

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 8

16.

FECHA	miércoles, 26 de julio de 2023
--------------	--------------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquira
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Guillén Otálora	Gerardo	1070013112

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Salcedo Ortiz	León Fabio

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 8

--	--

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Improvisación como herramienta transversal a la creación musical. Método y prácticas.

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN	
INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO	NÚMERO DE PÁGINAS
26/05/2023	46

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1. Análisis de obras	1. Analysis of works
2. atención selectiva	2. selective attention
3. escucha consciente	3. mindful listening
4. intención colectiva	4. collective intention
5. espontaneidad	5. spontaneity
6. conciencia del ejecutante	6. conscience of the performer

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)

Brown, M. (2010). CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición . *Integral*.

BROWN., E. (DECEMBER de 1952). *PARTITURA*. Obtenido de Real Academia de Bellas Artes San Telmo de Malaga: <https://www.realacademiasantelmo.org/aproximacion-a-la-arquitectura-de-norman-foster-2/>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 8

Fernandez, A. (2021). *La improvisación como herramienta transversal a la creación musical. Método y prácticas.*

Givan, B. (2010). Improvisación de swing: una perspectiva Schenkeriana. *Teoría y Práctica*, 35, 25-56.

Heinichen, J. D. (1711). ¿Qué son los Esquemas? En J. D. Heinichen.

Hood, M. (1964). Improvisation as a Discipline In Javenese Music. *Revista de Educadores Musicales*, 50, 34-38.

Lee, B. W. (1980). Improvisation in Korean Musics. *Revista de Educadores Musicales*, 66(5), 137-145.

Lewis, G. E. (206). Improvisation and the Orchestra: A Composer Reflects. *Reseña de Música Contemporanea*, 429-434.

Madura, P. (2008). Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers. *Revista de Investigación Musical*, 56(1), 5-17.

Martínez, M. (2014). *La Investigación Cualitativa (Síntesis conceptual)*. Recuperado el 18 de 4 de 2023, de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf

Morales, O. A. (2008). *Fundamentos de la investigación documental y la monografía*. Recuperado el 17 de 4 de 2023, de http://saber.ula.ve/bitstream/123456789/16490/1/fundamentos_investigacion.pdf

Nooshin, L., & Widdess, R. (2006). Improvisation in Iranian and Indian music. *Journal of the Indian Musicological Society*, 104-109.

Paul., W., & Caines, R. (2014). Cyphers: Hip-Hop and Improvisation. *Estudios Críticos de Improvisación.*, 10(1).

Salcedo, L. (s.f.). *Semillero*. Obtenido de <https://drive.google.com/drive/folders/19KXELiE9SumzlhqoGtm4lYIVKY5ueSzz>

Yoo, H. (2015). "Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your. *Revista de Educadores Musicales*, 102(1), 91-96.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 8

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Resumen

La improvisación es una herramienta que permite acercamientos teóricos con la práctica musical desde un lugar diferente a la lectoescritura desarrollando intuición y auralidad. Los músicos dedicados al repertorio exclusivamente clásico no tienen formación en el ejercicio improvisatorio. Se espera, a partir del desarrollo del proyecto generar espacios de acercamiento a la improvisación, que permiten quitar las barreras entre estilos musicales, ayudando a la versatilidad y enriquecimiento de la formación, es por esto por lo que se entiende la improvisación como un elemento común en diferentes estilos; siendo herramienta transversal para la creación musical. El proyecto tiene un diseño metodológico en cuatro fases, donde se tiene en cuenta la exploración instrumental, la experimentación de campo, la consolidación y aplicación; los productos que se proyectan como resultado de la investigación incluyen producción bibliográfica, producción de obras artísticas, conciertos, partituras, ponencias y socialización de resultados. Este proyecto pretende contribuir a la formación de los estudiantes de la universidad de Cundinamarca y la universidad nacional, brindando efectividad y flexibilidad curricular como herramienta para la formación (Salcedo y Perilla, 2021)

Improvisation is a tool that allows theoretical approaches to musical practice from a place different from reading and writing, developing intuition and aurality. Musicians dedicated to the exclusively classical repertoire are not trained in improvisational practice. It is expected, from the development of the project, to generate spaces of approach to improvisation, which allow to remove the barriers between musical styles, helping the versatility and enrichment of the formation, this is why improvisation is understood as a common element in different styles; being a transversal tool for musical creation. The project has a methodological design in four phases, where instrumental exploration, field experimentation, consolidation and application are taken into account; the products that are projected as a result of the research include bibliographic production, production of artistic works, concerts, scores, presentations and the socialization of results. This project aims to contribute to the training of students at the University of Cundinamarca and the national university, providing effectiveness and curricular flexibility as a tool for training (Salcedo and Perilla, 2021)

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 8

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 8

derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO X.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 8

Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 8 de 8

j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA TRANSVERSAL A LA CREACIÓN MUSICAL. MÉTODO Y PRÁCTICAS.pdf	texto
2.	
3.	
4.	

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Guillén Otálora Gerardo	

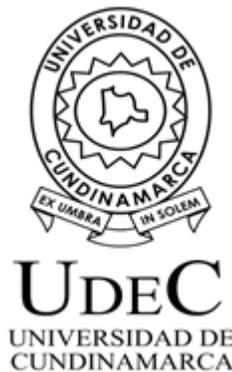
21.1-51-20.

**Informe de semillerista: IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA
TRANSVERSAL A LA CREACIÓN MUSICAL. MÉTODO Y PRÁCTICAS**

Docente líder del proyecto: León Fabio Salcedo Ortiz

Docente Co investigador: Yenny Tatiana Perilla Restrepo

Nombre de Estudiante: Gerardo Guillén Otálora



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2023

**Informe de semillerista: IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA
TRANSVERSAL A LA CREACIÓN MUSICAL. MÉTODO Y PRÁCTICAS**

GERARDO GUILLEN OTALORA

Cód. 891216111



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para
el grado de Maestro en Música**

Director

León Salcedo

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2023

Tabla de contenido

Tabla de Contenido	3-4
Tabla de imágenes	5
Tabla de Anexos	5-6
Resumen	6-7
Descriptores o palabras claves	7
Contenido	7
Objetivo general	7
Objetivos específicos	8
Objetivos del semillerista	8
Planteamiento del problema	9
Compendio de la justificación	9-11
Descripción del marco de referencia	11
Marco teórico	11-16
¿Qué son los esquemas?	11
Regla de la Octava	11-12
Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom	12
Improvisation as a Discipline In Javenese Music.	12-13
Improvisation in Korean Musics.	13

Improvisation in Iranian and Indian music.	13
Improvisation and The Orchestra: "A Composer Reflects".	14
Cyphers: Hip-Hop and Improvisation.	14
CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición	14-15
Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective.	15
Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers.	15-16
Descripción del marco metodológico	16-18
Descripción de resultados	18
Actividades del semillerista	19
Descripción detallada de actividades y aportes realizados en el proyecto de investigación	19-23
Resultados y conclusiones	23
Resultados y conclusiones admitidos en el marco general de la investigación	23-25
Resultados propios del proceso de participación del estudiante dentro del proyecto de la investigación	25-28
Conclusiones	28-29
Referencias bibliográficas	29-30

Anexos	31-46
--------------	-------

Tabla de Figuras

Figura 1	16
Figura 2	18
Figura 3	26
Figura 4	27

Tabla de Anexos

Anexo 1.....	31
Anexo 2.....	31
Anexo 3.....	32
Anexo 4.....	33
Anexo 5.....	33
Anexo 6.....	34
Anexo 7.....	34
Anexo 8.....	35
Anexo 9.....	35
Anexo 10.....	36
Anexo 11.....	37
Anexo 12.....	38

Anexo 13.....	38
Anexo 14.....	40
Anexo 15.....	41
Anexo 16.....	41
Anexo 17.....	42
Anexo 18.....	44
Anexo 19.....	45
Anexo 20.....	46
Anexo 21.....	46

Resumen

La improvisación es una herramienta que permite acercamientos teóricos con la práctica musical desde un lugar diferente a la lectoescritura desarrollando intuición y auralidad.

Los músicos dedicados al repertorio exclusivamente clásico no tienen formación en el ejercicio improvisatorio. Se espera, a partir del desarrollo del proyecto generar espacios de acercamiento a la improvisación, que permiten quitar las barreras entre estilos musicales, ayudando a la versatilidad y enriquecimiento de la formación, es por esto por lo que se entiende la improvisación como un elemento común en diferentes estilos; siendo herramienta transversal para la creación musical. El proyecto tiene un diseño metodológico en cuatro fases, donde se tiene en cuenta la exploración instrumental, la experimentación de campo, la consolidación y aplicación; los productos que se proyectan como resultado de la

investigación incluyen producción bibliográfica, producción de obras artísticas, conciertos, partituras, ponencias y socialización de resultados. Este proyecto pretende contribuir a la formación de los estudiantes de la universidad de Cundinamarca y la universidad nacional, brindando efectividad y flexibilidad curricular como herramienta para la formación (Salcedo y Perilla, 2021)

Descriptoros o palabras claves

Análisis de obras, atención selectiva, escucha consciente, intención colectiva, espontaneidad, intérprete, conciencia del ejecutante, memoria, auralidad, intuición.

Contenido

Objetivos

Contribución a la escritura de artículo científico, Contribución artística a la grabación lista para publicación, participación artística en audición de concierto en recintos de prestigio, participación en la escritura de documentos tipo cartilla de las conclusiones y ejemplos resultado de la investigación - creación. Participación en presentación de ponencias en eventos científicos o artísticos.

Objetivo general

Proponer y aplicar un método comprensivo que aborde la improvisación como un elemento transversal a diferentes estilos musicales.

Objetivos específicos

- Contribuir a la discusión acerca de paradigmas y formalismos actuales en la práctica y aprendizaje de diferentes estilos musicales.
- Contribuir al proceso de formación del estudiante de maestría en el desarrollo de sus competencias investigativas
- Crear obras artísticas que puedan circular en diferentes espacios de divulgación y/o formación musical.
- Formular herramientas prácticas y conceptuales que ayuden a ampliar los horizontes creativos y pedagógicos de músicos de diferentes estilos.
- Proponer enfoques y herramientas pedagógico-musicales alternativas al paradigma de la lecto-escritura

Objetivos del semillerista

- Adquirir conocimientos y herramientas de improvisación que permitan aportar al desempeño en la práctica instrumental.
- Desarrollar a través de la práctica, material de estudio que permita el afianzar el ejercicio improvisatorio.
- Participar en eventos académicos donde se desarrollen componentes de improvisación musical (festivales, encuentros, concursos).
- Aprender acerca de los diferentes conceptos teóricos y conceptuales asociados al ejercicio de la improvisación.
- Explorar los principios de la improvisación por medio de la participación de un ensamble piloto.

Resumen del planteamiento del problema

La formación académica y la práctica artística suelen enfocarse desde estándares definidos por una tradición que en ocasiones excluye dos elementos que consideramos fundamentales al ubicarnos en el territorio y el tiempo que habitamos: por una parte, el abordaje de expresiones musicales donde las fronteras estilísticas se desdibujan. Por otro lado, el reconocimiento de expresiones artísticas que en sus contextos originales se aprenden y ejercen desde paradigmas diferentes al de la lectoescritura (Fernandez, 2021)

Los músicos de tradición Centroeuropea a menudo manifiestan ansiedad y/o incertidumbre ante la perspectiva de improvisación, esta sensación limita el carácter creativo en la formación académica y es barrera en la búsqueda de excelencia e integralidad.

Compendio de la justificación

El presente trabajo se enfoca en la improvisación como herramienta transversal para la educación musical, pretende contribuir con el pensamiento creativo donde se comprendan otras tradiciones musicales y se disminuya la brecha entre las escuelas clásica, jazzística y popular, facilitando los ámbitos de divulgación y aprendizaje. El análisis de artículos, reseñas, libros de índole musical de distintos países y culturas se toma como materia prima para el desarrollo de herramientas que permitan entender el concepto de improvisación (Lewis, 2006) desde una perspectiva amplia, ahondando en el que hacer del ejercicio musical propio de cada formato, sus dinámicas de improvisación, intuición y concepción de la auralidad que surge en el ámbito de los estudios sonoros, en

las primeras décadas del siglo XXI. Término que comparte raíz etimológica con palabras como audición o auricular, su uso refiere dimensión perceptual de lo sonoro: la escucha. Su estudio no se agota en el fenómeno acústico per se, sino que incorpora al sujeto que escucha, el sujeto psicológico y social. "¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea." (10 mayo. 2020). En Indonesia, específicamente en Bali y Java uno de los formatos tradicionales es el Gamelán, en donde la improvisación en grupo es una característica relevante, el método tradicional de enseñanza se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria, este método permite el entrenamiento de la memoria tonal y rápido entendimiento de las estructuras musicales relativamente complejas, minimizando el conocimiento teórico debido a la poca verbalización (Hood, 1964). En las culturas indias e Iranies se suele dar mucha importancia al papel del interprete, ya que este no reproduce una partitura tal cual, haciendo del material pre-compuesto una pequeña parte de toda la interpretación; el término *bedaheh navazí* "toque espontáneo" tomado del ámbito de la poesía oral fue adoptado por los músicos como equivalente a "improvisación". Tienen un amplio repertorio canónico conocido como "el Radif". Colección de varios cientos de piezas, ese repertorio nunca se interpreta como tal, sino que se memoriza y se utiliza como punto de partida para la interpretación creativa. (Nooshin & Widdess, 2006) de esta misma forma podemos nombrar al periodo barroco en donde el virtuosismo del músico y su habilidad para utilizar trinos, cadencias, apoyaturas, tonos de paso, variaciones, etcétera; hacían de la interpretación una improvisación guiada por una melodía manipulada constantemente. Sin embargo, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX la

improvisación declinó ya que los músicos comenzaron a interpretar la música literal a la notación escrita. Poco a poco el valor de la improvisación vuelve a rescatarse a partir de las metodologías de educación musical desarrolladas por educadores musicales como Dalcroze, Kodály, Orff y Gordon en el siglo XX, alentando con cada método a estudiantes a expresar sus propias ideas musicales en patrones auditivos creativos (Yoo, 2015).

