

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:



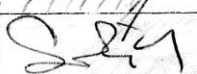
La Creación musical a través de la improvisación. Herramientas para desarrollar la Creatividad con base en la Improvisación para músicos y estudiantes de música interesados en la exploración de este recurso musical.

Presentado por el estudiante:

Victor Manuel García López

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- El proceso de Investigación como la sustentación fueron sólidos y de cuenta de la apropiación del objeto de estudio.
- El trabajo es una propuesta rigurosa que concreta el concepto de improvisación y su puesta en práctica, y diferencia el acto creativo del acto improvisativo.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Mario Riveros		4.5
Jurado 2- lector			
Jurado 3-asesor	Mauricio Sichaca		4.5
Jurado 4-asesor	Marcela Riera		4.5

CALIFICACIÓN FINAL (4.5) Cuatro Cinco

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 28 días del mes de 8 de 2014.

LA CREACIÓN MUSICAL A TRAVÉS DE LA IMPROVISACIÓN
HERRAMIENTAS PARA DESARROLLAR LA CREATIVIDAD CON BASE EN LA
IMPROVISACIÓN PARA MÚSICOS Y ESTUDIANTES DE MÚSICA INTERESADOS
EN LA EXPLORACIÓN DE ESTE RECURSO MUSICAL.

VICTOR MANUEL GARCÍA LÓPEZ

ASESOR ESPECÍFICO

MAURICIO SICHACÁ

ASESORA METODOLÓGICA

MARCELA RÍOS

LECTOR

MARIO RIVEROS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

PROGRAMA COLOMBIA CREATIVA

BOGOTÁ D.C.

2014

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Investigación
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas artes
Título del documento	La creación musical a través de la improvisación. Herramientas para desarrollar la creatividad con base en la improvisación para músicos y estudiantes de músicos interesados en la exploración de este recurso musical.
Autor(es)	Víctor Manuel García López
Director	Mauricio Sichacá- Marcela Ríos
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá 2014. 93p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Improvisación-Creatividad-Discurso sonoro- Ejercicios de improvisación- Músicos –Estudiantes de Música.

2. Descripción
Esta investigación presenta 10 ejercicios de improvisación para músicos y estudiantes de música. Con estos ejercicios se pretende promover la libertad expresiva a partir del manejo autónomo del discurso sonoro. También se busca ampliar la zona de confort auditiva de los participantes al abordar algunas sonoridades contemporáneas.

3. Fuentes
<p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>Barry, K. (2002). Voz: Improvisation en “The new grove dictionary of Jazz vol 2.” New York: Oxford University Press.</p> <p>Bedoya, José Iván, “Epistemología y Pedagogía. Ensayo histórico Crítico sobre el objeto y métodos pedagógicos”. COE Ediciones. Bogotá 1998</p> <p>Blum, S. (2004). “En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de la improvisación musical”. New York: Bruno Nettl y Melinda Rusell.</p> <p>Cage, J. (1999). “Silencio”. Murcia.</p> <p>Castro, M. (2007). “El piano en la sección rítmica: parte activa dentro de una improvisación colectiva”. (Proyecto de grado), Bogotá, pontificia universidad javeriana.</p> <p>Caucaly, B. (2009). “Aproximación al lenguaje melódico-rítmico de Herbie Hancock en la década de los sesenta”. (Proyecto de grado) Bogotá, Pontificia universidad javeriana. Departamento de música.</p> <p>Chamizo, M. (2009). “Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal”. Málaga: Tesis Doctoral.</p> <p>Smith, C. (2004). “Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada”. Madrid: Akal.</p> <p>Cumming, N. (2001). “Voz: Semiotics in the new grove dictionary of music and musicians”. London: Macmillan Publishers Limited.</p> <p>Estévez, S. (2007). “Ejercicios para la enseñanza de la Lectura Musical en el Aula de Preescolar”. (Tesis de grado), Mérida, Venezuela,</p>

Galiano, F. (2007). "La improvisación en la historia de la música y de la educación". (Tesis doctoral), Madrid, Universidad autónoma de Madrid. Facultad de filosofía y letras.

Greimas, A. Y. (1982). "Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje". Madrid, Gredos.

Hall, S. (2010). "Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales". Popayan, Colombia: Envión editores.

Igoa, E (1990). "Análisis musical II (curso completo)". Madrid, Real conservatorio superior de música.

Monson, I. (1996). "Saying Something. Jazz improvisation and interaction". Chicago: The university of Chicago Press.

Nachmanovitch, S. (2004). "Free Play (La improvisación en la vida y en el arte)". Buenos Aires: Paidós.

Peña, T. V. (1984). "El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual". Madrid: Tesis Doctoral.

Persichetti, V. (1986). "Armonía del Siglo XX". Madrid: Real Musical.

Rodríguez, Gil, García, (1996). "metodología de la investigación cualitativa". Ediciones Aljibe. Granada (España).

Sher, C. (1995). "The New Real Book Volume 3". Petaluma U.S.A: (The World's greatest) Musical Editors.

Sloboda, A. (1990) "the musical mind the cognitive psychology of music". Oxford: psychology Series.

Tarastí, E (2008) "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical (Tópicos del seminario)", Puebla: Benemérita universidad autónoma de puebla.

Torres, V (2010) "Piel de guitarra" (monografía de grado), Bogotá: Universidad pedagógica nacional. Licenciatura en pedagogía musical.

4. Contenidos

Capítulo 1: Aspectos Generales de la investigación.

Capítulo 2: La Creatividad -La improvisación

Capítulo 3: Diseño metodológico

Capítulo 4.: Aplicación del Ejercicio Pedagógico.

Capítulo 5: Proceso de Improvisación.

Capítulo 6: Ejercicios de Improvisación

Capítulo 7: Conclusiones.

4. Metodología

El presente trabajo se adscribe al enfoque de investigación cualitativa cuyo propósito se orienta hacia la comprensión, el análisis y la observación de fenómenos específicos. Amparado en ello, el presente proyecto se centra en el estudio de la improvisación y su relación directa con la creatividad.

5. Conclusiones

- Se pueden generar condiciones propicias para la creación.
- Saliendo del lugar común se accede a sonidos nuevos que se convierten en herramientas de exploración.
- La apropiación de la incomodidad para crear, le otorga al músico apertura emocional.
- La exploración sonora promueve la búsqueda de un lenguaje propio o de la propia voz.

Elaborado por:	Victor Manuel García López
Revisado por:	Mario Riveros- Marcela Ríos

Fecha de elaboración del Resumen:	29	08	2014
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRESENTACIÓN.....	10
1. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.....	12
1.1. Planteamiento del problema.....	12
1.2. Pregunta de investigación.....	16
1.3. Objetivo general.....	16
1.4. Objetivos específicos.....	16
1.5. Justificación.....	17
1.6. Antecedentes.....	20
2. MARCO TEÓRICO.....	23
2.1. La creatividad.....	28
2.1.1. Breve reseña histórica de la creatividad.....	29
2.2. La improvisación.....	36
2.2.1. Análisis semiológico de la improvisación.....	42
3. DISEÑO METODOLÓGICO.....	53
3.1. El papel del investigador.....	55
3.2. Técnicas de recolección de la información.....	56

3.3. Contexto de la locación donde se realizaron los talleres.....	57
3.4. Recursos de la investigación.....	58
4. APLICACIÓN DEL EJERCICIO PEDAGÓGICO.....	58
4.1. Método interactivo.....	59
4.2. Proceso de improvisación.....	61
5. EJERCICIOS DE IMPROVISACION.....	62
5.1. Descripción de los ejercicios.....	62
5.1.1. Ejercicio uno; Improvisación modal, duración indeterminada.....	63
5.1.2. Ejercicio dos, improvisación Pentatónica, mayor y menor.....	63
5.1.3. Ejercicio tres, improvisación sobre recurso armónico de préstamo modal 1.....	64
5.1.4. Ejercicio cuatro; Improvisación sobre el recurso armónico de préstamo modal 2.....	65
5.1.5. Ejercicio cinco; Improvisación modal sobre patrón armónico Duración máxima 3' ½.....	66
5.1.6. Ejercicio seis: Improvisación modal, duración limitada 2'30".....	67
5.1.7. Ejercicio siete; improvisación uso de la escala oriental doble armónica, modos de esa misma escala y escala cromática.....	68
5.1.8. Ejercicio ocho; Improvisación con escalas pentáfonas y octatónicas.....	68
5.1.9. Ejercicio nueve; improvisación sobre una base armónica bitonal.....	69

5.1.10. Ejercicio diez; improvisación sobre una estructura armónica atonal, de segundas menores superpuestas.....	70
6. HALLAZGOS.....	70
6.1. Entrevista uno.....	72
6.2. Entrevista dos.....	74
6.3. Entrevista tres.....	76
7. CONCLUSIONES.....	77
8. ANEXOS.....	80
8.1. Anexo 1; Diario de campo.....	80
8.1.1. Sesión 1.....	80
8.1.2. Sesión 2.....	82
8.1.3. Sesión 3.....	84
8.2. Anexo 2; Grabación de audio	
REFERENCIAS.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	90

AGRADECIMIENTOS

En primera medida agradezco al padre creador por conferirme de su paciencia y perseverancia, herramientas esenciales para la cristalización de este trabajo.

A mi esposa que siempre me brindó su apoyo y aliento necesario para sacar adelante este sueño a pesar de las dificultades.

A mi hermana Sandra Jubelly García, quien a partir de su experiencia profesional me ayudo enormemente con la consolidación de este proyecto investigativo.

A mis hijos maravillosos por su amor y voz de aliento.

A mis padres por su apoyo incondicional espiritual y emocional tan constantes.

Al programa de profesionalización que brindó la oportunidad a muchísimos músicos de adquirir herramientas sólidas tanto en el campo pedagógico para la vida.

A mis compañeros de lucha, que están en el proceso para que hagan también realidad el anhelo de aprobar la monografía como los que tuvimos la fortuna de concluir exitosamente este proceso, como también a todos los maestros que se embarcaron en este sueño y nos ayudaron a llegar a feliz puerto.

Victor Manuel García López

PRESENTACIÓN

La presente investigación tiene como propósito realizar aportes en lo concerniente al desarrollo de la creatividad a través de la improvisación con el objetivo de promover la libertad y autonomía expresiva de los músicos y estudiantes de música participantes en éste proyecto. Por tal motivo se desarrollo una serie de diez ejercicios diseñados con base en algunos recursos y sonoridades contemporáneas.

Razón por la cual el nivel de progresión diseñado para los ejercicios se realizó de mayor a menor grado de familiaridad auditiva para ampliar así el campo de acción sonora de los músicos. Basado en ello se asumió algunos recursos armónicos de la música contemporánea, desde el uso de sonoridades modales como también acordes de séptima y novena para todas las regiones armónicas, pasando por el manejo de escalas sintéticas, hasta el abordaje de acordes de segundas menores (clusters), donde se erige la emancipación sonora o atonalidad, y dentro de todos y cada uno de los recursos sonoros ya mencionados se potencia la creatividad a través de la improvisación.

Dicho material se elaboró también como recurso pedagógico que sirve de apoyo para docentes que quieran incentivar en los estudiantes la creatividad a través de la improvisación.

Dentro de este trabajo investigativo se presenta el análisis tanto de la creatividad como la improvisación con el fin de trazar una línea de comprensión de cada una, para poder

asimilar su estrecho y constante vínculo y la necesidad imperante de esta herramienta tanto en el arte como para resolver todos los desafíos que en la vida se presentan.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

El ser humano desde su niñez va creciendo en un sistema educativo que lo condiciona e instala dentro de unos parámetros de obediencia y eficacia, diseñados con el objetivo de preparar al sujeto para la vida laboral adulta.

Los niños poseen un potencial innato de creatividad reflejada en la espontaneidad del carácter y en la fluidez de sus trazos donde también se aprecia una capacidad innata de creatividad e improvisación, que en vez de afirmarse con la escolarización, tristemente se pierde. Sin embargo no se puede negar el beneficio psicológico, emocional y socio afectivo que también representa para un niño hacer parte de la escuela, en cuanto a que convive con sus iguales, aprendiendo a compartir y desarrollando destrezas motrices y cognitivas.

El problema de la escuela según Ken Robinson es que además de estar diseñada para uniformar y homogenizar a las personas, no es consecuente con la contemporaneidad. Dicho en palabras del mismo Ken Robinson:

“Al profesor solo le interesa que se conteste lo que está en los contenidos del temario, lo que provoca la frustración de aquellos niños que son más arriesgados y a los que les gusta “improvisar”. Eso provoca que cada vez se atrevan menos a pensar de manera diferente por miedo a equivocarse. Tienen un comportamiento

más rígido y convergente. Todo ello tiene su origen en una escuela anacrónica concebida durante la revolución industrial- pensando en la producción en cadena. Un esquema que casa mal con una sociedad basada cada vez más en los servicios y el conocimiento.” (Silió, 2013)

Otro tanto ocurre con la educación en artes. En cuanto a la formación musical universitaria, por ejemplo, muchos de los músicos formados con los preceptos de formación clásica europea, relegan su propio lenguaje expresivo por el desdén con el que los maestros de la “música pura” miran otras expresiones sonoras, fundamentalmente en las facultades de música más ortodoxas en donde prácticamente el principal referente de estudio es la música del canon europeo. En muchos de estos espacios académicos se rezaga la autonomía expresiva de los músicos al centrarse en el perfeccionamiento conceptual, técnico e interpretativo de la música “culta”.

