



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

TAP AND PIANO: ELEMENTOS DE LA DANZA CLAQUÉ PARA LA IMPROVISACIÓN EN EL PIANO

AUTORA

Ana Gabriela Gómez Sarmiento

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Licenciatura en música

Bogotá, Colombia

2024

TAP AND PIANO: ELEMENTOS DE LA DANZA CLAQUÉ PARA LA IMPROVISACIÓN EN EL
PIANO

Autora

Ana Gabriela Gómez Sarmiento

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Licenciada en música

Asesor de Tesis:

Omar Ortiz Bautista

Línea de Investigación:

Investigación/ creación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de artes

Licenciatura en música

Bogotá, Colombia

2024

Agradecimientos

Agradezco al creador de todo, ya que sus promesas permanecen fieles y hasta hoy, aunque no las he visto todas, muchas de ellas las ha cumplido, tengo una inmensa gratitud por aquellas personas idóneas que tomaron este reto como propio y mantuvieron la certeza de que se cumpliría, gracias a mis padres Leonor Sarmiento, Miguel Gómez por enseñarme a persistir desde el ejemplo de un hogar cálido y amoroso, gracias a Andrés Ramos y aquellos amigos formadores de la Fundación el Remanente, maestros con vocación que guiaron el principio de este camino.

Gracias a aquellas personas especiales como Camilo Castro que, a través de su talento y esfuerzo en la música, composición y en la vida, transformo las dificultades en oportunidades para creer en mí, Gracias a mi Asesor de Tesis, Omar Ortiz por su vocación, perfeccionismo, dedicación y compromiso, no pude haber tenido un mejor asesor que él, Gracias al maestro Abelardo Jaimes porque desde el amor que tiene para la enseñanza, me enriqueció como estudiante no solo a nivel cognitivo sino humano.

Finalmente agradezco a maestros como Karol Bermudez quien desde su experiencia me enseñó a apreciar la belleza de lo cotidiano, al maestro Julian Garcés, excelente Bailarín y músico autodidacta que logro impregnar en mí, su musicalidad a través de la danza, a la Universidad Pedagógica por crear espacios como lo fue la movilidad virtual ya que por medio de esta, conocí a maestros espectaculares como Leonardo Gell, Carlos Macaya, maestros costarricenses que me enseñaron a ver la música con mayor profundidad y apreciar mis raíces musicales, también gracias a la Universidad por brindar espacios como lo fue el Concierto-Taller dirigido por el maestro William Romero y finalmente gracias al que me ha sustentado hasta hoy.

“Sino como está escrito: Cosas que ojo no vio, ni oído oyó, ni han entrado al corazón del hombre, son las cosas que Dios ha preparado para los que le aman”.

1 Cor 2:9.

Resumen

El objetivo de este proyecto es vivenciar, observar y reflexionar acerca de los elementos expresivos, afectivos, motrices y exploratorios que pueden aportar al acto de la improvisación en el piano; considero que el encontrar herramientas distintas al campo musical, puede estimular a la formación de individuos no solamente imitadores de un modelo, sino también creadores individuales y colectivos.

La investigación que se aplicó para el siguiente trabajo, es de enfoque cualitativo, con diseño experimental, realizado con 2 individuos (Pianista y Bailarín). Como técnica primordial se usó el diario de campo y como instrumento se utilizó la forma Suite basada en arreglos compositivos, la cual fue la base musical para iniciar el proceso de improvisación del bailarín de Claque y la instrumentista.

De esta interacción entre la obra, el bailarín y el instrumentista, se obtienen elementos que enriquecen no solo a la pieza musical, sino también al bailarín y al músico a nivel rítmico, comunicativo, creativo, expresivo y perceptivo corporalmente, por tal motivo, se concluye que la relación música-movimiento brinda herramientas que conducen al alumno por medio de elementos expresivos, afectivos, motrices y exploratorios a manifestar de manera espontánea, coherente y musical, las propuestas que se desarrollan como interprete creativo.

Palabras clave:

Improvisación

Danza Claque

Creatividad

Interpretación

Abstract

The objective of this project is to experience, observe and reflect on The expressive, affective, motor and exploratory elements that can contribute to The act of Improvisation on The piano, I consider that finding tools other than The musical field can stimulate The formation of individuals not only imitators of a model, but also individual and collective creators.

The research that has been carried out is of a qualitative approach with experimental design, carried out with 1 pianist from the Pedagogical University, as a primary technique the field diary was used and as an instrument the Suite of compositional arrangements was used, which was the musical basis for initiate the Improvisation process of the Tap dancer and the instrumentalist.

From this interaction between the work, the dancer and the instrumentalist, elements are obtained that enrich not only the musical piece, but also the dancer and the musician, for this reason it is concluded that dance is a tool that leads the student through of expressive, affective, motor and exploratory elements to spontaneously and coherently express their musical proposals and to develop as a creative individual.

Keywords:

Improvisation

Dance

creativity

Expression

Capítulo 1: ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	8
1.1. Introducción.....	8
1.2. Delimitación del tema.....	8
1.3. Planteamiento del Problema.....	9
1.4. Pregunta de Investigación.....	12
1.5. Objetivos.....	12
1.6. Objetivo General.....	12
1.7. Objetivos Específicos.....	12
1.6. Justificación.....	12
Capítulo 2: MARCO TEÓRICO.....	13
2.1. Antecedentes investigativos.....	13
2.2. Biografía Julian Garcés Ocoró.....	18
2.3. Claqué.....	19
2.3.1. Características de la danza Claqué.....	20
2.3.2. Técnicas de la danza Claqué.....	20
2.3.3. Pasos básicos de la danza Claqué.....	20
2.3.4. Elementos que conforman la danza Claqué.....	22
2.3.5. Beneficios de la danza Claqué para estudiantes de música.....	22
2.3.6. Manejo de la improvisación en la danza Claqué.....	23
2.4. Sincopa.....	23
2.5. Improvisación.....	24
2.5.1. El proceso de la improvisación.....	25
2.6. Análisis musical.....	27
2.6.1. Tipos de Análisis musical.....	28
4 análisis motivico.....	29
Motivo:.....	29
2.7. Cakewalk.....	29
2.8. Golliwog's Cakewalk.....	30
2.9. Arreglo Compositivo.....	30
2.10. Composición.....	30
2.11. Ragtime.....	31
2.12. Groove.....	31
2.13. Elementos Expresivos, afectivos, motrices y exploratorios en el proceso de la improvisación pianística y dancística.....	31
2.14. Disociación rítmica corporal.....	32
2.15. independencia segmentaria.....	33
2.16. Sensación rítmica corporal.....	33
2.17. Cuerpo.....	33
2.18. Inteligencia corporal y sensorial.....	33
2.19. percusión corporal.....	33
2.20. Patrón rítmico:.....	33
2.21. Variaciones rítmicas.....	33
2.22. Variaciones agógicas.....	33
2.23. Desplazamiento de acentos:.....	33
2.24. Concordancia y discordancia en el tiempo musical:.....	34

2.25. Walking Bass:.....	34
2.26. Estilo Swing	34
2.27. Loop:	34
2.28. Danza Shuffle:	34
2.29. Memoria corporal	34
Capítulo 3: DISEÑO METODOLOGICO.....	34
3.1. Enfoque investigativo: Cualitativo	34
3.2. Método de Investigación: Experimental	35
Tipo de investigación: Investigación creación.	35
Introducción de la Ruta Metodológica	35
Ruta Metodológica	38
Etapa 1: Análisis musical de las obras (The Little Nigar, Golliwog’s Cakewalk- C. Debussy) y (Obra indeterminista-G. Sarmiento).....	38
• “Análisis previo a una interpretación determinada que probablemente servirá de base para esta”	38
• “Análisis de la interpretación misma”	38
Introducción de la etapa 1	39
Análisis de obras seleccionadas	39
Desarrollo de la Etapa 1/The Little Nigar-C. Debussy	41
Análisis previo a la interpretación de la obra The Little Nigar-C. Debussy	41
Forma Musical:	44
Desarrollo motivico:	44
Desarrollo de la Etapa 1/ Golliwog’s Cakewalk-C. Debussy	46
Análisis previo a la interpretación de la obra Golliwog’s Cakewalk -C. Debussy.....	46
Forma Musical	51
Desarrollo motivico:	51
Desarrollo de la etapa 1/Obra indeterminista-G. Sarmiento	53
Análisis previo de la composición (Obra indeterminista-G. Sarmiento.).....	53
Figura 16. Indicaciones de la Obra.....	53
Figura 17. Sistema de Cajas para la Obra indeterminista	54
Figura 18 Partitura Obra indeterminista	55
Forma Musical:	56
Introducción de la etapa 2/ The Little Nigar, Golliwog’s Cakewalk-C. Debussy	56
Arreglo Compositivo de las obras (The Little Nigar, Golliwog’s Cakewalk-C. Debussy).	56
Desarrollo de la Etapa 2/ The Little Nigar- C. Debussy	56
Análisis del estilo musical del arreglo compositivo (The Little Nigar-C Debussy):.....	56
Análisis Estilístico:	63
Análisis Formal:	64
Análisis Armónico:.....	65

Desarrollo de la etapa 2/ Golliwog's Cakewalk -C. Debussy	67
Análisis del arreglo #2: Golliwog's Cakewalk -C. Debussy.....	67
Análisis estilístico:.....	75
Análisis Formal:	76
Análisis Armónico:.....	76
Desarrollo de la Etapa 3	77
Etapa 3: Interacción entre el arreglo compositivo y el bailarín de danza Claque.....	77
Etapa 3.1. (Modelo discursivo de la Suite “reminiscencias improvisantes”)	77
Etapa 3.3. (incorporación de los elementos musicales de la Suite a través de la improvisación de rutina).....	78
Etapa 3.4. (Improvisación libre del bailarín y la pianista sobre la Suite).....	78
Etapa 3.5. (Consolidación de las Improvisaciones en la Suite).....	78
Matriz Categorical	79
Capítulo 4: Resultados	130
Conclusiones	132
Impresiones, percepciones y recomendaciones finales de mi acompañamiento como maestro bailarín invitado a la investigación de Gabriela Sarmiento	134
Bibliografía y anexos	137
Diario de Campo.....	140
Audio de Obra indeterminista.....	155
Muestra Final:.....	155

Capítulo 1: ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1. Introducción

La presente tesis de grado indaga acerca de la interrelación entre: arreglo compositivo, Claqué, improvisación y la manera en que aquellos elementos como disociación, sensación rítmica corporal, independencia segmentaria, extraídos de esta interrelación, se convierten en recursos aplicables a la improvisación musical. A partir de estos recursos, se expone un marco conceptual con el fin de esclarecer, reflexionar y aplicar cada uno de estos elementos a la improvisación pianística.

Con base en la interacción entre: arreglo compositivo, Claqué e improvisación, se realiza un análisis musical de las obras (The Little Nigar-Golliwog's Cakewalk-C. Debussy) y (Obra indeterminista) que permita extraer aspectos aplicables tanto para los arreglos compositivos de las obras (The Little Nigar-Golliwog's Cakewalk-C. Debussy) (Obra indeterminista) como en la improvisación dancística y musical, esto con el fin de cualificar y fomentar las interrelaciones que se influyen entre sí y que tendrán repercusión en la improvisación musical.

1.2. Delimitación del tema.

Mi trabajo de grado, expone un acercamiento y diálogo de saberes de estudio entre un maestro-músico-bailarín, una pianista y la manera como asumen la conexión música-movimiento a partir del análisis musical y dancístico de las sesiones realizadas, con el fin de construir una reflexión de orden conceptual sobre la improvisación e interpretación conjunta acerca de la puesta en escena de las obras que siempre mantendrán este carácter improvisatorio.

1.3. Planteamiento del Problema

En mi práctica musical pianística de la universidad Pedagógica Nacional, dentro de las cátedras de piano principal y conjunto Jazz Rock, he evidenciado una desconexión, entre el cuerpo y su relación con la improvisación en el instrumento. Lamentablemente el cuerpo en la licenciatura en música, no ha sido comprendido ni reconocido como el lugar donde confluye la vivencia musical, como el territorio donde se habita, se disfruta, se teje y comprende la música; sencillamente, el cuerpo ha sido usado como un instrumento de ejecución, mas no como herramienta de investigación y experiencia, que dirija al pianista en formación a meditar y encontrar otros recursos, que le permitan ampliar su lenguaje y repertorio, donde pueda indagar y encontrar distintas formas de expresión al momento de improvisar.

Uno de esos recursos que he evidenciado en mi proceso de exploración musical y que no ha sido utilizada como mecanismo de autoaprendizaje, para introducirse en el mundo de la improvisación es el cuerpo, una herramienta que al ser desarrollada y al ser puesta en movimiento, permite descubrir al músico nuevas formas de expresión, de interacción con el cuerpo e instrumento, de descubrir su propio ritmo antes de adaptarse al que le será dado en grupo como lo menciona Gerda Alexander: “Inclusive en la enseñanza de las leyes naturales del movimiento, es necesario dejar bastante tiempo al alumno para que pueda hacer descubrimientos según su propio ritmo, antes de adaptarse al que será impuesto al conjunto de un grupo.”¹

Cuando se logra cierta fluidez corporal de carácter improvisatorio en ciertos espacios, el individuo adquiere formas fijas de movimiento que suele repetir y transformar². De esta manera, el músico, al trabajar con su cuerpo, también obtiene nuevos modos de expresión, a través de factores externos e internos, como por ejemplo

¹ Alexander, *la improvisación musical*, 54.

² Hemsy de Gainza, *La improvisación Musical**, 54.

los sentimientos o el trabajo con objetos que permitan la expresividad más allá de su naturaleza misma. Por lo tanto, esta investigación pretende realizar la integración de dos lenguajes, música y danza claqué con el fin de conjugar estos nuevos modos de expresión, aplicándolos a las improvisaciones para lograr, introducir elementos de comunicación en las creaciones musicales.

En nuestra práctica diaria y en la búsqueda de esos factores que nos puedan servir para una fluida improvisación musical, evidencie desde mi experiencia que por lo general tendemos a recurrir al análisis, a la técnica instrumental, a la partitura y aunque estos procedimientos tradicionales nos aportan como intérpretes a resolver ciertas problemáticas como lo menciona John Rink, "Los conocimientos adquiridos mediante el análisis-bien sea intuitivo o deliberado-no son más que un factor que influye en la concepción de la música por parte del intérprete."³ tan solo son un medio que nos conduce a comprender lo realmente significativo que es transmitir la música, es decir, el análisis puede ser utilizado e interpretado, pero dicha interpretación no debe ser usada para dominar o limitar al músico ⁴. En otras palabras «La música trasciende el análisis y cualquier otro intento de comprenderla»⁵ Por esta razón, una de las intenciones de este trabajo es explorar la improvisación de manera interdisciplinar (Música y Danza claqué).

De acuerdo con la reflexión anterior, encuentro que desde la praxis en las cátedras de Jazz Rock y Piano principal, algunos instrumentistas nos acostumbramos a emplear recursos y herramientas tradicionales como la teoría musical, el análisis de los diferentes componentes del lenguaje en la música, que si bien funcionan para la comprensión de los elementos y cualidades que conforman una obra, composición y/o improvisación, no son los únicos métodos de los cuales nos podemos servir para participar de procesos creativos como la improvisación. De esta manera, al intervenir desde el movimiento

³ John Rink, *La interpretación musical*, (Madrid: Editorial Alianza,2006), 78*.

⁴ Rink, véase la nota 3.

⁵ Rink, véase la nota 3.

corporal en procesos cognitivos, es decir, en procedimientos para constituir nuevos conocimientos, algunas funciones cognitivas, por ejemplo, la memoria, la atención y el aprendizaje, se pueden integrar a procesos motores como la coordinación, la espontaneidad, la creatividad ⁶ para que el instrumentista logre repercutir en el instrumento ideas claras en el acto improvisatorio y pueda ser espontáneo con las ideas que pretende comunicar.

Esta experiencia dentro de la cátedra de Jazz Rock y Piano Principal me llevan a realizar las siguientes preguntas, ¿Cuáles son esas herramientas que aportan a la creatividad en procesos de improvisación? ¿El movimiento corporal puede ser un medio que influya en el acto improvisatorio? ¿La comunicación con otro cuerpo en movimiento logra contribuir a la creación musical? ¿Existen diferentes mecanismos aparte de los procedimientos analíticos-musicales que aporten al aprendizaje de otros estilos? ¿Hay más disciplinas que puedan aportar y transformar el desarrollo creativo musical? ¿De qué manera el repertorio asignado en las clases de Piano principal ayuda en prácticas creativas de composición y actos de improvisación?

Debido a las anteriores preguntas, dentro de mi experiencia como estudiante e investigadora encuentro que en las cátedras de Piano principal y de Jazz Rock, existe una ausencia de estimulación corporal en algunos pianistas y por este motivo el cuerpo no es preparado ni empleado para usarse como recurso, entiendo que el enfoque pianístico de la carrera musical es significativamente técnico e interpretativo, pero, considero que si en las clases, como estudiante realizo una mayor profundización acerca de herramientas que vinculen el movimiento corpóreo y la música, para la incorporación de elementos musicales e interpretativos, permitiría realizar una mayor exploración corporal e instrumental que amplíe mi mundo sonoro, donde puedan surgir de forma fluida creaciones musicales que evidencien un diálogo efectivo entre mis ideas de intérprete y sus repercusiones en el instrumento, por tanto, realicé un proceso de interiorización personal de aprendizaje que me permitió incorporar, desde el cuerpo, elementos

⁶ Dalcroze, *Música educación y desarrollo**, 44.

vivenciados en la práctica musical y así apropiarlos como contribución a la interpretación e improvisación en el piano.

1.4. Pregunta de Investigación.

¿Cómo se construye un intérprete improvisador a partir de una experiencia creativa entre una pianista y un bailarín?

1.5. Objetivos

1.6. Objetivo General

Estructurar una experiencia de improvisación musical y dancística que permita la construcción y documentación creativa de una puesta en escena.

1.7. Objetivos Específicos

- Diseñar las interacciones de la acción improvisadora.
- Seleccionar los materiales para el análisis de la acción improvisadora.
- Construir el banco de improvisaciones y realizar la reflexión.
- Realizar la puesta en escena y construir la reflexión sobre todo el proceso.

1.6. Justificación

La experiencia recogida en esta investigación, permitirá ampliar e integrar al lenguaje musical del intérprete, otros lenguajes artísticos como por ejemplo la Danza claqué, permitiéndole emerger desde la sensación corporal, ideas musicales que se

materializaran en el cuerpo e instrumento a través de recursos como la repetición, imitación y exploración corpórea. Al momento en que cada lenguaje interactúa, las interpretaciones del repertorio se verán sujetas a modificaciones que permitirán el afianzamiento de los materiales conocidos y la producción de distintos elementos tanto en la danza como en el instrumento. Además, a partir de la interacción, el bailarín y la instrumentista determinarán modos expresivos que se retroalimentarán entre sí para la construcción interpretativa de ambos intérpretes, aportando al ejercicio de la puesta en escena, ya que, en esta vivencia las obras lograrán ser desarrolladas de manera abierta siendo intervenidas sonoramente en el cuerpo, dando espacio a improvisaciones que surgirán del juego con el bailarín, la pianista, el instrumento, la obra y la puesta en escena.

En conclusión, el presente trabajo de investigación les sirve a individuos o a grupos que estén involucrados con alguna disciplina artística y que estén interesados en trabajar en circunstancias particulares como el desarrollo de obras abiertas, producidas en conjunto a partir de la improvisación. Además, en la licenciatura de música, este modelo de investigación permitirá a las personas interesadas, consolidar trabajos interdisciplinarios para la realización de experiencias similares, independientemente del instrumento o la disciplina.

Capítulo 2: MARCO TEÓRICO.

2.1. Antecedentes investigativos.

Los siguientes documentos de investigación tienen como finalidad nutrir y fortalecer el presente proyecto de grado.

Nelson Montenegro Venegas, *“Aproximación a la Relación entre el jazz y la música académica occidental en el concierto para guitarra clásica y trío de jazz de Claude Bolling, mediante la descripción y diferenciación de los elementos musicales propios del jazz y la*

*música académica occidental*⁷ (tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015), <http://hdl.handle.net/11349/4764>. Este texto realiza una descripción, a partir del análisis musical del concierto para guitarra clásica y trío de Jazz de Claude Bolling, acerca de los elementos que diferencian y que tienen en común el Jazz y la música académica occidental. Uno de esos elementos que diferencian estos dos géneros, es el hecho de que los músicos académicos, no se encuentran habituados a prácticas improvisatorias y creativas, por consiguiente, presentan ciertos inconvenientes en la praxis de estos espacios para ellos.

Sin embargo, el autor de esta tesis describe dentro de estos dos estilos, características del análisis musical que se mencionan diferente pero cumplen una función similar, una de ellas es el “antecedente-consecuente” en la música académica, conocido también en la comunidad Jazzística como “pregunta –respuesta” el cual es expuesto en dos frases musicales, donde la segunda de ellas aparece como respuesta conclusiva a la primera frase; la segunda característica hace referencia a la melodía con acompañamiento, arpeggios, que son utilizados en los dos estilos y son elementos que, adopta el Jazz de la música Clásica para sus composiciones e improvisaciones; la tercera característica, hace énfasis en una de las estructuras de la música clásica la cual es (Exposición – desarrollo, – recapitulación), esta organización de elementos musicales la adopta el jazz de la siguiente manera: (Exposición, – improvisación, – recapitulación), claramente, se evidencian cualidades y el aporte mutuo que comparten estos dos estilos resaltando la espontaneidad del intérprete al momento de tocar su instrumento.

Esta tesis aporta de manera significativa a mi proyecto de grado en la aplicación del análisis musical tipo (preceptivo) o riguroso, que usualmente se realiza de manera previa a una obra determinada, este análisis permitió extraer y comparar elementos estructurales dentro del Jazz y la música clásica, elementos que tienen tratamientos diferentes y que son herencia de la música académica hacia el Jazz. También, evidenció los aportes y cambios

⁷ Montenegro Venegas, Aproximación a la relación...,9-11.

significativos que tiene el Jazz dentro del estilo y la necesidad que tiene cada género, de una organización estructural para ordenar los elementos musicales.

Sin embargo, a partir de estas comparaciones, el investigador realiza una reflexión que muestra, cómo desde la interpretación de la música académica, el autor se puede encontrar “supeditado a la obra”. A diferencia del Jazz, donde el intérprete debe construir una personalidad que le dé una identidad propia al sonido y a las creaciones en vivo que pretende transmitir.

Fabrizio Meschini Y Payri Blas, 2016. “Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: Movimiento y espacio”⁸, *Epistemus - Revista De Estudios En Música, Cognición y Cultura* 4. N.º 1: (2016): 13-52.

<https://doi.org/10.21932/epistemus.4.3027.1>. Es un artículo de investigación del Doctor en música Fabrizio Meschini y el profesor del departamento de comunicación audiovisual Payri Blas de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

Este artículo, de tipo cuantitativo, pretende evidenciar la relación entre estructuras métricas y formales que existen entre la danza y la música, recopilando datos del bailarín como: el peso, forma, ritmo y energía, para determinar si estos factores incitan al bailarín, a poner en práctica estructuras métricas y formales en una coreografía improvisada.

