

TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER EN FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE EDUCACIÓN
SECUNDARIA OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN
PROFESIONAL Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS

Filosofía y educación. Una revisión crítica

La improvisación musical como recurso educativo

Especialidad: Filosofía

Curso: 2017/2018

Alumna: Anabel Luis Acosta

Tutora: Concepción Ortega Cruz

Índice

0. Resumen.....	3
1. Introducción.....	4
2. Planteamiento del problema.....	6
3. Método y procedimiento.....	7
3.1. El <i>jazz</i> y la improvisación.....	8
3.2. La improvisación musical a debate.....	11
3.2.1. El genio musical.....	13
3.2.2. La improvisación musical y la noción de error.....	17
3.2.2.1. La noción de error en el contexto de las nuevas tecnologías musicales.....	21
3.2.3. ¿Existe límite en la improvisación musical?.....	21
4. Resultados.....	24
4.1. La improvisación en el aula.....	25
4.1.1. Fase creativa e imitativa de la improvisación musical.....	28
4.1.2. Metodología.....	29
5. Conclusiones y propuestas de mejora.....	32
6. Glosario.....	37
7. Bibliografía.....	40

0. Resumen

El objetivo de este trabajo es reivindicar la importancia de la improvisación musical para el ámbito educativo y, para ello, me basaré en el análisis de la improvisación en el *jazz*, como estilo paradigmático. Una vez expuestas las definiciones de la improvisación y algunas de sus características (el papel del genio, del error o del límite), analizaré los beneficios que puede aportar dicha disciplina a un sistema educativo entendido como formación integral.

Abstract

The objective of this work is to vindicate the importance of musical improvisation for the educational field and, for that, I will base myself on the analysis of improvisation in jazz, as a paradigmatic style. Once the definitions of improvisation and some of its characteristics have been exposed, you can consult the results that such discipline can bring to an educational system understood as integral formation.

1. Introducción

El objetivo de este Trabajo Fin de Máster es exponer la importancia de la improvisación en el contexto de la Filosofía, la praxis humana y su aplicación metodológica en la educación secundaria.

Tomando como referencia el análisis de la improvisación en el género musical del *jazz* (posteriormente justificaremos el motivo), parto de la hipótesis de que la improvisación es una técnica y herramienta metodológica beneficiosa para activar nuevas formas de pensamiento y fomentar el espíritu crítico. No obstante, en el ámbito filosófico, el análisis de la improvisación es escasa e intrínsecamente relacionada con una concepción de sujeto que se fundamenta en la perspectiva del *giro lingüístico* del siglo XX (hecho que influye significativamente en la conceptualización musical). Por este motivo, a pesar de que el debate en torno a la improvisación ha quedado relegado y limitado a cuestiones relacionadas con la teoría lingüística (Wittgenstein) y ontológicas (Sloboda), defenderé que dicho debate adquirirá nuevos fundamentos aplicando un análisis crítico de la didáctica educativa, análisis relacionado con la estética musical y la teoría pragmática del significado.

El tema planteado hace gala de una gran complejidad, hecho que se pone de manifiesto en la diversidad de enfoques y la extensión que ha adquirido el debate en este último cuarto de siglo. Obviamente, los límites impuestos en el formato del Trabajo Fin de Máster no me permiten exponer todos los aspectos pertinentes ni tratarlos con la profundidad teórica requerida. Por ello, el objetivo será bosquejar una reflexión basándome, sobre todo, en las propuestas de la teoría musical.

Dicha teoría parte de una perspectiva clásica que premia el análisis de la partitura y su relación con los sujetos (intérprete, receptor, compositor). Sin embargo, en este trabajo sostendré que esta perspectiva no resulta lo suficientemente enriquecedora para nuestro objetivo, ya que es necesario tener en cuenta al sujeto de la improvisación, pues es dicho sujeto el que ejecuta la obra atribuyéndole un “contenido emocional”. Tales son las dificultades de evaluación de la improvisación que, a pesar de que existe un gran interés por los enfoques pedagógicos y didácticos, ni los conservatorios de música ni los centros educativos han reivindicado la necesidad de

aplicar, de forma generalizada, la improvisación como metodología didáctica. Será necesario señalar los inconvenientes y ventajas con el objetivo de que la improvisación se convierta en una de las piezas claves del modelo educativo actual.

Obviamente, este trabajo sólo es una primera aproximación que me permita, posteriormente, continuar avanzando en la investigación de un concepto fundamental en la praxis humana como es la improvisación. Este concepto es clave para entender la música moderna y ciertas características y competencias del complejo sujeto real.

2. Planteamiento del problema

Tal y como he indicado en la Introducción, centraré el Trabajo Fin de Máster en el análisis de la improvisación musical. El objetivo principal de dicho análisis es defender que la aplicación educativa de dicha disciplina otorga grandes beneficios al desarrollo personal y social del alumnado de primaria y secundaria, aunque dado el carácter del Máster me centraré fundamentalmente en el trabajo con alumnos y alumnas de secundaria. Un segundo objetivo, que más bien definiré como un objetivo secundario, es señalar que la improvisación es un ámbito de ejecución musical que, aún hoy en día, genera muchas dudas teóricas y prácticas debido a un motivo claro: las dificultades existentes para introducir el análisis de las emociones referidas a cualquier acción humana. Utilizando como referente la Historia de la Música, el estudio del ámbito musical ha optado por una perspectiva “formalista”, “sintáctica”, “estructurada”... con el fin de justificar la eliminación de la mente. Esta debilidad teórica de la disciplina musical mantiene una relación directa con la desorientación que muestra la Filosofía a la hora de desarrollar una correcta teoría del significado pragmático: este rótulo suele encubrir teorías del significado antimentalistas, y, por tanto, no sustantivas, que defienden la posibilidad de eliminar el papel desempeñado por las emociones en cualquier acción humana y, por supuesto, también en el plano musical. Como consecuencia de lo dicho, una de las causas de que el análisis de la improvisación siga siendo objeto de debate es la defensa extendida en el ámbito social del *giro lingüístico*, hecho que perjudica al reconocimiento de la improvisación musical como un recurso didáctico necesario en el marco de una formación integral.

Tal y como he comentado anteriormente, debido a la orientación temática del Máster, me centraré en el análisis de la improvisación musical como recurso didáctico, aunque a lo largo del trabajo haré algunas menciones a la relación que guarda el tema analizado con el debate sobre las teorías del significado.

3. Método y procedimiento

En líneas generales, desarrollaré el trabajo aplicando tres criterios de análisis: el primero se centra en el fenómeno de la improvisación, tal y como es teorizado en el género musical del *jazz*, y en la explicación de por qué dicho género es mi objeto de estudio; el segundo, en la noción de improvisación como práctica concreta, práctica de límites difusos que implica nuevos desafíos para el sujeto que la ejecuta (en este apartado será importante analizar conceptos propios de la estética como la noción de genio creador, el error o el límite); el último criterio-guía de este trabajo es defender que la inclusión de la improvisación en la escuela e institutos de enseñanza secundaria tiene importantes aplicaciones metodológica y didácticas.

¿Por qué recurrir como herramienta didáctica a la improvisación musical y no a la composición? La distinción existente entre composición e improvisación es fundamental para justificar la elección de esta última como objeto de estudio.

La composición, frente a la improvisación, se distingue principalmente por dos motivos: el tiempo y la maduración de las ideas. El tiempo en la improvisación es efímero, las ideas deben surgir del sujeto a medida que, prácticamente, se originan en su mente. La composición es una técnica que da cabida a la rectificación (mejoras en los motivos melódicos¹), la reflexión y el perfeccionamiento. En la improvisación predomina la inmediatez, la seguridad del músico y la imposibilidad de rectificación; es considerada un arte efímero, espontáneo y creativo. La composición, en cambio, es una meditación de ideas que pueden ser desarrolladas, eliminadas o modificadas en el periodo de tiempo que el compositor considere oportuno².

¹ Un motivo melódico es la unidad mínima con sentido musical que funciona como elemento generador de elaboraciones. El motivo está constituido por una o dos organizaciones rítmico-melódicas mínimas. Se distingue de un tema por su brevedad y constituir un fragmento.

² El compositor ruso Stravinsky (1882-1971) llegó a reconocer la importancia de la improvisación al considerar la composición como “una selecta improvisación”, subrayando, de este modo, que todo lo creado ha sido improvisado previamente. Véase: Alcalá-Galiano, C. *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007, p. 30.

Estas características tan diferentes han dado lugar a que la composición haya sido objeto de una investigación elaborada mientras que la improvisación no. Por tal motivo, este Trabajo Fin de Máster se centra en la improvisación musical. Tal y como he indicado, la finalidad es mostrar la relevancia de esta disciplina y proponerla como metodología educativa para mejorar la creatividad, la capacidad de innovación, el pensamiento lateral, la expresión de emociones, el trabajo en equipo, eliminar el miedo al error...

3.1. El jazz y la improvisación

Hablar en plural de los géneros musicales es un claro exponente de la multiplicidad musical que se ha ido generando, manteniendo en el tiempo y conviviendo en un determinado contexto. Por tal motivo, me veo obligada a acotar el análisis de la improvisación al *jazz*, el género más representativo cuando de hablar de improvisación se trata.³

El *jazz* es un estilo surgido a principios del siglo XX en el norte de los Estados Unidos. A diferencia del enfoque clásico, que estaba relacionado con las clases aristocráticas, el *jazz* surgió como estilo suburbano asociado a los negros esclavos, hecho que no impidió la admiración entre los músicos clásicos, consiguiendo inspirar un nuevo deseo de fusión de estilos y concepciones musicales⁴.