Descripción del marco de referencia

Marco teórico:

¿Qué son los Esquemas?

(Heinichen, 1711) es un patrón almacenado en la mente humana, especialmente un patrón que se construye con el tiempo a partir de la exposición a experiencias similares. Llamamos “memoria” al lugar donde almacenamos dichos patrones, pero en realidad tenemos diferentes tipos de memoria adecuados para diferentes tareas. Para los patrones de sonido y música, la memoria humana está diseñada para manejar aproximadamente tres lapsos de tiempo muy diferentes: 1- Sensorial: sonido breves que se desvanece rápidamente 2- memoria a corto plazo: nombre de una persona eh coma teléfono, o frases musicales. 3- memoria a largo plazo: lo que podemos recordar días o incluso años, esta memoria define quienes somos.

Regla de la Octava:

(Heinichen, 1711) Como ejemplo concreto, considere el esquema conocido en Nápoles como “sube un cuarto, baja un tercio”. Como un bajo en un partimento o solfeo,

uno podría ver la secuencia C – F – D – G – E – A, con cada subida de una cuarta (p. ej., C – F) seguida de una caída de una tercera (p. ej., F - D). Pero ese no es el esquema. El niño aún tenía que aprender los contrapuntos comunes, es decir, las melodías que se colocaban ("co-localizadas") con ese bajo. Una de esas melodías "cae un tercio y sube un cuarto", que pasa a moverse en dirección opuesta al bajo. Esa colocación funciona muy bien si la voz de contrapunto comienza en un Do una octava o dos más alta que el bajo. Si conoce el villancico "Le deseamos una Feliz Navidad", entonces conoce esta colocación y este esquema. El hecho de que tanto el bajo como el contrapunto se alternen moviéndose por cuartas y terceras significa que un niño podría construir un canon (piense en "Rema, rema, rema tu bote") entre el bajo y el contrapunto.

Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom Autor: Hyesso Yoo.

(Yoo, 2015). La improvisación a través del análisis de los diferentes estudios busca tomar las metodologías aplicadas a cada uno de sus formatos enriqueciendo la estructura del ejercicio musical. Por ejemplo: los elementos de la época del barroco lograron tener una comprensión, más profunda y clara de la improvisación mediante técnicas puntuales del periodo como lo son: Improvisación armónica a partir de símbolos de bajo figurado, la ornamentación expresiva sobre una línea melódica existente y formas de variación.

Improvisation as a Discipline in Javanese Music. Autor: Mantle Hood

(Hood, 1964). El gamelán javanés tiene un método de enseñanza tradicional basado en la imitación y la memorización, que puede entrenar la memoria del tono y

comprender rápidamente estructuras musicales relativamente complejas, reduciendo el conocimiento teórico causado por la expresión oral. .

Improvisation in Korean Musics. Autor: Byong Won Lee

(Lee, 1980) De igual manera, los músicos clásicos como folclóricos de Corea están acostumbrados a una libertad considerable en la improvisación, esto se debe a que los aspectos musicales de la música tradicional no están rígidamente especificados. Los músicos pueden embellecer a voluntad las melodías y los matices causando que la música varíe en cada interpretación. Las formas más conocidas de la improvisación coreana son: El Sinawi: conjunto de instrumentos improvisando y el Sanjo: un solo instrumento acompañado por un janggu.

Improvisation in Iranian and Indian music. Autores: Laudan Nooshin y Richard Widdess.

(Nooshin & Widdess, 2006). la interpretación de una obra musical pre-compuesta totalmente anotada por el compositor normalmente incluirá elementos que no están predeterminados como matices, ornamentación o variaciones añadidos por el intérprete en el curso de la interpretación. En la música iraní como en la India la contribución del intérprete parece ser mucho mayor, este no reproduce una partitura escrita tal cual, el material pre compuesto parece representar una pequeña parte de una interpretación completa.

Improvisation and The Orchestra: A Composer Reflects". Autor: George E. Lewis.

En los años 60 y 70 la vanguardia compositiva consideraba acerca de la improvisación como un vagabundeo más o menos provechoso en un laberinto bien definido en el que el compositor, el intérprete y el oyente conocen las reglas y las diferencias. Opinión con la que discrepaban muchos improvisadores, entre ellos el saxofonista Steve Lacy, quien decía: “tienes todos tus años de experiencia y preparación, todas tus sensibilidades y tus medios preparados, pero es un salto a lo desconocido”. (Lewis, 206)

Cyphers: Hip-Hop and Improvisation. Autores: Paul Watkins and Rebecca Caines

La música y la cultura hip hop, son el resultado de la conciencia social y el comercio convencional, que se han adaptado a cada entorno. La música hip hop al igual que el jazz son formas de arte las cuales se basan en las historias de comunidades marginales, que crean nuevas formas de arte. Cuando se rapea, se hace beatbox, lo que se busca es darle a cada persona su momento específico donde puede libremente expresarse, cuidando sus palabras, sonidos, interpretaciones e improvisaciones, generando en sí una pedagogía inclusiva con naturaleza improvisada. (Paul. & Caines, 2014)

CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición. Autor: Mathew Brown.

(Brown, 2010) Para Heinrich Schenker el estado de la educación musical iba en declive desde su apogeo a principios del siglo XVIII especialmente porque los estudios contemporáneos ya no brindaban una base sólida del arte de improvisar fantasías, preludios

y cadencia. Afirma que los músicos de hoy en día ya no son capaces de improvisar preludios o modulaciones ni cadencias ni fermatas en su tiempo libre, que el estudio de la improvisación es importante porque proporciona a los estudiantes un vehículo para dominar los principios de la disminución, estudiando a los grandes compositores que creaban sus propias fantasías, preludios y cadencia.

Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective. Autor: Benjamín Givan

(Givan, 2010) Por el lado de la improvisación popular, casi todos los estudios schenkerianos de improvisación de jazz se han centrado en los modismos modernos del mismo. Sin embargo, hay considerables continuidades musicales entre el jazz moderno y su precursor estilístico, el swing. Con el fin de demostrar que las improvisaciones de jazz de la era del swing son igualmente receptivas a una perspectiva schenkeriana, sustancialmente la comprensión de la improvisación en el swing, individualizando características comparables de la música clásica tonal. También podemos hacer la reducción de una obra a su estado básico entendiendo la relación jerárquica entre sus tonos para tener una perspectiva general y concisa. La teoría de Schenker demuestra en detalle las partes de la organización del tono, así como los principios de prácticas común aplicados al Swing.

Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers. Autor: Patrice Madura Ward-Steinman

(Madura, 2008) En su estudio investigativo evidencia los factores subyacentes que generaron el logro de la improvisación vocal y la relación formativa musical de los cantantes. Los participantes fueron 102 estudiantes universitarios de Australia y Estados

Unidos que realizaron 3 improvisaciones de jazz y 1 improvisación libre. Las improvisaciones de jazz se clasificaron según criterios rítmicos, tonales y de pensamiento creativo; las improvisaciones libres se calificaron solo según criterios de creatividad. Los resultados son los siguientes: (a) Se encontró una diferencia significativa entre el rendimiento del jazz y el de la improvisación libre; (b) se encontró que una amplia experiencia en jazz, especialmente el estudio y la escucha, estaba significativamente correlacionada con el logro de la improvisación vocal; (c) se encontraron 3 factores que subyacen a la improvisación del jazz: la sintaxis del jazz, la creatividad vocal y la maestría musical tonal; y (d) se encontraron 3 factores que subyacen a la libre improvisación.

Descripción del marco metodológico:

El diseño metodológico de este proyecto se plantea según la descripción a continuación:

1) Fase de Investigación Documental (Martínez, 2014) metodología cualitativa: estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: Una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también se podría estudiar una cualidad específica, siempre que se tengan en cuenta los nexos y relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia.

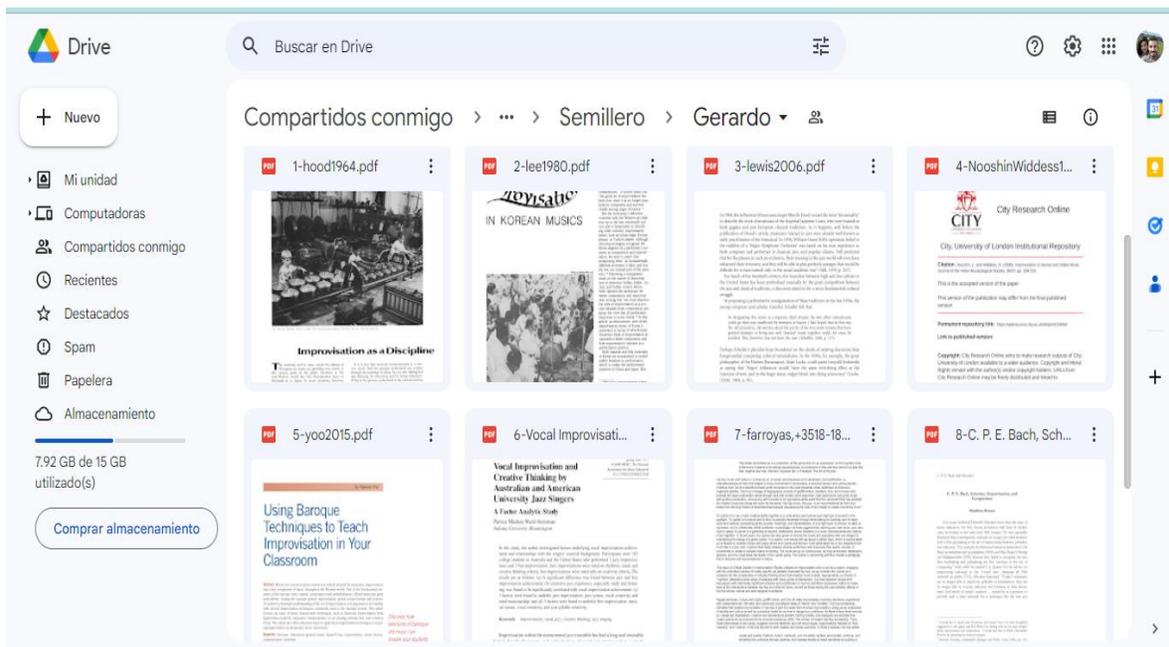
-Revisión exhaustiva de referentes artísticos y bibliográficos con el propósito de contrastar acercamientos teóricos y prácticos a la improvisación en diferentes estilos y tradiciones musicales. Se asigna a cada integrante lecturas que abarcan la improvisación.

Las tareas para realizar en esta fase serán las siguientes:

-Revisión bibliográfica de textos que abordan la improvisación desde un punto de vista teórico y/o práctico, como los siguientes autores: Mantle Hood, Byong Won Lee, George E. Lewis, Laudan Nooshin, Richard Widdess, Hyesso Yoo, Patrice Madura Ward-Steinman, Paul Watkins and Rebecca Caines, Matthew Brown, Benjamín Givan.

Figura 1

Lecturas compartidas

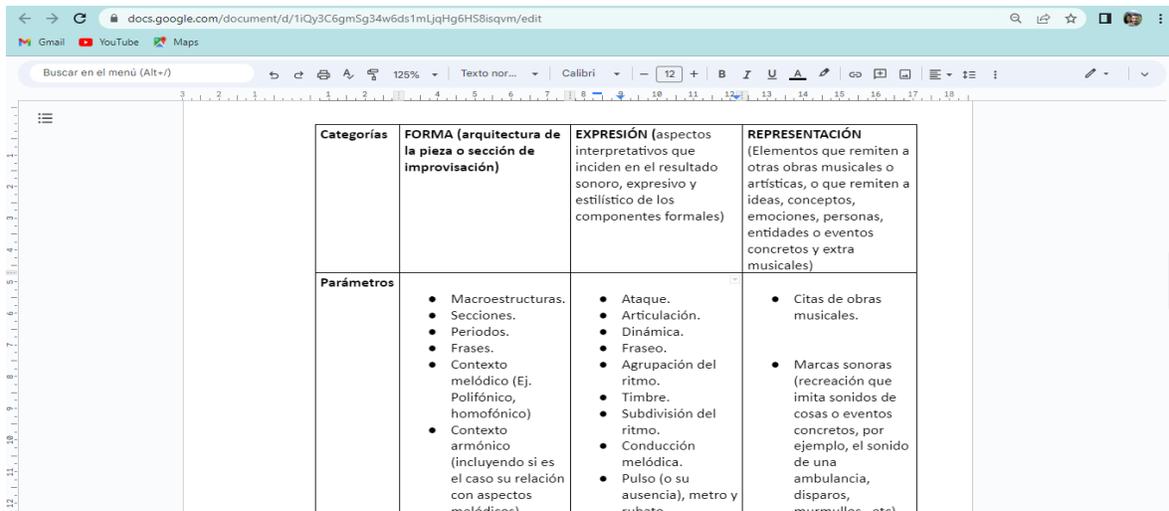


Nota. el gráfico muestra las lecturas compartidas por el docente para su respectiva lectura, resumen y análisis. En Google Drive.

- Diseño y aplicación de una matriz analítica descriptiva, que tenga como función el análisis de algunos parámetros musicales de improvisación a partir de las lecturas.

Figura 2

Matriz analítica .



Categorías	FORMA (arquitectura de la pieza o sección de improvisación)	EXPRESIÓN (aspectos interpretativos que inciden en el resultado sonoro, expresivo y estilístico de los componentes formales)	REPRESENTACIÓN (Elementos que remiten a otras obras musicales o artísticas, o que remiten a ideas, conceptos, emociones, personas, entidades o eventos concretos y extra musicales)
Parámetros	<ul style="list-style-type: none">• Macroestructuras.• Secciones.• Periodos.• Frases.• Contexto melódico (Ej. Polifónico, homofónico)• Contexto armónico (incluyendo si es el caso su relación con aspectos melódicos)	<ul style="list-style-type: none">• Ataque.• Articulación.• Dinámica.• Fraseo.• Agrupación del ritmo.• Timbre.• Subdivisión del ritmo.• Conducción melódica.• Pulso (o su ausencia), metro y rubato	<ul style="list-style-type: none">• Citas de obras musicales.• Marcas sonoras (recreación que imita sonidos de cosas o eventos concretos, por ejemplo, el sonido de una ambulancia, disparos, murmullos, etc)

Nota. el grafico representa la matriz analítica para realizar con cada una de las lecturas propuestas.