Este artículo de enfoque investigación creación, permite entender que, en la observación, el análisis del movimiento corporal y la escucha musical, hay emociones que pueden influenciar de manera directa en las tensiones, alteraciones en la velocidad, fluidez y no fluidez del movimiento y, en consecuencia, estos factores afectan de manera positiva y/o negativa en la interpretación coreográfica.

En relación con mi proyecto de grado, este artículo aporta en la manera que se desarrolló la metodología experimental con los bailarines, ya que, en algunos momentos, la

⁸ Meschini, Blas 2016, *Un estudio experimental...*, 13-52.

interacción del músico, provoca ciertas reacciones al bailarín con relación a conceptos interpretativos, analíticos y musicales que determinan las emociones, movimientos y desplazamientos que este realice.

Vicente Nicolás Gregorio, *“Fundamentos para la inclusión del movimiento en la actividad musical: Movimiento y danza en Educación Musical: Un análisis de los libros de texto de Educación Primaria”*⁹(tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2009), <http://hdl.handle.net/10201/10046>. Es una tesis doctoral de Gregorio Vicente Nicolás, de la Universidad de Murcia, del Departamento de Teoría e Historia de la Educación.

Esta tesis doctoral pretende justificar la interacción entre la música y el movimiento en el ámbito educativo, mostrando diversas posturas de autores como (Arus y Perez, 2006; Bachmann, 1966; Herrera, 1994) donde mencionan que “La asociación de sensaciones musculares a sensaciones musicales será el punto de partida de la educación musical, debido a que la asimilación progresiva de movimientos podrá crear automatismos necesarios para el aprendizaje de la música” (Gregorio 2009, 159-161).

Aunque el interés de este proyecto no es profundizar en el desarrollo del oído interno, este trabajo aportó en la profundización de automatismos para el aprendizaje musical, mostrando cómo el movimiento no solo se percibe, sino que crea esquemas mentales de la música que aportan al desarrollo del oído interno, sin ayuda de estas imágenes las acciones complejas no podrían repercutir de manera correcta.

⁹ Gregorio, “Fundamentos para la inclusión...”,143-161.

¹⁰ Cárdenas Sierra, *De la improvisación a la composición...*,59-61.

Laura María Cárdenas Sierra, *“De la improvisación a la composición: Suite Collage”*¹⁰ (Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2017), <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7884>. Es un proyecto de grado de Laura María Cárdenas Sierra, estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), presentado como requisito para optar por el título de licenciatura en música.

Este trabajo de grado pretende mostrar la relación entre improvisación y composición por medio de la creación de la obra “Suite Collage” donde se evidencia, a través de un experimento, que estas dos prácticas tienen conexión “al ser formas de composición que se complementan” Pg. 23 Laura Cadenas.

En este proyecto de grado, se exponen los diversos tipos de improvisación como manera de abordar una composición y la manera en que cada uno de ellos se ejecutan y abren camino a la creatividad y a la comunicación con el entorno y consigo mismo. Esta parte reflexiva aportó en la manera de acercarme a la composición y a la improvisación por medio de la danza, un arte que puede ser parte del entorno sonoro que intervenga en el acto interpretativo y creativo de la improvisación musical.

¹¹2.2. Biografía Julian Garcés Ocoró



Es un bailarín, coreógrafo, docente colombiano egresado de la Universidad Francisco José de Caldas, dirige actualmente la compañía Alive Tap en donde investiga temas en relación con la improvisación, es ganador de premios y becas en entidades como la OFB, MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA, UNESCO e IDARTES y actualmente estudia música con énfasis en batería y percusión.

¹¹ (Carlos Lema Posada, 2015)

2.2. Referentes Conceptuales.

2.3. Claqué ¹²

Definición

Claqué o Tap es un término que nace de las danzas y tradiciones de Irlanda, Escocia y norte de Inglaterra, mezcladas con bailes afroamericanos en el siglo XVII Y XVIII. En 1739 al prohibir a los esclavos negros el uso de instrumentos percutidos, por medio del uso de sus manos y pies ellos elaboraban dicha percusión. Este baile ejecutado por los esclavos fue evolucionando y cada vez añadían más partes del cuerpo como brazos, hombros, dando lugar a nuevos pasos y resaltando lo fundamental de esta danza, la improvisación.

Este baile se caracteriza, por las síncopas o desplazamientos del acento de un tiempo fuerte a un tiempo débil que normalmente empleaban los bailarines. El uso continuo de la improvisación, la ejecución de los golpes con o sin acompañamiento musical son cualidades de esta danza.

Durante los años 50, la danza Claqué junto con la música Jazz, fueron perdiendo popularidad al mismo tiempo que la Danza Jazz fue tomando fuerza, pese a que esta danza se desarrolla desde el Claqué y tiene movimientos en común, las dos siguieron su ciclo de manera individual.

A principios del siglo XX el Claqué comienza su transformación con la llegada de ritmos sincopados y el Ragtime, que fue una música diseñada con melodías complejas y armonías europeas sincopadas provenientes de África. Este estilo desarrolla la primera forma musical en el Jazz y junto con él, otras danzas se alimentan de esta música tal como el Tap dance que, influenciado por los primeros ritmos de Ragtime y Jazz se convierte más adelante en Jazz Tap Dance.

¹² Torresi, Fernanda. “Los orígenes del Tap Dance”. Claque Valencia (Blog), 14 de abril 2020, <https://claquevalencia.info/los-origenes-del-tap-dance/>

2.3.1. Características de la danza Claqué

- Se desarrolla la syncopation dance la cual consiste en, realizar ejecuciones de patrones rítmicos, sincopados con matices que tengan un alto grado de complejidad de manera improvisada o preparada.
- Las coreografías comienzan generalmente en el octavo golpe.
- Se realizan improvisaciones con acompañamiento musical y a capella.

2.3.2. Técnicas de la danza Claqué

- Hoofers: Los bailarines usan sus pies para realizar un sonido más estridente.
- Rhythmp Tap: Los bailarines exploran la improvisación a través de la Claqué practicada como danza de calle.
- Jazz Tap: danza Clásica y académica.

2.3.3. Pasos básicos de la danza Claqué

- ¹³Heel: Pisar sobre el taco del zapato.



- Step: Pisar con la media punta del zapato

¹³ WikiHow, WikiHow, <https://es.wikihow.com/aprender-a-bailar-tap>.

14



- ¹⁵Dig: Realizar un apoyo del taco terminando todo el pie en el suelo.



- ¹⁶Stomp: Pisar con la planta del pie sin realizar cambios en el peso.



- ¹⁷Brush: Se desliza la media punta hacia adelante.



¹⁴ United Taps, Véase la nota 14

¹⁵ (United Taps, 2009)

¹⁶ WikiHow, véase la nota 13.

¹⁷ United Taps, Véase la nota 14

- Shuffle: brush adelante + brush atrás.



- ¹⁹Stamp: Pisar con la planta del zapato realizando cambio de peso.



2.3.4. Elementos que conforman la danza Claqué

- Expresión corporal
- Movimiento con las manos y pies
- Ritmo
- Estilo

2.3.5. Beneficios de la danza Claqué para estudiantes de música

- Fomenta uno de los ejes musicales como la coordinación del movimiento.
- Desarrolla la independencia segmentaria a través de la incorporación rítmica corporal.
- Ejercita la memoria y la concentración.

¹⁸ WikiHow, véase la nota 13.

¹⁹ WikiHow, véase la nota 13.

- Permite tener un mayor control del peso corporal en el movimiento.
- Ejercita nuestro sistema cardiaco debido al esfuerzo físico que requiere en su práctica.
- Estimula el estado anímico permitiendo al musico disfrutar el paso del ritmo a través del movimiento corporal.
- Permite complementar los saberes de cada musico al interactuar con otras disciplinas como la danza, aportando a la creatividad en la improvisación musical.

2.3.6. Manejo de la improvisación en la danza Claqué

- Se realiza un calentamiento previo como preparación de los músculos.
- se realiza improvisación de rutina la cual consiste en la ejecución de pasos previamente estudiados en distintos ordenamientos.
- Se realizan combinaciones de pasos de menor a mayor grado de dificultad a manera de improvisación de rutina.
- Se realiza improvisación libre modificando y realizando variaciones rítmicas, tímbricas, dinámicas de los pasos previamente estudiados.

2.4. Sincopa²⁰

Definición

La síncopa es el desplazamiento del acento de un tiempo fuerte a un tiempo débil, normalmente esta se ve reflejada en una de las voces y en simultáneo, las otras voces realizan el acento normal. Es un recurso usado en los periodos de la música occidental y es una cualidad rítmica característica de la música afroamericana.

²⁰ Latham, Alison. *Sincopa*. México: Diccionario enciclopédico de la música, 2008. Fondo de Cultura Económica.

En los arreglos compositivos realizados para esta investigación, se realizaron sincopas en la creación de variaciones a partir del material de la obra original como en los compases 46,47,48 de la obra *The Little Nigar* y en las improvisaciones se aplicó la sincopa en ambos arreglos compositivos desde el desplazamiento de acentos con variaciones de motivos extraídos de las piezas.

2.5. Improvisación²¹

Definición

La improvisación es una herramienta para hacer música, de manera abierta, natural e instantánea, es música que se va produciendo en el momento, como lo menciona, Schafer, R. Murray *“Música que iremos produciendo sobre la marcha²²”*. Esto quiere decir que se ejecuta una pieza sin haberla preparado con anterioridad. *“la improvisación consiste en tocar una pieza que no ha sido compuesta previamente²³”*.

Para algunos autores como Schafer, R. Murray, el proceso de improvisación se puede realizar sin conocimientos previos, sencillamente podemos crear música con objetos, sonidos, nuestro entorno e inventar un idioma particular: *“Haciendo música con hojas de papel, inventando nuestro propio idioma onomatopéyico, coleccionando sonidos en el hogar y en las calles, improvisando en pequeños grupos y haciendo todo lo demás que hicimos, no hicimos nada que no pudiera hacer cualquiera una vez que se hayan abierto sus oídos²⁴”*.

Si bien Schafer, R. Murray menciona que el acto de improvisación se puede realizar sin conocimientos previos, considero que, pese a que sea un acto que se ejecute en el momento de manera espontánea, requiere una preparación en el lenguaje que se desenvuelva, así como lo manifiesta la autora, Gainza, Violeta Hemsy: *“ Improvisar en*

²¹ Schafer, *El rinoceronte en el aula*, 1,36,38.

²² Schafer, véase la nota 13.

²³ Schafer, véase la nota 13.

²⁴ Schafer, véase la nota 13.

música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común”²⁵. De esta manera se entiende que, la improvisación es un lenguaje que requiere ser comprendido, asimilado para llevarlo a la práctica de manera libre hasta alcanzar el control y dirección de ideas musicales propias.

2.5.1. El proceso de la improvisación

Una educación musical o una terapia a través de la música, debería brindar al individuo la oportunidad de explorar libremente el mundo de los sonidos y de expresar con espontaneidad sus propias ideas musicales.²⁶

El proceso de la improvisación suele compararse al procedimiento del habla, estos dos procesos a través de la preparación llegan a ser un lenguaje que, en cualquier individuo y en el músico, debería estar listo para surgir y servir de medio expresivo. El instrumentista, que ya es avanzado y pasa mucho tiempo practicando en su instrumento, debería estar en condiciones de saber cómo expresar y comunicar sus ideas de manera clara, casi al nivel de como domina otro tipo de lenguajes, tal cual lo expresa a continuación Violeta Hemsy de Gainza.

Improvisar en el lenguaje es lo más próximo al hablar en el lenguaje común. Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento debería también, por lo menos, ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente cuando se encuentra de pronto con un amigo.²⁷

²⁵ Gainza, *La improvisación musical*, 7

²⁶ Hemsy de Gainza, *La improvisación musical**, 11.

²⁷ Hemsy de Gainza, *La improvisación musical**, 7.

Es fundamental saber que la improvisación dispone distintos enfoques para su aplicación:

1. Como descarga (expresión-catarsis); 2) como técnica o forma de aprendizaje (internalización de materias, conocimientos y experiencias) y 3) como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad.²⁸

Así pues, como educadores tenemos en nuestras manos el poder de descubrir las necesidades que tiene toda persona para su formación y estimulación en las actividades exploratorias musicales. No se trata de buscar solamente materiales para él alumno, si no de entender que cada sujeto posee diversas necesidades en el aprendizaje, que se deben suplir para que emerja su espontaneidad en el acto improvisatorio, en otras palabras, algunos de los objetivos de la improvisación será que el individuo

Se exprese, comunique y se destrabe a nivel corporal, afectivo, mental y social, y que metabolice conocimientos, experiencias, que desarrolle hábitos de destreza, capacidad para observar e imitar y adquiera seguridad de sí mismo, confianza y conciencia [...]²⁹

En relación con el primer acercamiento a la improvisación desde la obra (Golliwog's Cakewalk -C. Debussy), observe que debe existir cierta claridad interpretativa con la intención musical que se desea comunicar y esta, nos dará mayor precisión con el concepto que queremos manifestar, además la conexión entre dicho concepto y el ente que lo repercute (cuerpo) debe estar presente para llevarlo a la acción.

Dentro de mi actividad improvisatoria grupal he observado, que cada sujeto tiene una personalidad que lo caracteriza y que es reflejada al momento de su ejecución musical, por consiguiente, la música y aún más la actividad improvisatoria requiere una espontaneidad

²⁸ Hemsy de Gainza, La improvisación musical*, 47

²⁹ Hemsy de Gainza, La improvisación musical*, 25.

particular que refleje dicha personalidad en el acto creativo, en otras palabras, es la articulación de la cotidianidad del individuo con el mundo sonoro.

En relación con el Segundo Enfoque de improvisación (*como técnica o forma de aprendizaje*) el cuerpo adopta movimientos singulares que facilitan la ejecución en el instrumento con mayor facilidad y menos rigidez, tales movimientos dan como resultado la posibilidad de explorar nuevas sonoridades que más adelante empezarán a ser parte de nuestras improvisaciones.

Respecto al tercer Enfoque (*como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad*) se articulan todos los elementos vivenciados en las prácticas Jazz Rock, Piano principal, danza Claqué, dichos componentes están seccionados en las siguientes Categorías: 1) Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los dos arreglos compositivos con la improvisación del bailarín, Concordancia del tiempo musical entre la improvisación del bailarín y la improvisación de la pianista, 2) Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación musical, 3) Disociación rítmica en la relación música y movimiento, 4) Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio. Finalmente, a partir de la exploración en cada categoría, se realizan creaciones musicales (arreglos compositivos, composición e improvisación) con el fin de apropiar los factores interpretativos de las obras seleccionadas y orientarlos hacia la improvisación.

2.6. Análisis musical³⁰

Definición

El análisis musical permite comprender todas las dimensiones musicales que componen una obra, características del estilo, el contexto que influyó la obra, tratamientos

³⁰ Vásquez, El análisis musical y su metodología, 2-7.

compositivos de cada autor y aquellas cualidades sonoras características de la época como: forma, textura, melodía, ritmo y armonía.

2.6.1. Tipos de Análisis musical

1. Análisis estilístico:³¹

Este tipo de análisis, se concentra en obtener características y rasgos similares entre varias piezas por medio del estudio de estas para así obtener resultados parecidos ante cualquier tipo de análisis.

2. Análisis formal:³²

El análisis formal ordena una pieza musical para presentar las ideas o temas musicales, y a esta organización se le llama Forma.

3. Análisis armónico:³³

Según Jean Larue, la armonía no solo comprende el acorde, sino también las relaciones que existen entre “combinaciones verticales sucesivas” tales como: contrapunto, polifonía y aquellos métodos de disonancia que no tienen alguna relación respecto de la estructura de los acordes.

Este tipo de análisis estudia los diversos tratamientos que se aplican a la armonía para organizar los sonidos de manera simultánea.

³¹ La Rue, *Análisis del estilo musical*, 1-2.

³² Vásquez, *El análisis musical y su metodología*, 12.

³³ La Rue, *Análisis del estilo musical*, 31.

4 análisis motivico

Motivo:³⁴

Es un elemento estructural que se emplea en cualquier estilo musical, para reconocerlo se deben organizar los elementos musicales que se sitúan en la melodía, para luego poder reconocer la estructura mínima (motivo) dentro de la forma. Es conveniente resaltar que esta estructura pequeña, logra ser perceptible por sus constantes repeticiones en la pieza, permitiendo, así mismo, retener fragmentos pequeños o grandes de la obra. (Skriagina y Pineda (2019, p.24).

En cuanto a su desarrollo, el motivo se puede intervenir realizando cambios en su altura, carácter, ritmo, dirección y de esta manera también se aplican técnicas como: retrogradación, inversión, trasposición, aumentación, disminución para su desenvolvimiento en la composición.

2.7. Cakewalk³⁵

Definición

Es un baile que se desarrolla en las plantaciones del sur de Estados Unidos en Florida, fue allí donde se puso de moda en 1880 y se extiende hacia Georgia, Luisiana, Virginia, New York y todo el mundo. El Cakewalk fue muy popular al llegar a Europa en 1908 en Gran Bretaña, Se cree que esta danza se lleva a cabo antes del Ragtime y a su vez el Ragtime toma rasgos del Cakewalk, incluso los primeros Rags al parecer eran Cakewalk. Según Clayton, presentador de Jazz, crítico, escritor y Gammond, también crítico, escritor, periodista y músico británico, el Ragtime emplea rasgos del Cakewalk y para 1877 ya existía una obra llamada Walking for that Cake que daba muestra de la existencia de tal danza previa al Ragtime.

³⁴ Svetlana Skriagina, Andrés Pineda, *Formas tonales de pequeñas dimensiones: Análisis musical* (Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2019), 24, <http://dx.doi.org/10.17227/ae.2019.3489>.

³⁵ Wikipedia. "Cakewalk". (Enciclopedia libre), 7 de julio del 2022, <https://en.wikipedia.org/wiki/Cakewalk>.

2.8. Golliwog's Cakewalk³⁶

Esta danza tiene un estilo particular que se distingue del estilo frecuente de Debussy en cuanto a estructura y forma, ya que posee material estructural muy definido y marcado como por ejemplo (fórmulas de antecedente-consecuente etc.), cuyos motivos se utilizan más adelante, no para un desarrollo en sentido estricto, pero sí para el establecimiento de nuevas relaciones con el material de la sección central”.

2.9. Arreglo Compositivo³⁷

Definición

“Un arreglo es una versión organizada y orquestada de una pieza. Puede resultar de una labor colectiva (de los integrantes de un grupo, por ejemplo) o del trabajo de una sola persona: el arreglador”.

Según Rodolfo Alchourrón existen dos formas de presentar el arreglo, la primera de ellas es de manera escrita, donde las ideas musicales quedan plasmadas en el papel, dando como resultado una partitura (“score”), y la segunda es de forma no escrita, donde cada idea musical pueda ser comunicada de tal modo que los ejecutantes memoricen sus partes.

2.10. Composición³⁸

Definición

³⁶ Ramon Otero Moreira, “Children's Corner, un modelo de dualidad estética en Debussy” (tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca, 2012), eu-repo/semantics/doctoralThesis.

³⁷ Alchourrón, *Composición y arreglos*, 86.

³⁸ Matthews, “La libre improvisación”, 20.

Es la creación musical que se realiza o prepara con un largo periodo de tiempo de manera previa a su interpretación; esto quiere decir “cuando la creación musical se produce en un tiempo independiente del de su interpretación ante el público”.

2.11. Ragtime³⁹

Definición

Género de composición musical de origen afroamericano para piano, generalmente en compás dúplex y que contiene un solista de agudos altamente sincopado sobre un bajo rítmicamente estable. Una composición de ragtime suele estar compuesta de tres o cuatro secciones contrastantes, cada una de 16 o 32 compases de longitud. Este modelo de composición, fue utilizado por Claude Debussy en la obra *The Little Nigar*, sirvió de inspiración para crear una sección contrastante en el arreglo compositivo como lo es la parte C y para la creación de improvisaciones, manteniendo la voz de los bajos en tiempo fuerte y en la mano derecha desarrollando melodías con desplazamiento de acentos.

2.12. Groove⁴⁰

Este término se define como aquella sensación rítmica, que resulta de la comprensión intuitiva o sensación de un patrón rítmico seleccionado en ensamble y logra poner en movimiento a quien lo escucha.

2.13. Elementos Expresivos, afectivos, motrices y exploratorios en el proceso de la improvisación pianística y dancística.

La expresividad corporal y musical, son un lenguaje expresivo donde la acción se anticipa a la palabra, caso similar a lo que ocurre en la práctica improvisatoria instrumental y

³⁹ Wikipedia. “Ragtime”. (Enciclopedia libre), 21 de mayo 2022,

⁴⁰ Wikipedia. “Groove”. (Enciclopedia libre), 28 de junio 2022,

dancística, en la cual existe una necesidad en el individuo de crear libremente sobre su instrumento musical o desde el movimiento corporal de manera espontánea, para establecer una conexión personal con la música. Esta práctica improvisatoria es ocasionada por el estímulo extra musical, en el cual se encuentran involucrados factores como las impresiones de todo lo que nos rodea, además de nuestro mundo interno como lo es el campo afectivo, que hace referencia a la manifestación de nuestros sentimientos.

En esta investigación, la proyección del campo afectivo fue uno de los estímulos, que condujeron a la pianista y al bailarín a diseñar improvisaciones que conectaran elementos musicales por ejemplo (matices dinámicos, variaciones ritmo melódicas, intercambios modales, transformación en la estructura de las piezas) a los siguientes elementos extra musicales: la evocación de sentimientos que aportaron al carácter de secciones en las piezas, la interacción con materiales sonoros de nuestro entorno como la madera, la arena y la interacción de las ideas del bailarín y la pianista frente a las obras. Por medio de esta conexión, intervienen otros elementos que dirigen la exploración improvisatoria tales como la motricidad fina, que hace referencia a acciones más puntuales de coordinación óculo manual y la motricidad gruesa, que hace referencia al dominio del cuerpo en movimientos corporales que requieren mayor cantidad de músculos. Finalmente, a partir de la interacción de los elementos anteriormente mencionados, se construye una experiencia significativa, que conduce al bailarín y la pianista a desarrollar el nivel interpretativo y la capacidad creativa para producir materiales dancísticos y musicales.

2.14. Disociación rítmica corporal.

Es la separación de elementos rítmicos la cual exige efectuar movimientos corporales distintos.

2.15. independencia segmentaria

Es el dominio corporal de los elementos que hacen parte de la construcción del esquema corporal como tonicidad, esquema postural, lateralización, control motor.

2.16. Sensación rítmica corporal

Es la expresión o percepción del ritmo a nivel corporal.

2.17. Cuerpo

El cuerpo es una herramienta de expresión, la cual permite comunicar de manera espontánea sentimientos e ideas, es un recurso que tiene una manera particular de aprender ayudando a que cada aprendizaje se adquiriera de manera integral y agradable.

