

la percepción, las experiencias y la memoria, que a los elementos fundamentales de la música como son el sonido, el ritmo, la melodía y la armonía entre otros (Pérez y Merino, 2013).

**Las técnicas de la improvisación** son expuestas en dos categorías: musicales o específicas, que son los elementos fundamentales de la música como el sonido (materia prima), ritmo (o duración), melodía y armonía (sucesiones o yuxtaposiciones sonoras), forma (organización), género y estilo; y las extras musicales o generales referidas al mundo externo (impresiones de formas, volumen, color, textura, densidad; referencias a objetos, a hechos de la naturaleza, etc.). Para mi categorización estos elementos pertenecen al ámbito de los materiales o elementos de la música, a excepción del género y estilo que sí son pertinentes en este rubro.

En el tercer ámbito llamado **carácter u objetivo implícito de la improvisación** se encuentran, al igual que en Dalcroze, la imitación, reproducción o copia de los modelos vigentes o preestablecidos y la creación, producción o inventiva de modelos propios, que en mi categorización están más emparentadas con las técnicas o la didáctica. Hay que mencionar, además que Violeta Hemsy habla de una clasificación por consigna que “apunta directamente o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar, activar, canalizar, orientar, aportar conciencia al proceso improvisatorio” (Hemsy, 1983, p.25) lo cual también tiene cabida en mi categoría de las técnicas o didácticas.

En la ilustración 2 muestro este comparativo en relación a las propuestas de Dalcroze y Hemsy con las propuestas en mi metodología:



**Figura 2. Comparación de ámbitos propuestos por Dalcroze, Hemsy y Pándura en relación al diseño metodológico para la observación y análisis de la improvisación.**

Fuente: Elaboración propia

Se puede observar que los mismos elementos se mueven alrededor de los materiales, técnicas y objetivos, aunque Dalcroze y Hemsy comienzan con los procesos cognitivos y terminan con la didáctica, sin mencionar a los aprendizajes como tal, ya que éstos los asumen como la finalidad de su metodología, más específicamente, como el aprendizaje total de la música.

Otro punto importante mencionado por Violeta Hemsy es que 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 logrará reconfigurarse o recomponerse en el proceso de expresión. Durante la improvisación se absorben materiales

auditivos y recursos musicales, pero principalmente se adquieren experiencias, conocimientos y destrezas.

Recopilando los ámbitos de Hemsy propongo para mi categorización lo expuesto en la tabla 7.

<b>Violeta Hemsy de Gainza</b>		
<b>¿Con qué?</b>	<b>¿Para qué?</b>	<b>¿Cómo?</b>
Materiales o fuentes de la improvisación. <i>Las fuentes o materiales</i>	Objetivos del uso de la improvisación. <i>Carácter u objetivo</i>	Técnicas o carácter de la improvisación. <i>Técnicas de la improvisación: tema, consigna o regla de juego</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Materiales sonoros</b> (extraídos de su medio ambiente o de bagaje musical internalizado)</li> <li>• <b>Elementos de la música.</b></li> <li>• <b>Sonido</b> (materia prima)</li> <li>• <b>Ritmo</b> (duración)</li> <li>• <b>Melodía y armonía</b> (sucesiones o yuxtaposiciones sonoras)</li> <li>• <b>Forma</b> (organización)</li> <li>• <b>Extramusicales o generales</b> (impresiones de formas, volumen, color, textura, densidad; referencias a objetos, a hechos de la naturaleza, etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Generar procesos de asimilación musical y de expresión.</b></li> <li>• <b>Adquirir y desarrollar experiencias, conocimientos y destrezas.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La imitación.</b></li> <li>• <b>Reproducción o copia de los modelos vigentes o preestablecidos.</b></li> <li>• <b>La creación, producción o inventiva de modelos propios.</b></li> <li>• <b>El jugar.</b></li> <li>• <b>La consigna.</b></li> <li>• <b>Géneros y estilo.</b></li> </ul>

Tabla 7. Categorización de ámbitos desde la propuesta de Hemsy.

## 1.4 Hacia la conjunción de las premisas

Como se observa en el trabajo de cada uno de los autores, la improvisación musical está presente en su pensamiento pedagógico musical y se pueden encontrar elementos que tienen relación con el uso de ésta. Al analizar estos elementos se observa que en algunas ocasiones se muestran repetidas veces, en otras se manifiestan con nombres diferentes pero con los mismos usos y

funciones, e incluso algunos se encuentran en varios ámbitos de la clasificación, ya que el enfoque que da cada autor puede ser diferente. Partiendo de estas premisas, en el siguiente capítulo se conformarán las herramientas de análisis y observación de la improvisación, que aplicaré a distintas clases de música en las dos instituciones de enseñanza musical pública; con la finalidad de caracterizar el uso de la improvisación como herramienta de enseñanza musical.

## Capítulo 2

### **2. Diseño metodológico para el análisis del uso de la improvisación en el aula y su caracterización en las instituciones de enseñanza musical**

En el presente capítulo se muestra la conformación de la metodología de la investigación de esta tesis, que va desde la elaboración de la metodología de observación, las herramientas cualitativas como son la observación directa, las notas de campo, el diario de campo y registros de campo, y las herramientas cuantitativas como encuestas y estadísticas. También se presentan los datos de las dos instituciones a investigar, los tiempos dedicados a éstas y la descripción del tipo de estudio que se está realizando.

#### **2.1 La metodología**

Mi propuesta de metodología para la observación del uso de la improvisación en el aula, se basa inicialmente en los parámetros planteados por Violeta Hemsy de Gainza (1983, p.11), con la finalidad de identificar los elementos musicales que se utilizan; los fines que se proponen al emplearla; y las técnicas utilizadas para lograr los objetivos planteados. Esto se puede resumir como: el ¿con qué? que dentro de mi propuesta son los materiales o la materia prima de la improvisación; los ¿cómo? que pertenecen a la técnica o a la didáctica, basada en el uso de la improvisación, empleada durante las clases; y los ¿para qué? que corresponden a los objetivos o aprendizajes deseados. Con esta división de ámbitos conformo la base de mi diseño metodológico para la observación y análisis de la improvisación como herramienta didáctica.

Con base en el análisis de cada uno de los autores revisados en el primer capítulo, defino las categorías más relevantes en el uso de la improvisación y la enseñanza musical, observando grandes coincidencias entre los elementos musicales relacionados con la improvisación, las técnicas y didáctica que sugieren emplear para su aplicación y los objetivos de aprendizaje esperados que ponderan con el uso de la improvisación, tales como se muestra en las siguientes tablas:



<b>¿Con qué? Materiales o fuentes de la improvisación (Elementos musicales y extramusicales)</b>						
<b>Emile Jaques Dalcroze</b>	<b>Carl Orff</b>	<b>Maurice Martenot</b>	<b>Edgar Willemis</b>	<b>Zoltán Kodály</b>	<b>Raymond Murray Schafer</b>	<b>Violeta Hemsy de Gainza</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Estímulo o motivación musicales</b> (elementos de la música como el sonido y el ritmo)</li> <li>• <b>Estímulo o motivación extramusicales</b> (mundo externo como: impresiones de forma, volumen, color, textura, etc. o al mundo interno Como: sentimientos, ideas, impulsos motrices, etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su punto de partida es el ritmo, el cual lo maneja de una manera más próxima a los niños, sin teoría y más vivencial.</li> <li>• <b>Melodías.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El ritmo.</li> <li>• La melodía.</li> <li>• La armonía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El ritmo (física)</li> <li>• La melodía (afectiva)</li> <li>• La armonía (mental)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El ritmo.</li> <li>• La melodía.</li> <li>• La armonía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Sonido</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Materiales sonoros</b> (extraídos de su medio ambiente o de bagaje musical internalizado)</li> <li>• <b>Sonido</b> (materia prima)</li> <li>• <b>Ritmo</b> (duración)</li> <li>• <b>Melodía y armonía</b> (sucesiones o yuxtaposiciones sonoras)</li> <li>• <b>Forma</b> (organización)</li> <li>• <b>Extramusicales o generales</b> (impresiones de formas, volumen, color, textura, densidad; referencias a objetos, a hechos de la naturaleza, etc.)</li> </ul>

*Tabla 8. Comparación de los materiales o fuentes de la improvisación propuestos por los diferentes autores.*

<b>Técnicas o carácter de la improvisación (Didáctica)</b>												
		<b>¿Cómo?</b>										
<b>Emile Jaques Dalcroze</b>		<b>Carl Orff</b>		<b>Maurice Martenot</b>		<b>Edgar Willemms</b>		<b>Zoltán Kodály</b>		<b>Raymond Murray Schafer</b>		<b>Violeta Hemsy de Gainza</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Experiencias colectivas.</li> <li>•Imitando.</li> <li>•Reproduciendo.</li> <li>•Copiando.</li> <li>•Creando e inventado.</li> <li>•Produciendo modelos propios.</li> <li>•Interpretando las ideas o materiales de otros.</li> <li>•Generando una adaptación a un modelo ya existente.</li> <li>•Explorando.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Creando y componiendo con espontaneidad sus propias melodías.</li> <li>•Mediante la acción de jugar e improvisar.</li> <li>•Variaciones de ritmo.</li> <li>•Modificaciones al acompañamiento.</li> <li>•Improvisación orientada o dirigida.</li> <li>•Improvisación en grupo (consenso grupal para la aceptación de los aportes de cada participante).</li> <li>•Adecuación de las formas y aspectos musicales que los alumnos consideren de importancia.</li> <li>•Elaboraciones colectivas.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Juegos de canto libre.</li> <li>•Reproducción vocal.</li> <li>•Imitación espontánea.</li> <li>•Transporte.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hábitos y repeticiones.</li> <li>•Creación musical.</li> <li>•Vivencia musical (praxis).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ejercicios de entonación.</li> <li>•Creación.</li> <li>•Ejecución.</li> <li>•Juegos de preguntas y respuestas.</li> <li>•Canto.</li> <li>•Expresión de gestos por medio de la mano (fonominia).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Estimular la curiosidad.</li> <li>•La exploración sonora.</li> <li>•La investigación sonora.</li> <li>•Desarrollar el criterio personal de los alumnos.</li> <li>•Imitar a la naturaleza.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•La imitación.</li> <li>•Reproducción o copia de los modelos vigentes o preestablecidos.</li> <li>•La creación, producción o inventiva de modelos propios.</li> <li>•El jugar.</li> <li>•La consigna.</li> <li>•Generos y estilo.</li> </ul>

*Tabla 9. Comparación de las técnicas o didáctica de la improvisación propuestos por los diferentes autores.*

¿Para qué? Objetivos del uso de la improvisación (Aprendizajes)						
<b>Emile Jaques Dalcroze</b>	<b>Carl Orff</b>	<b>Maurice Martenot</b>	<b>Edgar Willemms</b>	<b>Zoltán Kodály</b>	<b>Raymond Murray Schafer</b>	<b>Violeta Hemsy de Gainza</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>·Flexibilidad muscular.</li> <li>·Precisión de los movimientos corporales.</li> <li>·Rapidez de comprensión.</li> <li>·Rapidez de decisión.</li> <li>·Concentración sin esfuerzo.</li> <li>·Concepción inmediata de planes.</li> <li>·Tiempos de respuesta</li> </ul> <p>Establecer comunicaciones <i>directas</i> entre el alma que vibra, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, las manos y los brazos que ejecutan.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Agudeza auditiva.</li> <li>·Sensibilidad.</li> <li>·Facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Fomentar la creación musical propia.</li> <li>·Desarrollo de la creatividad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Acercamiento musical sensorial antes que intelectual (praxis)</li> <li>·Agudizar la percepción auditiva.</li> <li>·Memoria musical.</li> <li>·Desarrollo de automatismo.</li> <li>·Desarrollo de reflejo muscular condicionado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Reflejos condicionados o automatismos (traer de manera inmediata una idea sonora gestada en nuestro pensamiento)</li> <li>·La transición de lo inconsciente a la toma de conciencia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Escuchar inteligentemente.</li> <li>·Generar una atmósfera de confianza y aceptación entre los compañeros y el maestro.</li> <li>·Componer.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Desarrollar el criterio personal de los alumnos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Generar procesos de asimilación musical y de expresión.</li> <li>·Adquirir y desarrollar experiencias, conocimientos y destrezas.</li> </ul>

Tabla 10. Comparación de los objetivos del uso de la improvisación para el aprendizaje propuestos por los diferentes autores.

Como se puede observar en las tablas 8, 9 y 10, la comparación entre los elementos propuestos por los diferentes autores revisados tienen grandes coincidencias entre sí, por lo cual al hacer una síntesis de éstos podemos mencionar que en los materiales (o los ¿con qué?) encontramos: el uso del ritmo, la melodía y la armonía; motivaciones extramusicales extraídas del medio ambiente como: impresiones de formas, volumen, color y textura; o sentimientos e ideas. En la didáctica (o los ¿cómo?) está el uso de la imitación, el transporte, la exploración sonora, la reproducción vocal, las variaciones rítmicas y melódicas, el juego, la composición colectiva, la creación, producción o inventiva de modelos propios, entre otros. Y en los aprendizajes (o los ¿para qué?), se ubican el desarrollo de la creatividad, la memoria musical, el desarrollo de automatismos, la rapidez de comprensión, la mejora de la escucha, la concentración y la transición de lo inconsciente a la toma de conciencia, así como algunos otros elementos propuestos que son propios de cada autor.

Considerando ahora estos elementos, expongo una serie de categorías de observación que en conjunto generan el cuerpo metodológico de esta tesis, y que serán parte de las herramientas cualitativas a emplear para la investigación y caracterización del uso de la improvisación en las dos instituciones de educación pública examinadas.

<b>¿Con qué? Materiales o fuentes de la improvisación (Elementos musicales y extramusicales)</b>		
<b>Categoría</b>	<b>Características</b>	<b>Subcategorías</b>
<b>Sonido</b>	Como materia prima de la música, que va desde el ruido hasta el sonido controlado, utilizando las cualidades de éste.	Timbre
		Duración
		Intensidad
		Altura
		Ruido
<b>El ritmo</b>	Como el orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo, hasta su asociación con el movimiento corporal.	Movimiento Corporal
		Figuras Rítmicas
		Compases Rítmicos
<b>La melodía</b>	Como la sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo expresan una idea musical.	Intervalos
		Escalas
		Modos
		Otros
<b>La armonía</b>	Como la parte de la música que estudia la formación y combinación de los sonidos.	Acordes
		Cadencias
		Progresiones
<b>Estímulo o motivación extramusicales o generales</b>	Mundo externo como: impresiones de formas, volumen, color, textura, densidad; referencias a objetos, a hechos de la naturaleza, etc.	Formas (físicas)
		Volumen
		Color
		Textura
		Densidad
		Objetos
	Mundo interno como: sentimientos, ideas, impulsos motrices, etc.	Naturaleza
		Sentimientos
		Ideas
		Impulsos motrices
<b>Materiales sonoros</b>	Extraídos de su medio ambiente (paisaje sonoro) o de bagaje musical internalizado.	Otros
		Paisajes sonoros
<b>Forma musical</b>	Referente a la organización o a la estructura musical.	Bagaje musical
		Ausente
		Inducida
		Pre-establecida

Tabla 11. Categorías de observación de clase para la identificación del uso de elementos musicales y extramusicales en relación a la improvisación musical.

<b>¿Cómo? Técnicas o carácter de la improvisación (Didáctica)</b>			
<b>Categoría</b>	<b>Características</b>	<b>Subcategorías</b>	
<b>Juego</b>	Como una acción o actividad que generalmente ejercita alguna capacidad o destreza y que se hace con el fin de divertirse o entretenerse.	Cantando	
		Rítmico	
		Melódico	
		Instrumental	
		Imitando-Copiando	
		Otro	
<b>Creación musical</b>	Creando y componiendo con espontaneidad sus propias melodías así como con producción o inventiva de modelos propios.	Composición	
<b>Improvisación en grupo</b>	Como experiencias colectivas.	Trabajo en equipos	
		Consenso grupal	
		Composiciones colectivas	
		Preguntas y respuestas	
<b>Adecuación y Adaptación</b>	Adecuación de las formas y aspectos musicales que los alumnos consideren de importancia para generar adaptaciones a modelos ya existentes.	Arreglos	
		Variaciones rítmicas	
		Variaciones melódicas	
		Variaciones armónicas	
		Variaciones tímbricas	
		Variaciones de dinámica	
		Transporte melódico	
		Transporte armónico	
		Otros	
<b>Vocal (canto)</b>	Como una apropiación del sonido ligándolo a sensaciones musculares vocales.	Reproducción vocal	
		Ejercicios de entonación	
		Juegos de cantos libres	
		Vivencia musical (Praxis)	
<b>Instrumental</b>	Como una extensión sonora del cuerpo.	Reproducción instrumental	
		Hábitos y repeticiones	
		Exploración sonora	
		Vivencia musical (Praxis)	
<b>Consigna</b>	Apunta directamente o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar, activar, canalizar, orientar, aportar conciencia al proceso improvisatorio.	Por objeto o tema	Musicales
			Extramusicales
		Por dinámica o técnica de trabajo	Implícita (libre)- Explícita
			Individual-Grupal
			Abierta-Cerrada
			Simple- Compuesta
		Por nivel o Formalización	Única-Seriada
			Forma ausente (Libre)
			Forma inducida (Dirigida)
		Por estilo	Forma pre-establecida (Controlada)
			Libre
			Investigación
			Descripción
Imitación- Correspondencia			
Juego con reglas			
		Automatismo	

<b>Gesto</b>	Como una expresión corporal o movimiento corporal.	Corporal
		Fonomimia
		Otros
<b>Géneros y estilo</b>	Como una delimitante de pautas más o menos estrictas de marco histórico y estilístico comportamiento musical.	Barroco
		Clásico
		Contemporáneo
		Jazz
		Otros

Tabla 12. Categorías de observación de clase para la identificación del uso de la didáctica elementos musicales y extramusicales en relación a la improvisación musical.

<b>¿Para qué? Objetivos del uso de la improvisación (Aprendizajes)</b>		
<b>Categoría</b>	<b>Características</b>	<b>Subcategorías</b>
<b>Comprensión musical</b>	La transición de lo inconsciente, la toma de conciencia y la consciencia.	Rapidez de comprensión
		Generar procesos de asimilación musical
		Concentración sin esfuerzo
<b>Mejora de la escucha</b>	Agudizar la percepción auditiva.	Escuchar inteligentemente
		Memoria auditiva
<b>Reflejos musculares condicionados o automatismos</b>	Establecer comunicaciones <i>directas</i> entre el alma que vibra, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, las manos y los brazos que ejecutan (traer de manera inmediata una idea sonora gestada en nuestro pensamiento)	Rapidez de decisión y tiempo de respuesta
		Flexibilidad muscular
		Desarrollo de reflejo muscular condicionado (lectura)
		Desarrollo de automatismos o reflejos condicionados (escucha)
		Precisión de los movimientos corporales
		Concepción inmediata de planes
<b>Composición</b>	Creación de obras musicales.	Fomentar la creación musical propia
		Desarrollo de la creatividad
<b>Expresión</b>	Como la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.	Comunicación
		Descarga o catarsis
<b>Sensibilidad</b>	Como la capacidad para percibir sensaciones a través de los sentidos.	Acercamiento musical sensorial antes que intelectual (praxis)
		Generar procesos de asimilación musical
<b>Estimular</b>	Como generador (intrínseco)	Curiosidad
		Inventiva
		Imaginación

<b>Adquisición y desarrollo</b>	Como un proceso de saberes musicales.	Experiencias
		Conocimientos
		Destrezas
		Criterios personales
		Confianza y aceptación entre compañeros
		Memoria musical

*Tabla 13. Categorías de observación de clase para la identificación de los aprendizajes esperados en relación a la improvisación musical.*

Como se puede apreciar, las categorías de observación propuestas son el resumen del análisis de los autores previamente mencionados. En ellas se hace una descripción de cada categoría para aportar claridad y comprensión del elemento en cuestión y a su vez se divide en subcategorías que permiten realizar un mejor análisis de la observación del uso de la improvisación en el aula. Las categorías y subcategorías que se exponen son las identificadas dentro de las propuestas de los autores revisados, pero queda abierta la posibilidad de agregar nuevos elementos a la metodología de observación, si éstos aparecieran dentro de las clases observadas.

Otro rasgo importante a mencionar es la división que se hizo de tres ámbitos que partieron de la propuesta de Hemsy (1983) y que trazan los ejes de la observación que son: los materiales o elementos musicales a emplear, la técnica o la didáctica que el profesor emplea durante la clase y los objetivos o aprendizajes esperados. Con todo ello se documentarán las clases observadas y se generarán los datos necesarios para dar respuesta a algunas de las preguntas de esta tesis.



## **2.2 Características generales de la metodología de investigación y sus herramientas**

En lo que toca al tipo de investigación, podemos referirla como una investigación de estudio de caso colectivo según la clasificación propuesta por Stake (2005) Se enmarca en el estudio de caso colectivo teniendo en cuenta que el mismo refiere al estudio entorno de dos instituciones de educación musical públicas que coexisten en la Ciudad de México, y su relación con el uso de la improvisación musical dentro de sus aulas. Tratando a cada institución con las mismas herramientas de investigación y parámetros, y solamente haciendo adecuaciones en caso de ser muy necesarias. Por tal motivo los resultados obtenidos pueden ser de fácil comparación, puesto que mantienen las mismas características en cuanto a la forma de recolección de la información.

La plataforma de esta investigación está basada en el uso de técnicas y métodos en su mayoría de naturaleza cualitativos (López-Cano y San Cristóbal, 2014; Fuertes, 2011; Valverde, 1993; Gutiérrez, 2008), que ayudan a elaborar una descripción y una comprensión interpretativa sobre el uso de la improvisación en el aula. La técnica de trabajo cualitativo principalmente empleada es la *observación directa* de clases musicales, la cual también ha sido apoyada por registros audiovisuales para poder realizar un mejor análisis de éstas. Otro método de registro fundamental en esta investigación ha sido el *cuaderno y diario de campo* en el cual he registrado desde las notas de campo de mis observaciones, pláticas con docentes y alumnos, hasta mis reflexiones posteriores a cada clase.