En el *jazz* la improvisación es una práctica fundamental, hasta el punto de que determina la concepción del propio género. Este reconocimiento da lugar a un desarrollo musical completamente novedoso y otorga al estilo, surgido a las orillas del

³ No es algo exclusivo de este género, el *blues*, *funk*, *reggae* surgen a raíz de este uso y estarían englobados en lo que conocemos por música moderna.

⁴ Grandes músicos e intérpretes de auge como King Oliver (1885-1935) o Louis Armstrong (1901-1975) convirtieron al estilo y la ciudad de Nueva Orleans en un ejemplo de enlace entre la música clásica y moderna. El *jazz* representa una revolución para nuestra concepción musical occidental; supone una ruptura con la música anterior y, además, simboliza la lucha de las clases sociales más vulnerables y su ansia de eliminar las jerarquías.

Mississippi, un universo sonoro inconfundible. La influencia proveniente de la diversidad cultural entre africanos y norteamericanos creó este nuevo estilo en el que la danza⁵ adquirió vital importancia y donde los distintos timbres encontraron su lugar. Esta singularidad cultural consolida al *jazz* como un género musical donde predomina la creación colectiva y en la que tiene particular importancia el *swing*⁶ y el baile.

La suma del *jazz* como estilo, y el *swing* como lo característico del propio estilo, produce un modo tan especial de tocar que, más que describirse o enseñarse, se siente al mantener un constante conflicto con el ritmo base y la melodía. Para poder tocar *jazz*, primeramente, hay que escuchar mucho *jazz*.

El propio dinamismo de este género ha abocado al *jazz* original a constantes transformaciones y a ir adquiriendo nuevas formas a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. El surgimiento del *be-bop*, el *jazz fusión* y el *free jazz* es resultado del enfoque dinámico y performativo⁷ que le son sustanciales y en los que la apertura y la capacidad creativa buscaban su lugar. Entre estas múltiples transformaciones haré hincapié, en tres movimientos esenciales.

El *be-bop* ha sido uno de los estilos más influyentes a lo largo de la historia del *jazz*. Músicos como Charlie Parker, Miles Davis o Theolonius Monk fueron sus iniciadores y grandes representantes. Surgido en los años cuarenta, destaca porque en él

⁵ La danza era un recurso de vital importancia en la música Sudafricana. En el *jazz* más primigenio seguía incluyéndose el baile con la poliritmia del estilo como un complemento.

⁶ Todo el contenido referido al *swing* estará incluido en un anexo al final del trabajo.

⁷ Cuando hablamos del carácter performativo de una expresión o acción nos referimos a los efectos mentales que la preferencia provoca en los receptores de la misma, e incluso en el propio emisor o emisora; dicho de otra manera, la performatividad pone de manifiesto que no sólo decimos cosas sino que además hacemos cosas con las palabras, influyendo en nuestra concepción del mundo y de nosotros mismos. El acto perlocucionario (uno de los tres componentes que integran el acto de habla según la propuesta de Austin, J.L., (Véase: Austin, J. *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982.) es el que genera más problemas y rechazos en el ámbito de las teorías pragmáticas del significado debido a su carácter mentalista. El método filosófico que justifica dicho rechazo es el denominado *giro lingüístico*.

predomina la velocidad del fraseo⁸, la polirritmia⁹ y el uso de largos solos. Por este motivo, se constituye como una praxis perfecta para la ejecución y la manifestación de las ideas de los intérpretes a una velocidad arrolladora.

El *jazz fusión* es, como indica su nombre, una mezcla de *jazz* con otros géneros musicales que surge en los años sesenta de la mano del productor Denis Preston. La cantidad de opciones es ilimitada, aunque usualmente se suele fusionar con ritmos latinos, étnicos o rock. Una característica importante del *jazz fusión* es que se conservan los elementos más característicos de los estilos que se conjugan.

El *free jazz* pretende una ruptura total con la “norma musical” a través de elementos referenciales específicos como la búsqueda de lo a-rítmico, la falta de coherencia interna y la ausencia de onda¹⁰. Sonny Rollins, Muhal Richard Adams o Dollar Brand son músicos que se acogieron a esta línea, opción que, incluso dentro del propio *jazz*, sufrió rechazo. Esta apertura a nuevos ritmos y músicas étnicas abrió las puertas a nuevos sonidos. En este sentido, esta gran diversidad ha convertido al *free jazz* en un estilo poco homogéneo que responde en esencia a las concepciones del *jazz* de los inicios: establecer una ruptura permanente, desde el punto de vista rítmico, armónico y sonoro, con los precedentes que se hayan establecido.

Por todo lo apuntado, considero que tanto el *jazz*¹¹ en general como sus derivaciones y fusiones de estilos se caracterizan por el patrón fundamental que los

⁸ El fraseo, en música y teoría musical, hace referencia a las prácticas relacionadas con la agrupación consecutiva de notas musicales. Tanto en su composición como interpretación (sea lectura musical o improvisación). Una pieza musical suele estar conformada por una melodía y numerosas frases consecutivas.

⁹ Sucesión de varios ritmos diferentes.

¹⁰ En este género musical es complicado distinguir si se está improvisando con corchea de swing o clásica. Los intérpretes tocan en tonalidades diferentes y no hay un acuerdo tácito. Lo importante es intentar ser lo más originales posibles, rompiendo con lo precedido. Aunque intuitivamente el oído va guiando inconscientemente este género. Entre los elementos artísticos que destacan de este estilo son: la ruptura total o el concepto de ruido.

¹¹ El *jazz* como estilo precursor de la provocación e innovación exige al intérprete un compromiso total. El mismo compromiso que podría exigirse dentro de la educación frente al

define: la experimentación, la creatividad y el cambio de dinámicas. Por ello, la improvisación juega un papel esencial en este proceso experimental y se ha convertido en el objeto de análisis de nuestro trabajo.

3.2. La improvisación musical a debate

No es mi pretensión exponer la historia de la improvisación, puesto que esto constituiría una tarea ardua y muy extensa. Lo que pretendo en este apartado del trabajo es hacer un recuento de los elementos más relevantes de la práctica musical de la improvisación; esta aproximación constituye, a su vez, una revisión del uso de este término. Esto me permitirá justificar posteriormente aquellos elementos que participan de este fenómeno y que requieren de un análisis por parte de la Filosofía y la práctica educativa.

La improvisación es un tema en continuo debate dentro del ámbito musical. Este se enriquece constantemente con diferentes puntos de vista y redefiniciones: desde su uso convencional, hasta sus asociaciones empleadas por los teóricos musicales o los músicos, pedagogos e historiadores. Este término invita a una revisión que nos permita posteriormente delimitar los aspectos esenciales en función de nuestro objetivo.

El término improvisación¹², en su uso coloquial, ha recibido un trato indebido al referirse a atribuciones negativas en las que imperan nociones como el descontrol y la falta de previsión. La improvisación en el lenguaje cotidiano se vincula con aquellas acciones que ocurren de forma repentina e inesperada. Es una acción que se realiza cuando no se está preparado adecuadamente para la buena actuación de un individuo o grupo, es decir, es una acción que surge en detrimento de lo planeado e indica una peor calidad de lo elaborado.

absoluto desconocimiento e incertidumbres impuestos a la sociedad actual. Dentro de este género musical se adquiere la capacidad para fluir y entender fenómenos de los que no tenemos una explicación precisa, lo cual, es un elemento esencial para nuestro sistema educativo.

¹² La Real Academia Española se define improvisar como: “Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación.”, opinión que mantiene y aumenta al definir el adverbio “improvisadamente” como “sin prevención ni previsión.”

El uso del término improvisación en el lenguaje musical ha pasado por varias fases. En sus inicios, la teoría formal musical explica la improvisación como una práctica previa al proceso de composición; esta era una mera herramienta de perfeccionamiento de la composición musical. Esta atribución terminológica iba en consonancia con los procesos musicales. Del mismo modo que el perfeccionamiento musical surge en el siglo XIX, la atribución conceptual del término improvisación desaparece del espectro de debate, siendo tildada en el ámbito musical como una práctica no seria.

En la actualidad, el término improvisación ha sufrido constantes redefiniciones desde la perspectiva del estudio formal pero todas ellas coinciden en esbozar que es una creación *in situ* de una composición musical¹³. Este acto de creación artística tiene lugar dentro de una tensión dinámica entre las fuerzas opuestas de libertad y de control. Cuando en este acto domina el control frente a la libertad, los resultados son rígidos. En cambio, si prima la libertad sobre el control, el resultado es vago e impreciso. La ejecución “correcta” de la improvisación depende de la práctica y del conocimiento necesario.

“La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser una improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación”¹⁴.

Esta definición incide en la necesidad de no identificar la improvisación con la falta de planificación o pensamiento. Tal y como indiqué anteriormente, del mismo modo que a hablar se aprende hablando, a improvisar se aprende improvisando.

¹³ A pesar de que en general los autores coinciden en este mínimo, posteriormente cada uno va haciendo hincapié en la relevancia del sujeto, centrándose en las emociones, el contexto e incluso el papel del receptor. En contra posición a esta idea autores como Edgar Willems niega en cierta medida la improvisación como una composición instantánea, dejando este término como parte de un uso literario. El “amor por las relaciones sonoras” sitúa al autor fuera y más arriba de la práctica improvisadora, dando por supuestas condiciones anteriores que son necesarias para “expresar la sensibilidad artística” que menciona. Véase: Willems, E. *Solfège. Cours élémentaire. Livre de élève*, Editions pro musica, 16^e éditions, 2013. pp.50-58.

¹⁴ Schoenberg, H. C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, págs. 40-41. (*The great pianists*. Simon & Schuster, Inc. 1963. Trad. Clotilde Rezzano de Martini).

