



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL:
ANÁLISIS DE SU UTILIZACIÓN EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA ACTUAL
DEL COMPOSITOR EN VENEZUELA

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

Samuel Francisco Montilla Acosta

Como requisito parcial para optar al grado de

Magíster en Música

Realizado con la tutoría del Profesor

Dr. Emilio Mendoza

Septiembre, 2007



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL:
ANÁLISIS CONCEPTUAL E HISTÓRICO Y SU UTILIZACIÓN EN LA
FORMACIÓN ACADÉMICA ACTUAL DEL COMPOSITOR EN VENEZUELA

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidenta
Dra. Sofia Barreto

Miembro Externo
Maestro Gerry Weil

Miembro Principal - Tutor
Dr. Emilio Mendoza

Fecha: 20 de septiembre de 2007

AGRADECIMIENTOS

Agradezco:

Primeramente a mi Dios Todopoderoso, que desde mi inicio a la Maestría me dio su gran apoyo, sin Él no hubiese alcanzado nada;

A mis hijos por su paciencia de algunos momentos que no estuve con ellos cuando me necesitaron. En especial a mi hija que me acompañó a la ejecución de una de mis obras y me grabó y fotografió.

A mis hermanos Nabor, Ada, Jane y Daniel por sus consejos, recomendaciones y hasta por su ayuda económica en aquellos momentos en lo necesité.

A Marisol Quintero por haberme recomendado estos estudios de postgrado y estimulado a realizarlos.

A mi amigo y hermano Salomón Adames, quien me dio posada en su apartamento todo el tiempo que hice la maestría.

A mis alumnos que aportaron también su ayuda en todos los sentidos, en especial Milena Guédez y Milagros Briceño.

A mis amigos en Barinas por su gran apoyo, Richard Chang y Nuralys Vasques que también aportaron su granito de arena, resolví grandes problemas con su ayuda.

A mis hermanos en Cristo por sus oraciones, en especial por Yamelis Pirela y su esposo Ricardo.

A todos los profesores que fueron mis grandes amigos y por la paciencia conmigo, en especial a Diana Arismendi y Emilio Mendoza.

Y por último agradezco a mi amiga y hermana Nancy Urosa por sus consejos y haberme hospedado en su casa los últimos días.

Gracias a Dios por todos ustedes.

RESUMEN

Este Trabajo de Grado analizará la improvisación musical como una herramienta de composición cuyo manejo es esencial para la producción en ciertos ambientes creativos, pero en una primera observación, se deduce hipotéticamente que su empleo ha sido escasamente aprovechado en la educación musical formal vigente del compositor en los conservatorios y escuelas de música del país. Se investigará el uso de la improvisación en los períodos del arte musical más relevantes de la historia occidental y se analizarán conceptos de la improvisación para luego deducir un concepto esencial de ella, haciendo referencia además, a su existencia dentro de una selección de la música popular y folklórica de Venezuela. Se revisarán los programas de estudios oficiales, privados e individuales en los principales centros de enseñanza musical del país para determinar el grado de la existencia del uso de la improvisación y las causas de su supuesta ausencia. Se realizará una propuesta pedagógica para incluir la improvisación en la formación musical de los compositores en Venezuela.

PALABRAS CLAVES: Improvisación musical, composición, educación musical, Venezuela

INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	iv
INDICE GENERAL.....	v
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	vi
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO II CONCEPTO DE IMPROVISACIÓN.....	5
CAPÍTULO III ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	10
CAPITULO IV LA IMPROVISACIÓN MUSICAL EN LA MÚSICA FOLKLORICA Y POPULAR.....	20
CAPITULO V ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL EN VENEZUELA.....	30
CAPITULO VI PROPUESTA Y CONCLUSIONES.....	40
ASPECTO RÍTMICO.....	42
ASPECTO MELÓDICO.....	44
ASPECTO ARMÓNICO.....	51
ASPECTO ESTRUCTURAL Y DE FORMA.....	57
CONCLUSIONES.....	59
ENTREVISTAS Y ENCUESTAS.....	60
REFERENCIAS.....	67

INDICE DE ILUSTRACIONES

FIG. 1. Clave 3/2 para la salsa.....	28
Fig. 2. Melodía con tres sonidos.....	45
Fig. 3. Melodía ejemplo sobre el intervalo Si – Fa.....	47
Fig. 4. Acompañamiento de un bajo ostinato con modo frigio.....	49
Fig. 5. Ejemplo de ejercicio para trabajar una escala pentatónica.....	50
Fig. 6. Tipos de Acordes.....	54
Fig. 7. Ejemplo de acompañamiento armónico.....	55

CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

En el acto creador musical, dentro del ámbito del arte de la música occidental actual, participan el compositor, el intérprete, el perceptor y la partitura, entre otros. De todos éstos participantes cabe destacar al primero, que usa su creatividad para inventar los sonidos y llevarlos a la partitura, y el segundo usa su creatividad para hacer sonarla. En el ámbito académico es muy usual la función del intérprete y la del compositor, cada uno por separado, pero hay pocos casos donde una sola persona tiene las dos funciones, caso de los grandes virtuosos compositores ejecutantes.

En la Edad Media existían los inventores de música que eran compositores e intérpretes al mismo tiempo. Éstos realizaban improvisaciones musicales al mismo momento que producían el texto, como por ejemplo los trovadores o troveros¹. Es decir, el ejecutante que realizaba una improvisación musical era compositor e intérprete simultáneamente.

Es importante resaltar que esta costumbre de improvisar (componer e interpretar simultáneamente) se fue perdiendo poco a poco en el mundo occidental sin saber todavía con exactitud su causa, pero lo cierto es que actualmente se encuentran muy distante el uno del otro.

Por otra parte, en nuestro país se desconoce de manera parcial la improvisación y muy pocas academias e institutos musicales la utilizan en sus pesum de estudios. Por ser un aspecto fundamental para la formación de todo músico, compositor y ejecutante, se hace necesaria su inclusión en los contenidos pedagógicos de los conservatorios, escuelas de música e institutos musicales de educación superior.

¹ Marie Beltrando Patier, (2001), 57.

El alumno de composición de las academias de música del país recibe una formación musical tradicional académica según la Gaceta Oficial N° 25.362, del jueves 23 de mayo de 1957, donde no se incluye la improvisación musical en los estudios formales de composición musical. Sólo se puede observar en los cursos de órgano una materia de improvisación. Pero la mayoría de los compositores a través de la historia, antes de llevar al papel pentagramado un trozo musical, éstos ya lo han escuchado de alguna materia sonora, por supuesto unos lo escuchan en su mente, pero otros lo tocaban en su instrumento antes de escribir. De manera que, si se tomara en cuenta la improvisación como parte de la formación de todo músico, sea compositor o intérprete, se mantuviera presente en nuestro país el uso de la improvisación musical entre los músicos académicos, ya que en la realidad no se le da el verdadero valor tanto por su ausencia como por su desconocimiento en los contenidos programáticos. Por tal motivo se ha considerado relevante realizar esta investigación, analizando la situación en referencia a los pesum de cada una de las academias, tanto privadas como públicas del país, para así determinar la importancia que trae la enseñanza de la improvisación para el alumno de composición.

El objetivo, entonces, de la presente investigación es analizar el uso de la improvisación musical en las academias de música del país y determinar si el compositor actual la usa para componer o para enseñar composición.

El presente trabajo de investigación está estructurado en seis capítulos. El Capítulo I se refiere a la introducción de la investigación, en cuanto a su organización, planteamiento del problema, objetivos, justificación. El Capítulo II está enfocado a indagar sobre los conceptos de la improvisación musical recabados en la investigación para así llegar a un concepto definitivo y más aceptable. En el Capítulo III se hace un análisis de los períodos más resaltantes de la historia de la música occidental para discriminar el uso de la improvisación musical por parte de los compositores. En el Capítulo IV se expone el uso de la improvisación en la música popular y folclórica de Venezuela. En el Capítulo V se refiere al tema de la enseñanza de la improvisación en el país, tanto en las academias privadas o públicas, y su uso en la composición como herramienta adicional del compositor. Y por último en el Capítulo VI se realiza la propuesta concerniente y las conclusiones.

Objetivo General

Discriminar el estudio de la improvisación musical para proponer su inclusión en los programas de formación académica del compositor.

Objetivos Específicos

1. Analizar los conceptos fundamentales de lo que es la improvisación musical para entender este proceso creativo y obtener un concepto final.
2. Analizar el uso de la improvisación musical en los períodos más resaltantes de la historia de la música occidental y en la música popular y folclórica de Venezuela, para determinar su importancia en los procesos creativos musicales específicos.
3. Analizar el uso de la improvisación musical en la enseñanza de la composición.
4. Realizar una propuesta pedagógica para que sea incluida la improvisación musical en la enseñanza de la composición musical del país.

Justificación

La música se crea gracias al uso de un vocabulario de elementos musicales. La composición musical – el principal acto creativo de la música – es producida mediante la combinación de elementos musicales que una sociedad reconoce como un sistema. En la música occidental, la composición se desarrolla a través de la notación musical. No obstante, en gran parte de la música popular y folclórica, el compositor usualmente canta o usa un instrumento para crear, y se transmite y memoriza oralmente. En este caso se usa la improvisación musical, es decir, la creación musical en el curso de la interpretación.

La improvisación musical suele ocurrir sobre la base de algún tipo de estructuras previamente establecidas, como pueden ser las estructuras melódicas, rítmicas, armónicas y tímbricas, entre otras; éstas pueden ser creadas por un compositor, o pueden existir como tradición en determinadas culturas musicales. La diferencia de la improvisación a la actividad compositiva que puede suceder sobre estas estructuras, es que la improvisación sucede en tiempo real mientras las estructuras están activamente sonando y el creador la ejerce a través

de un instrumento sonándolo, en contraste con la composición en tiempo no real la cual se escribe en el papel. La improvisación como acto creativo exige al compositor un flujo fértil y de musicalidad interpretativa de alto grado. Por ello sería de gran ayuda para el compositor, en pro de su productividad como creador musical y para su formación integral, el tener contacto con ella. El tema central de este trabajo de grado es analizar el uso de la improvisación musical en la formación académica del compositor en Venezuela.

A pesar de que en nuestro país este procedimiento creativo de la música se utiliza sólo en las áreas de la música popular, folclórica y jazz, se encuentra en ausencia considerable en la educación formal, a diferencia de otros países como España donde se enseña la improvisación musical como parte de la formación musical integral². La educación musical se ha basado, en la mayoría de las veces, más en la repetición de piezas musicales y en la lectura de la grafía musical, que en la creatividad y en la espontaneidad. Podemos observar como los niños cantan improvisadamente melodías sencillas usando su imaginación mientras juegan sin tener necesidad de conocimiento de las notas y de la teoría. La pregunta que surge es: ¿por qué la mayoría de los músicos académicos, teniendo una formación completa no pueden improvisar espontáneamente? En una primera apreciación, en la formación de los compositores en Venezuela no se les hace experimentar esta actividad creadora y espontánea de la improvisación musical. De mi experiencia personal formativa podría sospechar que actualmente se ignora en la mayoría de las instituciones académicas todo lo relacionado a la improvisación musical. Son muy pocas las academias e instituciones musicales que enseñan la improvisación. Es necesario pues analizar los pensum de estudios de las instituciones académicas del país para así comprobar esta suposición y concretar al final una propuesta para que sea incluida la improvisación como asignatura en la formación de los compositores y demás músicos que quisieran usarla.

² Emilio Molina, (mayo 1998).

CAPÍTULO II

CONCEPTO DE IMPROVISACIÓN MUSICAL

Para llegar a una definición de la improvisación musical es importante aclarar el significado de la palabra improvisación como tal, que es algo muy diferente. Cuando se tiene que realizar una actividad sin estar preparado, es un imprevisto, porque ocurre sin haber contado con ello, por lo tanto nos vemos obligados a improvisar en algunas circunstancias, pero el problema está en el resultado que se obtenga, positivo o negativo. La palabra improvisar viene entonces de lo imprevisto: algo que ocurre sin haber sido advertido. De manera, que cuando nos encontramos con situaciones inesperadas, a veces tenemos que recurrir a la improvisación para seguir adelante en nuestros proyectos. La improvisación entonces surge como el resultado de solucionar un problema imprevisto. Para esto tenemos que usar la intuición, la inventiva, el intelecto y por supuesto los conocimientos de la labor que realizamos. La intuición nos ayuda a tomar las mejores decisiones, la inventiva a realizar un plan que gracias al intelecto lo razonamos antes de ejecutarlo; por último, utilizamos el conocimiento de las técnicas y elementos de lo que hacemos. De tal manera que, improvisar no es muy recomendable, lo ideal sería planificar lo que queremos hacer para así obtener resultados positivos. La desventaja de recurrir a la improvisación es que los resultados son impredecibles: unas veces lograremos nuestro propósito y otras veces fracasaremos en nuestro intento de resolver un problema.

En el *Diccionario Enciclopédico Larousse* (2007) se define la palabra improvisar como “hacer algo sin haberlo preparado de antemano: improvisar un discurso”³. Es decir, inventar algo para solucionar alguna actividad o problema sin ninguna preparación previa al respecto. Cualquiera que realice una actividad sin estar pautada o planificada está usando la improvisación.

El buen resultado de una improvisación depende del dominio del oficio al que estemos acostumbrados. Por otra parte, en el caso de la improvisación musical, siempre se espera

³ Tomás García, (2007), 550.

lograr buenos resultados según la capacidad o el dominio que se pueda tener de los elementos musicales y de la técnica instrumental. En la música, improvisar implica ser y estar creativo para florecer nuestra imaginación y así obtener una excelente producción musical. En el *Diccionario del jazz* de Néstor Ortiz encontramos el siguiente concepto de improvisación musical:

Creación musical espontánea, efectuada sobre la base de un tema dado o sobre los acordes de una melodía. Constituye un arte difícil, que requiere del músico un profundo dominio de la técnica instrumental y una inspiración que fluya sin lagunas, para que el discurso no se debilite y se desenvuelva con coherencia, fluidez y persuasión⁴.

Por su puesto cuando hablamos de un lenguaje musical, el ejecutante que nos hace llegar un discurso musical de una manera espontánea, se encuentra improvisando. Esto sucede mucho en el jazz, tema que se tratará en capítulos posteriores. En el diccionario musical *Auditórium* tenemos el siguiente comentario al respecto:

Acto por el que una composición se crea en el mismo momento de su ejecución, sin partir de su notación en la partitura. Es un recurso de antigua existencia, pues existen testimonios de su utilización en la antigüedad, en el barroco (bajo continuo), entre otras fuentes. Actualmente es característica del Jazz⁵.

En muchos casos, en ciertos períodos de la historia, el músico además de ser ejecutante ha sido compositor, es decir, que al tañer su instrumento improvisa la música, la inventa mientras toca. Como se menciona en la cita anterior, desde la antigüedad y en el barroco tenemos ejemplos como el de J. S. Bach, y posteriormente Beethoven, de los cuales se menciona en la literatura histórica que eran grandes improvisadores. Estos dotados músicos, no guiándose por una partitura sino creando los sonidos al mismo tiempo que ejecutaban un instrumento, producían música, que más tarde colocarían en un papel pentagramado para así surgir la partitura para su publicación. Podría ser cierto también que estos músicos poseían una innegable habilidad para crear la música mientras tocaban. No obstante, esta habilidad humana no llega sola, ni nadie nace con ella, debe existir algo que la ayude a introducirse en el ser humano.