Sin embargo, también se hizo uso de herramientas cuantitativas (López-Cano y San Cristóbal, 2014; Fernández, 2007) como son las encuestas (anexos 1, 2 y 3) realizadas a los estudiantes de

las dos instituciones, para saber su conocimiento y dominio del tema, sus opiniones y su práctica dentro de las instituciones; así como conocer por medio de ellos las mejores opciones de clases impartidas dentro de estas instituciones para llevar a cabo la observación. De igual forma, a partir de estas encuestas se elaboraron estadísticas que permitieron la medición y caracterización de los rasgos más relevantes del tema dentro de cada una de las instituciones.

Por otra parte la investigación documental siempre ha estado presente, principalmente en la elaboración de la metodología de observación y posteriormente en la revisión de los planes y programas de estudio de las dos instituciones investigadas.

### **2.2.1 Las instituciones**

Para la realización de esta tesis se consideraron inicialmente, dentro de un variado abanico de posibilidades, a cinco instituciones de educación musical de la Ciudad de México que se fueron descartando hasta establecer una muestra de solo dos de ellas, tomando principalmente a consideración su oferta educativa y la diferencia de dependencia gubernamental a la que pertenecen. No obstante, existieron otros factores que encaminaron este trabajo a esas dos opciones como son: el tiempo disponible para la realización de este trabajo, los trámites burocráticos para el acercamiento a las instituciones y, circunstancias ajenas a nosotros como fue el sismo ocurrido el pasado 19 de septiembre de 2017 en la Ciudad de México, y por el cual algunas instituciones suspendieron actividades, las cuales han ido restableciendo paulatinamente, por tal motivo el trabajo dentro de éstas no se pudo realizar.

### **2.2.1.1 Facultad de Música de la UNAM**

Dentro de las instituciones a observar para este trabajo de investigación se encuentra la ahora Facultad de Música (FAM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fundada en el año de 1929. Es responsable de formar profesionales en música en: la investigación etnomusicológica y musicológica; en la educación musical en los ámbitos de la enseñanza, promoción y extensión de la música; y en la música de concierto en los campos de la composición, la interpretación, la docencia y la difusión. Actualmente, en la Facultad de Música se imparten distintos niveles de enseñanza musical: el Ciclo de Iniciación Musical (CIM), Cursos de Extensión, el Ciclo Propedéutico, Técnico Instrumentista, Licenciatura, así como Posgrado, el cual comprende Maestría y Doctorado (FAM, 2018).

### **2.2.1.2 Escuela Superior de Música del INBA**

La Escuela Superior de Música (ESM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) nació como una serie de cursos nocturnos del Conservatorio Nacional de Música ante la problemática de atender a una parte de la población proletaria de México en el año de 1922, pero fue hasta el año de 1940 que la institución se segregó del Conservatorio y para el año de 1969 adquiere su nombre actual. La Escuela Superior de Música ofrece 22 especialidades en cuatro niveles de estudio, básico, técnico, medio superior y superior, que abarcan las áreas de Instrumentista, Canto Operístico, Composición, Música antigua, Dirección y Jazz (ESM, 2018).

### 2.2.2 Procedimientos de recopilación de los datos

Aunque la investigación se realiza en dos instituciones, se desarrollaron varias etapas de recolección de datos, involucrando con esto a diferentes participantes dentro del proceso. Primeramente, mencionaré el análisis documental de los planes y programas de estudio de las instituciones, los cuales se encuentran en las páginas de internet de cada una de las instituciones (FAM, 2018; ESM, 2018) y disponible a cualquier persona que quiera consultarlos, excepto el programa del nivel básico de la ESM, el cual no pudo ser localizado ni en el formato físico. Otro caso de omisión para esta investigación fue la carrera de “*Técnico en reparación y afinación de pianos*” que se imparte en la ESM, puesto que el área mantiene un enfoque diferente a la práctica musical, por tal motivo también quedó excluido del análisis comparativo de los planes y programas de estudio. Exceptuando estos dos casos, a los restantes se les hizo la revisión de las materias pertenecientes a los ejes de la práctica y teoría musical de todas y cada una de las áreas de estudio restantes ofertadas en las escuelas.

En segundo lugar, mencionaré el trabajo estadístico de las encuestas que se realizó en cada institución. Cabe mencionar que se hizo una división por cada uno de los niveles educativos que ofrecen las instituciones y se aplicó la encuesta en tres de ellos, mismos que son nivel Básico o Cursos de Iniciación Musical (CIM), Nivel Medio Superior o Propedéutico y Nivel Superior o Licenciatura. Dado que no existía un comparativo de nivel de Posgrado entre las instituciones, decidí dejar fuera de la investigación estadística de las encuestas en este nivel educativo, aunado a la constante movilidad de los estudiantes, lo que dificultaba los tiempos de recolección y procesamiento de datos.

La recolección de datos la realicé personalmente entrevistando a uno por uno de los encuestados a excepción del nivel de iniciación musical de la FAM, ya que en gran medida se recabó la información en sus salones de clase, dentro de las materias grupales como Conjuntos Corales y Solfeo, de modo que pudo aplicarse la encuesta a un gran número de alumnos. El levantamiento de encuestas se dio en la FAM entre los semestres de 2018-1 y 2018-2 y en la ESM en el semestre de 2018-2.

Como tercera acción de recolección de datos realicé la observación de dos clases de música con características similares. En la Facultad de Música de la UNAM observé el “*Taller de ensamble de Jazz*” impartido por el profesor de saxofón Remi Álvarez. El taller está abierto a cualquier participante con un nivel musical medio y alto, estando sujetos los aspirantes a una audición al inicio de cada semestre. Entre los participantes del taller se pueden encontrar desde alumnos de la FAM de propedéutico y Licenciatura, hasta alumnos provenientes de la ESM y otras instituciones de educación musical.

En la ESM observé la clase de “Jazz ensamble I y II” impartida por el profesor de contrabajo Sósimo Hernández. La asignatura pertenece a la carrera de Licenciatura en Jazz y se imparte en el tercero y cuarto año de la misma; por lo que pude apreciar un alto nivel musical de los alumnos.

El número de clases observadas para las dos instituciones fue de cinco sesiones con duraciones de dos horas aproximadamente en cada una. El periodo semestral en el que se realizaron las observaciones fue de 2018-1 en la FAM y para la ESM durante el periodo escolar 2018-2.

### **2.2.3 Procedimientos de análisis de los datos**

La revisión de los planes y programas de estudio estuvo enfocada en la identificación de aquellas asignaturas que hacían mención de algún tema, subtema, o estrategia de trabajo relacionado con el uso de la improvisación musical y una vez identificados se clasificaron en cuadros (anexos 1-8) para una mayor comprensión de estos. Por otra parte, el procedimiento de transcripción y organización de los datos recabados para los planes y programas de estudio, es en el caso de la FAM a través de dos tablas con el título de análisis de programas de licenciatura y propedéutico (tablas 14 y 15) y dos gráficas porcentuales; mientras que en el nivel de CIM, dado que los planes y programas de estudio son muy pequeños, solo se hace una breve descripción. En cuanto a la ESM, los datos se organizan en dos tablas con el título de análisis de programas de licenciatura y nivel medio superior (tablas 16 y 17) y dos gráficas porcentuales, mientras que en el nivel básico no se pudo localizar información.

Las encuestas están analizadas estadísticamente y presentadas en gráficas porcentuales. Estas encuestas constan de cuatro preguntas cerradas (anexo 1, 2 y 3) que se realizaron al 30% de la población (López-Cano y San Cristóbal, 2014; Fernández, 2007) de los tres niveles educativos en las dos instituciones. Por cada pregunta se presentan cuatro gráficas, una por cada nivel educativo de la institución y una gráfica de resultado general. Además, en la tercera pregunta de las encuestas se agregó una quinta gráfica que muestra el análisis estadístico del repertorio más recurrentemente utilizado en las instituciones donde se emplea el uso de la improvisación.

Por último, mencionaré en la recolección de datos la observación de las clases que de inicio se registran y muestran en las herramientas presentadas en este capítulo, siendo comentadas dentro de las mismas tablas y posteriormente en comparación de una institución a la otra.

De esta manera la metodología de mi trabajo se ha ido conformando para aportar los datos que darán las respuestas necesarias a la problemática planteada.

## **Capítulo 3**

### **3. Caracterización del uso de la improvisación en las instituciones de enseñanza musical**

En este capítulo se muestran las características que tiene el uso de la improvisación dentro de las instituciones de enseñanza musical analizadas, así como la concepción que se tiene de ésta por los estudiantes y el acercamiento que experimentan dentro del aula, aplicando la metodología descrita en el capítulo 2.

Primero, se analizan los planes y programas de las dos instituciones para conocer cuál es la presencia de la improvisación dentro de éstos. Posteriormente se presentan las estadísticas de las encuestas realizadas a los estudiantes para conocer su percepción sobre el tema y saber hacia dónde está enfocada la práctica de la improvisación en las aulas; para enseguida ubicar las asignaturas y a los profesores a observar en impartición de cátedra, que hacen un mayor uso de ésta o mantienen más empatía con la práctica de la improvisación en la enseñanza musical.

#### **3.1 Los planes y programas**

Para la comprensión y caracterización de la improvisación musical en estas dos instituciones, es necesario hacer una revisión y análisis de los planes y programas de estudios vigentes. Esto con miras a identificar las áreas que proponen o manifiestan su aplicación, desde la práctica hasta la teoría, para posteriormente realizar una comparación con las encuestas realizadas a los estudiantes, lo cual nos pondría en contexto con la realidad en las aulas.



Para la revisión de los planes y programas de estudio se tomó en cuenta solamente las materias correspondientes a la línea de formación musical en las áreas del conocimiento pertenecientes a Interpretación y Estructura Musical de la FAM, mientras que para la ESM las materias revisadas fueron las de características teórico-prácticas que abarcan en su mayoría las áreas de Especialidad, Teórico/Musical, Instrumento Complementario y Música Grupal.

### **3.1.1 Análisis de los planes y programas de la Facultad de Música**

Revisando los planes y programas de la FAM se puede observar que la improvisación tiene una escasa presencia dentro de los aprendizajes y habilidades a desarrollar que se les ofrece a los estudiantes, y en algunas carreras incluso es nula.

La presencia de la improvisación musical como un área de estudio solamente se puede encontrar en los posgrados, y es con un seminario optativo que se oferta para instrumentistas, pero que de igual manera no siempre se encuentra disponible. La otra opción, aun que no esta en los planes de estudio, es en los talleres de educación continua que se ofrecen los sábados en un taller de ensamble de Jazz impartido por el saxofonista Remi Álvarez y que es tomado en su mayoría por alumnos externos de la facultad, del cual fui participante durante varios cursos.

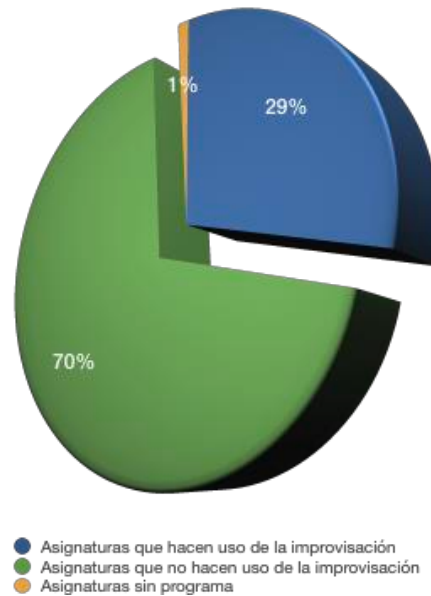
Sin embargo, la improvisación existe inmersa en los programas de diferentes asignaturas de las licenciaturas de música, donde figura como parte de los objetivos generales, objetivos particulares, unidades didácticas, temas o incluso sugerencias didácticas al final de algunos programas (anexo 4) por ejemplo en la asignatura de *Instrumento VI Guitarra* impartida en el 6º semestre de la licenciatura de Educación Musical, aparece en los objetivos particulares: “Desarrollar habilidades

relativas a la improvisación con escalas modales”, así como en las sugerencias didácticas “Trabajo grupal sobre improvisación” (FAM, 2018) Ejemplos similares a estos son los que se pueden encontrar en los programas de estudio con respecto al uso de la improvisación. En la tabla 14 podemos observar el resultado de este análisis, por área:

<b>Licenciaturas de la FAM</b>		<b>Asignaturas que mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas que no mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas de programas no localizados</b>	<b>Total</b>
<b>Piano</b>		-	<b>10</b>	-	<b>10</b>
<b>Canto</b>		<b>13</b>	<b>67</b>	-	<b>80</b>
<b>Composición</b>		<b>1</b>	<b>21</b>	-	<b>22</b>
<b>Educación Musical</b>		<b>8</b>	<b>32</b>	-	<b>40</b>
<b>Etnomusicología</b>		-	<b>39</b>	<b>1</b>	<b>40</b>
<b>Instrumentista</b>	<b>Acordeón</b>	-	<b>8</b>	-	<b>8</b>
	<b>Arpa</b>	-	<b>12</b>	-	<b>12</b>
	<b>Órgano y Clavecín</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	-	<b>22</b>
	<b>Cuerdas, percusión y alientos</b>	<b>72</b>	<b>50</b>	-	<b>122</b>
	<b>Guitarra</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	-	<b>12</b>
<b>Tronco Común</b>		<b>8</b>	<b>22</b>	-	<b>30</b>
<b>Optativas</b>		<b>2</b>	<b>24</b>	<b>5</b>	<b>31</b>
<b>Total</b>		<b>122</b>	<b>301</b>	<b>6</b>	<b>429</b>

*Tabla 14. Análisis de programas de licenciatura de la FAM que contemplan el uso de la improvisación musical.*

Para las licenciaturas se analizaron un total de 429 (FAM, 2018) asignaturas que dieron como resultado porcentual 29% de asignaturas con uso de la improvisación, 70% de asignaturas sin uso de la improvisación y 1% de asignaturas que no se pudo localizar el programa (gráfica 1).



Gráfica 1. Resultados del análisis de los programas de estudio a nivel licenciaturas de la FAM

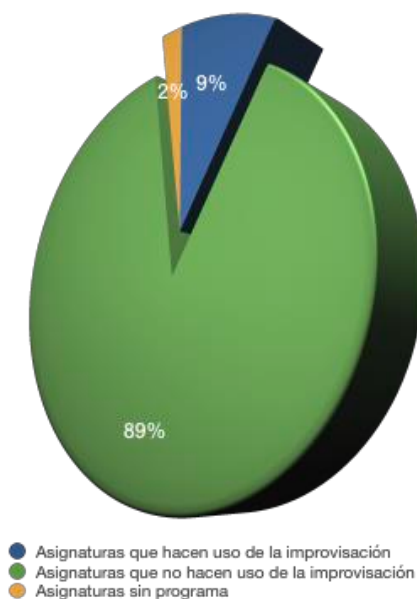
En el caso del nivel propedéutico, el principal trabajo con la improvisación se da en materias del tronco común como solfeo y entrenamiento auditivo, aunque también se pueden observar en la práctica instrumental de áreas como etnomusicología, educación musical, piano y clavecín, haciendo mención de ella solamente como temas y subtemas a trabajar y en una par de ocasiones apareciendo como sugerencias didáctica para los profesores (anexo 5). De un total de 277 materias prácticas en los planes y programas de la FAM nivel propedéutico, la improvisación aparece en 24 de ellas, tal y como se puede observar en la tabla 15.

<b>Propedéutico FAM</b>	<b>Asignaturas que mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas que no mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas de programas no localizados</b>	<b>Total</b>
<b>Piano</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>-</b>	<b>8</b>
<b>Canto</b>	<b>-</b>	<b>14</b>	<b>-</b>	<b>14</b>
<b>Composición</b>	<b>2</b>	<b>13</b>	<b>-</b>	<b>15</b>
<b>Educación Musical</b>	<b>6</b>	<b>30</b>	<b>-</b>	<b>36</b>
<b>Etnomusicología</b>	<b>8</b>	<b>18</b>	<b>6</b>	<b>32</b>
<b>Acordeón</b>	<b>-</b>	<b>6</b>	<b>-</b>	<b>6</b>

<b>Instrumentista</b>	<b>Arpa</b>	-	<b>6</b>	-	<b>6</b>
	<b>Órgano y Clave</b>	<b>1</b>	<b>19</b>	-	<b>20</b>
	<b>Cuerdas, percusión y aientos</b>	-	<b>115</b>	<b>1</b>	<b>116</b>
	<b>Guitarra</b>	-	<b>6</b>	-	<b>6</b>
<b>Tronco Común</b>		<b>6</b>	<b>12</b>	-	<b>18</b>
<b>Optativas</b>		-	-	-	
<b>Total</b>		<b>24</b>	<b>246</b>	<b>7</b>	<b>277</b>

Tabla 15. Análisis de programas del propedéutico de la FAM que contemplan el uso de la improvisación musical.

En porcentaje del uso de la improvisación musical dentro de las asignaturas del propedéutico no alcanza siquiera el 10% tal y como se muestra en la gráfica 2:



Gráfica 2. Resultados del análisis de los programas de estudio a nivel propedéutico de la FAM

En el nivel de Iniciación Musical (CIM) la improvisación aparece en la asignatura de solfeo básico III y Solfeo I, II y III del área denominada como estructura musical profesionalizante (sic) y únicamente como parte de un objetivo particular y de un tema perteneciente a la rítmica y la métrica, con un enfoque didáctico (anexo 6).

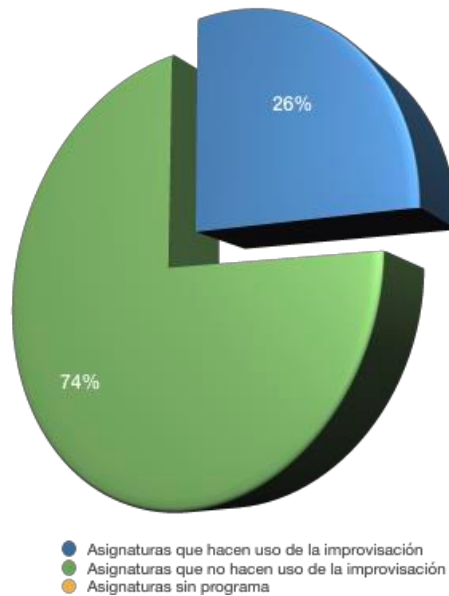
### 3.1.2 Análisis de los planes y programas de la Escuela Superior de Música

Dentro de esta institución la presencia de la improvisación es casi inexistente en las áreas de corte clásico, ya que sólo se menciona en cuatro licenciaturas. Sin embargo, en la licenciatura de órgano perteneciente a la academia de música antigua, aparece una asignatura específica llamada “*Introducción a la Improvisación*” que está enfocada en el aprendizaje de ésta, así como su aplicación como estrategia didáctica para el aprendizaje de elementos musicales como acordes, cadencias, progresiones y contrapuntos, entre otros. Para la carrera de Jazz, sin embargo, la improvisación se encuentra en todos los programas de instrumento y en la mayoría de las asignaturas teórico-prácticas, como se muestra en la tabla 16.

<b>Licenciaturas ESM</b>	<b>Asignaturas que mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas que no mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas de programas no localizados</b>	<b>Total</b>
<b>Piano</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>-</b>	<b>7</b>
<b>Canto Operístico</b>	<b>1</b>	<b>18</b>	<b>-</b>	<b>19</b>
<b>Composición y Composición</b>	<b>-</b>	<b>29</b>	<b>-</b>	<b>29</b>
<b>Música Antigua</b>	<b>1</b>	<b>33</b>	<b>-</b>	<b>34</b>
<b>Instrumentistas</b>	<b>3</b>	<b>83</b>	<b>-</b>	<b>86</b>
<b>Jazz</b>	<b>59</b>	<b>8</b>	<b>-</b>	<b>67</b>
<b>Tronco Común</b>	<b>-</b>	<b>12</b>	<b>-</b>	<b>12</b>
<b>Total</b>	<b>66</b>	<b>188</b>	<b>-</b>	<b>254</b>

Tabla 16 Análisis de programas del Licenciatura de la ESM que contemplan el uso de la improvisación musical.

Para las licenciaturas se analizaron un total de 254 asignaturas que dieron como resultado porcentual 26% de asignaturas con uso de la improvisación y 74% de asignaturas sin uso de la improvisación, tal y como se muestra en la gráfica 3:



Gráfica 3. Resultados del análisis de los programas de estudio a nivel licenciaturas de la ESM

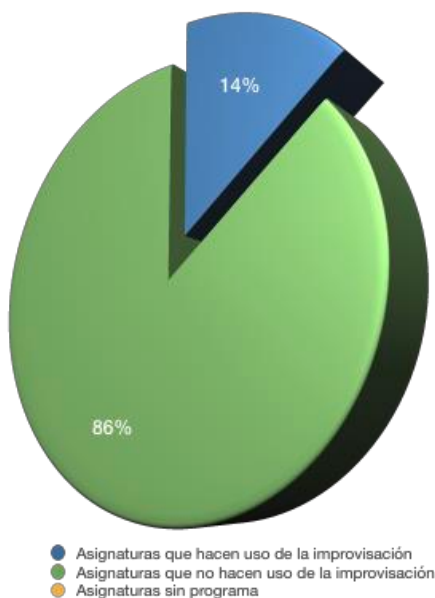
En el área de Jazz se puede observar una mayor incorporación de la improvisación musical, aunque sorprendentemente no existe una asignatura de improvisación como tal, lo que hace que ésta esté inmersa en los diferentes programas de las asignaturas. Cada asignatura de instrumento-jazz menciona en sus propósitos que el alumno: *“Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento”* y posteriormente en los contenidos temáticos, se hacen desgloses de la improvisación según los estilos existentes o los improvisadores más reconocidos del instrumento que se esté estudiando, por ejemplo en la asignatura de Jazz Flauta I (ESM, 2009, p.380) encontramos:

1. “Estudios y práctica de la improvisación en todas las diversas escalas ocupadas en el Jazz.
2. Diversos sistemas para improvisar con las extensiones de los acordes, sustituciones, anticipos y retardos.
3. Métodos y técnica adecuada a las improvisaciones del Jazz.
4. Clichés característicos del Blues aplicados a la improvisación.

5. Aplicación de los conceptos anteriores en 10 temas del repertorio básico del Jazz de los libros Real Book de memoria en donde desarrollará sus improvisaciones.”

Aunque la improvisación musical está más presente en estas carreras, el uso de ella continua estando sujeta a las prácticas de cada maestro y a su didáctica como tal. En el anexo 7 se puede observar con más detalle a las asignaturas que hacen mención del uso de la improvisación en el Nivel Superior (Licenciatura) de la ESM.