Descripción de resultados

- Artículo sometido para publicación en revista académica y/o científica
- Documento para publicar que contenga las conclusiones y ejemplos resultado de la investigación - creación
- Grabación fonográfica resultado de investigación
- Inicio de la formación en investigación artística del estudiante de maestría en el marco del proyecto
- Presentación en eventos especializados presentando los resultados de la investigación - creación
- Realización de concierto en un espacio de circulación con instancia de valoración.

Actividades del semillerista

Descripción detallada de actividades y aportes realizados en el proyecto de investigación

IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA TRANSVERSAL A LA CREACIÓN MUSICAL. MÉTODO Y PRÁCTICAS					
Semillerista: Gerardo Guillen Otalora					
Actividades Desarrolladas					
Semana	Fecha	Actividades desarrolladas	Novedades	Dificultades	Solución
1	10-03-2022	Se enviaron los correos correspondientes para solicitar asesor de grado en este caso tutor de semillero.		Coincidir en el espacio y horario de la asesoría.	Se logró coordinar asesoría con el maestro León Salcedo los jueves de 9 a 10 am.
2	17-03-2022	Primera reunión de semillero de manera presencial con el maestro León Salcedo, se establecen actividades de iniciación lectura del artículo improvisación colectiva y la escucha analítica del tema Ralph Tower y Gary Peacock – The Prowler.	Explicación objetivos del semillero y nuestro papel como estudiantes.	Desconocimiento del proceso del semillero y su documentación.	Realizar la lectura del plan de trabajo y formular preguntas al director del semillero.
3	24-03-2022	Segunda sesión por teams con el maestro León Fabio Salcedo Ortíz . Se expuso las ideas principales y opinión de la lectura improvisación colectiva y se analizó técnicamente el tema musical: Ralph Tower y Gary Peacock – The Prowler. Se dejó como actividad para la siguiente sesión la lectura del artículo - El enfoque improvisatorio de la interpretación de la música clásica: una investigación empírica de sus características e impacto.	Se diligencio la planilla de Excel con los aspectos técnicos de la obra en donde se contempla la configuración del carácter de los temas, textura, longitud de frases, densidad rítmica,	Reconocimiento de los conceptos expuestos en la planilla para el análisis de la obra The Prowler.	Ideas principales del texto Improvisación Colectiva Opinión del artículo Diligenciamiento de la matriz en Excel con la asesoría del

			agrupación rítmica, contorno melódico, desarrollo de la dinámica, aproximación a la articulación, elección de los tempos, marcas sonoras, entre otros		maestro León Salcedo.
4	15-09-2022	<p>Tercera sesión por teams.</p> <p>Se socializa la lectura del artículo del enfoque improvisatorio debatiendo las ideas principales siendo el papel de la improvisación en la actuación un detonante que permite la toma de riesgos y posibilidades indefinidas en el momento no planificadas.</p> <p>Leer para la próxima sesión el artículo: ¿qué son los esquemas?</p>	Este artículo estudia las características de la improvisación de un trío profesional de música de cámara (flauta, viola, arpa), en un concierto en vivo donde se evalúan a los intérpretes y a los oyentes.	No se evidenciaron dificultades.	
5	22-09-2022	<p>Cuarta sesión por teams.</p> <p>socialización del artículo: ¿Qué son los esquemas? Se llega a la conclusión de que un patrón se construye con el tiempo a partir de la exposición a experiencias similares en donde encontramos tres clases de memoria: sensorial, corto plazo o de trabajo y largo plazo.</p> <p>Como actividad para la siguiente sesión se dejan ejercicio de regla de la octava para práctica a dueto: guitarra y trombón</p>		Comprensión de los ejercicios planteados a partir del bajo figurado sin perder de vista la regla de la octava	Ejercicios de resolución II-I, IV-V, VI-V, VII-VIII. Individual y en dueto
6	15-02-2023	<p>lectura del artículo: Improvisación como una disciplina en la Música Javanesa. Las características del gamelán es la improvisación en grupo, el método tradicional de enseñanza se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria.</p> <p>Revisión del resumen y Análisis de categorías y parámetros musicales. (Ver anexo 1).</p>	El docente apoyo en la corrección de los aspectos interpretativos que inciden en el resultado sonoro, expresivo y estilístico de los componentes formales.	No tener claro el diligenciamiento de la matriz	Asesoría con el maestro para resolver las dudas. Y corrección. (ver anexo 2)

7	22-02-2022	<p>Lectura del artículo: Improvisación en la Música Coreana. Tanto los músicos clásicos como folclóricos de corea están acostumbrados a una libertad considerable en la improvisación.</p> <p>Se socializo el resumen y su respectiva matriz. (Ver anexo 3 y 4).</p> <p>Se comparte con el grupo videos del formato de improvisación Sanjo y Sinawi</p>	<p>Se analizo las formas más conocidas de la improvisación coreana son:</p> <ul style="list-style-type: none"> El sinawi: conjunto de instrumentos improvisando <p>El Sanjo: un solo instrumento acompañado por un janggu.</p>	<p>Entender la dinámica de improvisación para cada formato.</p>	<p>Investigación en la web de cada uno de los formatos y su aplicación a la improvisación en conjunto. (Ver anexo 5).</p>
8	02-03-2023	<p>Lectura del artículo: La improvisación y la orquesta: un compositor reflexiona.</p> <p>Se realizo resumen del artículo y el análisis de los parámetros musicales (Ver anexo 6 y 7).</p> <p>Se analizo las obras:</p> <p>Scratch Orchestra: Cornelius Cardew.</p> <p>Conducciones: Lawrence "Butch" Morris.</p>	<p>Earle Brown: Inventó su propio sistema de notación musical que consiste esencialmente en un conjunto de líneas horizontales y verticales de anchura variable extendidas sobre la página. (Ver anexo 8).</p>	<p>Entender el concepto de las partituras con el diseño de escritura de Earle Brown.</p>	<p>Investigación en la web.</p>
9	09-03-2023	<p>Lectura y resumen del artículo: Representación de la música iraní e India. Se socializo como en la música iraní e India la contribución del intérprete parece ser mucho mayor, este no reproduce una partitura escrita tal cual, el material pre compuesto parece representar una pequeña parte de una interpretación completa. Además, se compartió el Análisis de categorías y parámetros musicales. (ver anexo 9 y 10).</p>	<p>tradicionalment e el repertorio iraní del Radif fue transmitido oralmente de maestro al alumno pieza por pieza,</p>	<p>Traducción del artículo del inglés al español</p>	<p>Búsqueda en la web para contextualizar las palabras de origen iraní e indio.</p>
10	16-03-2023	<p>Lectura y resumen del artículo: Usando Barroco: Técnicas Para Enseñar Improvisación En Tu Aula. Se hizo la socialización de como a partir de algunos elementos de la época del barroco, se logra tener una comprensión, más profunda y clara de la improvisación tanto a músicos como en la enseñanza en aulas, mediante técnicas puntuales del periodo como lo son: Improvisación armónica a partir de símbolos de bajo figurado, la</p>	<p>Los compositores de este periodo realizaban un esquema de la partitura, dejando que el intérprete improvisara de acuerdo con ciertas reglas, ejemplo: trinos,</p>	<p>Mal diligenciamiento de los Análisis de categorías y parámetros musicales.</p>	<p>Corrección (ver anexo 12)</p>

		ornamentación expresiva sobre una línea melódica existente y formas de variación. (ver anexo 11)	cadencias, apoyaturas, tonos de paso, etcétera.		
11	29-03-2023	<p>Lectura y resumen del artículo: Improvisación Vocal Y Pensamiento Creativo Por Cantantes De Jazz Universitarios Australianos Y estadounidenses. En este estudio se investigó los factores subyacentes que generaron el logro de la improvisación vocal y la relación formativa musical de los cantantes. (ver anexo13)</p> <p>Se analizaron y debatieron los resultados del estudio:</p> <p>a. diferencia entre el rendimiento del jazz a la improvisación libre</p> <p>b. experiencia amplia en jazz en el estudio y escucha relacionado a la improvisación vocal.</p> <p>c. 3 factores que subyacen a la improvisación del jazz (sintaxis del jazz, creatividad vocal y maestría musical tonal.</p> <p>d. Factores que están detrás de la libre improvisación.</p> <p>Se compartió la tabla de Análisis de categorías y parámetros musicales. (ver anexo 14)</p>	Se solicita anexar más artículos a la carpeta en Drive.	No todos los asistentes a la clase estaban de acuerdo con los resultados planteados en el estudio.	<p>Se deja a cada estudiante de manera voluntaria aplicar cada una de las cuatro improvisaciones propuestas en el artículo.</p> <p>3 improvisaciones de jazz clasificándolas en criterios rítmicos, tonales y pensamiento creativo; y otra improvisación libre la cual sólo se clasificó en criterio de creatividad.</p>
12	30-03-2023	<p>Lectura y resumen del artículo: Cyphers: Hip Hop E Improvisación. El hip hop aporta muchos elementos a la improvisación vocal, es un medio de retórica importante en donde dan sentido al texto con música, por lo tanto, se debe considerar tomarse como una herramienta educativa, que debe ser estudiada a profundidad. (ver anexo 15)</p> <p>Se compartió la tabla de Análisis de categorías y parámetros musicales. (ver anexo 16)</p>	Se observo grupos famosos que realizan beatbox. Como Vocal People y Neri per Caso.		

13	12-04-2023	Lectura y resumen del artículo: CPE Bach, Schenker, Improvisación y composición. (ver anexo 17) Se analizo la tabla de Análisis de categorías y parámetros musicales. (ver anexo 18)		Hubo varias dudas acerca de la lectura.	Asesoría con el docente.
14	13-04-2023	Lectura y resumen del artículo: Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective. El estudio de la improvisación es importante porque proporciona a los estudiantes un vehículo para dominar los principios de la disminución, estudiando a los grandes compositores que creaban sus propias fantasías, preludios y cadencia. (ver anexo 19) Se escucho swing. Se compartió la tabla de Análisis de categorías y parámetros musicales. (ver anexo 20)	Se compartió y explico una nueva matriz para la clasificación de los artículos leídos.	Diligenciamiento de la nueva matriz.	Asesoría con el maestro.
15	19-04-2023	Se reviso la matriz de clasificación de los artículos.	Se solicito al maestro, anexas más lecturas.	Varios aspectos se diligenciaron incorrectamente.	Corrección según las normas APA. (ver anexo 21)

Resultados y conclusiones

Resultados y conclusiones admitidos en el marco general de la investigación

Resultados:

La improvisación a través del análisis de los diferentes estudios busca tomar las metodologías aplicadas a cada uno de sus formatos enriqueciendo la estructura del ejercicio musical. Por ejemplo: los elementos de la época del barroco lograron tener una comprensión, más profunda y clara de la improvisación mediante técnicas puntuales del periodo como lo son: Improvisación armónica a partir de símbolos de bajo figurado, la

ornamentación expresiva sobre una línea melódica existente y formas de variación. Las características del gamelán javanés, se toma el método tradicional de enseñanza que se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria, este método permite el entrenamiento de la memoria tonal y rápido entendimiento de las estructuras musicales relativamente complejas, minimizando el conocimiento teórico debido a la poca verbalización. De igual manera, los músicos clásicos como folclóricos de Corea están acostumbrados a una libertad considerable en la improvisación, esto se debe a que los aspectos musicales de la música tradicional no están rígidamente especificados. Los músicos pueden embellecer a voluntad las melodías y los matices causando que la música varíe en cada interpretación. La interpretación de una obra musical pre-compuesta totalmente anotada por el compositor normalmente incluirá elementos que no están predeterminados como matices, ornamentación o variaciones añadidos por el intérprete en el curso de la interpretación.

En los años 60 y 70 la vanguardia compositiva consideraba acerca de la improvisación como un Deambular por un laberinto bien definido cuyas reglas y diferencias conocen los compositores, los intérpretes y el público es más o menos rentable. La música y la cultura hip hop, son el resultado de la conciencia social y el comercio convencional, que se han adaptado a cada entorno. La música hip hop al igual que el jazz son formas de arte las cuales se basan en las historias de comunidades marginales, que crean nuevas formas de arte. Para Heinrich Schenker, el estado de la educación musical ha estado en declive desde su apogeo a principios del siglo XVIII, especialmente cuando se trata de investigación. Los contemporáneos ya no brindaban una base sólida del arte de improvisar fantasías, preludios y cadencia. Afirma que los músicos de hoy en día ya no son

capaces de improvisar preludios o modulaciones ni cadencias ni fermatas en su tiempo libre, que el estudio de la improvisación es importante porque proporciona a los estudiantes un vehículo para dominar los principios de la disminución, estudiando a los grandes compositores que creaban sus propias fantasías, preludios y cadencia. Por el lado de la improvisación popular, casi todos los estudios schenkerianos de improvisación de jazz se han centrado en los modismos modernos del mismo. Con el fin de demostrar que las improvisaciones de jazz de la era del swing son igualmente receptivas a una perspectiva schenkeriana. (Madura, 2008) En su estudio investigativo evidencia los factores subyacentes que generaron el logro de la improvisación vocal y la relación formativa musical de los cantantes.