Otras definiciones inciden más en el componente afectivo, espiritual, artístico e incluso filosófico de la creación, verdadera y valiosa característica de la especie humana.

“[...] la improvisación real no es la composición instantánea, como se lee a menudo, en los tratados clásicos de improvisación. Es un aliento humano espontáneo. Parte libremente del amor por las relaciones sonoras, melódicas o rítmicas, apto para expresar la sensibilidad artística y humana”¹⁵.

Probablemente llegar a un acuerdo sobre la definición de la noción de improvisación es tan difícil como, en la Filosofía del Lenguaje, consensuar las características del sujeto pragmático. No obstante, eludiendo las dificultades existentes para acordar una definición unificada, sí es posible concretar los elementos que participan en una buena improvisación.

3.2.1. El genio musical

En la historia de la música, existen conceptos que han determinado su comprensión como son la melodía, el tiempo, el ritmo, armonía o el genio musical. En nuestro estudio, este último concepto es ineludible. Es más, en el ámbito de la historia de la música y en nuestro esquema mental, cuando se hace referencia a los grandes compositores se suelen asociar a la noción de genio musical. Parece inconcebible hacer referencia a Bach, Mozart o Charlie Parker sin hacer mención a una capacidad casi “mística” y destinada a unos pocos.

El término *genio musical* posee una doble etimología, pues aunque procede del latín *genius*, ha recibido también la influencia del latín *ingenium*. Esta doble etimología explica el hecho de que la palabra genio sea polisémica. Esta polisemia ha aportado al ámbito estético dos sentidos, ligados pero distintos¹⁶.

El primer sentido se centra en las nociones de originalidad y singularidad del sujeto. Este enfoque, defendido por el crítico francés Nicolás Boileau (1636-1711), ilustra la figura del genio como aquel individuo que es capaz de encontrar el género

¹⁵ Willems, E. *Solfège. Cours élémentaire. Livre de élève*, Editions pro musica, 16^o éditions, 2013.

¹⁶ Étienne, S. *Diccionario Akal de estética*. Editorial Akal, 1988.

para el que está mejor dotado; si, por el contrario, no encuentra su género óptimo este desconocería su verdadero don. Para que el genio desarrolle su potencial debe ubicarse en el género correcto porque será donde pueda estructurar sus ideas. De lo contrario, se convertirá en un artista mediocre¹⁷.

La segunda noción de genio será el marco teórico del que extraeremos los elementos necesarios para el objetivo de nuestro trabajo. El *genio* del Romanticismo del XIX responderá a cuestiones como la facultad de invención, la aptitud creadora llevada a un grado superior y el análisis de la persona que posee esta aptitud¹⁸.

Excepcionales estetas como Dubos o Batteux centran sus escritos en la noción de genio¹⁹. El primero, en su obra *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), describe al genio como un individuo con un don innato pero que está sometido en su desarrollo a la educación y, también, a las “causas fisiológicas”, la naturaleza del lugar e, incluso, el clima. Este tipo de sujeto resulta bastante adecuado para responder aquellas preguntas sobre la influencia del contexto: no es concebible imaginar que Charlie Parker o John Coltrane nacieran en el sur de Europa o el norte de África. Las condiciones, las circunstancias, las influencias y lugar son esenciales para el desarrollo del talento. Esta conceptualización del genio explica cómo “jugando” con la norma y su límite se crea nuevos recursos. Además, es el genio el que prevalece en el tiempo e ilumina lo que los otros no son capaces de ver²⁰.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 617.

¹⁸ En el Renacimiento surge un momento de revalorización de la figura que se extiende hasta el Romanticismo alcanzando su mayor esplendor en el Romanticismo Alemán

¹⁹ Helvétius recupera una noción de genio mucho más metafórica, por ejemplo, escribe sobre este tema en *De l'esprit* (1758):

“El azar cumple respecto del genio el mismo papel que esos vientos que, dispersados por los cuatro costados del mundo, se cargan de materias inflamables que componen los meteoros; estas materias formadas vagamente en los aires, no producen entonces ningún efecto, hasta que llega el instante en que, por influencia de vientos contrarios, empujados impetuosamente unos contra otros, chocan en un punto; es el momento en el que el relámpago prende, brilla e ilumina el horizonte” Véase: Helvétius, C. *Del espíritu*. Pamplona: Editorial Laetoli, 2015, Volumen II.

²⁰ Dubos, J-B. *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Nabu Press, 2012, Vol II, p 13.

Las perspectivas de estos autores definen al genio como un individuo con unas capacidades superiores, mientras que lo externo es un medio que influye en la creación de obras nuevas y auténticas. Estas nociones más clásicas constituyen un puente con el enfoque actual, que si bien reconoce que los sujetos tienen ciertas características naturales que favorecen ciertas cualidades, además de estas virtudes será necesario un esfuerzo y dedicación constantes. Es decir, no nos enfrentamos al genio como un iluminado que se sienta y espera ser inspirado por las musas, es un sujeto que requiere del trabajo y disciplina, al margen de su talento, para conseguir crear objetos nuevos y ricos en creatividad.

Sin embargo, es imposible aproximarnos al concepto de genio sin recordar la concepción kantiana. La considero un enlace entre ambas posturas y una oportunidad de ampliar nuestra conceptualización de una praxis creativa y original.

La idea de *originalidad* se aborda de forma precisa en el prerromanticismo alemán. En este sentido, movimientos como el *Sturm und drang* (1770-1780) se centran en el culto al genio como creador de sus propias leyes, como aquel que se fía de su intuición y que crea obras innovadoras. En este periodo, la genialidad es una actitud derivada de un comportamiento excéntrico, ruidoso y permitido socialmente al artista. Kant en *Crítica del juicio* (1790), sistematizará este concepto. Su definición de genio dice: “El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte”²¹.

Para Kant, el genio es un sujeto individual en el que como cualidad prima lo original. Al igual que en su ética, este sujeto y sus obras deben ser ejemplares, modelos, originales por sí mismas. Sin embargo, este genio no sabe con certeza de donde provienen estas ideas y es, a su vez, el sustentador de las Bellas Artes.

La propuesta kantiana es un buen lugar de encuentro de tesis que considero fundamentales para entender el concepto de genio creador. Coincido con el autor de

²¹ Kant, I. *Crítica del juicio* (1790) Editorial Akal, (XLVI), 2012.

Crítica de la razón pura en la concepción de que, en relación a la improvisación, existan músicos con talento innato capaces de romper con la norma impuesta hasta el momento para desarrollar su propia noción musical, aunque añadiría que, incluso sin este talento innato y sumando la constancia, se puede lograr la originalidad y creatividad²².

La originalidad concebida en términos kantianos no puede ser entendida como una iluminación, esta debe ser precedida por cierto *background* musical. Es inverosímil considerar que un músico que no conozca un estilo pretenda de-construirlo, en el sentido derridiano del término, para hacer una obra absolutamente original. Las propuestas de Kant se centran, exclusivamente, en la creatividad exenta de *mimesis* y considera que la repetición no es propia de las Bellas Artes sino de las artes mecánicas.

La *mimesis* es un elemento esencial para la creatividad. El aprendizaje de los sujetos está compuesto en gran medida por la repetición: cuando esta es asimilada el sujeto está en disposición de crear obras más originales. Por otro lado, el genio musical es comparable al artista que es capaz de hacer un *collage* que reutiliza constantemente elementos que ya conoce. El uso de notas musicales, estructuras rítmicas y tonalidades, son los medios a través de los cuales el genio intercambia y experimenta. Es la búsqueda de lo novedoso lo que distingue al mero intérprete del genio musical. Aunque estos elementos requieren, según Kant, de un sentido del gusto.

En lo referente al gusto, dentro del ámbito de la improvisación, el momento de elección que no es arbitrario lo llamaremos *camino del artista*. Es decir, en consonancia con el gusto de Kant, los criterios establecen que en el contexto de la improvisación no es posible cualquier enfoque sino que éste debe ser limitado por el propio artista. Por tanto, este enfoque limita la categoría de azar contribuyendo a afirmar que los patrones, o emociones, como el gusto que delimitan la improvisación, no son imprevisibles de forma absoluta. No es trivial que cuando se escucha a John Coltrane en *My favorites things* o *A love supreme* (1964) o a Charlie Parker en *Ornitology* sus estilos y su sonido

²² Kant lo tiene en cuenta cuando hace referencia a que es el esfuerzo y el conocimiento de una determinada disciplina los que producen en el genio una verdadera obra de arte.

sean inconfundibles. Esa capacidad para identificar a un artista radica en que existe una repetición o patrón reconocible, incluso para el oído sin entrenamiento musical.

Estas circunstancias delimitan en un sentido débil²³ la improvisación, dado que los sujetos se transforman continuamente. Lo que muestra esta perspectiva es que el azar, en el contexto de análisis de la improvisación, no es fruto de un libre albedrío que no se pueda estudiar. Al contrario, proponemos que, aunque existen elementos que determinan el carácter de la improvisación, esta sigue siendo auténtica en tanto que el sujeto y sus emociones determinan ese instante. Este nexo fundamental entre genio e improvisación proporciona a nuestra argumentación una tesis sólida sobre las posibilidades de exploración y descubrimiento.

3.2.2. La improvisación musical y la noción de error

En apartados anteriores nos hemos centrado en algunos elementos esenciales de la improvisación; concretamente se han abordado las características del genio musical y los fundamentos de la improvisación según los parámetros de la historia de la música. Las puntualizaciones que voy a exponer en este apartado nos permitirán desmitificar algunos conceptos e ideas.