Resulta paradójico que maestros y discípulos pasemos por alto que precisamente la gran enseñanza de esos notables creadores del canon occidental, fue la de estructurar a partir del propio legado sonoro originado de su tradición oral y folclórica, un sonido organizado en razón al reconocimiento y realce de sus propias realidades, en donde también la improvisación jugaba un papel dinamizador, que brindaba mucha variedad expresiva a la música.

No obstante, el ejercicio de creación espontánea presenta varias dificultades: una intrínseca (subjetiva), en la que se necesitan grandes dosis de disciplina, estudio y

convicción para concretarse, y otra extrínseca (objetiva) que representa el nivel de aprehensión de los medios conceptuales y estéticos que delimitan este objeto de estudio, como también la controversia y desaprobación que en muchas ocasiones generan las propuestas novedosas, ya que éstas generalmente plantean rupturas y transgresiones a la norma, produciendo resistencia del sistema del que proceden, en otras palabras cuando el orden (Status Quo) se siente interpelado o en peligro suele reaccionar con violenta resistencia, como lo advierte el sociólogo y teórico cultural Stuart Hall:

Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. La tierra en el jardín está bien pero en la habitación es “asunto fuera de lugar”, un signo de contaminación, de fronteras simbólicas que están siendo violadas, de tabúes rotos. Lo que hacemos con “los asuntos fuera de su lugar” es barrerlos y tirarlos, restaurar el orden, restablecer los asuntos a la normalidad. (Hall, 2010)

Muchas propuestas musicales que no encajan dentro de los parámetros tonales establecidos generan incomodidad sobre todo para los oídos más familiarizados con las sonoridades convencionales, pero qué importante reivindicar desde la organización autónoma de los sonidos la identidad expresiva del hombre contemporáneo que los produce, como también recuperar la espontaneidad en el discurso musical a partir de la improvisación.

La improvisación está directamente relacionada con la creatividad, ya que ese devenir espontáneo de ideas es de hecho un acto creativo que se establece dentro de unos lineamientos conceptuales, dicho en palabras del musicólogo Joe Pressing las delimitaciones conceptuales favorecen a la coherencia discursiva en la improvisación:

“Salvo en los casos de improvisación libre y absoluta, los improvisadores emplean un referente para obtener una máxima fluidez y coherencia: una serie de estructuras cognoscitivas, perceptivas o emocionales (constrañimientos) que guían y ayudan a la producción de materiales musicales” (Blum, 2004)

Estos constrañimientos direccionan en gran medida las prácticas musicales que no excluyen el interés por los ideales de libertad expresados con la improvisación, pero que demuestran a su vez un esfuerzo por crear, expresar y transmitir ideas musicales desde la organización formal y la estructura, que a diferencia de las improvisaciones absolutas se delimitan por ciertos aspectos estilísticos y formales, que en muchas ocasiones y a propósito se subvierten.

Es precisamente esa emancipación sonora establecida a mitad del siglo veinte en la música aleatoria o indeterminada, donde se privilegia el papel del intérprete y pasa de ser un ejecutante de sonidos establecidos a un realizador espontáneo, o improvisador con autonomía para transmitir y organizar según su criterio los parámetros sugeridos en la pauta o la partitura.

Sin desconocer la profundidad y claridad conceptual de las estructuras musicales organizadas del canon europeo, ni la pericia y talento artístico de sus creadores e intérpretes, es también importante propender por la autonomía y la creatividad musical, dentro de la gran oferta sonora de géneros, estilos y estéticas, a través de la exploración de las propias posibilidades de expresión en lo concerniente a la improvisación.

1.2. Pregunta de investigación

¿Qué tipo de ejercicios prácticos podrían contribuir a la creación musical a partir de la improvisación para músicos interesados en la exploración de este recurso musical?

1.3. Objetivo general

Contribuir a la creación musical a partir de la improvisación en músicos y estudiantes interesados en la exploración de este recurso musical.

1.4. Objetivos Específicos

- Brindar herramientas eficaces para la creación musical a través de la improvisación.

- Promover la creatividad y autonomía expresiva a través de la improvisación.
- Explorar diferentes estilos y conceptos de improvisación
- Incentivar la exploración y el reconocimiento del propio sonido.

1.5. Justificación

La creatividad es una herramienta fundamental para el desarrollo individual y colectivo y aunque es inherente al ser humano, desarrollarla implica un trabajo constante y consciente

Hay una relación directa entre creatividad e improvisación, toda vez que la improvisación le exige al músico pericia y destreza técnica, así como apropiación conceptual, al tiempo que lo dota de herramientas sonoras y discursivas que potencian su creatividad. En este sentido podríamos afirmar que se establece una relación directamente proporcional entre la creatividad y la improvisación pues cuantas más herramientas proporciona la improvisación, mayores serán las posibilidades creativas.

Está visto que en la vida diaria, resolver los desafíos cotidianos requiere una gran cuota de creatividad y de flexibilidad mental que se liga directamente con la capacidad innata del ser humano para improvisar soluciones a problemas imprevistos, de suerte que la relación entre creatividad e improvisación es más estrecha de lo que se suele considerar, por ello debería vérsela con mayor naturalidad en la música.

Es por esto que resulta pertinente e incluso urgente que en el mundo universitario profesional se promuevan espacios que privilegien la creatividad y más aún si el campo académico está enmarcado en las artes, donde por fortuna en las últimas décadas se ha venido asumiendo la improvisación como un factor de estudio importante para adquirir herramientas del lenguaje musical.

El estudio de otras fuentes de conocimiento en las artes musicales debe ser ampliado con nuevos paradigmas entre los que se destaca, sin lugar a dudas, la improvisación, por ello es muy importante, desde la pedagogía musical, consolidar este discurso sonoro en rescate de la autonomía discursiva de cada sujeto, para lo cual resulta efectiva esta herramienta que no es exclusiva del Jazz, sino que a lo largo del mundo y a través de la historia de las distintas civilizaciones ha hecho parte crucial del arte sonoro en muchos de los diversos géneros y expresiones musicales.

La improvisación siempre ha hecho parte imprescindible de muchos de los estilos, géneros y periodos musicales de la historia de las civilizaciones humanas, se ha utilizado desde el renacimiento con la música ficta, el bajo continuo en el barroco y la cadenza de la música clásica y aunque este recurso fue cayendo en desuso con el auge del romanticismo cromático y el virtuosismo instrumental, en razón a la gran dificultad técnica musical ideada desde el concepto del compositor, quien no concebía al intérprete como un sujeto creador. Esta complejidad, esta celda conceptual interpretativa se extendió hasta el siglo veinte con el serialismo y el dodecafonismo.

Y ahora en este paisaje de abstracciones solitarias, en este entramado de grises y cumbres, en estas ciudades o prisiones de concreto del siglo XXI, nuestro siglo, en este tinglado cotidiano que se ha vuelto el hogar forzado de muchos habitantes, se configura la suma y la mixtura de sustancias sonoras que determinan el sentido musical de las ciudades de América, pues el gran influjo y la fuerza de África, la herencia armónica anglo y europea, nos conducen a volver los ojos hacia las propias sonoridades, ritmos y mixturas de nuestras culturas donde resulta impostergable el encuentro con nuestra propia voz.

En este esfuerzo de auto-reconocimiento los escenarios pedagógicos cumplen una función importante en tanto que son al mismo tiempo, escenario de aprendizaje del orden canónico y exploración de alternativas que escapan del rango académico y dan espacio a la creación y a la improvisación.

Así, el aporte específico de este proyecto, enmarcado en el campo de la improvisación, consiste en la exploración de algunas sonoridades contemporáneas y el estudio práctico de esas herramientas a partir del desarrollo de una serie de ejercicios, creados en un juego de interacción recíproca entre el ejecutante y la partitura. Dichos ejercicios sirven de sustento y preparación conceptual para el manejo del lenguaje de la improvisación y buscan promover la creatividad de quien participa.

Los ejercicios sugieren secuencias melódicas y expresivas, utilización de sonidos, silencios, tempos y dinámicas expresivas diseñadas como paleta sonora que los músicos

deben organizar desarrollando así un discurso inédito, espontáneo, creativo y contemporáneo.

Con dichas delimitaciones conceptuales (neografismos musicales, articulaciones, escalas, silencios, dinámicas expresivas) se le brindará al ejecutante suficientes herramientas para que organice los sonidos con criterio y total libertad.

1.6. Antecedentes

Al realizar la revisión de fuentes secundarias en lo referente a trabajos elaborados sobre el tema se encontraron varias tesis entre ellas la de Doris Belky González Calcetero sobre la improvisación musical, titulada “Jugando con el violín”. Trabajo de grado de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia del año 2013, en el que se busca plasmar una base técnica que brinde herramientas para el dominio del violín. Como componentes centrales de este proyecto están el despertar de la intuición, la espontaneidad y el juego libre para la iniciación musical en el violín, que permitirán desbloquear la obra creativa que vive en cada ser.

El objetivo general de dicho trabajo es aportar una herramienta pedagógica a partir del diseño de una cartilla que potencialice en la formación musical del violinista el pensamiento musical creativo. Dicha cartilla busca plasmar una base técnica que permita el dominio del instrumento como también brindar información sobre los aspectos más

relevantes concernientes al violín, todo ello enfocado hacia la apropiación del lenguaje de la improvisación musical.

Delimita el trabajo para un grupo objetivo específico, lo que proporciona claridad conceptual, al enfocarlo como herramienta esencial para la iniciación musical.

El componente metodológico de éste trabajo está basado en el aprendizaje significativo basado en las teorías de Jean Piaget y Lev Vigotsky, donde se desarrollará un proceso en el que las bases del conocimiento serán las experiencias previas que a su vez con el nuevo conocimiento hallarán relación integrándose. Aquí la técnica no es un fin sino un medio que estará al servicio del aprendizaje a partir de una relación lúdica que integra el juego en los procesos de iniciación musical.

El acercamiento a la música por intermedio del juego, la libertad y la improvisación es muy importante en las competencias musicales específicas porque al surgir de la propia experimentación se transforma en un conocimiento real.

De esta manera el trabajo creativo será un dinámico juego donde se use las herramientas recibidas a través de la técnica como recursos que ayudarán a establecer y enriquecer el propio lenguaje creativo de los estudiantes.

Otro trabajo de grado relacionado con la improvisación musical y que contribuyó a la consolidación del presente proyecto, es el de Natalia Castellanos Camacho titulado “Juego,

composición e improvisación en la música aleatoria”, de la Pontificia Universidad javeriana de Bogotá Colombia del año 2011.

Este proyecto estudia el papel dinamizador que existe en el acto creativo en donde se privilegia al intérprete quien se establece también como un agente creador de paisajes sonoros no convencionales. El proyecto analiza aspectos como el juego en el que se redefinen los linderos musicales y se emplean ruidos o sonidos que no se pueden escribir convencionalmente sino a partir de neografismos y material extramusical, sumando a ello una alta dosis de improvisación asumida desde el azar, de modo que tanto el juego como el azar forman parte crucial de ésta tendencia de resistencia artística contemporánea. Así la construcción sonora no es un acto exclusivo del que plasma sus ideas en un pentagrama, sino un ejercicio de mancomunada espontaneidad que surge en el instante, como un juego de niños.

Para este proyecto se utilizó la metodología de análisis discursivo tomando como objeto de estudio la postura estética de la vanguardia musical aleatoria, y más precisamente en relación a la obra del compositor Stockhausen, y su papel preponderante en el auspicio de la autonomía expresiva de los intérpretes.

La música aleatoria tiene una estrecha relación con la improvisación musical. En esta tendencia sonora se evidencia la desintegración del límite entre composición, ejecución e improvisación, por lo que se conoce como una de las vanguardias artísticas más importantes del siglo veinte.

2. MARCO TEORICO

El presente ejercicio investigativo está orientado a hacer un aporte en el campo de la improvisación como recurso para fortalecer la expresividad individual a partir del adiestramiento creativo que se ejecuta en tiempo real, para lo cual se toma como fundamento pedagógico las teorías pedagógicas que desde el constructivismo plantea Vigotsky, donde el aprendizaje es por excelencia una acción social que se consolida en la interacción (Bedoya, 1998).

Vigotsky propone la idea de la doble relación del conocimiento, al aducir que los procesos cognitivos se consolidan primero en el plano personal y se completan a través de la práctica interpersonal, por tal motivo el conocimiento es una elaboración que se construye en la interacción conjunta.

Según Vigotsky cada estudiante tiene la capacidad de desarrollar su propio proceso cognitivo dependiendo de su nivel de aprehensión de la realidad, el maestro, más que un docente, es un facilitador que, a partir de su experiencia, se encarga de proveer al estudiante unas herramientas que le permitan ampliar su espectro cognitivo, vinculando la experiencia del estudiante en el proceso para consolidar el conocimiento a partir de su propia experiencia, lo que se conoce como aprendizaje significativo.

Este proyecto de investigación también se ampara en la metodología constructivista del psicólogo, científico y teórico Jean Piaget quien asevera que una verdad aprendida es una

verdad a medias, mientras que la verdad completa debe ser reinventada, reasumida y reconquistada desde la propia experiencia del sujeto, todo ello reposa según Piaget en su teoría psicológica donde asegura que la inteligencia procede de la acción (Bedoya, 1998).