Resultados propios del proceso de participación del estudiante dentro del proyecto de investigación:

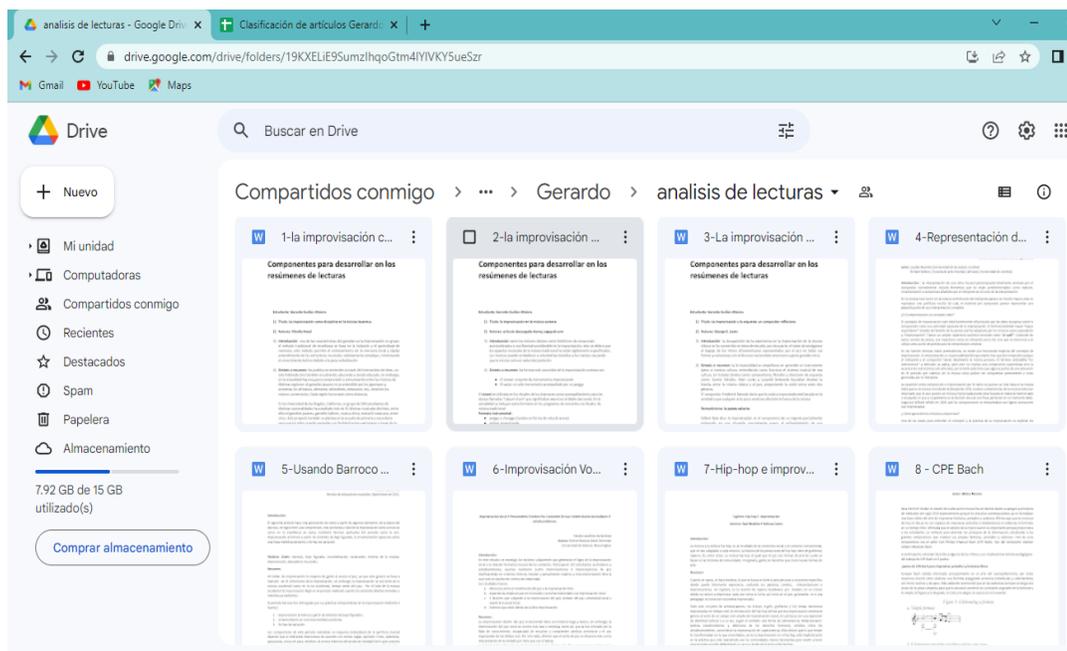
El desarrollo de las actividades y documentos realizados en el semillero de investigación IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA TRANSVERSAL A LA CREACIÓN MUSICAL. MÉTODO Y PRÁCTICAS, permiten disponer de material informativo que hace referencia a las dinámicas de improvisación de diferentes culturas alrededor del mundo. Actualmente, la información consultada y los documentos elaborado

en el presente proyecto se encuentran en una carpeta en drive, cuyo enlace es:

<https://drive.google.com/drive/folders/19KXELiE9SumzIhqoGtm4IYIVKY5ueSzzr>

Figura 3

Analisis de lecturas



Cabe señalar que, para abordar el estado del arte, se propone la revisión de artículos académicos, proyectos artísticos y análisis de audios que incluyen elementos de improvisación en los procesos de creación. También se hizo un trabajo de redacción y recopilación de información referente a los ejercicios de improvisación.

Gracias a la recopilación de información y a la comprensión de la improvisación como una actividad que puede aplicarse a cualquier género y formato musical, se desdibuja

el mito de separación entre diferentes estilos musicales, específicamente entre la tradición clásica de procedencia centro europea, el jazz y las músicas tradicionales.

Por otro lado, la matriz de clasificación de artículos en el cuadro de Excel da un contexto concreto de cada una de las lecturas realizadas durante las sesiones del semillero, permitiendo el fácil acceso al estado del arte.

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1mi4nrpEJLNC9xCJ14XaRinjcuNtbHIN5knWhM54ccM/edit#gid=0>

Figura 4

Matriz de clasificación de artículos

1	B	C	D	E	F	G
	Título (idioma)	Autor (institución)	Tipo	Contribución principal	Cita textual de -40	Cita textual de +40
2	Improvisation as a Discipline in Japanese Music	Mantle Hood Revisa de educadores de música	Artículo educativo y etnomusicológico	Estudio de la improvisación con el método tradicional de enseñanza gamelan, basado en la imitación y el aprendizaje de memoria	Según Hood (1964) "el estudiante que ha aprendido a tocar y cantar varios juegos musicales extranjeros puede las obras musicales con una exactitud mucho mayor y apreciar las contribuciones únicas de esa herencia con verdadera objetividad" (p.35).	Hood (1964), opina que: Los resultados provisionales en este momento indican que el su improvisación por un conjunto elaborado y completo de re regulado: como en los libros de texto pianos; establecido: siglo XIX, Percy Goetschius. Sin embargo, opera una cantidad dentro de los principios que gobiernan las consideraciones an y de conjunto. (P.34)
3	Improvisation in Korean Music	Byung Won Lee El autor es profesor asistente de etnomusicología en la Universidad de Hawaii en Honolulu.	académico, etnomusicológico.	Estudio de clasificación de la: formas más conocidas: de la improvisación coreana: El mismo conjunto de instrumentos improvisados El sujeto un solo instrumento acompañado por un juego	Después de un estudio comparativo sobre la naturaleza de la improvisación en la música india, americana, árabe, israelí e india. Nettl, B (1974) "rechazó la dicotomía entre composición y la improvisación, señalando que "sobernos abandonan la idea de la improvisación como un proceso separado de la composición y adoque la visión de que todos los artículos improvisan hasta cierto punto" (pp. 1- 19).	Tanto los músicos clásicos como los folclóricos en Corea esta libertad de improvisación, que es diferente a las prácticas de la libertad se debe al hecho de que "muchos aspectos de la música tradicionalmente especificados. Los músicos pueden ejercer un control rítmico; y embellecer la melodía básica. Por lo tanto, atención. Lee, B (1970, p. 135)
4	Improvisation and the Orchestra: A Composer Reflects	George E. Lewis	crítica bibliográfica, analítica y etnomusicológica.	La binariedad: dedicarse en aprender a tocar un instrumento ajeno a nuestra cultura y además de eso entender cómo funciona el sistema musical desde esa cultura.	Hood (1960) "usado el término "binariedad" para describir el trabajo de los músicos de la Corte Imperial Japonesa, quienes fueron formados tanto en el gagaku como en las tradiciones clásicas para "componer".	"¿no está improvisando e improvisando a la vez con cautela, ¿poco entrenado en algún tema necesariamente vivo, sino ¿arbitrario. De modo que pensar, ahora decido de manera las participaciones de jugadores parcialmente entrenados en una situación enfrentamiento de una competencia o habilidad adquirida con peligro no programado. Es un poco como poner visto nuevo e Ryle (1976, pag. 77)

Según los objetivos planteados al inicio del semillero se lograron nuevos conocimientos que me permitieron como instrumentista adquirir herramientas teóricas de improvisación como por ejemplo la utilización de la regla de la octava, adición de notas de paso y ejercicios armónicos de ii – VI -V.

Aprendí variedad de conceptos musicales que me permitieron ampliar y afianzar la manera en la que concibo la improvisación musical, dichos conceptos inician desde la auralidad que hace referencia a la percepción sonora: la escucha y quien escucha, escucha consciente, intención colectiva y espontaneidad.

Los objetivos: desarrollar a través de la práctica, material de estudio que permita el afianzar el ejercicio improvisatorio, participar en eventos académicos donde se desarrollen componentes de improvisación musical (festivales, encuentros, concursos), explorar los principios de la improvisación por medio de la participación de un ensamble piloto no se llevaron a cabo puesto que el periodo de búsqueda y recolección de informatización que hace parte de la primer fase del proyecto ocupó el total de las horas.

Conclusiones

La improvisación se ve desde una complejidad musical, sin embargo, al analizar su desarrollo a través de la historia y en diferentes culturas, se toman herramientas que aportan al pensamiento creativo y crítico musical, evidenciamos virtuosismo en la interpretación para crear y ejecutar libremente la música. Sin duda alguna el estudio de jazz ofrece al músico herramientas que puede aplicar en la improvisación tanto instrumental como vocal, teniendo en cuenta que las lecciones, la práctica de la improvisación, y la escucha de diferentes estilos musicales en vivo y grabadas ayudan al desarrollo de habilidades

efectivas, todo parte del pensamiento que tengamos ya sea convergente o divergente, porque es ahí, donde como músicos tomamos la decisión de disfrutar la interpretación. La interiorización del lenguaje requiere muchos años de estudio disciplinado, también se sabe que el deber ser musical, es fluir con estilismos u obras complejas, pero considero que se va desarrollando esa habilidad a medida que avanzamos en el dominio de nuestro instrumento.

Bibliografía

Referencias

- Brown, M. (2010). CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición . *Integral*.
- BROWN., E. (DECEMBER de 1952). *PARTITURA*. Obtenido de Real Academia de Bellas Artes San Telmo de Malaga: <https://www.realacademiasantelmo.org/aproximacion-a-la-arquitectura-de-norman-foster-2/>
- Fernandez, A. (2021). *La improvisación como herramienta transversal a la creación musical. Método y prácticas*.
- Givan, B. (2010). Improvisación de swing: una perspectiva Schenkeriana. *Teoría y Práctica* , 35, 25-56.
- Heinichen, J. D. (1711). ¿Qué son los Esquemas? En J. D. Heinichen.
- Hood, M. (1964). Improvisation as a Discipline In Javenese Music. *Revista de Educadores Musicales*, 50, 34-38.
- Lee, B. W. (1980). Improvisation in Korean Musics. *Revista de Educadores Musicales*, 66(5), 137-145.
- Lewis, G. E. (206). Improvisation and the Orchestra: A Composer Reflects. *Reseña de Música Contemporanea*, 429-434.
- Madura, P. (2008). Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers. *Revista de Investigación Musical*, 56(1), 5-17.

Martínez, M. (2014). *La Investigación Cualitativa (Síntesis conceptual)*. Recuperado el 18 de 4 de 2023, de

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf

Morales, O. A. (2008). *Fundamentos de la investigación documental y la monografía*. Recuperado el 17 de 4 de 2023, de

http://saber.ula.ve/bitstream/123456789/16490/1/fundamentos_investigacion.pdf

Nooshin, L., & Widdess, R. (2006). Improvisation in Iranian and Indian music. *Journal of the Indian Musicological Society*, 104-109.

Paul., W., & Caines, R. (2014). Cyphers: Hip-Hop and Improvisation. *Estudios Críticos de Improvisación.*, 10(1).

Salcedo, L. (s.f.). *Semillero*. Obtenido de

<https://drive.google.com/drive/folders/19KXELiE9SumzlhqoGtm4lYlVlKY5ueSzc>

Yoo, H. (2015). "Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your. *Revista de Educadores Musicales*, 102(1), 91-96.

Anexos

Anexo 1

Resumen Lectura- *Improvisation as a Discipline In Javenese Music.*

Componentes para desarrollar en los resúmenes de lecturas

Estudiante: Gerardo Guillen Otorora

1) Título: **La improvisación como disciplina en la música Javanesa.**

2) Autores: **Mantle Hood**

3) **Introducción:** una de las características del gamelan es la improvisación en grupo, el método tradicional de enseñanza se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria, este método permite el entrenamiento de la memoria tonal y rápido entendimiento de las estructuras musicales relativamente complejas, minimizando el conocimiento teórico debido a la poca verbalización

4) **Síntesis o resumen:** los pueblos se entienden a través del intercambio de ideas, no solo hablando sino también escuchando, educando y siendo educado, sin embargo, en la actualidad hay muy poca comprensión y comunicación entre las músicas de distintas regiones: el gamelan javanes no es entendido por los japo-

neses y viceversa; los africanos, alemanes, tailandeses, mexicanos, etc., tendrían los mismos comentarios. Cada región ha tomado cierta distancia.

En la Universidad de los Ángeles, California; un grupo de 500 estudiantes de distintas nacionalidades ha estudiado más de 15 idiomas musicales distintos, entre ellos el gamelan javanes, gamelón balines, música china, mariachi mexicano, entre otros. Este proyecto también se plantea en la escuela de primaria y secundaria para que los niños puedan aprender con facilidad música extranjera a través de la interpretación real.

La música de occidente puede explorar y aprovechar la riqueza en melodía, ritmo y armonía que la música oriental posee en su complejidad de concepto.

Una de las características del gamelan es la improvisación en grupo, estos conformados por 30 a 35 instrumentistas, un coro masculino de 12 a 15 personas y 3 solistas femeninas, en donde aproximadamente el 60% del conjunto practica la improvisación; el método tradicional de enseñanza se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria, este método permite el entrenamiento de la memoria tonal y rápido entendimiento de las estructuras musicales relativamente complejas en la primera escucha; por otra parte no permite comprender los principios teóricos puesto que la verbalización se reduce a mínimo generando poco o ningún conocimiento de la base teórica

5) **Conclusiones:** en la formación del músico javanes se exige tradicionalmente que se aprenda a tocar todos los instrumentos del gamelan, en este formato una familia de instrumentos supone la base rítmica y armónica que a su vez sirve como guía para la improvisación de la familia de instrumentos llamada "panerusanos"

6) **Análisis de categorías y parámetros musicales:**

Anexo 2

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales. - *Improvisation as a Discipline In Javenese Music.*

Categorías	FORMA (arquitectura de la pieza o sección de improvisación)	EXPRESIÓN (aspectos interpretativos que inciden en el resultado sonoro, expresivo y estilístico de los componentes formales)	REPRESENTACIÓN (Elementos que remiten a otras obras musicales o artísticas, o que remiten a ideas, conceptos, emociones, personas, entidades o eventos concretos y extra musicales)
Parámetros	<ul style="list-style-type: none"> gamelan: es la improvisación en grupo, el método tradicional de enseñanza se basa en la imitación y el aprendizaje de memoria. 	<ul style="list-style-type: none"> El gamelán no solo es un estilo musical, es la historia cultural que ha sobrevivido a la diversidad en general. El gamelán javanés tendía a ser más lento y meditativo. Cada instrumento que la compone está afinado para que coincida con el conjunto para el que está destinado. Por lo que cada orquesta es diferente. 	<ul style="list-style-type: none"> Samba Sunda: grupo de música con fusión étnica, inspirado en la orquesta gamelana. Gamelan degung: grupo musical sudanés que utiliza el grupo instrumental del gamelán. Dangdut: género de música folclórica, muy popular en Indonesia. en cada orquesta gamelan, ya sea indonesia, balli, sudanes, tienen un grupo de instrumentos diferentes y afinados según la agrupación. Se toca en ceremonias reales, religiosas, teatrales, danzas pero también en eventos modernos como festivales y exposiciones, con el fin de rescatar la cultura.