En la enseñanza musical, el error es una constante en el proceso de aprendizaje; podría considerarse, incluso, que este predomina sobre la noción de corrección. Al igual que en cualquier otra praxis artística como puede ser el teatro, la pintura o la literatura, el miedo al fracaso está en consonancia con una incorrecta interpretación. *A priori*, la música, al estar vinculada a la partitura²⁴, define lo correcto o incorrecto por el

²³ El sentido débil del que hago referencia de la improvisación, sirve en este trabajo en su desmitificación. Los grandes músicos de jazz lo son por su trabajo y constancia, su visión de la misma es mayor que en el resto de improvisadores. No obstante, incluso este tipo de músicos tienden a la repetición no son absolutamente originales.

²⁴ En los orígenes musicales, carentes de los medios metodológicos y físicos para la consolidación de una partitura compleja, la transmisión de conocimiento se producía en varias fases: primero, el conocimiento musical se exponía a través de la oralidad; posteriormente, con la mejora de la calidad del papel y el pentagrama, se limitaron a plasmar patrones armónicos o secuencias de acordes para guiar al ejecutante. El paulatino desarrollo de las partituras, la

acotamiento: el ejecutante que no interprete lo que está en la partitura, equivocándose en una nota o en apuntes de expresividad, estará cometiendo un error. Comprobar en este caso si existe un error es una tarea que consiste en “vigilar” la ejecución. Sin embargo, en el caso de la improvisación, ante la ausencia de partitura, discriminar errores no es una tarea tan sencilla. Mi enfoque respecto a este tema es el siguiente: para poder definir el error en el contexto de la improvisación debemos reformular el sentido de este, olvidando las premisas de la música clásica.

El error puede definirse como aquella oposición a lo que se considera correcto, normativo y verdadero. Las connotaciones derivadas de este concepto son de carácter peyorativo y transgresor al actuar como signo contrario de lo correcto²⁵; sin embargo, en el ámbito musical este sentido tan restrictivo no sirve como descripción única. Considero oportuno entender que existen dos sentidos de la noción de error: uno fuerte y otro más débil.

consolidación del pentagrama y el surgimiento de una teorización musical, limitaron el lugar de la improvisación en Occidente²⁴ a meras figuras de representaciones expresivas en la *cadencia* o la *fuga*. Históricamente, se conoce a este proceso como el periodo de la *revolución instrumental* donde el papel de la improvisación se vio reducido a meros movimientos o formas como: la *toccata*²⁴, la *fantasía*²⁴, el *preludio*²⁴ y el *impromptu*²⁴, este último fue el que dio nombre a las improvisaciones del siglo XIX.

En el momento en que la impronta del *perfeccionamiento musical* se “acomodó” en el ámbito musical, los grandes compositores evitaron que los intérpretes emplearan su creatividad supeditando la práctica musical a una lectura musical. A tenor de estas circunstancias, la improvisación quedó relegada y marginada por los músicos clásicos a un papel insignificante. La improvisación, que sirvió durante siglos como parte de las técnicas compositivas, quedó desplazada por la búsqueda del perfeccionamiento instrumental del intérprete. La emoción quedaba acotada a la partitura, a la perfección del intérprete expresada como mera lectura musical. Afortunadamente, la improvisación recupera su estatus a principios del siglo XX gracias a estilos como el *jazz*, el *blues*, el *flamenco* o la influencia de los músicos orientales. Los músicos orientales fundamentan la práctica musical en la improvisación durante toda su historia, hecho que no se ha producido en Occidente. Véase: Alcalá-Galiano, C. *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

²⁵ Márquez, I. *Ética y estética del error en la música popular contemporánea*. Musiker. 18, 2011, pp. 83-97

Mi opción a la hora de defender dos sentidos de la noción de error parte del análisis de que las concepciones clásicas adoptan la definición de error fuerte, mientras que las concepciones modernas son más flexibles atendiendo la connotación de error débil. Tal y como hemos indicado anteriormente, la concepción clásica ciñe el error a la interpretación incorrecta de la partitura²⁶. En nuestro objeto de análisis, donde la partitura es una mera guía, esta definición es demasiado estricta. Por este motivo, el sentido débil de la noción de error será clave en este trabajo a la hora de defender la aplicación educativa de la improvisación. Esto responde a la necesidad de englobar todas aquellas valoraciones y excepciones que, bajo la definición de error fuerte, no encajarían con la práctica. En el ámbito musical existen una serie de reglas en las que se acota la normatividad intercambiándola por formas de guía, estas no son restrictivas y se conocen como normas de armonía. Estas normas reflejan la praxis musical: no son previas a la música, surgen de su propia praxis.

Este sentido débil, que redefine el concepto de error y lo amplía, es analizado por el esteta Alessandro Bertinetto que se refiere a él como: “un error no es solo algo que está en desacuerdo con un dado orden normativo y que nos ayuda a cambiar estas normas condicionales o para dejar claro que las condiciones normativas ya han intercambiado *incidentes* de otro tipo que pueden dar lugar a transformaciones, de un orden normativo dado”²⁷.

Esta cita nos permite reflexionar sobre el error en aquellos estilos que carecen de partitura y donde el artista debe volcar siempre su creatividad, o al menos eso se presupone. A estilos musicales carentes de partitura como son el *jazz*, el *blues* o el *rock* suelen atribuírseles un carácter de estilos invalorable, aunque estos, para avanzar en la práctica y ser más creativos, se basan en el *background* del propio estilo.

²⁶ El error puede ser tanto rítmico, notas fuera de su lugar e, incluso, la falta de limpieza en la ejecución de la pieza musical.

²⁷ Bertinetto, A. *Do not fear mistakes – there are none”: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz*, Education as jazz, 2016.

The fact that improvisers can make technical and aesthetic mistakes seems a truism. Even though they do not follow instructions provided by a score, improvisers have (technical, aesthetic, historical, social...) backgrounds that sustain and feed their practice”.²⁸

En un *blues* hay cosas que tienen que sonar siempre: nuestro oído sabe que es un *blues* siempre y cuando se mantengan una serie de normas. A pesar de que no sepamos cuál es la causa, nuestro oído sí es capaz de distinguirlo. Este está basado en una escala pentatónica (formada por cinco notas) menor (sonido triste) con una serie de alteraciones que si no se usan podrán sonar a otra escala que no será *blues*. El *jazz* es un ejemplo más sencillo de detectar porque los intérpretes pueden improvisar empleando más notas que las que están dentro del acorde inicial²⁹, *contrafacts* (guión de la improvisación) y, a pesar de esos cambios, realizar una improvisación buena³⁰ o correcta. No obstante, una improvisación de *jazz* requiere necesariamente emplear la corchea propia del estilo, si no incurre en un error. Esto nos permite mostrar que, aunque *a priori* todo vale en la improvisación, esto no es del todo cierto. La improvisación no es azar o una práctica arbitraria, existen unos mínimos que debemos ejecutar, según el estilo que queramos improvisar, para no improvisar de forma incorrecta. No obstante, *errores* involuntarios pueden llegar a considerarse recursos artísticos, pueden expresar un acto creativo inesperado.

²⁸ Traducción propia: “Un intérprete de jazz tiene antecedentes estéticos, técnico, de sonido, que sí son parte de su background para la improvisación. No existe una partitura limitante, pero quizás, ese bagaje pueda suponer una mayor limitación y una predisposición mayor al error al que estábamos refiriéndonos”. Véase: Atton, C. *Genres and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Improvisation*. European Journal of Cultural Studies, 15, 2012, p.427.

²⁹ El acorde de una composición y el *contrafacts* son guías de armonía para que el músico conozca que está sonando en cada momento. Un improvisador puede usar esta guía o evadirse y crear nuevas formas melódicas sin ceñirse a esta guía.

³⁰ Con esto hago referencia a la capacidad de tocar sin una base armónica y que a nuestro oído sonara como si estuviera compuesto previamente.

3.2.2.1. La noción de error en el contexto de las nuevas tecnologías musicales

En la actualidad, la creatividad e innovación están supeditadas a la influencia de las nuevas tecnologías. Su imparable ascenso ha cambiado la percepción musical debido al desarrollo de nuevas herramientas y programas que permiten la creación de obras musicales, del mismo modo que influyen en la recepción y apreciación musical. La música que escuchamos diariamente son grabaciones filtradas y modificadas hasta puntos insospechados; bajo el lema de *hazlo tú mismo*, nuestra sociedad modifica los cánones estéticos de este arte. Actualmente, cualquier usuario con un micrófono y un ordenador puede hacer una grabación en la que es capaz de modificar parámetros como el ruido, graves, agudos, balances. Este desarrollo informático ha contribuido a que ciertos géneros musicales hayan descubierto su potencial: la música electrónica, el *house*, *dance*, e incluso el *pop*, se han beneficiado de estos recursos. En consecuencia, ¿existe el error en la música electrónica?

Los nuevos micrófonos, altavoces y programas permiten eliminar el ruido, perfeccionar la afinación, etc.; este hecho lo considero como una forma de acabar con la esencia de la música. Tanto las grabaciones sin ruido, afinaciones perfectas, ritmos hechos con secuenciadores, eliminan aquello que entendemos como la naturalidad de la música. No debe extrañarnos que en postproducción estos sean posteriormente añadidos para que las canciones destilen algo de naturalidad. Es decir, eliminamos los *errores* para añadirlos posteriormente, para *humanizar* la música y que nuestro oído no rechace la pieza sonora. Estos errores de afinación, tono e incluso ruido, son los elementos de autenticidad, personalidad y singularidad de la música; con este objetivo, el error o el titubeo son valorados positivamente.³¹

3.2.3. ¿Existe límite en la improvisación musical?