Y por último se ampara en la metodología de Edgar Willems en la que determina tres elementos esenciales para la consolidación del discurso musical como el ritmo, la armonía y la melodía; centrados en la importancia que el autor da a la improvisación para los procesos de aprendizaje. Así pues las bases de Willems, Dalcroze, y otros teóricos pertenecen a la escuela nueva que es la tendencia pedagógica que surge a finales del S XIX en la que se rompe con el paradigma de la escuela tradicional y donde se privilegia la acción, la vivencia y la interacción de los estudiantes, posibilitando el pensamiento crítico y la acción autónoma, así el maestro se convierte en un facilitador del conocimiento, proporcionando a los estudiantes desde la experiencia práctica y autónoma hasta las herramientas prácticas para la vida (Estévez, 2007) .

El presente trabajo investigativo se ampara en la metodología musical de Dalcroze, Martenot y otros grandes teóricos como Piaget, Kodaly y Orff quienes coinciden conceptualmente con las pedagogías activas de las que se extraen tres aspectos fundamentales que a su vez encarnan varios principios que rigen las pedagogías activas; Aspecto cognitivo, aspecto social y aspecto emocional. La descripción de estos aspectos y su relación con los principios que generan, así como la aplicación al proyecto se explicará en la siguiente tabla:

ASPECTO	DESCRIPCIÓN	PRINCIPIOS	APLICACIÓN PEDAGÓGICA
<p>COGNITIVO</p>	<p>El aprendizaje y el conocimiento son dos acciones que se desarrollan en plenitud en la medida en que se le brinden al estudiante espacios de exploración, creatividad y auto conocimiento.</p>	<p>Emplear los medios naturales y vivos que van de lo concreto a lo abstracto, favoreciendo el paso homogéneo del instinto a la conciencia mediante el incentivo de la creatividad.</p>	<p>En este principio se puede apreciar la importancia y trascendencia que debe representar para el facilitador, el cultivo de la creatividad y la autodeterminación de los estudiantes, de esa manera a partir de analizar hechos concretos se le brinden herramientas tanto para entender la realidad como para transformarla.</p>
		<p>La improvisación como recurso para el desarrollo de un discurso autónomo.</p>	<p>Aquí se pone de manifiesto la relevancia que existe al promover la autonomía, la creatividad, la autodeterminación de los estudiantes a través de la práctica de la improvisación musical.</p>
		<p>El lenguaje rítmico, armónico y melódico se trabaja conjuntamente desde la práctica de la improvisación.</p>	<p>El conocimiento musical se consolida además de la interacción del ritmo, la armonía y la melodía, también por la unión del aspecto emocional, cognitivo y social, una sana comunión entre estos tres aspectos determina un alto grado de creatividad.</p>

ASPECTO	DESCRIPCIÓN	PRINCIPIOS	APLICACIÓN PEDAGÓGICA
SOCIAL	El ser humano como ser social consolida su conocimiento a través de la interacción, la socialización y el intercambio de experiencias.	El conocimiento como acción social, desde lo colectivo a lo individual.	Aunque el conocimiento se consolida desde la interacción, se convierte en un agente transformador al motivar la autodeterminación y la individualidad, elementos con los que se consolida un verdadero aprendizaje significativo.
		La improvisación como acto comunicativo. De lo subjetivo a lo interpersonal.	La práctica de la improvisación es un ejercicio de comunicación de dos vías, por una parte se trabaja a partir del bagaje emocional, cognitivo y experiencial del músico, y por otra parte se transforma en un elemento de intercomunicación al ejecutarse socialmente.
		La interpretación es a la imitación como la improvisación a la creatividad.	Sin desconocer que el ser humano desarrolla su personalidad con base en la imitación, donde aspectos como el lenguaje verbal, o la simple acción de caminar se consolidan casi exclusivamente por la imitación y la interacción social; no ocurre así con otro ámbito del conocimiento como es la creatividad que se caracteriza en cambio por el cultivo de un pensamiento autónomo que en muchas ocasiones se lo considera divergente.

ASPECTO	DESCRIPCIÓN	PRINCIPIOS	APLICACIÓN PEDAGÓGICA
EMOCIONAL	Es determinante para la vida y salud de cualquier persona, un manejo adecuado del ámbito emocional, tanto como para la aprehensión intelectual, como para enfrentar los desafíos de la vida.	Sentir e interiorizar los elementos musicales a través de la creatividad y la improvisación.	Un adecuado manejo de las emociones está directamente relacionado con un alto nivel de creatividad, en lo concerniente a la improvisación el éxito de las alocuciones en tiempo real está determinado tanto por un alto nivel técnico, postural como por un estado de tranquilidad, agudeza mental y desinhibición que el músico experimenta.
		Aplicación de los recursos compositivos de forma espontánea a partir de la improvisación.	Hablar de espontaneidad es sumar a un estado de dominio técnico de los recursos musicales abordados, la tranquilidad y la libertad manifestadas a través de la improvisación.

De esa manera este trabajo se basa en las pedagogías de la escuela nueva exigiendo al facilitador observar al estudiante, para de esa forma desarrollar ejercicios donde se incentive su capacidad analítica, de auto reconocimiento y creatividad.

2.1.1. La creatividad

El pensamiento creativo ha sido, durante la historia de la humanidad, un gran misterio y por siglos se lo consideró en muchas culturas como un don de los dioses. En nuestros tiempos, en un esfuerzo por explicar el fenómeno de la creatividad, se la relaciona con lo que se conoce como pensamiento divergente, que es aquel que se sale del orden que establece el lugar común, en cierto sentido el pensamiento divergente es subversivo en tanto que se erige contracorriente, contra el consenso, quizá ello explique la resistencia que generalmente ofrece el cuerpo social a las manifestaciones creativas y como estas frecuentemente se deben abrir paso con dificultad.

El estudio de la creatividad como fenómeno ha sido emprendido por muchos autores en un esfuerzo por comprender esa rareza porque esa es sin duda una de las mayores características del pensamiento creativo, su rara ocurrencia, es decir que no se genera con frecuencia, no se manifiesta frecuentemente en la mayoría de las personas.

Para Gilles Deleuze, por ejemplo, el pensamiento creativo es propio de la ciencia, la filosofía y el arte. Lo cierto es que los artistas, los científicos y los filósofos no constituyen la mayoría de la población (Deleuze, 2012).

A la pregunta de por qué esta presencia tan escasa de la creatividad en la población humana surge una respuesta que de algún modo ya hemos esbozado en el planteamiento del problema de este documento, cuando se advierte que el ser humano de modo innato está

provisto de una enorme creatividad pero que en el proceso de escolarización este se va reduciendo por la acción social que privilegia el consenso sobre la divergencia. Lo cual indica que todos los seres humanos poseemos un alto capital creativo susceptible de crecer o decrecer según el estímulo.

A continuación se trazará una línea de aproximación a la creatividad como concepto:

2.1.2. Breve reseña histórica de la creatividad

Esta reseña está extractada de la tesis Doctoral de Francisco Higuera Muñoz (2008) quien en uno de sus capítulos, hace un claro recuento histórico acerca de la creatividad y la forma como se ha asimilado este fenómeno de acuerdo con su contexto socio cultural.

En la antigüedad en el caso de la mitología griega la creatividad se adjudicaba a la inspiración divina o muza y aunque con el florecimiento de la filosofía se adoptaron posturas ideológicas más racionales sobre el tema con grandes exponentes como Heráclito, Sócrates, Platón, etc., la creatividad no perdió su vínculo con lo mitológico. (Higuera, F 2008)

En el Medioevo la creatividad se adjudicaba casi exclusivamente a ideas teocéntricas de inspiración divina y a la realización terrena de la obra de Dios. En el renacimiento aunque ni la ciencia ni la filosofía se ocupan de la creatividad, surge el humanismo donde el ser humano se apropia de la acción de pensar y crear. (Higuera, F 2008)

En el siglo XVII eclosiona el interés por otro gran campo del conocimiento, la investigación científica; surgen los métodos inductivo (Bacon) y deductivo (Descartes), la ciencia así adquiere su madurez al ser diseñados los dos grandes métodos de creación científica. (Higueras, F 2008)

Años más tarde el pensador Thomas Hobbes define dos tipos de imaginación una simple que subsiste después de haber cesado la fisiología de la sensación y otra compuesta que se nutre de los recuerdos y crea e inventa imágenes nuevas. Todo ello conducirá al concepto de creatividad como potencial humano, gestado en la ilustración y que prevalece actualmente. (Higueras, F 2008)

En el romanticismo de principios del siglo XIX, se valoraría más el poder de la imaginación que se erige por encima de la razón y el entendimiento, tal y como lo menciona el pensador William Blake asegurando que la imaginación es el poder divino de cada hombre y la imaginación creativa es la fuente de la verdad. No obstante en el romanticismo hay arduos esfuerzos artísticos que se lograron cristalizar desde la elaboración minuciosa y el rigor intelectual, como también la idea romántica del espíritu humano imponiéndose sobre las circunstancias de la vida. (Higueras, F 2008)

Nietzsche asegura que la creatividad es la unión de dos fuerzas opuestas, lo apolíneo representado en la luz, el orden, y lo dionisiaco que simboliza el impulso vital irrefrenable, estas ideas modernas han perdurado en la actualidad, no solamente en las propuestas

artísticas sino también como herramienta efectiva para enfrentar los desafíos y contingencias de la existencia. (Higueras, F 2008)

Estos conceptos de creatividad se complementan con la idea de que en el hombre se integran tres factores esenciales: cuerpo, razón y espíritu. Se sabe que el estímulo adecuado y el equilibrio entre estos tres aspectos determinarán un alto nivel de creatividad.

Hasta finales del siglo XIX, en las artes plásticas los recursos artísticos se limitaban a la utilización de algunos pigmentos, a la mixtura de colores y la aplicación de esa limitada paleta en la obra artística, que sin demeritar su calidad estética generaba un resultado visual establecido.

Luego algunos artistas dadaístas incluyeron dentro de sus obras elementos de la vida cotidiana como recibos, etiquetas pegadas en sus obras, tal tendencia pionera ha dado paso a una exploración ilimitada de recursos ampliando inmensamente el abanico de posibilidades en lo referente a dichas propuestas. (Rodríguez, 2006)

En la escena académica musical contemporánea, se evidencian también la aplicación de nuevos recursos sonoros, a finales del siglo XIX con el impresionismo, donde se utilizan nuevas relaciones armónicas, nuevas escalas (sintéticas, hexáfonas, hexatónicas) y discursos melódicos, que iban augurando un marco armónico sin precedentes, los acordes utilizados por Debussy y Ravel entre otros se organizaban a partir de la superposición de segundas mayores, o terceras mayores o menores, recreando ambientes musicales

inusitados, sin embargo se puede apreciar en la obra de Debussy la gran variedad discursiva de su obra musical.

Posteriormente surge el dodecafonismo en el año de 1923, en donde la música establece nuevas relaciones sonoras desde la superposición de la escala de doce sonidos; organizados para uno o más instrumentos, esta tendencia se asumió como un ajuste de cuentas estético y filosófico frente a los horrores y devastación dejados después de la primera guerra mundial, fue a su vez un movimiento de resistencia artística en contrapeso al hastío producido por tantos años a costas de viejas fórmulas artísticas que no eran consecuentes con la realidad convulsa y difícil de Europa, para la cual se necesitaba una propuesta sonora altisonante y tensa como su propia realidad.

Años más tarde se suman a esta estética sonora contemporánea, propuestas que involucran medios electrónicos, nuevos símbolos musicales (neo-grafismos) con el que se establecieron un sinnúmero de recursos como técnicas extendidas (incorporación de sonidos no convencionales para los instrumentos musicales) en contraposición a la norma tonal imperante.

En la actualidad se plantean múltiples rutas a partir de varias corrientes teóricas que intentan trazar una línea de comprensión a la compleja realidad de la creación fundamentalmente en las artes contemporáneas en las que se percibe una marcada tendencia a la hibridación, la mixtura y la interdisciplinariedad.

Según el catedrático e investigador español Julio Romero Rodríguez (2006) tres ejes temáticos dominan la acción creativa en las artes, sobre todo en las últimas décadas afectando las prácticas de interpretación, difusión, valoración y producción artísticas, estas son:

- ✓ **Descentramientos:** La acción de creación artística está determinada tanto por una visión holística del mundo como por una acción interdisciplinaria y transdisciplinaria, no exclusivas de una disciplina en particular sino por la unión de varias de ellas.

- ✓ **Ampliaciones:** Se extiende el campo de acción tradicional del arte hacia un territorio mayor, que escapa de los lineamientos preestablecidos, se diluyen fronteras (arte - no arte) y establecen nuevos discursos estéticos, que se infiltran en la vida cotidiana.

- ✓ **Conexiones:** Se crean constantemente puentes de unión entre artistas, espectadores, entre disciplinas, entre ámbitos de actuación y medios tecnológicos.

