



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

**Iniciación en la Improvisación y Creatividad
en el Jazz**

Joaquín de la Montaña Maya

Orientação: Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes.

Prof. Doutora. Ana Guiomar Rêgo Souza

Mestrado em Musica

Trabalho de projeto.

Évora, 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

**Iniciación en la Improvisación y Creatividad
en el Jazz**

Joaquín de la Montaña Maya

Orientação: Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes.

Prof. Doutora. Ana Guiomar Rêgo Souza

Mestrado em Musica

Trabalho de projeto.

Évora, 2014

*A mis padres Joaquín y Trinidad,
a mi hermano Abel , y a Fátima.*

AGRADECIMIENTOS

Gracias al Departamento de Música de la Universidad de Évora, por darme la oportunidad de estudiar, crecer y realizarme en estos años de estudio y trabajo.

Darle las gracias también a todos mis profesores y compañeros que han compartido sus conocimientos durante estos últimos años de mi vida.

Gracias a mi familia por apoyarme incondicionalmente en este proyecto que ahora ve la luz.

Gracias a mi chica Fátima por apoyarme y animarme en las horas de trabajo.

Quiero agradecer de forma especial el apoyo de mi profesora Vanda de Sá, por guiarme en este proyecto y abrirme puertas que desconocía. Gracias.

No hubiera llegado hasta aquí sin la ayuda y conocimiento de mi profesor de saxofón José Menezes, al que agradezco su dedicación, paciencia y su buen hacer como profesor. Ha sido todo un lujo poder contar con tu persona. Gracias por tu amistad, apoyo y entrega incondicional.

Muchas gracias a mi tutor y orientador Eduardo Lopes, por su ayuda y orientación en este trabajo. Gracias por darle luz a este proyecto y darme las herramientas necesarias.

Gracias también a la profesora y orientadora D^a Ana Guiomar Rêgo Souza por su apoyo.

Gracias a todos mis amigos músicos que comparten conmigo la música, los escenarios y el jazz.

Y gracias a todas aquellas personas que alguna vez confiaron en mi, y siguen a mi lado.

Gracias a todos.

INICIACIÓN EN LA IMPROVISACION Y CREATIVIDAD EN EL JAZZ

Este Trabajo de Proyecto esta constituido por dos partes diferenciadas. La primera trata sobre la descripción de la improvisación y la creatividad a lo largo de la historia de la música y su evolución hasta nuestros tiempos, siendo este trabajo una propuesta de modelos sobre la improvisación y la creatividad dentro del jazz, desde un nivel de iniciación a un grado avanzado.

La segunda parte engloba los aspectos psicológicos que afectan a los músicos iniciantes en la actividad improvisadora y creadora, tratando de proporcionar las herramientas necesarias para la superación de los miedos y barreras psicológicas a las que nos enfrentamos cuando comenzamos a adentrarnos en esta área, para muchos músicos desconocida.

Palabras llave: Improvisación y creatividad; Historia del Jazz; Psicología y música.

THE INITIATION IN IMPROVISATION AND CREATIVITY IN JAZZ

This project consists of two main and different ideas. The first one is a description of improvisation and creativity along music's history and its evolution up to the present time, being this work is a proposal of models on the improvisation and the creativity inside the jazz, from a level of initiation to a degree advanced

The second idea gathers all the psychological aspects related to all the musicians who start venturing into the improvisational and creational aspect of music, with the purpose to offer a number of tools necessary to overcome fear and any psychological restraints we might encounter when we begin to enter a field of study such as this one, for many musicians unknown.

Keywords: Improvisation and creativity; jazz, History; psychology and music.

INICIAÇÃO NA IMPROVISAÇÃO E CRIATIVIDADE NO JAZZ

O presente Projeto está constituído por duas partes diferenciadas. A primeira trata sobre a descrição da improvisação e a criatividade ao longo da história da música, bem como a sua evolução até aos nossos dias, sendo este trabalho uma proposta de modelos sobre a improvisação e a criatividade dentro do jazz, desde um nível de iniciação a um grau avançado.