En el nivel medio superior la proporción de asignaturas que hacen mención del uso de la improvisación en sus programas, no alcanzó el 15% de un total de 121 asignaturas (ESM, 2005) analizadas, tal y como se muestra en la gráfica 4.



*Gráfica 4. Resultados del análisis de los programas de estudio de nivel medio superior de la ESM*

Además se pudo observar que el número de áreas que hacen uso de la improvisación musical se redujo en comparación con las licenciaturas (tabla 17 y anexo 8).

<b>Nivel Medio Superior</b>	<b>ESM</b>	<b>Asignaturas que mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas que no mencionan el uso de la improvisación en sus programas</b>	<b>Asignaturas de programas no localizados</b>	<b>Total</b>
<b>Piano</b>		-	<b>5</b>	-	<b>5</b>
<b>Música Antigua</b>		-	<b>19</b>	-	<b>19</b>
<b>Dirección y Composición</b>		-	<b>6</b>	-	<b>6</b>
<b>Instrumentistas</b>		<b>2</b>	<b>49</b>	-	<b>51</b>
<b>Jazz</b>		<b>15</b>	<b>18</b>	-	<b>33</b>
<b>Tronco común</b>		-	<b>7</b>	-	<b>7</b>
<b>Total</b>		<b>17</b>	<b>104</b>	-	<b>121</b>

Tabla 17. Análisis de programas del Nivel Medio Superior de la ESM que contemplan el uso de la improvisación musical.

Nota: En el nivel básico de la ESM no se pudo localizar los planes y programas de la institución.

### 3.1.3 Análisis de los datos obtenidos

Tomando en cuenta los datos obtenidos puedo mencionar varios puntos importantes. Uno es que la improvisación musical está muy presente dentro de la parte más formal de las dos instituciones, que son los planes y programas de estudio, y aunque en los planes de estudio solamente se encontró una asignatura destinada a la enseñanza de la improvisación,<sup>2</sup> en los programas se puede observar una gran variedad de usos de ésta.

Podemos observar que los niveles de iniciación musical y propedéutico de la FAM, así como su equivalente en la ESM, nivel medio superior, mantienen un uso de la improvisación más controlado y restringido, estableciendo de antemano los elementos musicales que se deben utilizar con la improvisación (Pándura, 2015) Ejemplo de ello es el caso de la materia de *Órgano y Clavecín* de 3er semestre de propedéutico de la FAM en cuyo programa aparece como un objetivo particular: “Improvisará la armonización de melodías sencillas, utilizando acordes de I, IV y V7

<sup>2</sup>Introducción a la improvisación de 5º año del área de Música Antigua en la ESM



en diferentes posiciones y con inversiones, observando el movimiento correcto de las voces.” (FAM, 2018), mientras que en la materia de *Jazz Piano* de 1º y 2º año de medio superior en la ESM aparece como un subtema “Improvisación en base a los arpeggios.” (ESM, 2010)

Los programas no explican cómo improvisarán los alumnos y en la mayoría de las veces ni siquiera en qué estilo, pero sí describen las herramientas con las que tienen que trabajar para conseguirlo. Con esto puedo interpretar que el uso que se le está dando a la improvisación es de herramienta didáctica para afianzar otros conocimientos musicales, tomando a la improvisación como algo más empírico que teórico. En cambio, los usos de la improvisación que parecieran más predominantes en los niveles de licenciatura, están más apegados a la creatividad, la expresión y la interpretación, de igual modo que en la propuesta de Orff. Por ejemplo, en el área de cuerdas, percusión y alientos de la FAM durante los ocho semestres de las carreras aparecen unidades didácticas llamadas *Creatividad interpretativa y expresividad*, donde uno de los temas es “Improvisación de ornamentos libres y cadencias” o variantes de este. Con esto pareciera que buscan más la experimentación y la práctica, pero, al igual que los programas de otros niveles, la improvisación es tratada como una mera herramienta didáctica para llegar a un fin determinado.

Por otra parte, podemos apreciar que la improvisación musical está considerada comúnmente en el trabajo grupal, como lo sugiere Dalcroze (s.f, p.13) y Orff (citado por Graetzer y Yepes, 1961), apareciendo frecuentemente como una sugerencia didáctica en diferentes asignaturas. Como ejemplo tenemos la asignatura de *Instrumento Guitarra* de la carrera de educación musical y la asignatura del tronco común *Adiestramiento Auditivo* de la FAM, donde se propone el trabajo grupal sobre improvisación. De igual manera en la ESM encontramos asignaturas como *Jazz Band*,

*Jam Session* y *Taller de Jazz I y II* entre otros, que se encuentran clasificadas dentro de áreas de música grupal, promoviendo la práctica de ensambles grupales y el uso de la improvisación dentro de éstos.

Por su parte, la improvisación aparece conectada a las asignaturas que manejan la lectura a primera vista como son: *Prácticas Pianísticas y Clavecinísticas I y II* que se imparten en la ESM; *Lectura a primera vista* y *Armonía al teclado I* y *Lectura a primera vista I y II* impartidas en la FAM entre otras. Sin embargo, no existe dentro de éstas una metodología para el uso de la improvisación, utilizándola solamente como una técnica de aprendizaje, más enfocada a la práctica y a la experimentación, que al análisis y la teoría, dejando a libre albedrío las acciones a tomar con su uso.<sup>3</sup>

Para el área de jazz que se imparte en la ESM, la improvisación se aprecia con un mayor trabajo metodológico. Aunque en el plan de estudios no existe una materia que aborde exclusivamente la enseñanza de la improvisación en el jazz, el desarrollo de esta habilidad se encuentra inmersa en los programas de cada instrumento, donde se puede apreciar una mayor estrategia metodológica sobre la improvisación, haciendo mención en los temas y subtemas de las asignaturas sobre el uso y desglose de la improvisación en: métodos, técnicas, estilos, análisis y transcripciones, proponiendo el estudio de improvisadores destacados de cada una de las áreas instrumentales, lo que hace que la instrucción de la improvisación sea más específica y enfocada a cada área.

---

<sup>3</sup> Es notoria la gran conexión que tiene la improvisación con las asignaturas referentes a la práctica y aprendizaje de la lectura a primera vista, según Martenot (1993) y Willems (1963) quienes la relacionan con los automatismos. Para estos autores los automatismos son reflejos musculares condicionados que se conectan tanto con la lectura a primera vista como con la improvisación musical, haciendo que el músico desarrolle una relación entre un símbolo musical (escritura musical) o un pensamiento sonoro (melodía mental) (Martenot, 1993 p.81) con un movimiento muscular determinado, generando una inmediata ejecución sonora instrumental o vocal. Esto muestra que existe una línea muy delgada entre una acción y la otra.

En cuanto a los planes y programas de la ESM, se puede observar que existe una asignatura dedicada a la enseñanza de la improvisación musical dentro del área de la música antigua. Al analizar la asignatura podemos observar dos puntos importantes en cuestión: el primero es la clasificación de la asignatura en un área denominada “Teórico Práctica” que pone en los propósitos de la materia la constante ejercitación de la teoría en la práctica instrumental, aunque no hace una descripción del ¿Cómo? En un segundo punto observamos que dentro de los contenidos temáticos de la asignatura solamente existen temas referentes a la teoría de áreas como la armonía y el contrapunto, sin hacer ninguna mención o relación con el uso de la improvisación o algún método relacionado con ésta. Por tal motivo, pareciera una vez más que la improvisación solamente es una herramienta para la reafirmación y práctica de otros conocimientos musicales, dejando sin una propuesta metodológica a esta habilidad.

Con todo esto puedo concluir que dentro de estas dos instituciones la improvisación musical es considerada como un elemento fundamental para la educación musical. Sin embargo, el tratamiento didáctico que se le da tiene una connotación empírica, dando por hecho que los alumnos y los maestros podrán realizarlo sin problema alguno dentro de su práctica docente y en sus hábitos de estudio. Por lo cual en la mayoría de los programas se observa la falta de una metodología didáctica para su aplicación en las aulas, que facilite tanto a los maestros como a los alumnos, su acercamiento, experimentación e incorporación de esta herramienta a sus prácticas musicales cotidianas, dejando solamente plasmado en los planes y programas el interés somero por el uso de la improvisación y el carácter alusivo a cerca de la misma.

## **3.2 Encuestas y estadísticas**

En este apartado muestro los resultados obtenidos en las encuestas realizadas a los estudiantes de cada una de las instituciones de educación investigadas dentro de este proyecto, tomando como base estadística el 30% de los estudiantes inscritos en cada uno de los niveles de educación musical, que son: niveles básicos o de iniciación musical, nivel medio superior o propedéutico y nivel superior o licenciatura respectivamente.

Las encuestas están dirigidas a conocer la presencia que tiene la improvisación en la educación musical de los estudiantes, tanto en su conocimiento y práctica de la improvisación, la relación del repertorio musical que trabajan con la improvisación, el uso de la improvisación musical como estrategia didáctica dentro de sus clases y su interés personal por el tema. Con ello también se buscó descubrir a los maestros que hacen del uso de la improvisación musical una herramienta didáctica para la enseñanza de sus asignaturas, para posteriormente hacer una elección de las clases que podrían ser observadas para el análisis metodológico de la improvisación.

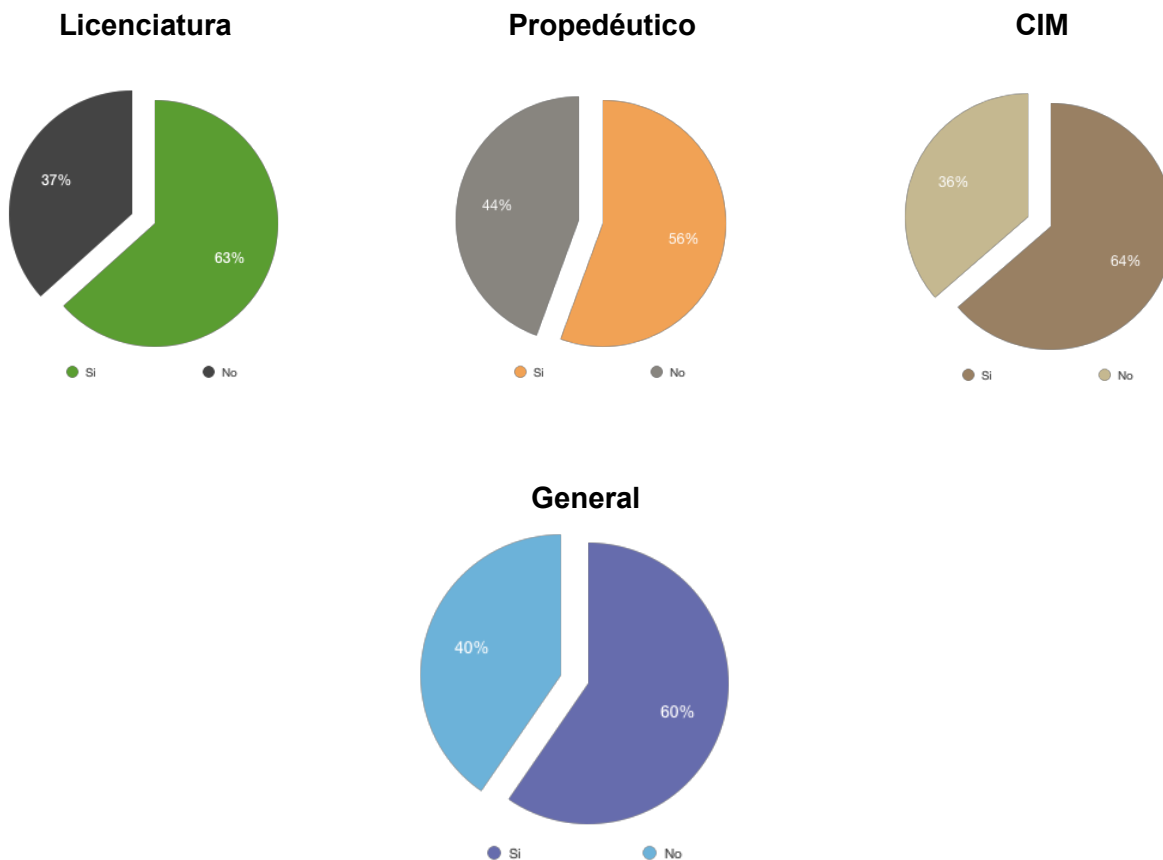
### **3.2.1 Resultados de las encuestas en la Facultad de Música de la UNAM**

Para la realización de las encuestas<sup>4</sup> dentro de la FAM, se tomó la población inscrita durante el ciclo escolar 2016-2017, que contaba con 409 alumnos en cursos de iniciación musical, 904 alumnos en el propedéutico y 532 alumnos en las licenciaturas, para sumar un total de 1,845 estudiantes, entrevistando al 30% de ellos (FAM, 2018).

---

<sup>4</sup> Las preguntas de la encuesta se pueden encontrar en el anexo 1 y 3 mencionado en el capítulo II.

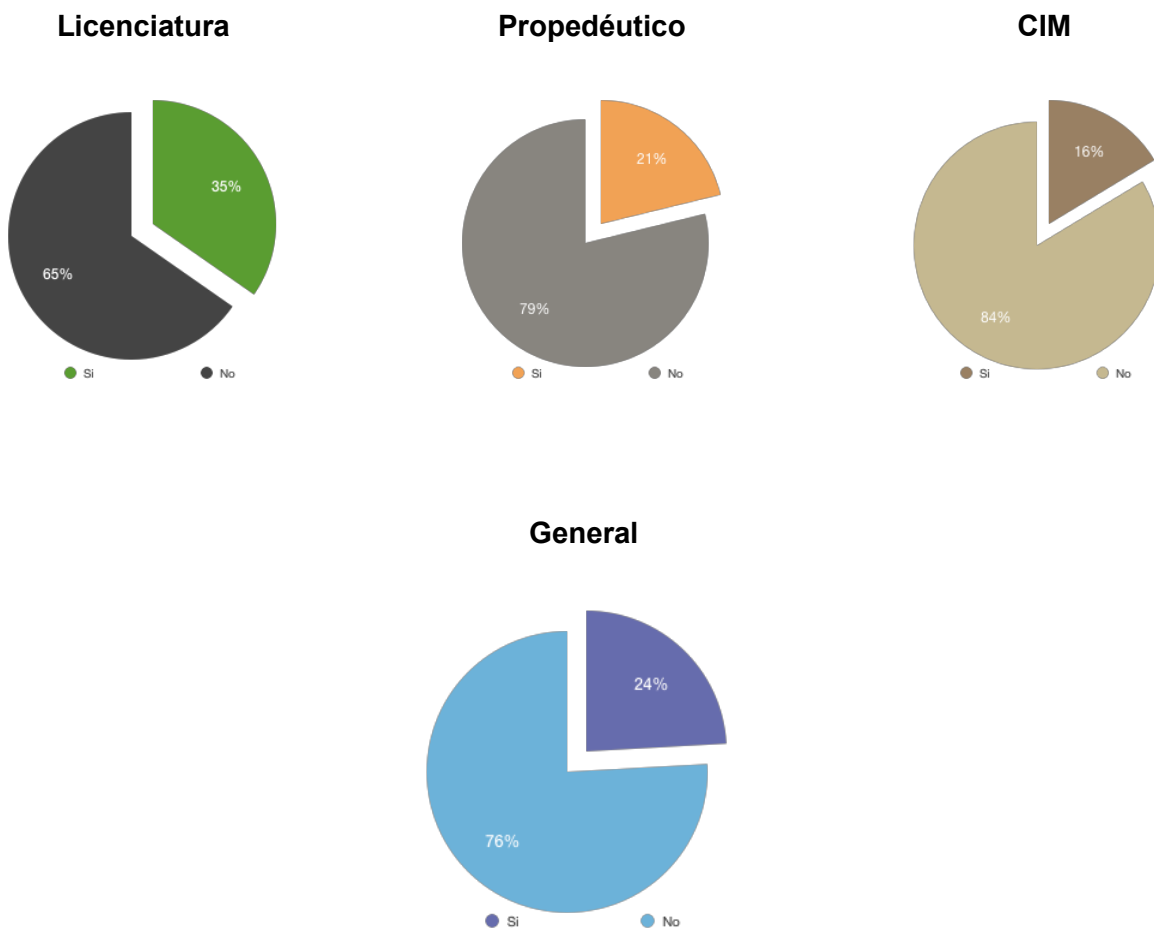
A la pregunta ¿sabes improvisar? los alumnos contestaron en un 60% que sí, no obstante podemos observar que existe una proporción considerable de estudiantes que no saben improvisar.



Gráfica 5. Resultados estadísticos de la primera pregunta sobre la encuesta realizada en la FAM

Analizando los datos con mayor detalle, podemos observar que los estudiantes en su mayoría consideran que saben improvisar y muchos además argumentaron que es algo que cotidianamente practican por su cuenta. Cabe mencionar que en los niveles de licenciatura y CIM, la respuesta afirmativa superó el 60% ; lo cual comparado con los planes y programas de estudio nos muestra que la práctica de la improvisación es más frecuente y cotidiana entre los estudiantes de una manera independiente que en relación con la institución.

La segunda pregunta indagó si los alumnos habían trabajado con la improvisación en sus clases de instrumento, dejando ver una gran diferencia a favor del no, con 65% en licenciatura, 79% en propedéutico y 84% en cursos de iniciación musical.

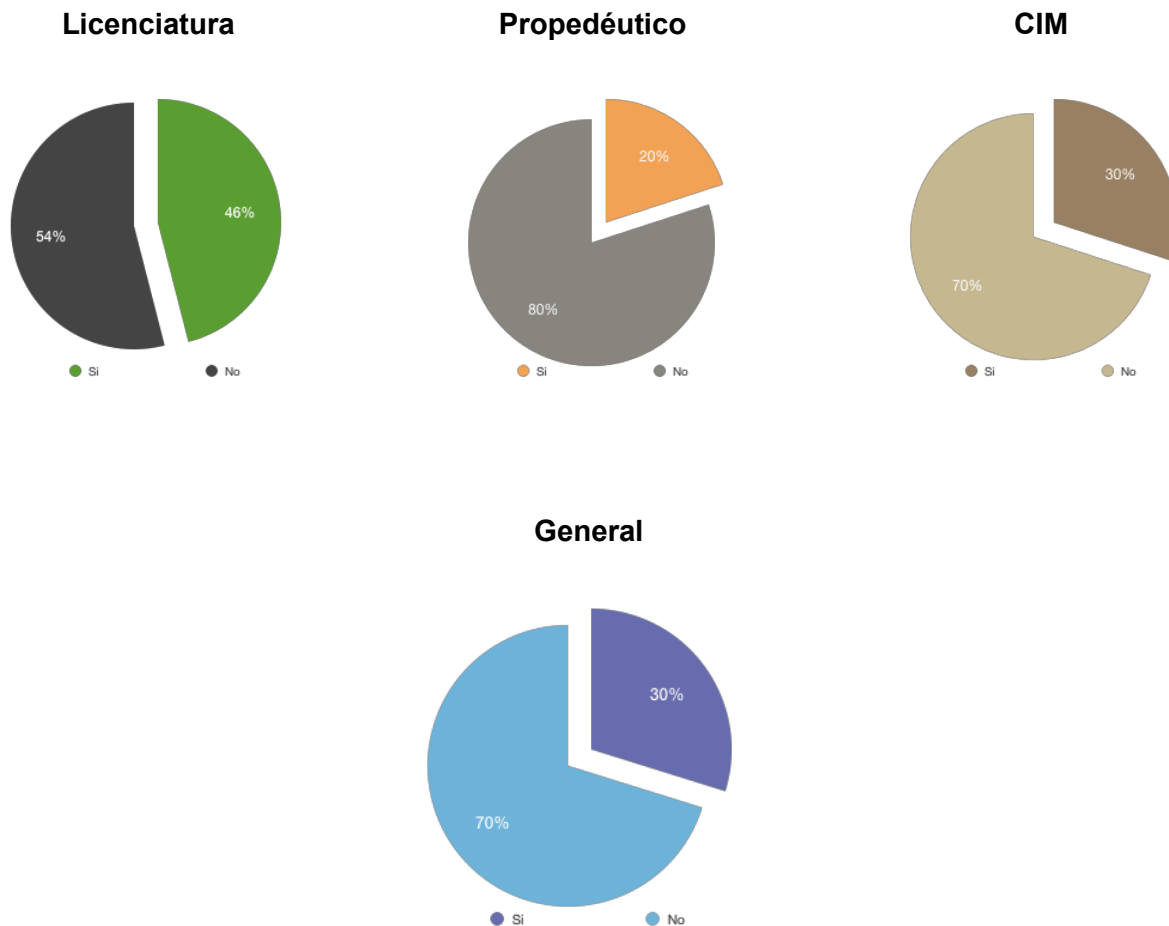


Gráfica 6. Resultados estadísticos de la segunda pregunta sobre la encuesta realizada en la FAM

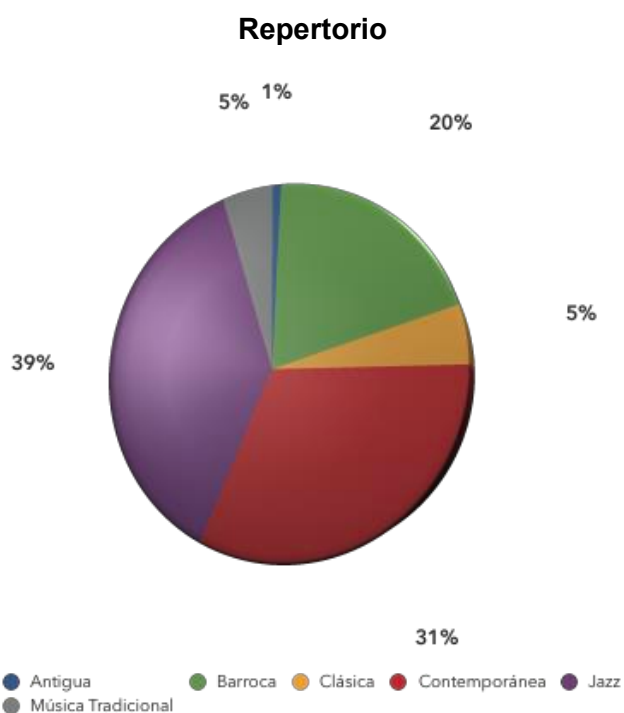
Dentro de las aulas el uso de la improvisación pareciera estar muy limitado, pues el porcentaje de ésta no excede el 24% en respuestas afirmativas. Pese a esto, la mayoría de las respuestas favorables sobre el uso de la improvisación musical dentro de las aulas, se encuentran en el nivel de licenciatura, que en comparación porcentual con los planes y programas de estudio de la institución, se observa una correspondencia entre sí, esto entre el número de asignaturas que

proponen trabajar con la improvisación musical a este nivel y las respuestas afirmativas sobre el uso de ésta por los estudiantes dentro de sus clases. Por otra parte en los otros niveles educativos, la presencia de la improvisación es escasa.