Con el auge de las tecnologías de la información y la comunicación se han transformado los modos de pensar y actuar de las sociedades alrededor del mundo, tal y como lo menciona el catedrático y musicólogo español Julio Romero Rodríguez en uno de sus ensayos sobre creatividad en el arte:

“Varios rasgos caracterizan esta práctica artística radicada en las nuevas tecnologías e internet, y dibujan un panorama complejo. En primer lugar, se trata de modos de creación marcados (a pesar o salvando algunas importantes brechas) por la democratización, accesibilidad, comunicación más allá de muchas distancias geográficas, sociales o de otro tipo, que configura una nueva relación reticular y no jerárquica para la producción y distribución de las creaciones artísticas. Además, colabora a ampliar el campo de las creaciones de arte desde el círculo relativamente reducido de los productos a otro mucho más amplio que incluye y atiende a los procesos y a las obras en permanente generación.” (Rodríguez, 2006)

Esto sin duda ha alterado ostensiblemente todo lo concerniente con la creación, distribución y venta en el campo de las producciones musicales, con el fenómeno de la globalización propiciado principalmente por el auge del internet, y el fácil acceso a los software o programas de grabación; con el que se ha generado un aumento significativo en el número de propuestas musicales, ya que ha dejado de ser un factor exclusivo de las grandes Majors o disqueras , y se ha convertido en una herramienta de difusión y creación artística para muchísima gente alrededor del mundo.

Sin embargo esta enorme demanda de propuestas musicales no está directamente relacionada con la calidad artística, esto quiere decir que aunque el resultado final de muchos de esos proyectos sea de alta calidad, otros tantos trabajos no alcanzan el impacto ni la difusión esperados debido a débiles procesos de producción, mercadeo y patrocinio.

No obstante el balance resulta muchísimo más positivo puesto que el descentralizado acceso a la tecnología se ha convertido en una herramienta de motivación artística, movilizand o positivamente la creatividad.

En este orden de ideas la creación artística no es una acción aislada generada por un genio creativo sino que está enmarcada por la hibridación, la contaminación de medios con propuestas como el performance en donde además de evidenciarse la aplicación de elementos típicos de la plástica se utilizan también recursos audiovisuales, musicales y espaciales, con base en preceptos filosóficos, psicológicos, sociológicos y simbólicos, configurando la propuesta artística (instalación) desde una visión holística de la realidad, como elemento transdisciplinario. Esta misma premisa es apropiada por la música como espectáculo, en la que la puesta en escena, la pirotecnia, los juegos de luces, el uso de recursos cinematográficos en multipantallas, la incorporación de las artes visuales en general, dan cuenta de esa corriente transdisciplinario que tiende cada vez más a una simbiosis o lo que suele llamarse ecología de medios tal como advierte Gablik:

“El contexto social se convierte en continuo para la interacción, para un proceso de relación y tejido conjunto, creando un flujo en el que no hay distancia espectral, ningún imperativo antagonista, sino casi la reciprocidad que encontramos en juego en un ecosistema. Dentro de un paradigma centrado en el escuchar, la vieja especialización de artista y audiencia, creativo y no creativo, profesional y no profesional (distinción entre quién es un artista y quién no lo es) comienza a borrarse. Seguir este camino [...] representa la apertura de un espacio

experimental en el cual instituir y practicar un nuevo arte que está más a tono con los muchos modelos interactivos y ecológicos que emergen en nuestra cultura. Creo que veremos en las próximas décadas más arte esencialmente social y con propósito, refractario al mito modernista de autonomía y neutralidad”. (Rodríguez, 2006).

El artista de hoy ya no solo, toca, interpreta, pinta, dibuja, actúa, recrea, también investiga, entrevista, compara, emprende, porque muchas de las prácticas artísticas no se limitan a la representación de un objeto. Gracias a la transdisciplinariedad el arte se ha convertido en un agente catalizador de la sociedad.

2.2. La improvisación

La improvisación musical es un importante recurso donde se ponen en juego los conocimientos, códigos y las técnicas previamente asimiladas en un momento de creación espontánea.

Es una acción donde las decisiones creativas las ejecuta el intérprete en tiempo real, en una relación recíproca entre el ambiente sonoro preestablecido y el improvisador quien es el que crea el discurso musical.

El objetivo primordial al utilizar este recurso, es a través de la internalización y el dominio de los materiales técnicos, teóricos e idiomáticos, elaborar un discurso inédito, personal creado en tiempo real (improvisación).

En las artes musicales a lo largo de la historia y en casi la totalidad de las civilizaciones la improvisación ha estado presente, de hecho ha sido la primera forma musical manifiesta en las prácticas rituales de las culturas primitivas.

“La improvisación en la música ha existido siempre a lo largo de la historia, podemos decir, que fue la forma original de componer en un principio y ha sido la responsable de las transformaciones periódicas que han sufrido las formas musicales, y la tradición escrita no ha sido más que la forma patente de desarrollo y refinamiento para su conservación” (Galiano, f. 2007).

En algunas tradiciones musicales de oriente se puede hablar de improvisaciones absolutas, en cuanto a que los músicos antes que artistas son los encargados a través del sonido de transmitir a partir de sus espontáneas y extensas intervenciones sonoras, la profunda comunión con lo sagrado en un vínculo sin obstáculos notacionales ni formales preestablecidos, aunque sí con un gran dominio adquirido desde la tradición oral y ceremonial.

En la música de la India del Norte, por ejemplo, no existen dos formas de hacer Música; la música es siempre improvisada, según reglas

extremadamente estrictas. No existe el músico que se limita a reproducir, sino solamente aquel que inventa e improvisa (Ortega, V. 2012).

En occidente con respecto a la música del canon Europeo, [...] emplean un referente para obtener una máxima fluidez y coherencia: una serie de estructuras cognoscitivas, perceptivas o emocionales (constreñimientos) que guían y ayudan a la producción de materiales musicales (Pressing 1984).

Dichos constreñimientos direccionan en gran medida las prácticas musicales que no excluyen el interés por los ideales de libertad expresados con la improvisación y que demuestran a su vez un esfuerzo por crear, expresar y transmitir ideas musicales desde la organización formal y la estructura, pero que a diferencia de las improvisaciones absolutas se delimitan.

La improvisación ha hecho parte imprescindible de muchos estilos, géneros y periodos musicales de la historia de las civilizaciones. Se ha utilizado desde el renacimiento con la música ficta, el bajo continuo en el barroco y la cadenza de la música clásica.

No obstante su relevancia, la improvisación fue cayendo en desuso en razón a la gran dificultad técnica musical que exigían las composiciones de la época y en consonancia con el romanticismo cromático y el virtuosismo instrumental que dejaban prácticamente ningún margen al intérprete para la creación durante la ejecución. Es la época en la que el intérprete pasó de ser creador a ejecutante. Es así como esta complejidad, esta celda

conceptual interpretativa se extendió hasta el siglo veinte con el serialismo y el dodecafonismo, desplazando provisionalmente la improvisación.

No obstante la improvisación reaparece en occidente con uno de los géneros más representativos e importantes del siglo veinte, que es sin lugar a dudas el Jazz en el que se establece la improvisación como eje central de su discurso no solo como parámetro de libre expresión y espontaneidad sonora, sino además como una forma de resistencia intelectual y filosófica, un sutil pero contundente ajuste de cuentas estético.

“La improvisación ha sido considerada muchas veces como una metáfora de la libertad personal y social, especialmente en el jazz” (Blum, 2002).

En muchas de las más convulsionadas épocas de la historia norteamericana desde la migración de esclavos africanos a finales del siglo diecinueve, el blues antecesor del Jazz, nació no solo como respuesta aguerrida y sensible al maltrato sufrido por los padres del swing, sino como el legado estético trascendental de improvisación donde se ponían siempre en juego sentimientos como la tristeza, la rabia el amor y la esperanza, en un singular y hermoso estilo de elevación espiritual, donde la improvisación jugó desde sus albores un lugar imprescindible.

En cada época en donde el maltrato, la inequidad, la discriminación racial y la injusticia quisieron apoderarse de la realidad social, el jazz fue aparte del reflejo sensible y visceral

de cada tramo doloroso de la historia y de su evolución, una valiente invitación a la verdadera libertad de la raza afroamericana.

“John coltrane, logró desarrollar una actitud espiritual y religiosa transnacional que incluía una búsqueda de lo esencial en la música” (Blum, 2004).

Pero la improvisación no es exclusiva de los movimientos afroamericanos, pues ha estado presente, aunque menos ostensiblemente, en la música del canon europeo (“Culta”), diseñada para una supuesta minoría o público selecto. Se puede ver que a lo largo de la historia los músicos que han sobresalido, no son precisamente los que imitan o solo interpretan, sino los que desde su sensibilidad y valientemente, han expuesto su pensamiento musical (ideología, filosofía, estética estilo, etc.).

Muchas de las grandes obras del canon europeo nacieron por la enorme capacidad artística creativa de los más renombrados músicos, como también por su enorme capacidad de improvisación obtenida a través de un vasto conocimiento ritmo-armónico y melódico de todas las músicas que concebían.

Es por ello relevante mencionar lo que ocurrió a mitad del siglo XX con la llamada música aleatoria en norte América, en donde el papel del intérprete no se limitaba solo a enfrentarse, abordar y ejecutar de magistral manera la concepción inamovible del compositor, el intérprete era a la vez el que organizaba la estructura sonora sugerida por el compositor y era a su vez el creador del discurso sonoro.

Precisamente uno de los más renombrados e importantes representantes del género, el músico y compositor norteamericano John Cage, centra su obra literaria y musical en la exaltación del azar como experiencia creativa, donde el producto sonoro es el resultado de la unión recíproca de la idea compositiva y el intérprete, quien además de recrear organiza la estructura sonora. Tal y como lo menciona Cage en su libro *Escritos al oído*, en donde da cuenta de cómo prepara a los intérpretes para abordar el universo sonoro que el autor compara con un bosque espeso:

“Entrar en el bosque de la música será obligar al oído a pasear por lo inesperado por los sonidos no reconocidos, simplemente a escuchar. El paseo por el bosque de la música requiere primero dirigir los pasos hacia la no intencionalidad para escuchar el sonido fuera de la medición que lo acota en una nota y establece su relación en el sistema. Este paseo será entonces un destensar el ámbito musical y mental, aprender a pasear a errar, a no establecer un recorrido previo, solo pasar, pasear” (Cage, 1999)

Aunque Cage no menciona en su obra literaria ni musical la palabra improvisación, si aborda el tema a partir de la idea del azar, en donde la estructura sonora no es un patrón preconcebido, sino una acción conjunta, recíproca y espontánea, en este juego se diluyen las jerarquías entre compositor e intérprete, destacándose así primordialmente el resultado sonoro y la expresión musical libre.

La calidad de la repentización o la habilidad para crear espontáneamente, la determina principalmente el manejo del lenguaje ritmo armónico-melódico. Esta trilogía imprescindible del quehacer musical debe confluir armónicamente como el río que desemboca en el mar, teniendo en cuenta que estos tres aspectos son tan móviles y versátiles que ninguno puede ser solo el mar o el río. Los músicos que a lo largo de la historia han logrado consolidar una identidad sonora, han siempre batallado desde el tinglado del compromiso, la dedicación y la incertidumbre.

Para el caso de la improvisación musical y la forma de abordarla en este proyecto, es el recurso desarrollado en un escenario sonoro extra musical, como lo es el sonido ambiente de la unidad de cuidados intensivos de un hospital, que será el ambiente sonoro que inspirará en el intérprete el ejercicio de repentización no desde el sesgo de creación musical aislada, sino como puente expresivo que transmite una emoción específica como lo es la fragilidad humana, desde un ámbito sin restricciones que le brinda la abstracción del dolor en sonidos ambiente, en el acto específico de crear en el instante.

2.2.1. Análisis semiológico de la improvisación

El arte musical denominado por muchos teóricos como el arte temporal, posee también la cualidad de la atemporalidad, o la extra temporalidad, no solo en lo que se refiere a las obras más renombradas y apreciadas del canon europeo, que se han erigido más allá del espacio tiempo como obras inmortales, sino también al material expresivo musical más

auténtico y tribal de los pueblos, expresiones desenfadadas, aguerridas y libertarias de la humanidad.

En este capítulo se abordará la semiótica de la improvisación o el estudio de los diferentes símbolos que configuran este lenguaje expresivo con el propósito de trazar una línea de comprensión que nos permita entender mejor este recurso musical.

Según el teórico y etnomusicólogo Leonard B Meyer en su libro, *emotion meaning, style and music*, existen tres fases a las que denomina significado encarnado, planteados como pasos propios del proceso de improvisación y que hacen parte de la esencia del arte de este lenguaje sonoro (Chamizo, 2009):

- I. *Significado hipotético (que se produce antes de escuchar el patrón sonoro)*
- II. *Significado evidente (cuando se ha concretado el patrón sonoro)*
- III. *Significado determinado (fruto de la experiencia total)*

Estos tres elementos hacen parte crucial de la improvisación, en un escenario donde se conjuga constantemente lo extrínseco, entendido como el dominio técnico y conceptual de los diversos recursos del discurso ritmo armónico y melódico del lenguaje sonoro, y lo intrínseco, entendido como la apropiación emocional y afectiva de estos recursos.