A segunda parte engloba os aspetos psicológicos que afetam os músicos iniciantes na atividade improvisadora e criadora, facilitando uma proposta de ferramentas necessárias para a superação do medo e barreiras psicológicas às quais nos enfrentamos quando começamos a entrar nesta área, para muitos músicos desconhecida.

Palavras-chave: Improvisação e criatividade; História do Jazz; Psicologia e música.

“La improvisación es el estudio de las relaciones directa entre los impulsos ordenados por el cerebro y su ejecución por medio de los músculos, en orden para expresar nuestros propios sentimientos musicales”

Dalcroze

“Toda actividad creativa es aquella realización humana hacedora de algo nuevo, bien sea el reflejo de algún objeto del mundo exterior o de diversas construcciones del cerebro o sentimientos que viven y se manifiestan solo en el propio ser humano”

Vygostky

INDICE

INDICE DE FIGURAS.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
JUSTIFICACIÓN.....	11
METODOLOGÍA.....	14
ESTRUCTURA.....	15
Primera parte	
1. La improvisación en el jazz y el desarrollo creativo.....	16
1.1. Breve historia del jazz y fundamentación de las composiciones del recital.....	16
1.2. Programa del recital.....	21
1.3. John Coltrane y “ A Love Supreme”: Análisis de improvisación.....	23
1.4. Desarrollo de la improvisación y creatividad en el jazz.....	33
- 1.4.1. Estudio caso: Bernardo Sasseti; Ejemplo del desarrollo creativo.....	39
2. Antecedentes, características y rasgos más importantes sobre la improvisación y creatividad.....	45
2.1. Descripción de la improvisación y creatividad.....	47
2.2. Antecedentes de la improvisación actual.....	49
2.3. Aspectos cognitivos en la improvisación.....	52
Segunda parte	
3. Actitudes psicológicas y preparación para el estudio.....	60
3.1. Aspectos psicológicos en torno a la improvisación y creatividad.....	60
3.2. Superación de los miedos y barreras psicológicas.....	64
3.3. Preparación para el estudio.....	69
4. Conclusión.....	74
5. Bibliografía.....	75

INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Partitura del solo de Coltrane sobre el primer tiempo de “ A Love Supreme”	26
Figura 2: Célula motívica desarrollada por Coltrane en el solo.....	31
Figura 3: Grafico del desarrollo e importancia de la improvisación en las épocas del jazz.....	38
Figura 4: Cuadro resumen de influencias sobre Sasseti.....	45
Figura 5: Relación en el contexto musical de la improvisación y creatividad.....	47
Figura 6: Ejemplos de los elementos improvisativos en algunas épocas importantes de la historia de la música.....	52
Figura 7: Fotografía del la regiones del cerebro.....	56
Figura 8: Cuadro de las funciones cerebrales en los dos hemisferios.....	62
Figura 9: División de la existencia del miedo y la música en nuestro cerebro.....	70
Figura 10: Datos.....	71
Figura 11: Perlas.....	71

INTRODUCCIÓN

Justificación

La razón de escribir este trabajo nace de una preocupación personal por encontrar el mejor camino para iniciarse en la improvisación y creatividad en el jazz, tratando con ello de facilitar el aprendizaje a todo aquel músico que quiera adentrarse en este lenguaje, dotándole del conocimiento necesario para explorar en este campo y comenzar a dar sus primeros pasos de una forma rica, artística, creativa y amena, para poder ampliar su espectro y visión sobre la música.

Tras mis años de estudios sobre la improvisación en el jazz y observar que existen infinidad de tratados y métodos sobre este área, mi intención no es crear un nuevo método, sino dotar de una guía útil de aprendizaje y comprensión al iniciante en esta materia, ya que bajo mi punto de vista, los métodos y tratados que existen en ocasiones son complejos de entender y pueden conducir al fracaso o a la frustración del principiante. Por ello trataré de clarificar ciertos aspectos importantes sobre el aprendizaje de la improvisación en el jazz, y al mismo tiempo incentivar la imaginación y la creatividad para encontrar un nuevo camino de expresión musical.