Anexo 3

Resumen Lectura- *Improvisation in Korean Music*

Componentes para desarrollar en los resúmenes de lecturas

Estudiante: Gerardo Guillen Ojalora

1) **Título:** la improvisación en la música coreana

2) **Autores:** artículo descargado de mej.sagepub.com

3) **Introducción:** tanto los músicos clásicos como folclóricos de corea están acostumbrados a una libertad considerable en la improvisación, esto se debe a que los aspectos musicales de la música tradicional no están rígidamente especificados. Los músicos pueden embellecer a voluntad las melodías y los matices causando que la música varía en cada interpretación

4) **Síntesis o resumen:** las formas más conocidas de la improvisación coreana son:

- El sinawi: conjunto de instrumentos improvisando
- El sanjo: un solo instrumento acompañado por un janggu

El **sinawi** se utilizaba en los rituales de los chamanes como acompañamiento para las danzas llamadas "salpuri chum" que significaban exorcizar al diablo danzando. En la actualidad se incluyen estos formatos en los programas de conciertos no rituales de música tradicional.

Formato instrumental:

- janggu o changgo (tambor en forma de reloj de arena)
- aching: gong grande
- tae gum: flauta traversa – utilizada para frases cortas
- apiri: pipa cilíndrica de doble caña – utilizada para frases cortas
- hae gum: violín – utilizada para frases largas
- voz – utilizada para frases largas
- para conciertos también se incluyen el ajaeng que es una cítara de arco y el jayagum que es una cítara de cuerda

El éxito de Sinawi depende de la creatividad espontánea y altamente desarrollada de los músicos además de una larga trayectoria tocando juntos. Una interpretación puede durar desde 20 minutos hasta varias horas tanto en los rituales de los chamanes como en conciertos.

En las interpretaciones falta sentido de liderazgo en una frase concreta, un motivo puede repetirse en cualquier momento de un patrón rítmico independientemente de los motivos de otros intérpretes; en una primera escucha puede resultar caótico para nosotros los occidentales sin embargo conserva cierta lógica gracias a la coordinación no planificada entre los músicos

El **sanjo**: significa literalmente melodías dispersas, caracterizado por un solo instrumento acompañado por un janggu. Esta tradición fue cultivada en la segunda mitad del siglo XIX por Kim Chang Jo con el **kayagum**, cítara de doce cuerdas pulsadas.

El término sanjo puede ir precedido del nombre del instrumento adoptado.

- Ej.: Kayagum sanjo o taegum sanjo del mismo modo que sonat de piano o sonata de violín indican un instrumento concreto.

Se compone de melodías agrupadas según la configuración modal, variaciones melódicas y rítmicas espontáneas sobre las melodías compuestas.

Los modos básicos se basan en el estado de ánimo:

- Kyem yongo: melancolía
- Uju o pyong: heroísmo
- Kyong durum: pasión, vivacidad
- Kong sanje: solemnidad y dignidad

Un intérprete de sanjo dotado es juzgado según su capacidad de selección intuitiva y disposición racional de los elementos musicales y su capacidad de improvisación a lo largo de la improvisación que puede durar desde 30 a 60 minutos.

5) **Conclusiones:** la música tradicional coreana como el sinawi o shinawi se realiza de manera improvisada tradicionalmente para acompañar a los chamanes. Los parámetros de improvisación básicamente no existen puesto que cada músico hace uso de su intuición y escucha atenta para crear una masa sonora.

Anexo 4

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales. - Improvisation in Korean

Musics

6) Análisis de categorías y parámetros musicales:

Categorías	FORMA (arquitectura de la pieza o sección de improvisación)	EXPRESIÓN (aspectos interpretativos que inciden en el resultado sonoro, expresivo y estilístico de los componentes formales)	REPRESENTACIÓN (Elementos que remiten a otras obras musicales o artísticas, o que remiten a ideas, conceptos, emociones, personas, entidades o eventos concretos y extra musicales)
Parámetros	<ul style="list-style-type: none"> El sinawi: conjunto de instrumentos improvisando 	<ul style="list-style-type: none"> El sinawi se utilizaba en los rituales de los chamanes como acompañamiento para las danzas llamadas "salpuri chum" que significaban exorcizar al diablo danzando. En la actualidad se incluyen estos formatos en los programas de conciertos no rituales de música tradicional. El éxito de Sinawi depende de la creatividad espontánea y altamente desarrollada de los músicos además de una larga trayectoria tocando juntos. Una interpretación puede durar desde 20 minutos hasta varias horas tanto en los rituales de los chamanes como en conciertos. 	<ul style="list-style-type: none"> Gut: ritos realizados por los chamanes coreanos: con ofrendas y sacrificios a dioses, espíritus y ancestros. Se realizan con movimientos rítmicos, cantos y oraciones. Samulnori: género musical de percusión coreano, sus ritos locales está impregnada de animismo y chamanismo

<ul style="list-style-type: none"> El sanjo: un solo instrumento acompañado por un janggu 	<ul style="list-style-type: none"> El sanjo: significa literalmente melodías dispersas, caracterizado por un solo instrumento acompañado por un janggu. Esta tradición fue cultivada en la segunda mitad del siglo XIX por Kim Chang Jo con el <u>hwarum</u>, citara de doce cuerdas pulsadas. El término sanjo puede ir precedido del nombre del instrumento adoptado. Un intérprete de sanjo dotado es juzgado según su capacidad de selección intuitiva y disposición racional de los elementos musicales y su capacidad de improvisación a lo largo de la improvisación que puede durar desde 30 a 60 minutos.
--	---

Final del documento ■

Anexo 5

Búsqueda en la web de cada uno de los formatos y su aplicación a la improvisación en conjunto.

The screenshot shows a YouTube search results page. The main video is titled "Sanjo es un género tradicional creado a finales del siglo XIX, el cual se interpreta en un instrumento melódico solista con el acompañamiento del tambor Janggu." The description states: "Usualmente una pieza de Sanjo se inicia con un pasaje lento y progresivamente va aumentando la velocidad. Además de tocar el tambor, el percusionista emite exclamaciones conocidas como "chumsae", las cuales ayudan a dar energía a la interpretación." Below the video, there is a channel name "Artes Escenicas de Asia/Asian Performing Arts" with 6,690 subscribers and a "Suscribirse" button. To the right, there is a list of related videos, including "Traditional Japanese Music | Shamisen, Koto & Taiko Music", "Musica tradicional coreana - Yeongsan Hoesang", "David Palomar por Tangos Caleteros, en el XI Memorial...", "Mix: Musica tradicional coreana - Sanjo", and "Musica tradicional coreana - Yeominrak".

Anexo 6

Resumen Lectura- "Improvisation and The Orchestra: A Composer Reflects"

Componentes para desarrollar en los resúmenes de lecturas

Estudiante: Gerardo Guillen Ojalora

- 1) **Título:** La improvisación y la orquesta: un compositor reflexiona
- 2) **Autores:** George E. Lewis
- 3) **Introducción:** la desaparición de la experiencia en la improvisación de la música clásica se ha convertido en tema de estudio, por otra parte, el tratar de amalgamar el bagaje de los ritmos afroamericanos representados por el Jazz en todas sus formas y variaciones con el discurso nacionalista americano supone grandes retos.
- 4) **Síntesis o resumen:** la bi-musicalidad es empeñarse en aprender un instrumento ajeno a nuestra cultura, entendiendo como funciona el sistema musical de esa cultura. En Estados Unidos varios compositores, filósofos y directores de orquesta como: Gunter Schuller, Alain Locke y Leopold Stokowski buscaban disolver la

brecha entre la música clásica y el jazz, proponiendo la unión entre estos dos géneros.

El compositor Frederick Rzewski decía que la música improvisada está basada en la amistad y que cualquier acto poco amistoso afectaría la fuerza de la música

Romanticismo: la patata caliente

Gilbert Ryle dice: la improvisación es el compromiso de un ingenio parcialmente entrenado en una situación parcialmente nueva, el enfrentamiento de una competencia o habilidad adquirida contra una oportunidad.

Ángeles Sancho-Velásquez: la desaparición en la música clásica es el caso de los ideales románticos,

Ferruccio Busoni: notación es la improvisación como retrato a modelo vivo.

Lukas foss: la improvisación es a la composición como el boceto a la obra terminada.

Estaciones a lo largo de camino

En los años 60 y 70 la vanguardia compositiva consideraba acerca de la improvisación como un vagabundeo más o menos provechoso en un laberinto bien definido en el que el compositor, el intérprete y el oyente conocen las reglas y las diferencias. Opinión con la que discrepaban muchos improvisadores, entre ellos el saxofonista Steve Lacy, quien decía: tienes todos tus años de experiencia

Anexo 7

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales. -"Improvisation and The Orchestra: A Composer Reflects"

Categorías	FORMA (arquitectura de la pieza o sección de improvisación)	EXPRESIÓN (aspectos interpretativos que inciden en el resultado sonoro, expresivo y estilístico de los componentes formales)	REPRESENTACIÓN (Elementos que remiten a otras obras musicales o artísticas, o que remiten a ideas, conceptos, emociones, personas, entidades o eventos concretos y extra musicales)
Parámetros	Earle Brawn: Inventó su propio sistema de notación musical que consiste esencialmente en un conjunto de líneas horizontales y verticales de anchura variable extendidas sobre la página.	Open Form: el material musical se encuentra dividido en secuencias. De acuerdo al número de la página en que aparece la secuencia, el director utiliza sus manos para indicar a los ejecutantes qué parte debe ser interpretada.	December 1952: música representada gráficamente denominada folio. El papel del ejecutante es interpretar la partitura visualmente y traducir la información gráfica en música. Scratch Orchestra: Cornelius Cardew Conducciones: Lawrence "Butch" Morris

Anexo 8

(BROWN., 1952)



Anexo 9

Resumen Lectura- *Improvisation in iraní and Indian music.*

Representación de la música iraní e India
Repositorio institucional de Londres
revista de la sociedad musicológica India

autor: Laudan Nooshin (Universidad de la ciudad, Londres)
Richard Widess (Escuela de arte Oriental y africano, Universidad de Londres)

Introducción : la interpretación de una obra musical precompuesta totalmente anotada por el compositor normalmente incluirá elementos que no están predeterminados como matices, ornamentación o variaciones añadidos por el intérprete en el curso de la interpretación.

En la música iraní como en la India la contribución del intérprete parece ser mucho mayor, este no reproduce una partitura escrita tal cual, el material pre compuesto parece representar una pequeña parte de una interpretación completa.

¿Es la improvisación un concepto indio?

El concepto de improvisación iraní está fuertemente influenciado por las ideas europeas sobre la composición como una actividad separada de la improvisación. El término *bedaheh navazi* "toque espontáneo" tomado del ámbito de la poesía oral fue adoptado por los músicos como equivalente a "improvisación". Tienen un amplio repertorio canónico conocido como "el *radif*". Colección de varios cientos de piezas, ese repertorio nunca se interpreta como tal, sino que se memoriza y se utiliza como punto de partida para la interpretación creativa.

En las fuentes teóricas indias premodernas, no existe una teorización explícita del concepto de improvisación, la interpretación es responsabilidad del ejecutante más que del compositor aunque el intérprete y el compositor fueran idealmente la misma persona. El término *anibaddha* "sin restricciones" a menudo se aplica, pero esto no implica una composición espontánea sino la ausencia de restricciones estructurales; por lo tanto está claro que algunas partes de una actuación en el período pre islámico de la música India podían ser compuestas previamente y otras generadas por el intérprete.

La oposición entre composición e improvisación por lo tanto no parece ser más clara en la música India que en la música iraní desde la década de 1970, muchos comentaristas de la música India han observado que lo que parece ser música improvisada puede estar basada en material memorizado o ensayado, lo que es espontáneo es la decisión de usar una frase particular en un momento dado. Augustus Willard señaló en 1834 que las composiciones se interpretaban con ligeras variaciones casi improvisadas.

¿Cómo aprenden los músicos a improvisar?

Una de las claves para entender el concepto y la práctica de la improvisación es explorar los procesos de enseñanza y aprendizaje. Tradicionalmente el repertorio iraní del *Radif* fue transmitido oralmente de maestro al alumno pieza por pieza, línea por línea en un proceso que tomó muchos años. Simplemente se pedía a los estudiantes que memorizaran el repertorio con precisión, al mismo tiempo la repetición de un pasaje por parte del maestro mostraría cómo podría variarse. Además, se esperaba que los estudiantes memorizaran diferentes versiones del *Radif*, generalmente de diferentes maestros que representan diferentes tradiciones estilísticas ampliando así aún más su repertorio de variaciones y técnicas de improvisación.

El proceso de aprender a improvisar descrito para la música iraní coincide, por lo tanto, con el modelo de imitación – asimilación - innovación propuesto por Paul Berliner en 1994 en su estudio de la improvisación del jazz imitando y memorizando diferentes versiones del *Radif*, además de escuchar las actuaciones de sus profesores y otros, asimilando técnicas básicas de variación y composición que luego les permitan participar en la interpretación creativa.

En la India una contraparte del anotado *Radif* de la música iraní es quizás la monumental colección de 6 volúmenes de música vocal de *Bhatkhande*, la *Kramit pustak – masika*, publicado en varias ediciones entre 1920 y 1960.

En modo de instrucción en el norte de la India, el estudiante le debe al maestro absoluta lealtad; hay poco espacio para que el estudiante ejerza su propia iniciativa creativa y se requiere una práctica intensiva durante años, cabe mencionar que es impensable acudir a otros maestros salvo un maestro de la misma familia o tradición estilística. A los estudiantes se les puede prohibir escuchar artistas de otras tradiciones. En general la música India se parece a la iraní en la medida

en que la imitación y la memorización son los procesos fundamentales de aprendizaje aunque no tiene un repertorio universalmente conocido memorizado y anotado como el Radif.