2.18. Inteligencia corporal y sensorial

Son habilidades cognitivas que favorecen la relación y coordinación entre la mente y el cuerpo estableciendo el control sobre este.

2.19. percusión corporal

Se basa en hacer uso del cuerpo como instrumento de percusión para desarrollar el sentido rítmico y habilidades para la coordinación de los movimientos.

2.20. Patrón rítmico: Está definido por un numerador y denominador y es una serie de ritmos que se repiten de manera cíclica.

2.21. Variaciones rítmicas: Es una técnica que consiste en repetir un material musical y alterarlo o modificarlo a nivel melódico, rítmico, armónico y tímbrico.

2.22. Variaciones agógicas: Es un aspecto expresivo en la interpretación musical el cual modifica la velocidad real de la pieza.

2.23. Desplazamiento de acentos: Hace referencia a trasladar o mover las notas o acordes a los cuales se les aplicaba mayor énfasis en la ejecución instrumental.

2.24. Concordancia y discordancia en el tiempo musical: hace referencia a ejecutar la obra en un tiempo estable o realizar desfases en la velocidad a partir del tiempo real.

2.25. Walking Bass: Es una técnica de acompañamiento instrumental que consiste en realizar una progresión armónica del tema con notas negras, esto crea una sensación de movimiento parecida a la sensación de caminar.

2.26. Estilo Swing: Es un estilo de Jazz en donde se utilizan tempos medios y rápidos, este término es usado para describir las sensaciones rítmicas que deja la ejecución de este estilo.

2.27. Loop: Consiste en la grabación de uno o varios sonidos que suenan de manera secuencial y repetitiva.

2.28. Danza Shuffle: En danza, es un paso de la danza Claqué del siglo XVIII, se realizaba con los dos pies en simultaneo con golpes alargados.

2.29. Memoria corporal: Esta memoria es innata y es el resumen de un grupo de actividades a ejecutar de manera involuntaria, esta memoria la graba los músculos.

Capítulo 3: DISEÑO METODOLOGICO

3.1. Enfoque investigativo: Cualitativo

El enfoque de esta investigación es cualitativo, este enfoque lo definen Sampieri Roberto, Collado Carlos, Lucio María del Pilar de la siguiente manera: “las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general”⁴¹. Como siguiente el

⁴¹ Hernández, Fernández, Baptista, *Metodología de la investigación*, 8.

investigador, debido a esto, se enfoca más en las experiencias de cada individuo “tal como fueron (o son) sentidas y experimentadas”.⁴²

De este modo, este trabajo tiene un enfoque cualitativo, ya que pretende realizar una exploración, con base en dos arreglos compositivos y una composición de aquellas relaciones entre la danza Claque, la improvisación musical y a partir de estas vivencias entre Pianista-Bailarín generar perspectivas teóricas que evidencien los aportes de esta interrelación a la improvisación musical.

3.2. Método de Investigación: Experimental

El método de investigación es experimental, ya que pretende establecer las relaciones que existen entre dos variables y la manera en que una de esas variables es la causa de la otra.

⁴³Seguidamente se llevará a cabo un experimento general⁴⁴, el cual consiste en efectuar una acción observando posteriormente sus resultados, en este caso estudiaremos las dos variables (arreglo compositivo-Claque) para analizar y concluir aquellos elementos que aporten a mi variable dependiente que es la (improvisación).

Tipo de investigación: Investigación creación.

Introducción de la Ruta Metodológica

Dentro de mi vivencia en las cátedras de piano principal y conjunto jazz rock, comprendí que para realizar creaciones musicales como la improvisación no basta tener solamente un amplio lenguaje musical, claro está que es considerable complementar dicho conocimiento, pero también es relevante resaltar que debe existir una comunicación

⁴² Sherman y Webb, Metodología de la investigación, 8.

⁴³ López, Investigación artística en música, 106.

⁴⁴ López, Investigación artística en música, 129

efectiva entre mis ideas y los conocimientos básicos musicales que he adquirido por medio de la repetición, imitación y ejecución con el fin de musicalizar cada idea que emerge de la improvisación. En ocasiones logro notar que cada músico presenta necesidades expresivas, falta de confianza en sí mismo, dificultades motrices, que al no ser suplidas pueden convertirse en bloqueos que interfieren en la conexión (pensamiento) y (acción), por lo tanto, es importante para el alumno y para el docente encontrar formas que promuevan e incentiven con recursos musicales y extra musicales la creatividad musical.⁴⁵

Es esencial para el músico, comprender que sus saberes musicales y (extra musicales) como los sonidos de su entorno, las sensaciones del mundo interno y externo (percepción corporal), sus emociones (respuesta a un estímulo), son recursos disponibles para el desarrollo de nuevas ideas musicales y el fomento al ejercicio de la improvisación. En gran medida la educación tradicional nos ha involucrado en el rol de reproducir obras ya compuestas y no se ha dedicado profundamente a fomentar la creatividad e invención de cada individuo, por esta razón notamos con frecuencia que la preocupación de la mayoría de los instrumentistas centra mayormente su atención en los aspectos técnicos e "interpretativos" y todo aquello que no haga parte de esos dos componentes les causa desinterés.⁴⁶

Teniendo en cuenta el contexto de la cátedra Jazz Rock, los estudiantes por medio de la improvisación buscan desarrollar aptitudes tales como la sensibilidad, capacidad de estructuración, independencia rítmica, precisión en sus respuestas musicales, para facilitar la comunicación de estas ideas de manera efectiva desde su pensamiento hacia el cuerpo que es el medio por el cual podemos repercutir estas percepciones, como lo hace notar *Jaques Dalcroze a continuación*, "la improvisación corporal y la rítmica permiten el estudio de las conexiones directas que existen entre las órdenes cerebrales y

⁴⁵ Gainza, *la improvisación musical**, 13.

⁴⁶ Gainza, *La improvisación musical**, 49.

sus correspondientes interpretaciones musculares, con el fin de expresar los propios sentimientos musicales⁴⁷. Dicho esto, cuando el músico vivencia desde el cuerpo la disciplina de la danza y la improvisación, adquiere nuevo conocimiento que le permitirá desarrollar y dominar las facultades básicas de todo individuo tales como imaginación, memoria, disociación, curiosidad e interés.

De esta manera, para desarrollar las anteriores facultades mencionadas realizó 4 etapas de interacción entre la danza Claqué y la Suite “Reminiscencias improvisantes”, con el fin de despertar en los instrumentistas el interés por los procesos creativos como la improvisación, estas etapas se dividen de la siguiente manera: 1). Escucha Consciente: el instrumentista contextualiza al bailarín acerca de la creación de la Suite, dando paso a escuchar la obra completa desde el piano 2). Observación: el instrumentista y el bailarín examinarán las interpretaciones de la pieza, desde la danza e instrumento 3). Práctica improvisatoria: el bailarín y pianista improvisan colectivamente sobre la Suite y posteriormente, se reflexionará acerca de las herramientas que brinda la danza Claqué, a la improvisación en el piano. En esta etapa los patrones rítmicos que se repiten de manera constante en el piano se repiten también en el bailarín por imitación, de esta misma forma aquellos pasos de la claqué tales como Scap, Ball, Dick, son imitados desde las manos del pianista sobre el arpa del piano, esto permitió percutir desde diferentes partes de la mano y así crear nuevas sonoridades y nuevos patrones rítmicos. 4). Resultados del experimento: Se plasman las improvisaciones que emergieron de cada pieza y se exponen características tímbricas, rítmicas que influenciaron al desarrollo de las improvisaciones. En esta etapa, se concluye que los elementos sonoros distintos al sonido del piano, tales como los pasos de la Claqué, el arpa, las depressed notes, generan nuevas texturas que aportan al timbre musical de nuestras improvisaciones.

⁴⁷ Gainza, *La improvisación*, 50.

Ruta Metodológica:

Para llevar a cabo la siguiente investigación, se realizan 3 etapas que seccionaron este trabajo.

Etapas 1: Análisis musical de las obras (The Little Nigar, Golliwog's Cakewalk- C. Debussy) y (Obra indeterminista-G. Sarmiento).

Se realiza un análisis relacionado con la interpretación, el cual se divide en dos categorías según John Rink:

- “Análisis previo a una interpretación determinada que probablemente servirá de base para esta”.⁴⁸

Este primer tipo de análisis lo describe como un análisis riguroso o pragmático, un análisis que es totalmente obligatorio y reglamentario en relación con la interpretación.

- “Análisis de la interpretación misma”.⁴⁹

El autor define este tipo de análisis como Descriptivo, es decir, permite explicar detalladamente características de la interpretación. También realizaremos un análisis del estilo musical, el cual tiene por objetivo, según el autor Jean Larue, enseñar “*el carácter del movimiento*” y su permanencia dentro de esta. En este análisis hablaremos acerca de los cuatro elementos que contribuyen al estilo, los cuales son: armonía, melodía, el sonido, el ritmo, y de las formas convencionales de una pieza, las cuales permitirán evidenciar “*aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología movimiento y forma*”⁵⁰ Jean Larue. Esto con el objetivo de entender el estilo de ambas piezas y obtener material para la elaboración del arreglo compositivo y la composición.

⁴⁸ Rink, *La interpretación*, 57.

⁴⁹ Rink, véase la nota 37.

⁵⁰ Larue, *Análisis del estilo*, 2.

Introducción de la etapa 1

Análisis de obras seleccionadas.

De acuerdo a la experiencia que viví en el pregrado en la Universidad Pedagógica Nacional, en la cátedra de Piano Principal, dentro de mi repertorio estudiado a nivel general, interpreté diferentes obras del S. XX e impresionista. En la asignatura de Piano, trabajé algunas danzas de la Suite Children 's Corner de C. Debussy. Por otro lado, en la materia de Jazz Rock, interpreté repertorio como (The Chicken-Jaco Pastorius) (Blues for a new Day-Mike Steinel), esta serie de obras me permitió evidenciar que comparten ciertas similitudes tales como síncopas y estructuras formales del Ragtime, dichas semejanzas pueden funcionar de insumos para abordar uno de los contenidos plasmados en el Syllabus de Conjunto Jazz Rock, en particular la improvisación sobre "estándar". Por esta razón, seleccioné 2 piezas del compositor C. Debussy (Golliwog's Cakewalk y The Little Nigar), ya que con estas obras encontré patrones rítmicos similares con géneros que precedieron al Jazz tal como el Ragtime.

Con el análisis de las piezas (Golliwog's Cakewalk y The Little Nigar), al comparar los patrones rítmicos en común, melodías sincopadas y las métricas, considero que puedo realizar una Suite, pues esta forma se caracteriza por tener un carácter dancístico. Esta cualidad fue fundamental en la elección de las obras para realizar los dos arreglos compositivos, debido a que dichas piezas, por su rítmica cercana al Ragtime y la influencia del baile Cakewalk, me han permitido explorar a nivel musical y dancístico, ritmos característicos del estilo, modificaciones en las estructuras tradicionales de cada pieza, el enriquecimiento de la armonía, mezcla de texturas tímbricas, patrones ritmo melódicas y disociaciones rítmicas en las improvisaciones con las manos y pies. Acto seguido de la exploración musical y dancística de las piezas (Golliwogg's Cakewalk y The Little Nigar), damos paso a la creación de la tercera pieza que conforma la Suite (Obra indeterminista-G. Sarmiento)

La pieza (Obra indeterminista-G. Sarmiento) es una composición propia, inspirada en la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy, reúne elementos tímbricos desde las técnicas extendidas del piano y la danza Tap, hasta componentes melódicos, los cuales son evidencia de una exploración sonora que incentivo la creación de esta obra. Es una pieza con forma abierta indeterminista, la cual toma como recurso de composición el uso del sistema de cajas las cuales contienen, 5 posibilidades de pasos en el Tap, en distintos ordenamientos que son seleccionados, según el intérprete por medio del método (Azar) para introducirlos en la pieza. Esta obra fue tomada como primer acercamiento a la exploración sonora corporal e instrumentista, y fue creada a partir de la improvisación. "Obra indeterminista", es la introducción de lo que ocurre en el ensamble pianista-bailarín desde las piezas Golliwog's Cakewalk y The Little Nigar, ya que evidencia la exploración tímbrica, corporal e improvisatoria en el empleo de la forma abierta de las obras puestas en escena.

Por tanto, a continuación, se procederá a realizar un examen analítico de las 3 piezas, (The Little Nigar-C. Debussy) (Golliwog's 's Cakewalk-C. Debussy) (Obra indeterminista-G. Sarmiento) aplicando un análisis mixto donde tomaré los siguientes elementos del sistema de análisis propuesto por Jean Larue 1. (Antecedentes) que nos proporciona información por medio de referencias históricas de los procedimientos tradicionales, que se encuentran en piezas parecidas a las que ya analizamos inicialmente, 2. (Observación) el analista debe extraer y exponer los rasgos característicos del compositor, 3. (Evaluación) las piezas podrán ser examinadas a partir de pequeñas, medianas y grandes dimensiones, esto con el fin de sustraer las partes importantes que puedan ayudar a esclarecer las obras que estamos analizando. Basándonos en este tipo de análisis, se tendrán en cuenta los próximos aspectos: sonido, armonía, desarrollo motivico y ritmo. También tomaremos componentes del método de análisis de Enric Herrera, ejemplo la modulación, armonía modal, análisis melódico de las notas de aproximación y anticipación rítmica.

Desarrollo de la Etapa 1/The Little Nigar-C. Debussy

Análisis previo a la interpretación de la obra The Little Nigar-C. Debussy:

Se realiza un proceso de audición y selección de repertorio para determinar en algunas obras, raíces jazzísticas que puedan haber influenciado a compositores vistos dentro de la cátedra de piano académico en la Universidad Pedagógica, con el fin de crear un diálogo entre el Jazz y la música académica que brinde herramientas para la composición e improvisación.

Figura 1: Análisis Previo de la obra The Little Nigar-C Debussy.

Parte A

Parte B

The image displays a musical score for 'The Little Nigar' by Debussy, divided into three sections. The first section, 'Parte A' (yellow background), is marked 'Allegro giusto' and 'f très rythmé', with a tempo of 'Escribe algo'. The second section, 'Parte B' (green background), is marked 'Un peu retenu' and 'cresc. molto'. The third section, also 'Parte B' (green background), is marked 'a Tempo' and 'pp doux et expressif'. The score includes piano and bass staves with various musical notations, including dynamics, articulation, and chord symbols (e.g., C, Dm, Cm, G, BbDm, Am7, E, EDim, F#Dm, Fm, Am, Dm, B, G?, C, C Maj 7, Am, Am7, F, FMaj 7, Dm, G, Dm?, G7, C, Gm?, C7, F, Em, G7, C).

Figura 1.1. Análisis Previo de la obra The Little Nigar-C Debussy.

The image displays a musical score for 'The Little Nigâr' by Debussy, organized into five systems. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. The systems are highlighted with colored boxes: green, yellow, and orange.

System 1 (Green box): Features a treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb). Chords are indicated above the staff: Bb, Gb, C7, F, CEm, and G7. Dynamics include *pp*.

System 2 (Yellow box): Continues the piece. Chords include C, Bb, Bbsus4, and Ebm7. Dynamics range from *p* to *f*. A *cresc.* marking is present. A tempo change to *a Tempo* is indicated. The system ends with a *ff* dynamic and chords C and Em.

System 3 (Yellow box): Features a treble and bass clef. Chords include Am, C, Dm, Cm, G, BbDim, Am, E, EDim, F#Dim, Fm, Am, Dm, and B. Dynamics include *mf e dim.* and *f*.

System 4 (Orange box): Features a treble and bass clef. Chords include G7, C, CMaj7, Am, Am7, F, FMaj7, Dm, and G. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *cresc. molto*.

System 5 (Green box): Features a treble and bass clef. Chords include Dm, C, C7, F, Em, and G7. Dynamics include *ff* and *pp*. The instruction *doux et expressif* is written below the staff. A tempo change to *a Tempo* is indicated.

Figura 1.2. Análisis Previo de la obra The Little Nigar-C Debussy.

The image displays a musical score for 'The Little Nigâr' by Debussy, divided into three sections. The top section is highlighted with a green border and contains the first two systems of music. The middle section is highlighted with a yellow border and contains the third and fourth systems. The bottom section is also highlighted with a yellow border and contains the fifth and sixth systems. The score includes piano (p) and guitar (g) parts, with various annotations such as 'Retenu', 'a Tempo', 'mf e dim.', 'dim.', 'cresc. molto', and 'ff'. Chord charts are provided above the staves, including C, Bb, Gb, C7, F, Em, G7, C, Bb, BbSus 4, Ebm77, C, Em, Am, C, Dm, Cm, Gm, BbDim, Am, E, EDim, F#Dim, Fm, Am, Dm, B, G7, C, CMaj 7, Am, Am7, F, FMaj 7, Dm, G, Dm77, and G7. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature.

Forma Musical:

Esta pieza está compuesta por una métrica de 2/4, con un modelo de bajo en octavas y tríadas que se alternan entre ellas en la mano izquierda, las dos manos presentan melodías sincopadas, sin embargo, en ocasiones se mezclan melodías con síncopa más un acompañamiento realizado en tiempos fuertes.

Recordemos que esta síncopa característica de la melodía la vemos reflejada inicialmente en el Ragtime, donde los acentos melódicos se anticipan o son posteriores a los acentos en tiempos fuertes.

- La obra tiene una estructura **A B A' B' A''**.
- Cada una de las secciones anteriores contiene los siguientes compases:

A: 16 compases divididos en 4 frases, conformadas cada una por 4 compases.

B: 22 compases divididos en 5 frases, la primera conformada por 5 compases, la segunda por 4 compases, la tercera por 4 compases, la cuarta por 4 compases y la quinta por 5 compases.

A': 16 compases divididos en 4 frases, conformadas cada una por 4 compases.

B': 18 compases divididos en 4 frases, la primera con 5 compases, la segunda con 4 compases, la tercera con 4 compases, la cuarta con 5 compases

A'': 16 compases divididos en 4 frases, conformadas cada una por 4 compases.

Desarrollo motivico:

Se extrae de la pieza uno de los motivos (**Figura 2**) más característicos para la elaboración de nuevo material, utilizando las técnicas para el desarrollo motivico (**Figura 3**) que menciona Rodolfo Alchourrón y que serán presentadas a continuación.

Figura 2

Motivo compuesto



Nota. El gráfico representa el motivo inicial de la pieza, el cual es compuesto, ya que contiene dos pulsos fuertes y su métrica se extiende a dos compases. Fragmento adaptado de la obra para piano *The Little Nigar*⁵¹ del autor Claude Debussy, 1992, IMSLP ([https://imslp.org/wiki/The_Little_Nigar_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/The_Little_Nigar_(Debussy%2C_Claude)))

Figura 3.

Técnicas de desarrollo Motívico

Motivo		
Inversión (espejo horizontal)		TONAL REAL
Retrogradación (espejo vertical)		
Retrogradación de la inversión		
Transposición		TONAL REAL
Aumentación		generalmente al doble
Disminución		generalmente a la mitad
Expansión		agrandamiento de intervalos
Contracción		achicamiento de intervalos
Permutación		cambio del orden
Interpolación		notas agregadas
Omisión		notas suprimidas
Progresión		repeticiones en otros grados
Fragmentación		sub-motivos elaboración de submotivos

⁵¹ Claude, Debussy, *The Little Nigar*. (Paris: Alphonse Leduc, 1992).

Nota. El gráfico representa las técnicas de desarrollo motivico propuestas por Rodolfo Alchourron. Adaptado de *Composición y arreglos de música popular*, del autor Rodolfo Alchourron, 1/26/01, (p. 32-33).

Desarrollo de la Etapa 1/ Golliwog's Cakewalk-C. Debussy

Análisis previo a la interpretación de la obra Golliwog's Cakewalk -C. Debussy:

Figura 4. Análisis Previo de la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.



VI. Golliwog's Cakewalk
INTRO Allegro giusto
PARTE A
E. P. 12420c

Figura 4.1. Análisis Previo de la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.

53

29

31

36

41

PARTE B
Un peu moins vite

42

H. P. 12420c

Detailed description: This image shows a page of a musical score for 'Golliwog's Cakewalk' by Claude Debussy. The page is numbered 53 in the top right corner. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system (measures 29-30) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 31-35) includes dynamics such as *piu p*, *f*, and *ff*. The third system (measures 36-40) continues with *f* and *ff* dynamics. The fourth system (measures 41-42) shows a piano (*p*) dynamic and a *piu p* marking. The fifth system, labeled 'PARTE B' and 'Un peu moins vite', begins at measure 42 with a pianissimo (*pp*) dynamic and a hairpin crescendo leading to *ppp*. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The bottom of the page is marked 'H. P. 12420c'.

Figura 4.2. Análisis Previo de la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.

The image displays a musical score for the piece 'Golliwog's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is presented in a system of five staves, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 54. The first system (measures 54-55) features a bass line with a steady eighth-note accompaniment and a treble line with a more complex, syncopated melody. The second system (measures 56-57) includes the instruction 'cédez - a tempo avec une grande émotion' above the treble staff, followed by a dynamic marking of *pp*. The third system (measures 58-59) continues with the 'cédez - a tempo' instruction and features a dynamic marking of *mf*. The fourth system (measures 60-61) includes the instruction 'cédez - a tempo' and a dynamic marking of *p*. The fifth system (measures 62-63) includes the instruction 'a tempo' and a dynamic marking of *pp*. The score concludes with the instruction 'cédez - a tempo' and a dynamic marking of *pp*. The piece is identified by the number 'E. P. 12420c' at the bottom of the page.

Figura 4.3. Análisis Previo de la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.

58

27

31

35

39

43

PARTE A'

toujours retenu

Tempo I

molto

E. P. 12420c

Detailed description: This image shows a page of a musical score for 'Golliwog's Cakewalk' by Claude Debussy. The page is numbered 58 in the top right corner. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 27-30) features a melody in the right hand with a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking at the end. The second system (measures 31-34) includes a *retenu* marking and dynamics of *p* and *pp*. The third system (measures 35-38) is the beginning of 'PARTE A'', marked *pp* and *toujours retenu*, with a *f* dynamic and a *Tempo I* instruction. The fourth system (measures 39-42) has a *p* dynamic and a *molto* marking. The fifth system (measures 43-46) continues the piece with a *f* dynamic. The publisher's code 'E. P. 12420c' is located at the bottom center of the page.

Figura 4.4. Análisis Previo de la obra Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.



Forma Musical

Está compuesta por una métrica de 2/4, con un modelo de bajo de octavas en tiempo fuerte y tríadas en tiempo débil en la mano izquierda, la mano derecha presenta una melodía sincopada con variaciones rítmicas, motivicas y permutaciones melódicas.

- La obra tiene una estructura: Introducción-A-B-C-A'.
- Cada una de las secciones contiene los siguientes compases:

Introducción: 5 compases conformados por una frase.

A: 20 compases divididos en 5 frases, cada una de cuatro compases.