El problema del error es un puente para establecer una relación con el concepto de límite. El concepto de límite³² es fundamental, no solo en la práctica musical, sino

³¹ Márquez, I. *Ética y estética del error en la música popular contemporánea*. Musiker.18, 2011, p.90.

³² Eugenio Trías en su filosofía abordó este concepto desde un punto de vista ontológico. Lo define como: “un marco más allá del cual ya no son (entes y cosas), a partir del que dejan de

también en las cuestiones diarias. El ser humano en sus prácticas cotidianas está influenciado por normas religiosas, sociales, matemáticas, físicas, culturales y, al mismo tiempo, nos enfrentamos a situaciones que implican ir más allá de lo que conocemos. No es baladí rescatar el concepto de límite para teorizar sobre este problema y el por qué la improvisación puede ser parte de una solución para enfrentarnos a situaciones que desconocemos o se escapan a nuestro control. Por tanto, el concepto de límite es interesante tanto para el ámbito musical, filosófico y educativo.

La improvisación supone la ruptura con el pensamiento dogmatizado. Su objetivo es la búsqueda de lo “otro”, lo desconocido, lo que está por descubrir. Esto ocurre porque es el sujeto, en ese instante, el que expresa sus emociones al ejecutar una obra, al margen de sus conocimientos. De esta forma se pueden ejecutar errores débiles que, repetidos reiteradamente, se pueden incorporar en una constante retroalimentación. La intención de una correcta improvisación es ampliar el límite jugando con él.

La improvisación implica un *background* que, en nuestro contexto, se puede entender como la demarcación de un límite o norma. El improvisador actúa bajo la influencia de ese *background*, pudiéndolo interpretar como una estructura limitante o como potencialidad.

La naturaleza iterable (es decir, la capacidad de descontextualizar y recontextualizar) de los enunciados performativos obliga al sujeto a depender del discurso que le precede, al mismo tiempo que este se brinda como condición de posibilidad. Las estructuras de significantes que son repetibles, y por ende performativas, sugieren nuevos sentidos. El resultado de esta repetición es la consecución de una norma que tiene una doble naturaleza: por un lado, impone un límite y, por otro, la norma en su repetición se actualiza y renueva.

ser”. Con esta definición busca comprender el mundo, su sentido y la contingencia del mismo. El límite es una frontera entre el mundo que es habitado y conocemos y lo que está más fuera de ella que no lo conocemos. Lo que conocemos y encaja dentro del límite es lo habitado y lo “otro” es lo desconocido.

La persona que improvisa debe descubrir el lado oculto de la norma, el espacio que admite la influencia del *background* y que al mismo tiempo prescinde de él. Cuando se aprende a improvisar transitamos constantemente de lo correcto a lo incorrecto, desde el punto de vista musical, porque la improvisación se valora en relación a un contexto: no es posible imaginar a un intérprete clásico tocando una *sonata* empleando la corchea de *jazz*.

El objetivo de la repetición, la *mímesis*, el *background* y el error, es dotar al improvisador de las herramientas suficientes para que se convierta en un sujeto creador e innovador capaz de expresar sus emociones al espectador; tanto el sujeto que improvisa como el receptor o receptora de la propuesta musical son partícipes de una experiencia estética basada en el *lenguaje* musical.

Una vez expuestos los elementos esenciales para definir la improvisación, la siguiente sección versará sobre la metodología y beneficios de esta práctica en la enseñanza secundaria.

4. Resultados

“La improvisación es una manifestación artística, expresiva y comunicativa, que anuncia la belleza interior del ser humano con resonancia trascendente de su proyecto personal y colectivo, nada más afortunado que pensar en recurrir a ella para hacerla mediadora del desarrollo integral, motivo central de la educación”. (Zorrillo, 1995)

Esta cita de Zorrillo nos permite justificar el objetivo de este apartado: la importancia de la improvisación musical como recurso educativo.

Cuando hacemos mención a la metodología, práctica o herramienta, entramos sin lugar a dudas en el terreno de los pedagogos y musicólogos. En este ámbito destacan Kodaly³³, Orff y Willems³⁴, autores que han basado la mayoría de sus estudios en la misión educadora del desarrollo de la creatividad y, por ende, de la improvisación.

En términos generales, la enseñanza musical, tanto en lugares especializados como en centros educativos de primaria o secundaria, ocupa un lugar muy relegado en los currículos. La formación de los futuros músicos y músicas está ligada casi en su totalidad a la interpretación, donde prima la capacidad técnica y la intuición. Ya sea por miedo a su metodología o a los problemas de valoración que esta supone, la improvisación es desatendida y esto contribuye a la formación de músicos “esclavos” de una partitura³⁵.

Según algunas perspectivas de investigación pedagógica (Violeta de Gainza³⁶, Willens³⁷, Orff³⁸ o Kodaly³⁹) uno de los grandes objetivos de nuestro sistema de

³³ Erzsébet, H. *Método Kodály y de solfeo, Vol. I*. Madrid: Pirámide, 2001.

³⁴ Willems, E. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

³⁵ No es arbitrario el entrecomillado de músico. Cuando nos referimos a un músico, debemos pensar en un sujeto que es capaz de crear sin necesidad de una partitura y ser capaz de expresar musicalmente emociones, ideas o motivos melódicos.

³⁶ Gainza, V. *La improvisación musical*. Ricordi Americana, 2007.

³⁷ Willems, E. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

enseñanza debería ser la educación emocional; sin embargo, éste sigue siendo un ámbito por explorar en la medida en que, en primer lugar, habría que definir de forma adecuada qué entendemos por educación emocional y, en segundo lugar, es necesario sustituir la noción productivista de la enseñanza por una perspectiva de formación integral. Según lo expuesto hasta ahora, la música en términos generales y la improvisación como proceso concreto, serían fundamentales para conseguirlo⁴⁰.

4.1. La improvisación en el aula

La expresión corporal y las primeras asociaciones corporales se le enseña al alumnado de primaria mediante la musicoterapia. Esta actividad, previa a la inmersión en la música reglada, genera resultados positivos que son visibles desde las primeras sesiones, donde los niños y niñas comienzan a darle sentido a lo que escuchan y a jugar con los sonidos que produce su cuerpo.

La musicoterapia como disciplina está consolidada desde hace muchos años, no obstante, esto no significa que se hayan explorado todas sus posibilidades. Practicada casi con cualquier segmento de edad y cualquier tipo de público, mejora la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización, satisface necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas; en definitiva, su función consiste en el desarrollo de potencialidades, restaurar funciones del individuo, mejorar la integración intra-interpersonal y rehabilitar. Teniendo en cuenta los grandes beneficios de la terapia musical, el trabajo

³⁸ Orff, S. *Música para niños*, introducción. Unión Musical Española, 1969. Véase también su aplicación práctica en: Alcázar, A. *88 temas para voz e instrumental ORFF. Materiales didácticos para la Educación Musical en Primaria y Secundaria*, Ideamúsica, 1999.

³⁹ Erzsébet, H. *Método Kodály y de solfeo, Vol. I*. Madrid: Pirámide, 2001.

⁴⁰ Es inconcebible imaginar una disciplina artística más vinculada a las emociones, incluso a aquellas que no somos capaces de expresar con nuestro lenguaje. Resulta sencillo recordar una canción que rememora o genera emociones tristes, alegres, nostálgicas, heroicas, etc

educativo y terapéutico de la improvisación⁴¹ puede abrir vías aún no exploradas y complementar los buenos resultados ya obtenidos.

Institutos de Educación Musical como E. Molina⁴² se han percatado de la relevancia de la improvisación y los múltiples beneficios aún por descubrir. La improvisación ofrece, respecto a la musicoterapia, un nivel más complejo en su aplicación. Las posibilidades de aprendizaje y sus implicaciones cerebrales pueden llegar a ser mucho más relevantes. La guía de aplicación es una forma de trabajo, concretada en una metodología que perfecciona la aplicación de formas de pensamiento, como el denominado pensamiento lateral⁴³.

Entre las consideraciones a tener en cuenta cuando hablamos de improvisación es su adaptación al sujeto. Como ya he anticipado a lo largo del trabajo, cada sujeto expresa de forma diferente sus emociones, expresiones que pueden ser complejas y sofisticadas. Por ello, la elaboración de un método de trabajo no garantiza su éxito con todas las personas implicadas en el proceso educativo y/o terapéutico. Sin embargo, y a pesar de todas estas dificultades, es necesario diseñar unos mínimos criterios metodológicos y de coherencia que orienten, de forma genérica, la aplicación práctica.

La primera pregunta que deberíamos plantearnos es si podemos aplicar la práctica de la improvisación a cualquier persona. A esta duda podemos responder que sí, casi con rotundidad, sin entrar en el análisis de competencias como la creatividad u originalidad.

Aunque sería mucho más beneficiosa su aplicación desde la educación primaria, en la educación secundaria también es posible convertir al alumnado en buenos improvisadores. Desde el punto de vista educativo, el papel del profesorado y del alumnado tiene que ser delimitado. Los alumnos y alumnas deben aprender a manejar los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y formales. El profesorado tendría la

⁴¹ La improvisación es, sin lugar a dudas, un proceso musical más complejo y diferenciado del resto de producciones musicales. Esto la convierte, dentro del ámbito de la musicoterapia, en una técnica destacable.

⁴² Molina, E. *La improvisación. Nueva metodología de enseñanza musical*. Revista galega do ensino, nº2, 1994.