Hablar de improvisación musical es hablar de componer en tiempo real. Se trata de un proceso de creación musical que coincide con el momento de la ejecución y la interpretación

⁴ Néstor Ortiz, (1959), 65.

de un mismo producto musical. Es decir, la música se está creando en el mismo instante en que se escucha. Es una expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o un grupo, en la cual se ordenan el material sonoro dentro de una serie de parámetros que puedan incluir aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, teatrales, *performance*, melódicos, entre otros.

La improvisación suele ocurrir sobre la base de algún tipo de estructura previamente determinada, como puede ser una nota o un grupo de acordes; o puede ocurrir dentro de un juego de reglas establecidas; también puede ser guiada por alguien o estar libre de reglas. Improvisar no es tocar cualquier cosa. Consiste básicamente en tocar algo que se nos ocurre y que primero escuchamos en nuestra cabeza. Al improvisar, hay sólo un momento, todo sucede ahora, en tiempo real. Nuestra música debe representar lo que queremos transmitir y lo que tocamos tiene que tener un sentido, un rumbo.

Quizá he inventado algo que ya existía, pero lo he inventado, no escogido. Lo he sacado al exterior (es decir, lo he inventado) porque lo he vivido. He vivido cómo a mi inteligencia le resultaba imposible mejorar una idea musical mala, y me he dicho que no podía ser una casualidad. Que tenía que haber una ley subyacente. He aquí la ley: la idea musical misma⁶.

Ahora, también la improvisación no sólo existe en la música, sino también en todas las artes. Es como cuando un actor que se sale del libreto original, se dice entonces que está improvisando unas líneas. Así como el poeta también que declama versos sobre algo que lo inspira espontáneamente. En las artes plásticas, por ejemplo, existe una técnica oriental donde el artista no debe despegar el pincel hasta llegar al final de una línea improvisada⁷. Además no solamente los trovadores improvisaban textos y no sólo los poetas recurrían a la improvisación, sino también pintores de renombre llegaron a ser improvisadores:

Entre éstos se contaba el propio Leonardo da Vinci que, aparentemente, fue a Milán como improvisador y no como pintor⁸.

Podemos afirmar entonces que la improvisación podría llegar a ser sinónimo de libertad y productividad, donde la imaginación juega un papel muy importante para la creatividad. Es

⁵ Joaquín Navarro y otros autores, (2004), 279.

⁶ Arnold Schoenberg, (1974), 488.

⁷ Jerry Coker, (1977), 68.

⁸ Alec Robertson y Denis Stevens, (1972), 71.

como tener un duendecillo dentro uno mismo que juega a mover los sonidos hacia arriba y hacia abajo. Es como algo especial que puede estar dentro de una persona para comunicar su sentir. Existen autores que nos hablan al respecto de este don especial de la improvisación:

El Don que poseen algunos músicos para componer una obra coherente al estar ejecutando su instrumento autónomo⁹.

La improvisación además de un don, es una necesidad, una herramienta, una danza con lo desconocido. Es la práctica de abordar lo desconocido, no con miedo pero sí con curiosidad y con la confianza de que el camino será revelado. Es acerca de permanecer conciente, realmente conciente, todos los sentidos vibran mientras se aprende a hacerse disponible simultáneamente a todo: al miedo y a las infinitas posibilidades de cada nuevo momento. Este don por supuesto no todos lo tienen, es algo especial que nace con algunas personas. Pero creemos que si se podría desarrollar como habilidad a través de ejercicios y establecer patrones tanto rítmicos como armónicos, para acostumbrar al músico a utilizarla.

Componer mientras se está ejecutando un instrumento es improvisación musical, donde el que la ejecuta descarga sus sentimientos y se expresa a través de los sonidos, utilizando la técnica que tenga a la mano. Obviamente, mientras mejor se domine la técnica instrumental mejor desarrollada será la improvisación.

La improvisación musical implica una secuencia que permita organizar las ideas y expresarlas de manera lógica y coherente. En el logro de esta organización el gusto musical tiene un papel preponderante. Ricardo de Castro dice de la improvisación musical lo siguiente:

Es uno de los medios por el cual se jerarquiza la autoestima y la autoevaluación. En la producción espontánea es uno el que está proyectándose¹⁰.

Es decir, cuando salen los sonidos en una improvisación musical, lo que se escucha es a alguien proyectándose. Es el instrumento y el músico interactuando, dando así una obra nueva, una producción instantánea, que sólo el público puede percibir al momento, no tiene que esperar a que la escriban en una partitura y se ejecute. Cada improvisación en su máximo grado, es individual y difieren de una a otra, porque cada persona crea su propio discurso

⁹ Varios Autores, (1971), 117.

¹⁰ Ricardo de Castro, (1989), 106.

musical de una manera diferente. Jerarquiza las emociones y la autoevaluación, proyectándose de una manera instantánea.

En conclusión podríamos afirmar que la improvisación musical es el acto creador mediante el cual se compone mientras se ejecuta e interpreta en un instrumento, con una idea musical o sin ella, se puede basar en patrones musicales preestablecidos o no, de una manera ordenada, lógica y coherente, o puede ser totalmente libre. Es una actividad musical muy creativa donde el compositor ejecutante, a través de su instrumento, compone en tiempo real. En un sentido más informal, también se refiere a la composición instantánea de la música.

CAPITULO III

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Es natural que las personas se pregunten cómo hacen los compositores para crear su música. Esto siempre ha sido un misterio, no importa el método para hacerlo, lo que importa es el resultado final. La gente puede pensar que es cuestión de inspiración. Pero ¿cómo llega el compositor a la nueva música que logra hacer?

Aaron Copland nos dice que:

Stravinsky, en su autobiografía, va tan lejos que afirma que es malo escribir música lejos del piano, pues el compositor debe estar siempre en contacto con la *matiere sonore*¹¹.

Siempre el músico se ha ayudado con su instrumento para componer sus obras y probar así lo que quiere decir en su disertación musical. Por tal motivo existen dos tipos de compositores, los que componen con el instrumento y los que no lo usan al escribir sus composiciones. También en los actos creativos de la música se puede incluir la improvisación, es decir, la creación de la nueva música en el curso de la interpretación. A través de la historia de la creación musical se ha hablado del uso de la improvisación musical. En este punto se concentrará este capítulo.

La improvisación musical ha sido una prueba de fuego para muchos músicos, ya que estos deben unir simultáneamente la composición instantánea y la ejecución e interpretación. Es decir que el instrumentista tiene que estar pendiente de una correcta y buena ejecución instrumental al mismo tiempo que debe crear música nueva con un valor.

En la música antigua (que son herederas actuales de las músicas tradicionales o étnicas), basada en la transmisión oral y directa de maestro a discípulo, el autor era el intérprete, donde no podía haber interpretación sin creación, menos sin la improvisación.

¹¹ Aaron Copland, (1955), 25.

En la antigüedad, con la ausencia de la notación musical, el músico se veía obligado a improvisar la obra al mismo tiempo que la ejecutaba, para así recrearla. La música que se hacía en esta época poseía sus propósitos, el de entretener, el de educar y por último tenía un propósito terapéutico. Platón en sus obras nos habla de que la música servía para “calmar los dolores del alma”¹².

De manera que la improvisación siempre ha estado relacionada con el desarrollo de la tradición oral, que permanece viva gracias al aporte de todos, y que se renueva continuamente, de generación en generación.

Por este motivo la improvisación musical ha estado ligada a lo popular, a lo folclórico y en especial a lo jazzístico, y a todos los géneros musicales que no se sirven de una partitura para celebrar el acto creativo de la música. Es por esto también que la improvisación musical puede estar ligada al *performance*, donde surge una idea o un tema, en donde la música y el texto van surgiendo al momento de presentarlos al público, el cual también participa de este acto creador.

En la edad media, el ritmo era libre en el canto llano, pues no existían las barras de compás. En la mayoría de estos cantos litúrgicos existía un tenor que improvisaba melismas sin ninguna medida fija de compás y en donde el intérprete usaba su creatividad e imaginación. Al iniciar el *Discantes*, el cual se cantaba a dos voces, uno de los dos era un *Cantus Firmus* y el otro era improvisado. Estas improvisaciones estaban sometidas a reglas escolásticas que se hacían en el *Discantus*¹³.

Entre los siglos XIV y XV, vale la pena mencionar de nuevo a los juglares en España, los *minnensingers* en Alemania y los trovadores en Francia. Muchos de ellos no conocían la lectura musical, cantaban y tocaban de oído. Improvisaban sus canciones juntamente con las palabras y al mismo tiempo ejecutaban el laúd, instrumento que se adaptaba a tal oficio, alegrando y entreteniendo al pueblo. Debido a que la notación musical estaba comenzando a

¹² Platón, (1975), 39.

¹³ José Subirá, (1953), 32 y 33.

aparecer, a estos músicos se les llamó injustamente “no serios” por comparárseles con los músicos legos de la época¹⁴.

Pero es en el Renacimiento, donde el arte de la variación o improvisación era una práctica habitual desarrollada por los músicos de la época. En España los músicos utilizaban la glosa – que era una variación que diestramente se ejecutaba sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas -¹⁵ que junto a la sobriedad y la ornamentación del fraseo, la variedad en temática y el ritmo, fue una realidad común dentro de la polifonía instrumental del siglo XVI, y los músicos tenían que poner en práctica la improvisación musical.

A pesar de que la improvisación era habitual entre los músicos en el renacimiento, en esa misma época el fraile Juan Bermudo que, aún mostrando algunas reservas al respecto, no se mostraba en absoluto partidario de dicha costumbre. Esta afirmación podemos comprobarla en su libro *Declaración de Instrumentos Musicales* donde señala que:

Otra habilidad siento yo ser mucho mayor y más dificultosa de poner en obra: la cual también es composición de improviso y sin pensar...es echar remiendos que no se parezcan, es semejante al glosar coplas y alude, o parece al contrapunto forzoso¹⁶.

Esta afirmación parece evidenciar lo difícil que era para los músicos componer e interpretar a la vez.

Para añadir también algo más sobre las glosas, es justo mencionar el tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz, obra dividida en dos libros, donde se enseña a adornar las frases de carácter polifónico junto con las cadencias y a improvisar a la viola con el acompañamiento de teclado¹⁷.

En la época de Palestrina, Orlando Di’Lasso y de Tomás Luís de Victoria, en pleno siglo XVI, en el contrapunto vocal, se utilizaba la imitación, tanto como en el motete y como en el madrigal, y las voces que acompañaban al *cantus firmus* en ocasiones eran improvisadas.

¹⁴ Op. Cit. (1972) 65 hasta 77

¹⁵ *El Pequeño Larousse*, Multimedia, 2007.

¹⁶ Juan Bermuda, CXXVIr (Osuna, 1555).

¹⁷ Op. Cit. (2001) 268.

Como la música se empieza a complicar, brotan las academias de música. Por tal motivo, se comienzan a escribir en el papel las composiciones para que los músicos serios las puedan interpretar.

Otro género musical utilizado en el siglo XVI, parecido a la glosa, fue el *ricercare*, que en sus comienzos sólo se trataba de una composición en forma de improvisación libre en la que los pasajes de virtuosismo instrumental alternaban con los de acordes pausados y el contrapunto estaba reducido a la mínima expresión. Éste término *ricercare* fue utilizado por primera vez por Petrucci en sus libros para Laúd de 1507, definiéndolo como una composición libre que servía en parte para improvisar y en parte como preludio¹⁸. Estos *ricercare* iban frecuentemente unidos, en forma de introducción a un *ritornello*, a un madrigal o a un motete.¹⁹

En el siguiente siglo, el XVII, la improvisación se siguió usando en otros géneros musicales. En este siglo la variación se ha desarrollado de tal manera que surgen cuatro formas de variación: el bajo ostinato, la passacaglia, la chacona y el tema con variación. De estos cuatro tipos de forma de variación, el basso ostinato – bajo obstinado - , es el más fácil de reconocer. No obstante, es más un recurso que una forma musical para el compositor, el cual nos permite improvisar melodías. Esta forma de variación consiste en una melodía dada a un bajo la cual se repite una y otra vez, mientras que las voces superiores se pueden llenar de melodías y hasta tal vez, de improvisaciones. Este tipo de variación llega a permanecer hasta nuestra música actual siendo utilizada por los compositores del siglo XX, ya que durante algún tiempo fue un encanto para los compositores nuevos.

El segundo tipo de la forma variación, es el passacaglia. De la misma manera que el bajo obstinado, es una composición sobre un bajo que se repite, pero de una manera variada melódicamente. Es de ritmo ternario y de origen español. Se inicia con un tema dado en el bajo sin el acompañamiento de las demás voces, luego aparece la melodía contrapunteando ese bajo, para que más adelante este tema sea repetido en cualquiera de las otras voces

¹⁸ Op. Cit. (1972), 284.

¹⁹ Microsoft Encarta © 2006. 1993-2005 Microsoft Corporation.

superiores o intermedias. A igual que el tipo de variación del bajo ostinato, este tipo de variación también fue usado por los compositores contemporáneos. Podemos mencionar compositores como Alban Berg, Anton von Webern (*Passacaglia* para orquesta Opus 1), Bela Bártok, entre otros, que usaron este tipo de variación. Un buen ejemplo es el tema central del trío para violín, cello y piano de Ravel.

Entre los otros tipos de variación tenemos la chacona, que a diferencia de la passacaglia, sí se comienza con el tema del bajo junto con el acompañamiento armónico, esto quiere decir que al tema del bajo no se le da la importancia exclusiva como en la passacaglia.

El tema con variación, que es la última y la más importante de las formas de variación, es también la que más se presta y se relaciona con la improvisación musical. Puesto que se debe variar un tema usando los elementos de la música: es decir, desde el punto de vista tanto rítmico, como melódico y hasta armónico. De igual modo, en el siglo XVII, la improvisación musical llega ser útil para lograr interpretar todos los ornamentos melódicos que llevaban las obras de esa época. El intérprete debía usar la intuición e imaginación para lograr improvisar las notas de adorno.

Es importante añadir también, que uno de los grandes representantes del barroco, Juan Sebastián Bach fue un gran improvisador. En la biografía de J. N. Forkel dice lo siguiente de Bach en su biografía:

Ocurría a menudo que llegaban extranjeros, y rogaban a Bach que tocara el órgano, fuera de los oficios religiosos. En este caso tenía por costumbre elegir un tema, tratarlo en todas las formas de la composición y hacer de él la base de su improvisación, aunque tuviese que estar tocando sin interrupción más de dos horas²⁰.

Forkel también llegó a llamar a Bach, en sus primeros años como compositor: *compositor de dedos*, debido a que primero tocaba lo que sus dedos hacían en una improvisación para luego a llevarlo al papel. No podemos negar aquí que la música barroca causa en el oyente una sensación de movimiento y de alegría en nuestros cuerpos que nos agrada de una manera especial. En este período el compositor daba rienda suelta a su imaginación al componer, usando la improvisación en primer lugar para luego pasarlo al

²⁰ Johann N. Forkel, (1949), 66.

papel, como en los primeros días de Bach compositor. También entre las formas musicales de carácter libre tenemos el preludio, el cual es tratado libremente. Por ejemplo, Bach escribió muchísimos preludios (muy a menudo seguidos de una fuga como contrapeso), muchos de los cuales tienen forma libre. Más adelante muchos compositores también crearán preludios como Chopin y Debussy.