B: 21 compases divididos en 5 frases, la frase 1,2,3 conformadas cada una por 4 compases, la frase 4 de 5 compases, la frase 5 de 4 compases

C: 42 compases divididos en 12 frases, las frases 1,2,3 conformadas por 4 compases, la frase 4 de dos compases, frase 5, 6, 7 de 4 compases, frase 8,9 de 3 compases, frase 10,11 de 4 compases, frase 12 de 3 compases

A': 39 compases divididos en 10 frases, las frases 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 cada una de 4 compases, la frase 8 de 3 compases y la frase 10 de 4 compases.

Forma Musical

Esta pieza está compuesta por una métrica de 2/4, con un modelo de bajo de octavas en tiempo fuerte y tríadas en tiempo débil en la mano izquierda, la mano derecha presenta una melodía sincopada con variaciones rítmicas, motivicas y permutaciones melódicas.

- La obra tiene una estructura: introducción-**A-B-A'**.
- Cada una de las secciones contiene los siguientes compases:

Introducción: 5 compases conformados por una frase.

A: 41 compases divididos en 15 frases, 13 frases compuestas por 4 compases, la frase 14 está compuesta por 3 compases y la frase 15 compuesta por 6 compases.

B: 43 compases divididos en 11 frases, la frase 1 al 7 conformadas cada una por 4 compases, la frase 8,9 de 3 compases, la frase 10 de 6 compases y la frase 11 de 3 compases.

A': 39 compases divididos en 11 frases, las frases 1 al 8 cada una de 4 compases, la frase 9 de 3 compases y la frase 10 y 11 de 4 compases.

Desarrollo motivico:

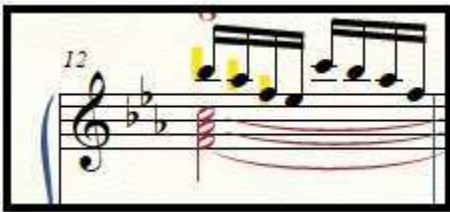
Se extrae de la pieza el motivo principal (Figura 5) para la elaboración de nuevo material, utilizando las siguientes técnicas de desarrollo motivico: omisión (Figura 6), interpolación (Figura 7).

Figura 5.



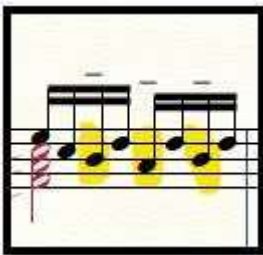
El gráfico representa el motivo inicial de la pieza el cual es compuesto. Fragmento adaptado de la obra para piano *Golliwogg's Cakewalk* del autor Claude Debussy, 1908, IMSLP ([https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_(Debussy%2C_Claude)))

Figura 6.



Nota. El gráfico representa una técnica de desarrollo motivico llamada (omisión) que consiste en suprimir notas del motivo inicial. Fragmento adaptado de la obra para piano *Golliwogg's Cakewalk* del autor Claude Debussy, 1908, IMSLP ([https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_(Debussy%2C_Claude)))

Figura 7.



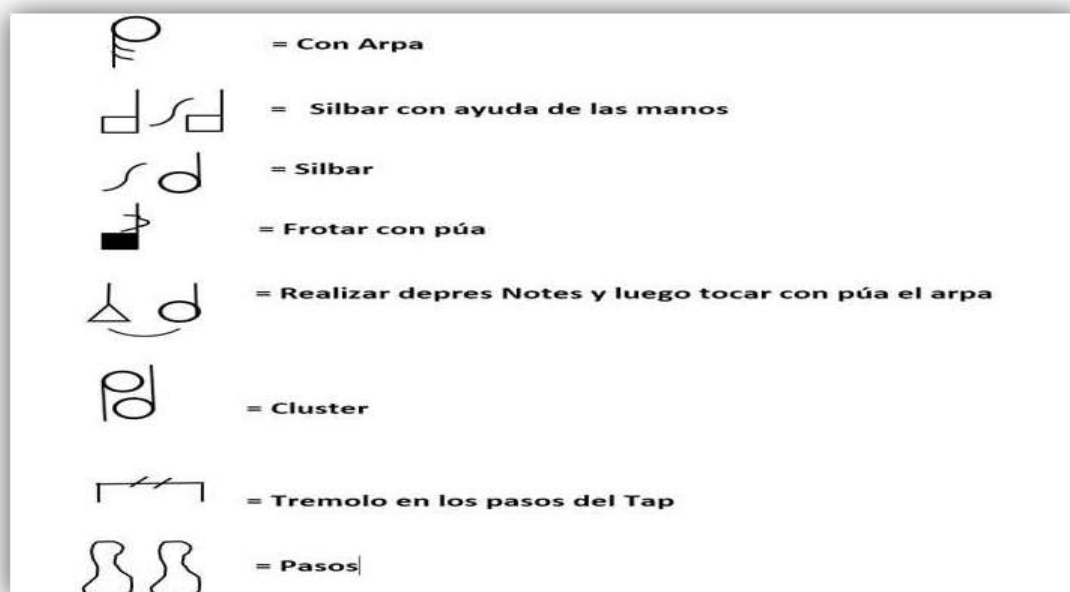
El gráfico representa una técnica de desarrollo motivico llamada (interpolación) que consiste en agregar notas al motivo principal. Fragmento adaptado de la obra para piano *Golliwogg's Cakewalk* del autor Claude Debussy, 1908, IMSLP ([https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_(Debussy%2C_Claude)))

Desarrollo de la etapa 1/Obra indeterminista-G. Sarmiento

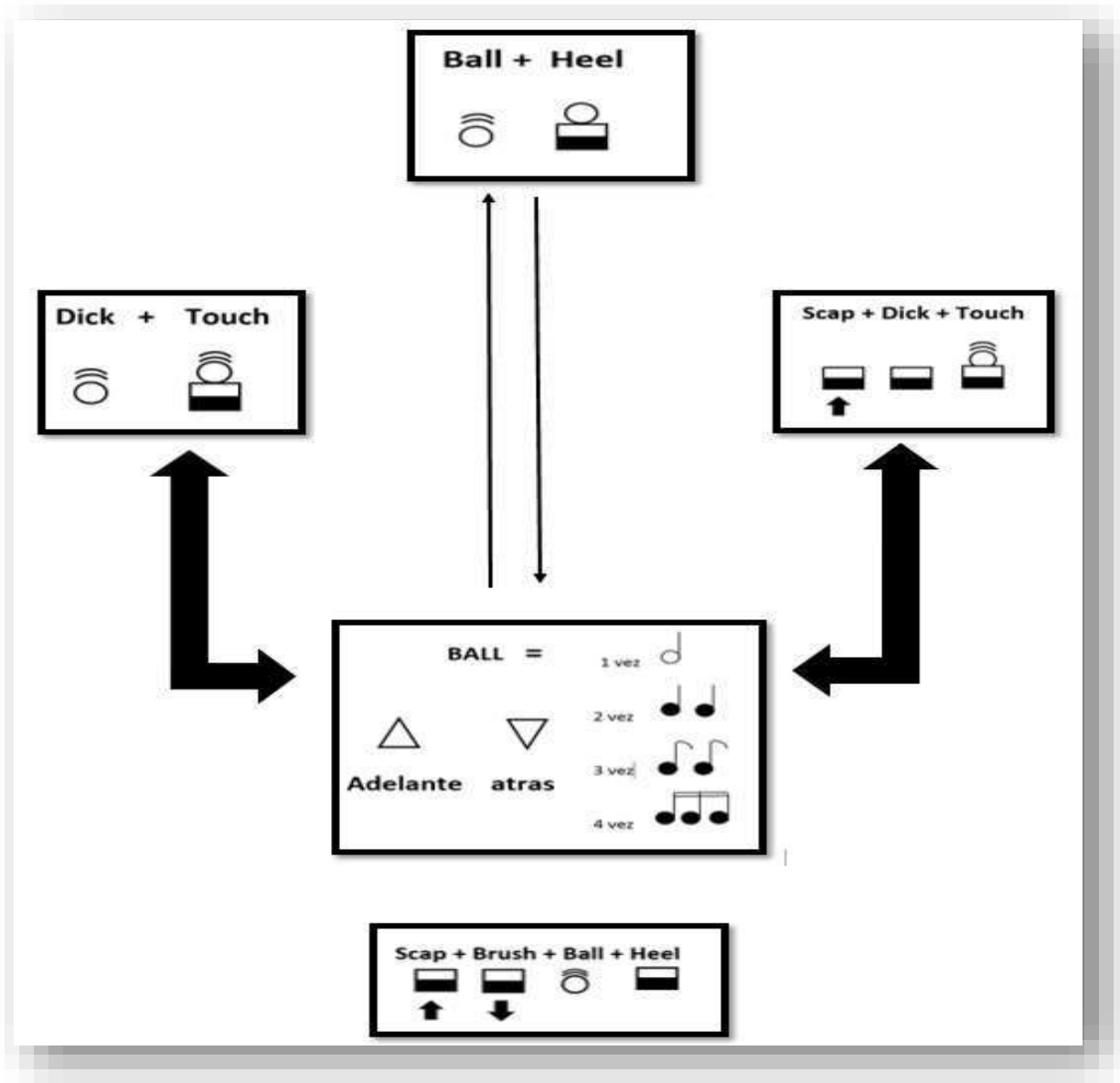
Desde la materia introducción a la composición I, vista en la universidad de Costa Rica se realizó un proceso de audición de autores como Henry Cowell, John Cage, Jorge Crumb con el fin de crear una composición basada en técnicas extendidas, empleadas por estos compositores a través del método de composición indeterminista, de esta manera nace la (obra indeterminista), una pieza basada en la experimentación sonora con el Tap, el piano, la voz, que expone algunos elementos melódicos tomados de las obras Golliwog's Cakewalk-C. Debussy, Makrococosmos III de Jorge Crumb y que utiliza como recurso de composición a la improvisación.

Análisis previo de la composición (Obra indeterminista-G. Sarmiento.)

Figura 16. Indicaciones de la Obra



⁵²Figura 17. Sistema de Cajas para la Obra indeterminista



⁵²Howel Rod. United Taps. Diccionario de Tap. <https://unitedtaps.com/>.

Figura 18 Partitura Obra indeterminista

The image displays a handwritten musical score for an indeterminate work, organized into five horizontal sections. The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- Section 1:** Features four staves. The first two are labeled "PIANO 1" and "PIANO 2". The third is labeled "SILBER" and the fourth "SILBER CON MANO". The notation includes rhythmic patterns and dynamic markings such as mf and pp .
- Section 2:** Features three staves labeled "P1", "P2", and "S". Below these are two staves labeled "VIENTO 4" and "TAP 4". The notation includes rhythmic patterns and dynamic markings such as f and pp .
- Section 3:** Features four staves labeled "P1", "P2", "S", and "T". The notation includes rhythmic patterns and dynamic markings such as f and pp .
- Section 4:** Features two staves labeled "P2" and "C". The notation includes rhythmic patterns and dynamic markings such as f and pp .
- Section 5:** Features three staves labeled "P1", "P2", and "T1". The notation includes rhythmic patterns and dynamic markings such as f and pp .

The score is characterized by its complexity and the use of multiple staves, suggesting a multi-instrumental or multi-performer piece. The handwriting is clear and legible, with various musical symbols and dynamic markings used throughout.

Forma Musical:

Esta pieza es indeterminista, está compuesta por un sistema de 5 Cajas debidamente enumeradas, las cuales se tocan en alternancia con la caja # 1, estas cajas son pasos de Tap que se ejecutan en algunos momentos de la obra, con el fin de explorar sonoramente desde el zapateo, haciendo participe al bailarín como parte de la obra misma junto con otros sonidos como silbidos, arpa del piano, Clúster y Púa.

Introducción de la etapa 2/ The Little Nigar, Golliwog's Cakewalk-C. Debussy

Arreglo Compositivo de las obras (The Little Nigar, Golliwog's Cakewalk-C. Debussy).

Se realizan dos arreglos compositivos extrayendo motivos que sirvan para la composición de las obras dando a su vez un tratamiento a la melodía por medio del desarrollo motivico, (Rodolfo Alchourron, (01/26/01) define en su libro (*Composición y arreglos de música popular*) al desarrollo melódico como "Elaboración de una melodía, fragmento o motivo, mediante cambios en su altura, ritmo, carácter" y al Motivo como "Idea melódica corta; la mínima parte reconocible de una melodía o tema" con este método o procedimiento se determinarán las diversas técnicas para el desarrollo de un motivo y como estas pueden ser un recurso para la composición y para la improvisación.

Desarrollo de la Etapa 2/ The Little Nigar- C. Debussy

Análisis del estilo musical del arreglo compositivo (The Little Nigar-C Debussy):

Se hace una transcripción de la obra The Little Nigar/Debussy en el programa Fínale, seleccionando las partes que serán modificadas o se añadirán a la pieza. De esta manera

iniciamos la búsqueda de motivos característicos que servirán para desarrollar y crear nuevo material melódico y como siguiente, empleamos algunos intercambios tonales con el fin de variar las sonoridades y ampliar la estructura dentro de la obra original.

Indicadores de color en el arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy:

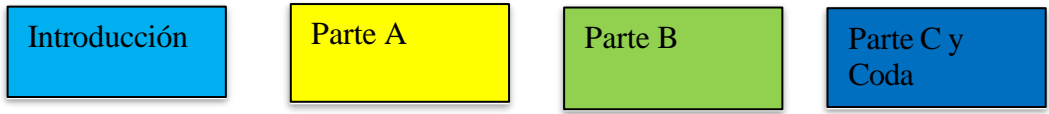


Figura 10. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy.

Score

THE LITTLE NEGRO

cake-walck pour piano 1909

Compositor: Claude Debussy
Arreglista Gabriela Sarmiento

INTRODUCCION

Piano

Pno.

Pno.

p *mf* *p*

mf *cresc.* *accel.* *f*

f *marcato*

♩ = 100

A

Figura 10.1. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'The Little Negro' by Debussy. The score is divided into three systems, each with a yellow border. The first system (measures 11-15) features a treble clef and a piano (Pno.) dynamic. Chords are indicated above the staff: Cm, G, BbDm, Am7, E, EDm, F#Dm, Fm, Am, Dm, B, and G7. Dynamics include *mf*, *dim.*, *f*, and *p*. The second system (measures 16-21) uses a bass clef. Chords are C, Cmaj7, Am, Am7, F, Fmaj7, Dm, and G. A 'cresc.' marking with a dotted line is present. The third system (measures 22-26) returns to a treble clef. Chords are Dm7, G7, C, C7, Bb, and Gm7. Dynamics include *f* and *pp*. A green box labeled 'B' highlights measure 23. The entire score is enclosed in a black border.

Figura 10.2. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy

The image displays two pages of a musical score for 'The Little Nigar' by Debussy. The top page, titled 'THE LITTLE NEGRO' with a page number '3', shows measures 29-36. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. Chords are indicated above the staff: C7, F, Em, G7, C, Bb, and Gb. Dynamics include *p* and *pp*. The bottom page, marked 'IMPROVISACION' and 'C', shows measures 37-42. It includes a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a common time signature 'C'. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Chords Gm, Fm7, and Em7 are indicated. Dynamics include *cruc.*, *f*, *mf*, and *p*.

Figura 10.3. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy

The image displays a piano score for the piece "The Little Negro" by Claude Debussy. The score is divided into three systems, each with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The first system, starting at measure 46, features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features chords and eighth-note patterns. Chords indicated above the staff are Gm, F# (F#m), C, and Em. Dynamics include a crescendo (cresc.) and a fortissimo (ff) marking. The second system, starting at measure 50, continues the piano accompaniment. The melody in the right hand has a more varied rhythmic pattern. Chords indicated are Am, C, Dm, CmG, BbDmAm, EEDim, F#Dim, and Fm. Dynamics include mezzo-forte (mf) and decrescendo (dim.). The third system, starting at measure 55, shows the piano accompaniment continuing. Chords indicated are Am, Dm, B, G7, C, CMaj7, Am, Am7, F, FMaj7, and Dm. Dynamics include piano (p) and decrescendo (dim.). A yellow box highlights the first system, and a yellow box highlights the second system. A yellow box also highlights the chord C and Em in the first system.

Figura 10.4. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy

THE LITTLE NEGRO 5

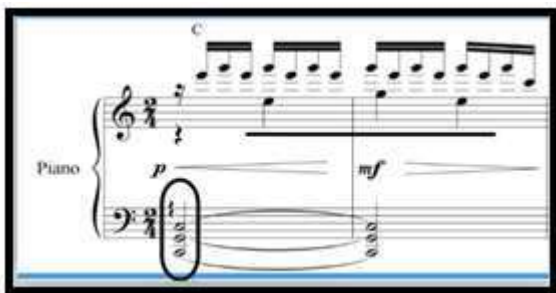
The image displays a piano score for 'The Little Negro' by Debussy, page 5. The score is divided into three systems, each enclosed in a colored border: a yellow border for the first system (measures 61-65), a green border for the second system (measures 66-71), and a white border for the third system (measures 72-76). The piano part is written in G major with a 3/4 time signature. The first system (measures 61-65) features a yellow border. Above the staff, chords are indicated as G, Dm, C, B', and C7. The dynamics are marked as *cresc.*, *ff*, and *pp*. The second system (measures 66-71) is enclosed in a green border. Above the staff, chords are indicated as F, Em, G7, C, Bb, and Gb. The dynamic is marked as *p*. The third system (measures 72-76) is enclosed in a white border. Above the staff, chords are indicated as C7, F, Em, G, C, and B7. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

Figura 10.5. Análisis Estilístico del arreglo compositivo The Little Nigar-C. Debussy

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'THE LITTLE NEGRO' by Debussy. The first system, labeled 'Pno.' and numbered 91, features a bass clef and includes chords Am, Am7, F, Fmaj7, Dm, and G. It contains dynamic markings *dim.*, *p*, and *cresc.*. The second system, also labeled 'Pno.' and numbered 95, includes a treble clef and a section marked 'CODA' in a blue box, with chords Dm7 and G7. The third system, labeled 'Pno.' and numbered 99, includes a treble clef and chords F, A9Maj7, ADim, CDim, and C, with a dynamic marking of *f*. The entire score is enclosed in a black border with yellow and blue highlights.

Análisis Estilístico:

Figura 11. Patrón Rítmico del Bajo.



Dentro del arreglo compositivo, se elabora un patrón que es característico del Ragtime, el cual consiste en elaborar notas graves que marquen los tiempos fuertes con la mano izquierda, en este caso dicho modelo lo llevara esta mano en su melodía principal como también en los acordes de principio de compas. Se emplea la característica melodía sincopada de la mano derecha que se usa en el Ragtime, Sin embargo, también estará diseñada sin síncopa.

Figura 12. Melodía Sincopada 1.



Figura 12.1. Patrón Rítmico del Bajo.



Se modifica el modelo de bajo propuesto en el estilo Ragtime, el cual hace énfasis en llevar los tiempos fuertes con notas graves y los pulsos débiles en modo de acordes, en este caso se realizan acordes tanto en tiempos fuertes como débiles en la mano izquierda, aunque en algunos sectores de la obra también se apoyan solo los tiempos débiles.

Análisis Formal:

Introducción:

Esta pieza está compuesta por una métrica de 2/4, en la mano izquierda se presenta un patrón de bajos a octavas en pulsos fuertes y débiles, también realiza una alternancia entre melodías sin y con síncopa y la mano derecha usa un acompañamiento marcando los pulsos fuertes.

- La obra tiene la siguiente estructura: **Introducción- A- B- C (Improvisación)- A' – B' – A''-CODA.**
- Cada una de las secciones anteriores contiene los siguientes compases:

Introducción: Esta pieza está conformada por 7 compases divididos en dos frases, la primera de 4 compases y la segunda de 3 compases.

A: 16 compases divididos en 4 frases, cada una compuesta de 4 compases

B: 14 compases divididos en 3 frases, la primera de 5 compases, la segunda de 5 compases, la tercera de 4 compases.

C (Improvisación): 12 compases divididos en 3 frases, la primera de 5 compases, la segunda de 4 compases y la tercera de 3 compases.

A': 16 compases divididos en 4 frases, conformadas cada una por 4 compases.

B': 17 compases divididos en 4 frases, las frases 1, 2, 3 están conformadas por 4 compases cada una y la cuarta con 5 compases.

A'': 14 compases divididos en 3 frases, conformadas cada una por 4 compases.

Coda: 8 compases divididos en 2 frases, cada una de 4 compases.

Análisis Armónico:

Introducción: Esta pieza se encuentra en tonalidad de Do mayor, el compás 3 y 4 tiene un acorde en Ab el cual pertenece a un intercambio del modo Eólico en función de subdominante, los compases 5,6,7 contienen en la armonía BbMaj7, que es intercambio del modo mixolidio y por último el acorde de Ebm, que es un intercambio del modo locrio.

A: Esta sección inicialmente se encuentra en tonalidad de C, con acordes de paso cromáticos que anticipan o preceden las funciones tonales de esta parte.

B: Esta sección tiene un énfasis a la subdominante que es (F), luego realiza un intercambio del modo Locrio con el acorde (Gb)-(bV) para regresar a la tonalidad original.

C (Improvisación): Esta sección se encuentra en Do y paralelamente realiza una melodía que está en el modo Frigio, luego aplica una modulación momentánea al modo Eólico y posteriormente efectúa intercambios del modo Locrio que se pueden observar en los acordes (Ebm7) (bIIIm7)-(Gb)(bV), los cuales tienen la función de tónica y subdominante para preparar el regreso a la tonalidad inicial.

A': Se encuentra en tonalidad de Do mayor con acordes de paso cromáticos que anticipan o preceden las funciones tonales de esta parte, también encontramos una dominante secundaria (B), que prepara la dominante para regresar a la tonalidad de Do.

B': Esta sección tiene una modulación pasajera a la subdominante que es (F), luego realiza un intercambio del modo Locrio con los acordes (Gb)-(bV) y (Ebm7) (bIIIm7).

A'': esta sección es más corta que la sección A, se agrega un bajo caminante y se realizan acordes de paso cromáticos.

Coda: Se amplía el final de la coda extendiendo la región de la subdominante con un intercambio del modo eólico (AbMaj7) y con acordes disminuidos que permiten cromáticamente acercarse a la tónica.

Indicadores de color en el arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk -C. Debussy:



Desarrollo de la etapa 2/ Golliwog's Cakewalk -C. Debussy

Análisis del arreglo #2: Golliwog's Cakewalk -C. Debussy

Figura 13. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk-C.

Score

Golliwog's Cakewalk

Claude Debussy

Compositor Claude Debussy
Arreglista Gabriela Sarmiento

INTRO

Fm Bb

Piano

p *f* *mf*

subito p

A^bDim Gm7 **PARTE A** E^b

f *ff* *dim.* *p*

f *p* A^bm E^b

pp *mf* *ff*

©

Figura 13.1 Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwogg's Cakewalk-C. Debussy.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Golliwogg's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a 'Pno.' label. The first system (measures 18-23) features chords E^b, A^b, E^b, A^bm, E^b, C^m, and A^bm. Dynamics include piano (*p*), accents (>), and forte (*f*). The second system (measures 24-28) features chords E^b, G^b, G^b, G^bsus4, and F7. Dynamics include fortissimo (*ff*), piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and fortissimo (*ff*). The third system (measures 29-33) features chords B^b, A^b, B^b, A^b, B^b, E^b, G^m, C^m7, G^m, C^m7, and A^b. Dynamics include piano (*p*) and accents (>).