La ciencia pedagógica coincide e insiste en que enseñar es ayudar a crecer y facilitar la comprensión de lo que se aprende, tratando que cada elemento nuevo que se aprende sea un paso más hacia adelante, sin desanimarse ante los obstáculos que el nuevo lenguaje pueda ofrecer, de ahí que también en este trabajo me parezca de suma importancia tratar los aspectos psicológicos que afectan a este aprendizaje, como son el miedo a fallar u otros factores que no nos dejan aprender, nos bloquean o no nos hacen avanzar de una manera natural.

Desde su nacimiento, el hombre intenta conectarse con el mundo que le rodea, establecer comunicación con los seres cercanos, buscar su propia identidad

y la relación con los demás. Trata de encontrar un código de entendimiento que le permita expresar sus sentimientos, deseos y ansiedades, lo que le lleva a aprender la lengua materna. Desde nuestros primeros pasos nos formamos mediante la imitación de los factores externos que nos rodean y poco a poco desarrollamos nuestro sistema cognitivo. De igual forma que en nuestra vida cotidiana aprendemos a expresarnos o simplemente a comunicarnos con el lenguaje para buscar nuestra identidad, la improvisación y creatividad adquieren una gran importancia en el área musical, ya que permite al músico de una forma u otra ampliar su lenguaje, y sobre todo conseguir ser más creativo para encontrar su propia identidad.

La visión que actualmente se tiene de la «improvisación» es que ha estado ligada a la música moderna del siglo XX y sobre todo después de la aparición del jazz a finales del siglo XIX. Pero por el contrario, aunque esta visión es bien cierta, comprobamos que la improvisación se considera una herramienta muy poderosa en la educación musical y en el desarrollo de los músicos y compositores, y que los grandes genios del arte de la Música han sido grandes improvisadores desde su infancia. En las biografías de los grandes maestros se pone de manifiesto que Bach, Beethoven o Mozart fueron grandes genios improvisadores, capaces de extemporizar fugas y sonatas, de forma completamente realizadas y finalizadas, a la espera de ser posteriormente escritas. Un ejemplo es que Bach podía improvisar sin detenerse durante horas sobre un tema coral, realizando primero el preludio y fuga y después un trio con armonías más ligeras combinando otros temas que le iban surgiendo con el tema original.

Exponer estos ejemplos y fijarnos en ellos, es romper con el tópico de que la improvisación solo ha sido y es cosa del jazz o de la música actual contemporánea, y también poner de manifiesto que la música clásica y sus grandes compositores han utilizado esta herramienta para generar sus extensas obras que, no han sido más que el fruto de horas y horas de improvisación que finalmente han quedado plasmadas en una partitura. Quiero con estos modelos y premisas tender un puente entre la relación de la improvisación y la música clásica, ya que bajo mi punto de vista, muchos músicos clásicos o eruditos se apartan de estas herramientas creativas, al creer que solo es cuestión de la música moderna o estilos como el jazz, sin ser conscientes de que, en

infinidad de ocasiones están tocando la improvisación que un maestro dejó tallada en una partitura. Además todos los grandes músico-pedagogos del siglo XX; Dalcroze, Orff, Kodaly, Martenot o Suzuki entre otros, han hablado de la importancia que tiene la improvisación como forma de expresión creativa, y sobre todo en los primeros años de aprendizaje.

Por este motivo y por creencia personal, animo a todos los músicos a adentrarse en el lenguaje improvisado, en este caso a través del jazz como base, para encontrar y experimentar un camino propio y crecer como individuo, alejándonos de la idea de que la improvisación y la creatividad solo esta echa para unos cuantos y que por el contrario, conocer y utilizar estas herramientas para enriquecer nuestro lenguaje musical, sea cual sea el estilo o corriente musical por la que tengamos deferencia, es un nuevo camino para encontrar y fortalecer nuestra madurez como músicos.