¿Qué sucede en la actuación?

El análisis de la improvisación instrumental no métrica iraní revela una variedad de estrategias de composición como por ejemplo: tipos de extensión, contracción, patrones secuenciales y otras técnicas de desarrollo aprendidas en gran parte a través de la memorización y el Radif. Los músicos son capaces de abstraer subliminalmente los principios básicos de composición y desarrollarlos aún más en el desempeño; por ejemplo: La repetición extendida: motivo o frases cortas que primero se repite y luego se extiende.

En la música india la improvisación puede entenderse en un pequeño número de procesos de desarrollo.

1. expansión melódica: la ampliación gradual del rango para incluir tonos sucesivamente más altos y/o más bajos, esto se puede ver tanto en una frase individual como en la estructuración de cada gran sección de una interpretación, el proceso inverso, una contracción también puede ocurrir.
2. Intensificación rítmica a gran escala: hay un aumento gradual en tiempo o densidad rítmica.
3. Permutaciones: repetición de un conjunto limitado de tonos o motivos melódicos concierto reordenamiento de tonos.
4. Desarrollo de lanzamientos individuales: un solo tono puede ser tratado por un tiempo como el foco de atención o tema de discusión, puede enfatizarse, repetirse, prolongarse y/o tomarse como nota final de frases sucesivas.
5. Transposición secuencial: un motivo melódico se repite varias veces comenzando en grados sucesivamente más altos o más bajos de la escala esta herramienta tiende a ser menos prominente en la música India que en la música iraní.

Así los músicos indios al igual que sus homólogos iraníes utilizan técnicas que se pueden implementar en diferentes circunstancias musicales a diferentes velocidades, en etapas métricas y no

métricas de la interpretación y por diferentes intérpretes. Un intérprete maduro está al mando de tantas estrategias que aparecen infinitamente diferentes.

Conclusiones: el desarrollo de la improvisación en Irán y en la India sí se basan en la memorización de amplio repertorio y su técnica. El intérprete iraní o el de India también puede ser un compositor en su actuación utilizando la combinación de materiales ya memorizados o estrategias de composición e inspiración espontánea.

CATEGORÍA	FORMA	EXPRESIÓN	REPRESENTACIÓN
- Imitación - Asimilación - Innovación	- Repetición extendida - Expansión melódica - Intensificación rítmica a gran escala - Permutaciones	- Se repite la idea inicial con las cuatro primeras notas de la melodía - La ampliación gradual del rango para incluir tonos sucesivamente más altos y/o más bajos. - Hay un aumento gradual en tiempo o densidad rítmica. - Repetición de un conjunto limitado de tonos o motivos melódicos concierto reordenamiento de tonos. - Un solo tono puede ser tratado por un tiempo como el foco de atención o tema de discusión puede enfatizarse repetirse prolongarse o tomarse como nota final de frases sucesivas. - Un motivo melódico se repite varias veces comenzando en grados sucesivamente más altos o más bajos de la escala.	- Memorización del radif que es la colección de figuras melódicas antiguas conservadas a través del tiempo por tradición oral. - música vocal de Bhatkhande, la Kramit pustak – maslika

Anexo 10

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales. -- Improvisation in

Iranian and Indian music

CATEGORÍA	FORMA	EXPRESIÓN	REPRESENTACIÓN
- Imitación - Asimilación - Innovación	- Repetición extendida - Expansión melódica - Intensificación rítmica a gran escala - Permutaciones	- Se repite la idea inicial con las cuatro primeras notas de la melodía - La ampliación gradual del rango para incluir tonos sucesivamente más altos y/o más bajos. - Hay un aumento gradual en tiempo o densidad rítmica. - Repetición de un conjunto limitado de tonos o motivos melódicos concierto reordenamiento de tonos. - Un solo tono puede ser tratado por un tiempo como el foco de atención o tema de discusión puede enfatizarse repetirse prolongarse o tomarse como nota final de frases sucesivas. - Un motivo melódico se repite varias veces comenzando en grados sucesivamente más altos o más bajos de la escala.	- Memorización del radif que es la colección de figuras melódicas antiguas conservadas a través del tiempo por tradición oral. - música vocal de Bhatkhande, la Kramit pustak – maslika

Anexo 11

Resumen Lectura- "Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom"

Usando Barroco
Técnicas Para Enseñar Improvisación En Tu Aula.
Autor: Hyesso Yoo
Revista de educadores musicales. Septiembre de 2015.

Introducción:

El siguiente artículo hace una apreciación de como a partir de algunos elementos de la época del barroco, se logra tener una comprensión, más profunda y clara de la improvisación tanto a músicos como en la enseñanza en aulas, mediante técnicas puntuales del periodo como lo son: Improvisación armónica a partir de símbolos de bajo figurado, la ornamentación expresiva sobre una línea melódica existente y formas de variación.

Palabras claves: barroco, bajo figurado, ornamentación, variaciones, historia de la música, improvisación, educadores musicales.

Resumen:

Al hablar de improvisación la mayoría de gente lo asocia al jazz, ya que este género se basa a menudo en el virtuosismo de la improvisación, sin embargo, la improvisación se usó tanto en la música occidental como en la no occidental, tiempo antes del jazz. Por el lado de la música occidental la improvisación llegó en el período medieval cuando los cantantes añadían melodías a melodías ya existentes.

El período barroco fue distinguido por sus prácticas interpretativas en la improvisación mediante 3 fuentes:

1. improvisación armónica a partir de símbolos de bajos figurados.
2. ornamentación en una línea melódica existente.
3. formas de variación.

Los compositores de este periodo realizaban un esquema (esbozaban) de la partitura musical dejando que el intérprete improvisara de acuerdo con ciertas reglas, ejemplo: trinos, cadencias, apoyaturas, tonos de paso, etcétera; la misma intención del artista en realidad fue lo que convirtió la improvisación en una habilidad para los músicos virtuosos. Sin embargo, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX la improvisación declinó ya que los músicos comenzaron a interpretar la música literal a la notación escrita. Poco a poco el valor de la improvisación vuelve a rescatarse a partir de las metodologías de educación musical desarrolladas por educadores musicales como Dalcroze, Kodály, Orff y Gordon en el siglo XX, alentando con cada método a estudiantes a expresar sus propias ideas musicales en patrones auditivos creativos. Lo anterior ayuda que la improvisación sea resaltada por los estándares nacionales para la educación musical en 1994, aportando a desarrollar en los estudiantes habilidades en pensamiento creativo y crítico musical. Es decir, a partir de las principales fuentes utilizadas en el barroco se logra generar herramientas prácticas para la improvisación en la actualidad.

Técnicas de improvisación predominantes entre los músicos barrocos:

- 1- **Bajo Figurado (Contrabajo o Bajo Continuo):** inició con las ideas de la Camerata florentina a finales del siglo XVI, la cual proporciona el apoyo rítmico y armónico para las voces y los conjuntos mediante un sistema abreviado con cifrado escrito debajo o encima de la línea del bajo para indicar las notas adicionales que podrían acomodarse en la armonía para la improvisación. En esta época del barroco se esperaba de un músico competente la capacidad para improvisar acompañamientos y leer bajo cifrado.
- 2- **Ornamentación:** para los músicos barrocos las ornamentaciones no se escribían en la música, aplicar la ornamentación fue una habilidad para ellos en la improvisación para va-

lorar sus afectos y dar libre expresión a la interpretación; algunas de las ornamentaciones importantes en la música barroca fueron la apoyatura y el trino.

Apoyatura – Verbo italiano: Apoggiare = Inclinarsse

Trino = t o tr, el estilo del barroco para ejecutarlo es comenzando una nota medio tono por encima de la nota escrita, en cadencia media o final y los intérpretes deben reconocer los trinos carenciales ya sea que estén escritos o no en la partitura.

3- Variaciones: las principales variaciones en el periodo barroco fueron:

3.1 Variaciones Estróficas: especialmente en la música vocal y la forma da capo ario en la ópera barroca. Ejemplo: ornamentaciones, tonos de paso, cambio de ritmos. El bajo conserva los mismos patrones armónicos.

3.2 Variaciones en bailes de pareja: Passamezzo, Pavana y Gallarda, los bailes tenían la misma línea melódica en dúo y triple, el ritmo de la melodía se varía en el segundo de los 2 bailes según su métrica y patrón.

3.3 variación bajo tierra: esta tiene un motivo en el bajo, que se repetía con las variaciones en las formas superiores.

Enseñanza De La Improvisación Con Técnicas Barrocas : los educadores de música contemporánea incorporan la enseñanza a partir de las técnicas usadas en la época del barroco como parte del desarrollo de habilidades en la improvisación. En el artículo se presentan al finalizar varios ejercicios musicales para ser realizados ya sean cantando o con algún instrumento e involucrar al estudiante a desenvolverse de manera creativa en la improvisación.

Conclusión: la improvisación se ve desde una complejidad musical, sin embargo, al analizar su desarrollo en una de las épocas con gran éxito musical como el barroco, donde se toman

Anexo 12

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales. -- "Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom"

CATEGORÍA	FORMA	EXPRESIÓN	REPRESENTACION
Parámetros.	<p>-Improvisación en la era barroca.</p> <p>-improvisación armónica a partir de símbolos de bajo figurados.</p> <p>-Ornamentación en una línea melódica existente.</p> <p>- Formas de variación</p> <p>-Enseñanza en la improvisación s XX.</p>	<p>- Esbozaban la partitura, dejando al interprete libertad</p> <p>-Apoyo rítmico y armónico, mediante un sistema abreviado cifrado, encima o debajo de la línea del bajo, para indicar las notas adicionales que se pueden acomodar a la armonía.</p> <p>-Apoyatura y trino.</p> <p>-Variación estrófica.</p> <p>-Variación bailes de pareja.</p> <p>-Variación bajo tierra.</p> <p>-Metodologías de educación musical.</p>	<p>-Faburden S.XV.</p> <p>-Camerata florentina s. XVI.</p> <p>-Opera barroca.</p> <p>-Passmezzo, Pavana y Gallarda.</p> <p>-Canon en D de Johann Pachelbel.</p> <p>-Dalcroze, Kodály, Orff y Gordon.</p>

Anexo 13

Resumen Lectura- Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers

Improvisación Vocal Y Pensamiento Creativo Por Cantantes De Jazz Universitarios Australianos Y estadounidenses.

Estudio analítico de factores
Autora: Patrice Madura Ward-Steinman
 Universidad de Indiana- Bloomington

Introducción:

En este estudio se investigó los factores subyacentes que generaron el logro de la improvisación vocal y la relación formativa musical de los cantantes. Participaron 102 estudiantes australianos y estadounidenses, quienes realizaron cuatro improvisaciones 3 improvisaciones de jazz clasificándolas en criterios rítmicos, tonales y pensamiento creativo; y otra improvisación libre la cual sólo se clasificó en criterio de creatividad.

Los resultados fueron:

- a- diferencia entre el rendimiento del jazz a la improvisación libre
- b- experiencia amplia en jazz en el estudio y escucha relacionado a la improvisación vocal.
- c- 3 factores que subyacen a la improvisación del jazz (sintaxis del jazz, creatividad vocal y maestría musical tonal.
- d- Factores que están detrás de la libre improvisación.

Resumen :

La improvisación dentro del jazz instrumental tiene una historia larga y buena, sin embargo, la improvisación del jazz vocal es mucho más rara y compleja, tanto así, que la han criticado por la falta de conocimiento, incapacidad de escuchar y comprender cambios armónicos y el uso inapropiado de las sílabas scat. Por otro lado, afirman que el canto de jazz se relaciona más con la interpretación de la melodía y/o letra que con el bebop.

La investigación sobre el jazz vocal aumentó en los últimos 15 años, pero poco se centra en la naturaleza de esta habilidad para improvisar vocalmente. Varios estudiaron e investigaron, pero se necesitan más investigaciones para aclarar la experiencia que da esa habilidad para improvisar vocalmente, así como la naturaleza de la improvisación en sí. Por el lado de la improvisación instrumental numerosos estudios se han hecho para determinar los criterios evaluativos para ser aplicados en general. Patrice Madura, autora de este estudio, evaluó a 101 cantantes de jazz en donde encontró 3 factores que explican el 80% de la variación.

- 1- factor de ritmo de jazz
- 2- factor tonal menor dominado por notas correctas y buena entonación.
- 3- factor creativo dominado por la originalidad, variedad rítmica, melodía, tono cómo rango y dinámica.

El resultado sugiere que el pensamiento divergente el cual es el que busca dar más variedad, sólo aportó un pequeño logro en la improvisación vocal, lo cual generó más dudas sobre el equilibrio entre las restricciones estilísticas y la libertad musical. La improvisación se considera un esfuerzo creativo, pero para aquellos que recién comienzan a interiorizar las reglas del lenguaje del jazz,

predominarán en ellos el pensamiento convergente, el cual se rigió en realizar las improvisaciones adecuadas y con correctas entonaciones y notas, lo que les dificultó salir de lo lineal.

Varios investigadores afirman que al darle tanto énfasis en la estructura y los parámetros específicos impide la creatividad en la dinámica, timbre y rango. Por lo tanto, se busca tener más claridad en la improvisación vocal, en la relación del pensamiento convergente y divergente, para así identificar la relación entre experiencias musicales previas y la habilidad de improvisar vocal. Por ende, se aplicó el siguiente estudio:

Método

Participantes: 102 estudiantes universitarios australianos y estadounidenses, Australia fue elegida por evidenciar una cultura musical de improvisación única, los 62 estudiantes pertenecían a cinco escuelas de música donde estudiaban improvisación vocal; por el lado de Estados Unidos, 40 estudiantes eran de la universidad con uno de los mejores programas de jazz vocal. Las edades fueron de 18 a 34 años. 73 mujeres y 28 hombres. Para sacar evidencias, grababan a los estudiantes mientras improvisaban, durante 10 minutos por tres días seguidos.