En el siglo XVII, en el Barroco, Bach no fue el único compositor que se ayudó de la improvisación musical para crear, podríamos mencionar a: Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, entre otros, que por su forma de componer nos hace suponer el frecuente uso de la improvisación musical.

En el siglo posterior, el XVIII, la forma sonata vuelve a la música un carácter analógico y equilibrado, ocurre igual con la sinfonía. Es en este período donde nace la armonía, gracias al aporte de Jean Philip Rameau al escribir el primer tratado de armonía. La música pasa a ser más racional que sentimental, dando lugar así a la creación musical a través de reglas haciendo a un lado la improvisación. Sin embargo, es en los conciertos para instrumentos solistas donde se incluye la cadencia para que cada ejecutante demuestre así sus facultades técnicas sobre su instrumento, dando paso así a la imaginación para una buena improvisación musical sobre el tema del concierto. Algo parecido al tema con variación del siglo XVII. La armonía domina más la escena que el mismo contrapunto. La música pasa de ser horizontal a vertical. Es característico también el uso exagerado de las escalas y los arpeggios, recursos utilizados también en las improvisaciones realizadas en la época por los compositores del momento Mozart y Beethoven. En su libro de *Historia Universal de la Música*, José Subirá comenta sobre Mozart lo siguiente:

... y además ofrecen el atractivo de una expresión muy diversamente variada, ricamente psicológica, sin inclinaciones descriptivas; trazados con gran facilidad y sumo acierto en la invención, hacen de Mozart un improvisador singularísimo²¹.

Era costumbre también participar en grandes torneos de improvisación en esa época en Europa, donde cada contendiente improvisaba temas, que generalmente con malicia, se daban unos a otros, y el público siempre exigente, determinaba quién era el mejor. Beethoven fue

²¹ Op. Cit. (1953), 227.

uno de los que participó en varias oportunidades en ellos, haciendo lagrimear al público con sus improvisaciones tan agitadas y tormentosas.

En una de las tantas biografías de Beethoven se dice lo siguiente al respecto:

Al príncipe Lichnowsky le encantaba organizar ese tipo de torneos, Beethoven su primer rival ilustre, el virtuoso Steibelt. Al principio éste se llevó los aplausos, sin que Beethoven pareciese a la altura de las circunstancias. Steibelt tocaba con la precisión y la frialdad de una máquina, y Beethoven tardaba en calentarse debidamente. Todos aplaudían a Steibelt, pero al final la inspiración se apoderó de Beethoven, que se puso a improvisar con una agilidad y una riqueza que no tardaron en hacer palidecer a su rival²².

Cada uno de los participantes usaba los recursos más utilizados de la época, como lo era el bajo de Alberti, el cual ayudaba a que los intérpretes acompañasen la melodía improvisada de la mano derecha ya que este bajo consistía en tocar los acordes de una manera quebrada.

Al finalizar el siglo XVIII y al dar inicio el siglo XIX la improvisación musical influye tanto a los compositores del Romanticismo a crear nuevas formas musicales de carácter libre, como los *impromptus*, los nocturnos, las polonesas, las baladas, mazurcas, entre otras formas más. En el Romanticismo no sólo se usaba el razonamiento para crear la música, sino la inspiración, lo que hacía necesario el uso de la improvisación musical, para después pasar al papel pentagramado la música y luego a la partitura. En este período la armonía se empieza a alterar junto con los acordes disminuidos y de séptima. Se hace una música muy expresiva y melancólica típica del período. Las escalas exóticas de Listz, el cromatismo exagerado y expresivo de Wagner, entre otros aportes que se dieron en la música del siglo XIX nos ayuda a suponer que la improvisación musical fue usada por la mayoría de los compositores de este período.

Además, el instrumento musical exclusivo del Romanticismo fue el piano, dando como resultado muchas obras escritas para este instrumento. De hecho, la mayoría de los compositores de este período usaban el piano para así estar escuchando lo que se iba haciendo. Aunque el organista César Franck también se hizo escuchar en los libros de historia de la música como gran improvisador, dando también un valor destacable al órgano. Federico

²² Manuel Penella, (1985), 133.

Chopin es un gran ejemplo del uso tanto de la improvisación musical como del piano como materia sonora para componer, en una de sus biografías se nos dice lo siguiente:

El Conde Gallenberg, director del Kärtnertheater, encontró al joven el sábado 8 de agosto y le disparó a bocajarro: ¿Quiere tocar el martes? Sí, respondió Federico, tan vacilante siempre. En este concierto, Chopin había pensado tocar el Rondó a la krakowiack, pero encontró tantas equivocaciones en la parte de la orquesta que, para salvar la situación, propuso sustituir la obra con una improvisación, costumbre corriente de la época²³.

En esta misma biografía, nos comenta el autor (Lavagne) que Chopin sin instrumento, “no hubiese escrito ni una sola nota”, puesto que este compositor usaba mucho su instrumento para escuchar lo que iba haciendo, haciéndonos suponer que para él era necesario primero improvisar y luego escribir, pero por su puesto tanto como Beethoven como cualquier otro compositor, “sabían que las obras pensadas sobrepasan a las improvisadas”²⁴.

Aquí en Venezuela, en éste período nos representa la famosa pianista Teresa Carreño, que aunque se le conoce como más intérprete que como compositora, si usaba la improvisación musical tanto a sus inicios como niña prodigio como ya en la etapa de madurez. En la biografía de Rosario Marciano se nos comenta al respecto lo siguiente:

Teresa Carreño comenzó a escribir música desde muy pequeña. Su padre, cuando ella aún no lograba hacerlo personalmente, acostumbraba a escribir las melodías que ella improvisaba²⁵.

Y también nos comenta que ya en edad madura, en un artículo del editor del *Illustrated News* de Nueva York, “ella compone mientras ejecuta”, es decir improvisaba primero lo que iba a componer²⁶.

Sin embargo, es en la época del romanticismo, que se pierde un poco el hábito de improvisar debido a las progresivas dificultades técnicas que los compositores de este período introducen en sus obras, que da como resultado el aumento de la especialización de los intérpretes quedando así al servicio de la obra. Es más, la improvisación se continúa practicando más en la música folclórica y popular, que en la académica. En pleno siglo XIX en los Estados Unidos de Norteamérica, nace el gospel y blues como música tradicional de

²³ André Lavagne, (1978), 21.

²⁴ Ibid., 29 y 30.

²⁵ Rosario Marciano, (s/f), 41.

²⁶ Ibid., 42.

negros (y de algunos blancos), en donde la improvisación es necesaria e intrínseca, en especial lo que luego más tarde se llamará Jazz. Tema que se tocará en capítulo posterior.

Al llegar al siglo XX, junto con la I Guerra Mundial, la música académica pasa a ser muy racional y más conservadora. Sólo cuando se llega en los años 50 cuando surge la necesidad de superar las complejas estructuras, buscando una nueva exploración de los medios y materiales sonoros. El compositor pierde su monopolio, ahora el intérprete no improvisa para sí, sino que lo hace para el compositor: “intérprete, improvise por favor”. La invención de nuevos instrumentos electrónicos como el sintetizador da paso así a la música electroacústica unida por su puesto a la improvisación musical.

El *performance*, la improvisación libre europea, la música aleatoria, entre otras manifestaciones artísticas contemporáneas, siempre han estado ligadas a la improvisación musical. En el siglo XX la improvisación ha jugado un papel destacado en la música académica, en la cual los intérpretes deben tocar dentro de unos parámetros, los cuales pueden ser desde un material temático específico hasta unas consignas o imágenes escritas. Este siglo XX está lleno de improvisación musical, gracias al jazz, al rock and roll, rock sinfónico y otros géneros musicales populares donde la improvisación musical es incluida definitivamente.

También es importante mencionar que al darse el nacimiento del MIDI, renace la improvisación con la computadora, donde se da la composición, improvisación, interacción, instrumento. Es decir se compone a tiempo real. A esto se une la improvisación colectiva influenciada por el *free jazz*:

Pitel es un programa especialmente orientado a la improvisación colectiva con ordenador, en el que pueden participar hasta tres músicos (dos con instrumentos monofónicos tradicionales, y un tercero controlando el software), mientras el programa modela hasta a cuatro instrumentistas MIDI adicionales. Entre sus principales características, destaca el hecho de que cada una de estas cuatro voces internas, puede escuchar (de diferentes formas) a una de las cinco voces restantes (de entre las dos externas o las que el propio programa genera)²⁷.

²⁷ S. Jordà, A Real (1991), 24.

También en el siglo XX la improvisación musical fue muy usada en la nueva educación musical, y en la primera parte de la pedagogía musical de éste siglo destacan los siguientes autores: Emile Jaques Dalcroze (1865 – 1950), que fue el primero en darle importancia que se merece improvisación musical en la formación, Maurice Martenot (1898) que insistía en la idea de la necesidad de impulsar al niño en los procesos espontáneos de la creación; y por último Carl Orff (1865 – 1982), incluyendo en la formación del músico la improvisación tanto vocal, corporal y hasta instrumental. En este sentido la improvisación tiene un gran valor pero pedagógico y educativo lográndose mantener por el simple hecho que da rienda suelta a la creación en el ser humano.

Pero la improvisación no sólo se da en la música académica en el siglo XX, en nuestros días se ha desarrollado mucho la improvisación musical dentro de los campos de la música folklórica y popular, tema que se tocará en el capítulo siguiente.

CAPITULO IV

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA Y POPULAR

La improvisación es una actividad muy exigente, tanto mental como físicamente, pero especialmente en lo que respecta a la mente. Esta debe poder concentrarse en muchos factores simultáneamente, tales como estructuras de acordes y escalas, desarrollo de motivos, forma, nivel de intensidad, absorción y utilización de ideas musicales escuchadas en el acompañamiento, niveles y sensaciones rítmicas, entre otras cosas más.

La música folclórica es la que se transmite por tradición oral, es decir, carece de notación escrita, y se aprende de oído. Ha sido compuesta en su mayoría por individuos que permanecen en el anonimato o cuyo nombre no se recuerda. La música folclórica se encuentra en la mayoría de las sociedades del mundo y se da en formas diferentes y bajo una gran variedad de condiciones sociales y culturales. Esta música ha influenciado a muchos compositores académicos como Chopin, Listz, y a todos los nacionalistas, a Kodaly, a Bártok, entre otros. Por su aspecto creativo, el ritmo de las canciones folclóricas daba mucha vida a la música, por lo tanto estos grandes compositores utilizaban estas células tanto rítmicas como melódicas para crear y dar vida a sus obras. La armonía y la melodía de una obra estaba sujeta al ritmo, es decir, el ritmo ha tenido más importancia que los demás elementos de la música. La libertad existente en la música folclórica, a causa del uso de la improvisación en la ejecución de los instrumentos, influye también a estos compositores. Tanto así que, que algunos compositores usaban los cantos folclóricos para crear sus obras de una manera como si se estuviera improvisando. Podemos exponer como ejemplo a Antonio Estévez con su cantata criolla, donde un sector de los violines se imita el rasgueo de un cuatro en un joropo.

De la misma manera pasa con la música popular y pop de nuestro país, la poca utilización de la partitura, hace que se improvise en la mayoría de las veces, y cuando se usa la partitura es sólo una guía para el músico, por lo tanto debe tener sentimiento e imaginación para interpretarla. La música se puede dividir en varios tipos de música: académica, folclórica y popular. Sólo en la música académica se utiliza la partitura, a menos que esta sea hecha con el propósito de improvisar. En los demás tipos de música, la partitura no es necesaria para la ejecución de la misma. Según la etnomusicóloga Isabel Aretz el siguiente cuadro aclara esta situación:

Tipo de Música	Origen de su música	Manera de ejecutarla
Música folclórica (Del pueblo o folk)	De raíz indígena y Afro Tradicional (post hispánica)	Con cambio de la Función original Es Teatral, popular, callejera, religiosa y de salón.
	Popular nacional folclórica	Folclorización de música comercial de autores conocidos
	De compositores con estudios académicos (uso de la Partitura)	De carácter nacional o internacional
Música popular (para el pueblo) Comercial	De compositores sin estudios académicos (a veces la mandan a escribir)	Ídem
	De aficionados	De inspiración folclórica (muchas veces deformada)
Música urbana y rural (folclórica y popular al mismo tiempo)	Versiones artísticas de música folclórica popularizada	Conllevan: Técnica instrumental avanzada, técnica vocal depurada con instrumentos o coralizada
	Recreación de música folclórica venezolana Recreación de música popular venezolana	Joropos, aguinaldos, gaitas. Bailes de tambor. Calipso, entre otros Valses, merengues, bambucos, entre otros.
Música para Masas, urbana (difundidas universalmente por compañías transnacionales)	Danzas y canciones latinoamericanas (de difusión anterior) Música afrolatinoamericana (aceptada y recreada en diferentes países y continentes)	Criolla, boleros, habanera, bambuco, danzón, valse, pasillo, zamba, tango, entre otros. Conga, rumba, cumbia, merengue, calipso, Zamba, salsa, pasodoble, entre otros.

Música de diferente procedencia

El uso de la improvisación musical en estos géneros musicales es muy evidente por no usar mucho la partitura, debido que todo se ejecuta con una convenida libertad en cada estilo. Ahora, cómo es el uso de la improvisación musical en cada uno de estos géneros es el tema de éste capítulo. En la música tradicional la manera de los cambios improvisatorios dependen directamente de las expectativas, las costumbres auditivas y de los valores estéticos del público oyente de cada cultura²⁹.

En la mayoría de los casos las improvisaciones musicales ejecutadas en los instrumentos musicales folclóricos de Venezuela se basan en patrones tanto rítmicos melódicos y armónicos, que por su puesto varían en cada género musical y hasta en cada región. Estos patrones son utilizados también en la música popular, en especial en el jazz y en la música pop, lo cual trataremos más adelante sobre este tema.

En la música folclórica de cualquier país, es frecuente el uso de estos patrones musicales y varían en cada género musical, tanto así que el compositor venezolano Heraclio Fernández que escribe un método para acompañar en el piano músicaailable venezolana, sin necesidad de usar partituras sino solo con patrones rítmicos tanto para la mano izquierda como para la mano derecha. Por supuesto él explica en este método la colocación de la mano izquierda para así tocar los bajos de cada acorde y por supuesto cada acorde, según sea la función tonal, dando ejercicios prácticos al alumno³⁰.

También nuestra música folclórica se basa en el contrapunteo tanto entre cantantes como en entre instrumentistas, donde los músicos se comunican entre si con sus improvisaciones, dando un modismo en cada interpretación. Por ejemplo, en el arpa llanera se toca el joropo de diversas maneras dependiendo de la región: el joropo central el bordón y el

²⁸ Isabel Aretz, (1991), 27.

²⁹ Katrin Lengwinat, (2004), 183.

³⁰ Heraclio Fernández., (1998), 307.

tiple, que son las cuerdas tanto graves y agudas del arpa respectivamente, tienen sus patrones de ejecución diferentes al joropo de los llanos occidentales de Barinas, Portuguesa y Apure.