La tercera pregunta indagó sobre si los estudiantes habían trabajado algún repertorio musical donde aplicaran la improvisación, ya fuera en pequeñas partes o en obras completas, al igual que conocer cuál era el tipo de música que se estaba abordando en la escuela con estas características.



Gráfica 7. Resultados estadísticos de la tercera pregunta sobre la encuesta realizada en la FAM

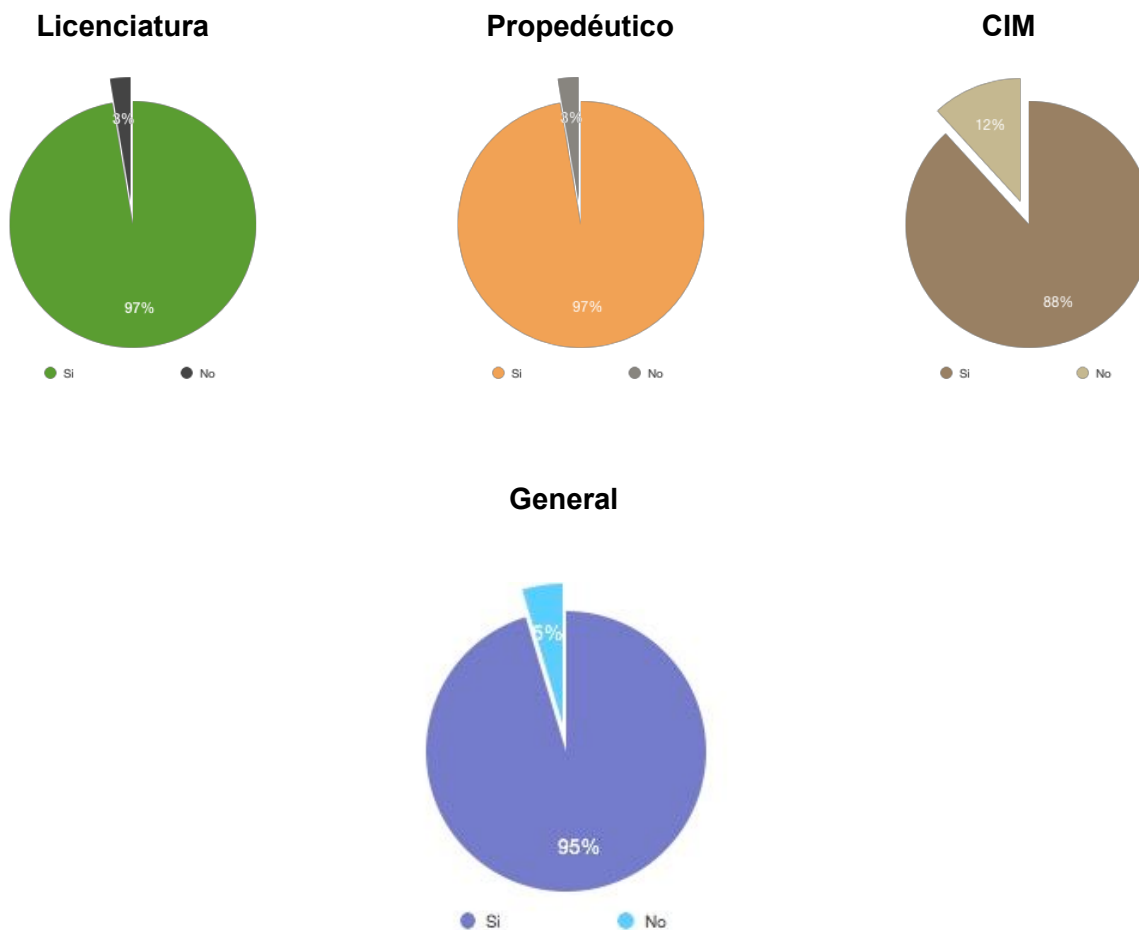


*Gráfica 8. Resultados estadísticos sobre el repertorio con uso de la improvisación más trabajado dentro de la FAM*

El resultado del uso de repertorio con improvisación musical se encuentra con el 30% de las respuestas afirmativas, poniendo al jazz y a la música contemporánea como los ámbitos musicales más recurrentes en esta práctica; a pesar de que el jazz no se aborde con frecuencia dentro de la institución. Sin embargo, esto nos muestra que la improvisación musical está cada vez más presente en las nuevas tendencias musicales y debería ser tomada en cuenta para su incorporación dentro de la nueva educación musical, algo que ya se puede apreciar en propuestas de autores como Schafer y Hemsy.

Por último, se hizo un sondeo sobre el interés de los alumnos porque se implementaran clases de improvisación musical dentro de la FAM a lo que la encuesta arrojó:





*Gráfica 9. Resultados estadísticos de la cuarta pregunta sobre la encuesta realizada en la FAM*

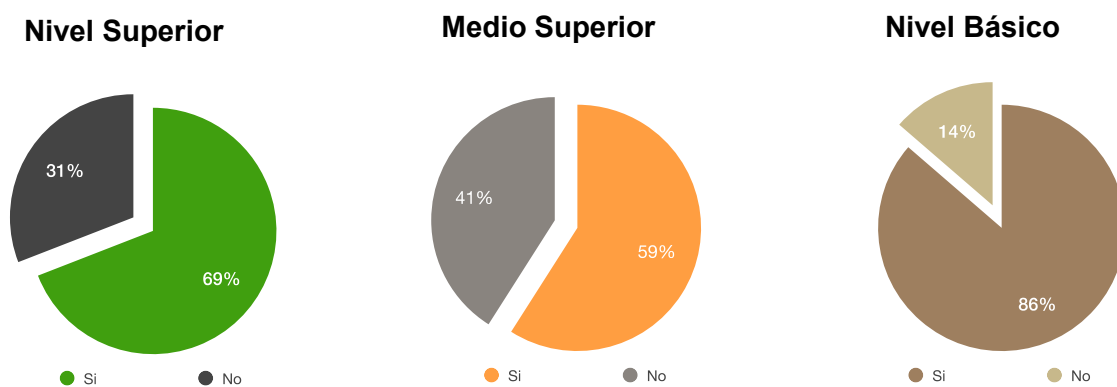
El interés de los estudiantes por tener una asignatura que les ayude a desarrollar sus habilidades de improvisación fue favorable, dejando solamente a un 5% de los encuestados con una respuesta negativa. Cabe mencionar que en su mayoría estos fueron estudiantes del CIM. No obstante, un dato importante que se aprecia durante la aplicación de las encuestas y que fue manifestado frecuentemente por los estudiantes del nivel propedéutico, es el interés que tienen por alcanzar un desarrollo técnico instrumental, así como el incremento de su repertorio musical, y no tanto por el desarrollo de la creatividad lo cual asociaban con frecuencia al uso de la improvisación, sin pensar en ésta como una potencial herramienta para entender mejor a la música (Lois Choksy (1981, p.75),

o como una herramienta para mejorar el desempeño en el trabajo instrumental, de ahí, que; al proponer la existencia de una materia sobre el uso de la improvisación, sugirieron muy frecuentemente que ésta fuera de categoría optativa.

### 3.2.2 Resultados de las encuestas en la Escuela Superior de Música del INBA

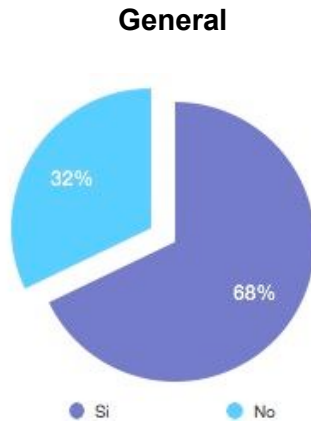
Para la realización de las encuestas<sup>5</sup> dentro de la ESM, se tomó la población inscrita durante el ciclo escolar 2017-2018, que contaba con 127 alumnos en el nivel básico, 213 alumnos en el nivel medio superior y 430 alumnos en el nivel superior, para sumar un total de 770 estudiantes, entrevistando al 30% de ellos.<sup>6</sup>

A la pregunta ¿sabes improvisar? los alumnos contestaron en su mayoría que sí; sin embargo, se observa que existe una proporción considerable de estudiantes que no saben y no pueden hacerlo.



<sup>5</sup> Las preguntas de la encuesta se pueden encontrar en el anexo 2 y 3 mencionado en el capítulo II.

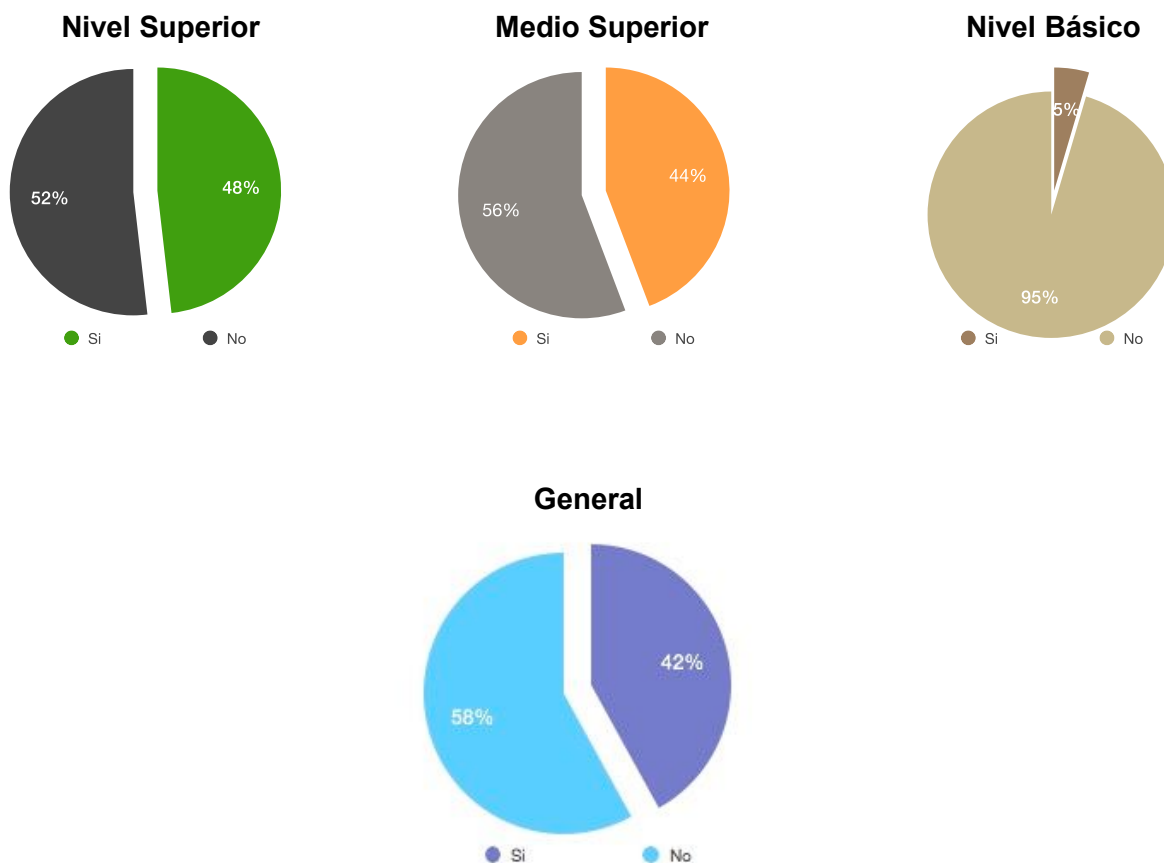
<sup>6</sup> Datos proporcionados por la Oficina de Servicios Escolares de la ESM.



*Gráfica 10. Resultados estadísticos de la primera pregunta sobre la encuesta realizada en la ESM*

Analizando los datos con más detalle se observa que los estudiantes en su mayoría consideran que saben improvisar y muchos además argumentaron que es algo que cotidianamente practican dentro la institución. Cabe mencionar que el porcentaje de las respuestas afirmativas en la ESM es aún mayor que en el de la FAM y en el nivel de Iniciación Musical la diferencia es de 22%, por lo que puede afirmarse que existe una presencia considerable en la práctica de esta habilidad dentro de la institución.

La segunda pregunta indagó si los alumnos habían trabajado con la improvisación en sus clases de instrumento, dejando ver una diferencia a favor del sí, de 4% más en el nivel superior y 12% en el medio superior, sin embargo el gran contraste se encuentra en el nivel básico, ya que solamente un 5% confirma la práctica de la improvisación en las clases de instrumento.

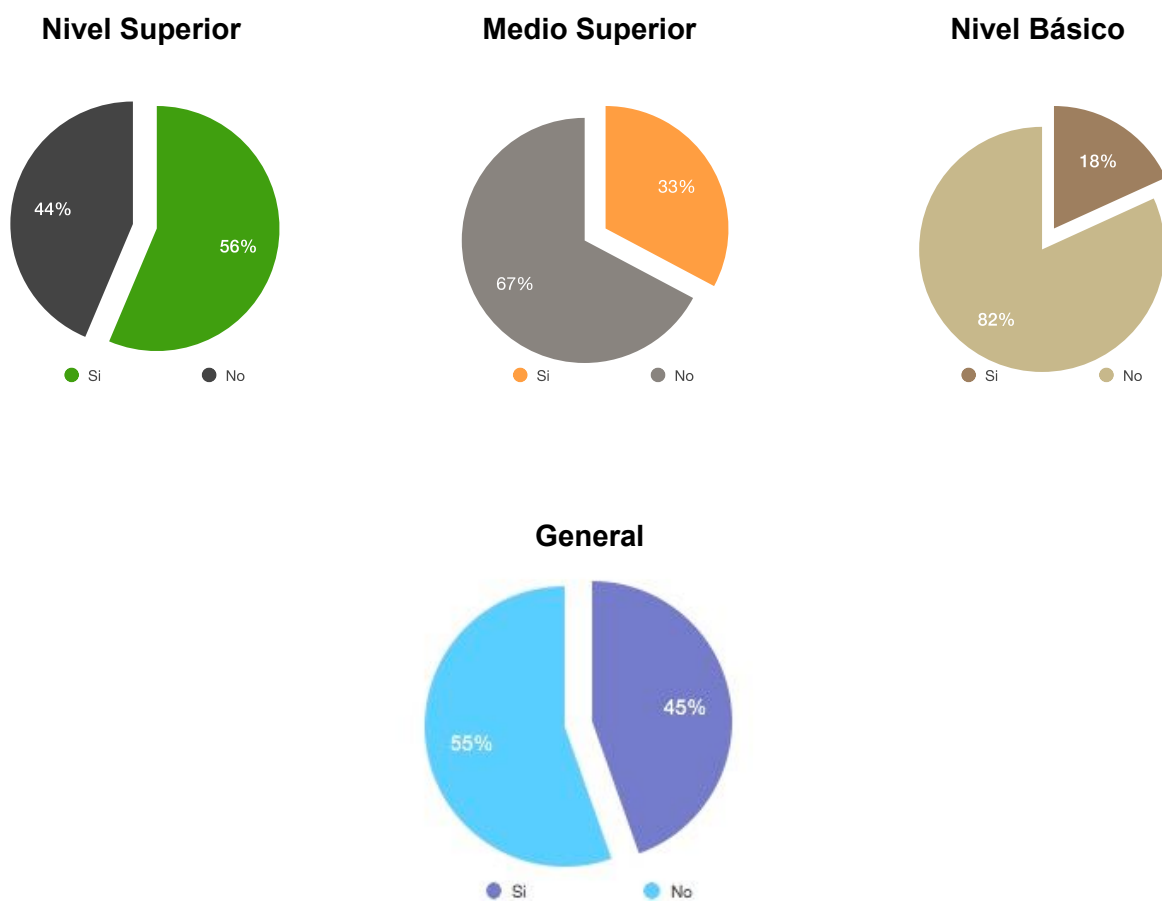


*Gráfica 11. Resultados estadísticos de la segunda pregunta sobre la encuesta realizada en la ESM*

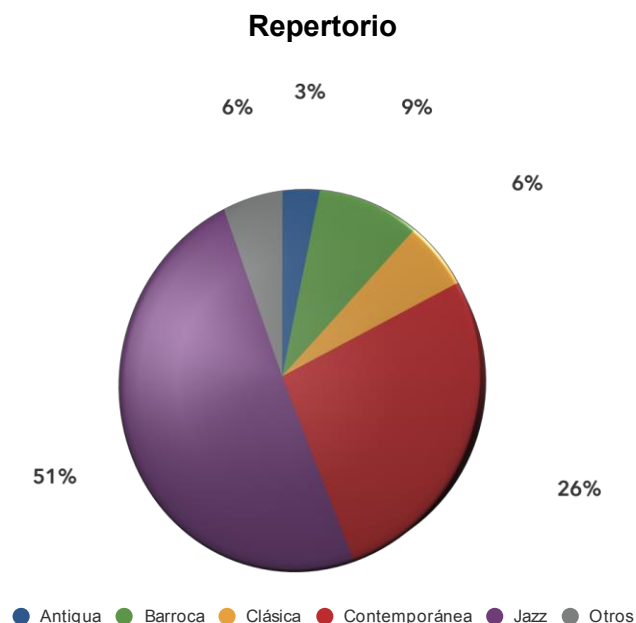
La presencia de la improvisación en las aulas de la ESM cuenta con un 42% de respuestas afirmativas, este alto porcentaje se debe en gran medida a la presencia de la licenciatura en Jazz, donde los estudiantes frecuentemente utilizan esta habilidad para su repertorio, pero también se encuentra como herramienta para el aprendizaje en otras áreas, lo cual está en correspondencia con los planes y programas de estudio de la institución. Con esto puede considerarse que la improvisación ocupa dentro de la práctica musical de los estudiantes una posición importante, ya sea como un medio para llegar a un fin determinado o el fin en sí mismo. Retomando lo propuesto por Hemsy (1983, p.8) la improvisación ocupa el lugar del ¿Cómo? ¿Con qué? y ¿Para qué? dentro

de las aulas, principalmente dentro de la carrera de Jazz, conformándose como un eje central del área.

La tercera pregunta indagó sobre si los estudiantes habían trabajado algún repertorio musical donde aplicaran la improvisación, ya fuera en pequeñas partes o en obras completas, al igual que conocer cuál era el tipo de música que se estaba abordando en la escuela con estas características.



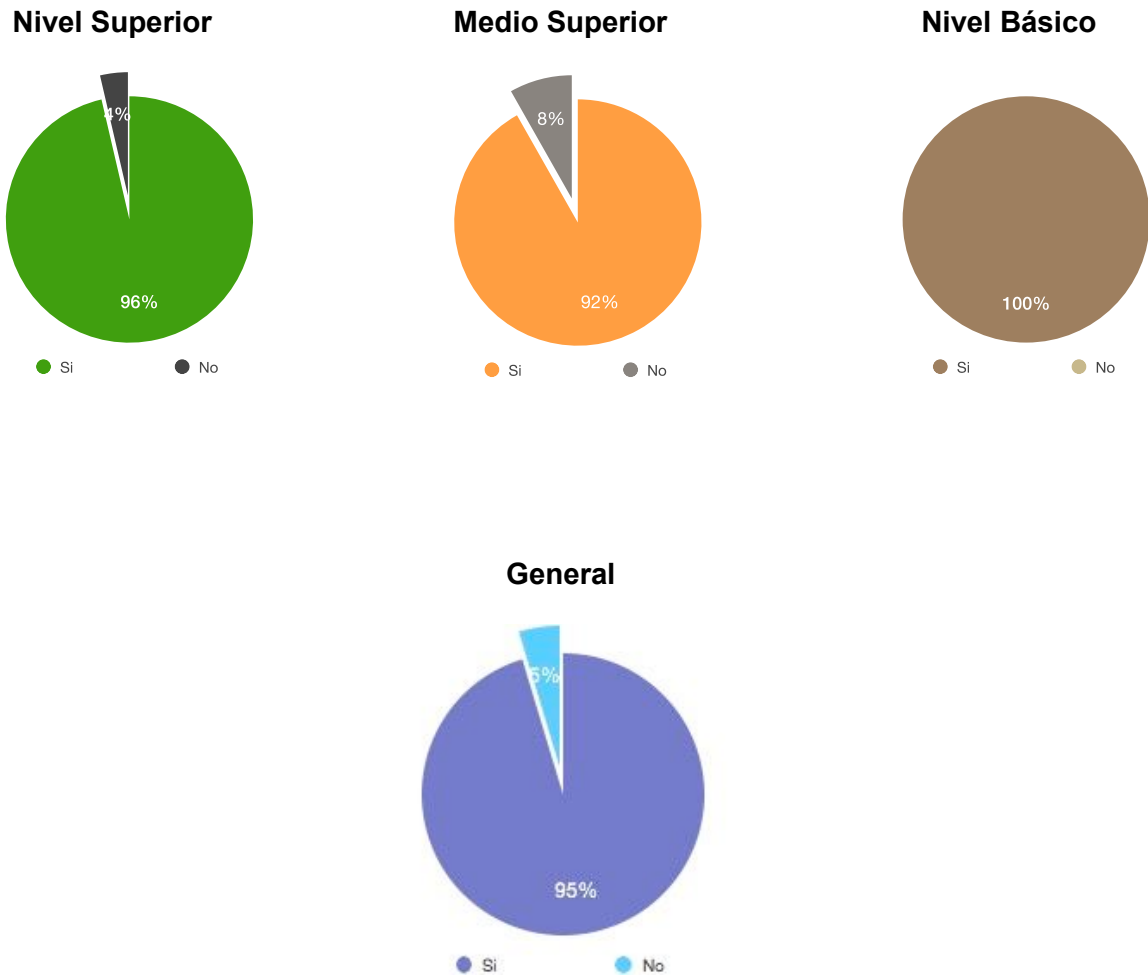
Gráfica 12. Resultados estadísticos de la tercera pregunta sobre la encuesta realizada en la ESM



*Gráfica 13. Resultados estadísticos sobre el repertorio con uso de la improvisación más trabajado dentro de la ESM*

El resultado a la pregunta sobre el trabajo de repertorio con improvisación musical se encuentra con el 45% de las respuestas afirmativas, poniendo al jazz y a la música contemporánea como los estilos musicales más recurrentes en esta práctica. Tomando en consideración que el jazz es una de las áreas de estudio de la institución, no es de extrañar que en este ámbito aumente considerablemente el porcentaje del repertorio que hace uso de la improvisación. Sin embargo, también se aprecia que la improvisación está haciendo aparición en prácticas, que abarcan estilos musicales como el barroco y el clásico, haciendo su incursión en otras áreas, del currículum y dejando entrever su creciente implementación en la educación musical.