Sin duda el jazz es considerado una de las músicas con mas margen para la improvisación y la creatividad, en el que su gran componente es la improvisación sobre un tema. Refiriéndose a la creatividad Davis (2009) dice:

Mira, si colocas a un músico en un puesto donde tenga que hacer algo distinto de lo que hace constantemente, podrá hacerlo, pero para ello deberá pensar de manera distinta. Tendrá que usar su imaginación, ser mas creativo, mas innovador; deberá arriesgarse mas. Tendrá que tocar mas allá de lo que conoce(mucho más allá), y eso puede conducirlo a un nivel superior a aquel en que ha estado hasta entonces, es decir, al nuevo nivel en que en ese momento se encuentra, y al siguiente nivel a que se dirija, ¡ y mas arriba aún! Entonces será más libre, contemplará las cosas desde otra perspectiva diferente, preverá y sabrá que se aproxima algo distinto.(p.272)

Durante los últimos años del siglo XX, multitud de autores han tratado las técnicas para el aprendizaje de la improvisación en sus métodos, pero muchos de ellos no hablan de los procesos cognitivos o los aspectos psicológicos a los que nos enfrentamos para el correcto aprendizaje. Son infinitud de métodos los que existen en torno al área del jazz, pero bajo mi criterio, ninguno o casi ninguno trata paralelamente cual es la forma correcta de aprender este lenguaje improvisado, abandonando al iniciante en un territorio desconocido e inhóspito repleto de

aspectos teóricos que normalmente se convierten en preguntas sin respuesta.

El objetivo subyacente que me propongo en este trabajo, es el de demostrar que el “mundo de la música académica” y el de la improvisación en el jazz, no se encuentran tan alejados como parece, y que los músicos de formación clásica que no han recibido herramientas para improvisar durante su educación y se sienten incapacitados para ello, en realidad ya están manejando el mismo lenguaje, aunque con una orientación y un enfoque diferentes. En resumen, es hacer de este trabajo una guía útil para la iniciación en la improvisación y la creatividad en el jazz, enfocada y dirigida a cualquier músico iniciante o no que desee ampliar su lenguaje improvisado, sea cual sea su área musical, sus gustos o preferencias musicales.

Metodología

Este trabajo está basado en la revisión y experiencia personal sobre el estudio de métodos sobre la improvisación en el jazz, en relación a la parte del trabajo que trata el capítulo cinco sobre el estudio, teoría y práctica, pretendiendo aunar en los aspectos y herramientas teóricas y los aspectos psicológicos y emocionales, para el correcto y ameno aprendizaje.

Respecto a la primera parte del trabajo y el capítulo cuarto, mi estudio e investigación está basado en la revisión bibliográfica de contenidos en relación con la psicología en la música, improvisación y creatividad, historia del jazz y autobiografías.

También ha sido obtenida información de consultas extraídas de internet, como son ; tesis doctorales, artículos, blog, entrevistas y web especializadas sobre este área. Todas estas consultas estarán detalladas en la parte de bibliografía y otras fuentes al final del trabajo.

Estructura

El cuerpo total del trabajo se compone de dos partes diferenciadas:

La primera corresponde a la parte conceptual e histórica, integrándose los antecedentes y aspectos generales sobre la improvisación y creatividad en la historia de la música para entender el concepto y la segunda a la parte pedagógica, estudio, teoría y práctica.

Primera parte: Corresponde al estudio de los aspectos más importantes de la improvisación y creatividad en la música, tomando el jazz y su historia como referente. La planificación se distribuye en dos capítulos.

Capítulo 1: Se establece al jazz como el estilo emergente para la improvisación y creatividad, dado que es un estilo en su mayor parte improvisado. Trataré en este capítulo el estudio de la improvisación en este estilo y el desarrollo creativo que ha experimentado a lo largo de su historia, incluyendo el programa del recital final de maestrado, como propuesta de estudio desde un nivel básico a un nivel avanzado.

Capítulo 2: En el que se hace una descripción de la Improvisación y Creatividad con las acepciones más conocidas para poder explicar en qué consiste esta área de la música y poder facilitar el seguimiento de los capítulos siguientes, además de incluir los hechos más relevantes de la historia del jazz, por ser de gran interés e importancia para la comprensión y entendimiento del lenguaje de la improvisación.

Segunda parte: Engloba la parte pedagógica del trabajo, describiendo los parámetros generales para el estudio y aprendizaje de la improvisación y creatividad en el jazz. Trato en este capítulo, todo lo relacionado con el área emocional y psicológica de los músicos, y la preparación del músico para el estudio y práctica.