De igual manera con los otros instrumentos musicales con los que se interpreta el joropo, que son el cuatro y la bandola, en cada región y cultura se ejecuta y se improvisa de diferentes maneras en donde cada patrón musical varía según el cultor que lo ejecute. En el cuatro cada ejecutante utiliza la mano derecha de una manera muy diferente, desarrollando así todas las modalidades tímbricas del frenado, rasgueado, repiques, entre otros recursos rítmicos y armónicos que da este instrumento, originando una técnica en la ejecución que le ha dado un status al cuatro entre los demás instrumentos académicos. Emilio Mendoza escribe en un artículo sobre los instrumentos étnicos lo siguiente:

Este ha sido el factor que ha frenado el uso del cuatro por los compositores académicos, es decir, la notación de su principal recurso, a saber, la producción de ritmos con la mano derecha del ejecutante, y por su puesto el hecho de que el lenguaje rítmico no es un sistema expresivo que la composición académica haya cultivado tradicionalmente³¹.

En cada género musical - vals, merengue, joropo, bambuco, golpe larense, gaita, entre otros - la mano derecha lleva un patrón rítmico muy particular que lo define y el público lo reconoce auditivamente logrando definir el estilo.

Añadiendo a esto, está el ejecutante de cuatro solista, que le ha dado un desarrollo técnico y expresivo a éste instrumento obteniendo mucha variedad de carácter improvisatorio. Por su puesto en la música venezolana, en especial la de joropo, aún cuando reside en la variedad, se tratan de improvisaciones que están sujetas a determinadas reglas que no podemos dejar a un lado, y por su puesto esas reglas van cambiando con el tiempo en cada generación de ejecutantes³². Es importante también añadir como se dijo antes, la comunicación que existe entre los cultores del joropo, en especial entre el cantante, el que lo baila, el maraquero y el arpista. Lengwinat afirma al respecto de esto lo siguiente:

En el joropo central persiste un tipo de comunicación que se refleja en una muy compleja estructura retroactiva como en casi toda cultura popular intacta. Arpista, cantador y joropero forman un todo. Se inspiran mutuamente y de ahí la música toma su mayor fuerza. Cuando falta uno de estos elementos se refleja claramente en el producto³³.

³¹ Emilio Mendoza, (2004), 24.

³² Op. Cit. (2004), 184.

³³ Ibid., 183 – 184.

Igual pasa casi en todas las agrupaciones folclóricas del país, donde los ejecutantes, cantantes y bailarines juegan a comunicarse a través del contrapunto que se origina en la música improvisada resultado de la inspiración y el momento, donde el público es parte importante también con sus aplausos al ritmo del seis por derecho (6/8) y que junto con el maraquero del joropo llanero occidental agita sin determinación improvisando ritmos para llenar los espacios vacíos que deja el arpa al improvisar también. En todo el territorio nacional nuestra música autóctona se basa en el ritmo de la mano derecha del cuatro, y si es en el caso del tamunangue, hay un ritmo diferente en cada uno de los tipos de cuatro que son utilizados en éste género musical, combinando ritmo y melodía. En la gaita zuliana el cuatro combina sus ritmos con el furruco y las tamboras.

Por su puesto en las otras formas musicales venezolanas el ritmo es lo esencial de la alegría y sabor que se tiene, dando así autonomía a la improvisación musical para introducirse en ella. Existen diversas agrupaciones nacionales que demuestran éste hecho artístico elevando nuestra música nacional para llegar a ser arte y que no todo puede interpretar. En el caso del merengue, del bambuco, de la danza y la contradanza venezolanas, que son formas musicales de ritmo binario, dan al ejecutante mucha facilidad a la improvisación musical. Obras como venezolanas como “Apure en un viaje”, “El Diablo Suelto”, “Caballo Viejo”, entre otras piezas más, han sido interpretadas por excelentes ejecutantes logrando improvisaciones extraordinarias tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Hoy en día agrupaciones como El Cuarteto, Gurrufio, Onkora, entre otras agrupaciones más; intérpretes como Pedro Eustache, Guascar Barradas, Leonardo Lozano, Saúl Vera, Luís Julio Toro han demostrado con sus improvisaciones lo que se puede hacer con la música venezolana.

Caso similar pasa con los otros géneros musicales de la música popular: Jazz, Pop, Rock, entre otros, en que cada músico dialoga con otro a través de sus instrumentos improvisando melodías de su propia inspiración.

En la música popular, con sus géneros que la representan, la salsa, el merengue, el rock, el jazz, la música pop, entre otros más, se encuentra la improvisación musical. De todos estos géneros donde la base y su esencia es la improvisación musical, el jazz es el más excepcional al respecto. Para que el músico llegue a participar en una sesión de improvisación

de éste género, debe tener un dominio tanto de su instrumento como de los patrones más usados para la improvisación.

El autor del libro *Improvisando en Jazz*, Jerry Coker, nos dice los requisitos que debe tener un músico para llegar a ser un improvisador en el jazz:

Cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación del ejecutante de jazz: la intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito³⁴.

En éste caso para el Jazz la intuición es lo principal para la originalidad de una improvisación, por su puesto la emoción ayuda al ejecutante a soltar su imaginación determinando el carácter, con el intelecto se ayuda a resolver los problemas tanto técnicos del instrumento como los compositivos y por último con el sentido de las alturas puede transformar las alturas en digitaciones y notas, y por último el hábito de estar improvisando le ayuda al ejecutante encontrar la mejor posición de cada mano para tocar lo que tiene en su mente y en su cerebro de sonidos tocados en otras ocasiones. Pero de todos estos cinco el intelecto es el más importante de todos ya que con él puede desarrollar todos sus conocimientos. Pues en la improvisación, al igual que en la composición, es el producto de todo lo que hemos escuchado y aprendido en nuestra experiencia pasada, añadiendo los clichés que cada improvisador tenga al ejecutar aprovechando el momento que se le presente.

En el jazz, que es un género en el tipo de música popular, existen otros subgéneros o estilos que a través de la historia han aparecido cronológicamente para así llegar al jazz libre – *Free Jazz* – donde todos los instrumentistas improvisan al mismo tiempo dando rienda suelta a la libertad, porque jazz es sinónimo de libertad. Estos estilos cronológicamente son los siguientes: El Ragtime, El Blues, Nueva Orleáns, el Jazz clásico, Dixieland, el Swing, el Bebop, Cool Jazz, Hard Bop, y por último, las fusiones, Jazz latino, jazz rock y el Free Jazz.

El Ragtime aunque no es completamente jazz, ya que no se usan improvisaciones, ha sido como el iniciador de cada uno de los estilos que se dan en el jazz posteriormente, debido a su sincopa y alegría, tuvo su auge en la última década del siglo XIX. Los representantes del ragtime tenemos a Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, Eubie Blake. En el blues, que es

³⁴ Jerry Coker, (1978), 17.

parecido al gospel, se combinan las melodías improvisadas sobre un tema en especial ubicado en doce compases o en tres frases melódicas de cuatro compases. Las improvisaciones se dan en cada frase y dependiendo de lo que se esté diciendo en el texto las melodías improvisadas tienen mucha relación con el contexto.

El Nuevo Orleans es un estilo que nace casi al mismo tiempo del jazz clásico y el estilo Dixieland, el cual se caracterizaba por una rígida estructuración de grupo, con papeles estrictamente establecidos para cada instrumento y las improvisaciones estaban a cargo en la mayoría de las veces del trompetista o cornista, dependiendo de la instrumentación que se tenía. Entre los representantes tenemos a Buddy Bolden, Louis Armstrong, Muggsy Spaniel, Kid Ory, King Oliver, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Baby Dodds.

El jazz clásico, que es el precursor del swing, ejecutado por sendas bandas integradas por grandes músicos como Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Bessie Smith, entre otros. Este estilo se centraba en el baile añadiendo los grandes solos de improvisación de cada uno de los músicos que integraban la banda.

El Dixieland es un estilo que aunque se da al mismo tiempo del jazz clásico y el Nuevo Orleans, los solos son de manera colectiva en la primera parte del coro del tema, seguido por solos individuales de cada músico y con acompañamiento armónico de los demás instrumentistas. Sus cultores son Louis Armstrong, Jack Teagarden, Eddie Condon, Kid Ory, Pee Wee Russell, Barney Bigard, Edmund Hall, Baby Dodds, Ray Bauduc, Paul Barbarin, Bud Freeman, Red Allen, Doc Cheatham, Wild Bill Davidson.

El *Swing* se inicia en 1935, debido a que se llega a el final de las *big bands* que tocaban los tres estilos anteriores, dándole una importante fuerza a la música popular de los Estados Unidos, se diferencia a los tres estilos anteriores porque su estructuración era más sencilla y los solos estaban llenos normalmente de frases repetitivas que contrastan con las más sofisticadas improvisaciones de los solistas. Entre los músicos que representan éste estilo tenemos a Duke Ellington, Buck Clayton, Benny Goodman, Roy Eldrige, Coleman Hawkins, Jo Jones, Beny Carter, Gene Krupa, Lionel Hampton, Harry James, Tommy y Jimmy Dorsey, Artie Shaw, Count Basie.

Ya al inicio de los años 40 aparece otro estilo muy particular del jazz que es el Bebop. La diferencia entre el *Swing* y el Bebop reside en que los solos eran en bloques armónicos y no melódicos como se venía haciendo en los demás estilos anteriores. Los solistas tenían total libertad en sus improvisaciones, siempre que éstas se ajustaran a la estructura de acordes del tema. Los músicos del Bebop eran virtuosos que tenían la habilidad de tocar en tiempos extremadamente rápidos y de manera prolongada.

El Bebop se desligó desde su inicio de la música popular y de un público al que le gustaba bailar, elevando el Jazz a un nivel de música del arte y así desperdiciando la posibilidad de éxito comercial. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Max Roach, Tadd Dameron, Ray Brown, Kenny Clarke fueron los interpretes más destacados de éste estilo.

Paradójicamente, el que inicialmente se consideró un movimiento radical se convirtió en la base para las innovaciones que surgieron posteriormente: Cool Jazz, Mainstream, Hard Bop, el free jazz, entre otros más y en donde la improvisación musical juega un papel importante y aparece en cierta sección de una obra según sea el estilo³⁵ Por su puesto es importante añadir también como resultado de todos estos estilos de jazz, el surgimiento de los grandes festivales de jazz o los *jam-session*: que son reuniones de músicos que tocan por y para su propio placer. Así que las improvisaciones de cada uno de estos músicos fue el centro de atención de las *jam-session*, Julio Coll en su libro *Variaciones sobre el Jazz* nos dice al respecto:

Cuando un músico toca en el plan jazz, su capacidad de improvisación se pone en marcha. Cierra los ojos, se concentra y busca en la zona mental creadora ese “ángel” llamado inspiración. A veces lo logra. Luego es ya cuestión de relajarse y dejarse llevar por la sabiduría y la propia personalidad³⁶.

Luego la música latina y hasta el rock se une al jazz surgiendo las llamadas fusiones, el jazz – rock, el jazz latino, a la que también las improvisaciones aparecen desde la sección de la percusión - Tito Puente por ejemplo – hasta las demás secciones de instrumentos de una

³⁵ Roberto Barahona, 1978.

³⁶ Julio Coll, (1971), 36.

orquesta o banda musical de pocos instrumentistas. También en la música popular existen los géneros latinoamericanos como la salsa, el merengue, el reggae, el ska, entre otros más, donde las improvisaciones musicales de los ejecutantes son muy originales y con mucha identificación según cada género, dándole un lenguaje muy tropical.

Pero a pesar de que en todos estos géneros y estilos musicales improvisan en ciertos sectores de una obra musical, es importante destacar que también como en la música folclórica se basan en patrones tanto rítmicos, melódicos y armónicos muy repetitivos que no dan mucha libertad a la creatividad por estar sujetos a ellos. En especial la salsa se basa en una clave muy bien definida y el tumbao o guajeo del piano tiene que alternar la síncopa y el tiempo normal de ella, pudiendo ser de dos tipos 3-2 o 2-3, realzando un patrón muy conocido por el público:

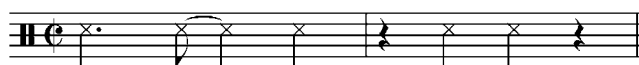


Fig. 1. Clave 3 -2 para la salsa.

Esta clave es el elemento básico de toda la música latina afro – caribeña. Se usa como un patrón rítmico ostinato donde todo los demás instrumentos que suenan sobre ella fluyen no obviando ésta base rítmica.

El merengue, la música afro –caribeña y hasta la bossa nova tienen su propia clave.³⁷ Cada clave hace mucho énfasis en la síncopa que se pueda dar en cada género musical latino, caso contrario del rock y el jazz, que sus acentos fuertes se basan en los tiempos 2º y 4º. La salsa tiene un linaje musical igual a, o quizás un grado mayor que cualquiera de las otros tipos de música popular que hemos mencionado.

La salsa se origina – igual pasa con toda la demás música latina - con la fecundación cruzada de los ritmos de tribus africanas, melodías y lenguaje español y de los indios nativos del Caribe, la cual surgió un corto tiempo después de la colonización e importación de

³⁷ Manny Patiño y Jorge Moreno, (1997), 9.

esclavos a las islas. Los verdaderos precursores de este género musical fueron las agrupaciones musicales afro – cubanas, que en su principio se conformaban de trompeta y tambor que cuando llegaron a los salones de baile, agregaron el piano y el bajo para plenitud de sonido. Aunque tuvo que competir en los años 20 contra el tango éste tipo de músicaailable se difundió por toda la América latina hasta el presente³⁸.

³⁸ Howard Norman, (978), 16.

CAPITULO V

ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL EN VENEZUELA

Para comenzar a disertar en este capítulo sobre la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas de música o conservatorios o academias privadas como también de nivel superior del país, se tiene que establecer primero qué es lo que se enseña académicamente en cada una de ellas.

¿En qué se basan los planes de estudios de la educación musical de nuestro país? ¿Qué relación hay entre la educación, la creatividad y por supuesto entre la improvisación musical?

La educación musical se inicia con la enseñanza del ritmo y de la lectura de la grafía musical. En nuestras escuelas de música este ha sido el norte para la enseñanza y formación musical de cada alumno. La mayoría de las escuelas de música del país se comenzaron a regir por los planes de estudios contenidos en la Gaceta Oficial N° 25.362, del jueves 23 de mayo de 1957, como se dijo antes. Su función principal es que cada alumno llegue a obtener una lectura tanto rítmica como melódica bien consistente, para así aprender a tocar un instrumento musical con una técnica muy bien desarrollada y con un buen nivel interpretativo aceptable y por supuesto para formar un maestro ejecutante. Sólo en el contenido programático de los cursos de órgano se vislumbra una materia llamada improvisación en el órgano. En esa gaceta en el capítulo I en el artículo 12 sobre su finalidad y los planes de estudio se dice lo siguiente:

Artículo 12. – Las Escuelas de Música son Institutos de Educación Artística destinados a impartir conocimientos teóricos y prácticos en materia musical y en asignaturas conexas a los conocimientos musicales; a formar compositores, instrumentistas y cantantes; a preparar el Profesorado para las asignaturas musicales y para las materias artísticas contenidas en los Planes De Estudio de las demás ramas docentes, y a contribuir al desarrollo y difusión de la cultura

musical mediante cursos especiales, conciertos, conferencias y demás medios apropiados³⁹.

Por supuesto entre las otras funciones está la difusión del repertorio académico internacional y nacional a través de conciertos musicales por parte de los alumnos.

Pero es en el año 1964 que aparece otra Gaceta Oficial n° 909, donde se colocan otros planes de estudios mejorados que son los que muchas escuelas de música usan hoy en día para la formación musical de los alumnos. Por supuesto no haciendo mucho énfasis en el desarrollo de la creatividad a través de la improvisación.