Figura 13.2 Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwogg's Cakewalk-C. Debussy.

Golliwogg's Cakewalk 3

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Golliwogg's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is divided into three systems, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 35-39) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the staff: Cm, Bb, Ab, Bb, Ab, Bb. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. The second system (measures 40-44) continues the piece with chords Eb, Cm7GmCm7, Avm, and Gm. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. The third system (measures 45-48) is labeled 'PARTE B' and features a bass clef staff with chords Gb and Gb. Dynamics include *p* and *pp*. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature.

Figura 13.3. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Golliwog's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a 'Pno.' label on the left. The first system, starting at measure 4, features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. Chords are labeled as D \flat m7, F, G \flat , D \flat m7, F, G \flat , and G \flat . A dynamic marking of *pp* is shown with a hairpin. The second system, starting at measure 57, continues the bass line and treble line. Chords are labeled as D \flat 7, G \flat , D \flat m7, F, and G \flat . Dynamic markings include *pp* and *pp* with hairpins. The third system, starting at measure 62, shows the bass line and treble line. Chords are labeled as D \flat m7, F, G \flat , and Cm7. A dynamic marking of *p* is shown with the instruction 'avec une grande emotion'. The score is enclosed in a black border.

Figura 13.4. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk-C.

Golliwog's Cakewalk 5

a tempo

67 *p* *pp* *p* *Cedez* *D^b*

a tempo *pp* *mf* *f* *Cedez* *G^b* *F^{dim}* *E^bm⁷* *D^b*

71 *a tempo*

a tempo *p* *pp* *p* *Cedez*

76 *A^bm⁷* *B^bm* *Cedez* *G^b* *B^bm* *A^bm* *B* *D^b7* *A^bm* *F* *Cedez*

Figura 13.5. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwogg's Cakewalk-

6 Golliwogg's Cakewalk

a tempo

Am G♯ Ebm7 Bbm Ebm Bbm F FDim A♯m Bbm FDim

Pno.

87 B D♯ p p Gbm4 D♯7 pp

dim. *rit.* *p*

Pno.

PARTE A

93 *pp* E♭ *toujours retenu* A♯Dim *Tempo f* E♭

Pno.

pp *ff*

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 6, features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. Chord symbols above the staff include Am, G♯, Ebm7, Bbm, Ebm, Bbm, F, FDim, A♯m, Bbm, and FDim. The second system, starting at measure 87, continues with dynamics like *dim.*, *rit.*, and *p*, and chord symbols B, D♯, Gbm4, and D♯7. The third system, starting at measure 93, is labeled 'PARTE A' and includes dynamics *pp* and *ff*, with the instruction 'toujours retenu' and a tempo change to 'Tempo f'. Chord symbols E♭ and A♯Dim are present. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks throughout.

Figura 13.6. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk-

Golliwog's Cakewalk 7

The image displays a musical score for 'Golliwog's Cakewalk', measures 98 through 110. The score is written for piano (Pno.) and is divided into three systems. The first system (measures 98-103) is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. Chords are indicated above the staff: Eb, Ab, Eb, Abm, Eb, Cm, and AbDim. Dynamics include piano (p) and forte (f) with accents. The second system (measures 104-109) is in treble clef. The right hand has a melodic line with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f). The left hand continues the accompaniment. Chords are Eb, Gb, Gb, Gbsus4, and F7 Bb. The third system (measures 110-115) is in treble clef. The right hand features a melodic line with dynamics starting at piano (p) and ending with a fermata. The left hand continues the accompaniment. Chords are Ab, Bb, Ab, Bb, A, and Fm.

Figura 13.7. Análisis Estilístico del arreglo compositivo Golliwog's Cakewalk-C. Debussy.

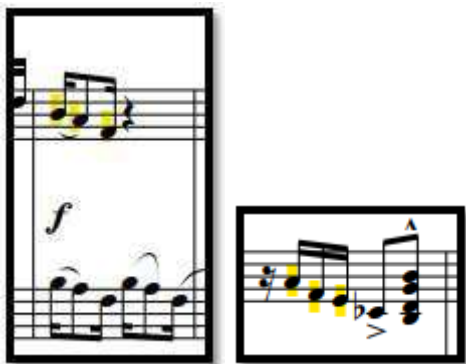
8 Golliwog's Cakewalk

The image displays a piano score for 'Golliwog's Cakewalk' by Debussy, starting at measure 8. The score is divided into three systems, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 116-121) features a bass clef and includes chord symbols Gm7, Bb, Ab, Bb, Ab, and Bb. Dynamic markings include p, f, ff, and p. The second system (measures 122-127) features a treble clef and includes chord symbols A7m, Gm, E7sus2, E7, and E7sus2. Dynamic markings include f, f, ff, p, and p. The third system (measures 128-133) features a bass clef and includes chord symbols Abdim and Eb. Dynamic markings include p, f, ff, and ff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Análisis estilístico:

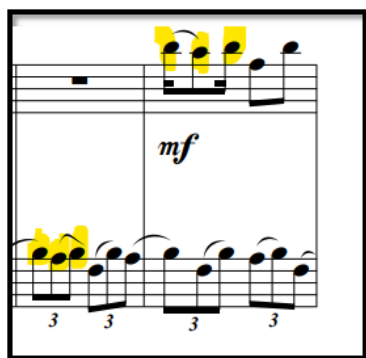
Se realiza un patrón melódico sincopado en la melodía y en el bajo, con desarrollo motivico de trasposición (*figura 14*) y aumentación (*figura 15*), tomando como referencia un fragmento del motivo principal para la elaboración de nuevo material.

Figura 14. Transposición del motivo.



El gráfico representa una técnica de desarrollo motivico llamada (transposición) que consiste en agregar notas al motivo principal. Fragmento adaptado de la obra para piano *Golliwogg's Cakewalk* del autor Claude Debussy, 1908, IMSLP ([https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_(Debussy%2C_Claude)))

Figura 15. Fragmentación del motivo.



El gráfico representa una técnica de desarrollo motivico llamada (aumentación) que consiste en agregar notas al motivo principal. Fragmento adaptado de la obra para piano *Golliwogg's Cakewalk* del autor Claude Debussy 1908, IMSLP

([https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Children's_Corner_(Debussy%2C_Claude)))

Análisis Formal:

Introducción:

Está compuesta por una métrica en 2/4, en la mano izquierda se presenta un patrón melódico sincopado en el bajo, alternando la melodía con y sin síncopa de la mano derecha.

- La obra tiene la siguiente estructura: **Introducción- A- B- C - A'**
- Cada una de las secciones contiene los siguientes compases:

Introducción: 9 compases conformados por 2 frases, la primera de 4 compases, la segunda frase de 5 compases.

A: 20 compases divididos en 5 frases, cada una de cuatro compases.

B: 21 compases divididos en 5 frases, la frase 1,2,3 conformadas cada una por 4 compases, la frase 4 de 5 compases, la frase 5 de 4 compases

C: 42 compases divididos en 12 frases, las frases 1,2,3 conformadas por 4 compases, la frase 4 de dos compases, frase 5, 6, 7 de 4 compases, frase 8,9 de 3 compases, frase 10,11 de 4 compases, frase 12 de 3 compases

A': 39 compases divididos en 10 frases, las frases 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 cada una de 4 compases, la frase 8 de 3 compases y la frase 10 de 4 compases.

Análisis Armónico:

Introducción: Se encuentra en la tonalidad de Mi Bemol Mayor, el compás 7, Fm7(b5) es un intercambio del modo Eólico en función de subdominante.

A: El compás 19 (Abm) es un intercambio del modo Eólico, el compás 31 (Gb) es un intercambio del modo dórico

B: El compás 47 (Abm) es un intercambio del modo Eólico.

C: Se encuentra en tonalidad de Gb, el compás 56 (Dbm7) es un intercambio del modo mixolidio,

A': Se encuentra en tonalidad de Eb, El compás 97 (Abm) es un intercambio del modo Eólico, el compás 98, Fm7(b5) es un intercambio del modo Eólico en función de subdominante, el compás 109 (Gb) es un intercambio del modo dórico, el compás 109 (Gbm) es un intercambio del modo locrio, el compás 117 (A) es un intercambio del modo Dórico.

Desarrollo de la Etapa 3

Etapa 3: Interacción entre el arreglo compositivo y el bailarín de danza Claque.

Se realizan encuentros entre bailarín y pianista donde a partir de la danza Claque y la interacción con el arreglo compositivo se genere un espacio de improvisación colectiva, esto con el fin de extraer herramientas de la danza claque que aporten a la improvisación en el instrumento.

Etapa 3.1. (Modelo discursivo de la Suite “reminiscencias improvisantes”) Se realiza una explicación al bailarín acerca del modelo discursivo del arreglo compositivo, es decir: los motivos fijos, los rasgos del estilo y la estructura de la obra.

Etapa 3.2. (Escucha activa e improvisación libre)

En esta etapa se realiza la interpretación del arreglo compositivo para piano, en donde el bailarín podrá escuchar la obra en las diferentes facetas y transformaciones durante su proceso de creación. Finalmente, el bailarín, a partir de una escucha en vivo del arreglo

compositivo, podrá realizar improvisaciones libres que aporten a la improvisación musical de la obra.

Etapa 3.3. (incorporación de los elementos musicales de la Suite a través de la improvisación de rutina)

Se realiza una improvisación de rutina con el bailarín de acuerdo con el material musical que nos brinde la obra, esto con el fin de interiorizar y comprender los elementos musicales del arreglo compositivo y la composición.

Etapa 3.4. (Improvisación libre del bailarín y la pianista sobre la Suite)

Se realiza una improvisación libre tanto del bailarín como del pianista sobre la obra que está fija, esto con el fin de extraer aquellos elementos que puedan aportar a la improvisación mutua del bailarín y la pianista

Etapa 3.5. (Consolidación de las Improvisaciones en la Suite)

En esta etapa se realizará una improvisación colectiva con el fin de crear un diálogo entre la pianista y el bailarín, creando y aportando material nuevo que contribuya a la improvisación pianística.

Matriz Categorial

Matriz Categorial Sesión # 3 Obras: Arreglo Golliwog's Cakewalk y The Little Nigar		
Categorías	Practica	Observaciones
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> Arreglo Golliwog's Cakewalk </div> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los dos Arreglos compositivos con la improvisación del bailarín. 	Bloque rítmico # 1: <ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone el bloque rítmico # 1, compuesto por 4 ejercicios en pulso, división, tresillos de corchea y subdivisión del pulso para Tap, los cuales se ejecutaron en simultaneo con la armonía seleccionada de la parte A' realizada en el piano en tiempos fuertes del compás. ➤ La pianista realiza el bloque rítmico # 1 repitiendo cada ejercicio 4 veces hasta mecanizarlo. 	Bloque rítmico # 1: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Al realizar la armonía en tiempos fuertes y ejecutar con los pies el bloque #1, la repetición constante funciona para estructurar y fijar los ritmos a utilizar en la improvisación posterior.

<p>Bloque Rítmico # 1:</p>	<p>El bailarín propone a la pianista, mantener la armonía en los tiempos fuertes y realizar el bloque rítmico #1 en ordenamientos diferentes seleccionados por la pianista.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Al realizar la armonía en tiempos fuertes y ejecutar con los pies el bloque #1 en ordenamientos diferentes, la pianista presenta un orden distinto en el ritmo armónico y no ejecuta de manera consciente algunos ejercicios en el Tap.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Bloque Rítmico # 2: 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista propone el bloque rítmico # 2, compuesto por 4 ejercicios para Tap en subdivisión binaria y desplazamiento de acentos, los cuales se ejecutaron en simultaneo con la armonía seleccionada de la parte A' realizada en el piano en tiempos fuertes del compás. ➤ La pianista realiza el bloque rítmico # 2 repitiendo cada ejercicio 4 veces hasta mecanizarlo. ➤ El bailarín propone a la pianista, mantener la armonía en los tiempos fuertes y realizar el bloque rítmico # 2, 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Al realizar la armonía en tiempos fuertes y ejecutar con los pies el bloque #2, la repetición constante funciona para estructurar y fijar los ritmos a utilizar en la improvisación posterior.

	<p>repetiendo cada compa 2 veces y luego 1 vez.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone a la pianista ejecutar en tiempos fuertes, 2 progresiones armónicas compuestas por cuatro acordes cada una, en simultaneo se realiza el bloque rítmico # 2 en ordenamientos distintos repitiendo cada ejercicio 4 veces, 2 veces y finalmente 1 vez. 	
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista y el bailarín repiten cada ejercicio 1 vez para mecanizarlos y crear un Groove con los pies, en simultaneo la armonía se realiza en tiempos fuertes. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Al realizar los ejercicios del bloque #2 y realizarlos solo una vez, la pianista tiene dificultad para mantener el ritmo y pulso constante. ➤ Al realizar los ejercicios del bloque # 2 en ordenamientos distintos y en simultaneo ejecutar las progresiones armónicas, la pianista crea en los pies otros ritmos distintos a los propuestos y su ritmo armónico cambia.

<p>Arreglo Tap Little Nigar</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone que la pianista realice Tap realizando los ejercicios rítmicos y pasarlos en simultaneo a los acordes que realiza en el piano dando distintos ordenamientos a los ejercicios 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Hubo discordancia a propósito ya que el bailarín realizaba acentos en pulsos débiles o los desplazaba a tal punto, que en algunas secciones la rítmica que realizaba desde el piano y desde los pies no coincidieran con la rítmica y a acentuación que ejecutaba la pianista.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación musical. <p>Arreglo Golliwog's Cakewalk</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone, realizar un ejercicio rítmico de división ternaria con los pies, explorando con las sonoridades que nos brindaron los materiales utilizados para hacer Tap tales como, la superficie de madera y tapete, esto se ejecuta con el fin de separar sonoramente el 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica corporal fue alta, ya que desde los pies se buscó proporcionar distintos efectos de sonoridades sobre superficies con tapete y madera, esto implicó lograr un equilibrio en el manejo del peso para tocar en el piano de manera cómoda y ejecutar los pasos de Tap.

	<p>acento de los pulsos débiles.</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone realizar un ejercicio rítmico en 12/8 el cual consiste en: <ul style="list-style-type: none"> • Realizar tresillos con los pies, ejecutando el primer pulso en Stamp sobre un tapete y los pulsos 2 y 3 con Step. • El anterior ejercicio se ejecuta en simultaneo con palmas en las manos llevando el pulso y el conteo con la voz. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica corporal fue alta ya que se los ejercicios rítmicos se realizaron solo desde el cuerpo usando movimientos de rotación para una mejor ejecución en el Tap.
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se acentúa con los pies en Stamp sobre el tapete las corcheas 1 y 3, las corcheas 5 y 7 se acentúan en Stamp sobre la madera, las corcheas 9 y 11 se acentúan sobre el tapete. <ul style="list-style-type: none"> • El anterior ejercicio se realiza en simultaneo llevando el conteo del pulso con la voz y las palmas. • El Bailarín sugiere a la pianista retirar las tensiones corporales que ella 	<p>La exploración rítmica corporal fue alta ya que, en base a los movimientos variados de rotación y los acentos desplazados desde los pies, se lograban sonoridades distintas generando sensaciones rítmicas diferentes desde en cuerpo.</p> <p>La aplicación de este ejercicio mostro tensiones corporales en los brazos de la pianista y como consecuencia una compleja fluidez en la ejecución rítmica desde el Tap.</p> <p>La aplicación de este ejercicio mostro dificultad en la disociación que</p>

	<p>presenta en los brazos para que el movimiento con los pies y las rotaciones del cuerpo se realicen de manera más orgánica.</p>	<p>generaba llevar el conteo del pulso con la voz y en simultaneo realizar desplazamiento de acentos con los pies</p>
	<p>2. Se acentúa con los pies en Stamp sobre el tapete las corcheas 1,3 y 5, las corcheas 7,9 se acentúan en Stamp sobre la madera, la corchea 11, se acentúan sobre el tapete.</p> <ul style="list-style-type: none"> • El anterior ejercicio se realiza en simultaneo llevando el conteo del pulso con la voz y las palmas. • El bailarín sugiere a la pianista no visualizar mentalmente el ritmo de este ejercicio, más bien dejarse guiar por la sensación corporal que este le produce. 	<p>Se realiza una alta exploración rítmica corporal donde los movimientos de rotación corporal nos permitieron encontrar nuevas sonoridades desde los pasos de Tap en las dos superficies, desplazando los acentos y dando mayor fluidez al movimiento. Este ejercicio mostro dificultad al momento de visualizar el ritmo para entender donde se encontraban los acentos, sin embargo, la manera de concebir el ritmo desde el cuerpo, desde la inteligencia corporal nos permitió ejecutarlo de forma natural, sin tensiones</p>
	<p>3. El bailarín sugiere realiza en alternancia los 3 ejercicios rítmicos de desplazamiento de acentos, repitiendo la secuencia de duración de cada</p>	<p>Este ejercicio tuvo una exploración rítmica corporal alta, debido a la combinación de los 3 ejercicios rítmicos corporales ya que nos proporcionó sonoridades distintas desde el Tap y sus acentos desplazados.</p>

		ejercicio en dos compases cada uno y luego realizar cada ejercicio solo de un compás.	
		4. La intención de acortar las repeticiones de los 3 ejercicios rítmicos de desplazamiento de acentos se realiza con el fin de hallar un Groove e improvisar desde el piano sobre esta sensación rítmica.	La realización de los 3 ejercicios rítmicos corporales con desplazamiento tuvo sus dificultades al acortar la repetición de cada uno, debido a que se debe mecanizar y mantener el ritmo resultante llamado Groove.
Arreglo Tap Little Nigar		<ul style="list-style-type: none"> • Se realiza el pulso en los pies y en simultaneo se ejecutan los siguientes ritmos con las palmas a manera de eco: <ul style="list-style-type: none"> • Pulso, división, tresillos de corchea con división y subdivisión, semicorchea. • Los anteriores ejercicios se realizan en diversos ordenamientos. • Los anteriores ejercicios se llevan a cabo con los pies y el pulso con las palmas. 	La exploración rítmica es alta ya que se encontraron patrones que nos sirvieron de Groove para improvisar en el piano y en simultaneo se hallaron tímbricas con las palmas y pies que nos sirvieron para la improvisación en piano y Tap.
	1. Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación musical.		

	El bailarín propone a la pianista realizar un compás en métrica 4/4 sobre cuatro acordes y en simultaneo, improvisar con Tap utilizando los ejercicios rítmicos anteriormente vistos.	La exploración rítmica fue alta debido a que surgieron ejercicios rítmicos nuevos e Tap a partir de los que se practicaron previamente.
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento. Obra: Arreglo Golliwog's Cakewalk y The Little Nigar.	El bailarín propone a la pianista realizar el Bloque rítmico # 2. Realizando acentos en diferentes semicorcheas en la subdivisión del pulso para trabajar la obra Golliwog's Cakewalk. El bailarín propone a la pianista realizar desplazamiento de acentos en 12/8 con Los pies en la obra The Little Nigar.	El desplazamiento de acentos se evaluó como frecuente y poco complejo ya que estos ejercicios rítmicos se repitieron constantemente en la sesión, sin embargo, en la repetición, hubo dificultad al agregarle el elemento nuevo de desplazar acentos.
Disociación Rítmica en la relación música-movimiento	El bailarín propone a la pianista, realizar desplazamiento de acentos en 12/8 con Los pies en la obra The Little Nigar y en simultaneo marcar el pulso con las palmas.	Esta disociación en la pianista fue evaluada como frecuente y poco compleja ya que la disociación fue repetitiva, sin embargo, la pianista no logro realizar de manera pronta los giros corporales que permitían un mejor desarrollo del ejercicio.
Exploración rítmica corporal y pianística en la improvisación musical.	El bailarín propone 2 bloques de ejercicios rítmicos a la pianista para realizarlos desde el cuerpo.	Esta exploración corporal en la pianista fue evaluada como alta, ya que el bailarín propone pasar ejercicios rítmicos por grados de dificultad progresivos desde el cuerpo en la pianista.

Comunicación entre la instrumentista y el bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio.	La comunicación del bailarín y la pianista se mantuvo a lo largo de la sesión ya que la pianista imitaba los ejercicios rítmicos que el bailarín propuso.	La comunicación entre bailarín y pianista fue evaluada como alta ya que la pianista centro su concentración en imitar y ser receptiva a las propuestas del bailarín.
--	---	--

En el desarrollo de patrones rítmicos desde el cuerpo se hace necesario que, las repeticiones y representaciones mentales de los ritmos se efectúen con menos frecuencia ya que, esto ocasionó tensiones en los brazos, dificultad en los movimientos de rotación del cuerpo y problemas de disociación rítmica, lo cual nos llevó a reflexionar acerca del uso de la inteligencia corporal, sensorial y así aplicarla para elaborar con mayor facilidad, modelos rítmicos desde el cuerpo y el instrumento. En conclusión, al destrabar el cuerpo de las tensiones, de la dificultad en los movimientos de rotación del cuerpo y de la dificultad disociativa rítmica; podemos agregar a nuestra practica improvisatoria, elementos rítmicos nuevos por grados de dificultad como acentos, sincopas y Groove, con el fin de modificar y crear nuevo material a partir de los recursos ya asimilados en las obras musicales.