Primera Parte

1. LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ Y EL DESARROJO CREATIVO

1.1. Breve Historia del Jazz y Fundamentación de las Composiciones del Recital

Sin duda alguna el jazz ha sido la corriente y estilo musical que ha adquirido a la improvisación como su máximo exponente para su desarrollo. Desde su aparición a principio del siglo XX ha sido la gran corriente musical improvisadora hasta nuestros días.

En este próximo capítulo expondré de forma breve un resumen de los aspectos y características mas importantes del estilo a lo largo de su historia, que fundamenta el repertorio elegido para el recital final de maestrado. Toda la información ha sido recapitulada del libro de E. Berendt. J. (1998).

El jazz es el estilo musical que surge a principios del siglo XX, del encuentro de la tradición musical africana y la europea en Estados Unidos, a raíz de la llegada de los esclavos negros desde principios del siglo XVII. El jazz nace de los "Work-song" y la música religiosa africana. Los work-song eran los cantos que utilizaban los esclavos en las plantaciones durante su trabajo, e incluso lo utilizaban para comunicarse entre ellos.

Hacia 1870 surge en Saint Louis el ragtime. Esta corriente pianística surge de la confluencia de los estilos musicales africanos, las marchas militares y la música de baile europea. Toda esta mezcla creará el trasfondo sobre el que Jerry Roll Morton se permitiría autoproclamarse la invención del jazz.

Las Características más importantes son:

- La superposición de ritmos regulares e irregulares. Notas a contratiempo y síncopas.
- La improvisación. El músico improvisa nuevas melodías sobre la armonía de los temas.

Los Instrumentos mas usuales son:

El jazz es una música de raíz africana con elementos occidentales, y esto se refleja en los instrumentos que se utilizan.

- Rítmicos: Batería y contrabajo.

- Melódicos: Piano, trompeta, saxofón, trombón y banjo o guitarra.

Hoy en día en el jazz se utilizan multitud de instrumentos.

Las agrupaciones son muy variadas. Pueden ir desde un instrumento solista a bandas de cincuenta músicos. Las más comunes son el trio de batería, bajo e instrumento melódico. El cuarteto formado por batería, bajo, piano o guitarra e instrumento de viento, convirtiéndose este en ocasiones en quinteto con la colaboración de algún instrumento melódico mas, y las famosas big band, formadas por sección rítmica y sección de vientos con saxos, trompetas y trombones.

Estilos, características y músicos más importantes:

Ragtime: Año.1900

La característica principal de este estilo es que es un estilo pianístico surgido en Saint Louis. Este esta basado en la superposición de un ritmo regular tocado con la mano izquierda, y un ritmo sincopado en la mano derecha. Los músicos más importantes fueron el pianista Scott Joplin (*The Entertainer*) y la cantante Bessie Smith.

New Orleáns: Año. 1910.

Esta ciudad fue la cuna del jazz. El pianista Jerry Roll Morton fue el precursor de este estilo. Era un estilo que mezclaba la música de pasacalle y el ragtime. Había improvisaciones colectivas. Los grupos de jazz comenzaron a emigrar a otras ciudades como New Cork o Chicago, después de la clausura del barrio Storyville, donde confluían la prostitución, el contrabando portuario y el jazz.

Los músicos mas destacados fueron Buddy Bolden (Cornetista) y Jerry Roll Morton. (Piano).

Chicago. 1920.

Como característica principal en esta época es que comienza a aparecer la figura del solista. Las improvisaciones comienzan a estar en manos del solista con un fraseo más elástico y comienza el inicio del esplendor de las grandes orquestas.

Los músicos más destacados de esta época serán los directores de las grandes orquestas como son las de King Oliver y Jerry Roll Morton, con Louis Armstrong como solista. También destacara el trompetista Bix Beiderbecke. Y las orquestas de Paul Witheman y la de Fletcher Henderson con los solistas Rex Stewart (trompeta) y Coleman Hawkins (saxo). Finalmente la orquesta de *Duke Ellington*, que será una de las más reconocidas.

Swing. 1930.