Esto quiere decir que la improvisación musical no se enseña en las academias, conservatorios y escuelas de música del país, ni si quiera como un método de enseñanza para desarrollar la creatividad, ni si quiera como cursos alternos a la educación formal musical. A diferencia de los planes de estudio musicales de otros países que enseñan y sí hacen énfasis en la improvisación, como es el caso de España, que en casi todas las academias y escuelas de música se dictan cursos tanto para los estudiantes como para los profesores de improvisación. En un texto escrito de Emilio Molina publicado en España nos dice lo siguiente:

En los conservatorios europeos, con uno u otro nombre están incluidas las enseñanzas de Repentización, el Acompañamiento y la Improvisación. Al igual que en España, forman parte de las materias complementarias de la enseñanza superior, aunque la dedicación, los años efectivos de trabajo, suele ser superior a la contemplada en la legislación española⁴⁰.

Aunque en nuestro país se pueden presentar limitaciones en los músicos al enseñar la improvisación, ya que no todos nacen con ese don de crear al estar ejecutando un instrumento musical. Pero en cambio, a los compositores en formación si se les puede mostrar lo que es la improvisación musical tal vez como una asignatura, o como un curso paralelo a su formación para que éste tenga más productividad sin necesidad de estar inspirado. Sólo debemos recordar a los grandes compositores que la usaron.

³⁹ Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 25.362 año 1957.

⁴⁰ Emilio Molina, (1998), 5.

Al presentar una serie de preguntas al grupo de correo de compositores de Venezuela, si es útil o no enseñar la improvisación musical estos fueron los resultados: En la primera pregunta: ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Un 85% de los compositores que respondieron afirmaron que se debe enseñar la improvisación musical en las academias del país. Solo el compositor Gerardo Gerulewicz considera la improvisación musical opcional y deseable, pero no estrictamente necesaria.

Pero respondiendo también a esta pregunta el compositor Ricardo Teruel dice lo siguiente:

En una obra abierta, con instrucciones y tomas de decisiones codificadas la improvisación es una cosa. Cuando hablamos de estilos específicos, entonces la improvisación es otra. Cuando hablamos de explorar y jugar con materiales para luego escribirlos diría que hablamos de otra improvisación.

¿Se puede enseñar a improvisar o se estimula la improvisación? ¿Se puede enseñar a componer o se estimula la composición?

Por supuesto no todos nacemos con el talento para componer o crear una obra de arte, pero si se puede estimular la creatividad de un estudiante de música a través de la improvisación musical, en este sentido el enfoque de que se enseñe en las academias de música es de gran importancia para la educación formal de los compositores del país.

En la segunda pregunta: ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras? La mayoría de los compositores contestaron alegando que si la usan, solo el compositor Gerulewicz la usa parcialmente. El compositor Giovanni Mendoza no usa la improvisación musical para componer sus obras. Pero el maestro Teruel objetó lo siguiente:

Yo he improvisado desde que tuve un piano delante de mí pero no sé si se debe enseñar la improvisación como cátedra o más bien incorporar la improvisación en muchas de las cátedras.

Sobre éste tema Violeta Hensy de Gainza, en un artículo sobre los fundamentos de la improvisación nos disertó que:

Desde las edades más tempranas el niño debe de tener la oportunidad de explorar libremente el mundo de los sonidos y de expresar espontáneamente sus ideas musicales. La improvisación musical está determinada por tres parámetros que la definen:

- Materiales de la improvisación (con que se juega)
- Objetivos de la improvisación (Para que se juega)
- Técnicas de la improvisación (Como se juega)

Improvisación es toda expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo. Puede ser llevada a cabo desde una libertad total hasta estar sujeta a reglas o pautas, ajenas o propias⁴¹.

Si desde las edades tempranas se puede hacer experimentar al niño jugando con la improvisación musical, entonces cuando este se dedique a un instrumento también se podría dedicar juntamente a la composición musical, ya que se les ha estimulado desde pequeño. También el compositor Miguel Astor opinó al respecto lo siguiente:

Considero que en el acto creativo siempre hay un componente improvisatorio en el momento de generar las ideas musicales mismas. Y muchas veces las soluciones a determinados problemas planteados por las obras mismas pueden producir a partir de un acto de esta naturaleza. Ahora el proceso de conformación de la obra en sí, puede obedecer a otros principios.

La tercera pregunta dice: ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical? También la mayoría contestaron afirmativamente. Y aquí las opiniones por supuesto fueron diversas, diferentes y muy particulares en cada respuesta. Pero la conclusión a la que se llegó fue que si era necesaria la improvisación musical para desarrollar la creatividad en el compositor. Aunque el profesor de composición del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Miguel Astor, afirma que no la usa por lo siguiente:

Considero que la improvisación musical debería estar presente en todas las facetas de la enseñanza de la música, no solo en el de la composición. Debería enseñarse improvisación desde el solfeo, la ejecución instrumental, la armonía, etc. No lo aplico en parte porque no tengo o no he desarrollado una metodología acerca de como llevarlo a cabo. La improvisación proviene en cierto modo de la intuición y habría que establecer unos parámetros, o por lo menos un cierto método (como se ha hecho en el terreno del jazz) Me parece

⁴¹Violeta Hensy de Gainza, *Fundamentos* página Web consultada 10/07/2007

que la incorporación de la improvisación a la educación musical puede ser una gran tarea pendiente que redundaría en una efectiva enseñanza práctica de la música

El compositor Gerulewicz no solo dijo eso sino que agrega: “...permite un contacto con el proceso musical en tiempo real y desarrolla el sentido funcional.”

Algunos músicos piensan y opinan que el improvisar es sólo para los que nacen con ese don especial de improvisar. Que los músicos que lo poseen corren con la suerte de disfrutar de la producción de su música si la necesidad de que se le enseñe a improvisar, pero de por sí cualquiera que tenga la capacidad de componer debe tener la capacidad de improvisar, y si de paso, a este individuo se le enseña improvisar sacará más provecho de su creatividad y dará más producción musical.

Ahora en la cuarta pregunta realizada a la lista de correo de compositores de Venezuela, sobre qué es la improvisación musical surgen otras diversas respuestas importantes al respecto. Entre los que contestaron a esa pregunta tenemos la respuesta de Miguel Noya:

Proceso de inventar o usar recursos predefinidos y hacerlos funcionar en el contexto de un momento o período musical, en tiempo real es decir al instante. Podrían definirse algunas directrices acerca de como hacerlo o como buscar ciertos resultados que puedan considerarse musicalmente exitosos pero prefiero y es mi caso aceptar la idea que la verdadera improvisación es la que no tiene ningún parámetro predefinido y es totalmente libre, de otra forma solo es reorganizar ideas. Estoy mas inclinado a la improvisación libre usada en el Free jazz por ejemplo.

Otro que tuvo la amabilidad de contestar a esta pregunta fue el compositor Icli Zitella y dice lo siguiente:

Una práctica en la cual el compositor-ejecutante desarrolla libremente un material sin tener que ceñirse estrictamente a una norma preestablecida. El material mismo puede estimular líneas de acción y el resultado final no siempre coincide con las expectativas iniciales.

Leonardo Lozano contestó lo siguiente:

Es el ejercicio de la expresividad humana basado en la capacidad de pensar, exponer y concretar ideas musicales (melodías, armonías y ritmos) de una

manera espontánea, coherente y congruente a través de la voz humana y/o los instrumentos musicales.

El compositor Gerardo Gerulewicz contesto: “La habilidad de construir un discurso musical coherente al momento”, pero todas las respuestas coinciden en que la improvisación es ejecución y composición simultánea.

Finalmente también se les formuló la siguiente pregunta: ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra? Por supuesto todos respondieron que no. Solo los compositores Noya y Gerulewicz que estudiaron música afuera del país contestaron afirmativamente puesto que en donde ellos se encontraban, sí se enseñaba improvisación musical. En el caso de Gerulewicz manifiesta os siguiente:

En el Conservatorio Tchaikowski: Si. Se trata de improvisación clásica, es decir respetando un estilo y en particular una forma. Por ej. Improvisar una sonata sobre un tema dado. Es preciso recordar el tema propuesto, improvisar un 2do tema, hacer un desarrollo con un plan tonal lógico y reexponer los temas en la tonalidad principal. Hay concursos de improvisación que pueden llegar hasta improvisar fugas sobre temas dados

Noya dice que estudió en EUA y allí sí se enseña la improvisación musical. Esto también prueba que en las academias de música de nuestro país no se enseña la improvisación musical ni siquiera realizan cursos. A nivel universitario solo se enseña improvisación musical en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, Caracas) pero en el área del jazz por supuesto y no en el área de los planes de estudio de composición como debería ser.

Con esta investigación entonces podríamos afirmar como resultado a este análisis y junto con las respuestas de estos compositores, que se desconoce sobre la improvisación musical en los estudios formales de composición de nuestro país y además ni si quiera se usa como estrategia y ni se dan cursos al respecto a los músicos.

Además, también se investigaron las siguientes escuelas de música y conservatorios del país, en especial las de Caracas, ya que las escuelas de música del interior son simple copia de las del centro. Entre las escuelas analizadas se encuentran:

Institución	Tipo	Materias relacionadas con la Improvisación
Escuela de Música Olga López	Privada	No enseñan improvisación ni tienen cátedra de Composición
Escuela de música Lino Gallardo	Pública	Tienen cátedra de composición pero no enseñan la improvisación musical.
Escuela de Música Prudencio Esaa	Pública	No enseñan improvisación ni tienen cátedra de Composición
Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta	Pública	Tienen dos cátedras de Composición musical pero no enseña improvisación musical
Escuela Superior de Música José Á. Lamas	Pública	Tienen Cátedra de Composición pero no se enseña Improvisación

Como las demás escuelas e instituciones musicales que existen, siguen el mismo patrón no se siguió encuestando y analizando, pero encontraremos que no tienen la enseñanza de la improvisación musical por ningún lado. Sólo enseñan improvisación musical en las instituciones donde se enseña el jazz, ya que no se puede enseñar a tocar el jazz sin dejar de enseñar improvisación. Por supuesto estas escuelas se rigen por la gaceta nacional antes mencionada y con ese tradicionalismo se ha mantenido. Tal vez hayan escuelas o instituciones educativas que hayan mejorado pedagógicamente, pero nunca incluyen la improvisación, ni siquiera como metodología, o tal vez hayan profesores que utilicen en sus estrategias para enseñar en el solfeo la improvisación.

En cada una de estas escuelas de música analizadas se pudo también notar que sí existe una curiosidad por aprender de la improvisación musical a todo nivel. Es más si existen métodos de enseñanza musical que proponen la improvisación para la eficacia del aprendizaje musical y desarrollar así la creatividad, y la pregunta es ¿porqué no se enseña la improvisación musical en nuestras academias?

Muchos docentes musicales conocen los métodos modernos de educación musical y hasta los utilizan, pero todavía no ha sido incluida la improvisación musical como una cátedra más y ni si quiera como un curso más, en ninguna de las escuelas del país. Las modernas técnicas de psicopedagogía infantil insisten continuamente en el desarrollo de la creatividad como principio fundamental de la educación. Esto lo debemos tener presente al enseñar y debe ser la base de toda la enseñanza musical en nuestro país.

El desarrollo de la creatividad debe ser la dirección de cada una de las escuelas de música. El pensamiento creativo implica un proceso de resolución de problemas. Pero, a la vez, exige que el sujeto utilice sus propios conocimientos y experiencias para elaborar una respuesta que satisfaga una profunda necesidad de autoexpresión. Por tal sentido en otros países, en los primeros niveles escolares ya han modernizado y puesto en práctica bastantes ideas sobre el desarrollo de la creatividad incluyendo con normalidad en sus programaciones elementos dirigidos a la potenciación de la imaginación y la fantasía⁴².

Hemos visto la limitación que tienen también los instrumentistas formados en nuestras academias cuando se le pide que toquen algo en su instrumento sin la necesidad de la partitura. La mayoría toca de memoria lo que se aprendió leyendo en una partitura, pero si se le pide que toque algo que no se encuentre en una partitura se le hace difícil. Sólo los que nacen con ese don - antes mencionado lo hacen - tenemos como ejemplo a: Prisca Dávila, Sergio Colmenares, Gabriela Montero, Leonardo Lozano con su cuatro, entre otros más.

Si en las escuelas de música de Europa se enseña la improvisación musical, porqué en nuestro país no se utiliza ni si quiera como estrategia para así desarrollar la creatividad de los estudiantes de música. Pues hay mucha relación entre la creatividad y la improvisación musical. También entre la educación y la improvisación hay relación en el sentido de que con la improvisación se interiorizan materiales auditivos, se adquieren aptitudes y destrezas importantes.

⁴² Op. Cit.

En la improvisación primero se internaliza (absorción) y luego se externaliza (expresión), la integración de estos dos procesos se traduce en comunicación y toma de conciencia (objetivos educativos)⁴³.

En fin hemos comentado en términos generales, todo lo que concierne a la improvisación musical, sobre su historia, su concepto, su utilización en el medio folklórico y popular, y según las respuestas de los compositores venezolanos que participaron amablemente contestando, con todo esto llegamos a la conclusión de que improvisar es inventar cualquier música directamente en un instrumento. Puede ser totalmente libre o siguiendo algún tipo de pauta marcada de antemano. Visto de este modo la improvisación nos interesa a todos muy relativamente, a unos no les interesa, pero la mayoría considera que es necesaria para la formación de todo músico, sea estudiante de composición o no. Puesto que lo más importante que se debe tener como meta, en nuestras escuelas de música, es el desarrollo de la creatividad y no solo centrarse en la interpretación y ejecución instrumental.

Las instituciones de música del país buscan como su norte, el de preparar a sus estudiantes para ser profesores ejecutantes e intérpretes de un instrumento musical, pero no se les enseña a crear, a menos que éste se encuentre estudiando composición. Pero aún así el estudiante de composición debería experimentar y tener la experiencia de improvisar frases sencillas en algún instrumento musical.

Sin embargo, si se ha enseñando la improvisación musical en Venezuela pero dirigida al jazz y al rock. En este sentido tenemos varios ejemplos, como el Taller *El Triángulo* de la Pastora coordinado por el guitarrista Carlos Rojas. Allí se hacían sesiones de improvisación invitando músicos de todas las agrupaciones musicales de esa época y se trabajaba la improvisación. Otro ejemplo es el del profesor y pedagogo Gerry Weil, que enseñó a muchos músicos venezolanos a improvisar en el jazz. También existió hace tiempo, en el año 1977, en Caracas la Escuela de Pedagogía Musical coordinada por los profesores Flor Roffé, Erin Vargas, Violeta Lares, donde existió una cátedra de improvisación musical pero dirigida a docentes musicales relacionados con la metodología de Dalcroze.

⁴³ Op. Cit. 10/07/2007.

También en uno los encuentros de Educadores Musicales realizado en Mérida por la Sociedad Venezolana de Educación Musical “Juan Bautista Plaza”, presentaron un taller de improvisación al teclado facilitado por la Dra. Martha Sánchez en agosto de 1991. Por último actualmente, el profesor de composición Ryan Revoredo del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta está preparando una cátedra de improvisación y creatividad musical que se iniciará para el mes de octubre.

Además si nuestras escuelas de música llegaran a tener bases pedagógicas en las metodologías educativas del siglo XX tenemos que tomar en cuenta lo que nos dice Emile Jaques – Dalcroze, pionero en dar la importancia que se merece a la improvisación musical en la formación musical, o como Maurice Martenot, que insiste en la misma idea de Dalcroze, de la necesidad de impulsar en el niño los procesos espontáneos creadores: o como también Carl Off que da importancia a la improvisación instrumental, vocal y corporal, entre otros más, las escuelas cambiarían positivamente en cuanto a la creación musical.