Así, quien consolida un lenguaje de repentización se transforma a su vez en un narrador dinámico, un pintor que utiliza en su paleta expresiva diversos colores armónicos y expresivos, tal y como lo menciona el teórico Vijay Iyer:

“La historia que un narrador cuenta, no solo está en la coherencia de un solo, en su estructura antifonal, sino también en los detalles musicales más pequeños, así como en la estructura inherente en la presentación en sí misma. No ve la narrativa como algo simple lineal, sino como algo fracturado, un mosaico que revela los patrones subyacentes” (Chamizo, 2009)

El lenguaje improvisativo es similar al lenguaje hablado, en cuanto a que entre más dominio y manejo de los diversos recursos discursivos se adquieran, mejores y más eficaces serán las alocuciones. En el jazz este principio generador es junto con la trilogía rimo armónica y melódica, parte fundamental de su estructura estética y su razón de ser. En cuanto a nuestro objeto de estudio “la improvisación”, la denominaremos, discurso sonoro. El conjunto de herramientas y recursos sonoros técnicos y conceptuales lo llamaremos programa narrativo, que se desarrolla en un espacio tiempo que llamaremos sujeto de estado y que a su vez es interpretado por un sujeto agente o improvisador, según ideas del teórico y etnomusicólogo español Vicente Peña:

“Un programa narrativo es un paradigma, una matriz donde un sujeto de estado mantiene relación con un objeto, y donde un sujeto agente transforma la relación del sujeto con el objeto” (Peña, 1984).

Dentro del análisis semiótico o del contenido simbólico de la improvisación, muchos teóricos, han coincidido en organizar el objeto de estudio desde una visión holístico filosófica, donde se correlacionan los materiales de estudio (género musical, espacio para la repertización e intérprete o improvisador), esta interrelación activa entre estas realidades se dinamiza principalmente por la acción del sujeto ejecutante o improvisador, quien según analiza el mismo autor juega conscientemente entre la conjunción y la disjunción:

“Se debe entender por sucesión de cambios el paso manifestado por un sujeto 1 de posesión de un objeto (conjunción) a no poseerlo (Disjunción) o viceversa, provocado por un sujeto 2 o sujeto agente” (Chamizo, 2009).

La posesión a la que se refiere el autor, o conjunción sonora, es el dominio de todos y cada uno de los recursos y reglas planteados desde la teoría hasta la práctica: estructura armónica, tonalidad, modalidad y superestructura. Por otra parte la disjunción es la implementación de tensiones ritmo armónico melódicas, desde la súper estructura hasta la atonalidad, como un ajuste de cuentas consciente de esta expresión sonora, siendo uno de los paradigmas del Free Jazz como de otras estéticas musicales que lo precedieron. Así la música aleatoria norteamericana y el serialismo dodecafónico euro céntrico, se consolidaron como una apuesta estética de renuncia a las convenciones preestablecidas, solo que en la música aleatoria se erigió desde la espontaneidad y la invención en un juego dinámico en donde se vindica el papel de intérprete como sujeto cocreador del paisaje sonoro en cuestión:

“La improvisación, puede ocupar un lugar estricto, como por ejemplo dentro de la raga y la tala de acuerdo con las limitaciones de la música india; o puede ocupar libremente un lugar, simplemente en un espacio de tiempo, como los sonidos del ambiente, como lo hacen tanto en el campo como en las ciudades. Del mismo modo como un ritmo aperiódico puede incluir un ritmo periódico, del mismo modo como un proceso puede incluir un objeto, igualmente las improvisaciones libres pueden incluir otras que sean estrictas, pueden incluso incluir composiciones.” (Cage, 1999, pág. 170)

Los intérpretes más conocedores de Jazz juegan con estos dos constreñimientos estéticos expuestos desde el tratamiento ritmo armónico como pilares del lenguaje expresivo melódico, Ornette Coleman pionero del Free Jazz, fue tal vez quien más se aproximó desde su concepto estético a la música atonal, principalmente en sus repentizaciones.

En oriente muchas de las músicas étnicas de India y Asia poseen esta riqueza expresiva en la que la repentización es inclusive más importante que el tema preconcebido. El dominio de este recurso, determina el nivel de maestría adquirido en el lenguaje, la improvisación no solo es el discurso más extendido en el tiempo sino que se consolida como el elemento principal.

El compositor espontáneo o repentista maneja dentro de su paleta discursiva elementos como: escalas, arpeggios, desarrollo motivico, motivo aislado, frase. Para tal fin ha tenido

que desarrollar de tal modo la destreza técnica del instrumento que interpreta, que ha logrado aguzar su oído musical a todo nivel, adquiriendo un elevado rango de reconocimiento de las distintas combinaciones ritmo-armónico-melódicas, herramienta primordial para la consolidación del lenguaje de la improvisación, en un escenario de sincretismo, en el que según Vicente Peña, un elemento asume más de una función:

“Sincretismo es un fenómeno por el que un elemento, una forma, una parte, un miembro [...] en definitiva, una unidad, segmento u ocurrencia, característica del fenómeno, cumple, adopta o asume [...] más de una función” (Peña, 1984).

La improvisación es un lenguaje sincrético, porque aparte de ser composición espontánea, es también un espacio donde se refuerza el trabajo en equipo, la musicalidad y la libre expresión, que en definitiva es la razón esencial de esta expresión artística. Según Chris Smith, (2004), la improvisación es un ejercicio intelectual:

“La improvisación denota procedimientos musicales, que dependen de la elección, secuenciación y yuxtaposición de elementos musicales, seleccionados en el momento por los intérpretes. No significa necesariamente la composición espontánea de un material completamente nuevo, un género del jazz que se conoce como “Free Jazz”. El material preexistente puede incluir secuencias de acordes, ideas melódicas o motivos preferidos, convenios habituales de acompañamiento o arreglo (introducciones finales y patrones de acompañamiento conocidos), además de materiales nuevos. Sin embargo la

selección o combinación específica se improvisa en el momento y es una respuesta a las circunstancias de la interpretación.” (Chris, 2004)

Algunos estudiosos e investigadores del tema de la improvisación han delimitado el análisis de este recurso musical centrándose en el género del jazz principalmente, con base en varios puntos donde no existe una sino varias fórmulas o herramientas para aproximarse a este singular lenguaje, sobra decir que entre mayor sea el conocimiento y dominio de todos y cada uno de estos recursos, mayor será también el nivel discursivo de quien improvisa, Barry Kerenfeld investigador y etnomusicólogo Norteamericano es uno de los que describe las diversas formas de ejecutar la improvisación:

- 1. Improvisación por paráfrasis: recurso donde se ornamenta la melodía principal o parte de esta.*
- 2. Uso de motivos: Fragmentos de música, que se emplean de distintas maneras para construir las frases que constituyen el solo. Pueden recibir varios nombres a veces intercambiables entre sí, ideas, secuencias, fórmulas, motivos, musemas, falsetas, entre otros. En el jazz son generalmente conocidos como licks.*
- 3. Improvisación por fórmulas: Se distingue de la improvisación motívica o musemática, en que se trata de fórmulas ya preparadas que se adaptan a la situación del momento y que el ejecutante debe camuflar para no atraer la atención sobre sí mismas. Se combinan con pericia para construir los solos.*

4. *Improvisación por musemas o motivos: Uno o más motivos forman la base para una parte de la pieza o una pieza entera o varias piezas relacionadas entre sí. El musema se desarrolla o varía con base en la utilización de diferentes técnicas: ornamentación, transposición, desplazamiento rítmico, síncopa, anacrusa, amalgama, emiola, etc.*

5. *Técnicas interrelacionadas: Es posible combinar las anteriores.*

6. *Se explora las posibilidades melódicas o armónicas que a menudo corresponden a varios de los modos eclesiásticos no diatónicos.*

Los improvisadores pueden establecer relaciones armónicas complejas en relación a los modos subyacentes.

7. *Manejo auditivo de la armonía y de todas las cualidades de triadas mayores menores disminuidas y aumentadas, con sus respectivas inversiones, escalas y modos (Barry, 2002).*

En ocasiones es tan agudo y frenético el nivel de concentración compenetración y expresión musical a la hora de improvisar, que muchas veces los ejecutantes, ayudados también por un piso ritmo armónico tenso generado sobre todo en los estilos del free jazz y el Hard bop, privilegian en gran medida las texturas y tensiones sonoras, que sirven de base o soporte conceptual tanto para la omisión o el alejamiento consiente del concepto de

tonalidad, como para el despliegue y la utilización de más escalas y sonoridades que se aproximan más a un lenguaje moderno o post romántico generado en Europa, pero con la singularidad expresiva propia del jazz y la improvisación musical.

Dentro de las múltiples aproximaciones teóricas al sistema de improvisación encontramos la del pionero de la semiótica musical y musicólogo francés Jean Jacques Nattiez, para quien existen tres momentos de interrelación en la actividad musical: el poético, el esthesico y el neutral, como lo advierte Cumming:

(...) Se realiza una tripartición de la actividad musical en tres sentidos. De un lado el poético, que hace referencia a los modos de creación, la relación del creador y la partitura o el intérprete y la partitura, por otro lado el esthesico, que determina la respuesta del oyente y para terminar el neutral, es decir lo que está inminente en la partitura, lugar desde donde se realiza el análisis distribucional. Investigando cómo los elementos se asocian, complementan o excluyen entre sí, buscando definir una sintaxis de la música (Cumming, 2001).

No obstante, según Nattiez, para el caso del lenguaje musical de la creación, la interpretación y la improvisación musical, no siempre lo poético lleva a un resultado esthesico, debido a que no todos los oyentes conocen, ni aprecian los elementos propios del discurso musical, como su tratamiento armónico, la relación del sujeto y el contra sujeto de una fuga, o las conducciones armónicas de una sinfonía, o los tipos de escalas y arpeggios empleados en una improvisación musical implícitos dentro del relato.

Aunque el material temático puede que no sea percibido por el receptor, este sí puede identificar otros elementos discursivos, entonces lo poético y lo estético no necesariamente son coincidentes.

Para Nattiez la semiología o estudio de los símbolos musicales tiene sus limitaciones, en primera medida al referirse a la música y más precisamente al tema de la improvisación como un lenguaje, ya que la reimpresión es de hecho un metalenguaje, sin embargo las aproximaciones al arte musical desde la semiótica se logran definir desde un análisis lingüístico musical más que de lo poético y lo estético.

El estudio del sentido neutral de la música según el autor, hay que asumirlo desde la lógica de la interacción recíproca entre el lenguaje inmanente de la obra creada y el lenguaje subyacente del sentido poético, que se yuxtapone a su vez con el sentido estético, estos en relación con el factor extrínseco como un elemento imprescindible para el desarrollo del arte temporal de la improvisación, donde confluyen además tres sentidos: el espacio temporal, el cinético, y el afectivo.

Si el oyente percibe lo que comúnmente se conoce como discurso narrativo, es porque escucha en el nivel del discurso musical, impulsos recuerdos ensueños, sentimientos e ideas, que rebasan a su vez los límites formales que conforman el arte temporal de la expresión sonora y en referencia al tema central de esta investigación “la improvisación”, que se traduce en un meta relato, donde convergen por una parte la libre expresión y por

otra las sensaciones que perciba el oyente de acuerdo con su subjetividad, bagaje cultural y sensibilidad.

La catedrática e investigadora universitaria Ingrid Monson especializada en el jazz y música Afroamericana, en su libro *saying something. Jazz improvisation and interaction*, investiga como los músicos dialogan y dicen algo a través de conceptos tales como: la política, ideología, identidad y la raza.

“La música en el jazz se crea a partir de la interacción entre dos lenguajes, el lenguaje subjetivo, cotidiano y familiar de la creatividad desarrollada desde el dominio del estilo y el lenguaje colectivo de la improvisación.” (Monson, 1996).

En el escenario musical colombiano, el desarrollo del discurso espontaneo o improvisativo se consolida dentro del lenguaje como el eje expresivo central de varios de los más representativos géneros populares. A lo largo de la geografía colombiana, las músicas nacen desde el ejercicio mismo de la repentización, acompañan al campesino, al artesano, al minero, al pescador, a mujeres y hombres en sus quehaceres cotidianos y sus vivencias, la música para ellos además de ser una extensión de su forma de vida, se convierte también en un espacio de reconocimiento y resistencia colectiva, espiritual y de preservación del patrimonio oral e inmaterial

3. DISEÑO METODOLÓGICO

El presente trabajo se adscribe al enfoque de investigación cualitativa cuyo propósito se orienta hacia la comprensión, el análisis y la observación de fenómenos específicos. Amparado en ello, el presente proyecto se centra en el estudio de la improvisación y su relación directa con la creatividad.

La investigación cualitativa se caracteriza también porque priman los recursos descriptivos de las situaciones observadas de donde se deriva el material para concretar los hallazgos, lo que se conoce como técnicas de recolección de información tal y como lo advierte Juan Herrera en su ensayo sobre la investigación cualitativa:

“La investigación cualitativa, implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales, entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos, que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas”
(Rodríguez, Gil, García, 1996.)

Para el caso específico de este proyecto se realizó un diario de campo con el fin de observar en los músicos participantes el proceso de asimilación preliminar, caracterizado por las dificultades lógicas que surgieron al abordar desde la inexperiencia elementos como la improvisación y la grabación.

El diario de campo fue un resumen de varias horas de trabajo condensadas en tres sesiones durante las cuales se observó los cambios en los niveles de comprensión y manejo asimilados por los participantes a medida que fueron transcurriendo las sesiones.