Matriz Categorical/Sesión 4 Obra: Golliwog's Cakewalk -C. Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Practica	Observaciones

<p>Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los arreglos compositivos y la improvisación pianística, con la improvisación del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La sección inicia con la propuesta rítmica del bailarín la cual consiste en que la pianista marque el pulso desde el Tap y con la mano derecha realice melodías al estilo Swing, este ejercicio se repitió 4 compases ➤ El bailarín propone a la pianista acentuar el pulso dos y cuatro desde el Tap y con la mano derecha realizar melodías al estilo swing, este ejercicio se repitió 4 compases ➤ el bailarín propone a la pianista realizar los dos ejercicios anteriores repitiéndolos dos veces y luego solo una vez hasta crear un Groove que le permita seguir improvisando con la mano 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La concordancia del tiempo en la pianista se evaluó como concordante ya que realizó ejercicio rítmico sobre el pulso y en simultaneo el bailarín uso esta concordancia para que ella afianzara motivos rítmicos y lograra establecer un pulso ➤ La concordancia del tiempo de la pianista al resumir las repeticiones de los ejercicios rítmicos propuestos por el bailarín fue discordante ya que se le dificulto llevar el pulso mientras realizaba los ejercicios rítmicos. Esto dificulto el
---	--	--	---

		<p>derecha melodías al estilo Swing.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Los anteriores ejercicios rítmicos se realizaron primeramente con semicorcheas en la mano derecha y con el pie se acentuaba la semicorchea dos y cuatro, posteriormente se procedió a remplazar las semicorcheas de la mano derecha por melodías al estilo Swing. ➤ Los ejercicios rítmicos anteriores después de haberlos practicado en el piano tuvieron acompañamiento rítmico realizado por el bailarín desde el Tap, el cual imito los motivos rítmicos de la pianista para ayudarla a afianzar los Groove que ella estaba creando. 	<p>ensamble del bailarín y la pianista durante el ensayo.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Al realizar la melodía de los compases 8 y 10 al estilo Swing el tiempo fue concordante con relación a los patrones rítmicos que el bailarín realizaba desde el Tap la intervención del bailarín sirvió para que la pianista pudiera tocar esta sección al estilo Swing. ➤ La pianista presenta discordancia en el tiempo al momento en que realiza variaciones de las melodías extraídas del material A y B. ➤ La pianista presenta discordancia en el tiempo al momento
--	--	--	---

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone a la pianista realizar la melodía del compás 8-10 en tiempo tético, anacrusico y en simultaneo llevar el patrón rítmico de la mano izquierda, es decir, corcheas, luego propone realizar la misma melodía con un seisillo de semicorchea en la mano derecha. ➤ El bailarín propone a la pianista realizar un método de acompañamiento llamado Walking el cual consiste en realizar una melodía en negras con la mano izquierda, y en simultaneo hacer una melodía con la mano derecha en contratiempo, el bailarín ayuda a la pianista a reforzar este acompañamiento a través del Tap y patrones rítmicos que apoyaban este ritmo 	<p>de interpretar la sección a al estilo Swing debido a que tenía mecanizada la mano izquierda y nunca había tocado esta sección de diferentes maneras</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ El tiempo de la pianista fue concordante al momento de realizar la improvisación rítmica ya que la armonía de la mano izquierda en los tiempos fuertes del compás, le ayudo a mantener un pulso estable.
--	--	---	---

		<ul style="list-style-type: none">➤ El bailarín propone a la pianista extraer material melódico y rítmico de la sección A y B con el fin de que ella logre improvisar atreves de los materiales ya conocidos➤ El bailarín propone a la pianista realizar la sección A al estilo Swing y retirar algunas notas de la mano izquierda de los compases 8 y 10➤ La pianista tiene un primer acercamiento de improvisación libre y el bailarín la ayuda a afianzar motivos rítmicos desde patrones rítmicos en el Tap.	
--	--	--	--

<p>Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Constante 2. Intermedia 3. Inconstante 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone a la pianista realizar los compases 14, 15, 16, 17 con seisillos de corchea y en el compás 57, 58, 59 propone hacer aumentación rítmica en la melodía del bajo 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La variación motivica que realiza la pianista es evaluada como intermedia ya que extrajo algunos compases para realizar variaciones como aumentación y disminución rítmica
<p>Uso de la síncopa característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente 2. Poco frecuente 3. No frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín realiza algunas sincopas rítmicas desde el Tap al momento en que la pianista logra establecer un Groove para las improvisaciones 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El uso de la síncopa en el bailarín se evaluó como poco frecuente ya que la pianista necesito de su ayuda para llevar un pulso estable y así afianzar rítmicas improvisadas por ella. ➤ El uso de la síncopa en la instrumentista fue evaluado como no frecuente ya que en la sesión se concentró en trabajar afianzamientos rítmicos y mantener un

			pulso estable que le permitiera a ella y al bailarín ensamblar las improvisaciones.
Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<p>➤ La comunicación entre la pianista y el bailarín fue frecuente ya que el bailarín busco recursos rítmicos desde la danza para explicar motivos rítmicos o acompañamientos que la pianista debía hacer en su instrumento.</p>	<p>➤ La comunicación en ocasión entre la pianista y el bailarín fue evaluada como alta desde la perspectiva del dialogo para comprender secciones de la obra y motivos rítmicos que podían realizarse en el instrumento, en esta sección no hubo momentos extensos de ensamble</p>

<p>Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín realizo exploración rítmica corporal desde la palma y los pies para acercar a la pianista a variaciones rítmicas que podían aplicarse al material que ella realizaba en su instrumento ➤ La pianista realiza exploración rítmica a través de melodías y acordes que propone en la sección de improvisación 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica corporal del bailarín se evaluó como medio debido a que ayudo a la pianista para encontrar nuevos motivos rítmicos desde los materiales que ella había memorizado en su instrumento ➤ La exploración rítmica corporal de la pianista se evaluó como baja ya que en esta sección se dedicó a imitar los patrones rítmicos propuesto por el bailarín, ➤ La exploración rítmica en el piano fue evaluada como baja ya que en esta sección imito patrones rítmicos
---	--	---	---

			propuestos por el bailarín.
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín realiza desplazamiento de acento sobre la subdivisión del pulso en semicorcheas para acercarse a la pianista a tocar en el estilo Swing. ➤ la pianista realiza desplazamiento de acentos desde la subdivisión del pulso en semicorcheas para encontrar un Groove rítmico que le permitiera improvisar sobre los materiales extraídos de la parte A, B y realizar finalmente una improvisación libre. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Los desplazamientos rítmicos corporales del bailarín fueron evaluados como frecuentes y poco complejos ya que ayudó a la pianista desde la sensación rítmica corporal a realizar los desplazamientos que él propuso durante la sesión. ➤ los desplazamientos de acentos de la pianista fueron evaluados como no frecuentes ya que en esta sección se dedicó a imitar algunos desplazamientos que el bailarín proponía y afianzarlos
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín realiza disociación rítmica desde el Tap para 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La disociación rítmica por parte

Disociación rítmica en la relación Música-Movimiento.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. 3.no frecuente 	<p>enriquecer el acompañamiento en el ensamble con la pianista</p> <p>➤ La pianista realiza disociación rítmica al establecer un Groove con los pies y explorar melodías con pulso de negra división tresillo de corchea y subdivisión del pulso en la mano derecha y con los pies.</p>	<p>del bailarín fue evaluada como frecuente y compleja ya que utilizo pasos de Tap en el estilo Shuffle para enriquecer el acompañamiento rítmico.</p> <p>➤ La disociación rítmica en la pianista se evaluó como frecuente y poco compleja ya que en esta sección se dedicó a imitar patrones rítmicos propuestos por el bailarín para afianzarlos y crear un Groove para acompañar después la improvisación desde el instrumento y en el Tap.</p>
---	--	---	--

En esta sesión se evidencia que, la pianista y el bailarín tienen distintos niveles cognitivos desde su instrumento y en la práctica improvisatoria, esto ocasionó que el bailarín centrara su atención en ayudar a la pianista a desarrollar y elaborar variaciones rítmicas, desplazamiento de acentos, disociación rítmica- corporal, concordancia y discordancia en el tiempo. debido a esto, el bailarín no tuvo el tiempo suficiente para desarrollar aspectos de mayor dificultad que complejizaran el ensamble y la improvisación, de acuerdo a esta experiencia, se observa la importancia de la guía de un individuo, que haya explorado la

improvisación con mayor profundidad, desde diferentes ámbitos, en este caso, el bailarín quien a través de sus vivencias, exploro la improvisación desde la música y la danza, fue el individuo que logro acercar a la pianista desde dos lenguajes que la estimularon a crear desde la improvisación.

Matriz Categorical/Sesión 5 Obra: Golliwog's Cakewalk-C. Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Practica	Observaciones
Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los Arreglos compositivos y la improvisación pianística, con la improvisación del bailarín.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito 	<p>➤ La pianista realiza la improvisación desde el piano con los materiales extraídos de la parte A y B, en simultaneo el bailarín afianza su intervención desde el Tap.</p>	<p>➤ la concordancia del tiempo musical del bailarín hacia la instrumentista fue discordante ya que el bailarín debía afianzar, las subdivisiones del pulso y acoplarlas a la velocidad de la pianista.</p>

<p>Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Constante 2. Intermedia 3. Inconstante 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista afianza las variaciones rítmicas aplicadas en los compases 14-17, 57-59. ➤ El bailarín realiza variaciones rítmicas sobre los motivos realizados por la pianista. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Las variaciones rítmicas de la pianista son evaluadas como constantes ya que, para improvisar, ella aplica de manera continua dichas variaciones a los materiales extraídos de la parte A y B. ➤ Las variaciones rítmicas del bailarín son evaluadas como constantes ya que imita los motivos y variaciones de la pianista de manera continua y propone nuevas variaciones del material que la pianista está presentando desde su instrumento.
<p>Uso de la síncope característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente 2. Poco frecuente 3. No frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza melodías sincopadas en la improvisación. ➤ El bailarín realiza sincopas rítmicas en algunas secciones de la improvisación con el fin de crear la sensación de salirse 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La sincopas utilizadas por la pianista se evaluaron como frecuentes ya que se le dificulto realizar la disociación rítmica entre la mano izquierda y la síncope

		del pulso para luego volver a él.	<p>melódica de la mano derecha.</p> <p>➤ La sincopa usada por el bailarín se evaluó como poco frecuente ya que, en la sesión, le dio espacio a la pianista para afianzar el Groove en el piano.</p>
Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<p>➤ El bailarín mantuvo en toda la sección una comunicación activa hacia la pianista al momento de ensamblar, la improvisación del Tap con la improvisación del instrumento.</p> <p>➤ La comunicación de la pianista hacia el bailarín se mantuvo en algunas secciones de la obra.</p>	<p>➤ La comunicación del bailarín de bailarín con la pianista se evaluó como alta ya que prestó mayor atención a las propuestas rítmica melódicas y armónicas que realizaba la pianista.</p> <p>➤ La comunicación de la pianista hacia el bailarín fue evaluada como baja ya que centró su concentración en la aplicación de recursos rítmicos a la improvisación</p>

			y a la creación del nuevo material melódico y rítmico.
Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín propone como ejercicio de estudio tocar con la mano derecha semicorcheas y con la mano izquierda acentuar en simultaneo y en diferentes ordenamientos algunas semicorcheas de la mano derecha. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica en el piano fue evaluada como alta ya que el ejercicio rítmico propuesto por el bailarín funciono para encontrar Groove's rítmicos. ➤ La exploración rítmica corporal de la pianista fue evaluada como media ya que la sesión la dedico a explorar más desde el piano ➤ La exploración rítmica del

			<p>bailarín fue alta y se mantuvo en toda la sesión con el fin de ayudar a la pianista a afianzar nuevos motivos rítmicos que surgían en el ensamble ente bailarín y la pianista.</p>
<p>Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza desplazamiento de acentos desde la variación rítmica aplicada en los compases 57-59 y efectúa desplazamientos de acento al tocar la improvisación con los materiales de la sección A y B en el estilo Swing. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El desplazamiento de acentos de la pianista fue evaluado como frecuente y poco complejo ya que no realizó variaciones de desplazamiento de acentos diferentes a la sección anterior. ➤ El desplazamiento en el bailarín se evaluó como frecuente y poco complejo ya que en esta sección se dedicó a imitar el desplazamiento de acentos que realizaba la pianista con el fin de afianzar el Groove que emergía de la

			interpretación de la instrumentista.
Disociación rítmica en la relación Música-Movimiento.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3.no frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza disociación rítmica con sus manos desde los motivos rítmicos a los cuales les aplico variaciones. ➤ El bailarín realiza disociaciones desde el Tap para acompañar a la pianista en las improvisaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La disociación rítmica de la pianista fue evaluada como frecuente y poco compleja ya que en esta sección se dedicó a afianzar las disociaciones estudiadas previamente a los encuentros con el bailarín. ➤ La disociación rítmica del bailarín fue evaluada como frecuente y compleja ya que a través del Tap imito por niveles de dificultad los motivos rítmicos que realizaba la pianista hasta complejizarlos

Matriz Categorical/ Sesión 5 Obra: the Little Nigar-C. Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Practica	Observaciones
Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio	4. Alta 5. Media 6. Baja	➤ La pianista toca algunas secciones que el bailarín le solicita con el fin de, afianzar esas partes de la obra y así determinar la entrada del bailarín desde el Tap en la improvisación pianística.	➤ La comunicación de la pianista hacia el bailarín se evaluó como alta. Durante la explicación de una sección que el bailarín requería escuchar para saber cómo intervenir desde el Tap.
Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.	4. Alta 5. Media 6. Baja	➤ El bailarín propone a la pianista utilizar como recurso sonoro el baile Tap sobre la arena.	➤ La exploración rítmica corporal del bailarín se evaluó como baja, ya que en esta obra no se exploró desde el Tap la parte rítmica.

Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<p>4. Frecuente y compleja</p> <p>5. Frecuente y poco compleja</p> <p>6. no frecuente</p>	<p>➤ El bailarín y la pianista realizan desplazamiento de acentos a los motivos rítmicos nuevos, creados a partir de la improvisación</p>	

En la sesión 5 se analiza que, la comunicación y receptividad dentro de la práctica improvisatoria, da como resultado la creación de nuevo material musical como variaciones rítmicas, desplazamiento de acentos, sincopas, transición de secciones, que surgen a partir de elementos fijos ya establecidos en el ensamble, esta comunicación del bailarín hacia la pianista, la ayuda a encontrar el Groove, desde el cual las improvisaciones se desarrollarían. Por otro lado, el bailarín sin ser pianista, lograba comunicar desde sonidos con la voz, cuerpo y movimientos corporales los Groove's interiorizados por él y así, lograr transmitirlos para su aplicación posterior.

Matriz Categorical/Sesión 6 Obra: the Little Nigar-C. Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Practica	Observaciones
Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los Arreglos compositivos y la improvisación pianística, con la improvisación del bailarín.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito 	<p>➤ La pianista realiza en su instrumento la improvisación con materiales extraídos de la parte A y el bailarín realiza motivos rítmicos sobre la improvisación de la pianista.</p>	<p>➤ La concordancia del tiempo musical de la pianista hacia el bailarín se evaluó como concordante ya que se mantuvo en un pulso estable al igual que el bailarín en su improvisación.</p>
Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Constante 2. Intermedia 3. Inconstante 	<p>➤ La pianista realiza variación del motivo melódico del compás 8 al 10 en tiempo anacrónico y tético, luego realiza seisillo de semicorchea con el mismo motivo melódico y en el compás 20- 22, realiza Groove's con la armonía de estos compases.</p>	<p>➤ La variación de los motivos rítmicos en la pianista fue evaluada como intermedia ya que se mantuvo en un pulso estable, la variación motivica del bailarín se evalúa como constante debido a que no solo imito los motivos de la pianista si no que variaba dichos</p>

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín realiza imitaciones de los motivos rítmicos improvisados por la pianista y propone desde el Tap nuevas variaciones rítmica a estos motivos. 	<p>motivos en la interpretación de toda la improvisación.</p>
<p>Uso de la síncopa característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente 2. Poco frecuente 3. No frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza armonía sincopada en la improvisación con los materiales melódicos extraídos de los compases 20-22 y el bailarín realiza sincopas rítmicas en algunas secciones de la improvisación en especial en las secciones donde la pianista mantiene un Groove rítmico estable. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La síncopa usada por la pianista fue evaluada como poco frecuente ya que ella percibe que hicieron falta más sesiones con el bailarín. ➤ El uso de la síncopa en el bailarín fue evaluado como frecuente ya que aplicaba patrones rítmicos sincopados en simultaneo con el Groove rítmico que la pianista proponía.
<p>Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ En la interpretación de la pieza y la ejecución del bailarín desde el Tap se acordaron algunos cambios de tipo rítmico melódico en la improvisación. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La comunicación se evaluó como alta ya que se estudió por secciones la pieza para definir la estructura de la misma. La

			pianista y el bailarín fueron receptivos a los cambios que proponían desde ambos instrumentos.
Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El bailarín afianzo los motivos rítmicos realizados en las secciones pasadas, agregando algunas variaciones rítmicas. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica corporal del bailarín y la pianista se evaluó como medio ya que en esta sesión se afianzo motivos rítmicos de las sesiones anteriores y se aplicó algunas variaciones rítmicas.
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza acentos en el pulso 2 y 4 desde el Tap para acompañar la improvisación libre y el bailarín realizo desplazamiento de acentos en algunas secciones de la improvisación. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El desplazamiento de acentos en la pianista y el bailarín se evaluó como frecuente y poco complejo debido a que esta sesión se trabajó afianzamiento rítmico y sobre este, se desplazaron los acentos de algunas figuras rítmicas.

<p>Disociación rítmica en la relación Música-Movimiento.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 	<p>➤ La pianista al realizar la improvisación desde su instrumento realizo patrones rítmicos con acordes y en simultaneo realizo desplazamiento de acentos desde el Tap. El bailarín estuvo realizando disociación rítmica con sus pies en toda la improvisación.</p>	<p>➤ La disociación rítmica entre el bailarín y la pianista se evaluó como frecuente y compleja y frecuente y poco compleja, ya que la pianista desarrollo rítmicas sencillas desde el instrumento y desde el Tap, en cambio el bailarín realizo disociaciones desde figuras rítmicas muy sencillas hasta complejizarlas.</p>
--	--	---	---

<p>Matriz Categorical/ Sesión 6 Obra: Golliwog's Cakewalk -C. Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento</p>			
<p>Categorías</p>	<p>Valoración</p>	<p>Practica</p>	<p>Observaciones</p>

<p>Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los Arreglos compositivos y la improvisación pianística, con la improvisación del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista toca la improvisación junto con la sesión A y B al estilo swing y el bailarín de Tap la acompaña con patrones rítmicos que posteriormente se complejizaron. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se evalúa el tiempo del bailarín como concordante y discordante a propósito, ya que realiza variaciones agógicas cuando la pianista realiza un Groove estable desde su instrumento.
<p>Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Constante 2. Intermedia 3. Inconstante 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza variaciones rítmicas en los compases 57-59 y 14-17. ➤ El bailarín realiza variaciones rítmicas sobre los motivos propuestos por la pianista. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Las variaciones de los motivos rítmicos en la pianista y el bailarín se evalúan como constantes ya que la pianista modifica a nivel rítmico y armónico los motivos extraídos de la parte A y B. El bailarín complejiza desde el Tap los motivos realizados por la pianista en la improvisación.

<p>Uso de la síncopa característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente 2. Poco frecuente 3. No frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista realiza sincopas melódicas y armónicas en la improvisación libre y el bailarín realiza sincopas rítmicas en algunas secciones de las improvisaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El uso de síncopa en el bailarín y la pianista se evalúa como frecuente ya que en la parte de la improvisación se aprovecha este recurso con el fin de generar nuevas sensaciones rítmicas contratantes. ➤ Se mezclan los ritmos sincopados con melodías en tiempo estable.
<p>Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La comunicación entre el pianista y el bailarín fue compleja al momento de ensamblar y unir todas las secciones. ➤ La comunicación del bailarín hacia la pianista se mantuvo todo el tiempo ya que el bailarín extraía materiales rítmicos que más adelante realizaba desde el Tap para tener puntos de encuentro durante la improvisación con la pianista. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La comunicación del pianista y el bailarín se evaluó como baja debido a que la pianista centro su concentración en ejecutar la obra sin errores y realizar la improvisación de manera continua. ➤ La comunicación del bailarín hacia el pianista se evalúa como alta ya que tomo

			<p>materiales creados por la pianista para repercutirlos desde el Tap y realizar las respectivas variaciones durante la interpretación e improvisación de la instrumentista .</p>
<p>Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista extendió al Groove realizado en la improvisación para acompañarse rítmicamente. ➤ El bailarín exploró rítmicamente desde el Tap variaciones rítmicas que podría realizar en las improvisaciones . 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica en el piano fue media debido a que el material rítmico no se modificó sino más bien se extendió en algunas secciones desde el Tap. ➤ La exploración rítmica del bailarín se evaluó como media ya que reutilizo los materiales rítmicos hechos en las anteriores acciones y agrego algunas variaciones rítmicas y

			sonoras desde el Tap.
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La pianista acentúa desde el Tap el pulso 2 y 4 para crear así un Groove que le permite a improvisar en el instrumento ➤ El bailarín realiza desplazamiento de acentos en simultanea la pianista realiza un Groove estable para que ambos puedan improvisar. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El desplazamiento de acentos entre el bailarín y la pianista se evalúa como frecuente y complejo, frecuente y poco complejo debido a que la pianista mantiene el desplazamiento de acentos bajo las divisiones del pulso básicas a comparación del bailarín que realiza desplazamiento de acentos desde las divisiones del pulso básicas hasta complejizarlas.

En la sesión 6, se analiza que los 6 encuentros no fueron suficientes para desarrollar con mayor grado de complejidad síncopas, desplazamiento de acentos, motivos rítmicos y variaciones agógicas, ya que es importante darle tiempo a la interiorización de elementos que emergieron durante la clase, de esta manera, esta sesión fue dedicada al

afianzamiento de cada categoría y el establecimiento de la estructura de las obras para la muestra final.

Matriz Categorical/Muestra Final/Sesión 7			
Obra: The Little Nigar-C. Debussy.			
Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Práctica	Observaciones
Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los Arreglos compositivos y la improvisación pianística, con la improvisación del bailarín.	1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito	➤ El bailarín y la pianista comparten motivos rítmicos donde el tiempo es concordante, sin embargo, en algunas secciones improvisatorias el Bailarín realiza motivos rítmicos discordantes con el tiempo de la pianista hasta que vuelve a realizar Tap en un tiempo concordante al de la pianista.	➤ La concordancia en el tiempo musical se evaluó por secciones desde la entrada del bailarín en las partes B, C, A y B en estilo Swing, improvisación con materiales extraídos de la parte A e improvisación libre. ➤ La parte B fue evaluada como discordante a propósito, desde la entrada del bailarín con los pasos de Tap fuera de tiempo y la improvisación con la arena que evocó esta sección del piano. ➤ La parte C fue evaluada como discordante a propósito, el bailarín realiza

			<p>movimientos sin precisión rítmica con el pie, extrae sonoridades con la arena y realiza algunos fragmentos de los motivos rítmicos que realizará más adelante en la parte A y B.</p> <p>➤ La parte A Y B en estilo Swing fue evaluada como concordante, debido a que el bailarín imita algunos motivos rítmicos de la pianista y los ejecuta en simultáneo, refuerza el Groove por medio de la danza Shuffle, invitando a la pianista a realizar su interpretación en estilo Swing, seguidamente también estás dos secciones (A y B), fueron evaluadas como discordantes a propósito para generar la sensación de</p>
--	--	--	--

			<p>que el bailarín se está saliendo lentamente del pulso y luego regresa nuevamente a establecer el Groove.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ La improvisación con los materiales de la pieza, extraídos de la parte (A) fueron discordantes a propósito, debido a que la pianista realizó el motivo de los compases (8-10) en tiempo Tético, Anacrusico y tomo la armonía de los compases 20 y 22 para crear un Groove discordante con los pasos de Tap del bailarín, a partir de la sensación rítmica que obtuvo de la improvisación del bailarín. • La improvisación también fue evaluada como concordante ya que la pianista se acopló al
--	--	--	--

			<p>tiempo del Groove del bailarín.</p> <p>➤ La Improvisación libre se evaluó como concordante en cuanto a la pianista, ya que estableció un Groove en la mano izquierda con los acordes. Además, tuvo pequeñas variaciones a nivel rítmico, se mantuvo constante en el pulso, al igual que el bailarín, se mantuvo en el pulso con Groove rítmicos, acoplándose a la Improvisación de la pianista.</p>
<p>Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Constante 2. Intermedio 3. Inconstante 		<p>➤ La variación en la pianista y bailarín fue constante, la pianista realizó variaciones ritmo melódicas de motivos extraídos de la pieza, el bailarín los imitaba desde el Tap y realizaba variaciones rítmicas.</p>

<p>Uso de la síncopa característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente 2. Poco frecuente 3. No frecuente 		<ul style="list-style-type: none"> ➤ El uso de la síncopa en la improvisación por parte de la instrumentista fue evaluado como poco frecuente ya que ella percibe que faltaron más encuentros con el bailarín y más exploración de los materiales rítmicos y motivicos que puede ofrecer la obra. ➤ El uso de la síncopa en el bailarín fue evaluada como frecuente, ya que realizo síncopas rítmicas y uso desplazamiento de acento.
<p>Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 		<ul style="list-style-type: none"> ➤ La comunicación de la pianista hacia el bailarín fue evaluada como media ya que presento dificultad para indicar secciones importantes como entradas del bailarín, repetición, finales de sección, intensidad dinámica y agógicas.