Por último, se hizo un sondeo sobre el interés de los alumnos para que se implementaran clases de improvisación musical dentro de la ESM a lo que la encuesta arrojó:



Gráfica 14. Resultados estadísticos de la cuarta pregunta sobre la encuesta realizada en la ESM

Se puede observar que el interés de los alumnos porque se implementen clases de improvisación, es relativamente alto, no obstante existe un 5% de los estudiantes que manifestaron no necesitar este tipo de materia dentro de sus planes de estudio. Estos estudiantes, en su mayoría, pertenecían a las áreas de Jazz o Canto Operístico. Al preguntar la razón de su falta de interés, los primeros argumentaron que esta práctica ya se hacía directamente en otras asignaturas, principalmente en las concernientes al área de jazz, por lo que no veían razón alguna para su implementación en los planes como una materia más a cursar. Lo cuál muestra la presencia de la improvisación en las aulas como una herramienta didáctica y confirma su uso en concordancia con los programas de estudio de diversas asignaturas del campo de Jazz. Por su parte, los segundos opinaban que no se utilizaba dentro de sus áreas de estudio, de lo cuál se asume que no ven utilidad en su práctica.

### **3.3 Aplicación de la herramienta de observación de clase para el análisis de los usos de la improvisación musical en el aula**

En este apartado se encuentra el análisis de las clases observadas dentro de las dos instituciones de educación musical, utilizando la metodología propuesta en el capítulo dos. Esto con el objetivo de entender de manera más precisa cómo se está utilizando la improvisación en las aulas, tomando en cuenta que las clases observadas no son propiamente de enseñanza de la improvisación, pero dado que el género musical que se aborda en ellas es el jazz, la necesidad de tener presente a la improvisación es vital.

La elección de estas clases se debe a la similitud que se establece entre ellas, así como las referencias obtenidas por los estudiantes durante las encuestas realizadas. Sin embargo, aclaro que



la improvisación en estas materias es utilizada como un medio para llegar a otros objetivos musicales y no como la finalidad en sí, lo que genera una didáctica a partir del uso de la improvisación, elemento fundamental de nuestro campo de estudio y análisis de esta tesis.

### **3.3.1 Aplicación de la metodología de observación de la improvisación en el “Taller de ensamble de Jazz” de la FAM**

La clase observada dentro de la FAM es propiamente un taller que pertenece al área de educación continua de la Facultad y es impartido por el profesor Remi Álvarez quien es también docente de a la academia de saxofón clásico. El taller se imparte los sábados y está abierto a músicos tanto de la facultad como externos, siendo estos últimos los más concurrentes al taller. No obstante, al inicio de cada semestre se lleva a cabo una audición para seleccionar a los estudiantes que conformarán el grupo durante ese semestre, ya que tiene una gran afluencia de aspirantes.

El taller tiene por objetivo: iniciar al estudiante en los estudios del género musical denominado Jazz, involucrándolo con este género por medio del trabajo colectivo como miembro del taller. Los contenidos del taller son: Armonía, Sistema de escalas, Manejo de la melodía, Uso de los diferentes ritmos y la Improvisación (FAM, 2018)

El profesor que imparte el taller es Remi Álvarez y tiene como característica principal ser uno de los representantes más destacados del Free Jazz en México, con una amplia producción discográfica sobre el género y un alto dominio de su instrumento. Es habitual que durante las sesiones del taller dirija la clase tocando junto con los estudiantes.

Materiales o fuentes de la Improvisación (Elementos musicales y extramusicales)		¿Con qué?		Profesor: Remi Álvarez	Asignatura: Taller de ensamble de Jazz.	FAM
		Categoría	Subcategorías	Si		
<b>Sonido</b>	Timbre		X		<ul style="list-style-type: none"> <li>·Experimenta con sonidos no convencionales de su instrumento y anima a los estudiantes a hacer lo mismo con los suyos, para explorar y generar nuevas sonoridades tímbricas.</li> <li>·Explicó y trabajó con la técnica de respiración continua para los instrumentos de aliento y enfatizó que las notas largas eran igual de importantes y lucidoras como las notas rápidas y cortas al momento de la improvisación; considerando esta técnica como un recurso más a desarrollar en nuestro lenguaje musical.</li> <li>·Utiliza frecuentemente las notas largas como un recurso en los finales.</li> <li>·Comienza sutilmente a integrar notas largas aunadas a decreciendo, con lo cual llama la atención de los estudiantes que se le van uniendo hasta que finaliza la pieza sin previo aviso.</li> <li>·Utiliza muy frecuentemente variaciones de intensidad con las cuales logra comunicar a los alumnos las entradas y salidas de los solos, así como finales espontáneos.</li> <li>·Pide ejercitar las escalas en diferentes alturas.</li> <li>·Con risa, gritos, palabras, aplausos y cualquier sonido que pueda generar el instrumento musical que uno practique.</li> <li>·Siempre lo tiene presente como un medio de expresión pero más aun como un medio de comunicación entre los participantes de la clase. No es algo de lo que se hable aun que todo el tiempo se trabaja.</li> <li>·Se trabaja con todo tipo de figuras rítmicas aun que las que más predominan son las negras, corcheas, dieciseisavos y tresillos.</li> <li>·Principalmente por el género que se trabaja en el taller, la sincopa siempre esta presente.</li> <li>·Los silencios también son considerados como un elemento fundamental para el trabajo de improvisación.</li> </ul>	
	Duración		X			
	Intensidad		X			
	Altura		X			
	Ruido		X			
	Movimiento Corporal		X			
	Figuras Rítmicas		X			
<b>El ritmo</b>						

	Compases Rítmicos	X		· Su trabajo con los compases rítmicos es sumamente variado, trabaja con compases rítmicos de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 y 5/4 hasta compases de 1/4 o combinaciones de 4X3 y 2X3 entre otras.
<b>La melodía</b>	Intervalos	X		· Trabaja ejercicios con todos los intervalos desde 2° mayores y menores hasta 7° mayores y menores, pero los mas comunes son los intervalos de 5° justa, 4° justa y 3° mayores y menores.
	Escalas	X		· Utiliza diferentes tipos de escalas como pentatónicas, escalas mayores, escalas menores, escalas menores armónicas, escala be-bop, simétricas y blues, exáfonas y cromáticas entre otras.
	Modos	X		· Trabaja con todos los modos pero principalmente el Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio.
	Otros	X		· Trabaja la melodía mediante arpeggios, dibujando a cada acorde de la pieza que se este interpretando, ya sea ascendente o descendente.
<b>La armonía</b>	Acordes	X		· Trabaja con todo tipo de acordes como mayores, menores, con séptimas menor y mayor, novenas, onzenas, treceñas, acordes con sexta, disminuidos, aumentados, con segundas y cuartas suspendidas entre otros.
	Cadencias	X		· Auténticas, Compuestas, Plagal, Dominantes, cadencia de jazz.
	Progresiones	X		· Trabajadas según el repertorio.
	Formas		X	
	Volumen		X	
	Color		X	
	Textura		X	
	Densidad		X	
	Objetos		X	
	Naturalaleza		X	
<b>Estímulo o motivación extramusicales o generales</b>	Sentimientos	X		· Pone de antemano estados de ánimo ya sea hablando o contando sus experiencias, al igual que motiva a los estudiantes a compartir sus sentimientos y sensaciones experimentadas al momento de tocar.
	Ideas	X		· Contando experiencias de interpretaciones propias, conciertos o vivencias, genera estímulos e ideas en los estudiantes para la interpretación.
	Impulsos motrices		X	

	Otros	X		· Ambiente a media luz en la sala de ensayos o sin luz para estimular la percepción sonora al igual que la intensidad.
<b>Materiales sonoros</b>	Medio ambiente		X	
	Bagaje musical	X		· Anima a cada estudiante a explorar y exteriorizar su propio bagaje musical, al mismo tiempo que comparte los suyos.
<b>Forma</b>	Ausente	X		· Puede incitar a tocar sin ninguna forma, de tal modo que al ir avanzando sobre la pieza los estudiantes comienzan generar un orden basado en el dialogo y la escucha entre ellos, aun que no siempre se logra un buen resultado.
	Inducida	X		· Va proponiendo la forma con su participación, ya sea tomando la melodía o con la expresión corporal, haciendo todo esto en el momento.
	Pre-establecida	X		· Se acuerda desde un inicio como se interpretara la pieza y sus variantes.

<b>Técnicas o carácter de la Improvisación (Didáctica)</b>		<b>¿Cómo?</b>		<b>Profesor: Remi Álvarez</b>	<b>Asignatura: Taller de ensamble de Jazz. FAM</b>
		<b>Si</b>	<b>No</b>		
<b>Categoría</b>	<b>Subcategorías</b>	Cantando	X		
		Rítmico	X		
	Melódico	X			
	Instrumental	X			
<b>Juego</b>	Imitando	X		· Se trabaja la imitación entre los alumnos para dar seguimiento a las ideas propuestas al momento de tocar.	
	Coplando	X		· El profesor pone la muestra con su instrumento y los estudiantes copian las propuestas dadas, pero sin tanto rigor.	

	Otro	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se juega con los ambientes sonoros que se generan en la clase y los alumnos pueden sumarse a la interpretación libremente.</li> </ul>	
<b>Creación musical</b>	Composición	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se generan composiciones musicales a partir de bases establecidas por el profesor, pero pocas veces se vuelven a repetir y nunca se escriben.</li> </ul>	
	Trabajo en equipos	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Improvisaciones grupales en las que todos pueden contribuir en la interpretación de la pieza.</li> </ul>	
<b>Improvisación en grupo</b>	Consenso grupal	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se alienta a los alumnos a opinar sobre la forma o estructura de las piezas colectivas y se ponen algunas de las ideas en consenso.</li> </ul>	
	Composiciones colectivas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se generan composiciones colectivas con frecuencia, pero son más encaminadas a la práctica de la escucha y el dialogo entre los alumnos que a la idea de presentarlas en recital.</li> </ul>	
	Preguntas y respuestas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se establecen diálogos instrumentales entre los compañero, siendo los más recurrentes los de el solista y la sección rítmica, aun que también se da ocasionalmente entre los solistas.</li> </ul>	
	Arreglos	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se van dando en el momento de la interpretación de las piezas y en su mayoría son propuestas por el profesor.</li> </ul>	
<b>Adecuación y Adaptación</b>	Variaciones rítmicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se trabaja constantemente variaciones rítmicas, principalmente en las piezas de composición colectiva.</li> </ul>	
	Variaciones melódicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se incita trabajar variaciones melódicas a las piezas del repertorio que se este estudiando y se recomienda basarse de inicio para las improvisaciones de los solistas en variaciones sobre los temas.</li> </ul>	
	Variaciones armónicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente se proponen por el profesor, pero no son muy frecuentes.</li> </ul>	
	Transporte melódico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente para ajustar algunas piezas a los solistas.</li> </ul>	
	Transporte armónico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente para ajustar algunas piezas.</li> </ul>	
	Reproducción vocal		X		
	Ejercicios de entonación			X	
<b>Vocal (canto)</b>	Juegos de cantos libres		X		
	Vivencia musical (Praxis)			X	
	Reproducción instrumental	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Con los instrumentos propios de cada participante.</li> </ul>	
	Hábitos y repeticiones	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Trabajo de técnica y mecanización aplicada a cada instrumento.</li> </ul>	
<b>Instrumental</b>	Exploración sonora	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Incitando a cada participante de la clase a buscar sonidos no convencionales en su instrumento.</li> </ul>	
	Vivencia musical (Praxis)	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Con la constante práctica instrumental dentro de la clase.</li> </ul>	
	Musicales		X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Prestableciendo tonalidades, acordes o elementos musicales.</li> </ul>
			X		

	Por objeto o tema	Extramusicales	X		·Generando sonoridades libres y guiadas solo por ideas, pensamientos y la escucha del entono.
	<b>Consigna</b>	Por dinámica o técnica del trabajo	Implícita (libre)-Explicita	X	
Individual-Grupal			X		·De manera grupal mediante conversaciones sonoras entre los integrantes y ensambles que pueden ir desde cuatro integrantes hasta la participación de todos los participantes del taller.
Abierta-Cerrada			X		·Maneja las dos consignas ya que puede proponer una pieza con determinadas características lo cual cae en la forma cerrada, pero también puede dejar que las ideas surjan libremente de cosas externas como la narración de una anécdota o la descripción de una imagen.
Simple- Compuesta			X		·Puede trabajar con las dos consignas desde lo simple que puede ser un solo acorde, hasta piezas con más especificaciones musicales.
Única-Seriada			X		·Como consigna única al pedir improvisar algo específicamente sin salirse de ahí.
Forma ausente (Libre)			X		·Sin previos acuerdos
Forma inducida (Dirigida)			X		·Con una idea o regla dada previamente o durante a la improvisación.
Forma pre-establecida (Controlada)			X		·Poniendo de antemano las especificaciones de la obra a interpretar ya sea en partitura o narrada.
Libre			X		·Mediante la improvisación libre.
Investigación			X		·Explorando auditivamente nuevas sonoridades.
Por estilo	Descripción	X		·Describiendo sonoramente estados de ánimo.	
	Imitación-Correspondencia	X		·Imitando modelos preestablecidos.	
	Juego con reglas	X		·Con acuerdos previos a la interpretación de la pieza.	
	Automatismo	X		·Con el constante estudio de escalas y arpeggios.	
<b>Gesto</b>	Corporal	X		·Se motiva el movimiento corporal pero sin exigirlo.	
	Fonominia		X		
	Barroco		X		
	Clásico		X		
	Contemporáneo	X		·Se tomen elementos como la atonalidad o rítmica libre y aleatoria.	
<b>Géneros y estilo</b>	Jazz	X		·Se trabaja con repertorio jazzístico o ritmos afines.	
	Otros	X		·Música africana o caribeña.	

<b>¿Para qué? Objetivos del uso de la improvisación (Aprendizajes)</b>				<b>Profesor: Remi Álvarez</b>
<b>Subcategorías</b>				<b>Asignatura: Taller ensamble de Jazz.</b>
<b>Categoría</b>		<b>Si</b>	<b>No</b>	<b>FAM</b>
<b>Comprensión musical</b>	Rapidez de comprensión	X		· Para la toma de decisiones rápidas al momento de la interpretación de un tema.
	Generar procesos de asimilación musical	X		· Genera referencias, formulas y técnicas que den las bases para la conformación rápida de un tema.
	Concentración sin esfuerzo	X		· Poder interpretar de manera consciente.
<b>Mejora de la escucha</b>	Escuchar inteligentemente	X		· Reconocer lo que se esta interpretando sin necesidad de usar una partitura, así como lograr escuchar a los demás intérpretes e incorporar sus ideas a las propias y viceversa.
	Memoria auditiva	X		· Trabajo de obras solamente mediante la escucha al momento de la interpretación.
	Rapidez de decisión y tiempo de respuesta	X		· Indica espontáneamente y sin previo aviso cuando un músico debe generar una improvisación.
<b>Reflejos musculares condicionados o automatismos</b>	Flexibilidad muscular	X		· Desarrollo de una mayor soltura de los movimientos musculares al momento de tocar.
	Desarrollo de reflejo muscular condicionado (lectura)		X	
	Desarrollo de automatismos o reflejos condicionados (escucha)	X		· Con la intervención constante y no planeada de los músicos en las piezas musicales ya que sin previo aviso les pide tocar por lo que la escucha debe estar siempre alerta.
	Precisión de los movimientos corporales	X		· En el uso espontaneo de escalas a ideas sonoras que se lleven al instrumento.
	Concepción inmediata de planes	X		· Dando indicaciones al momento de la interpretación de las piezas sin un previo aviso.
<b>Composición</b>	Fomentar la creación musical propia		X	
	Desarrollo de la creatividad	X		· Con la constante intervención en los temas ya sea proponiendo algo nuevo o reforzando algo ya propuesto.

<b>Expresión</b>	Comunicación	X		· Entre los participantes mediante diálogos sonoros y gestuales.
	Descarga o catarsis	X		· Con liberación de emociones al momento de la interpretación, invitando a todos a participar en piezas colectivas.
<b>Sensibilidad</b>	Acercamiento musical sensorial antes que intelectual (praxis)	X		· Al tocar sin regla preestablecidas.
	Generar procesos de asimilación musical	X		· Dejando que los alumnos intervengan en el momento que se sientan capaces de decir algo sonoramente.
<b>Estimular</b>	Curiosidad	X		· Mostrando sonoridades no convencionales de su instrumento y propiciando a la experimentación con el propio de cada músico.
	Inventiva	X		· Ya sea en colectivo o individual pone a los alumnos siempre al centro de la práctica para estimular la generación de ideas propias.
	Imaginación	X		· Fomenta la imaginación con narrativas anecdóticas que posteriormente sirven para la creación sonora.
	Experiencias	X		· Mediante la constante práctica musical dentro del ensamble.
<b>Adquisición y desarrollo</b>	Conocimientos	X		· Asimilándolo con la praxis.
	Destrezas	X		· Ayudando en la práctica de
	Criterios personales	X		· Dejando que el alumno después de un tiempo tome sus propias decisiones en la interpretación musical, interviniendo el profesor cada vez menos.
	Confianza y aceptación entre compañeros	X		· Permitiendo la participación de todos, tanto en las interpretaciones como decisiones.
	Memoria musical	X		· Se toca en la mayoría de las veces de memoria.



### **3.3.2 Aplicación de la metodología de observación de la improvisación en la clase de “Jazz ensamble I y II” de la ESM**

La clase observada dentro de la ESM es propia de la licenciatura en Jazz y pertenece al tronco común de esta área, por lo que los participantes pueden ser de cualquier instrumento que se enseñe en la carrera. Se imparte desde primero hasta cuarto año, aunque las clases observadas pertenecen al tercer y cuarto año de la licenciatura específicamente, por lo que los alumnos ya tienen un dominio total de su instrumento, así como las bases teórico-musicales necesarias para la conformación de obras escritas como la armonía, el solfeo y el contrapunto, entre otras.

La asignatura es impartida una vez a la semana durante sesiones de dos horas, en las cuales los alumnos se dedican en su mayoría a la práctica de ensambles de conjuntos de jazz y a la composición y experimentación de obras propias, tomando como base técnicas desarrolladas por conjuntos de jazz de estilos y escuelas de diferentes periodos (ESM, 2010)

La asignatura es impartida por el profesor Sósimo Hernández, quien es reconocido como uno de los músicos de Jazz más destacados en el campo de la improvisación libre y las técnicas extendidas. Es músico en la icónica “*Banda Elástica*” agrupaciones con una amplia producción discográfica sobre el género del Free Jazz y la música experimental, además de contar con una amplia carrera como docente en esta institución.

Materiales o fuentes de la improvisación (Elementos musicales y extramusicales)		¿Con qué?		Profesor: Sósimo Hernández	
		Asignatura: Jazz ensamble I y II		ESM	
Categoría	Subcategorías	Si	No	Descripción	
Sonido	Timbre	X		·Experimentación de sonoridades convencionales y no convencionales de cada instrumento.	
	Duración	X		·Generar una improvisación con una sola nota, trabajando solamente con las posibilidades de duración de ésta.	
	Intensidad	X		·Manejo de la intensidad como un recurso expresivo.	
	Altura	X		·Trabajo con una misma nota pero en diferentes octavas.	
	Ruido		X		
El ritmo	Movimiento Corporal		X	·Aún que lo menciona como una sugerencia que ayuda a la interpretación y el ritmo, no se practica en las clases.	
	Figuras Rítmicas	X		·Se trabaja con todo tipo de figuras rítmicas aún que las que más predominan son las negras, corcheas, dieciseisavos y tresillos. ·Principalmente por el género que se estudia, la sincopa siempre esta presente. ·Los silencios también son considerados como un elemento fundamental para el trabajo de improvisación.	
	Compases Rítmicos	X		·Desde compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8, hasta compases compuestos de 7x4. ·El cambio de compás durante la interpretación de las obras es muy frecuente al igual que el trabajo sin compás alguno.	
La melodía	Intervalos		X	·No existe propiamente trabajo con intervalos específicos, pero trabaja con técnicas extendidas en las cuales se encuentra inmersos el uso de estos.	
	Escalas	X		·Utiliza diferentes tipos de escalas como pentáfonas, escalas mayores, escalas menores, escalas menores armónicas, escala be-bop, simétricas y blues, exáfonas y cromáticas entre otras.	
	Modos	X		·Trabaja con todos los modos pero principalmente habla del concepto del “ <i>Lydian Chromatic</i> ”.	

<b>La armonía</b>	Acordes	X		· Trabaja con todo tipo de acordes como mayores, menores, con séptima menor y mayor, novenas, oncenas, treceñas, acordes con sexta, disminuidos, aumentados, con segundas y cuartas suspendidas entre otros.
	Cadencias	X		· Auténticas, Compuestas, Plagal, Dominantes, cadencia de jazz.
	Progresiones	X		· Trabajadas según el repertorio.
	Otros	X		· Armonía desde la teoría “ <i>Lydian Chromatic</i> ”
	Formas		X	· Ejemplificando formas y movimientos de la naturaleza como la nieve los alumnos proponen ideas sonoras para sus composiciones.
<b>Estímulo o motivación extramusicales o generales</b>	Volumen		X	
	Color	X		· Apoyándose en ideas de pinturas impresionistas los alumnos proponen ideas sonoras para sus composiciones.
	Textura		X	
	Densidad		X	
	Objetos	X		· Haciendo descripciones de objetos cotidianos los alumnos proponen ideas sonoras para sus composiciones.
	Naturaleza	X		· Ejemplificando formas y movimientos de la naturaleza como la nieve los alumnos proponen ideas sonoras para sus composiciones.
	Sentimientos		X	
	Ideas	X		· Partiendo de la ideas de <i>caos y desconstrucción</i> y construcción se propone una pieza que poco a poco se ira saliendo de la estructura para generar libertad total a los participantes.
	Impulsos motrices		X	
	Medio ambiente		X	
<b>Materiales sonoros</b>	Bagaje musical	X		· Anima a cada estudiante a explorar y exteriorizar su propio bagaje musical, al mismo tiempo que comparte los suyos.
	Ausente		X	
	Inducida	X		· Los alumnos proponen las formas con obras escritas por ellos mismos, y con la participación de todos y la guía del profesor se termina estableciendo.
<b>Forma</b>	Preestablecida	X		· Se acuerda desde un inicio como se interpretara la pieza y sus variantes.