Otro recurso utilizado para este proyecto fue el de la grabación, realizada para cubrir varias necesidades: la primera, consolidar y preservar un registro sonoro de la experiencia, la segunda, como elemento crucial para el apoyo conceptual y sonoro del diario de campo, y la tercera, como elemento motivacional para los músicos participantes que de una u otra forma quisieron lograr un óptimo resultado sonoro a través del ejercicio.

La investigación cualitativa se implementa desde una perspectiva holística, ya que es un campo interdisciplinar y transdisciplinar que atraviesa las humanidades las ciencias sociales y la física, como también surge de la necesidad de observar a las personas, los eventos y los hechos como un todo, que se consolida en la interacción. (Rodríguez, et al. 1996)

Pese a que es una investigación inductiva, al realizarse con un grupo objetivo que trabaja según los lineamientos del investigador, respeta también la libertad expresiva y visión de cada individuo que hace parte del grupo objetivo.

Esta investigación cualitativa está amparada en la fenomenología, que es el estudio sistemático de la subjetividad y busca descubrir el significado que cada sujeto da a la experiencia creativa, así, lo relevante será dar a conocer la interpretación que cada sujeto tiene del mundo a partir de su propia realidad.

Con la fenomenología se intenta analizar el objeto de estudio, que para el caso del presente proyecto es la improvisación, desde la experiencia práctica de un grupo focal, que permita consolidar una descripción, comprensión e interpretación del fenómeno.

3.1. El papel del investigador

El interés por el tema del presente proyecto investigativo surge a partir de la necesidad de generar espacios de reflexión con respecto a la práctica musical, más exactamente en lo concerniente a la improvisación, entendida como el ejercicio de composición que se ejecuta en tiempo real.

En primera instancia, desde la experiencia pedagógica como estudiante universitario de música y a partir del intercambio de saberes con docentes y estudiantes por espacio de más de tres años, se realizó un análisis retrospectivo donde llegué a la conclusión de que hace falta generar más espacios donde se estimule y promueva la creatividad de los estudiantes a partir de la improvisación.

Esta motivación nace también a raíz de la práctica profesional, donde después de más de veinte años de ejercicio y después de una profunda reflexión sobre el oficio, se llega a la conclusión de lo importante que es desarrollar competencias con respecto al cultivo y fortalecimiento de la improvisación musical, no como un evento complementario de la

estructura musical, sino como un recurso en el que se establecen propuestas creativas y musicales concretas.

3.2. Técnicas de recolección de la investigación

En el proceso investigativo se acudió a las siguientes técnicas de recolección de la información:

- Revisión de fuentes secundarias: Se realizó principalmente la revisión de fuentes secundarias para la elaboración de los referentes teóricos y los antecedentes. La consulta se realizó en la biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, la biblioteca de la Universidad Javeriana, la biblioteca Luis Ángel Arango, la biblioteca Virgilio Barco y la biblioteca personal del investigador.
- Talleres de improvisación musical: Se realizó talleres de improvisación con un grupo focal integrado por estudiantes de música de pregrado de varias universidades y con músicos egresados del programa Colombia Creativa de la U.P.N.
- Diario de campo: El diario de campo se convirtió en un elemento clave para el desarrollo de la investigación, ya que permitió realizar las observaciones en el desarrollo de los talleres con el grupo focal ya mencionado.

3.3. Contexto de la locación donde se realizaron los talleres

La locación donde se realizaron los talleres es el estudio de grabación Sion F.G, ubicado en la calle 51 No 16 – 44, Barrio Quesada, en la localidad de Barrios Unidos en chapinero. El estudio está dotado de una cabina de grabación totalmente insonorizada, amplia y óptima para las sesiones.

- Participaron en los talleres dos músicos e intérpretes de diferentes instrumentos principales, uno de ellos estudiante de guitarra eléctrica del programa regular de música de la Universidad El Bosque y el segundo es el investigador con el teclado.
- Se acordó por músico una intensidad de cuatro horas, distribuidas en dos sesiones semanales de dos horas cada una, los horarios se flexibilizan de acuerdo con los tiempos de cada músico.
- En un tramo de la primera sesión no se condicionó el lenguaje expresivo de los músicos, dejando fluir la libre improvisación.
- Luego se realizó, con base en una serie de diez ejercicios distribuidos de menor a mayor grado de complejidad, improvisaciones que, aunque delimitadas por un patrón previo, retan al músico para que organice los sonidos y la expresión del lenguaje musical de acuerdo con su sensibilidad y autonomía.

3.4. Recursos de la investigación

La investigación contó con recursos humanos, instrumentación, recursos tecnológicos y de infraestructura a saber:

- Instrumentos musicales propiedad de cada músico participante en las sesiones:
Teclados, Guitarra eléctrica.

- Estudio de grabación dotado de consola Yamaha analógica de 12 canales, computador exclusivo para proyectos musicales, con software originales sonar 8.5, y adobe audition CS.5, micrófonos profesionales AKG mono direccionales y omni direccionales, micrófonos Shure, Tarjeta de sonido M-AUDIO DE 6 Canales.
Software: Word 2007, Finale 2014

4. APLICACIÓN DEL EJERCICIO PEDAGÓGICO

En la realización del ejercicio pedagógico en el estudio de grabación Sion F.G, con músicos del programa de profesionalización musical “Colombia creativa”, y estudiantes de música de pregrado regular, se realizaron las sesiones de improvisación con base en los ejercicios que hacen parte del material sugerido en el marco del presente trabajo investigativo. En ese orden de ideas se presenta las reflexiones hechas por el investigador al abordar el trabajo de campo.

También se presenta de forma general el propósito de que, a partir de cada uno de los ejercicios de creación colectiva, se consolide una propuesta improvisativa, entre el patrón sugerido y la libertad creativa del músico.

4.1. Método interactivo

En primera instancia se dieron a conocer al participante los lineamientos conceptuales de los ejercicios que se centraron en el manejo de distintas sonoridades, donde es muy importante resaltar algunas de las características de las sonoridades contemporáneas, para contextualizar el ejercicio creativo amparado por las teorías del músico y compositor Vincent Persichetti en su libro *“Armonía Contemporánea”* de donde se extractó algunos principios investigados por el autor:

- a) Sonoridades modales: Proceden de los modos eclesiásticos del medio evo, son retomadas a finales del siglo XIX y hacen parte crucial de las sonoridades contemporáneas.

- b) Acordes de séptima y novena: Utilizados como ornamentación de la escala diatónica, los miembros característicos de estos acordes son sonidos disonantes. Hoy en día, eximidos de sus restricciones anteriores, pueden moverse fuera de cualquier combinación.

- c) Escalas sintéticas (pentáfonas, hexatónica, doble armónica) Nacen de las combinaciones de la escala de doce sonidos.

- d) Acordes por segunda o “clusters” (diseñados para propósitos coloridos) sonoridades planteadas para lograr la emancipación de la tonalidad.
(Persischetti, 1986)

Como segunda medida esos lineamientos musicales tan solo sugirieron un concepto sonoro que el músico organizaba, definía y consolidaba con total libertad; y fue a través de este intercambio de saberes que el conocimiento se construyó como una acción colectiva.

Luego se realizó grabaciones a partir de la experiencia tanto del intérprete como del investigador, donde se pusieron en juego, en tiempo real, el trabajo consensuado en el que los roles del músico se movilizaban dinámicamente hacia el rango de creador de discursos sonoros inéditos y originales concebidos en tiempo real; el investigador en este caso fue un observador activo del fenómeno experimental.

Fue muy gratificante, tanto para el músico como para el investigador, abordar este ejercicio experimental a partir del libre flujo de las propias ideas sonoras, en donde pudieron organizar con autonomía el discurso musical y reconocer, a partir de la interpretación de su instrumento musical, su propia voz.

Desde el punto de vista pedagógico se asumió que el conocimiento es principalmente una acción social, tan dinámica y enriquecedora que se fortalece a través del trabajo en equipo y el intercambio de saberes. Este ejercicio investigativo es principalmente un trabajo de experimentación y creación colectivas.

4.2. Proceso de improvisación

Objetivo: Crear espacios de libre interacción a través de la práctica de la improvisación con base en varias sonoridades.

Esta es una serie de diez ejercicios creados con el fin de promover la autonomía expresiva desde la improvisación musical, donde al músico se le confiere la libertad para organizar y crear su propio discurso musical a partir del manejo de varias sonoridades.

Es muy valioso improvisar en varias sonoridades, porque además de asumirse un manejo autónomo del lenguaje ritmo-armónico melódico de la música, se adquiere familiaridad directa con variados ambientes sonoros, al ser asimilado desde la propia práctica.

De esa forma los niveles de gradación para este trabajo van de mayor a menor grado de familiaridad auditiva.

5. EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN

5.1. Descripción general de los ejercicios

En un primer momento se pensó en diseñar los ejercicios de menor a mayor grado de complejidad, pero luego de varias pruebas se concluyó que la mejor estrategia sería organizar los ejercicios de mayor a menor grado de familiaridad auditiva, empezando con los ejercicios que resultaran más reconocibles auditivamente para el músico y a medida que este se familiarizara con la experiencia se iría aumentando gradualmente el nivel de tensión sonora hasta llegar a improvisar en atmosferas atonales. La intención era observar de qué modo el músico iba pasando gradualmente de una zona de confort a otra de incertidumbre en la que se sentiría incómodo, paulatinamente se iría familiarizando con estas nuevas sonoridades hasta llegar a una relativa comodidad, punto en el que podría explorar y expresar sus propios discursos sonoros.



(Sesión 1 fotografía)

y menores, en las regiones de tónica y subdominante, para dominante utilizar la escala mixolidia de Do, o pentatónica menor de G menor, sobre una base armónica de séptima y novena para todas las regiones. Se debe tener muy en cuenta al momento de improvisar las “blue notes” lab tercera bemol, Dob Quinta bemol y Eb séptima bemol, para la escala mayor pentatónica F, G, Ab, A, Cb, C, D, Eb, E, F, para la escala menor pentatónica F, G, Ab, Bb, B, C, Eb. (Escuchar anexo 2, ejercicio 2)

5.1.3. Ejercicio tres, improvisación sobre recurso armónico de préstamo modal:

(Figura 3, Préstamo modal 1)

EMaj 7 Bm7 CMaj7 Am7 CMaj 7 D7

Con base en el ciclo armónico donde se utiliza el recurso armónico de préstamos modales E, Bm, C, Am, C, D7, estos cuatro acordes pertenecen a G Mayor por lo tanto en esta secuencia subrayada se pueden utilizar aparte de E menor pentatónica y los modos de la escala de sol mayor. (Escuchar anexo 2, ejercicio 3)



(Sesión 1 fotografía 2)

5.1.4. Ejercicio cuatro; Improvisación sobre el recurso armónico de préstamo modal 2:

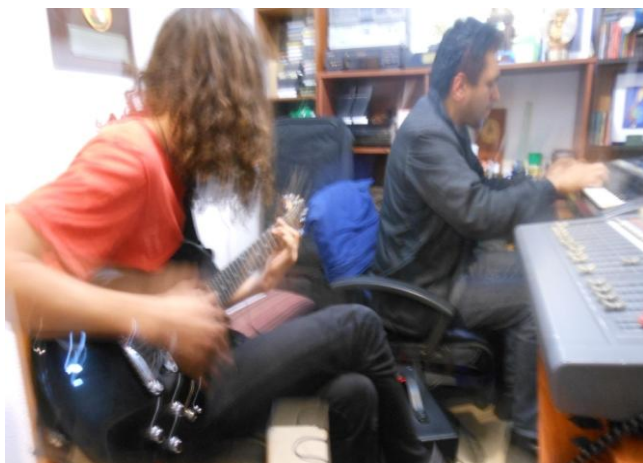
(Figura 4, Préstamo modal 2)

Piano

EbMaj7 % Eb 6 % % Eb13 b5 % BbMaj7,9 %
 7
 Em7b5 % A7#5 % % Dm7 %

Con base en la armonía modal Eb Maj7 (Jónica), Eb6 (Jónica), Eb13b5 (Lidio de Bb), Bb Maj7 (tónica de paso), y el segundo grado disminuido de Dm que resuelve a G m

(eólica de Eb); la relación II, V (E dis, A7#5) de la tonalidad de Dm, Improvisar teniendo en cuenta la armonía y su conducción modal, aplicando también fraseos, articulaciones, dinámicas sonoras, silencios cortos y prolongados. (Escuchar anexo 2, ejercicio 4)



(Sesión 2, fotografía 3)

5.1.5. Ejercicio cinco: Improvisación modal sobre patrón armónico. Duración máxima 3' 1/2:

(Figura 5, Préstamo modal 3)

GMaj7 DMaj7 EbMaj7#5 BbMaj7

Con base en armonía modal, GMaj7 (Lidio de D), DMaj7 (Jónico) y EbMaj7 #11 como préstamo modal Lidio de Bb, improvisar teniendo en cuenta las escalas de los acordes

objetivos, para lo cual son necesarias las dinámicas expresivas, articulaciones, descansos de las frases, arpeggios, silencios cortos y prolongados. (Escuchar anexo 2, ejercicio 5)

5.1.6. Ejercicio seis: Improvisación modal, duración limitada 2' 30":

(Figura 6, Préstamo modal 3)