Media: se informó a los estudiantes que debían improvisar 4 tareas: Blues 12 compases en Fa, Rhythm Change (cambio de ritmo) en Re bemol, Hora de verano en Re menor y una improvisación libre. Los dos primeros se eligieron porque uno era fácil de improvisar y el otro es un desafío interpretativo para

16- variedad expresiva/creativa de timbre

17- rango

18- dinámica.

No obstante 6 elementos nuevos fueron: uso de técnicas armónicas sofisticadas, variedad, originalidad de las sílabas scat, control vocal, sustancia emocional y originalidad del timbre vocal. La tarea de improvisación libre sólo se evaluó en función de los criterios de creatividad, todos los ítems de variedad, originalidad, desarrollo y sintaxis del compás de jazz, fluidez y sustancia emocional. Se usó una escala de calificación de 6 puntos donde 1 era muy débil y 6 uso óptimo del criterio. Fueron 3 jueces quienes escucharon cuatro veces cada improvisación lo que requirió aproximadamente 50 horas de su tiempo.

Además, se usó un cuestionario de antecedentes musicales para evaluar el grado de experiencia previa en jazz y música clásica de los participantes, utilizando una escala de calificación de 6 puntos para indicar el alcance de las siguientes experiencias:

- a- lecciones instrumentales de jazz
- b- lecciones instrumentales clásicas
- c- lecciones de canto de jazz
- d- lecciones de canto clásico
- e- conjunto de jazz vocal experiencia
- f- estudio de improvisación de jazz
- g- escucha de jazz vocal
- h- escucha de jazz instrumental
- i- grabaciones de jazz propias

cualquier persona, y el otro, porque es un tema reconocido en el jazz, todas fueron acompañadas de una sesión rítmica grabada y la última tarea, que era la improvisación libre no tuvo acompañamiento, ni estilo ni duración.

Lo anterior brindó la oportunidad de evaluar los criterios de improvisación creativa (variedad, originalidad, elaboración y sintaxis) sin tener en cuenta las limitaciones estilísticas del jazz. La duración de cada tarea fue aproximadamente 6 minutos máximo, se utilizó un sistema de grabación CD. El logro de la improvisación vocal se midió con el instrumento que había desarrollado previamente Patrice Madura con 18 ítems que fueron los siguientes:

1- sensación rítmica

2- lenguaje

3- variedad

4- originalidad

5- desarrollo

6- sintaxis

7- sílabas dispersas

8- lenguaje tonal

9- variedad

10- originalidad

11- desarrollo

12- sintaxis

13- entonación

14- notas correctas

15- timbre vocal

j- presentaciones de jazz a las que asistió

k- práctica de improvisación de jazz

l- tiempo interesado en jazz

m- Jazz escuchado en casa cuando era niño

n- preferencia de los padres por el jazz.

Resultados:

Table 1
Item, Dimension, and Task Afs and SDs for Blues and Rhythm Changes (N = 102), and for Summertime and Free Tasks (N = 101)

Item	Blues		Rhythm Changes		Summertime		Free Task	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
Rhythmic								
Feel	4.09	0.95	3.91	0.99	4.02	0.90		
Language	4.01	0.91	3.86	1.04	4.02	0.90		
Variety	3.93	0.90	3.66	0.92	3.61	0.94	4.09	0.83
Originality	3.07	1.03	3.07	1.05	3.25	1.04	3.74	0.88
Development	3.28	0.93	3.31	0.90	3.35	0.93	3.83	0.87
Syntax	3.72	0.88	3.44	0.96	3.57	0.84	4.00	0.87
Scat/Vocables	3.69	0.97	3.43	1.00	3.62	0.90		
Composite	3.68	0.83	3.52	0.89	3.60	0.83	3.92	0.78
Tonal								
Intonation	3.79	0.96	4.15	0.80	4.25	0.75		
Vocal control	3.90	0.92	4.14	0.81	4.13	0.82		
Vocal timbre	4.01	0.88	3.80	0.86	4.12	0.79		
Correct notes	3.70	0.93	3.49	0.71	3.77	0.75		
Language	3.29	1.05	3.10	1.01	3.36	0.92		
Sophisticated harmonic use	2.34	1.17	2.40	1.02	2.63	1.13		
Variety	3.47	0.92	3.35	0.92	3.52	0.94	3.92	0.81
Originality	2.94	1.10	3.02	1.13	3.32	1.16	3.82	0.98
Development	3.13	0.95	3.16	1.02	3.35	1.02	3.90	0.91
Syntax	3.60	1.00	3.31	0.99	3.55	1.06	3.95	0.91
Composite	3.42	0.84	3.39	0.80	3.60	0.81	3.90	0.82
Creative/expressive								
Scat variety	3.32	0.95	3.21	0.89	3.32	0.81	3.97	0.98
Scat origin	2.80	1.01	2.98	0.93	3.21	0.92	3.76	1.09
Timbre variety	3.38	1.02	3.35	0.88	4.04	0.94	4.29	0.85
Timbre origin	3.23	0.97	3.59	0.94	4.13	0.87	4.50	0.73
Range variety	4.46	0.80	4.23	0.83	4.44	0.80	4.52	0.79
Dynamic variety	3.38	0.91	3.09	0.86	3.67	0.91	4.03	0.92
Emotional substance	3.30	1.00	3.14	1.07	3.29	1.06	3.77	0.93
Fluency							3.04	1.24
Composite	3.41	0.77	3.37	0.76	3.73	0.73	3.98	0.71
Composite tasks	3.49	0.75	3.43	0.78	3.64	0.74	3.95	0.70

Table 2
Pearson Correlations Between Musical Background and Jazz and Free Improvisation Composites (N = 101/102)

Item	Jazz Improvisation	Free Improvisation
Gender	-.08	-.04
Years of jazz lessons: instrument	.15	.16
Years of classical lessons: instrument	.07	.09
Years of jazz lessons: voice	.43**	.30**
Years of classical lessons: voice	-.05	-.22*
Years in vocal jazz ensemble	.28**	.04
Years of jazz improvisation study	.43**	.27**
Hours of listening to vocal jazz	.12	.12
Hours of listening to instrumental jazz	.20**	.33**
Number of jazz CDs owned	.25**	.23*
Number of jazz concerts attended	.35**	.38**
Hours of jazz improvisational practice	.29**	.32**
Age when first interested in jazz	.41**	.35**
Frequency of jazz listening as child	.22*	.16
Parents' preference for jazz	.15	.29**

Table 3
Factor Analysis for Combined Jazz Improvisation Tasks: Blues, Rhythm Changes, and *Summertime* (N = 101/102)

Item	Factor 1	Factor 2	Factor 3
Rhythmic jazz feel	.659	.337	.498
Rhythmic jazz language	.847	.323	.265
Rhythmic variety	.818	.504	.082
Rhythmic originality	.790	.536	.151
Rhythmic development	.818	.396	.286
Rhythmic syntax	.814	.272	.403
Jazz scat syllables	.743	.364	.351
Intonation	.205	2.110	.796
Correct notes	.541	.173	.757
Jazz vocal tone color	.536	.418	.571
Jazz tonal language	.789	.209	.564
Sophisticated harmonic use	.794	.178	.475
Melodic variety	.773	.390	.388
Melodic originality	.743	.431	.411
Melodic development	.739	.307	.498
Melodic syntax	.657	.263	.650
Scat syllable variety	.857	.647	.050
Scat syllable originality	.456	.744	.125
Vocal tone color variety	.296	.838	.339
Vocal tone color originality	.264	.841	.350
Vocal range variety	.283	.870	.167
Dynamic variety	.144	.712	.371
Vocal control	.236	.382	.734
Emotional substance	.659	.415	.607

Discusión:

Para esta muestra son 102 cantantes de jazz de nivel universitario de Australia y Estados Unidos, la media compuesta más alta se encontró para la improvisación libre, seguirá de hora de verano luego el blues y por último Rhythm Change (cambio de ritmo). Los resultados nos sorprendieron dado que la improvisación no tuvo parámetros estructurales ni estilísticos impuestos hora de verano es una canción ex estándar y por el lado del blues y Rhythm Change (cambio de ritmo) se conciben más para instrumental que para vocal. Por el lado de blues y Rhythm Change (cambio de ritmo), se encontraron las medias de dimensión más bajas en cuanto a creatividad y expresión, lo que da a entender que las

Anexo 14

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singer

u obras complejas, pero considero que se va desarrollando esa habilidad a medida que avanzamos en el dominio de nuestro instrumento.

CATEGORÍA	FORMA	EXPRESIÓN	REPRESENTACIÓN
Parámetros	<p>-El canto de jazz tiene que ver más con la interpretación sutil de la melodía y/o de la letra que con el bebop.</p> <p>-Una de las críticas a los improvisadores del jazz vocal es por el uso inapropiado de las sílabas scat.</p>	<p>-El bebop es un estilo interpretativo del jazz, el cual permitía ir más allá del estilo popular del momento.</p> <p>-El scat: es improvisación vocal.</p>	<p>-Estilismos del jazz como el swing, el cual se caracterizó por la big band donde se estaba adquiriendo más importancia para el solista.</p> <p>-blues, género de música tanto vocal como instrumental. El cantante lo que expresa son sentimientos más allá de una historia, usan la técnica vocal de los melismas</p> <p>-beatboxing: creación musical, imitando sonidos, a través del aparato fonador: <ul style="list-style-type: none"> • Freestyle </p> <p>-A cappella: se basa en la creación musical, únicamente con la voz. <ul style="list-style-type: none"> • Neri per caso • The Vocal People • Bobby Mc Ferrin </p> <p>-canto difónico, o armónicos, o canto de garganta: técnica vocal que se genera entre la faringe y la boca.</p>

			<ul style="list-style-type: none"> • Suelen ser cantos tradicionales para bodas, plegarias, ceremonias etc. - Trova: poemas líricos como composiciones vocales.
--	--	--	---

Final del documento ■

Anexo 15

Resumen Lectura- *Cyphers: Hip-Hop and Improvisation*

Cyphers: Hip Hop E Improvisación
Autores: Paul Watkins Y Rebeca Caines

Introducción:

La música y la cultura hip hop, es el resultado de la conciencia social y el comercio convencional, que se han adaptado a cada entorno. La historia de los precursores del hip hop viene de grafiteros, raperos, DJ, entre otros. La música hip hop al igual que el jazz son formas de arte las cuales se basan en las historias de comunidades marginales, gente sin derechos que crean nuevas formas de arte.

Resumen:

Cuando se rapea, se hace beatbox, lo que se busca es darle a cada persona su momento específico donde puede libremente expresarse, cuidando sus palabras, sonidos, interpretaciones e improvisaciones. Un Cyphers, es la reunión de raperos beatboxers y/o breaker, en un círculo donde se reúnen a improvisar, cada uno toma su turno, así como en el jazz; generando en sí una pedagogía inclusiva con naturaleza improvisada.

Todo este conjunto de artistas(raperos, los b-boys, b-girls, grafiteros y DJ) toman decisiones improvisadas en tiempo real; la introducción del hip hop afirma que esa improvisación creativa se genera al venir de un campo más amplio de improvisación social, el cual busca ser una expresión de identidad cultural y a su vez, según el contexto una forma de sobrevivencia. Nicky Giovanni: poetisa estadounidense y defensora de los derechos humanos, enfatiza cómo los afrodescendientes, convirtieron la improvisación en supervivencia, ellos decían que lo que tenían lo transformaban en lo que necesitaban, así es la improvisación en el hip hop, está implícita tanto en la práctica que está relacionada con las comunidades menos favorecidas para resistir y tener innovaciones sociales defendiendo su causa a través de la música del hip-hop.

La academia canadiense Charity Marsh hace énfasis en cómo cada comunidad se apropia de las distintas formas de improvisación del hip hop para que se mezcle con sus propios contextos culturales e históricos. Y es que la improvisación en el hip hop se trata de conectarse con la historia respetando y apropiándose de los elementos estilísticos como los patrones de rima, metáforas o temas, para la construcción de su propia expresión tanto personal como grupal. A lo que algunos críticos de esta cultura de rap y hip hop, reconocen que la música del hip hop es una herramienta de conciencia social, ya que al ser expuesta por grupos marginales habla de temas como el racismo sexismo y otros temas de opresión social, que a través de la música se vuelven visibles y logran ser escuchados. Sin embargo, aún no se da la importancia, se toman como foco de relevancia los mismos temas pero desde la violencia y odio, lo que no deja fructificar al hip hop como elemento potencial en la dignificación social. Lo que se quiere lograr es potenciar la música del hip hop para el análisis académico, ya que da un marco de aprendizaje metodológico más inclusivo e improvisado, demostrando cómo el muestreo, la yuxtaposición y los puntos de vista marginados, crean espacios para generar nuevos conocimientos.

Debe tener más investigación el desempeño en la improvisación del hip hop en contextos educativos, donde debe ser reconfigurado. Es muy valiosa la actuación de la improvisación desde el hip hop pues crea momentos en vivo, sin guiones, en donde cada elemento es nuevo. Sin duda existe un racismo sistémico hacia el hip hop, aún está estigmatizado como algo malo, pero, por el contrario, como lo muestra el trabajo etnográfico de Marc Lamont Hill, dice que la pedagogía del hip hop, puede usarse en la música, el arte y la danza, como fuentes para enseñar la interpretación y desarrollar el pensamiento analítico.

Conclusión:

El hip hop es la expresión para dar a conocer o enfatizar las problemáticas sociales, económicas y políticas que se están enfrentando, por ende, a través de la improvisación se cuenta todo ese escenario contextual. No obstante, el hip hop aporta muchos elementos a la improvisación vocal, es un medio de retórica importante en donde dan sentido al texto con música, por lo

Anexo 16

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales *Cyphers: Hip-Hop and Improvisation*

CATEGORÍA	FORMA	EXPRESIÓN	REPRESENTACIÓN
Parámetros	<ul style="list-style-type: none"> - Cyphers: es la reunión de raperos beatboxers y/o breaker, en un círculo donde se reúnen a improvisar - Hip hop: Cultura que se basa en 4 pilares: rap, turntablism, break dance y grafiti. 	<ul style="list-style-type: none"> - Rap: género musical que se basa en la improvisación con rima, ritmo, cadencia, tono y contenido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Griot: narrador de historias, cantante de alabanzas, debe tener la habilidad de improvisar sobre cualquier tema. - Freestyle: habilidad de rapear de forma improvisada. - Beatbox: habilidad que permitía construir un patrón rítmico para rapear.