¿Cómo? Técnicas o carácter de la Improvisación (Didáctica)		Profesor: Sósimo Hernández		
		Asignatura: Jazz ensamble I y II	ESM	
Categoría	Subcategorías	Si	No	Descripción
<b>Juego</b>	Cantando	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· En ocasiones algún estudiante se anima a cantar o a experimentar con la voz.</li> <li>· Algunas indicaciones que se dan entre los estudiantes se realizan cantando.</li> </ul>
	Rítmico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se juega con la rítmica de tal manera que los cambios de compas siempre están presentes.</li> <li>· En ocasiones los jóvenes proponen ritmos colectivos en los que cada uno ejecuta un sonido o una figura rítmica en un solo tiempo del compás, haciendo un ejercicio aleatorio donde todos participan.</li> <li>· Se toca cambiando de ritmos cada tantos compases y en ocasiones incluso se rompe con el compas, volviendo a la música irregular.</li> </ul>
	Melódico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se juega con poli-melodías sin centros tonales definidos, en el cual cada músico puede tomar la decisión de participar o solamente escuchar.</li> <li>· Se trabaja con melodías tonales, aun que también juegan con lo atonal y modal.</li> </ul>
	Instrumental	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Existe una libre instrumentación en cada clase y se puede encontrar desde los instrumentos más tradicionales en el jazz como son piano, contrabajo, guitarra, saxofón, flauta y batería.</li> </ul>
	Imitando	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se trabaja la imitación entre los alumnos para dar seguimiento a las ideas propuestas al momento de tocar.</li> </ul>
	Copiando	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Regularmente hay un alumno que pone la muestra con su instrumento o cantando y los demás estudiantes intentan copiar su propuesta.</li> </ul>
	Otro	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· En ocasiones se juega con los ambientes sonoros que se generan en la clase y los alumnos pueden sumarse a la interpretación libremente.</li> </ul>
<b>Creación musical</b>	Composición	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se pide a cada alumno traer una pieza propia compuesta a partir de técnicas extendidas previamente vistas en la clase.</li> <li>· Se generan composiciones musicales que posteriormente se escriben y distribuyen entre los estudiantes, con la finalidad de estudiarlas entre todos, corregirlas y en su caso aumentarlas, para después presentarlas en el festival de jazz de la ESM.</li> </ul>
	Trabajo en equipos	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Todos participan en la interpretación de las piezas de los demás compañeros y contribuyen con sugerencias al momento de los ensayos.</li> </ul>

<b>Improvisación en grupo</b>	Consenso grupal	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Improvisaciones grupales, en las que todos pueden contribuir en la interpretación de la pieza.</li> <li>· Se alienta a los alumnos a opinar sobre la forma o estructura de sus piezas o de los compañeros y se ponen algunas de las ideas en consenso.</li> </ul>
	Composiciones colectivas		X	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Cada estudiante trae su propuesta y si bien se aceptan comentarios y cambios hechos por otros compañeros, la obra es tomada en cuenta como de un solo compositor.</li> <li>· Se establecen diálogos instrumentales entre los compañero, siendo los más recurrentes entre solistas y ocasionalmente la sección rítmica.</li> </ul>
	Preguntas y respuestas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se van dando en el momento de la interpretación de las piezas y en su mayoría son propuestas por el profesor o el estudiante que propuso la pieza.</li> </ul>
<b>Adecuación y Adaptación</b>	Arreglos	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se trabaja constantemente variaciones rítmicas, ya que se emplea frecuentemente por los alumnos los cambios de compás y cambios de tempo.</li> </ul>
	Variaciones rítmicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Se incita trabajar variaciones melódicas a las piezas del repertorio que se este estudiando y se recomienda basarse de inicio para las improvisaciones de los solistas en variaciones sobre los temas.</li> </ul>
	Variaciones melódicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente se proponen por el profesor.</li> </ul>
	Variaciones armónicas	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente para ajustar algunas piezas a los solistas.</li> </ul>
	Transporte melódico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ocasionalmente para ajustar algunas piezas.</li> </ul>
	Transporte armónico	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Algunos alumnos tienden a cantar previamente lo que tocaran con su instrumento.</li> </ul>
	Reproducción vocal	X		
	Ejercicios de entonación		X	
	Juegos de cantos libres	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como medio de comunicación y transmisor de ideas entre los estudiantes.</li> </ul>
	Vivencia musical (Praxis)	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Cantando la melodía previamente a la interpretación instrumental, como una forma de interiorizar el sonido.</li> </ul>
<b>Instrumental</b>	Reproducción Instrumental	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Con los instrumentos propios de cada participante.</li> </ul>
	Hábitos y repeticiones	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Trabajo de técnica y mecanización aplicada a cada instrumento.</li> </ul>
	Exploración sonora	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Incitando a cada participante de la clase a buscar sonidos no convencionales en su instrumento.</li> </ul>
	Vivencia musical (Praxis)	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Con la constante práctica instrumental dentro de la clase.</li> </ul>
	Musicales	X		<ul style="list-style-type: none"> <li>· Prestableciendo tonalidades, acordes o elementos musicales, que por lo regular ya trae escrito cada alumno en su composición.</li> </ul>

	Por objeto o tema	Extramusicales	X		·Generando sonoridades libres y guiadas solo por ideas, pensamientos y la escucha del entono.	
	<b>Consigna</b>	Por dinámica o técnica del trabajo	Implícita (libre)-Explicita	X		·Tocar con o sin restricción alguna según la idea de la obra a interpretar.
Individual-Grupal			X		·De manera grupal mediante conversaciones sonoras entre los integrantes y ensambles que pueden ir desde cuatro integrantes hasta la participación de todos los participantes del taller.	
Abierta-Cerrada			X		·Maneja las dos consignas ya que puede proponer una pieza con determinadas características lo cual cae en la forma cerrada, pero también puede dejar que las ideas surjan libremente de cosas externas como la narración de una anécdota o la descripción de una imagen.	
Simple-Compuesta			X		·Puede trabajar con las dos consignas desde lo simple que puede ser un solo acorde, hasta piezas con más especificaciones musicales.	
Única-Seriada			X		·Como consigna única al pedir improvisar algo específicamente o seriada al dar un instructivo previo sobre los pasos a seguir para la interpretación de la obra.	
Por nivel o Formalización		Forma ausente (Libre)		X		
		Forma inducida (Dirigida)	X			·Con una idea o regla dada previamente a la improvisación.
		Forma pre-establecida (Controlada)	X			·Poniendo de antemano las especificaciones de la obra a interpretar ya sea en partitura o narrada.
		Libre	X			·Mediante la improvisación libre.
		Investigación				·Explorando auditivamente nuevas sonoridades.
Por estilo	Descripción				·Describiendo sonoramente estados de ánimo.	
	Imitación-Correspondencia				·Imitando modelos preestablecidos.	
	Juego con reglas	X			·Con acuerdos previos a la interpretación de la pieza o partitura.	
	Automatismo		X			
<b>Gesto</b>	Corporal		X		·Se motiva el movimiento corporal pero sin exigirlo.	
	Fonominia			X		
	Barroco			X		
	Clásico			X		
<b>Géneros y estilo</b>	Contemporáneo		X		·Se tomen elementos como la atonalidad o rítmica libre y aleatoria.	
	Jazz		X		·Se trabaja con repertorio jazzístico o ritmos afines.	
	Otros			X	·Música africana o caribeña.	

Objetivos del uso de la improvisación (Aprendizajes)			¿Para qué?	Profesor: Sósimo Hernández
Categoría	Subcategorías	Si	No	Asignatura: Jazz ensamble I y II ESM
Comprensión musical	Rapidez de comprensión	X		· Practicando con la toma de decisiones rápidas al momento de la interpretación de un tema.
	Generar procesos de asimilación musical	X		· Generan referencias, formulas y técnicas que den las bases para la conformación rápida de un tema.
	Concentración sin esfuerzo	X		· Mediante la improvisación de manera consciente.
Mejora de la escucha	Escuchar inteligentemente	X		· Reconocer lo que se esta interpretando sin necesidad de usar una partitura, así como lograr escuchar a los demás intérpretes e incorporar sus ideas a las propias y viceversa.
	Memoria auditiva	X		· Trabajo de obras solamente mediante la escucha al momento de la interpretación.
Reflejos musculares condicionados o automatismos	Rapidez de decisión y tiempo de respuesta	X		· Indica espontáneamente y sin previo aviso cuando un músico debe generar una improvisación.
	Flexibilidad muscular		X	
	Desarrollo de reflejo muscular condicionado (lectura)	X		· Trabajando con partituras convencionales y no convencionales propuestas por cada alumno.
	Desarrollo de automatismos o reflejos condicionados (escucha)	X		· Con la intervención constante y no planeada de los músicos en las piezas musicales ya que sin previo aviso les pide tocar por lo que la escucha debe estar siempre alerta.
Composición	Precisión de los movimientos corporales	X		· En el uso espontaneo de escalas a ideas sonoras que se lleven al instrumento.
	Concepción inmediata de planes	X		· Dando indicaciones al momento de la interpretación de las piezas sin un previo aviso.
	Fomentar la creación musical propia	X		· Mediante composición propuestas por cada estudiante.
	Desarrollo de la creatividad	X		· Mediante composición propuestas por cada estudiante y la participación activa de todos los alumnos en la interpretación de todas las obras.

<b>Expresión</b>	Comunicación	X		·Mediante diálogos sonoros y gestuales entre los estudiantes.
	Descarga o catarsis	X		·Con liberación de emociones al momento de la interpretación, invitando a todos a participar en piezas colectivas.
<b>Sensibilidad</b>	Acercamiento musical sensorial antes que intelectual (praxis)	X		·Tocando sin regla preestablecidas.
	Generar procesos de asimilación musical	X		·Dejando que los alumnos intervengan en el momento que se sientan capaces de decir algo sonoramente.
<b>Estimular</b>	Curiosidad	X		·Mostrando nuevas sonoridades y armonías no convencionales de su instrumento, propiciando la experimentación de cada estudiante.
	Inventiva	X		·Ya sea en colectivo o individual pone a los alumnos siempre al centro de la práctica para estimular la generación de ideas propias.
	Imaginación	X		·Fomenta la imaginación con narrativas anecdóticas que posteriormente sirven para la creación sonora.
	Experiencias	X		·Mediante la constante práctica musical dentro del ensamble.
<b>Adquisición y desarrollo</b>	Conocimientos	X		·Mediante el trabajo constante de la improvisación.
	Destrezas	X		·Fomentando en clase y fuera de ella la constante práctica de la improvisación.
	Criterios personales	X		·Dejando que el alumno después de un tiempo tome sus propias decisiones en la interpretación musical, interviniendo el profesor cada vez menos.
	Confianza y aceptación entre compañeros	X		·Permitiendo la participación de todos tanto en las interpretaciones como decisiones.
	Memoria musical	X		·Se toca en la mayoría de las veces de memoria.



### **3.3.3 Resultados generales del uso de la improvisación musical en el aula**

Observando los análisis de cada clase, podemos darnos cuenta que existe una gran similitud entre ellas, comenzando con el nombre y el estilo musical que trabajan, siendo el jazz y la música experimental la base de éstas, así como algunos de los objetivos con los que buscan generar ensambles y prácticas grupales.

Las categorías tomadas de los autores Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Kodály, Schafer y Hemsy, con las que se conformaron las herramientas de observación como son: los materiales musicales y extra musicales, las técnicas o la didáctica empleada y los objetivos o aprendizajes esperados, se lograron ubicar durante las clases observadas y en algunas ocasiones durante las entrevistas a los estudiantes de donde se desprenden y confirman otras estrategias que se empleaban en las sesiones de clases. Sin embargo, también existen las diferencias del uso de estrategias didácticas, elementos musicales y objetivos por alcanzar por parte de los profesores, así como expectativas de diferentes aprendizajes esperados por los propios alumnos, diferencias que igualmente serán mencionadas durante este apartado.

#### **3.3.3.1 Los objetivos o aprendizajes**

Partiré del análisis de **los objetivos o aprendizajes** esperados que buscan alcanzar los profesores, para posteriormente entender cómo es que se está desarrollando la didáctica y con qué materiales están trabajando durante las clases para alcanzar estos fines.

Al revisar los objetivos o aprendizajes esperados de cada una de las clases, encontré que el resultado o producto final de éstas, era la presentación de un concierto público con la interpretación de los materiales trabajados durante las clases, mostrando el trabajo de ensamble grupal realizado. Aunque la finalidad de inicio pareciera la misma, el resultado es muy diverso puesto que existen pequeñas diferencias, tanto en los procesos, como dentro de los objetivos, que hacen que cada clase tome un rumbo diferente, aportando a los alumnos diversos conocimientos y habilidades.

Una de estas diferencias es el trabajo con la música escrita, que no obstante, ser usada en ambas clases como una herramienta musical en apoyo a la interpretación, en la ESM se busca como uno de los productos finales, combinando la creación musical propia y su escritura, sea en partituras convencionales o no. Mientras, en la FAM el producto final no recae en una partitura, sino solamente en la interpretación de la pieza musical compuesta o arreglada colectivamente, según sea el caso. No obstante, en las dos clases la presentación final es interpretada, la mayoría de las veces, de memoria.

Existen otros aprendizajes que se observaron dentro de las clases y aunque éstos no están marcados como objetivos generales, bien podrían ser tomados en cuenta como objetivos particulares intrínsecamente pertenecientes al uso de la improvisación, que incluso podemos considerar como parte de un currículum oculto (Torres, 1998) de las asignaturas. Dentro de estas categorías se encuentra la comprensión musical, que se fortalece con la toma frecuente de decisiones inmediatas al improvisar, haciendo que se generen procesos de asimilación musical como referencias melódicas y armónicas, fórmulas rítmico-melódicas y técnicas de interpretación musicales conscientes y espontáneas, (Dalcroze, s.f., p.80; Willems, 1963, p.125; Hemsy, 1983) aunadas a

reflejos musculares o automatismos (Martenot, 1993, p.73; Willems, 1963, p.125) que mejoran la rapidez de decisión, el tiempo de respuesta y la precisión de los movimientos en la técnica instrumental, así como la mejora de la escucha fortaleciendo a la memoria auditiva y a la escucha inteligente (Martenot, 1993, p. 67; Kodály citado por Choksy, 1981, p.75)

La expresión y la sensibilidad, categorías mencionadas por Dalcroze (s.f.), Martenot (1993) y Hemsy (1983), son otros de los aprendizajes que aparecen como currículum oculto dentro de las clases observadas, fomentando la comunicación y el diálogo sonoro entre los estudiantes, así como propiciando descargas o catarsis para la liberación de emociones mediante la interpretación.

El estímulo de la curiosidad, la imaginación y la inventiva, así como la adquisición y desarrollo de destrezas, conocimientos, memoria musical, experiencias, criterios personales y confianza (Schafer, 1967; Hemsy, 1983) también aparecen como elementos que están presentes dentro de los aprendizajes obtenidos durante las clases, siendo éstos de manera indirecta, siempre abordados por los profesores.

### **3.3.3.2 Los materiales o fuentes**

El siguiente análisis está enfocado en los **materiales o fuentes** de la improvisación, que nos ayuda a comparar y comprender con qué elementos musicales o extramusicales están trabajando los profesores durante las clases, y cómo los están llevando a cabo.

Comenzaré con la categoría del sonido que está presente en ambas clases y que fue tomada principalmente de las propuestas de Schafer, Dalcroze y Hemsy, las cuales dividí en subcategorías

referentes a las cualidades del sonido como son: el timbre, la duración, la intensidad y la altura, agregando también el ruido o sonidos extramusicales. Dentro de la propuesta de los profesores se aprecia un uso muy similar de estos elementos, a excepción del ruido, que en la asignatura de *Jazz Ensamble* no se utilizó durante las clases observadas.

La principal diferencia que encontré entre estas categorías fue en la ESM. Por ejemplo, el uso de ejercicios aplicados a una sola nota, en el cual se empleaban todos los recursos posibles con respecto a las subcategorías de este rubro, para experimentar con ellos sin poder hacer uso de más notas. Esto forzaba a los alumnos a buscar alternativas de duración, intensidad y altura, así como timbres nuevos que pudieran ser producidos con sus instrumentos o voces. En cambio, en el taller de la FAM el uso de estos recursos fue más enfocado a la comunicación entre los alumnos y el profesor, quien frecuentemente participaba con su instrumento, generando señales sonoras que lograban incorporar a un lenguaje musical en común; como por ejemplo: bajando o subiendo la intensidad del sonido para marcar entradas o salidas en las improvisaciones, o utilizando sonidos de larga duración para hacer sentir los finales de las piezas, señales que surgían sin previo acuerdo.

Los elementos de la música como son el ritmo, la melodía y la armonía concuerdan con las propuestas de Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Kodály y Hemsy. Al revisar y comparar las clases observadas, puede decirse que el uso que hacen los profesores de estos elementos es muy similar entre sí, utilizando toda clase de figuras rítmicas, compases rítmicos o sin compas rítmico, intervalos, escalas, modos, acordes, cadencias y progresiones o alguna propuesta nueva como la teoría “*Lydian Chromatic*” o las “*Técnicas Extendidas*”, estas últimas muy cercanas al trabajo propuesto por Schafer (1967).

Dentro de estas fuentes o materiales de la improvisación también encontramos el uso de los estímulos o motivaciones extramusicales o generales, que están dentro de las propuestas hechas fundamentalmente por Dalcroze y Hemsy, aunque también se observan en el trabajo Schafer (1965) Estos estímulos extra musicales son muy poco recurridos en el taller de Jazz de la FAM, principalmente los relacionados al mundo externo como son las impresiones de formas, el volumen, los colores, las texturas o la densidad, entre otros. Sin embargo, los relacionados con el mundo interno como los sentimientos e ideas, sí tienen presencia en el trabajo observado. Por otro lado, la clase de la ESM sí muestra ejemplos sobre el uso de recursos del mundo externo e interno, así como materiales sonoros extraídos del medio ambiente, tal y como lo sugiere Schafer (1965, p.23) para iniciar una idea y “liberar las dotes improvisadoras que tuviesen los alumnos.” (sic)

Con respecto a la forma, rubro perteneciente a la propuesta de Hemsy (1983) las subcategorías de forma inducida y forma preestablecida, son trabajadas por las dos clases; mientras que la ausencia de forma solamente es abordada por el taller de jazz de la FAM, esto se debe a los objetivos que busca cada una de las clases, como son la creación musical escrita y no escrita.

### **3.3.3.3 Las técnicas de enseñanza o didáctica**

Para finalizar este análisis, me refiero a las **técnicas de enseñanza** utilizadas dentro de las clases, con miras a identificar la didáctica que se genera con el uso de la improvisación y cómo se está empleando en la enseñanza musical. Este ámbito es fundamental para nuestro trabajo y uno de los objetivos a identificar dentro de esta tesis.

**La categoría del juego** que es una de las más coincidentes entre las propuestas retomadas de los autores revisados y que en palabras de Tullia Magrini (citado por Nettle y Russell, 2004) 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 donde están nuestros propios límites.” (p. 170)

En este apartado se encuentran muchas similitudes con el **juego de canto libre**, propuesta planteada por Martenot (1993, p.67) para el desarrollo de la imitación espontánea, volviéndose uno de los elementos más comunes dentro de las herramientas didácticas usadas en la clase de la ESM. Se observa en las indicaciones que se dan entre alumnos, donde por medio del canto se apoyan en la transmisión de las ideas propuestas para ser copiadas o imitadas por los demás compañeros (esto en apoyo al uso de la partitura); se observa al jugar con la voz para intentar generar nuevos ritmos y melodías temáticas para su incorporación en las obras a interpretar; o simplemente como una participación espontánea de los alumnos para mostrar e integrar sus ideas al trabajo musical.

Este uso del **juego de canto libre** encaminado a la imitación espontánea no se observa en el taller de Jazz de la FAM. No obstante, el mismo tratamiento que se le da al juego de canto libre y su encarrilamiento a la imitación espontánea se encuentra con el uso de los instrumentos musicales, donde además de utilizar todas las subcategorías antes mencionadas, también son incorporadas técnicas instrumentales así como la mecanización de éstas. Esto desemboca, a partir de la constante

repetición, en hábitos tanto de interpretación como de estudio. Además, con la constante práctica y juego instrumental dentro de las clases, se logra acumular vivencia musical (praxis), haciendo de cada ensayo algo único e irreplicable, más cercano a un concierto que a una clase, lo que alude a la propuesta de Willems (1963) en la cual prioriza la vivencia musical antes que el entrenamiento teórico.

El **trabajo técnico instrumental** se encuentra por igual en las dos materias, haciendo de la práctica algo fundamental; aunque, esta práctica también convive con la exploración sonora que cada alumno hace con su instrumento musical y que de una manera muy sutil los profesores incorporan en el trabajo de los alumnos. Ello es congruente con la propuesta de Schafer (1967) de estimular la curiosidad dirigiéndola a la exploración y a la investigación, buscando desarrollar el criterio personal de los alumnos. Con esto van promoviendo nuevas herramientas y formas de juego que ayudan a la creación musical.

De aquí podemos pasar a la categoría de **la composición**, la cual es acogida como un elemento importante dentro la didáctica desarrollada en las dos clases observadas, teniendo como diferencia entre sí, que en la ESM se encamina a cada estudiante a crear su propia composición musical, misma que será interpretada por los compañeros durante las clases siguientes. De esta manera, se propicia la posibilidad de que el estudiante participe en distintos roles dentro de la clase, poniéndolo a jugar el papel de compositor, intérprete y director de la puesta musical creada, teniendo la posibilidad de hacer ajustes a su obra, así como de recibir comentarios y consejos de sus propios compañeros, dejando siempre en cada composición el espacio para que los intérpretes improvisen.

La composición surge de herramientas musicales que el profesor previamente ofrece a los estudiantes e incita a que las practiquen, experimenten, jueguen e improvisen con ellas. Estas son las llamadas *técnicas extendidas* que son muy comunes en la música contemporánea. Por todo esto la composición surge de la experimentación y la improvisación, elementos que están siempre presentes en sus clases y que el alumno incorpora dentro de sus herramientas de estudio cotidianas, lo que igualmente se confirma en las encuestas previamente realizadas.