8 G G Jónico G Dórico G Frigio G Lidio

5 G Mixolidio G Eólico G Locrio

Utilizar la nota Sol desde varias perspectivas modales, G jónico, G dórico, G Frigio, G Lidio, G Mixolidio, G Eólico, G Locrio, y jugar con uno, varios, o todos los modos sugeridos, durante la improvisación se puedan sumar matices sonoros, articulaciones, intervalos, silencios cortos o prolongados, arpeggios, bordaduras, apoyaturas. (Escuchar anexo 2, ejercicio 6)

5.1.7. Ejercicio siete; improvisación siete: Escala oriental doble armónica, Modos de esa misma escala, escala cromática

(Figura 7, Acorde de segundas mayores)



(Figura 7.1, Escala oriental doble armónica)



Con base en la utilización armónica de segundas superpuestas (clusters de 2da mayor) Gb, Ab, Bb, C, D, improvisar utilizando la escala oriental doble armónica C, Db, E, F, Gb, A, Bb, C, incorporar, escala cromáticas, modos, acordes, arpeggios derivados de las mismas, como también dinámicas expresivas, matices sonoros, etc. (Anexo 2, ejercicio 7)

5.1.8. Ejercicio ocho; Improvisación con escalas pentáfonas y octatónicas:

(Figura 8, Escalas pentáfona y octatónica)



Basado en la estructura de las siguiente escalas pentáfona G, Ab, B, Db, E, y octatónicas G, Ab, Bb, Cb, C, Db, Eb, E, F#, G, improvisar teniendo en cuenta los modos de estas escalas, como también apoyaturas de paso o cromatismos, técnicas extendidas que son sonidos que no están delimitados en una pauta normal como golpes al diapasón, movimiento voluntario de las clavijas durante la improvisación etc. (Anexo 2, ejercicio 8)



(Sesión 3 fotografía 4)

5.1.9. Ejercicio Nueve; improvisación sobre una base armónica bitonal:

(Figura 8, Escalas pentátona y octatónica)



Armonía bitonal

Sobre una base armónica bitonal improvisar con escala doble armónica oriental, escala cromática, teniendo en cuenta dinámicas expresivas, articulaciones, libertad melódica y expresiva. (Anexo 2, ejercicio 9)

5.1.10. Ejercicio Diez; improvisación sobre una estructura armónica atonal, de segundas menores superpuestas:

(Figura 10, Armonía atonal)



Armonía atonal.

Sobre una base armónica atonal de clusters (2das menores), improvisar teniendo en cuenta escalas, doble armónica oriental C, Db, E, F, Gb, A, Bb, C, pentáfona G, Ab, B, Db, E. hexatónica C, D, E, F#, G#, A#, C; Cromática, y todas las combinaciones posibles de intervalos, frenesí melódico, silencios, etc. (Anexo 2, ejercicio 10)

6. HALLAZGOS

La experiencia improvisativa a partir de la implementación de diez ejercicios prediseñados para tal fin y organizados de mayor a menor grado de familiaridad auditiva, dio como resultado la ampliación del rango creativo del músico participante en el trabajo de campo.

Este proceso experiencial se realizó en tres sesiones cada una de seis horas. Se estableció un patrón pedagógico que se mantuvo en todas las sesiones, integrado por tres

momentos: Un momento inicial de explicación del ejercicio, un segundo momento de aclaración de dudas y un tercer momento de ejecución y grabación de la experiencia sonora que generara el ejercicio en tiempo real.

Con esta experiencia se observaron dos estadios emocionales en el músico participante que dieron como resultado diferentes propuestas sonoras: uno de ellos fue la ampliación de su zona de confort cuando los ejercicios propuestos, a pesar de resultarle extraños, fueron placenteros o no generaron incomodidad, situación que le resultó favorable para la improvisación, el segundo estadio emocional fue el de incomodidad, cuando los ejercicios propuestos le resultaron, además de extraños, incómodos. En este caso el músico participante mostró una dificultad inicial para improvisar y crear en esos ambientes sonoros, pero al cabo de un tiempo, asumió la incomodidad como elementos creativos y los usó para explorar y expresar emociones propias. Como parte del trabajo de campo y con el propósito de completar la observación y consolidar los hallazgos, se realizó durante las tres sesiones, una serie de entrevistas semiestructuradas, las cuales se transcribieron para el presente proyecto y en las que se corrobora lo descrito anteriormente.



(Lucas Contreras García 2014)

6.1. Entrevista uno

Esta entrevista se realizó durante la primera sesión del trabajo de campo, en donde se evidencia inconformidad por la falta de experiencia en cuanto al manejo previo del recurso improvisatorio.

- **Entrevistador:** ¿Cómo te pareció la experiencia de la improvisación modal sobre un pedal?

- **Lucas Contreras:** Es muy difícil, muy, muy, muy complicado, ¡no!, ¡no!, es difícil que se ocurran vainas,...eh... aún falta mucho por aprender y sentirse más suelto y más libre.

- **Entrevistador:** ¿Qué piensas que sería bueno para adquirir mayor lenguaje, eh...digamos con un pedal...para improvisar con un pedal?

- **Lucas Contreras:** Eh sentir, sentir la conciencia, o sea tener conciencia de la, de la libertad. La libertad que tiene uno con un sonido, es, es una libertad total,...es, uno puede usar cualquier tipo de herramienta pero es eh..., es tanta libertad que uno no, no sabe, que...qué hacer, no se ocurren ideas pero, yo creo que si uno llega al nivel de afianzar perfectamente el instrumento que es casi imposible,...y...y tener conciencia de eso uff, uno puede crear maravillas.

- **Entrevistador:** ¿Y la improvisación? ¿Háblanos de la experiencia de la improvisación en este ejercicio?

- **Lucas Contreras:** Igual es, es, es muy difícil, es muy, muy complejo, no, no, no se ocurren ideas, no, no, ¡no! Los clichés no sirven, ¡no! Es muy complejo, es difícil.

- **Entrevistador:** ¿Te agrado o te desagradó la experiencia?

- **Lucas Contreras:** No, igual eso todo eso es para aprender, todo eso sirve para, para aprender, todo es, todo es un escalón más que hay que, que hay que ascender.

- **Entrevistador:** ¿y te agrado o te desagradó la experiencia?

- **Lucas Contreras:** Si, si, me agradó mucho (Risas)

6.2. Entrevista dos

En ésta sesión el participante manifiesta mayor comodidad con el material sugerido, y con el ejercicio como tal, se evidencia mayor confianza y dominio con respecto a la primera sesión.

- **Entrevistador:** ¿Cómo te sentiste eh... con respecto a la improvisación a la primera improvisación el día de hoy, con respecto al ejercicio que hiciste y abordaste tu libertad, tu discurso melódico, cómo te sentiste?

- **Lucas Contreras:** (Risas) Eh bueno, eh...ya en esta segunda sesión, ya eh, me doy cuenta de lo, del valor de la libertad del, del, me doy cuenta de lo, del, de la de la alegría que es, que es eh, eh, disfrutarla eh, de volar con la guitarra de, de irse, eh

acompañar, eh no acompañarse sino, ser capaz de, de decir algo sin necesidad de un, de un patrón de modos o de... ya esta vez lo disfruté mucho más porque era consciente de, de, de, de, de lo, de la libertad que... ¡Gocé!

- **Entrevistador:** ¡Claro!

- **Lucas Contreras:** y, y, y, y ¡se siente muy bien!

- **Entrevistador:** Y bueno eh de todas formas, está dirigida la improvisación hacia unos parámetros, pero esos parámetros no son rígidos, tú los acomodaste de acuerdo a tu, a tu sensibilidad, cuéntanos de eso.

- **Lucas Contreras:** ¡Sí! Sabía que tenía que usar todos los modos eh, todos los mo...o, la mayoría pero de todas formas el ejercicio decía que se podía usar incluso uno, pero pues eh, está bien también, también es una experiencia eh abordar los distintos patrones de escalas, distintos arpegios y, y si, lo que te digo, sin necesidad de acompañar, sólo con la idea de expresar algo e intentar plasmar en la guitarra lo que uno siente, y , y , y ya teniendo consciencia de que la libertad es algo bueno y no algo ..., entonces es mucho más fácil expresar...lo.

- **Entrevistador:** Muchas gracias.

6.3. Entrevista tres

En esta sesión el participante se siente mucho más familiarizado con el material propuesto, por lo que sus improvisaciones son más fluidas y espontaneas.

- **Entrevistador:** Bueno Luquitas qué opinas de improvisar, de haber improvisado...la experiencia de la improvisación en la forma Blues con la guitarra.

- **Lucas Contreras:** Eh...¿Qué opino?, el tema inédito es muy, es, es, es como, es otro mundo y es mucho más fácil para mí, y pues me imagino que se facilita mucho para muchas personas, pues por que el blues es un, es un género que, como el Rock and roll o...en fin es fácil improvisar ahí y uno como ha escuchado tanto de eso, uno acude a muchos clichés y a mucha música que ha escuchado, entonces uno uyy...bueno, y pues también por mi lado como he estudiado en la universidad Blues y tal, entonces claro me, es, es, es, es como mí, es como mí,... sí, me siento como pez en el agua. En cambio de las otras maneras en que me has hecho improvisar, y es, son otros mundos y son otros, otras cosas por descubrir no? pero pues este es mi fuerte.

- **Entrevistador:** ¿Te agrado el tema inédito?

- **Lucas Contreras:** ¡El qué temaso!

7. CONCLUSIONES

Trazar una línea de relación entre el proceso creativo y la improvisación fue el objetivo central del presente proyecto, en el que el trabajo de investigación ayudo a esclarecer a nivel conceptual el vínculo directo entre creatividad e improvisación.

Tanto teóricamente como por la experiencia derivada del trabajo de campo se puede concluir que el ejercicio creativo no proviene del vacío o de una fuente de inspiración metafísica, sino que es al mismo tiempo un ejercicio intelectual y el fruto de la disciplina y el trabajo continuo y que se pueden crear condiciones propicias para la creación.

Una de las apuestas del presente proyecto fue sugerir, a partir del diseño de ejercicios previos, las condiciones que posibilitaran la exploración creativa a través de la improvisación.

Se parte del principio de que saliendo del lugar común (la zona de confort) se accede a sonidos inesperados que, si bien en principio resultan extraños, después se transforman en herramientas de exploración de emociones internas muy personales que se comunican y expresan con más libertad que bajo patrones canónicos.

Esta salida de la zona de confort a regiones de incertidumbre no siempre resulta placentera, en ocasiones por el contrario generan incomodidad, inquietud e incluso displacer, pero cuando el músico entiende que estas emociones también pueden hacer parte

de la expresión musical, del mismo modo que están presentes en la vida misma, en ese momento se produce una apertura emocional que le permite al músico usar esas tensiones sonoras ampliando así su campo de acción expresivo.

Otro factor determinante en el que se centró este proyecto se planteó desde la necesidad de exaltar la propia voz, a partir de la exploración del propio lenguaje expresivo con la práctica de la improvisación. Esta necesidad no solo se advierte en el plano artístico musical sino en el plano cotidiano, ya que hoy más que nunca se hace necesario desmarcarse de las rutas que traza la cultura de masas en la que se impone un principio homogeneizador, que procura la estandarización de la conducta humana, silenciando la individualidad y todos aquellos rasgos que nos permitan la autodeterminación; de modo que explorar espacios y herramientas que posibiliten el encuentro de la individualidad y la subjetividad resulta pertinente y necesario en nuestro tiempo.

La repetición es una de las herramientas más eficaces para el sostenimiento de la cultura de masas y esa práctica se extiende a todas las áreas de la vida social que en general se traduce en consumo: la escuela en tanto que establece un deber ser estandarizado, la vida laboral que se ampara en estándares de calidad, la vida familiar que se configura también en la línea ascendente de progreso, la moda, la publicidad y el arte que tampoco escapa de estas lógicas de consumo y se inscriben en lo que suele llamarse industrias culturales.

Pero es justamente en este marco en el que emergen lugares y prácticas de contrapeso que restituyen la autonomía del sujeto. Dichas prácticas o espacios suelen proceder de lo

que se conoce como pensamiento divergente, cuya nominación apunta justamente a esa condición de ir contracorriente y ese pensamiento suele emerger justamente en lugares propicios como la academia y en campos del conocimiento como la ciencia, la filosofía y por supuesto las artes. Visto de este modo y siendo la universidad el lugar en el que esos campos se expanden, qué mejor lugar para explorar la creatividad y el pensamiento divergente que este.

Este fue el principio motor del presente trabajo, la búsqueda de un escenario que posibilitara expresión creativa, fue así como se consideró la improvisación como una herramienta que podría servir como estímulo para la creación.

Intentando dar cuerpo a esa hipótesis se diseñó una serie de ejercicios para la improvisación que dieran lugar a una experiencia de creación musical en tiempo real y permitiera explorar la subjetividad del que participara de ellos.