			<ul style="list-style-type: none"> ➤ La comunicación del bailarín hacia la pianista fue evaluada como alta, estuvo atento a los cambios armónicos, melódicos, rítmicos, agógicos y dinámicos durante la interpretación de la obra al estilo Swing y en la improvisación.
<p>Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alta 2. Media 3. Baja 		<ul style="list-style-type: none"> ➤ La exploración rítmica corporal de la pianista en escena fue Baja, debido al poco tiempo que uso para explorar desde el cuerpo la improvisación, sin embargo, la exploración rítmica en el instrumento fue media ya que utilizo recursos de complejidad media tales como: variación rítmica del motivo ritmo melódico extraído de los compases (8-10), Sincopas

			<p>armónicas extraídas de los compases (20-22).</p> <p>➤ La exploración rítmica corporal del bailarín fue alta, realizó deslizamientos con los pies sobre la arena y percusión corporal desde el Tap, ejecutando saltos, palmas, variaciones rítmicas de los motivos que la pianista efectuaba desde su instrumento.</p>
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frecuente y compleja 2. Frecuente y poco compleja 3. no frecuente 		<p>El desplazamiento de acentos de la pianista fue evaluado como frecuente y poco compleja, ya que realizó desplazamiento sobre pulso en negra, división del pulso, subdivisiones binarias en semicorchea, tresillo de corchea sobre el piano y en el Tap.</p> <p>➤ El desplazamiento de acentos en el bailarín se evaluó como frecuente y compleja debido a que, en su práctica diaria como bailarín,</p>

			<p>ha interiorizado diversas rítmicas desde el Tap, de esta manera realizar modificaciones como desplazar acentos le es más fácil.</p>
<p>Disociación rítmica en la relación Música-Movimiento.</p>	<p>1. Frecuente y compleja</p> <p>2. Frecuente y poco compleja</p> <p>3. no frecuente</p>		<ul style="list-style-type: none"> ➤ La disociación rítmica del bailarín se evaluó como Frecuente y compleja ya que tomo motivos que la pianista ejecuto para aplicar variaciones rítmicas desde el Tap con disociaciones en dos pies. ➤ La disociación rítmica de la Pianista fue evaluada como frecuente y poco compleja, debido a que en esta obra solo realizo disociación desde su instrumento bajo figuras rítmicas sencillas que la acercaron finalmente a establecer un Groove rítmico

			para la improvisación de ella junto con el bailarín.
--	--	--	--

En la sesión 7 se analizó que, los recursos sonoros utilizados por el bailarín como la arena, percusión corporal, sonidos con la voz y Tap desde la danza Shuffle, estimularon a la pianista, acercándola al estilo en el cual debía improvisar, de igual manera, el bailarín al tomar materiales extraídos de la pieza crea la base rítmica en base a las sensaciones corporales que estos materiales le suscitaron. Dichos materiales extraídos de la pieza, al ser imitados entre bailarín y pianista, crean un lenguaje entre ambos que les permite elaborar modificaciones al material inicial, sin embargo, la pianista y el bailarín en la práctica, perciben que se necesitó más sesiones para desarrollar una comunicación más efectiva entre ellos y para explorar rítmicamente desde el cuerpo e instrumento las variaciones del material ya conocido.

Matriz Categorical/Muestra Final/Sesión 7			
Obra: Golliwog's Cakewalk-C.			
Debussy. Arreglo Compositivo-Gabriela Sarmiento			
Categorías	Valoración	Practica	Observaciones
Concordancia del tiempo musical entre la interpretación de los Arreglos compositivos y la improvisación	1. Concordante 2. Discordante 3. Discordante a propósito	➤ La pianista realiza la sección de improvisación hasta definir el Groove desde el Tap, en ese momento el bailarín interviene	➤ En escena, la concordancia del tiempo musical entre la improvisación del bailarín con la improvisación pianística, fue

<p>pianística, con la improvisación del bailarín.</p>		<p>desde el Tap realizando patrones rítmicos improvisados, imitando motivos rítmicos que realiza la pianista y realizando variaciones de esos motivos.</p>	<p>evaluada como concordante y discordante a propósito, al momento en que el bailarín realiza ritmos sincopados, imitación rítmica y desplazamiento de acentos superpuestos a los motivos ritmo melódicos de la pianista.</p>
<p>Variaciones de los motivos rítmicos tomados de los arreglos compositivos en la improvisación del instrumentista y bailarín sobre las piezas.</p>	<p>1. Constante 2. Intermedia 3. Inconstante</p>	<p>➤ La pianista realiza una variación ritmo melódica en los compases (12-17) (57-59) realizando seisillos de semicorchea, tresillos, corchea Swing, aplicando las siguientes técnicas de desarrollo motivico: aumentación, disminución rítmica, omisión y fragmentación.</p>	<p>➤ Las variaciones de los motivos fueron constantes, el motivo inicial de la pieza original en los compases (12-17) se realizó con las siguientes técnicas de desarrollo motivico tales como disminución rítmica, omisión y fragmentación.</p> <p>➤ Los compases 57-59 se realizaron bajo una técnica de acompañamiento llamada Walking, donde se realizó aumentación rítmica en la mano</p>

			derecha, convirtiendo en negras las corcheas, y ejecutando el motivo #2 desde el tiempo fuerte, en simultáneo, la mano derecha realiza acordes en contratiempo para añadir variedad a este acompañamiento.
Uso de la síncopa característica del estilo ragtime en la improvisación pianística y del bailarín.	<p>4. Frecuente</p> <p>5. Poco frecuente</p> <p>6. No frecuente</p>	La pianista realiza melodías con sincopa, tomando fragmentos pequeños de la obra original en el compás 26 y extrae material rítmico y melódico de la sección A en el compás (14-17), Para aplicar aquellos ritmos con sincopa, practicados en las sesiones anteriores desde el piano y el Tap.	<p>➤ En la improvisación libre en el piano y en el bailarín, se hizo uso frecuente de las sincopas mixtas a nivel rítmico y melódico.</p> <p>➤ En la improvisación sobre el material de la parte A y B, el bailarín hizo uso de sincopas regulares, irregulares, la pianista realizó con frecuencia sincopas regulares con el motivo melódico del compás 26.</p>

<p>Comunicación entre el instrumentista y bailarín en el acto interpretativo e improvisatorio</p>	<p>4. Alta 5. Media 6. Baja</p>	<p>➤ La comunicación del bailarín hacia la pianista se mantuvo durante todo el acto interpretativo a nivel visual y corporal, sin embargo, la comunicación de la pianista hacia el bailarín en escena no fue constante.</p>	<p>➤ En escena, la comunicación de la pianista hacia el bailarín fue media, esto se debe a qué en el momento de la práctica individual con el instrumento, algunos elementos como la escucha, el lenguaje musical y gestual con otros individuos, no es desarrollado constantemente y esto afecta la comprensión de algunos desarrollos motivicos y finales de frases que el bailarín proponía hacer como puntos de encuentro o puntos culminantes para desarrollar la improvisación.</p>
---	---	---	---

			<p>➤ En escena, la comunicación del bailarín hacia la pianista fue alta, debido a la constante interacción que ha tenido a lo largo de sus vivencias grupales con otros bailarines y músicos. Como compositor musical y dancístico, el bailarín comparte a la pianista sus experiencias con composiciones propias, donde él pasa la música primero al cuerpo desde el movimiento, así logra primeramente traducir desde las sensaciones corporales sus ideas musicales y posteriormente salirse de los esquemas de la pieza original para dar paso a la improvisación</p>
--	--	--	---

			enriqueciendo la obra con materiales de la misma.
Exploración rítmica corporal y pianística para la improvisación.	<p>7. Alta</p> <p>8. Media</p> <p>9. Baja</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ En escena, durante la interpretación de las obras, la exploración rítmica corporal en la pianista no fue constante, los ritmos corporales fueron repetitivos. ➤ La exploración rítmica en el instrumento fue alta, debido a que aplico los bloques rítmicos propuestos en las sesiones para realizar variaciones y transformaciones de los materiales rítmicos, melódicos y armónicos 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ En escena, la exploración rítmica corporal fue evaluada en nivel medio desde el Tap para la pianista, debido a que realizo patrones rítmicos previamente practicados hasta llegar al Groove con los pies, sin embargo, a partir de ese Groove, el cuerpo realizo un balanceo y un movimiento de cabeza sin preparación, que se mantuvo hasta el final.

		<p>extraídos de las piezas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1175 201 1419 1587">➤ En escena, la exploración rítmica corporal por parte del bailarín fue alta, tomo motivos rítmicos de la improvisación que la pianista estaba realizando, los imitó y realizó variaciones rítmicas y variaciones tímbricas con los pasos de Tap, empleando deslizamientos sobre la madera y saltos, además, utilizo las palmas marcando el final de frases musicales y realizó respuestas rítmicas a motivos que la pianista improviso. <li data-bbox="1175 1633 1419 1896">➤ En escena la exploración rítmica con el instrumento fue alta, en la improvisación se realizó un
--	--	---------------------------------	--

			<p>recorrido rítmico empezando con el pulso, división y subdivisión del pulso, luego, a través del Groove hecho en el Tap, las melodías se realizaban al estilo Swing con sincopas regulares e irregulares para dar paso a la improvisación con material rítmico y melódico de la parte A y B. Está improvisación se caracterizó por el uso de técnicas de desarrollo motivicos tales como aumentación, disminución rítmica, omisión y fragmentación.</p>
Desplazamiento de acentos en la relación música-movimiento	<p>1. Frecuente y compleja</p> <p>1. Frecuente y poco</p>	<p>➤ La pianista realiza desplazamiento de acentos en Tap, haciendo un recorrido desde pulso, división binaria, ternaria y</p>	<p>➤ El desplazamiento de acentos por parte de la pianista en Tap es frecuente y poco complejo, este</p>

	<p>compleja</p> <p>2. 3.no frecuente</p>	<p>subdivisión binaria hasta llegar a crear un Groove, sobre el cual ella y el bailarín, desarrollan la improvisación.</p>	<p>causo cambios rítmicos en la improvisación melódica tales como la ejecución de melodías al estilo Swing.</p> <p>➤ Para encontrar el Groove, por medio de los desplazamientos de acento realizados por la pianista y el bailarín, se hizo uso de la sensación corporal que nos proporcionó la práctica de aquellos bloques rítmicos propuestos en las sesiones, con el fin de realizar el Groove tanto en el Tap como en el instrumento de manera orgánica y no solo mecánica.</p>
--	--	--	--

En la sesión 7, se analizó que la exploración rítmica corporal realizada por el bailarín desde sonidos realizados con la voz, imitando instrumentos como el bajo, la batería, ayudo a la pianista a realizar variaciones rítmicas, melódicas y sincopas sobre los motivos fijos de la pieza. En el paso de estos sonidos al instrumento, la comunicación del bailarín hacia la pianista fue alta, debido a las vivencias grupales y el manejo de las sensaciones corporales del bailarín, esto ocasiono en la pianista movimientos corporales sin

preparación como balanceos y Groove's, sin embargo, dicha comunicación de la pianista hacia el bailarín no se mantuvo, ya que la mayoría de sus prácticas han sido vivenciadas de manera individual desde el instrumento, esto ocasiono que en el ensamble, no hubieran puntos de encuentro frecuentes, finales de frase o puntos culminantes en la improvisación e interpretación de la pieza.

Capítulo 4: Resultados

En las 7 sesiones se analiza que, al integrar el movimiento corporal para la práctica improvisatoria en el instrumento, el músico en su bagaje musical ha desarrollado más su sentido auditivo, por consiguiente, tiende a crear continuamente representaciones mentales de sus ideas musicales, al exteriorizarlas, suele utilizar las partes del cuerpo mayormente implicadas en la interpretación del instrumento, dejando de estimular otras partes corporales, en otras palabras, dejando de usar la inteligencia corporal, aquella que recoge en su memoria sensible los conocimientos previos vivenciados por cada músico y los repercute de manera "inconsciente" al momento de improvisar. Por consiguiente, durante la exploración corporal en esta investigación, la pianista presentó restricciones prácticas para la interpretación al momento de aprender a desaprender las formas en que abordaba la improvisación, una de esas formas a las cuales recurría constantemente era la teoría musical y la representación mental del ritmo, estas dos formas impedían fluidez en el movimiento corporal, generando tensiones en las partes más usadas en la interpretación del piano y cerrando la posibilidad de agregar frases, melodías, ritmos y acompañamientos de mayor grado de dificultad.

Durante los encuentros, se evidenció que la pianista y el bailarín tenían distintos niveles cognitivos y prácticos en su instrumento, esto llevo a reflexionar a la pianista dos cosas, la

primera es que a través de los niveles cognitivos aprendidos y el dominio del instrumento, se puede complejizar con mayor grado de dificultad una improvisación, como segundo, el bailarín llevo a la pianista a reflexionar, acerca del uso de herramientas poco complejas, obtenidas del bagaje musical, pero bien elaboradas en la Improvisación. Esto quiere decir que si bien, el dominio instrumental y la interiorización de herramientas musicales, pueden facilitar la creación de improvisaciones con grados altos de complejidad, también es importante aquellos conocimientos que hemos adquirido desde la experiencia propia que si bien, no son complejos, los podemos usar y desarrollar de manera adecuada para crear música.

La interacción de la pianista con el bailarín, permitió deducir que es importante la guía o acompañamiento de un individuo, que pueda aportar al músico, las herramientas usadas en sus vivencias para la Improvisación, ya que esto permite al músico, explorar recursos en otras disciplinas como la danza y así integrarlas para su estudio personal y afianzamiento de sus saberes. En este caso, el bailarín muestra a la pianista desde sonidos con la voz, imitación de instrumentos de cuerda y percusión la variedad de opciones para transformar el material ya conocido e interpretado, incluso, el bailarín logra acercar a la pianista al estilo y lenguaje del Claqué por medio de los sonidos interpretados por él. Finalmente, queda pendiente poder establecer una relación de mayor tiempo entre la pianista y el bailarín, que les permita explorar materiales ritmo-melódicos extraídos de las obras y una comunicación amplia para lograr llegar a unos resultados improvisatorios más complejos, ya que, estas sesiones levemente nos aportaron un conocimiento más superficial de la improvisación en relación con el bailarín y la pianista, permitiendo reflexionar que las experiencias interdisciplinarias improvisatorias, requieren ahondar en conocimiento, práctica y seguimiento del proceso.

Conclusiones

Por medio del presente trabajo, se logró encontrar un sistema de estudio que incluya la improvisación en el piano a través de la interacción con otras disciplinas artísticas como la danza Claqué o Tap – dance que, para el caso particular, apporto motivos rítmicos con desplazamiento de acentos que, en la interacción entre la pianista y el bailarín permitieron una retroalimentación mutua de los saberes, se obtuvo una mejor asimilación rítmica, disociativa, incluso se experimentaron sensaciones de disfrute al ejecutar los ejercicios rítmicos establecidos de una manera más dancística, tal como lo expresa Yvonne Berge “Todo se halla vinculado entre sí, y lo que no comprendas en tu cuerpo no lo comprenderás en ninguna otra parte.”⁵³

El ejercicio de improvisación logrado fue consistente, estructurado y muy analizado, se logró aplicar lo que Violeta Hemsy dice: “El improvisador utiliza materiales sonoros que extrae “1) de su medio ambiente, 2) de su caudal musical internalizado”⁵⁴, esto quiere decir que, en este trabajo existió un objeto musical externo que fue manipulado y explorado desde el piano y el cuerpo que al ser puestos en juego, con los saberes musicales y dancísticos interiorizados por cada uno de los practicantes, generó recursos para el desarrollo motivo de ambos individuos y la apropiación de progresiones armónicas para la pianista.

Un gran logro para la investigadora, fue haberse podido sumergir en un ejercicio de análisis musical riguroso⁵⁵ guiada por la propuesta de John Rink donde se utilizó, en los dos niveles del trabajo realizado, por una parte, a las canciones base y, por otra parte, a

⁵³ Yvonne Berge, *Vivree son corps: Pour une pédagogie du mouvement* (España: Narcea, 1985), 13*.

⁵⁴ Violeta Hemsy, *La improvisación musical* (Buenos aires: Melos de Ricordi Americana, 2007), 12.

⁵⁵ Rink, *La interpretación musical** 57**.

los ejercicios de improvisación y que al final genero un nivel de conciencia de conocimiento desde la reflexión construida.

En la interacción entre el bailarín y la pianista, a través de la comunicación de saberes, se tomaron decisiones para generar una mejor conexión al momento de ensamblar, una de ellas fue el cambio de métrica en secciones de las obras, esto permitió experimentar desde las sensaciones corporales; que aquello que no es “bailable”. En otras palabras, permitió desde lo discursivo y lo interpretativo aceptar, que para lograr una ejecución avanzada hay que disfrutar las obras, pero también los modos de interpretación y exteriorización de saberes, porque cuando el cuerpo no logra apropiarse de una obra, no puede transmitir el disfrute, esta reflexión desde lo dancístico también es aplicable a la interpretación musical.

En el ejercicio de improvisación, resulto muy interesante el trabajo con diferentes materiales que ejercían estímulos sonoros como la madera, arena, percusión corporal y desde lo musical, variaciones rítmico melódicas que en conjunto generaron sensaciones auditivas muy particulares, unido a experimentaciones musicales como el retirar partes anteriormente ejecutadas en la obra, que permitieron que el oyente tuviera sensaciones rítmicas desde la evocación de las audiciones anteriores.

Otro logro del trabajo fue poder comprobar la relación entre la teoría establecida y la práctica investigativa. Como ejemplo de esto, al tomar los conceptos de Violeta Hemnsy que describe que la improvisación tiene dos tendencias, la primera es *imitar*⁵⁶, la cual se aplicó dentro de la improvisación en escena ya que la pianista imito practicas realizadas por el bailarín y las reprodujo sonoramente y la segunda, *según* Hemnsy es *crear*⁵⁷, esta tendencia fue utilizada en la pianista, al momento de explorar sonoramente a través del Tap, con materiales extraídos de la obra *Golliwog's Cakewalk*, de esta manera estos recursos ayudaron a la interprete para la invención de la pieza indeterminista .

⁵⁶ Hemsy, *La improvisación musical**, 12.

⁵⁷ Hemsy, véase la nota 43.

En lo personal, esta investigación me llevo a reflexionar desde la puesta en escena, que las complicaciones que tenía al crear música no se debían a la falta de capacidades, sino a un inadecuado uso del cuerpo, esta exploración desde lo individual hasta lo colectivo me permitió relacionarme más conmigo misma, con el entorno y entender que, como individuo, la manera en cómo me relaciono interiormente y con los demás, es un factor que influye en la proyección del ser creativo. Esta experiencia me llevo a analizar e interpretar el repertorio seleccionado, desde una forma abierta ya que la interacción con otras disciplinas y las vivencias de otras personas en relación con esa disciplina, logra complementar los conocimientos musicales adquiridos, creando una visión más amplia de prácticas como la improvisación, un ejemplo de ello fue, el haber asistido y participado en el concierto taller de Jazz, dirigido por el maestro William Rojas en el departamento de música y presenciar la puesta en escena de dos personas del público, quienes danzaron las piezas interpretadas por la Big Band. Estos fueron factores que, como música, me motivaron a emprender la búsqueda de cómo se construye un intérprete improvisador y así encontrar que las interdisciplinas se nutren entre sí, aportando y creando nuevas formas de aprendizaje para el fomento de la creatividad en cada individuo.

Impresiones, percepciones y recomendaciones finales de mi acompañamiento como maestro bailarín invitado a la investigación de Gabriela Sarmiento

Mi impresión inicial fue que se trataba de un acto valeroso. Partir de un fracaso. En una de mis expresiones favoritas: “hacer de la mierd@ un postre”. Perdonen lo desobligante de mis palabras, pero me refiero al hecho que Gabriela me contó en la primera sesión que tuvimos, al respecto de uno de sus conciertos donde tuvo que improvisar, y a pesar de tener conocimientos suficientes, entiendo, la experiencia fue un desastre.

La pregunta para seguir estos sinuosos caminos del arte, era otra. No se trataba de deficiencias en el saber o la posesión de una habilidad, facultad o talento. —Este último

término lo aborrezco—. Mi percepción evidenciaba que su búsqueda ahora era en discriminar un conocimiento, determinar su utilidad. Tener el talento —si es al caso— de fortalecer el uso y operatividad de un saber, pues el saber en sí mismo no otorga nada. Depende del contexto. No es necesario demostrar capacidades submarinistas en medio del desierto. Habrá que ir en busca, construir o desempolvar aquello que me sirva para dicho contexto.

El método que Gabriela indaga, y en conjunto reflexionamos, desde mi percepción, consistió en identificar pequeñas células musicales; quiero decir, insumos rítmicos, melódicos, armónicos, etc.; de las piezas estudiadas para, posteriormente, ponerlas a funcionar a dialogar, a relacionarse entre ellas por insignificante que fuese. No era necesario pensar en el resultado, en su apariencia estética. Pienso que la música, y el arte en general, hay que vivirla, experimentarla. Estar dentro de ella, ser parte de ella. No como el antropólogo que observa sino aquel que asume ser parte misma de la cultura. Reír, probar, degustar.

No voy a negar o a omitir los tecnicismos que subyacen en el arte. Sería irrespetuoso, y en especial, ingenuo; pero lo técnico es un recurso para entender la forma de hacer algo. La técnica es un puente que nos acerca a una posibilidad y necesidad expresiva y comunicativa. Nos acerca a la existencia.

Ya que el estudio de Gabriela se trataba de identificar un sistema que otorgara herramientas para la improvisación, a propósito de ese probar y degustar que he mencionado, y parafraseando las palabras de Wynton Marsalis que le compartí al final del proceso, y acercándome con ello a una recomendación declara que se trata de vivir “una música llena de picardía, de entusiasmo por el cambio y un apetito insaciable por lo impredecible”.