⁴³ Bono, E. *El pensamiento lateral práctico*, Paidós, 2008, p. 105.

función de enseñarles a descubrir y manejar dichos aspectos con el objetivo de que los alumnos y alumnas aprendan a expresar sus propios mensajes. No podemos pretender que un alumno con escasos conocimientos produzca una improvisación con la creatividad de Charlie Parker o Coltrane, la improvisación debe adaptarse al nivel del alumnado y, al mismo tiempo, debe ser gradual, tal y como ocurre en otras esferas del aprendizaje. Esta es una práctica constante que debe ser adquirida de forma progresiva y con una metodología de trabajo⁴⁴. El aprendizaje de la improvisación es lento y complejo⁴⁵.

Es importante que el alumnado aprenda las nociones mencionadas para que comprenda que improvisar es hablar a través de un instrumento. El instrumento musical es meramente un medio⁴⁶ que nos permite aprender el lenguaje musical y expresar nuestras ideas. Eliminando la improvisación trivial y fruto del azar, en su práctica formal la improvisación que proponemos emplea reglas asimiladas para dar vida a nuevas ideas.

Partiendo de que la música en sí misma es un juego que consiste en organizar sonidos para expresar algo, la música, al igual que el juego, es fruto de la imaginación. Por eso, el esquema rítmico y melódico que se piensa es una forma de componer sin escribir música.

⁴⁴ La metodología de la improvisación puede emplearse desde varias vertientes: como proceso de estudio del propio instrumento, como proceso de análisis de los elementos que dan vida a la partitura y como proceso creativo, desarrollando la imaginación.

⁴⁵ Violeta de Gainza estudia este fenómeno desde un punto de vista pedagógico. En un primer momento, la improvisación inicial es algo inesperado; sus resultados armónicos son pobres y con ideas musicales poco estructuradas. En un segundo momento, la copia bienintencionada de solos u otras improvisaciones nos ayudan en el proceso de mejora de la improvisación. En una tercera fase, se encuentran aquellos músicos y músicas capaces de expresar sus emociones e ideas con una cierta coherencia. La coherencia musical, entendida de forma muy genérica, sería aquella expresión que suena bien a nuestro oído (es decir, la composición está conformada por elementos comprensibles y favorables a la escucha). Véase: Gainza, V. *La improvisación musical*. Ricordi Americana, 2007.

⁴⁶ Nuestro principal instrumento es la voz. Incluso aquellas personas con pocas dotes para cantar improvisan con su voz. Las limitaciones de la improvisación van en consonancia de aquello que podemos cantar.

“Cuando una persona es capaz de improvisar música, hace algo tan espontáneo como ponerse a hablar el lenguaje corriente; es hablar musicalmente”⁴⁷

4.1.1. Fase creativa e imitativa de la improvisación musical

Como ya hemos señalado a lo largo del trabajo, la improvisación se nutre de la fase imitativa y creativa⁴⁸. En su etapa más primigenia la improvisación es una reproducción fiel de un original, lo que llamaremos una improvisación guiada. De esta se deriva una actividad creativa basada en la exploración de diversas técnicas para modificar el elemento original hasta culminar con una creación sonora propia. En este segundo caso, la improvisación permite más libertad de ejecución. Sin embargo, sendas etapas son sinónimos de juego porque permiten proyectar elementos musicales, mostrar estados anímicos, conocimientos y destrezas motoras.

La improvisación y el juego que esta requiere pueden llegar a ser fundamentales para el desarrollo de la autonomía, la confianza en uno mismo, e indispensable para fomentar la iniciativa y la vivencia del placer del triunfo. La autonomía del alumnado es una cualidad necesaria creada y fomentada gracias a la improvisación. Este momento requiere que, más allá de lo que haya creado otro músico, nuestras ideas nos resulten válidas. Es fundamental que el alumnado despliegue su iniciativa para que, a medida que desarrolle sus capacidades, necesite menos ayuda y asesoramiento por parte del profesorado. El objetivo es que este sea independiente y que en situaciones nuevas sea capaz de adaptarse e improvisar de forma satisfactoria⁴⁹.

El docente debe motivar al alumnado, no solo a copiar lo escuchado, sino a incentivar la introducción de elementos propios, es decir, fomentar la estimulación del proceso creativo. Si constantemente estamos influenciando los esquemas que deben seguir, la creatividad y la expresión de particularidades expresivas se debilitan significativamente. En realidad, lo importante en el proceso de improvisación es la

⁴⁷ Moraleda, M. *Educación en la competencia social: un programa para la tutoría en los adolescentes*, Editorial CCS, 1998.

⁴⁸ Gainza, V. *La improvisación musical*. Ricordi Americana, 2007.

⁴⁹ La improvisación inicialmente puede generarse en un contexto íntimo como una clase, donde se establece un vínculo y conexión entre el profesor y el alumnado, hasta producirse en grupo. Este sería el objetivo de la improvisación, conseguir compartir mis emociones e ideas con más músicos que retroalimenten esta práctica para seguir explorando posibilidades musicales.

calidad de la enseñanza y el grado de sensibilidad que los estudiantes llegan a alcanzar en compañía de los compañeros y docentes. Esto solo será posible mostrando las creaciones propias y manejando una concepción de la música como lenguaje integral. Desde la práctica de ejercicios auditivos, práctica instrumental, vocal o rítmica, la música debe ser concebida como un lenguaje que facilita la improvisación y con ella la expresión de sentimientos entendida como un proceso de comunicación.

4.1.2. Metodología

A lo largo de este trabajo he citado en varias ocasiones la importancia de una correcta metodología para desarrollar la improvisación. En este punto hablaré de algunos objetivos concretos y sus diferentes posibilidades de implantación. Tanto los objetivos como su concreción restringirán el tipo de improvisación y los beneficios que obtendremos.

Por un lado, estarían las improvisaciones que tienen su origen en la partitura. El alumnado selecciona y analiza una obra o fragmento adaptado a su nivel; al finalizar el estudio de la sección u obra, tratará de incorporar pequeños cambios dentro de la melodía, hasta que con el tiempo logra distanciarse e improvisar. Teniendo una libertad de expresión aparentemente tan limitada en el lenguaje común, estas improvisaciones se caracterizan por la capacidad del alumnado para imprimir *feeling* a la interpretación; este concepto hace referencia a la expresividad dada durante la ejecución. Aquí radica la diferencia entre lo que solemos llamar, en lenguaje común, un buen músico y un intérprete. Para mejorar la interpretación, más allá de sentir lo que está tocando, perfeccionará su improvisación si hace uso de notas de aproximación, *trinos*⁵⁰ o *frullatos*⁵¹.

El segundo modelo de improvisación vendría precedido por la intención de patrones rítmicos o melódicos sobre una base armónica. Aquí el alumno no estaría limitado o coaccionado por una melodía concreta, sino que este vuelca lo que va

⁵⁰ Un *trino* consiste en tocar la nota que aparece en la partitura de forma oscilada subiendo y bajando medio tono. La distancia entre dos notas puede ser de un tono o medio tono. La idea es semejar al canto de un pájaro.

⁵¹ Un *frullato* es una técnica musical donde el intérprete imita un ronquido con el instrumento. La afinación en este tipo de notas no es pertinente.

surgiendo en ese instante. Esta forma de improvisación otorga confianza y seguridad. Al no existir la posibilidad de error, el músico puede crear lo que le inspire en ese momento. Usualmente, para guiar este tipo de improvisación, el docente debe sugerir motivos melódicos relacionados con el lenguaje. Un ejemplo visual: la palabra cocodrilo cantada puede ser alargada en la primera sílaba, la segunda, incluso puede decirse en un tempo rápido o lento. Bajo esta premisa, el alumno deberá intentar tocar con su instrumento la misma palabra de la forma que más le interese. Debido a que las posibilidades son amplias, siete notas musicales más sus sostenidos y bemoles⁵², se suele comenzar con el uso de una escala pentatónica (escala conformada por cinco notas, escogidas por el intérprete).

Estos objetivos se logran mediante consignas musicales y extramusicales. Las consignas son “pistas” que orientan al docente hacia dónde debe guiar la improvisación, que luego deberá surgir de forma creativa en el alumnado. Las consignas pueden ser abiertas, cerradas⁵³, sugerencias⁵⁴, preguntas⁵⁵, descriptivas⁵⁶, investigación⁵⁷, relato⁵⁸, etc. Todo este trabajo personal requiere una actitud abierta por parte del alumnado, si nos encontramos constantemente con trabas será muy difícil poner esta metodología en práctica.

Entre las diferentes opciones metodológicas que he encontrado, destacaría una propuesta interdisciplinaria como la expuesta por Consuelo Arguedas Quesada⁵⁹. Su

⁵² Alteraciones de las notas naturales (do, re, mi, fa, sol, la, si) que se expresan mediante un # para el sostenido y una b para el bemol.

⁵³ Tienen el carácter de ley y se emplean para fijar límites. Por ejemplo: “Pon el atril en su lugar”.

⁵⁴ Estas se emplean para promover la evolución. Una muestra puede ser: “Busca una alternativa diferente a la expresión de esta melodía”.

⁵⁵ Esta es adecuada para escuchar opiniones de los participantes y confirmar la hipótesis docente: “¿Deseas improvisar o no en este fragmento?”

⁵⁶ Relato: Intenta con tu instrumento hacer el sonido de una tormenta, una historia de amor, situaciones, etc.

⁵⁷ Busca nuevas posibilidades sonoras del triángulo e inventa un patrón rítmico.

⁵⁸ Consiste en construir una historia melódica, libre a partir de lo que el alumno imagine.

⁵⁹ Arguedas, C. “La improvisación musical y el currículo escolar”, *Revista electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, vol. 3, n°2, 2003.

aproximación al trabajo de la improvisación en un aula está destinada al alumnado de primaria, aunque no es complicado realizar una versión adaptada al de secundaria. La idea principal es la extrapolación del contenido impartido en otras disciplinas utilizando la vía corporal y la voz. A los alumnos y alumnas que sean capaces de trasladarlo a un instrumento musical se les invita a que lo hagan, pero la idea es que la voz, el oído y el cuerpo sean nuestros instrumentos. Otra posible actividad sería crear una canción acorde con el tema que estamos tratando, esta implicará creatividad, improvisación de la entonación, descubrimiento de la velocidad de las palabras, emoción, finalidad de la misma, etc.