Mientras tanto, en la FAM el rol que juega la composición es más colectivo<sup>7</sup> y encaminado a la intervención de todos los estudiantes, permitiendo que cada participante en la medida de su interés y posibilidades, pueda proponer ideas musicales que van desde pequeños temas hasta ideas armónicas, para que todos juntos conformen composiciones basadas en la improvisación dirigida (Pándura, 2015) bajo la propuesta musical inicial del profesor. Así se conforman las pautas para la composición de las piezas que en su mayoría serán presentadas en el concierto final.

Junto al trabajo de creación musical, podemos mencionar la categoría de **adecuación y adaptación**, en la que aparecen usos de recursos didácticos como el arreglo de piezas musicales previamente escogidas, el trabajo con variaciones rítmicas, melódicas y armónicas sobre temas dados, así como el uso del transporte melódico y armónico. Estos elementos son tratados dentro de las clases como herramientas didácticas, mismas que incorporan el uso de la improvisación musical controlada, que busca alentar a los estudiantes a participar en la creación musical colectiva,

---

<sup>7</sup> Esta categoría coincide con lo propuesto por Orff como son: las improvisaciones colectivas o elaboraciones colectivas, donde como propuesta de técnica o de didáctica se establece el uso del trabajo grupal y consenso para la aceptación de los aportes de cada participante.



partiendo de elementos musicales previamente dados; lo que genera en el alumno una mayor confianza para la improvisación musical, la exploración sonora y la ejecución.

Por último haré mención de **la consigna**, categoría propuesta por Hemsy (1983) pero cuyos elementos, de igual manera, se pueden encontrar en autores como Schafer, Orff y Dalcroze, principalmente. La consigna consiste en proporcionar al estudiante una instrucción o un elemento detonador que ayude a propiciar la improvisación, así como guiar a los estudiantes dentro de esta práctica. Es notable que el uso de la consigna entre las dos clases se realiza de manera similar. La consigna es utilizada para ayudar a trazar el camino a seguir durante el acto de la improvisación, proporcionando el objeto o tema en la que se basará ésta (elementos musicales o extramusicales); las dinámicas o técnicas a utilizar durante el proceso, las cuales pueden ir desde el acuerdo de trabajo individual o grupal, hasta establecer cómo se utilizarán los elementos musicales; la formalización del tipo de improvisación que se utilizará como es la improvisación libre, controlada o dirigida (Pándura, 2015) En el caso de la ESM, la improvisación libre dentro de la categoría de forma está ausente. Por último, la consigna puede referir al estilo, que brinda al estudiante la manera de construir su improvisación sin importar el contexto musical dado, en este apartado se observa una diferencia en la subcategoría de automatismos,<sup>8</sup> de la cual se puede entender su ausencia en la ESM, ya que ésta es una práctica que se viene trabajando desde el inicio de la carrera de Jazz dentro de sus materias de instrumento.

---

<sup>8</sup> Entiéndase esta subcategoría como el trabajo técnico instrumental o vocal sujeto a la constante repetición de ejercicios motrices como el trabajo de escalas, arpeggios y cadencias entre otros, para lograr una respuesta sonora inmediata, ya sea esta ligada a una notación o a una idea musical.

Todos los ámbitos antes señalados juegan un papel importante dentro del trabajo en el aula. Ya sean éstos utilizados en mayor o menor medida, nos muestran una aproximación del uso de la improvisación en las dos instituciones observadas y nos abren las puertas a indagar sobre los aportes que puede otorgar el uso de la improvisación en la educación musical.

## **Conclusiones**

El tema de esta tesis de investigación surgió de mi necesidad de saber improvisar y de conocer cuáles pueden ser los beneficios del ejercicio y el desarrollo de esta actividad desde el punto de vista de la educación musical y la práctica instrumental; así como de sentar bases sustentables para su posible aplicación en la enseñanza musical dentro las escuelas destinadas a ello en la Ciudad de México.

Partiendo de los objetivos, trazados al inicio de este trabajo, se puede mencionar que las características del uso de la improvisación en el proceso de enseñanza aprendizaje de la música, dentro de la Facultad de Música de la UNAM y la Escuela Superior de Música del INBA no habían sido definidas con anterioridad, por lo cual, desde esta propuesta planteo una categorización para el análisis que compete, que también queda como aportación de la tesis para futuras investigaciones.

Esta categorización de la improvisación se resume como uno de los objetivos de este trabajo, planteado para conformar una propuesta metodológica de observación de la improvisación en el aula, fundamentada en los métodos y las metodologías musicales del siglo XX, que busca identificar y definir las categorías, principios, propósitos y recursos teórico-metodológicos de la improvisación, y cotejarlos, con la observación de clases que hacen uso de la improvisación musical.

Como resultado de la confrontación de la metodología de observación del uso de la improvisación se pudieron apreciar los materiales o fuentes de la improvisación que se abordan en las aulas, tales como las cualidades del sonido: altura, timbre, duración e intensidad; los elementos de la música como: el ritmo, melodía y armonía; estímulo o motivación extramusicales o generales y formas, entre otros. Del mismo modo, se identificaron las técnicas didácticas que se emplean en conjunto con la improvisación como son: los juegos, la creación musical, la improvisación en grupo, las adecuaciones y adaptaciones de las formas y aspectos musicales, el canto, la práctica instrumental, la consigna, el uso del gesto, géneros y estilos musicales. Además, se establecieron los objetivos o aprendizajes hacia donde se puede encaminar la improvisación, como: la comprensión musical, la mejora de la escucha, el desarrollo de reflejos musculares condicionados o automatismos, la composición, la expresión, la sensibilidad, la adquisición y desarrollo de destrezas, confianza, memoria musical, entre otros.

Todos estos aspectos observados en dos clases de música muy similares pero impartidas en diferentes instituciones, corroboraron su concordancia con las ideas concebidas por los autores revisados para conformar la metodología de observación de la improvisación en el aula; sin importar el género o estilo musical, lo atemporal del tema y el ámbito geográfico. Todos y cada uno de los elementos propuestos encontró cabida en su aplicación dentro de la observación realizada en las aulas, teniendo sutiles diferencias, pero trazando el mismo camino y destino: la enseñanza de la música.

Al conformar los productos, frutos de la observación de clase, pude comparar y confrontar los resultados del uso de la improvisación en cada uno de los ejemplos documentados. Como resultado, encontré similitudes en algunas categorías pero también diferencias en otras. Tal es el caso de las finalidades del uso de la improvisación, entre las cuales se distinguen: la creación musical, ya fuese en grupo o individual, la experimentación sonora, musical y sensorial y la composición musical escrita. Siendo predominante la enfocada a la creación musical. Así mismo, encontramos que en las dos clases se pudieron localizar elementos intrínsecamente pertenecientes al uso de la improvisación, que como ya lo mencioné anteriormente, puede considerarse como parte de un curriculum oculto dentro de las asignaturas. Dentro de estas categorías encontradas y relacionadas a los objetivos o aprendizajes esperados se encuentran: la comprensión musical, la mejora de la escucha, la memoria auditiva, la expresión y la sensibilidad.

Dentro de las variantes didácticas encontradas en las dos asignaturas, puede mencionarse el uso del canto o la técnica vocal, que aparece como un elemento que ayuda a vivenciar e interiorizar la música previo a la interpretación musical, así como un medio de comunicación y transmisor de ideas alternativo al lenguaje musical escrito, entre los estudiantes.

Otro rasgo importante abordado en este trabajo fue el análisis de los planes y programas de música de las dos instituciones estudiadas, con miras a conocer si es considerada la improvisación musical dentro de los aprendizajes ofertados por las instituciones, o si son considerados dentro de la educación como una herramienta didáctica que pudiera apoyar a la enseñanza musical.

La respuesta, aunque planteada y desglosada en el capítulo tres de esta tesis, es que el tema se encuentra con un mayor abordaje del que yo esperaba. Mientras que en la FAM se analizaron 429 asignaturas de licenciatura, 277 asignaturas de propedéutico y 9 asignaturas del CIM que dan un total de 715 asignaturas, el total de ellas que hacen mención al uso de la improvisación o abordaje de ésta en sus temáticas es de 150, que traducido en porcentajes sería el 21% de las asignaturas correspondientes a la línea de formación musical en las áreas del conocimiento pertenecientes a Interpretación y Estructura Musical.

Para la ESM los porcentajes arrojados por la investigación fueron del 22% de asignaturas que hacían mención al uso de la improvisación, de un total de 375 revisadas; de las cuales 254 pertenecen al nivel superior o licenciatura y 121 al nivel medio superior. Las materias revisadas fueron las de características teórico-prácticas que abarcan en su mayoría las áreas de Especialidad, Teórico/Musical, Instrumento Complementario y Música Grupal.

Con estas cifras podemos observar que en las dos instituciones, la improvisación mantiene una presencia considerable, alcanzando en ambas un poco más del 20% de sus asignaturas teórico-prácticas, creando con esto una alta probabilidad de que el alumno se encuentre en algún punto de sus estudios con esta práctica. Sin embargo, esta presencia dentro de los planes y programas de música no es una garantía de que el alumno obtenga las habilidades o la práctica adecuada de la improvisación ya que, en la mayoría de los casos, la aparición de ésta en los programas de música solo se remite a la misma palabra, dando por hecho que se sabrá cómo abordarla. Ello da cuenta de que no existe una sistematización metodológica sobre el uso de la improvisación y solo en

algunas áreas se ha comenzado a gestar ésta, como por ejemplo el área de Jazz de la ESM, aunque todavía con sus reservas.

Otro punto tratado en la investigación es el trabajo que los alumnos hacen con la improvisación, su percepción en la realidad sobre ésta, la práctica y el conocimiento que manejan, así como el interés por esta disciplina. Para conocer estas respuestas se realizó una encuesta al 30% de la población estudiantil en los tres niveles que son: básicos o de iniciación musical, nivel medio superior o propedéutico y nivel superior o licenciatura respectivamente. Los resultados obtenidos en lo general fueron que en la FAM el 40% de los estudiantes consideran que saben improvisar mientras que en la ESM el 68% lo saben hacer. Esta diferencia se debe a que en la ESM la presencia del área de Jazz hace de la improvisación un tema de suma importancia para los alumnos y profesores, ya que está en la esencia del contenido de aprendizaje de este estilo musical.

En la estadística sobre el uso de la improvisación en sus clases de instrumento, la FAM arrojó que solo el 24% de los profesores lo fomentaban, mientras que en la ESM se elevó al 42%, el doble de la FAM. Claro que hay que tomar una vez más en cuenta el área de Jazz que en la FAM no existe como tal.

En cuanto al lugar de las improvisaciones musicales en el trabajo con el repertorio, las encuestas arrojaron que el 30% de los alumnos de la FAM lo realizan o lo han realizado, mientras que en la ESM es del 45%. Cabe mencionar, que el estilo musical que más se trabaja como repertorio con estas características es el jazz, seguido por la música contemporánea y la música barroca. Este

comportamiento es similar en las dos instituciones, a pesar de que en la FAM no existe el área de Jazz.

Por último, ante la duda sobre el interés de los propios estudiantes por que se ofertara una asignatura especializada en la improvisación, la respuesta de las dos instituciones coincidió con un 95% a favor de la incorporación de esta asignatura a sus planes de estudio.

Con todo lo anteriormente argumentado, podemos concluir con la hipótesis propuesta al inicio de esta tesis de manera afirmativa, que la improvisación musical sí está presente en la educación musical actual como una herramienta didáctica en los procesos de enseñanza-aprendizaje, y aunque continúa siendo una práctica un tanto marginada dentro de las instituciones de enseñanza musical, ha ido logrando incluirse en los currículums de éstas, así como en el repertorio de los estudiantes y el deseo de éstos por aprenderla. No obstante, es necesaria todavía la elaboración de una sistematización metodológica para su desarrollo en la práctica pedagógica, misma que ya se está gestando en algunas áreas musicales como el jazz; lo que podría ayudar a entablar las bases para todos los campos musicales, con posterioridad.

Hay que mencionar, además, que con esta investigación se sientan las bases para el estudio de la improvisación en las aulas de la Ciudad de México, proporcionando elementos nuevos que ayuden a generar una metodología que sea apropiada y congruente a nuestras necesidades educativas. Y aunque la investigación no logra abarcar todas las instituciones de educación musical públicas existentes en la Ciudad de México, sí aporta las bases para futuras investigaciones sobre el tema, dejando para el uso de los futuros investigadores las herramientas gestadas dentro de este trabajo.



Asimismo, este estudio proporciona los datos concretos sobre la importancia que tiene la improvisación en nuestras aulas; contribuyendo, a través de argumentaciones sólidas, a dejar de lado las suposiciones y creencias que alrededor del tema se han conformado.

Como resultado, también se abren nuevas interrogantes, cuestionamientos que pueden conformar interesantes propuestas de investigación sobre el tema: ¿Cómo crear instrumentos de sistematización metodológica para el uso de la improvisación en la educación musical? y ¿Sería factible diversificar esos instrumentos en función de los fines de la improvisación?

Por todo esto hago la invitación a buscar las vías adecuadas para incorporar a la improvisación en nuestra enseñanza musical, desde abordar los más sencillos ejercicios musicales con la improvisación, hasta jugar e improvisar con las más elaboradas piezas musicales que tengamos a nuestro alcance. Improvisar es y debe ser parte esencial de la música y de la educación musical.

Por último, me permito hacer una breve reflexión dirigida a todos los que estudiamos, practicamos y amamos la música:

*Para aprender música jugando y divertirse aprendiendo no existe un límite de edad, y que mejor que hacerlo con un acto tan intrínseco a la música como lo es...*

***¡Improvisar!***

## Referencias

- Alcalá, C.; Ferre, G. (2007). *La improvisación en la historia de la música y la educación: Estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Álvarez, Carmen; San Fabián Maroto, José Luis. *La elección del estudio de caso en investigación educativa*. En: *Gazeta de Antropología*, N° 28 /1, 2012, Artículo 14. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/20644>. Consultado el 18 de Enero del 2019.
- Aparicio, Aurora; Palacios Wilson; Martínez, Anamaría; Angel, Isabel; Verduzco, Cecilia; Renata, Cecilia. (s.f). *El Cuestionario: Métodos de investigación avanzada*. Recuperado de <https://docplayer.es/8603292-El-cuestionario-el-cuestionario-metodos-de-investigacion-avanzada.html>. Consultado en marzo del 2018.
- Assinnato, María Victoria. (2013). *El concepto de mente en teorías sobre improvisación*. Cátedra de Educación Auditiva I y II, Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata.
- Bachmann, Marie-Laure. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze: Una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Berkowitz, A. (2010). *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*. Oxford: Oxford University Press.
- Choksy, Lois. (1981). *The Kodály context, creating an environment for musical learning*. USA: Prentice-Hall, INC.
- Covacevich, Catalina. (2014). *Cómo seleccionar un instrumento para evaluar aprendizajes estudiantiles*. Banco interamericano de desarrollo División de educación (SCL/EDU) recuperado de <https://publications.iadb.org/es/publicacion/16899/como->

seleccionar-un-instrumento-para-evaluar-aprendizajes-estudiantiles. Consultado en marzo del 2018.

- Dalcroze, E. (s.f). *Euritmia*.
- Derek, Bailey. (2010). *La improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. España: Trea.
- Després, J.; Dubé F. (2014). *Marco conceptual para ayudar al maestro de instrumento a integrar la improvisación musical en su práctica pedagógica*. Canadá: Revista internacional de educación musical, N° 2, p. 24-35.
- Espinosa, Susana. (2007). Creación y pedagogía: los compositores van al aula en *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Díaz, Maravillas, España: GRAÓ.
- Fernández Nuñez, L. (2007). ¿Cómo se elabora un cuestionario?. *Butlletí La recerca*. Ficha 8. Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Barcelona. Disponible en <http://www.ub.edu/ice/recerca/fitxes/fitxa8cast.htm>
- Frega, Ana Lucia. (1977). *Música y educación, objetivos y metodología*. Buenos Aires: DAIAM.
- Fuertes Camacho, M. T. (2011). *La observación de las prácticas educativas como elemento de evaluación y de mejora de la calidad en la formación inicial y continua del profesorado*. Revista de Docencia Universitaria, Vol.9 (3) 237–258. Recuperado de <http://redu.net/redu/files/journals/1/articles/248/public/248-647-1-PB.pdf>. Consultado en febrero del 2018.

- 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.
- Graetzer, G- Yepes A. (1961). *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Barry.
- Grupo Lace Hum (1999). *Introducción al estudio de caso en educación*. Facultad de CC. de la Educación. Universidad de Cádiz.
- Guerrero Muñoz, J. (2014). *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. AZARBE, Revista Internacional De Trabajo Social y Bienestar, (3). Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691>. Consultado en febrero del 2018.
- Gutiérrez Quintana, E. (2008). Técnicas e instrumentos de observación de clases y su aplicación en el desarrollo de proyectos de investigación reflexiva en el aula y de autoevaluación del proceso docente. En S. Pastor Cesteros y S. Roca Marín (coord.). *La evaluación en el aprendizaje y la enseñanza del español como lengua extranjera/segunda lengua: XVIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE)*. Alicante: Universidad de Alicante, 336-342.
- Hemsy de Gainza, Violeta. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi
- Hernandez, R.; Fernandez, C. y Bautista, P. (2000). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill
- Kemp, Anthony E. (Comp). (1993). *Aproximaciones a la investigación en educación Musical* (2ª ed. Castellana). Argentina: Collegium Musicum

- López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: FONCA Y ESMUC
- Martenot, Maurice. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. España: Rialp, S.A.
- Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free Play. La improvisación en la ida y en el arte*. Argentina: Paidós.
- Nettle, Bruno y Russell, Melinda. (2004). *En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación*. España: Akal.
- Nieto Mesa, Fernando. (2000). *Raíces griegas y latinas*. México: Trilla.
- Ortiz López, José M., asesor Ramírez Gil, Felipe. (2012). *La improvisación musical. Un recurso didáctico en la formación del educador musical*. Tesis.
- Pándura Águila, Iván M., asesor Gómez Gama, Martha. (2015). *Improvisación, una herramienta para la educación musical*. Tesis de Licenciatura. UNAM.
- Peñalver Vilar, J. M. (2010). *El valor humano de la improvisación musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educación obligatoria española*. España: Universidad Jaume I de Castellón.
- Schafer, R Murray. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R Murray. (1969). *El nuevo paisaje sonoro, Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. Murray. (1967). *Limpieza de oídos, Notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Ricordi.
- Sloboda, J. A. (2000). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon.

- Stake, R. E. (2005). *Investigación con estudio de casos*. Madrid, Morata.
- Stern, Mario. (2002). *Improvisaciones infantiles*. México: Colegio de México, Fondo nacional para la cultura y las artes.
- Torres, Jurjo. (1998). *El curriculum oculto*. Madrid, Morata.
- Valverde Obando, Luis A. (1993). *El Diario de Campo* en Revista de Trabajo Social CCSS. V. 18 N° 39, 308-319
- 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.
- Willems, Edgar. (1963). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Argentina: EUDEBA.

## **Páginas Web**

- Planes y programas de la Facultad de música de la UNAM (15 de Mayo de 2018). Recuperados de <http://www.fam.unam.mx/>
- Planes y programas de la escuela Superior de Música del INBA (15 de Mayo de 2018). Recuperados de <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gog.mx>
- Planes y programas de la UNAM (24 de Agosto de 2018). Recuperado de <https://www.escolar.unam.mx/planes/licenciatura.html>
- Julián Pérez Porto y María Merino. (2013). *Definición de procesos cognitivos*. Recuperado de <https://definicion.de/procesos-cognitivos> última revisión: Noviembre del 2018.

## **Anexos**

## **Anexo 1**

El presente cuestionario es un ejercicio estadístico para saber la importancia que tiene la improvisación para los estudiantes de la FAM, por lo cual te agradezco de antemano tu cooperación al contestarlo.

### **Datos del entrevistado**

**Instrumento que estudia:** \_\_\_\_\_ **Grado de estudios:** \_\_\_\_\_ **Edad:** \_\_\_\_\_  
**Cuestionario**

- 1. ¿Sabes improvisar?**
- 2. ¿Dentro de tus clases de instrumento te han puesto a improvisar?**
- 3. ¿Alguna vez has tenido que poner un repertorio musical para tus clases dentro de la FAM, en el cual tengas que improvisar? Si tu respuesta es sí ¿Recuerdas cuál era ese repertorio?**
- 4. ¿Consideras importante que se implementen clases de improvisación musical dentro de las FAM?**



## Anexo 2

El presente cuestionario es un ejercicio estadístico para saber la importancia que tiene la improvisación para los estudiantes de la ESM, por lo cual te agradezco de antemano tu cooperación al contestarlo.

### **Datos del entrevistado**

**Instrumento que estudia:** \_\_\_\_\_ **Grado de estudios:** \_\_\_\_\_ **Edad:** \_\_\_\_\_  
**Cuestionario**

1. ¿Sabes improvisar?
2. ¿Dentro de tus clases de instrumento te han puesto a improvisar?
3. ¿Alguna vez has tenido que poner un repertorio musical para tus clases dentro de la ESM, en el cual tengas que improvisar? Si tu respuesta es sí ¿Recuerdas cuál era ese repertorio?
4. ¿Consideras importante que se implementen clases de improvisación musical dentro de las ESM?

### Anexo 3

El presente cuestionario es un ejercicio estadístico para saber la importancia que tiene la improvisación para los estudiantes de iniciación musical o nivel básico, por lo cual te agradezco de antemano tu cooperación al contestarlo.