Ahondando en las recomendaciones, para mí, el método se tratará no sólo de dominar unas formas, unos trucos; sino de abrir la conciencia. De identificar algo a usar, sea que lo determine la razón o lo sensible. El cuerpo, también aquellos desconocidos

conocimientos: la intuición. Se trata de ampliar y agudizar los sentidos. La música no es sólo el eso impoluto que se emite sino todo el contexto escénico que la rodea y habitamos. La felicidad, la alegría, la complicidad de tocar juntos, la tristeza, el desfortunio. La música es toda la circunstancia performativa que maravillosamente, y por fortuna, nos contamina.

Julián Garcés Ocoró

Noviembre 20 de 2022

Bogotá, Colombia

Bibliografía y anexos

Alchourron, Rodolfo. *Arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana, :2009.

Berge, Yvonne. *Vivree son corps: Pour une pedagogie du mouvement*. España: Narcea, 1979.

Berge, Yvonne. *Danza la vida: El movimiento natural una autoeducación holística*. España: Narcea, 2000.

Cárdenas Sierra, Laura. 2017. *De la improvisación a la composición. Suite Collage*.
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/7884>

Debussy, Claude. «The Little Nigar», partitura, 1992, Alphonse Leduc, Paris.

Debussy, Claude. «Golliwog's Cakewalk», partitura, 1969, Klavierwerke, Band I, edición Peters, Eberhardt Klemm, Leipzig.

Elena Riaño Galán y Maravillas Diaz Gómez, *Voz, cuerpo y acción: Un espacio para la música*. (Noja: Publican- Ediciones de la Universidad de Cantabria ,2010), 57,61, 97.

Gregorio, Vicente Nicolás. “Fundamentos para la inclusión del movimiento en la actividad musical: Movimiento y danza en Educación Musical: Un análisis de los libros de texto de Educación Primaria”. Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2009.
<http://hdl.handle.net/10201/10046>.

Hernández Sampieri, Roberto. “*Diseños del proceso de investigación cualitativa*”. Metodología de la investigación, 468-506*. México: interamericana, 2014.

Hemsey de Gainza. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007.

Hernández, Roberto, Carlos Fernández, Pilar Baptista. *Metodología de la investigación*. México: Interamericana, 2014.

Howel Rod. United Taps. Diccionario de Tap. <https://unitedtaps.com/>.

La Rue, Jean. "Consideraciones analíticas básicas". Análisis del estilo musical, 2-16*. Barcelona: Labor S.A, 1989.

López, Rubén, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta, 2014.

Matthews, Wade. *Improvisando: La libre creación musical*. España: Turner Publicaciones, 2012.

Marsalis, Wynton y Geoffrey Ward, *Jazz: cómo la música puede cambiar tu vida*. Nueva York: Paidós, 2008.

Montenegro Venegas, Nelson. "Aproximación a la Relación entre el jazz y la música académica occidental en el concierto para guitarra clásica y trío de jazz de Claude Bolling, mediante la descripción y diferenciación de los elementos musicales propios del jazz y la música académica occidental". Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015. <http://hdl.handle.net/11349/4764>.

Meschini, Fabrizio, y Blas Payri. 2016. «Un Estudio Experimental Sobre La Influencia De La Música En La coreografía: Movimiento Y Espacio». *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura* 4 (1):13-52. <https://doi.org/10.21932/epistemos.4.3027.1>.

Ortiz de Stopello, M.L. (1994). *Música, educación, desarrollo*. (ed). Monte Ávila: Latinoamericana.

Ortiz de Stopello, María Luisa: *Música, Educación, desarrollo: La rítmica Dalcroze: un método apreciable de autoexpresión, Equilibrio psicomotor y desarrollo de habilidades musicales: Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.1997.*

Otero Moreira, Ramon “Children's Corner, un modelo de dualidad estética en Debussy”

Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca, 2012. eu-repo/semantics/doctoralThesis.

Rink, John. “Análisis y (¿o?) interpretación”. *La interpretación musical*, 55-80*. Madrid: Alianza S.A. 2006.

Rink. J. (2006). Cap. 3 “*El lenguaje del cuerpo durante la interpretación*”. *La interpretación musical*, 173-217*. Madrid: Alianza S.A. 2006.

Schafer, S. Murray.” *El rinoceronte en el aula*”. Melos (Ricordi Americana), 1975.

Skriagina, Svetlana y Andrés Pineda. Formas tonales de pequeñas dimensiones: *Análisis musical*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio,

<http://dx.doi.org/10.17227/ae.2019.3489>.

Torresi, Fernanda. “Los orígenes del Tap Dance”. Claque Valencia (Blog), 14 de abril 2020,

<https://claquevalencia.info/los-origenes-del-tap-dance/>

Vásquez González, María de los remedios. “Análisis musical. Teoría para 1º. Academia. (blog),

https://www.academia.edu/4480155/An%C3%A1lisis_musical_Teor%C3%ADa_para_1º

Howel Rod. United Taps. Diccionario de Tap. <https://unitedtaps.com/>

Anexos:**Diario de Campo**

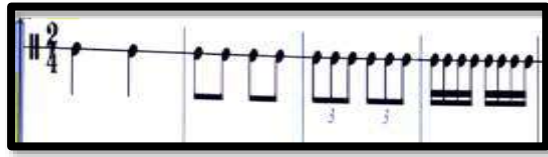
El diario de campo me permitió registrar percepciones, emociones, y reflexiones vivenciadas a partir de la experiencia de interacción con el bailarín por medio de la improvisación.

<p>Diario de Campo</p> <p>Sección #1</p> <p>19/08/2022</p>	
<p>El maestro inicia la Sesión con esta frase</p> <p>“El Jazz es un camino sin retorno a la madurez, la aceptación y la responsabilidad personal y un vago respeto por las culturas del mando, además de una música llena de picardía entusiasmo por el cambio y un apetito insaciable por lo impredecible”⁵⁸</p> <p>-El maestro Julián pregunta ¿para qué realizare improvisaciones? Y responde a esta pregunta con las siguientes opciones.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Para madurar las herramientas de improvisación. ➤ Para permitirse en un recital jugar, saliéndose de los parámetros comunes establecidos, es decir, que 	

⁵⁸ Wynton Marsalis y Geoffrey Ward, *Jazz: cómo la música puede cambiar tu vida* (Nueva York: Paidós, 2008).

<p>el error en la práctica improvisadora haga parte del concierto.</p> <p>Respecto al punto 2, el bailarín, dio un ejemplo acerca de sus estudiantes de Tap en donde al momento de Improvisar, esta práctica les producía estrés porque no querían equivocarse de esta manera.</p> <p>Podemos tomar la improvisación como:</p> <p>1.Un lugar final o 2. Un lugar para reafirmar tu voz apoyándote de conocimientos previos.</p>	
---	--

<p>Diario de Campo</p> <p>Sección #2</p> <p>23/08/2022</p>	
The Little Nigar-C. Debussy	Golliwog's Cakewalk- C. Debussy
	<p>Propuesta rítmica de Tap y piano para trabajar la improvisación</p> <p>Parte 1:</p> <p>Se trabaja el bloque rítmico #1 compuesto por 4 ejercicios y en simultaneo se toca la armonía.</p>



Bloque #1:

Ejercicio para Tap propuesto por Julián Garcés:

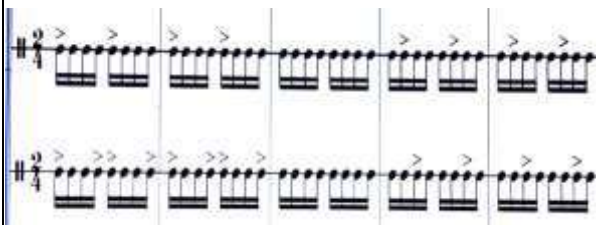
Como trabajar el bloque #1

- Repetir cada ejercicio rítmico 4 veces y tocar la armonía fuerte del compás.
- Repetir cada ejercicio rítmico 2 veces y tocar la armonía en el tiempo fuerte del compás.
- Repetir cada ejercicio rítmico 1 vez y tocar la armonía en el tiempo fuerte del compás.

Propuesta rítmica de Tap y piano para trabajar la improvisación

PARTE 2:

Se trabaja el bloque rítmico #2 inicialmente



compuesto por subdivisión binaria y desplazamiento de acentos.

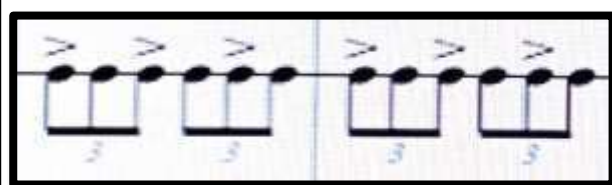
Como Trabajar los bloques rítmicos:

- Puedo pasar luego al bloque # 2 (semicorcheas) y fusas en 1 pulso.
- Luego puedo pasar al 6/8 y desplazar los acentos:
- Desplazamientos de acentos # 1: Se repite 2 veces el mismo movimiento

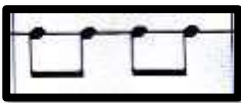




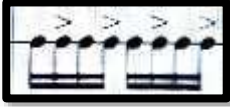
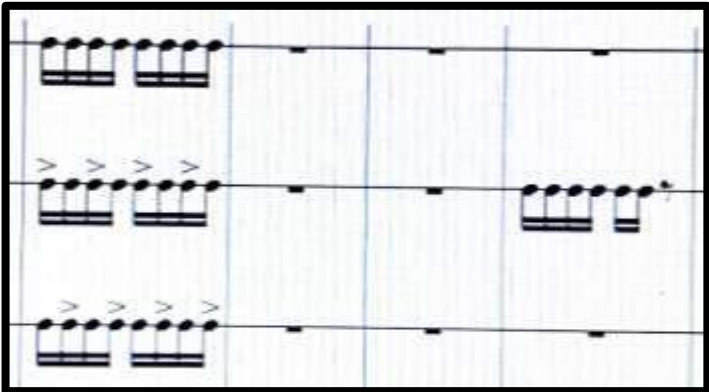
Opiniones del bailarín:

- Hacer uso de la inteligencia corporal y sensorial para entender los ritmos desde el cuerpo, primeramente.
- Palma en pulso abriendo los brazos.
- Desplazamiento de acentos # 2: se repite 3 veces cada movimiento.



--	--

<p>Diario de Campo</p> <p>Sesión #3</p> <p>25/08/2022</p>	
Golliwog's Cakewalk- C. Debussy	The Little Nigar-C. Debussy
<p>El bailarín propone estudiar la parte rítmica y armónica en el Tap y el piano de la siguiente manera:</p> <ul style="list-style-type: none"> Se realizan los acordes en tiempos fuertes y con los pies tresillos de corcheas.  <ul style="list-style-type: none"> Acordes en tiempos fuerte y en Tap semicorcheas.  <ul style="list-style-type: none"> Nota: Se alternan los tresillos y los acordes. Acordes tiempo fuerte + Tap 	<p>Se ejecuta la pieza y luego se realizan tresillos de corchea en Tap de manera simultánea los patrones rítmicos del Tap y de la obra (Parte A) chocaban al punto de no ser "bailables".</p> <p>Se realizan ejercicios rítmicos extraídos del compás 4 con la mano derecha y tresillos de semi en Tap mano izquierda.</p> <p>El maestro propone tener encuentros entre los golpes del Tap y el patrón rítmico inicial de la obra.</p> <p>No hubo dialogo rítmico.</p> <p>Preguntarse si es viable hacer la melodía en 2/4 o llevar la</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Acordes tiempos fuertes + acentos en las semicorcheas 1 y 3.  <ul style="list-style-type: none"> • Acordes tiempo fuerte + acento en semicorchea 2 y 4.  <ul style="list-style-type: none"> • Nota: El maestro se deja llevar por la sensación corporal que le producen los acentos y así ejecutarlos con mayor facilidad y precisión. <p>¿Cómo trabajar el Bloque rítmico #3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acordes en tiempos fuertes y en simultaneo el bloque rítmico # 3 diseñado para el Tap.  <p>¿Cómo trabajar el Bloque rítmico #4:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Realizar el bloque rítmico # 4 en Tap. 	<p>melodía a un tiempo más ternario.</p> <p>El maestro realiza las siguientes preguntas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Por qué la importancia de improvisar? • ¿Es para sufrir menos y tener la capacidad de adaptarse e interiorizar las subdivisiones del pulso? • ¿Para qué estudiar las subdivisiones del ritmo en el cuerpo? <p>Reflexión del Bailarín para entender la investigación de la pianista:</p> <p>Yo necesito interiorizar mejor el ritmo con el cuerpo, el cuerpo no está en la armonía, cuando entro los patrones rítmicos dentro de lo armónico entro el conflicto y por eso el cuerpo aparece como método rítmico corporal.</p> <p>Hubo un problema y fue otorgarle el ritmo ternario a esta obra en 2/4 o binaria, el maestro dice que hay una pelea</p>
--	--

<ul style="list-style-type: none"> • Luego se ejecutan en tiempo fuerte los acordes extraídos de la pieza y en simultaneo los ejercicios de Tap. <p>Preguntas que surgen al Bailarín:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Quiero dar elementos para improvisar? • ¿Improvisar qué? • ¿Quiero que el cuerpo tenga una mayor presencia en la improvisación rítmica? <p>Rta: sí, quiero que el cuerpo tenga mayor presencia en la improvisación rítmica</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué es la presencia del cuerpo? • ¿La presencia del cuerpo seria estar ahí y yo sea consciente de estar ahí? • ¿El cuerpo intervenga en la composición e investiga sonoramente? • ¿Esto les interesa a todos los pianistas? <p>Opiniones del Bailarín:</p> <p>Hay dos usos de la improvisación, puede ser rítmica o armónica, vamos a improvisar en la estructura armónica, pero ¿Qué uso le vamos a dar a la improvisación en estas piezas? ¿Si va a ser armónica o rítmica?</p>	<p>que no es rítmicamente interesante.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Solución: Tocar la obra en corchea swing en el piano, y en estilo Shuffle desde el Tap. <p>A partir de esta situación, se toma la decisión de tocarlo en estilo Swing, para que el ritmo fuese más orgánico y para que pueda aparecer el Tap</p> <p>Reflexión del Bailarín:</p> <p>“Si el cuerpo no lo puede traducir de una manera feliz, no logramos encontrar el Grooveailable”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se toca la parte C y la A en corchea swing • Parte A compas 1 y 2 en corchea swing <p>Se tocan los compases del 1 al 4 desplazando las entradas así:</p> <ol style="list-style-type: none"> Tético. Acéfalo. Anacrusico.
--	--

Formas de trabajar la pieza musical con patrones



rítmicos:

¿Cómo trabajar la sección del compás 26-29 en el piano y en simultaneo los tresillos de corchea en los pies?

1. Apoyar el ritmo de las manos con silabas en la voz. (imagen)
2. Apoyar el ritmo de las manos con silabas en la voz, extendiendo el patrón rítmico. (imagen)
3. Realizar mano izquierda en legatto y en simultaneo el tresillo en los pies.

¿Cómo realizar el bloque rítmico # 5?

- Tocar con los desplazamientos en los compases 9 -12 con el fin de crear un Groove con el piano.
- Repitiendo cada ejercicio 4 veces y luego 2 veces.
- Luego solo una vez.
- No parar.
- Hacer uso de la memoria corporal.
- Puedo hacer un clico con la sensación que

4. Mano izquierda staccato y en simultaneo el tresillo en los pies.

Piano m. Izquierda

manos

pies

1: Voz decir Las silabas

2: voz decir las silabas

3: NOTA: Tener mayor concentraci en la primera corcha con la mano

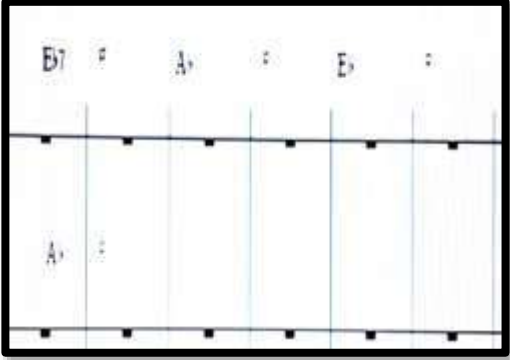
Recomendaciones:

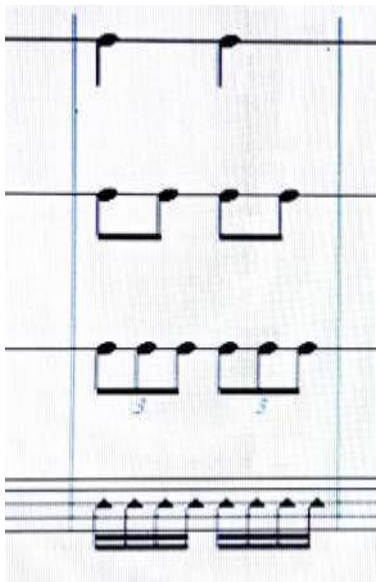
- Estudiar todas las partes con los parámetros rítmicos propuestos.
- Prestar atención a las cosas importantes o fuertes de estos ejercicios.

me dejo el bloque #5.

- Mano izquierda corcheas y mano derecha tresillo de corcheas.
- Mano izquierda corcheas y mano derecha usar las notas del compás 1,2,3,4 pero en seisillo de semicorchea.
- Patrón de corcheas mano izquierda y en la mano derecha acentuar prolongar las dos primeras semicorcheas y luego tocar la siguiente semicorchea (Imagen).
- Patrón de corcheas mano izquierda y en la mano derecha tocar la primera semicorchea y las

	<p>semicorcheas 2 y 3 se deben prolongar.</p> <p>Reflexiones del Bailarín:</p> <p>El problema se trata de una mayor familiarización rítmica, es saber las sensaciones de los patrones, por eso realizamos con el cuerpo los patrones con pulso, división y subdivisión del mismo, luego jugamos con acentos y retiramos algunas figuras del patrón rítmico.</p> <p>-la razón sensible es importante para ejecutar los ritmos y desplazamientos tanto en el piano como en el Tap.</p>
--	--

<p>Diario de Campo</p> <p>Sección #4</p>	
The Little Nigar-C. Debussy	Golliwog's Cakewalk- C. Debussy
	<p>Estructura de la presentación final:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Introducción. • Parte A, B. • Improvisación parte 1 = piano armónico y Tap en los pies. 

	<p>Tap:</p>  <p>The image shows a guitar tapping exercise on a four-line staff. It consists of four measures. The first measure has two eighth notes on the top line. The second measure has two eighth notes on the second line, connected by a slur. The third measure has two eighth notes on the third line, connected by a slur, with a '3' below each note. The fourth measure has two eighth notes on the fourth line, connected by a slur, with a '3' below each note. Below the staff, there are two groups of notes on a five-line staff, each with a slur and a '3' below it, representing triplets.</p> <p>Improvisación parte 2:</p> <ul style="list-style-type: none">• Pulso en Tap (Stamp).• Bloque # 1 realizando una melodía en el piano.
--	--

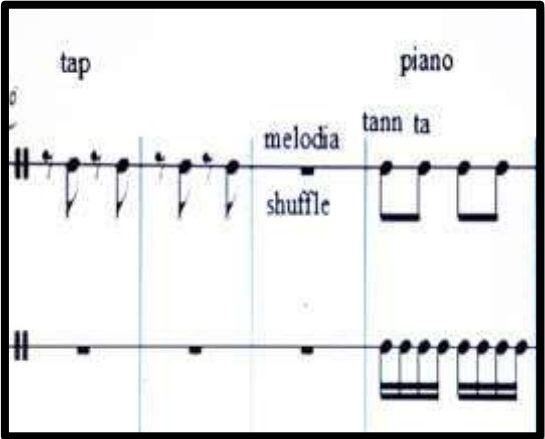
Improvisación parte 3:

IMPROVISACION PARTE 3

BLQUE #6 TAP PIANO

MELODIA CON BLOQUE #1

The diagram shows a musical score for improvisation part 3. It features four staves. The top staff is labeled 'BLQUE #6' and contains four notes. The second staff is labeled 'TAP' and contains four notes with stems pointing down. The third staff is labeled 'PIANO' and contains four notes. The fourth staff is labeled 'MELODIA CON BLOQUE #1' and contains four notes with stems pointing down. Arrows point from the title 'IMPROVISACION PARTE 3' to the 'TAP' and 'PIANO' labels.

	<p>Improvisación Parte 4:</p> 
--	--

<p>Diario de Campo</p> <p>Sección #5</p> <p>Golliwog's Cakewalk- C. Debussy</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se inicia la sesión, improvisando con los materiales extraídos de la sección A Y B, afianzando la velocidad de la parte (B) y tocando el motivo de los compases 57, 58, 59 con una técnica de acompañamiento llamada Walking. • Se define las partes de la obra para la interpretación final de la siguiente manera: Introducción, A, B, improvisación y final.
--	--

- Se afianza por secciones, aquellos motivos rítmicos que quedaran fijos en la interpretación de la obra desde el piano y en simultáneo el bailarín afianza divisiones y subdivisiones del pulso sobre estos motivos.
- Se afianza la parte A y B al estilo swing en piano, este proceso se le dificultó a la pianista.
- Se afianza la transición entre la improvisación, la sección A y B al estilo swing y la improvisación del bailarín.
- El bailarín estudia las subdivisiones del pulso desde el Tap y en simultáneo la pianista afianza secciones de la obra.
- La pianista realiza un Groove desde el Tap e improvisa en el piano con la armonía seleccionada de la sección (A), en simultáneo, el bailarín realiza patrones rítmicos sobre los motivos de la pianista.
- El bailarín le pide a la pianista tener mayor comunicación entre ellos para tener puntos de encuentros en la improvisación.
- El bailarín sugiere a la pianista realizar una sección de transición entre el final de la improvisación y la exposición del tema A al estilo swing.
- Al realizar la melodía al estilo swing, el patrón de la mano izquierda se ejecuta en contratiempo y la melodía de la mano derecha se ejecuta de manera atresillada.
- El bailarín propone a la pianista hacer semicorcheas con la mano derecha y acentuar en diferente orden algunas corcheas, en simultáneo la armonía de la mano izquierda se ejecutará usando desplazamiento de acentos, de esta manera la pianista podrá encontrar el Groove y ejecutarlo de manera fija para que el bailarín realice la improvisación desde el Tap.
- El bailarín propone el anterior ejercicio rítmico como método de práctica para encontrar el Groove.

- El bailarín recomienda a la pianista realizar Loops con la mano derecha y con la mano izquierda, extraer aquellos Groove que servirán para las improvisaciones. Este ejercicio se le dificulta a la pianista al momento de definir un Groove y disociar melodías con la mano derecha.
- El bailarín propone realizar Danza Tap sobre arena en la sección B, con el fin de darle variedad sonora al momento de tocar la sección A y B en estilo Swing.
- El bailarín y la pianista proponen la siguiente forma para la obra: Introducción, A, B, C, A y B al estilo swing, improvisación y final.

Audio de Obra indeterminista:

<https://drive.google.com/drive/folders/1rUs-5uX6mw0wncamvF6Yd3GraFHrExbq?usp=sharing>

Muestra Final:

<https://youtu.be/ku2K4vLtn-Y>