Aunque probablemente podamos extraer más valores positivos a la improvisación, considero que los mencionados son un buen reflejo de que la improvisación deber considerarse un pilar fundamental en el currículo de la educación secundaria.

5. Conclusiones y propuestas de mejora

La educación basada en los temas transversales (convivencia, tolerancia, respeto, etc.) es una educación para la acción que comienza en nuestro comportamiento y actitud como educadores. Esto se debe a que la educación es un proceso dinámico y permanente que afecta a todas las dimensiones de la vida. Se nos exige igualdad, respeto, reciprocidad en nuestras relaciones, en la organización establecida y en el trabajo cooperativo del alumnado. Nuestra sociedad se caracteriza por la discriminación, desigualdad, violencia, y el objetivo es delimitar estos problemas mediante una educación más integradora. Los centros de enseñanza no pueden estar desvinculados de su entorno, es necesario convencerse de que la educación es un camino básico para promover importantes mejoras sociales.

Como ya he señalado en otros apartados⁶⁰, la improvisación es una disciplina que desarrolla una mayor sensibilización ante el consumo indiscriminado de música, sus relaciones interpersonales, etc. La exposición a la propia creación musical pone de manifiesto la dificultad que entraña el ser creativo y la complejidad que encierra una composición; de esta manera el alumnado aprende a reconocer el esfuerzo y a distinguir qué es un buen producto musical. Este sentido crítico disminuirá la posibilidad de manipulación de los grandes productores musicales y la publicidad.

La improvisación musical ofrece al alumnado recursos y herramientas específicas para modificar y transformar un material original, una pieza industrial, adaptar una pieza a la instrumentación escolar, etc. Todo esto se hará partiendo de una premisa creativa: el estudiante es creador de su propia versión de los hechos y distingue un producto inédito de un producto comercial⁶¹.

La improvisación musical es, además, una herramienta polivalente que facilita la expresividad y cooperación de los jóvenes. Sus diferentes vínculos permiten establecer un punto de unión entre sus vivencias y los elementos que conforman el aula. Esta

⁶⁰ En este punto hago referencia al apartado visto en el punto: 4.1.2 Metodología

⁶¹ Peñalver, J.M. “El valor de la improvisación musical”, *Sonorama magazine*, nº 9, 2011. <http://sonograma.org/2011/01/el-valor-humano-d-la-improvisacion-musical/> Fecha de consulta: 27 de junio de 2018.

interrelación entre los lenguajes de la praxis artística y la praxis cotidiana establece una correspondencia estrecha entre los objetivos, contenidos, procedimientos, actitudes, valores y evaluación. Los beneficios de este modelo de docencia radican en la integración curricular, el placer de aprender haciendo y experimentando, alejándonos de las convencionales tareas memorísticas e individualizadas. El estudiante deja de ser un mero miembro del grupo para adquirir el protagonismo que le permitirá expresar sus vivencias y emociones.

Si la improvisación busca la introspección y alberga en su metodología elementos para satisfacerla, el resultado de esta disciplina será en cierto sentido el descubrimiento de uno mismo. Este debería ser uno de los objetivos educativos más relevantes en la actualidad. La sociedad actual ha convertido en una mercancía el “conócete a ti mismo”. Desde una visión economicista se obtienen beneficios de las frustraciones, fracasos, resentimientos, etc. Por el contrario, cuando en este trabajo defiendo que la improvisación puede ser una vía de autoconocimiento me refiero al aprendizaje de cuestiones tan básicas como el saber respirar adecuadamente, desarrollar la capacidad de concentración, aprender a reconocer nuestras emociones y ser capaces de expresarlas, desarrollar la asertividad...

En otro orden de cosas, la improvisación musical repercute directamente en la capacidad del alumnado para tomar decisiones y desarrollar el denominado pensamiento lateral, frente a la imposición social del pensamiento vertical⁶². El pensamiento vertical, basado en la lógica, impide proceder a través de pasos que no estén justificados. Por el contrario, la aplicación del pensamiento lateral, al permitirnos analizar los problemas desde distintos puntos de vista, nos puede ayudar a encontrar respuestas nuevas a la resolución de problemas. Para ello es necesario entender la improvisación como una dificultad, una actividad que requiere una resolución o pequeñas y constantes soluciones. Las posibilidades de una buena improvisación no están delimitadas a un eje

⁶² El pensamiento vertical es un método de pensamiento lineal y selectivo. Los pasos deben ser consecutivos, precisos, necesarios y correctos. Visualmente el pensamiento vertical tiene un razonamiento recto y definido. No permite saltarse pasos o crear nuevas trayectorias. Las soluciones verticales están basadas en ideas y conocimientos existentes: soluciones que otros han llevado a cabo y con las que han tenido éxito.

de coordenadas, el sujeto, con el conocimiento adquirido, puede partir del punto que desee e ir hasta donde le plazca.

El pensamiento vertical se caracteriza por familiarizarnos con el miedo a equivocarnos, miedo que impide aprender nuevas ideas y métodos. Sin embargo, la ruptura de la barrera del miedo permite tener acceso a otro tipo de pensamientos e ideas, que previamente hubieran sido rechazados. En términos generales, evitamos equivocarnos con respecto a nuestras acciones; sin embargo, no hay motivos para intentar no ser falibles cuando pensamos. La improvisación matiza el miedo al error, nos permite jugar con el límite, trastocar la norma, favorecer la creación y la innovación; en definitiva, diseña las bases de un pensamiento lateral que podrá constituirse como un elemento necesario del pensamiento crítico.

Cuando hacemos referencia al motivo por el que la música es tan relevante para la vida de los sujetos, una respuesta reiterada es su capacidad para generar y transformar nuestras emociones. Es más, resulta casi imposible negar la capacidad de transformación que tienen los enunciados musicales, ya decidamos llamarlos motivos melódicos, canciones, oberturas, etc. El sujeto que improvisa tiende a centrar su atención en expresar y/o transmitir al oyente sus emociones; la música, como actividad performativa, es capaz de producir en el oyente emociones inducidas por la ejecución musical del intérprete. Ahora bien, las interpretaciones emocionales que el receptor o receptora hagan de esa expresión musical pueden estar en consonancia con lo que pretende el sujeto improvisador o, por el contrario, pueden diferir completamente de sus intenciones, esta es una de las cuestiones que debe ser desvelada por una teoría pragmática del significado.

“El entendimiento del artista de la significación de la regla permite su alteración y, a veces, su transformación radical, de forma que no necesita afligir las sensibilidades entrenadas de sus espectadores, que pueden encontrar aceptación social o, alternativamente, que pueden cultivar deliberadamente el choque y la sorpresa”.⁶³

⁶³ Novitz, D. *Rules, Creativity and Pictures*. In P. B. Lewis (ed.). Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy. Aldershot: Ashgate, 2003, p 61.

Es en este momento donde se percibe en su amplitud las dificultades relativas al análisis del sujeto. Por un lado, la partitura ya no es el único objeto de estudio. Por otro lado, se debe establecer cómo es el sujeto que improvisa y qué características tiene. Finalmente, entra en discusión el papel del receptor o receptora, que no son meros oyentes sino parte activa en el proceso de creación emocional.

En mis primeras aproximaciones a la relación entre música y lenguaje natural descubrí una gran similitud entre el giro pragmático de Wittgenstein y las teorías musicales. Los problemas para definir qué es el lenguaje musical guardaban una estrecha relación con las indefiniciones y debilidades expresadas por las teorías del lenguaje ordinario, fundamentalmente de las teorías pragmáticas. La tesis que defendí en el trabajo⁶⁴ consistía en esbozar que los problemas a los que se enfrentaban las teorías clásicas del significado, y del mismo modo la teoría del lenguaje y el significado musical, exigían conjurar la metodología establecida por el giro lingüístico.

El error fundamental que detecté era la necesidad de recurrir, debido a los imperativos del giro lingüístico, a una mera explicación sintáctica o gramatical del significado. Esta explicación no es capaz de asumir las complejidades existentes en los procesos comunicativos en los que interactúan los sujetos, mostrándose ineficaz para teorizar los estados emocionales que subyacen a la expresión musical. Estas interpretaciones de la música, y en concreto de la partitura, se ceñían de forma muy literal a las interpretaciones armónicas de los manuales, postergando la posibilidad de análisis de la música como expresión artística efímera en la que intervienen sujetos con emociones. Las investigaciones que se atrevían a afirmar que en la partitura subyacen indicios emocionales no se refirieron más que a emociones básicas (alegría, tristeza, miedo...) y, por supuesto, no incluían el análisis performativo en sus teorizaciones. Por dichos motivos, creo que el análisis del lenguaje musical, y en concreto de la improvisación, precisan del desarrollo de una teoría del significado capaz de ofrecer respuestas a las preguntas relativas al ámbito musical y la praxis humana⁶⁵.

⁶⁴ Luis, A. *El lenguaje musical. Revisión desde una teoría pragmática del significado*, Universidad de La Laguna, 2016.

⁶⁵ Todo esto me ha permitido descubrir que sí existe un olvido consciente de la improvisación.