El problema consiste también en que la mayoría de los profesores de composición se rigen ya por una metodología impuesta por la tradición de sólo corregir los trabajos traídos a la clase. Se tendrá que crear una metodología nueva, donde además de dar las clases de composición corrigiendo composiciones, se estimule al alumno a improvisar para componer, pero de una forma libre para el estudiante. Existen libros que proponen métodos para improvisar en el jazz y también existen libros como *Composing music: a new approach* de William Russo, donde se enseña a componer con ideas propuestas de tipo improvisatorias. El próximo capítulo comentará al respecto.

CAPITULO VI

PROPUESTA Y CONCLUSIONES

Para comenzar con la propuesta es sano mencionar lo siguiente de un artículo de Wade Matthews sobre la permeabilidad de la improvisación musical:

El improvisador, como hemos visto, tiene plena libertad. En primer lugar, está haciendo su pieza en el acto, con plena consciencia de las características del lugar donde la realiza. A su diálogo con los demás músicos, se añade su diálogo con el entorno: la acústica del lugar, los ruidos ambientales, lo atento o no que está el público, etc. Al estar plenamente integrada en el lugar donde se realiza, la obra improvisada es también capaz de integrar el lugar en ella. El improvisador es consciente de todos los sonidos que emiten los demás músicos, de cómo estos afectan lo que está tocando él, y de cómo quiere proceder en consecuencia. No es de extrañar que tenga esa misma sensibilidad y capacidad de reacción ante sonidos que no proceden de la intencionalidad de otro músico, pero que no por ello estén menos presentes en el espacio sonoro⁴⁴.

¿Cómo prepararse para improvisar? ¿Cómo prepararse para algo que va a suceder, y que no sabemos cómo será? Tendremos un mensaje que transmitir, y debemos elegir el modo de hacerlo. De una manera organizada o libre de pautas.

En este capítulo se presentará una propuesta pedagógica para la enseñanza de la improvisación en las instituciones musicales del país, haciendo su uso especial en la formación de los compositores.

Antes que todo debemos establecer lo que significa obtener un método para enseñar una experiencia y lograr un aprendizaje eficaz. Ya que existen métodos inductivos, deductivos, científicos, entre otros más. Para elaborar una metodología se recomienda aplicar el mejor método para aplicar lo que se quiere enseñar.

Primero para empezar hay que prescindir de la partitura, para sólo presentarse al frente de un instrumento musical sin presentar ninguna dificultad de lectura ni rítmica ni melódica, y

⁴⁴ Wade Matthews. Pág. Web citada el [15/07/2007](#).

así dejar a nuestra imaginación crear lo que hemos escuchado o escuchemos al momento de improvisar.

En el texto citado anteriormente de Violeta Hemsy de Gainza, se menciona las consignas de la improvisación musical:

Con la consigna se desencadena, se activa el proceso improvisatorio. Induce a realizar una acción determinada. Contiene la clave para empezar a jugar.

Criterios de clasificación:

- 1) Por el objeto o tema de la consigna: Musicales (materiales, estructuras).Extramusicales (objetos, personas, situaciones).
- 2) Por la dinámica o técnica de trabajo utilizada (implícita – explícita, individual – grupal, abierta – cerrada, simple – compuesta, única – seriada).
- 3) Por el nivel de formalización (forma ausente y forma externalizada, forma ausente, forma preestablecida).
- 4) Por el estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna (improvisación libre / investigación – exploración – ejercitación, manipuleo / descripción relato – evocación / imitación de un modelo – correspondencias, traducción / juego con reglas / Automatismos sin participación voluntaria)⁴⁵.

Cuando se estimula al músico a través de normas o pautas a experimentar experiencias musicales nuevas, como dice ella “se desencadena o se activa el proceso improvisatorio”. Éste es el método inductivo para la enseñanza, obteniendo resultados favorables. Por eso es una clave para empezar a jugar o a usar nuestra imaginación para crear sonidos nuevos, melodías nuevas o ritmos nuevos y por supuesto frases nuevas. Estas consignas hasta las podemos clasificar dependiendo de cada caso. El interesado a aprender a improvisar debe acostumbrarse a trabajar todos los días, ya que una ayuda para adquirir destreza para la improvisación musical es el hábito. Si llegamos a conocer las herramientas de la improvisación debemos practicarlas haciendo de ello u hábito hasta llegar tocar una buena improvisación.

En uno de los métodos modernos de la enseñanza del solfeo tenemos a Martenot, el cual pide responder improvisando una frase solfeada a una frase pregunta, la cual el docente

guía le hace. El alumno debe pensar la frase respuesta en notas de altura y notas de tiempo en su mente primero y luego ejecutarlas⁴⁶.

En esta propuesta se harán sesiones donde los participantes estarán guiados por un improvisador experto y que haya estudiado el tema en profundidad. Cada participante debe estar dispuesto a aprender y dejar a un lado las inhibiciones.

Seguidamente debemos establecer en esta propuesta cuatro aspectos importantes de la enseñanza musical y así manejar la improvisación. Se trabajará con los aspectos que a continuación se mencionan:

1. El Aspecto Rítmico
2. El Aspecto Melódico
3. El Aspecto Armónico. (Sólo para la improvisación tonal)
4. El Aspecto Estructural y de Forma.

ASPECTO RITMICO

Para iniciar con lo más sencillo, vamos a recordar lo que es el scat, un estilo de improvisación vocal, en el que las palabras son remplazadas por sonidos onomatopéyicos, muy popularizado por grandes compositores de jazz, en especial Louis Armstrong⁴⁷. Una manera muy elemental de usar nuestra imaginación y creatividad es ejecutando con la voz sonidos onomatopéyicos inventando frases rítmicas, con sonidos largos, cortos o semilargos. Sin necesidad de definir alturas determinadas evitando dificultades al pensar en la afinación. Luego se plantearán patrones que se podrán grabar en la memoria para repetirlos alternadamente con la producción de diferentes patrones que van resultando de la improvisación rítmica. Las improvisaciones al principio pueden ser guiadas y luego el participante propone sus propios patrones dejando libertad a la creatividad.

⁴⁵ Op. Cit.

⁴⁶ Maurice Martenot, (1957), 36.

⁴⁷ El Pequeño Larousse Multimedia, 2006

En un juego inventado por André Bretón, representante de los surrealistas, llamado el “Cadáver Exquisito”, el poeta propone improvisar versos y escribirlos en una hoja con la finalidad de escribir aunque no se tenga la inspiración, sino de presentar lo que se viene a la cabeza en el momento.⁴⁸ De esta misma manera podemos ejecutar las improvisaciones dándole uso a nuestra mente y buscando ritmos que hemos dejado en nuestra memoria musical, de otras experiencias vividas, dejándolos salir a flote para darle forma a los resultados obtenidos.

Dejar patrones establecidos para las improvisaciones no deja tanta libertad como crearlos en el momento por cada improvisador. El maestro Ricardo Teruel en respuesta al tema de la enseñanza de la improvisación musical comenta lo siguiente:

Una cátedra de improvisación perse no me parece mala idea, y sé que la improvisación "se enseña". Yo lo que temo es que los modelos y patrones con los que se improvisen limiten en vez de ampliar la creatividad. Que conduzcan a indagar menos en el individuo que improvisa y en la coherencia interna de su discurso y más en si se parece o no a lo que "se debe" improvisar.

Sin embargo se pueden proponer patrones rítmicos para iniciar una improvisación. El aspirante a improvisador debe usar su imaginación y audición interior para crear todos los patrones rítmicos posibles antes de ejecutar su instrumento. Podría usar como referencia los patrones rítmicos ofertados por el guía o docente facilitador como se dijo antes. Por supuesto es recomendable comenzar con los patrones más sencillos para luego continuar con los más fuertes y difíciles. También debe memorizar los patrones que se consideren más resaltantes para colocarlos como incisos o motivos principales. Luego se construirán otros motivos que se relacionen con el principal. Esto se puede hacer en grupo o por parejas, el objetivo es inventar todo lo que se pueda ocurrir en el momento y no dejar asediarnos por la falta de inventiva. Para la creatividad nosotros necesitamos de la inventiva, que es la manera de crear, inventando. En los ejercicios propuestos en este capítulo se recomiendo el uso exclusivo de la inventiva para crear improvisaciones considerables.

En cada ejercicio se deben establecer sin embargo, ciertas normas sobre las improvisaciones en especial cuando existen grupos amplios, en dúos, tríos, cuartetos, entre

⁴⁸ André Bretón, (1924).

otros. Estas normas obedecen al turno que debe experimentar cada participante en los “solos”, que es el momento en que cada participante puede inventar una frase musical rítmica, mientras que sus compañeros continúan elaborando patrones rítmicos de acompañamiento. El resultado sería una sesión de improvisación “jazzística” rítmica. Por supuesto los participantes se podrán de acuerdo para establecer el patrón rítmico de acompañamiento, de manera que cada solista construya su frase diferente al patrón base. En eso consiste el juego en la improvisación musical, componer algo diferente a lo que hemos escuchado. Como se hace en el jazz, se toca un tema como aparece en la partitura y luego se improvisan melodías muy diferentes al tema melódico ejecutado anteriormente, como el caso del Tema con Variación.

En este momento de la sesión se usará la improvisación vocal con sonidos onomatopéyicos o se podrían utilizar sonidos percutidos en mesas, escritorios o palmas. Es importante que cada improvisador debe tomar conciencia de lo que hace al tocar y de los valores - negras, corcheas, blancas, entre otros - al momento de cada improvisación, y no dejarse llevar por la emoción descuidando el intelecto. También cada ejecutante estará atento de lo que ejecuta su compañero de manera de obtener diálogos entre ellos, hasta tal punto de trabajar el contrapunto, es decir, si un participante elabora negras otro puede estar haciendo corcheas o blancas, o viceversa. Este tipo de experiencia en grupo ayuda al músico a pensar y crear polifónicamente, además de desarrollar la independencia rítmica.

El grupo de improvisadores buscará obtener originalidad en los solos que se den en cada sesión, en cuanto a patrones rítmicos, frases y estructuras uniformes. En este sentido cada participante debe pensar primero en lo que va a hacer antes de ejecutar su solo de manera que no se caiga en la repetición como suele suceder a los músicos académicos, sino elaborar ritmos auténticos y estéticos. Es recomendable realizar dictado rítmico de cada uno los solos para analizarlos luego, después repetir el ejercicio y obtener mejores resultados de cada sesión.

ASPECTO MELÓDICO

En este aspecto podemos recordar lo que se dijo anteriormente en el capítulo sobre la improvisación en el jazz: “El sentido de las alturas” recomendado por el saxofonista Jerry

Coker en su libro *Improvisando en Jazz*. Cuando se habla en este sentido se refiere a la altura de cada sonido en que podemos pensar y tocar luego. Debemos pensar en la entonación o cantar mentalmente cada intervalo, sea 2^a, 3^a, 4^a aumentada, justa. Desde los intervalos más pequeños hasta los más amplios. Es decir, se recomienda con las terceras menores hasta llegar a la cuarta justa. Trabajar con pocos sonidos de manera que al sentir la limitación se pueda trabajar la creatividad, que es la madre de la invención y una cualidad que se apoya en el lóbulo derecho del cerebro, donde se encuentra la intuición, la inspiración y todo lo demás que tenga que ver con las artes.

También se podría improvisar cosas muy buenas con tan solo tres sonidos, de tal manera que pongamos a trabajar nuestro cerebro para crear melodías que aunque sean sencillas hagamos a un lado la dificultad de no ser repetitivos y fastidiosos. Por ejemplo Mi, Fa# y Sol:



Fig. 2. Melodía con tres sonidos.

Cuando se nos presenta esta dificultad nos vemos limitados y hasta veces pensamos que es muy difícil crear una melodía con esos tres sonidos, pero si escuchamos un canto indígena, el cual solo usa tres sonidos, nos damos cuenta que si se puede.

También debemos acostumbrar a que nuestros dedos se acomoden y se acostumbren a tocar en cada instrumento cada intervalo en particular al improvisar. Existen métodos de improvisación del jazz que colocan ciertos patrones melódicos para que cada instrumentista se acostumbre y se habite a tocarlos sin ninguna dificultad técnica. Entre estos métodos tenemos el ejemplo de:

- *Interval Studies* por David Mirigian,
- *Technique Development in fourths for Jazz Improvisation* por Ramón Ricker,

- *Patterns for Jazz* por Jerry Coker,
- *Guitar Style* por Joe Pass
- *The Musicians Dictionary of Melodic Lines. Bebop Bible.* Les Wise,
- *Lead Lines and Chord Changes* por Ann Collins, entre otros más.

Cada uno de estos métodos elabora y recomiendan una cantidad de patrones melódicos, armónicos para cualquier instrumentista y llegue a improvisar en el jazz. Cuando se trata de improvisación tonal es ventajoso entonces seguir estas pautas de dominar cada intervalo y relacionarlo con los acordes que combinan.

Pero en la propuesta que presentamos, cada improvisador debe escoger a su gusto cada intervalo y cada sonido para fijarlo en su mente para convertirlos en motivos melódicos como en la composición musical, para así hacerlos aparecer en ciertos momentos en cada improvisación. Usando así, como en el aspecto rítmico, la inventiva pero añadiendo la intuición y memorizando cada frase. Se recomienda también el conocimiento y dominio que tengamos de las escalas y arpeggios para crear líneas melódicas improvisadas.

Estos ejercicios se manejarán de una manera sistemática, para así lograr que el participante se habitúe a utilizarlos cuando le toque improvisar. Se recomienda primeramente utilizar intervalos pequeños desde el semitono hasta ir llegando a los intervalos de cuarta. Para pasar luego a utilizar los intervalos de quinta, sexta y hasta los de séptima.

A todo esto, también es necesario tomar en cuenta lo que nos dice Strawinsky en su *Poética Musical* sobre las tensiones y (momentos de reposo) distensiones, la consonancia y disonancia⁴⁹. Si pensamos crear frases donde incluyan tensiones debe estar acompañado de una distensión, consonancias al lado de una disonancia y así podremos adquirir buenas improvisaciones. Por ejemplo el intervalo de 4ª aumentada Fa –Si lo podemos utilizar como una tensión para resolverlo con una distensión. Esto sucede en la improvisación libre en la música contemporánea. Por ejemplo:

⁴⁹ Igor Strawinsky, (1981), 38.



Fig. 3. Melodía ejemplo sobre el intervalo Si – Fa.

Se deben tomar en cuenta y mencionar también los siguientes consejos y consideraciones útiles para cada instrumentista al improvisar cada uno de los ejercicios en el aspecto melódico propuesto:

- Se tocarán con figuras de nota y patrones rítmicos sencillos como en el aspecto anterior, para concentrarse en las alturas de los sonidos.
- La buena escogencia de los saltos entre cada sonido va depender del gusto musical del que los interpreta o ejecuta, en cuanto a estética musical.
- La originalidad depende del sentido que se tenga de las alturas al tocar improvisaciones en un instrumento.
- Cada ejecutante o instrumentista debe tener en la mente lo que va a producir con sus dedos de cada mano, como también la posición de las manos sobre el instrumento, la mejor digitación para cada fraseo, las respiraciones pertinentes, entre otras dificultades técnicas que se puedan presentar para dejar libre a la imaginación y a la intuición.
- Por último el músico debe tener en cuenta cada frase, semifrase o motivo, considerando el consecuente o antecedente, de manera que si se trabaja en grupo se puedan realizar diálogos entre ellos.