Anexo 17

Resumen Lectura- CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición

CPE Bach, Schenker, Improvisación y composición.

Autor: Mateo Marrón

Para Heinrich Shaker el estado de la educación musical iba en declive desde su apogeo a principios de mediados del siglo XVIII especialmente porque los estudios contemporáneos ya no brindaban una base sólida del arte de improvisar fantasías, preludios y cadencia. Afirma aquí que los músicos de hoy en día ya no son capaces de improvisar preludios o modulaciones ni cadencias ni fermatas en su tiempo libre. Afirmaba que el estudio de la improvisación es importante porque proporciona a los estudiantes un vehículo para dominar los principios de la disminución, estudiando a los grandes compositores que creaban sus propias fantasías, preludios y cadencia. Uno de esos compositores era el señor Carl Philipp Emanuel Bach (CPE Bach), hijo del compositor Alemán Johann Sebastián Bach.

A continuación, Schenker describe a algunas de las críticas y sus implicaciones teórico-pedagógicas del trabajo de CPE Bach en 3 partes:

pautas de CPE Bach para improvisar preludios y fantasías libres.

Aunque Bach estaba interesado principalmente en el arte del acompañamiento, por estas ocasiones mostró cómo elaborar una fermata arpegiando armonías individuales y adornándolas con tonos vecinos y de paso. Más adelante recomendó que en las cadencias siempre se tenga una visión de la pieza completa para que la variación conserve los contrastes originales de lo brillante y lo simple, lo fogoso y lo lánguido, lo triste y lo alegre, lo vocal y lo instrumental.

Figure 1. Elaborating a fermata

a. Simple fermata



b. Elaboration involving neighbor and passing tones



Como segundo objetivo Bach quiere enseñar a los estudiantes a improvisar un prelude simple; insistía en que los preludios y las fantasías libres debían comenzar y terminar en la misma tonalidad. Y como herramienta para que la tonalidad no se dejara demasiado rápido ni se recuperara demasiado tarde proponía comenzar y terminar con un pedal de tónica preparado por un pedal de dominante.

Figure 2. Stepwise strings over tonic and dominant pedals



Figure 3. Stepwise strings over tonic and dominant pedals, continued



Figure 3 (continued)



CPE Bach y Schenker

Además de demostrar la importancia del movimiento de pasos en las voces superiores las figuras 2 y 3 indican que estas líneas se pueden manipular contrapuntísticamente. Por ejemplo el comentario de Bach sugiere que las voces superiores en la figura 3 d se pueden invertir en el octavo las voces deben progresar en terceras o sextas, un punto que no siempre debe decidirse arbitrariamente en un buen acompañamiento, las figuras 3a y 3d también implican inversión en la doceava, en la figura 3a la línea que comienza en mi está sostenida por otra línea que comienza una tercera por debajo de do. El descenso escalonado en la voz del tenor de la figura 3 f se elabora con tonos de escape y las suspensiones de las figuras 3 j surgen del desplazamiento de una línea contra otra. Finalmente, las líneas se pueden flexionar cromáticamente, en el caso de la figura 3 i la voz del tenor proyecta un descenso casi completamente cromático de sol a sol.

Back afirmó que las cadencias formales no siempre son necesarias, es una de las bellezas de la improvisación fingir la modulación a una nueva tonalidad a través de una cadencia formal y luego moverse en otra dirección este, y otros engaños racionales hacen parte atractiva de una fantasía.

Figure 5. Modulation schemes to close and distant secondary keys

a.

	Close			Distant		
Major	I	V	vi	ii	iii	IV
Minor	I	♭III	v	iv	VI	♭VII*

Bach, *Versuch*: 434–436, Fig. 474 [*only in Fig. 474].

b.

	Close			Distant		
Major	I	V	vi	–	–	IV
Minor	I	♭III	v	iv	–	–

Bach, *Versuch*: 208, Fig. 243.

Bach exigía que las modulaciones se prepararan cuidadosamente: el oído, para no sobresaltarse desagradablemente debe estar preparado para la nueva tonalidad mediante progresiones armónicas intermedias. Cuando la música debe modularse rápidamente a una tonalidad remota abogó por acordes de séptima disminuida.

La última tarea de Bach fue improvisar una fantasía libre de 4/4. Comenzó con un plan que consistía en un bajo cifrado con los valores de las notas escritos con la mayor precisión que se

puede esperar (ver figura 7). Este plan sigue a los encuestados en el par 6-7 comienza con un acorde de tónica prolongado y termina en un pedal de tónica al igual que los paradigmas de las figuras 2-3 las secuencias de claves Secundaria siguen La de la figura 5 para las claves principales i-V-ii-iv-i; las modulaciones a ii-V son simuladas de la manera mencionada por Bach.

Figure 7. Bach's plan for a fantasia

a. Bach's plan for a fantasia

Allegro. (1) 6 6 4 7 5 x (2) 2 6

(x) (3) (4) (5) 7 4 3 6 7 2 6 6 2 7 2

(6) (1) 6 5 7 6 5 2 5 7 6 5 8 7 6 5 4 3 2 3

y

Schenker demostró la comprensión de Bach del principio de mono tonalidad al igual que su decisión de clasificar las claves secundarias por su distancia de la tónica, quinta, sexta, etc. También reconoció, aunque indirectamente la importancia de la regla de la octava. Mostró cómo la progresión inicial de la propia fantasía de Bach deriva de segmentos de escala armonizados en

terceras paralelas (ver figura 9). El bajo proyecta las primeras 5 notas de una escala de re mayor ascendente y se armoniza en terceras.

Figure 9. Allusions to 'The Rule of the Octave' in Bach's Fantasia

(diss. Dg.) (kons. Dg.)

(5)

Bach modificó esta progresión reemplazando el tono de paso disonante E en el bajo con el tono de paso saltando a B para evitar quintas perfectas paralelas. Esta sustitución se asemeja a los tipos de escalas reordenadas que se muestran anteriormente en la figura 3 c y anticipa el reordenamiento y la organización más radicales que aparecen en muchos de los análisis maduros de Schenker.

Aunque Schenker claramente estuvo de acuerdo con mucho de lo que dijo Bach no estaba satisfecho con las explicaciones: "no es que los hechos musicales del caso estén representados falsamente, sino que su lenguaje era aún inadecuado para proporcionar las palabras correctas

para explicar las relaciones más profundas.” Schenker criticó a CPE Bach como teórico más que como compositor.

Según Schenker, Bach evitó las quintas perfectas paralelas en las voces externas (A/D – G/C – F7/Bb – E/A) elaborando, desplazando y declinando cromáticamente las 2 líneas.

Schenker comentó cómo aparecen ciertas disminuciones en diferentes niveles como se muestra en la (figura 11). Bach insiste en un ordenamiento más preciso de los acontecimientos incluso en la disminución de una fantasía libre y sólo en aras de la “fantasía” la oculta tras la apariencia de desorden: en esto se constituye la cualidad inimitables de su arte.

Figure 11. Nested diminutions



Conclusiones:

Las diferencias entre componer e improvisar están en que el compositor rechaza posibles soluciones hasta que encuentra la que le parece mejor para sus propósitos. El improvisador debe aceptar la primera solución que se le presente, aunque ambos se basan en un repertorio de estrategias aprendidas, los improvisadores se preocupan principalmente por lograr fluidez y limitar los recursos disponibles, mientras que los compositores se preocupan principalmente por unificar sus obras y satisfacer objetivos a largo plazo.

Anexo 18

Matriz y Análisis de categorías y parámetros musicales CPE Bach, Schenker, Improvisación y Composición

CATEGORIA	FORMA	EXPRESION	REPRESENTACION
PARAMETROS	<ul style="list-style-type: none"> • las fantasías generalmente comienzan y terminan en la misma tonalidad y deben incluir diversos movimientos armónicos y figuraciones. • Son métricamente irregulares por lo general se escriben a 4/4. • Una fantasía es libre cuando está desmedida y se mueve por más tonalidades de las que se acostumbra en otras piezas, que se componen o improvisan en métrica. • 	<ul style="list-style-type: none"> • debe haber una visión de la pieza completa para que la oración conserve los contrastes originales de lo brillante y lo simple, lo fogoso y lo lánguido, lo triste y lo alegre, lo vocal y lo instrumental. • Elaboración de fermatas, arpeggios, armonías individuales y adornos con tonos vecinos y de paso. 	

Anexo 19

Resumen Lectura- Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective

SWING IMPROVISACIÓN: Una Perspectiva Scheriana

Autor: Benjamín Givan

Casi todos los estudios de Schenker sobre la improvisación del jazz se han centrado en los modismos del jazz moderno. Sin embargo, como ha señalado Scott DeVaux (1991), existen considerables continuidades musicales entre el jazz moderno y su precursor estilístico, el swing. Para demostrar que las improvisaciones del jazz de la era del swing son igualmente receptivas a una perspectiva schenkeriana, este artículo examina algunas cuestiones metodológicas básicas a través de análisis gráficos de solos de Johnny Hodges, Lionel Hampton, Roy Eldridge, Django Reinhardt y Lester Young.

¿Por qué hay pocos estudios schenkerianos sobre la improvisación swing? una de las razones más relativas es que teóricos del jazz, como otros analistas musicales se preocuparon por analizar los objetos de investigación a menudo lo que encontraron repetidamente fue establecer comparaciones entre el jazz y la tradición clásica además los modismos del jazz de posguerra especialmente el bebop ha recibido considerable atención de los Schenkerianos como Henry Martín y Steve Larson . En el ámbito musical el bebop y el swing siempre han estado estrechamente entrelazados. En 1950 las dos corrientes se consideran muy similares a tal punto que el crítico Stanley Dance, acudiera la etiqueta de jazz convencional para describirlas; un ejemplo es el solo de 1952 del saxofonista Johnny Hodges en la canción "What is this thing called love" la cual fue grabada en una sesión con músicos improvisadores del bebop como Parker y el guitarrista Barney Kessel, además de varios saxofonistas de la era de swing; la notación schenkeriana se adopta en este pasaje al lenguaje del swing, así mismo, ese extracto

apoya las razones históricas e ideológicas de que el bebop puede distinguirse del swing por ciertas características.

Para evaluar la receptividad de la improvisación swing a una perspectiva Schenkeriana, se debe examinar cuestiones metodológicas básicas, con varios análisis previos, un punto de partida es Joseph N. Strauss con el trabajo sobre la prolongación y el análisis de la música post-tonal, demostrando que la atonalidad no es fácilmente reconocible con criterios rigurosos y consientes para identificar relaciones de tono. Los análisis de Strauss aclaran algunas diferencias claves del jazz tonal con la música clásica de práctica común.:

1. Condición de Consonancia-Disonancia: Base estricta y definida por el tono para determinar el peso estructural relativo.

En el jazz improvisado, la distinción consonancia/disonancia se concibe mejor como una función de la pertenencia al acorde en lugar del intervalo musical, ya que normalmente no hay una estructura de tono fijo que suene literalmente. A diferencia de las armonías de la música clásica, que generalmente se definen por la acumulación total de tonos en cualquier punto dado dentro de un Las armonías primarias en las improvisaciones de jazz se determina a priori.

2. Condición Escala-Grado: Jerarquía consistente de armonías consonánticas.

El jazz tonal cumple esta condición de manera bastante sencilla porque, al igual que la música clásica de práctica común, se basa armónicamente en una serie de acordes de

diferentes estabilidad. En igualdad de condiciones, en cualquier nivel estructural dado la tónica es más estable que la dominante, y así sucesivamente.

3. Condición de Embellecimiento: conjunto finito de relaciones entre tonos de menor y mayor peso estructural.

involucran tonos de diferentes pesos estructurales, tales como: arpeggio, el tono pasajero y el tono vecino. Estas operaciones son en general aplicables al jazz de la era swing.

4. Condición de Armonía/Voz Principal: Distinción entre las dimensiones vertical (y horizontal (dimensión melódica).

En el jazz de la era del swing, la distinción armonía interválica / voz principal está, sin embargo, lejos de ser inviolable porque, a pesar de que las tríadas son preeminentes, el acorde extendido Los tonos dan lugar a otros intervalos armónicos. Sin embargo, la dimensión melódica (horizontal) del jazz todavía privilegia el movimiento escalonado en el sentido general de la Gestalt de que las notas pueden asociarse por proximidad registral: el principio schenkeriano de " melódico fluidez" (Schenker 1987, 1: 94-95).

En 1997 Larson, analiza las condiciones planteadas por Strauss. Lo que involucra que los criterios reductivos basados en el tono según Strauss, para la prolongación pueden ser anulados por factores rítmicos y métricos contextuales o generativos (de arriba hacia abajo). Al tener un alcance limitado en investigación, ninguna estructura fundamental en particular ya sea una Ursatz schenkeriana o algún otro diseño formal, pueden ser tomados como una norma estilística generalizada en las improvisaciones de la era del swing. Por lo tanto, los solos de jazz swing, solo deben considerarse tonales en el sentido coloquial de emplear una diatónica, escala jerárquicamente organizada y armónica tradicional. (devoto,2003).

Conclusión:

En el análisis de Schenker se puede enriquecer sustancialmente la comprensión de la improvisación en el swing, individualizando características comparables de la música clásica tonal. También podemos hacer la reducción de una obra a su estado básico entendiendo la relación jerárquica entre sus tonos para tener una perspectiva general y concisa. La teoría de Schenker demuestra en detalle las partes de la organización del tono así como los principios de prácticas común aplicados al Swing.

CATEGORIA	FORMA	EXPRESION	REPRESENTACION
-----------	-------	-----------	----------------