Antes de finalizar el trabajo quiero también mencionar una línea de investigación, que de forma colaborativa con la mencionada teoría del significado, puede realizar grandes aportaciones al ámbito musical en general, y al de la improvisación en particular: me refiero a los estudios neurocientíficos sobre los beneficios terapéuticos de la improvisación musical. A pesar de que no he encontrado mucho material desde la perspectiva de la neuro-rehabilitación, su relevancia no puede ser ignorada. La improvisación es una herramienta compleja que no puede ser aplicada sin contar con la formación precisa. Ante lesiones cerebrales (afasia Broca, afasia Werkinke) donde se ha dañado o producido un trastorno del lenguaje, es necesario conocer los mecanismos de la improvisación a fin de conseguir una rehabilitación orientada y bien fundamentada⁶⁶. Es importante que seamos conscientes del verdadero alcance de la técnica de la improvisación, desde un marco terapéutico, anatómico y funcional. Las investigaciones realizadas con personas que se han adentrado en el ámbito de la improvisación a través de un instrumento musical y el dominio de la armonía, ponen de manifiesto que dicha disciplina es una herramienta que puede ofrecer muchas posibilidades terapéuticas y de rehabilitación. Habrá que seguir muy pendientes de lo que, al respecto, nos depare las investigaciones futuras.

Retomando el tema central de este Trabajo Fin de Máster, creo que implementar un sistema educativo de calidad es un desafío que implica reflexionar interdisciplinariamente sobre su contenido, metodología y fines. Hay muchos motivos que avalan que la aplicación didáctica de la improvisación musical en el ámbito educativo, en nuestro caso de secundaria, permitiría el desarrollo de capacidades fundamentales para una formación integral.

⁶⁶ Abrahn, V., Justel, N. “La improvisación musical. Una mirada compartida entre la musicoterapia y las neurociencias”, *Psicogente*, nº18, pp. 372-384, 2015.

6. Glosario

- Acento: es la mayor intensidad de un sonido con respecto a otro.
- Acorde: es el conjunto de tres o más notas que suenan simultáneamente y que constituyen una unidad armónica.
- Armonía: es el estudio de la técnica para enlazar acordes.
- Compás: es la unidad de pulsos en torno a un acento principal. Cada compás se divide en tiempos o pulsos. Según el número de tiempos que tienen, los compases se dividen en binarios, ternarios o cuaternarios.
- Compás Binario: tiene dos tiempos: primero fuerte y segundo débil.
- Compás Ternario: tiene tres tiempos: primero fuerte, segundo y tercero débil.
- Compás Cuaternario: tiene cuatro tiempos: primero fuerte, segundo débil, tercero medio fuerte y cuarto débil.
- Contrafacts: es una composición musical construida usando una progresión de acordes existentes, pero añadiendo un arreglo de melodía o armonía. Ejemplo: El Donna Lee de 1947 de Parker y Davis es un contrafacts de “Back Home Again in Indiana” de Macdonald y Hanley de 1917.
- Cifrado americano: es una forma “internacional” de representar las notas. Los que hablamos español, estamos más acostumbrados a la notación latina (Do, Re, Mi...), en americano sigue el orden del abecedario (A =La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mi, F=Fa, G=Sol).
- Esquema armónico: son aquellos acordes puestos sobre la melodía como guía para el improvisador. (Están subrayados en rojo, en el ejemplo).

33

AUTUMN IN NEW YORK - VERVOU DURS

The image shows a handwritten musical score for the piece "Autumn in New York" by Verrou Durs. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Chords are indicated by letters above the notes, with some underlined in red. The chords are: E-7, F#-7, G6, A7, Dm7, E-7, F#-7, B7b9, E-7, F#-7, G6, A7, F#-7b5, B7, E-7, G-7, C7, F#m7, B-7b5. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

- Fantasía: La fantasía es una forma musical libre que incluye un carácter improvisatorio e imaginativo, más que una estructura rígida de los temas.

Esto permite al compositor una mayor expresividad porque no hay una estructura limitante y no existe un esquema tradicional.

- Frullato: es una técnica de interpretación musical característica de los instrumentos de viento consistente en hacer vibrar la lengua para producir un sonido oscilante (FrrrFrrr) mientras se soplan las notas de forma convencional. Se consigue así una oscilación similar a una vibración.
- Melodía: Sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea o tema musical cantable.
- Partitura: La partitura como herramienta para la notación musical es el resultado de una evolución que se produjo a lo largo de los siglos. En un principio esta era rudimentaria, las notas (neumas) medievales se colocaban sobre las palabras de las canciones. Su objetivo era dar unas vagas indicaciones de las direcciones y patrones de la melodía. Gradualmente, las formas se hicieron más precisas hasta el surgimiento del pentagrama en el año 1000, aproximadamente. A partir del siglo XII, la precisión de los sonidos era bastante exacta aunque no era precisa en cuanto a la duración⁶⁷.
- Pentagrama: Conjunto de cinco líneas horizontales paralelas y equidistantes sobre el cual se escriben las notas musicales y demás signos de notación.
- Ritmo: Encontrar una definición exacta de lo que es el ritmo es un debate complejo. No obstante, para este trabajo nos resultará suficiente con saber que el ritmo es un movimiento marcado por una sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien condiciones opuestas diferentes.
- Swing: El *swing*, descrito como un modo de tocar oscilante y sincopado, se torna como un peculiar modo de dar vida al ritmo. El *jazz* y su particular *swing* compaginan en su desarrollo frases melódicas donde predomina la independencia de la melodía original y la improvisación. En el *swing* se pone el acento en los tiempos fuertes, o bien en los débiles; la melodía es sincopada dando un efecto de contraste que proviene de un cambio de interpretación en la corchea. La corchea tal y como había sido entendida hasta la actualidad se definía a partir de la división de una negra en dos partes iguales. Sin embargo, la corchea de *swing* tiene otro origen que es más

⁶⁷ Véase: Luis, A. *Cuando la música se disuelve en el aire: una aproximación al concepto de improvisación*, Granada: Universidad de Granada, 2017, p.6

fácil de sentir que de entender y explicar. Para explicar su origen debemos partir de la ligadura entre una blanca y una negra en un compás ternario, en concreto un 3/4. Esta ligadura a un tiempo lento no tiene swing, llevada paulatinamente cada vez más rápido empezaremos a notar cómo surge ese movimiento sincopado del *jazz*. Para que este funcione correctamente debe ser trasladado a un compás de 4/4 manteniendo la velocidad, es en este transporte donde nace la corchea de *swing*. A continuación muestro un ejemplo del 3/4 con su ligadura:



Este cambio conceptual musical elimina los límites impuestos de la corchea normal, la corchea de *swing* aporta un mayor grado de libertad. La sensación del *tempo* al estar fuera de la convención rígida del ámbito clásico. Provoca tanto en el músico como en el oyente unas sensaciones más vivas y en consonancia con la expresión humana. La corchea clásica es otro modelo más de encasillamiento, normatividad. Esta explicación de la corchea de jazz, es simple para intentar dar un sentido físico a aquello que se aprende mediante la escucha. Es muy común decir que no se puede explicar la corchea de jazz, que esta debe sentirse.

- Tocata: La tocata es una pieza de música renacentista y barroca para instrumentos de tecla (piano u órgano), normalmente con una forma libre para mostrar el virtuosismo del intérprete.
- Tempo: en terminología musical hacen referencia a la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical.

7. Bibliografía

- Abrahn, V., Justel, N. “La improvisación musical. Una mirada compartida entre la musicoterapia y las neurociencias”, *Psicogente*, nº18, pp 372-384, 2015.
- Alcalá-Galiano, C. *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- Arguedas, C. “La improvisación musical y el currículo escolar”, *Revista electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, vol. 3, nº2, 2003.
- Austin, J. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Atton, C. *Genres and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Improvisation*. *European Journal of Cultural Studies*, 15, 2012.
- Bertinetto, A. “Do not fear mistakes – there are none: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz”, *Education as jazz: Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Bono, E. *New think: The use of Lateral thinking* (1967), trad. Paidós, 2013.
El pensamiento lateral práctico, Paidós, 2008
- Dubos, J-B. *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) Ed. Nabu Press, 2012.
- Étienne, S. *Diccionario Akal de estética*. Editorial Akal, 1988.
- Erzsébet, H. *Método Kodály y de solfeo, Vol. I*. Madrid: Pirámide, 2001.
- Gainza, V. *La improvisación musical*. Ricordi Americana, 2007.
- Helvétius, C. *Del espíritu*. Pamplona: Editorial Laetoli, 2015, Volumen II.
- Kant, I. *Crítica del juicio* (1790), Editorial Akal, 2012.
- Márquez, I. “Ética y estética del error en la música popular contemporánea”. *Musiker*, nº 18, 2011, pp 83-97.

Moraleda, M. *Educación en la competencia social: un programa para la tutoría en los adolescentes*, Editorial CCS, 1998.

Novitz, D. *Rules, Creativity and Pictures*. In P. B. Lewis (ed.). *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp 55-72.

Luis, A. *Cuando la música se disuelve en el aire: una aproximación al concepto de improvisación*, Granada: Universidad de Granada, 2017.

El lenguaje musical. Revisión desde una teoría pragmática del significado, Universidad de La Laguna, 2016.

Schoenberg, H, C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, págs. 40-41. (*The great pianists*. Simon & Schuster, Inc. 1963. Trad. Clotilde Rezzano de Martini).

Willems, E. *Solfège. Cours élémentaire. Livre de élève*, Editions pro musica, 16^o éditions, 2013.

El valor humano de la educación musical. Barcelona: Paidós, 2002.

Bibliografía digital

Peñalver, J.M. “El valor de la improvisación musical”, *Sonorama magazine*, nº 9, 2011. <http://sonograma.org/2011/01/el-valor-humano-d-la-improvisacion-musical/> Fecha de consulta: 27 de junio de 2018