#### **Datos del entrevistado**

**Instrumento que estudia:** \_\_\_\_\_ **Grado de estudios:** \_\_\_\_\_ **Edad:** \_\_\_\_\_  
**Cuestionario**

- 1. ¿Sabes improvisar o inventar canciones con tu instrumento?**
- 2. ¿Dentro de tus clases de instrumento te han puesto a improvisar o a inventar canciones?**
- 3. ¿Alguna vez has tenido que poner un repertorio musical para tus clases dentro de la escuela, en el cual tengas que improvisar o inventar una parte de la canción? Si tu respuesta es sí ¿Recuerdas cuál era ese repertorio?**
- 4. ¿Consideras importante que te enseñen a inventar canciones con tu instrumento dentro?**

### Anexo 4

**Planes y programas de estudio del Nivel Licenciatura de la FAM de la UNAM  
que contemplan el uso de la improvisación musical**

Área	Asignatura	Semestre	Rubro			Observaciones	
			Objetivo General	Objetivo Particular	Unidad Didáctica		Tema
Canto	Ópera de Cámara I y II	5° y 6°			IV. Entrenamiento actoral básico.	-Improvvisación.	
	Ópera de Cámara III	7°			V. Entrenamiento actoral básico.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto I	1°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino de la ficción.	VII. Ficción en la memoria básica.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto II	2°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino de la ficción.	VII. Ficción en la memoria básica.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto III	3°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino del teatro formal.	VII. Memoria de las formas básicas.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto IV	4°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino del teatro formal.	VII. Memoria de las formas avanzadas.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto V	5°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino de la vivencialidad.	VII. Memoria de la vivencialidad básica.	-Improvvisación.	
	Actuación Aplicada al Canto VI	6°		-Emplear los recursos de la mnemotecnia e improvisación hacia el camino de la vivencialidad.	VII. Memoria avanzada de la vivencialidad.	-Improvvisación.	
	Piano Aplicado al Canto I	1°			V. Creatividad Interpretativa y expresividad.	-Ejercicios de improvisación.	
	Piano Aplicado al Canto II	2°			V. Creatividad Interpretativa y expresividad.	-Ejercicios de improvisación.	

	Piano Aplicado al Canto III	3°			V. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Ejercicios de improvisación.	
	Piano Aplicado al Canto IV	4°			V. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Ejercicios de improvisación.	
<b>Composición</b>	<b>Composición V</b>	5°			-La improvisación		
<b>Educación musical</b>	<b>Instrumento V</b> Guitarra	5°	-El alumno desarrollará las competencias teóricas y prácticas necesarias para la interpretación del repertorio de guitarra indicado para el semestre aplicando principios de improvisación en la tonalidad mayor.	-Conocer y utilizar la escala pentafona en la improvisación.	VI. Improvisación.	-Principios de improvisación.	(Sugerencias Didácticas) -Trabajo grupal sobre improvisación.
	<b>Instrumento VI</b> Guitarra	6°		-Desarrollar habilidades relativas a la improvisación con escalas modales.	VI. Improvisación .	-Principios de improvisación.	(Sugerencias Didácticas) -Trabajo grupal sobre improvisación.
	<b>Instrumento VII</b> Guitarra	7°					(Sugerencias Didácticas) -Trabajo grupal sobre improvisación.
	<b>Instrumento VIII</b> Guitarra	8°	-El alumno desarrollará las competencias teóricas y prácticas necesarias para la interpretación del repertorio de guitarra indicado para el semestre aplicando principios de improvisación en la tonalidad menor y el intercambio modal.	-Desarrollar las habilidades relativas a la improvisación en la tonalidad menor.	V. Improvisación.	-Ejercicios de improvisación.	(Sugerencias Didácticas) -Trabajo grupal sobre improvisación.
	<b>Coordinación de Conjuntos Musicales I</b>	1°			II. Área melódica Aspectos melódico instrumentales.	-Improvisación melódica en instrumentos de placa.	
	<b>Coordinación de Conjuntos Musicales II</b>	2°			II. Área melódica Aspectos melódico instrumentales.	-Improvisación melódica.	
	<b>Adiestramiento Auditivo III</b>	3°					(Sugerencias Didácticas)

	Adiestramiento Auditivo IV	4º					<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisación grupal e individual utilizando libremente los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales.</li> <li>(Sugerencias Didácticas)</li> <li>-Improvisación grupal e individual utilizando libremente los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales.</li> </ul>
	Clavecín I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad y expresividad.	-Improvisación y ornamentación libre.	
Órgano y Clave	Instrumento Complementario I y II Clavecín	5º y 6º			VI. Creatividad	-Improvisación y ornamentación libre.	
	Órgano V, VI, VII y VIII	5º, 6º, 7º y 8º		-Desarrollar las habilidades correspondientes a la improvisación al órgano.	VI. Improvisación.		
Cuerdas percusión y aliento	Clarinete I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Improvisación de ornamentos libres y cadencias.	
	Contrabajo I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII				VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	Improvisación de ornamentos libres y cadencia.	
	Fagot I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			V. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Improvisación.	
	Flauta Dulce I y II	1º y 2º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Improvisación y ornamentación libre.	
	Flauta Dulce III, IV, V, VI, VII y VIII	3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	Improvisación y ornamentación: hacer variaciones y preludios propios.	

	Oboe I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			III. Estilística Barroco. VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Introducción a la ornamentación e improvisación barrocas. -Improvisación de ornamentos libres y cadencias.	
	Trombón I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	Ejercicios de improvisación en otros estilos, entre otros.	
	Trompeta I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			III. Estilística. VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Introducción a la ornamentación e improvisación barrocas. -Habilidades: ornamentación e improvisación barroca. -Improvisación en diversos estilos.	
	Tuba I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Improvisación de ornamentos libres y cadencias.	
	Violoncello I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII	1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º			VII. Creatividad interpretativa y expresividad.	-Improvisación de ornamentos libres y cadencias.	
<b>Guitarra</b>	Armonía al Diapasón I, II, III y IV	3º, 4º, 5º y 6º	-El alumno al final del semestre será capaz de comprender y aplicar los principios de la lógica armónica del diapasón de la guitarra, con el fin de analizar, armonizar e improvisar sobre progresiones armónicas del modo mayor.	-Improvisar dentro del ámbito armónico mayor utilizando la dinámica de patrones de desplazamiento de la escala mayor y pentátona.	VII. Habilidades básicas para improvisar en la guitarra.	-La creación de motivos. -La rítmica como elemento básico de la improvisación. -Disonancia y consonancia. -La repetición como elemento de coherencia y estructura de la improvisación. -Improvisación en base a arpeggios y notas de paso.	(Sugerencia Didáctica) -Improvisación grupal e individual utilizando libremente los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales.
	Adiestramiento Auditivo I y II	1º y 2º					

<b>Tronco Común</b>							
Armonía al Teclado I	3°	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El alumno aplicará sus conocimientos de armonización, transporte e improvisación de melodías y bajos cifrados, enfatizando la carga expresiva de los recursos armónicos estudiados.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisar la armonización de melodías sencillas, utilizando acordes de I, IV y V7 en diferentes posiciones y con inversiones, observando el movimiento correcto de las voces.</li> </ul>	III. Improvisación de bajo cifrado.			
Armonía al Teclado II	4°	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El alumno aplicará sus conocimientos de armonización, transporte e improvisación de melodías y bajos cifrados, enfatizando la carga expresiva de los recursos armónicos estudiados.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisar la armonización de melodías, utilizando acordes de 9a, 11a y 13a, 6as aumentadas, napolitana, y acordes con 6a y 4a añadida, en diferentes posiciones y con inversiones, observando el movimiento correcto de las voces.</li> </ul>	II. Improvisación con acordes de más de cuatro sonidos.			
Lectura a Primera Vista I	1°			VI. Técnicas de aprendizaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisación de melodías sobre un patrón armónico dado.</li> </ul>		
Lectura a Primera Vista II	2°		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Aplicar las habilidades relativas a la técnicas de aprendizaje que le permitan organizar su tiempo de estudio para el desarrollo de la improvisación.</li> </ul>	VI. Improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisación.</li> </ul>		

	Teoría y Análisis Musical VII y VIII	7° y 8°			I. Técnicas y estilos.	-Improvisación	
<b>Optativas</b>	Problemas y soluciones en composición e improvisación con ordenador en tiempo real I	5°		-Estrategias de interacción (compositor-improvisador versus ordenador). Formaremos equipos de improvisación y trabajaremos con varios ejemplos en los ambientes Super Collider ó Pure Data.	IV. Pasajes de alto nivel de dificultad Estudios, ejercicios y repertorio para el entrenamiento de:	-Improvisación de ornamentos entre notas reales, mano izquierda.	
Violín Barroco como Segundo Instrumento IV	Libre		-Desarrollar las habilidades técnico-mecánicas para la ejecución de pasajes de alta velocidad, ornamentos improvisados, acordes y pasajes en posiciones altas en obras del siglo XVII y XVIII.				

**Anexo 5**



**Planes y programas de estudio del Nivel Propedéutico de la FAM de la UNAM  
que contemplan el uso de la improvisación musical**

Área		Asignatura	Semestr e	Rubro			Observaciones
				Objetivo General	Objetivo Particular	Unidad Didáctica	
<b>Piano</b>		Lectura a Primera Vista y Armonía al Teclado I	5º		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisará la armonización de melodías sencillas, utilizando acordes de I, IV y V7 en diferentes posiciones y con inversiones, observando el movimiento correcto de las voces.</li> </ul>		
<b>Composición</b>		Técnicas de Composición V y VI	5º y 6º		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisará una pieza corta con medios de su elección o sugeridos por el maestro.</li> </ul>	<p>VII. Guía teórico – práctica para la improvisación.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Estrategias para la improvisación.</li> <li>-Delimitación de los recursos de improvisación.</li> <li>-Memoria y expectativa en el proceso de la improvisación.</li> </ul>	
<b>Educación Musical</b>		Piano - Educación Musical I, II, III y IV	1º, 2º 3º y 4º		<p>III. Desarrollo de la armonización y del transporte musical.</p> <p>Desarrollo Auditivo:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisación melódica sobre pentacordes mayor y menor en base a patrones armónicos ejecutados por un segundo participante.</li> <li>-Improvisación libre con base rítmica y armónica.</li> <li>-Improvisación melódica de 16 compases sobre patrones armónicos que incluyan las escalas y enlaces cadenciales estudiados.</li> </ul>	
		Laboratorio de Prácticas de Educación Musical I	1º		<p>III. Danzas y formas musicales</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Improvisación sobre un estímulo musical propuesto.</li> </ul>	

	Laboratorio de Prácticas de Educación Musical II	2º				III. Ejercitación musical .	·Improvvisación libre sobre la danza.	
Etnomusicología	Guitarra – Etnomusicología III, IV, V y VI	3º, 4º, 5º y 6º		·Realizará ejercicios de transporte, lectura a primera vista, cifrado e improvisación melódica como complemento de su formación musical.	IX. Transporte, lectura a primera vista, cifrado e improvisación. V. Lectura a primera vista e improvisación	Improvvisación: ·La creación de motivos. ·La rítmica como elemento básico de la improvisación. ·Disonancias y consonancias. ·La repetición como elemento de coherencia y estructura de la improvisación. ·Estructura de los modos. ·Pitch Axis como guía para el análisis armónico progresión II-V-I ·Riffs ·Análisis de riffs y solos.	Desarrollo Auditivo: ·Improvvisación melódica sobre pentacordes mayor y menor en base a patrones armónicos ejecutados por un segundo participante. ·Improvvisación libre con base rítmica y armónica. ·Improvvisación melódica de 16 compases sobre patrones armónicos que incluyan las	
	Piano – Etnomusicología I, II, III y IV	1º, 2º, 3º y 4º						

						escalas y enlaces cadenciales estudiados. -Improvización libre sobre patrones rítmicos armónicos de diferentes estilos.	
<b>Órgano y Clavecín</b>	<b>Lectura a Primera Vista y Armonía al Teclado I</b>	3º		-Improvisará la armonización de melodías sencillas, utilizando acordes de I, IV y V7 en diferentes posiciones y con inversiones, observando el movimiento correcto de las voces.			
<b>Tronco Común</b>	<b>Sofeo y Entrenamiento Auditivo I</b>	1º, 2º, 3º, 4º, 5º y 6º		-Improvisar con las figuras y silencios mencionados en Ritmo. -Improvisar fragmentos musicales utilizando los sonidos y acordes estudiados en Melodía y Armonía.	IV. Fundamentos teóricos Notación Musical	-Ritmica y métrica -Improvización rítmico-melódica basada en los elementos musicales abordados en el semestre.	

**Anexo 6**

Planes y programas de estudio de los Cursos de Iniciación Musical (CIM) de la FAM de la UNAM que contemplan el uso de la improvisación musical						
Área	Asignatura	Año	Rubro			Observaciones
			Objetivo General	Objetivo Particular	Unidad Didáctica	
Básico	Solfeo Básico III	6 <sup>a</sup>		-Reafirmará su memoria auditiva a través de la improvisación con la escala mayor y menor natural.		
Profesionalizante	Solfeo I, II y III	7 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup> y 9 <sup>o</sup>		-Reconocer dichos elementos; improvisar con las figuras, silencios, sonidos y acordes mencionados en las unidades didácticas correspondientes:	IV. Fundamentos teóricos	Rítmica y métrica: - Improvisación rítmico-melódica basada en los elementos musicales abordados en el semestre.

**Anexo 7**

**Planes y programas de estudio del Nivel Superior (Licenciatura) de la ESM del INBA  
que contemplan el uso de la improvisación musical**

Área	Materia	Año	Rubro		Propósitos	Observaciones
			Tema	Subtema		
<b>Música Antigua</b>	Introducción a la Improvisación	5º Año			<ul style="list-style-type: none"> <li>-El curso pretende introducir al estudiante a la práctica de la improvisación.</li> <li>-Adquirir los fundamentos de esta disciplina para aplicar en situaciones prácticas como la armonización y realización de Bajos dados, y la armonización de corales a cuatro partes.</li> <li>- Conocerá los elementos básicos para improvisar sobre formas musicales binarias y ternarias básicas y sus modulaciones.</li> <li>-Aprenderá fórmulas para improvisar pequeños preludios y tocatas sobre bajos dados.</li> <li>-El Alumno se ejercitará en la improvisación de las modulaciones, pasando por todas las tonalidades mayores y menores.</li> </ul>	Plan 2013 pp.173
					(Sugerencia didáctica) NOTA: A partir de este nivel, se sugiere trabajar repertorio orquestal e iniciación a la improvisación, con patrones de Son Jarocho que reforzarán además, la técnica de acordes en inversión y arpeggios, sincopas y cambios de acentos. Plan 2009. pp.125	
<b>Instrumentista</b>	Arpa I	1º Año			<ul style="list-style-type: none"> <li>-El alumno logrará realizar correctamente, a través de la práctica en grupo, la lectura a primera vista, transcripción, armonización e improvisación, de acuerdo a los contenidos que se sugieren.</li> </ul>	Nota: La transcripción, armonización e improvisación, se verá con más profundidad en la asignatura de Bajo Cifrado I Plan 2009. pp.203
					<ul style="list-style-type: none"> <li>-El alumno desarrollará y profundizará mediante la práctica en grupo, la lectura a primera vista,</li> </ul>	Nota: La transcripción, armonización e improvisación, se verá con más profundidad
	Prácticas Clavecinísticas I	1º Año				
		2º Año				

	Prácticas Clavecinísticas II				transportación, armonización e improvisación, de acuerdo a los contenidos que se sugieren.	en la asignatura de Bajo Cifrado II Plan 2009. pp.204
	Prácticas Pianísticas I	Improvisación		-El alumno logrará realizar correctamente, a través de la práctica en grupo, la lectura a primera vista, transportación, armonización e improvisación, de acuerdo a los contenidos que se sugieren.	Plan 2009. pp. 222	
	Prácticas Pianísticas II	Improvisación		-El alumno logrará realizar correctamente, a través de la práctica en grupo, la lectura a primera vista, transportación, armonización e improvisación, de acuerdo a los contenidos que se sugieren.	Plan 2009. pp. 223	
	Técnica Teatral II	Improvisación			Plan 2009. pp. 244	
<b>Canto Operístico</b>	Jazz Flauta I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 380-388
	Jazz Clarinete I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 390-396
	Saxofón I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 401-408
	Trompeta I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 411-418
<b>Jazz</b>	Jazz Trombón I, II, III y IV	1º Año 2º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 421-428

		3º Año 4º Año		<ul style="list-style-type: none"> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 431-438
Jazz Contrabajo I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 442-449	
Jazz Piano I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 451-458	
Jazz Percusiones I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp.461-468	
Jazz Guitarra I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 470-476	
Jazz Violín I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> <li>·Transcripciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 482-489	
Jazz Canto y Scat I, II, III y IV	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	Improvisación	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Métodos</li> <li>·Técnicas</li> <li>·Estilos</li> <li>·Análisis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan improvisar, y cantar o ejecutar en su instrumento.</li> <li>·Ejecutará o cantará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 482-489	

				·Transcripciones	interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los instrumentistas o cantantes más importantes del Jazz.	
	<b>Jazz Armonía y contrapunto</b>	1º Año	·La armonía como fuente de conducción de la improvisación en el Jazz.			Plan 2009. pp. 491-492
	<b>Jazz Análisis Auditivo I y II</b>	3º Año 4º Año			·Ampliará su percepción auditiva a partir de los elementos analizados auditivamente en las clases, tendrá conceptos de improvisación, ejecución, fraseo, etc., las técnicas desarrolladas por los músicos más importantes del Jazz analizadas y transcritas para su estudio de estos períodos.	Plan 2009. pp. 505-508
	<b>Jazz Ensamble I, II, III y IV</b>	1º Año 2º Año	·Práctica de improvisación.	·Con base en escalas, acordes, modos, clichés, sustituciones, adornos, pattern's, etc.	·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan ejecutar e improvisar en un conjunto de músicos. ·Ejecutará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los conjuntos de Jazz en los Estilos y Escuelas de estos períodos.	Plan 2009. pp. 525-532
	<b>Jazz Banda I, II, III y IV</b>	1º Año 2º Año 3º Año 4º Año	·Práctica de improvisación.	·Por acorde, escalas, modos, Clichés, sustituciones, adornos, Pattern's, etc.; aplicando estos recursos desarrollados de principio de Siglo a los años 30's, 40's, 50's, 60's y 70's	·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan ejecutar e improvisar en una banda de jazz. ·Ejecutará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por los conjuntos de Jazz en los Estilos y Escuelas de estos períodos.	Plan 2009. pp. 533-540
	<b>Jazz sección rítmica o alientos o metales</b>	1º Año	·Estudio de diversos "Beat" para improvisar en Swing, Latin, Afrolatin, Afrocubano, Samba, Bossa Nova, Rock, Balada, etc.		·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan ejecutar e improvisar en una sección de músicos. ·Ejecutará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación, improvisación, la teoría y las técnicas desarrolladas por las secciones de Jazz.	Plan 2009. pp. 541-543



	<b>Jam Sesión</b>	<b>2° Año</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>·Obtendrá conceptos y aplicaciones que le permitan abordar rápidamente la ejecución e improvisación con capacidad.</li> <li>·Ejecutará desarrollando los elementos estudiados en las clases, tendrá diversos conceptos de la interpretación e improvisación y las técnicas desarrolladas en las Jam Session.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 544-445
	<b>Taller de Jazz I y II</b>	<b>3° Año 4° Año</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Aplicación e investigación de las aptitudes propias de cada estudiante para desarrollarlas en las improvisaciones colectivas.</li> <li>·Prácticas de improvisación con escalas Orientales, Exóticas y Melakartas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>·Desarrollará sus habilidades y destrezas al ejecutar en un conjunto la improvisación libre.</li> <li>·Desarrollará sus habilidades y destrezas al ejecutar en un conjunto la improvisación libre.</li> </ul>	Plan 2009. pp. 546-549

**Planes y programas de estudio del Nivel Medio Superior de la ESM del INBA  
que contemplan el uso de la improvisación musical**

Área	Materia	Año	Tema	Subtema	Propósitos	Observaciones
<b>Jazz</b>	Saxofón III (Jazz)	3° año	Armonía e improvisación			Plan 1998 pp.83
	Piano Complementario I	2° Año	Improvisación			Plan 1998. pp.128
	Piano Complementario II	3° Año	improvisación			Plan 1998. pp.129
	Jazz Piano I	1° Año	Técnica de Jazz	- Improvisación en base a los arpeggios.	-Desarrollará una técnica adecuada para la improvisación y ejecutará un repertorio dirigido al análisis y estudio de ésta.  -Aprenderá sobre la extensa literatura pianística con la finalidad principal de aplicarla como base de sus prácticas de improvisación.	Plan 2005. pp.63
	Jazz Piano II	2° Año	Técnica de Jazz			Plan 2005. pp.64
	Jazz Piano III	3° Año	Técnica de Jazz	- Improvisación en base a los arpeggios y escalas.  - Estudio de la improvisación en el jazz a través de pequeñas transcripciones de Blues, Baladas, y Standards del repertorio jazzístico.		Plan 2005. pp.65
	Jazz Guitarra II	2° Año		- Inicio al estudio de la improvisación en el jazz en base a escalas y arpeggios.		Plan 2005. pp.67
	Jazz Guitarra III	3° Año		- La improvisación en las estructuras de Blues, Modal, Balada, Standard en el Jazz.		Plan 2005. pp.68
	Jazz Contrabajo I	1° Año				Plan 2005. pp. 69
	Jazz Contrabajo II	2° Año				Plan 2005. pp. 70

	<b>Jazz Contrabajo III</b>	3° Año	·La improvisación como solista en el jazz.		·Obtendrá conocimientos del inicio de la improvisación en el jazz y sus diversos elementos y conocimientos básicos del bajo.	Plan 2005. pp. 71
	<b>Jazz Trompeta III</b>	3° Año			·Estudio de la improvisación en el jazz a través de pequeñas transcripciones de Blues, Baladas, y Standards.	Plan 2005. pp. 77
	<b>Jazz Trombón III</b>	3° Año			·Estudio de la improvisación en el jazz a través de pequeñas transcripciones de Blues, Baladas, y Standards.	Plan 2005. pp. 80
	<b>Jazz Flauta III</b>	3° Año			·Estudio de la improvisación en el jazz a través de pequeñas transcripciones de Blues, Baladas, y Standards.	Plan 2005. pp. 83
	<b>Jazz Canto y Scat II</b>	2° Año			·Acompañamiento al piano y trabajo sobre progresiones de Blues y enlaces V-I, II-V-I cantando fundamentales 3as, 5as, 7as, y arpegios para sentar las bases de improvisación.	Plan 2005. pp. 88
	<b>Jazz Canto y Scat III</b>	3° Año			·Ensamblés vocales para entender el manejo de la armonía y la improvisación sobre música especialmente compuesta para dicho ensamble.	Plan 2005. pp. 89
	<b>Jazz Percusiones III</b>	3° Año			·Blues, Baladas, Standards de acuerdo a su nivel con pequeñas improvisaciones para teclado.	Plan 2005. pp. 92