8. ANEXOS

8.1. Anexo 1: Diario de campo

8.1.1. Primera sesión

DURACIÓN	FECHA	DESCRIPCIÓN	OBJETIVO	OBSERVACIÓN
6 horas	7/ 05/2014	<p>Esta es la primera de tres sesiones de seis horas cada una. En el que se estableció un patrón pedagógico que se mantuvo en cada una de ellas, integrado por tres momentos para cada ejercicio así: un momento inicial para la explicación del ejercicio, un segundo momento de aclaración de dudas y un tercer momento de ejecución y grabación de la experiencia sonora. Las sesiones iban organizadas no tanto de menor a mayor grado de dificultad como sí de mayor a menor grado de familiaridad auditiva. El primer ejercicio de esta sesión se basó en el trabajo de improvisación modal sobre una nota pedal de sol, para lo que se le sugirió al improvisador el libre manejo de acordes y escales relacionadas con la escala matriz, y la aplicación de modos, de la escala mayor de sol. El segundo ejercicio de esta sesión se basó</p>	<p>Incentivar la creatividad a través de la improvisación En sonoridades modales, Armonía blues y ejercicios con recursos armónicos de préstamo modal.</p>	<p>En el primer taller Se trabajó la improvisación Con base en la aplicación de Sonoridades modales que no resultaron tan familiares Como se esperaban Para el músico participante en parte Por no contar con mucha experiencia en el manejo de estas sonoridades. No obstante para el segundo ejercicio de Improvisación sobre un ciclo armónico de blues En el que pudo improvisar Utilizando las escalas pentatónicas Mayores y menores, Junto con Las notas blue Características, logró compenetrarse y disfrutar más el trabajo Ya que el blues hace parte de su región Confortable. Para el tercer</p>

		<p>en la improvisación con escalas pentatónica mayor y menor y sus notas de paso relacionadas o Blue notes, sobre un ciclo armónico de blues.</p> <p>El tercer ejercicio fue el primero de una serie de dos ejercicios dedicados al recurso armónico de préstamo modal.</p> <p>En este primer ejercicio se trabajó sobre una estructura armónica móvil en cuanto a que obedecía tanto a E mayor como a G mayor, y E menor por lo que se evidencia. El recurso de préstamo modal.</p> <p>Para el cuarto y último ejercicio de la sesión se trabajó también sobre una base armónica móvil a partir del recurso de préstamo modal.</p>		<p>ejercicio</p> <p>Y gracias a las prácticas musicales previas del músico, quien ha estudiado y analizado Algunos estándares de Jazz en su universidad, le pareció muy grato improvisar sobre una base armónica modal ya que en esta también pudo hacer uso de la escala pentatónica tanto en los ciclos mayores como en los menores del ejercicio.</p> <p>En el cuarto y último ejercicio el músico realizó un trabajo fluido a partir del libre manejo melódico que ejercía sobre una armonía base</p>
--	--	---	--	---

8.1.2. Segunda sesión

DURACIÓN	FECHA	DESCRIPCIÓN	OBJETIVO	OBSERVACIÓN
6 horas	8/05/2014	<p>La segunda sesión se centró en la exploración de sonoridades modales y escalas sintéticas. Para el primer ejercicio y Después de la explicación y la aclaración de dudas, se sugirió continuar con la improvisación sobre un patrón armónico modal, GMaj7 (Lidio de D), DMaj7 (Jónico) y EbMaj7 #11 como préstamo modal EbMaj7 #11 Lidio de Bb, donde se le dieron a conocer al improvisador los dos centros tonales principales D Mayor y Bb Mayor, a partir de esa premisa el músico fue logrando empatía, familiaridad y dominio del discurso sonoro. En el segundo ejercicio se tomó la nota G desde varias perspectivas modales, G jónico, G dórico, G frigio, G Lidio, G mixolidio, Eólico, G locrio, el ejercicio proponía jugar con uno, varios o todos los modos posibles según el gusto del improvisador, eso sí utilizando a libre disposición intervalos, silencios cortos o prolongados, bordaduras y</p>	<p>Ampliar el campo auditivo del improvisador a través de la incorporación de escalas, sonoridades y ciclos armónicos poco convencionales.</p>	<p>Paradójicamente En esta segunda sesión se pudo apreciar al improvisador muy familiarizado con las sonoridades propuestas en cada ejercicio, produciéndose así un resultado sonoro de autonomía discursiva a través de la improvisación, para esta sesión se puede apreciar paulatinamente el aumento significativo en lo referente a la zona de confort del improvisador quien a parte de manejar a placer las escalas pentatónicas, se lo ve más cómodo, abordando improvisaciones sobre clusters de segunda mayor, o subvirtiendo el orden a placer de las escalas simétricas u octatónicas.</p>

		<p>apoyaturas.</p> <p>Para el tercer ejercicio se incorporó la escala oriental doble armónica, sobre una base armónica de segundas mayores superpuestas, en donde el improvisador podía incluir en su improvisación la utilización de escalas cromáticas, a esta altura se iba ampliando el campo auditiva del improvisador quien abordo esas tensiones y sonoridades poco convencionales, logrando coherencia discursiva.</p> <p>En el cuarto ejercicio se trabajó la improvisación sobre la base armónica de un acorde formado por la superposición de dos terceras mayores cercanas, C7#11(C, E, F#, Bb) para lo cual se le sugirió al músico que improvisara utilizando aleatoriamente intervalos, escalas y reposos sonoros, en este punto el músico no le resultaba tan extraño el abordar la improvisación en estas sonoridades.</p>		
--	--	---	--	--

8.1.3. Tercera sesión

DURACIÓN	FECHA	DESCRIPCIÓN	OBJETIVO	OBSERVACIÓN
6 horas	9/05/2014	<p>En la última sesión se estableció un derrotero musical alejado de las convenciones sonoras: Para el primer ejercicio se trabajó sobre sonoridades académicas contemporáneas, más exactamente con lo concerniente a la implementación de escalas pentáfonas G, Ab, B, Db, E, y octatónicas G, Ab, Bb, Cb, C, Db, Eb, E, F#, G, donde se permitía la libre utilización de los modos de la escala, como también arpeggios e intervalos, de cualquier grado e la material que fue tornándose tenso a nivel sonoro, pero muy interesante a nivel conceptual. Como en todos y cada uno de los ejercicios propuestos, se le sugirió al músico, manejara dinámicas expresivas en una atmosfera sonora cada vez más alejada de tonalidad y converción</p>	<p>Ampliar el campo auditivo en el improvisador a través del abordaje de la improvisación en una atmosfera atonal.</p>	<p>Se pudo apreciar como el músico participante, en la medida que transcurrían los ejercicios fue asumiendo, asimilando, y ampliando su espectro sonoro a partir de abordar la improvisación en atmosferas atonales.</p>

		<p>canónica. Para el segundo ejercicio se estableció una base armónica politonal, en donde el músico trabajaba con cualquier combinación de la escala oriental doble armónica, modos relacionados, arpeggios y escalas relacionadas, así como la utilización de intervalos y algunas técnicas extendidas que son sonidos que se escapan del canon notacional convencional al ser ruidos que se producen en el mástil de la guitarra, o al mover durante el ejercicio voluntariamente las clavijas etc, tienen que necesariamente escribirse a partir de neo grafismos musicales. Durante la ejecución del tercer y cuarto ejercicios el piso armónico para la improvisación se estableció a partir de la unión de cinco segundas menores en varios registros, clusters 2Das menores superpuestas y desde varios puntos</p>		
--	--	---	--	--

		<p>de la escala de doce tonos, por lo que a estas alturas se podía hablar de improvisación atonal, fue así que para el improvisador se volvió un asunto muy motivador jugar con el sonido no desde una perspectiva de discurso sonoro, sino al ingresar en un bosque inusitado y antes inexplorado, ampliar su espectro auditivo en razón de enfrentarse con este tipo de sonoridades.</p>		
--	--	--	--	--

REFERENCIAS

Bartra, A. (1999) “Para qué sirve la poesía” [en línea] disponible en: <http://www.books.google.com/books>, recuperado 30 de junio de 2011.

Bauman, Z. (2001) La posmodernidad y su descontento [en línea]. Disponible en: <http://www.books.google.com/books>, recuperado 30 de junio de 2011.

Berman, M. (1997) “Todo lo sólido se desvanece en el aire” [en línea] disponible en: http://www.books.google.com.co/books/.../Experiencia_de_la_modernidad.html.

Recuperado 30 de junio de 2014

Bolaño, R (2006) “La música atonal de Arnold Schoenberg” [en línea], disponible en: <http://www.hjorgev.wordpress.com/.../la-música-atonal-de-arnold-schoenberg/> Recuperado 30 de junio de 2014.

Clandestinos (2009, octubre) “Patrona Martínez y el bullerengue” [en línea], disponible en <http://www.blogspot.com/> 2009. Recuperado 13 de julio de 2014.

Deleuze, G. (2012). “¿Qué es el acto de creación?” Revista Fermentario N.6 [en línea]. Disponible en <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/> Recuperado el 4 de junio de 2014.

Gridley Marck C. (2000). Jazz style. History and analysis. Seventh edition. Prentice hall 2000.

La guía (2000). La guía de historia del arte” [en línea], disponible en <http://www.laguia2000.com/pintura/el-guernica-de-picasso-i>.recuperado 29 de junio de 2011.

Lunas azules (2008) “citas Michel Foucault” [en línea] disponible en: <http://www.lunasazules.com/2008/10/citas-michel-foucault.html>.

Recuperado el 4 de junio de 2014.

Rodríguez G, Gil J, García E (1996) Metodología de la investigación cualitativa [en línea], disponible en: <http://www.metodosdeinvestigacioninterdisciplinaria.bligoo.com.co>

Recuperado 25 de mayo de 2014. Recuperado 25 de mayo de 2014.

Rodríguez, R (s.f.) “creatividad en el arte encuentros multidisciplinares” [en línea]. Disponible en <http://www.sintsys.cl/complexus/revista/pdf/Pedro%20Sotolongo.pdf>.

Romero J (2006) Creatividad en el Arte –encuentros multidisciplinares [en línea], disponible en <http://www.encuentrosmultidisciplinares.org/.../> Recuperado 25 de mayo de 2014.

Ronderos, G (2006). La cumbia, en revista semana [en línea], disponible en <http://www.semana.com/on-line/cumbia/100268-3aspx-encache>. Recuperado 30 de junio de 2011.

Ziffer, P. (1990). "Métodos-impresionistas" [en línea], disponible en: <http://www.pablo.com.ar/.../datas-metodos-impresionistas.htm> recuperado 25 de octubre de 2011.

BIBLIOGRAFÍA

Barry, K. (2002). Voz: Improvisation en “The new grove dictionary of Jazz vol 2.”
New York: Oxford University Press.

Bedoya, José Iván, “Epistemología y Pedagogía. Ensayo histórico Crítico sobre el
objeto y métodos pedagógicos”. COE Ediciones. Bogotá 1998

Blum., S. (2004). “En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de
la improvisación musical”. New York: Bruno Nettle y Melinda Rusell.

Cage, J. (1999). “Silencio”. Murcia.

Castro, M. (2007). “El piano en la sección rítmica: parte activa dentro de una
improvisación colectiva”. (Proyecto de grado), Bogotá, pontificia universidad
javeriana.

Caucaly, B. (2009). “Aproximación al lenguaje melódico-rítmico de Herbie
Hancock en la década de los sesenta”. (Proyecto de grado) Bogotá, Pontificia
universidad javeriana. Departamento de música.

Chamizo, M. (2009). “Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal”.
Málaga: Tesis Doctoral.

Smith, C. (2004). “Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada”. Madrid: Akal.

Cristancho, Q. (2008) “La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto “chirimía” aplicables al piano-jazz” (Proyecto de grado), Bogotá, pontificia universidad javeriana.

Cumming, N. (2001). “Voz: Semiotics in the new grove dictionary of music and musicians”. London: Macmillan Publishers Limited.

Estévez, S. (2007). “Ejercicios para la enseñanza de la Lectura Musical en el Aula de Preescolar”. (Tesis de grado), Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes.

Galiano, F. (2007). “La improvisación en la historia de la música y de la educación”. (Tesis doctoral), Madrid, Universidad autónoma de Madrid. Facultad de filosofía y letras.

González, S (2009) una aproximación a la improvisación en el “paisaje cubano con tristeza” del compositor cubano leo Brouwer (Tesis de grado) Bogotá, Pontificia universidad Javeriana. Carrera de artes musicales.

Greimas, A. Y. (1982). “Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje”. Madrid, Gredos.

Hall, S. (2010). “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”. Popayan, Colombia: Enviñon editores.

Igoa, E (1990). “Análisis musical II (curso completo)”. Madrid, Real conservatorio superior de música.

Monson, I. (1996). “Saying Something. Jazz improvisation and interaction”. Chicago: The university of Chicago Press.

Nachmanovitch, S. (2004). “Free Play (La improvisación en la vida y en el arte)”. Buenos Aires: Paidós.

Peña, T. V. (1984). “El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual”. Madrid: Tesis Doctoral.

Persicheti, V. (1986). "Armonía del Siglo XX". Madrid: Real Musical.

Sher, C. (1995). "The New Real Book Volume 3". Petaluma U.S.A: (The World's greatest) Musical Editors.

Sloboda, J. A. (1990) "the musical mind the cognitive psychology of music". Oxford: Psychology Series.

Tarasti, E (2008) "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical (Tópicos del seminario)", Puebla: Benemérita universidad autónoma de Puebla.

Torres, V (2010) "Piel de guitarra" (monografía de grado), Bogotá: Universidad pedagógica nacional. Licenciatura en pedagogía musical.