Otro ejercicio que se propone es el de tomar mucha atención a lo que es el tono y el semitono, ya que al usar los semitonos nos da mucha expresividad en cuanto a la frase musical. Al tocar escalas cromáticas seguidas de escalas menores o mayores ayuda mucho a obtener originalidad en la frase.

Los ejercicios que hasta el momento se proponen, son para lograr improvisaciones en una sesión tonal de improvisación, donde se manejan las funciones tónica, subdominante y dominante, las cuales también producen tensión y distensión. En este caso un grupo de improvisadores unos pueden llevar el fondo armónico de acompañamiento y uno del grupo que llevará el solo tocará improvisando el canto o la melodía principal. Cuando no es así, el docente guía puede ayudar al discípulo acompañando de alguna manera los patrones armónicos para que él pueda crear improvisaciones melódicas.

Pero si se trata de una libre improvisación, donde no hay funciones tonales que es un poco más complicado, hay que cuidar el orden de cada ejecutante para no sonar desordenados en el grupo. También cuando se trata de un guía o un discípulo, deben ponerse de acuerdo para ver quién debe llevar el acompañamiento mientras que el otro improvisa.

Cuando se dan varias improvisaciones libres al mismo tiempo hay que tener mucho cuidado, como en el free jazz. También para la libre improvisación, donde no haya funciones tonales, es recomendable usar alteraciones, es decir acordes alterados, melodías alteradas, escalas cromáticas, entre otras alternativas, lo cual produce mucha expresividad en la música.

De igual manera, en cada ejercicio de improvisación libre, se recomienda el uso de intervalos disonantes como el de quinta aumentada sin resolución. Para la improvisación musical en el contorno no tonal, también se recomienda el uso de los modos y con el acompañamiento de un bajo ostinato, como aparece en el siguiente ejercicio creado por Guillermo Graetzer en su libro *La Música Contemporánea*:

Fig. 4. Acompañamiento de un Bajo ostinato con modo frigio.

En éste método encontramos muchos ejercicios que podemos realizar para improvisar en el campo de la música contemporánea usando los modos.

Estos modos, que son escalas diferentes a los modos mayores y menores utilizados tradicionalmente en la música occidental, y que reciben también el nombre de eclesiásticos o antiguos, recomendados por Graetzer son los siguientes:

Dórico	Escala menor antigua con el 6° grado ascendido	Frigio	Escala menor antigua con el 2° grado descendido.
Lidio	Escala mayor con el 4° grado ascendido	Mixolidio	Escala Mayor con el 7° grado descendido
Eólico	Escala menor Antigua	Locrio	Escala menor antigua con el 2° y 5° grado descendido.

Estos modos son usados también en las improvisaciones del jazz y en algunos arreglos de rock. Pero otra herramienta que también podemos utilizar para realizar ejercicios de improvisación además de los modos antiguos, son las escalas pentatónicas mayores y menores. Muy usadas en las improvisaciones del rock, en el jazz y en la música folklórica de Latinoamérica.

⁵⁰ Guillermo Graetzer, (1979), 13.

Estas escalas deben ser practicadas también en ejercicios con acompañamientos de acordes de dos notas colocadas en quintas o cuartas, dando una sensación ambigua en cuanto al definir el modo mayor o menor. Por ejemplo:



Fig. 5. Ejemplo de ejercicio para trabajar una escala pentatónica.

El propósito de cada uno de estos ejercicios propuesto tanto en el aspecto melódico como en el aspecto rítmico, es el de despertar el carácter inventivo e intuitivo del estudiante de composición o participante de cada uno de ellos. Dando de hecho que por lo menos cada uno de estos participantes de cada uno de los ejercicios deben dominar una técnica instrumental de al menos de un 50%. De esta manera el practicante de los ejercicios de improvisación musical solo se debe concentrar en realizar bien cada ejercicio sugerido en los aspectos rítmicos y melódicos, sacándole provecho.

Para concluir este aspecto melódico se realizará lo sucesivo:

1. Debemos realizar improvisaciones primero con tres sonidos, luego ir aumentando los sonidos a cuatro hasta llegar a utilizar escalas y arpeggios.
2. De las escalas se recomienda trabajar improvisaciones sobre los modos antiguos o eclesiásticos: Dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio.
3. Además de los modos usar otras escalas como las pentatónicas mayores y menores.

4. Para improvisar en la música contemporánea utilizar intervalos aumentados y disminuidos, frases que contengan alteraciones inesperadas con acompañamientos de acordes alterados hasta llegar a usar cluster.
5. En cada ejercicio de improvisación propuesto estar atento en la técnica instrumental como así de las dificultades técnicas de cada instrumento.

Además en las improvisaciones como se debe presentar atención a las figuras de nota y a las alturas de los sonidos escogidas al azar, debemos colocar también atención a la direccionalidad de la melodía. Es decir la melodía que usemos se dirigirá hacia donde vaya la armonía que se use para acompañar estas improvisaciones. En esto nos centraremos en el siguiente aspecto.

ASPECTO ARMÓNICO

Al llegar a este aspecto importante, con sus ejercicios propuestos, el aspirante a participar en cada sesión de improvisación en el aspecto armónico, se recomienda que por lo menos deba prestar atención a las siguientes consideraciones:

1. Identificación auditiva de cada uno de los grados de la escala.
2. Conocimiento teórica de los acordes que se forman en cada uno de los grados de la escala: I acorde Mayor, ii acorde menor, iii acorde menor, IV acorde Mayor, V Acorde Mayor, vi acorde menor y por último vii acorde disminuido.
3. Dominar y conocer en profundo todos los arpeggios en todas sus tonalidades.
4. Identificar auditivamente todas las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante al tocar o al escuchar tocar a un grupo.
5. Y por último debe haber experimentado los ejercicios de los dos aspectos anteriores: el rítmico y melódico.

En el libro *El Lenguaje del jazz* por Jerry Coker, recomienda hacer uso de las transcripciones de grande improvisadores y así poder también aprender escuchando y observando a otros.

Dado que nuestro buen éxito como improvisadores depende en tan grande medida de poseer un “oído musical”...es vital para entender los procesos de improvisación y composición⁵¹.

Es decir, debemos tener en cuenta, además del sentido de las alturas, el sentido de las funciones tonales. Auditivamente se tiene que saber donde se está tocando armónicamente. De manera que cuando improvisemos melodías sepamos a donde dirigir la melodía según la armonía. Un elemento no se debe separa del otro: melodía – armonía van juntas. El ejecutante que está en ese momento acompañando al escuchar una melodía debe saber por el oído que acorde conviene y que progresión usar para ese momento. De igual manera pasa con el que lleva el canto en una improvisación, debe realizar los giros melódicos si escucha bien la progresión armónica. Esto en la música folklórica y en la música popular es común que suceda al improvisar los músicos. Entre ellos se entienden hacia donde van cada quién y que están haciendo, pero estos lo hacen por oído nada más. Así que en esta sección se recomendarán ejercicios para elegir con sabiduría cada acorde si se va a trabajar en la música tonal y el intelecto para saber colocar un buen cluster en la música contemporánea.

Tenemos una gran ventaja con los músicos venezolanos, ya que la mayoría saben ejecutar nuestro instrumento nacional, el Cuatro. Este instrumento hace desarrollar el oído armónico interno al que lo practique o ejecute, debido que al tocarlo nuestro oído se acostumbra a seguir el canto melódico de una frase descifrando los acordes que van en cada giro melódico. De igual manera al trabajar en los ejercicios del aspecto armónico, cada participante debe escuchar con mucha atención la melodía principal y descifrar para poder elegir correctamente los acordes adecuados, descubriendo cual es su función tonal. Por tal motivo se recomienda conocer todos los acordes que se forman en cada uno de los grados de la escala o tonalidad que se está utilizando en el momento. Es por eso que en nuestra música folklórica los músicos solo pregunta el tono y emprenden a tocar.



⁵¹ Op. Cit.

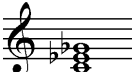
Por eso cada grado en una escala o modo tiene su acorde, y cada acorde tiene su función y sensación. Por ejemplo, en la escala diatónica mayor se origina cada acorde de la siguiente manera:


Grado	Función	Sensación
I	Tónica	Reposo – Distensión
II	Subdominante	Tensión intermedia
III	Tónica, por tener notas comunes	Reposo Intermedio
IV	Subdominante	Punto intermedio de tensión
V	Dominante	Extrema Tensión buscando reposo
VI	Tónica	Reposo – Distensión intermedia
VII	Dominante	Extrema tensión Buscando reposo.

Al estar improvisando se recomienda prestar mucha atención a estos acordes y sus funciones. En los primeros ejercicios de este aspecto se debe hacer énfasis en la porción armónica que se esté utilizando para acompañar una melodía improvisada. Si en los participantes se encuentran músicos compositores pianistas o guitarristas se les encomendará esta parte armónica, y si por ejemplo son dos o tres instrumentistas melódicos, como por ejemplo una flauta, un violín y un clarinete, uno de los tres debe realizar arpeggios de acompañamiento creados para eso.

Un ejemplo es el bajo de Alberti, uno de los dos instrumentistas lo hará y los otros se turnarán las improvisaciones, o viceversa. En cada sesión de improvisación cada alumno debe traer elaborado un patrón de acompañamiento armónico, sea con acordes quebrados o no. También pueden usar los tipos de tríadas más usadas:

1. - Acorde perfecto mayor:  Fig. 6. Tipos de Acordes
2. el acorde menor: 

3. El acorde disminuido: 

4. Y el acorde aumentado. 

Estos dos últimos producen tensión y son muy útiles para producir secuencias armónicas considerables para la improvisación. Y si a estos acordes se les añaden 7^a, 9^a, 11^a y hasta 13^a mayores aumentadas, disminuidas, mayores y menores la sesión se pondría más interesante. Por supuesto un ejecutante en una sesión de improvisación que toque un instrumento melódico, como la flauta, no tendrá que hacer los estos acordes, pero si podrá hacer los arpeggios de estas armonías para acompañar al que esté improvisando. También el que esté en algún momento improvisando debe tomar en cuenta cada uno de estos acordes sugeridos y su improvisación debe llevar las notas de cada uno de los acordes que lo acompañen. En alguno de los ejercicios que se realicen en las sesiones de improvisación, el que le toque realizarla tiene que la tarea de elegir bien cada nota de cada uno de los acordes que le hagan acompañamiento. Asimismo debe pensar en que nota del acorde va empezar su frase musical, si desde la raíz, si desde la tercera del acorde o si desde la quinta del acorde. Por ejemplo si el acorde que lo acompaña es la menor, podría empezar su frase o desde el la que es la raíz, o desde el Do, que es la tercera; o desde el Mi, que es la quinta.

Esto lo recomienda el improvisador de jazz Les Wise en su libro *Bebop Bible*, las primeras lecciones son así con el acorde de C7.⁵² Claro esto es para el jazz, pero se podría poner en práctica para cualquier tipo de música o estilo.

Para cada sesión de improvisación se deben implantar, primero el patrón rítmico, en segundo lugar patrones melódicos o incisos (motivos) y por último la secuencia de acordes. Luego establecer el estilo en que se va improvisar, barroco, clásico, o un bajo ostinato, donde todos los participantes pongan en práctica lo aprendido en cada sesión. Es muy productivo trabajar en grupo todos los ejercicios expuestos y los que se puedan crear en cada sesión y así disfrutar de crear música espontáneamente y también aprenda a acompañar a otros músicos para disfrutar lo que estos hacen. Para ello es necesario que en cada sesión los alumnos traigan elaborados patrones de acompañamiento como se presentan a continuación:

⁵² Les Wise. (1981) 8, 9, 10



Fig. 7. Ejemplo de Acompañamiento Armónico.

La razón principal por la cual se deben hacer las sesiones de improvisación en grupos de ejecutantes de diferente instrumento, es porque la mayoría de los textos que se han escrito sobre improvisación musical están dedicados a los pianistas, organistas y guitarristas. Existen muy pocos dedicados a los instrumentos melódicos. De ello tenemos el ejemplo del siguiente método para flauta travesa por Orase Young (1988) *Improvising Jazz Flute*, donde aparecen transcripciones de varios solos de flautistas de renombre, como Dave Valentin.

Por tal motivo entonces se harán las sesiones de improvisación para todos los instrumentistas, tanto para los que tocan instrumentos armónicos como para los que tocan instrumentos melódicos. Por lo cual los participantes en estas sesiones se tendrán que poner de acuerdo en el cifrado a usar, ya que la partitura no debe existir desde un principio. Este cifrado les permitirá descubrir cuales notas tocar en cada acorde, en cada frase en cada tiempo y en cada compás. El cifrado fue muy útil en tiempos anteriores para el acompañamiento del *recitativo* en el renacimiento y hasta llegar al bajo cifrado del siglo XVII.

Para esto se recomienda como muchos métodos de jazz y en el estudio tradicional de la armonía académica, utilizar los números romanos para cada grado de la escala a usar, por ejemplo: Do = I, Re = II, Mi = III, Fa = IV y así sucesivamente hasta llegar al Si = VII. Con este tipo de cifrado se pueden trabajar en cualquier tonalidad. Para diferenciar cada acorde del

otro en cuanto a su función se colocará al lado del número romano ciertos símbolos como por ejemplo:

Símbolo	Significado
◦	Disminuido
+	Aumentado
x	7ª de Dominante
◦ con una /	Semidisminuido
b	Rebajado
M	Mayor
m	menor

Las tensiones se escribirán en números arábigos para diferenciarlos, por ejemplo Ix9# sería acorde de 7ª de dominante con la novena sostenida. Cada número romano solo se sobre entiende que es mayor pero si no lo es se le colocará m minúscula, la letra M mayúscula por si un acorde es menor y lo queremos usar como mayor la colocamos. Los grados I, IV son mayores, el V tendrá una x para indicar 7ª de dominante y por último los II, III y VI tendrán una letra m minúscula.

Con este tipo de cifrado se resuelven muchos problemas en caso de trabajar con instrumento tranpositivos como lo son el clarinete, saxofón, trompeta; y también ayuda al análisis musical. Además este cifrado se adapta a todos los estilos musicales.

En la música atonal es un poco más fácil en este sentido ya que no se tienen que tocar acordes con funciones tonales, sino por el contrario tocar cualquier secuencia de acordes es buena si la melodía que acompañe a estos acordes es buena y tiene relación entre armonía y melodía.

ASPECTO ESTRUCTURAL O DE FORMA

Este aspecto va a ayudar a los tres aspectos anteriores al realizar las sesiones, ya que en él se presentarán las formas musicales que se prestan para la improvisación. Como el Tema con Variación, el bajo ostinato, la passacaglia, o cualquier otra forma libre que se preste para la improvisación.

Para trabajar el tema con Variación, el cual debe ser compuesto por alguno de los participantes de las sesiones de improvisación, se debe tomar los pasos sucesivos:

1. Conservar la melodía original, pero las armonías que la acompañan cambiarán completamente.
2. Conservar las armonías originales pero se cambia livianamente la rítmica de la parte melódica.
3. La melodía se conserva pero cambiando el timbre y la tesitura dependiendo de los instrumentos que participen en la sesión. Este tipo de variación se presta cuando el grupo participante ejecuta instrumentos de una misma familia como puede ser un cuarteto de cuerdas o cuarteto de viento madera.

Con la passacaglia, que es otro tipo de forma de variación, uno de los músicos del grupo tocará un tema compuesto para la sesión, como si fuera un bajo repetitivo pero variándolo de vez en cuando y el resto de los músicos improvisarán sobre él.

El bajo obstinado consistirá en una melodía breve en uno de los instrumentistas la cual se repetirá sin ninguna variación y como en el ejemplo anterior cada instrumentista improvisará sobre él. De esta manera se pueden construir otras formas libres que se presten para la improvisación y desarrollar la creatividad. Por supuesto recordando todas las sugerencias expuestas anteriormente en los aspectos rítmico, melódico y armónico, como lo de crear motivos, semifrases, frases, junto también con el escuchar lo que cada compañero de sesión este improvisando como si tuviera tomando un dictado musical.

Estos cuatro aspectos presentados como propuesta en sesiones de trabajo se deben practicar por intervalos de tiempo pedagógicos, de manera que cada participante pueda aprovecharlas y asimilarlas y así cumplir con el propósito de desarrollar su creatividad e improvisar con mucha fluidez y certeza. Es recomendable cambiar cada 15 días el ejercicio propuesto sin dejar de trabajar semanalmente. Con esto también se consigue desarrollar el oído musical para dejar de prescindir de la partitura. Esto permite al músico traducir el sonido a símbolos tangibles y lo hace comprensible e intelectual. Es más el improvisador trabaja con sonidos imaginados que una vez traducidos ejecuta en un instrumento. En el caso del compositor los sonidos imaginados los pasa al papel, al contrario del improvisador, que los pasa al instrumento porque los escucha en su interior.

Se debe tomar en cuenta que en las sesiones de improvisación se presentarán limitaciones por parte de los músicos. Algunos piensan que para improvisar se nace con ese don y esto no le va a permitir trabajar cómodo en las sesiones de trabajo. Por tal motivo cada participante de estar abierto a recibir instrucciones y al organizar las ideas poder expresarse con libertad. Pero lo más importante de todo esto es hacer experimentar al músico en practicar improvisaciones aunque lleguen a ser sencillas, más tarde éste se dará cuenta de los resultados al sentirse seguro de lo que hace al improvisar. Otra limitación que puedan tener los músicos es la dedicación que le puedan dar a estas sesiones ya que se la pasan ocupados en otras actividades de su formación musical y no tienen el tiempo necesario para practicar la improvisación. Otra limitación es el poco dominio técnico del instrumento que pueda tener cada músico participante, puesto algunos compositores tocan poco algún instrumento, pero al menos la mayoría conoce el piano y podrá realizar sobre él improvisaciones sencillas.

CONCLUSIONES

Después de haber disertado sobre la improvisación musical llegamos a las siguientes conclusiones:

1. La improvisación musical es componer en el momento que se toca un instrumento musical, sea en grupo o individual.
2. Es importante el estudio de la improvisación musical para así ayudar a desarrollar nuestra creatividad.
3. Con la ayuda de la improvisación musical podríamos llegar a componer sin necesidad de esperar la inspiración cuando nos encontremos bloqueados.
4. La improvisación musical es útil para la enseñanza general de la música.
5. Se hace necesaria y útil la creación de una cátedra de improvisación musical en las instituciones educativas del país públicas o privadas.

Lo importante ante todo es llegar a inducir al músico a descubrir los secretos de la improvisación musical para dejar a un lado la concepción de que no se puede lograr y así desarrollar la creatividad de cada compositor en el país.

ENTREVISTAS Y ENCUESTAS.

Estas fueron las preguntas enviadas a lista de correo de los Compositores de Venezuela:

1. – ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si _____ No _____

2. ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si _____ NO _____

3. ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI _____ NO _____

¿Por qué?

4. ¿Qué es para usted la improvisación musical?

5. ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si _____ No _____.

Y los compositores que la respondieron fueron los siguientes:

1. - Miguel Noya:

Respuestas:

1. - ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si X No _____

2. - ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si X No _____

3. - ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI X como una de otros métodos ¿Por qué?

Al final cuando improvisamos estamos creando, es como un ejercicio.

4. - ¿Qué es para usted la improvisación musical?

Proceso de inventar o usar recursos predefinidos y hacerlos funcionar en el contexto de un momento o período musical, en tiempo real es decir al instante. Podrían definirse algunas directrices acerca de como hacerlo o como buscar ciertos resultados que puedan considerarse musicalmente exitosos pero prefiero y es mi caso aceptar la idea que la verdadera improvisación es la que no tiene ningún parámetro predefinido y es totalmente libre, de otra forma solo es reorganizar ideas. Estoy mas inclinado a la improvisación libre usada en el Free jazz por ejemplo.

5.- ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si Donde estudie en USA si, aquí no.

2. - Icli Zitella:

1. ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si No _____

2. ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si NO _____

3. ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI NO ____ ¿porqué? Porque es una fuente de ideas nuevas y espontáneas.

4. ¿Qué es para usted la improvisación musical?

Una práctica en la cual el compositor-ejecutante desarrolla libremente un material sin tener que ceñirse estrictamente a una norma preestablecida. El material mismo puede estimular líneas de acción y el resultado final no siempre coincide con las expectativas iniciales.

5. ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si _____ No .

3. - Gerardo Gerulewicz.

1 ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si No ____ (la considero opcional y deseable, pero no estrictamente necesaria)

2. ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si X (parcialmente) __ NO _____

3. ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical? SI X NO _____ ¿por qué? permite un contacto con el proceso musical en tiempo real, desarrolla el sentido funcional y la creatividad.

4. ¿Qué es para usted la improvisación musical?

La habilidad de construir un discurso musical coherente al momento.

5. ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

En el Conservatorio Tchaikowski: SI. Se trata de improvisación clásica, es decir respetando un estilo y en particular una forma. Por ej. Improvisar una sonata sobre un tema dado. Es preciso recordar el tema propuesto, improvisar un 2do tema, hacer un desarrollo con un plan tonal lógico y reexponer los temas en la tonalidad principal. Hay concursos de improvisación que pueden llegar hasta improvisar fugas sobre temas dados.

En el IUDEM Si. Se enseña improvisación en jazz (sin la cual sería absurdo enseñar jazz)

En la Escuela Lamas No.

Comentario:

Hay estilos y lenguajes musicales para los cuales la improvisación es muy útil. En otros resulta forzada. Por otra parte, la enseñanza de la composición es un proceso de muchas aristas. El buen pedagogo detecta las fortalezas y debilidades de cada alumno y lo guía por el camino más efectivo para él. Hay alumnos "negados" para la improvisación y brillantes en otros aspectos. En esos casos no merece la pena insistir con la improvisación, aunque en general, experimentar y conocer no le hace daño a nadie.

4. – Ricardo Teruel. A manera de entrevista.

Reflexiones sobre la improvisación:

La improvisación musical es un gran saco, casi tan grande como el saco de la música contemporánea y en esos sacos se revuelve de todo... Creo que la primera pregunta es qué considera que es la improvisación, pero entonces también debo decir que según las circunstancias bien podría dar respuestas diferentes.

En una obra abierta, con instrucciones y tomas de decisiones codificadas la improvisación es una cosa. Cuando hablamos de estilos específicos, entonces la improvisación es otra. Cuando hablamos de explorar y jugar con materiales para luego escribirlos diría que hablamos de otra improvisación. ¿Se puede enseñar a improvisar o se estimula la improvisación? ¿Se puede enseñar a componer o se estimula la composición?

Yo he improvisado desde que tuve un piano delante de mí pero no sé si se debe enseñar la improvisación como cátedra o más bien incorporar la improvisación en muchas de las cátedras.

Una cátedra de improvisación per se no me parece mala idea, y sé que la improvisación "se enseña". Yo lo que temo es que los modelos y patrones con los que se improvisen limiten en vez de ampliar la creatividad. Que conduzcan a indagar menos en el individuo que improvisa y en la coherencia interna de su discurso y más en si se parece o no a lo que "se debe" improvisar.

Yo también estudié con Gerry (pero bastante tarde, hace unos seis o más años, cuando dictó un curso en el IUDEM) y no he llegado a sentirme cómodo en la improvisación jazzística. Quedé frustrado (aunque disfruté y aprendí muchísimo con él) y con la impresión que para hacer bien jazz hay que dedicarle una vida. En fin, todavía me quedan esperanzas y sigo jurungando al piano.

Hay muchas materias a las que le damos mucha importancia y todas parecen requerir cátedras. Yo estoy comenzando a pensar que eso divorcia el hacer musical, lo atomiza en muchos casos y por eso es que me pregunto si no se puede incorporar la improvisación, sobre todo a cátedras instrumentales, y en talleres. En parte, la fabricación de mis instrumentos de diseño casero fue para que los niños (y no sólo los niños) jugaran (improvisaran) con ellos y encontraran sus propios lenguajes expresivos sin el peso de un repertorio "universal".

En este momento estoy particularmente interesado en experimentar con obras abiertas por lo que estoy especialmente interesado nuevamente en la improvisación. Sobre todo me gustaría crear partituras que en poco espacio permitan al músico sacar su nariz de ellas y sentirse más libre de cometer errores y que la obra funcione de maravilla, Estoy en eso

(además de en otros cuantos proyectos creativos) así que me parece grandioso lo que puedas aportar y me encantaría poder revisar / compartir tu trabajo de grado.

5. - Giovani Mendoza

1. ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si X No _____

2. ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si _____ NO X

3. ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI X NO _____

¿porqué? No contesto nada.

4. ¿Qué es para usted la improvisación musical?

Un acto de creación *in situ*

5. ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si _____ No X.

6. - Leonardo Lozano.

1. - ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si X No _____

2. ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si X NO _____

3. ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI X NO _____

¿Por qué? No contestó nada

4. ¿Qué es para usted la improvisación musical?

Es el ejercicio de la expresividad humana basado en la capacidad de pensar, exponer y concretar ideas musicales (melodías, armonías y ritmos) de una manera espontánea, coherente y congruente a través de la voz humana y/o los instrumentos musicales.

5. ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si _____ No X.

7. – Miguel Astor

1. – ¿Considera necesaria la enseñanza de la improvisación musical en las escuelas o demás academias de música del país para desarrollar la creatividad de los compositores?

Si X No _____

2.- ¿Usa usted la improvisación musical para crear sus obras?

Si X NO _____

Considero que en el acto creativo siempre hay un componente improvisatorio en el momento de generar las ideas musicales mismas. Y muchas veces las soluciones a determinados problemas planteados por las obras mismas pueden producir a partir de un acto de esta naturaleza. Ahora el proceso de conformación de la obra en sí, puede obedecer a otros principios.

3. - ¿Usaría como metodología para enseñar a crear música a sus alumnos la improvisación musical?

SI _____ NO X

¿Por qué?

Considero que la improvisación musical debería estar presente en todas las facetas de la enseñanza de la música, no solo en el de la composición. Debería enseñarse improvisación desde el solfeo, la ejecución instrumental, la armonía, etc. No lo aplico en parte porque no tengo o no he desarrollado una metodología acerca de como llevarlo a cabo. La improvisación proviene en cierto modo de la intuición y habría que establecer unos parámetros, o por lo menos un cierto método (como se ha hecho en el terreno del jazz) Me parece que la incorporación de la improvisación a la educación musical puede ser una gran tarea pendiente que redundaría en una efectiva enseñanza práctica de la música.

4. - ¿Qué es para usted la improvisación musical?

Para mí la improvisación musical es la realización práctica en tiempo real del proceso creador. Diría que es la forma primaria de la música.

5. - ¿En su institución educativa enseñan la improvisación musical como cátedra?

Si _____ No X .

REFERENCIAS

- Aretz, Isabel. 1976. *Manual de Folklore*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Alfassy, Leo. 1980. *Blues Hanon*. New York: Amsco Publications.
- _____. 1980. *Jazz Hanon*. New York: Amsco Publications.
- Berendt, Joachim. 1962. *El Jazz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrando Patier, Marie, ed. 2001. *Historie de la Musique*. Madrid: Espasa Siglo XXI
- Bretón André 1924, *Manifiesto Surrealista*.
<<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>> (10/08/2007).
- Cage, John. 1982. *Para los Pájaros*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cattoi, Blanca. *Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Chávez, Carlos. 1961. *El Pensamiento Musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Coker, Jerry. 1978. *Improvisando en Jazz*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- _____. 1975. *El Lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- _____. 1970. *Patrones para Jazz*. EUA: Studio Publications Recordings.
- Collins, Ann. 1991. *Lead Lines and Chord Changes*. New York, Alfred Publishing.
- Copland, Aaron. 1955. *Cómo Escuchar la Música*. México: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.
- Dupré, Marcel. 1975. *Complete Course in Organ Improvisation*. París: Alpose Leduc.
- Graetzer, Guillermo. 1980. *La Música Contemporánea. Guía práctica a la composición e improvisación instrumental*. Buenos Aires: Ricordi.
- Hemsey de Gainza, Violeta. *La Improvisación Musical. Fundamentos de la Improvisación Musical. Síntesis de Experiencias* <http://html.rincondelvago.com/la-improvisacion-musical_violeta-hemsey.html> (10/07/2007)
- Hindemith, Paúl. 1984. *Práctica de la Composición a dos Voces*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.

- Manny Patiño y Jorge Moreno, Afro 1997 – *Cuban Keyboards Grooves* (New York: Warner Brothers).
- Martenot Maurice 1957, *Formación y desarrollo Musical* Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Mehegan, John. 1985. *Improvisation Jazz Piano*. EUA: Amsco Publications.
- Mehegan, John. 1984. *Tonal and Rhythmic Principles*. EUA: Amsco Publications.
- Mirigian, David. 1073 *Interval Studies*. Oakland. Fivenote Music Pub.
- Molina Emilio 1998, *Improvisación y educación musical en España* Madrid, Publicado en *Música y Educación* n° I.
- Norman Howard, 1978. *The Fania All Stars Songbook* . Florida: Columbia Pictures Publications.
- Pass, Joe. 1980. *Guitar Style*. EUA. Mel Bay Publications, Inc. Pacific.
- Penella, Manuel. 1985. *Beethoven. Grandes Protagonistas*. Bogotá: Editorial Cinco S. A.
- Prieto A, Rafael. 2000. *Hacia una enseñanza de la improvisación musical*.
<<http://www.cibereduca.com/temames/ponencias/agosto/p141/p141.htm>>
(10/09/2006)
- Strawinsky, Igor. 1981. *Poetica Musical*. Madrid. Editorial Taurus.
- Stein, León. 1978. *El Estudio y Análisis de las Formas Musicales*. EUA. Editorial Summy – Birchard Music.
- Ricker, Ramón. 1980. *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation*. EUA. Studio Publications recordings.
- Robertson, Alec. y Denis Stevens. 1972 *Historia General de la Música*. Madrid: Ediciones Castilla, S. A. 3 Tomos.
- Young, Orase. 1988. *Improvising Jazz Flute*. New York. Amsco Publications.
- Wheaton, Jack. 1975. *Improvisation for Keyboard. A Basic Method Using Modes*. EUA. Alfred Publishing Co., Inc,
- Wise, Les. S/F. “El Musiquero” *El Lenguaje de la Improvisación*. Argentina:
<<http://www.clasesde.com.ar>>
- _____. S/F. *Bebop Bible. The Musicians Dictionary of Melodic Lines*. EUA. RLH Publishing.