El crac económico de 1929 aparta a muchos músicos de los estudios y escenarios. Esto conlleva un desplazamiento de los músicos a Europa. Son los años grandes de los *Hot Clubs* (salas de concierto) y de las grandes orquestas de swing. El swing se convierte en una moda. Las big bands serán las grandes protagonistas del panorama del jazz, donde caben destacar las de *Count Basie*, *Duke Ellington* y las formadas por músicos blancos de *Benny Goodman* o *Glenn Miller*, parte de las ya existente de la década anterior. A este estilo se le conocerá como “*mainstream*” (corriente principal). De estas orquestas emergerán una multitud de solistas y cantantes. Entre estos solistas destacaremos a los pianistas *Art Tatum* y *Fats Waller*. El saxofonista Lester Young y el contrabajista John Kirby. En Europa el guitarrista Django Reihardt y el violinista Stephane Grapelli fundaron el Quinteto Hot Club de Francia. Dentro de las cantantes destacaran *Billie Holiday*, *Ella Fitzgerald* y *Sarah Vaughan*.

Bebop.1940. El jazz tras la II Guerra Mundial.

En 1941 los Estados Unidos entraron oficialmente en guerra (7 de diciembre del 41, *Pearl Harbor*). Muchos músicos se ven obligados a vestir el uniforme y a colaborar en las bandas militares, o grabar discos destinados al esparcimiento del ejército. La influencia de la guerra en la vida de los músicos y las ansias de

innovación de los más jóvenes contribuyó a una profunda renovación del jazz. El Bebop se caracteriza por ser una vuelta a los orígenes. Se interpreta y explota la tradición mediante exploración de nuevas armonías, ampliación de registros y esgrimir todos los recursos rítmicos posibles. El papel del solista es primordial en esta época. La cuna de este estilo será el club *Minton's Playhouse*.

Los líderes indiscutibles serán el saxofonista alto Charlie Parker y el trompetista *Dizzy Gillespie*. A estos dos músicos se le atribuye indiscutiblemente la creación del bebop. Otros músicos que destacaran serán el pianista Thelonius Monk el contrabajista *Charles Mingus* y el trompetista *Miles Davis* y las cantantes Ella Fitzgerald, Billie Holiday y Sarah Vaughan.

Años cincuenta: bebop, cool y rhythm and blues.

Por un lado algunos músicos blancos como Chet Baker, rehuyeron del lado más explosivo del bebop y adoptaron un toque más lírico. A esta corriente se le conocerá como cool jazz. Los dos músicos a los que se les atribuye la aparición de esta corriente serán Miles Davis y el pianista blanco Gil Evans. Por otra parte Max Roach, y su grupo los Jazz Messengers, y las agrupaciones del saxofonista Sonny Rolling o Charles Mingus proseguirán innovando con el bebop en su vertiente más frenética e endiablada.

Mientras tanto el rhythm and blues, alcanzaba un desarrollo imparable gracias a figuras como Ray Charles, Louis Jordan o Chuk Berry. Otra de las grandes figuras e indiscutible músico importante será el saxofonista John Coltrane, el cual se considera uno de los mas revolucionarios de la historia del jazz, y sobre todo debido a obras como "A Love Supreme".

Años sesenta: La "New Thing" (free jazz) y el soul.

Los movimientos políticos de los lideres Martin Luther King y Malcom X lograban el objetivo de la consecución de los derechos civiles que hasta entonces el racismo les había negado. Aparecen las grandes figuras del soul, y sobre todo James Brown. El soul venia del gossell, y James Brown lo convirtió en todo un espectáculo.

Aparecen los Rolling Stone o Eric Clapton, que hacen adaptaciones para el público europeo. En el jazz aparece la corriente “New Thing” o free jazz. Esta corriente es una radical alteración de los principios musicales que habían regido anteriormente la improvisación. En los años sesenta convivieron multitud de estilos. Los músicos que destacaran entre otros serán Ornette Coleman, Cecil Taylor y en la parte del blues el gran guitarrista B.B King.

Años setenta: Jazz-rock o fusión.

Todos los nuevos medios de comunicación cambiaron la música por completo, y esta se convierte también en un negocio. Aparece Jimi Hendrix, con su rock eléctrico. Los nuevos sonidos electrónicos potencian la evolución del sonido y la interpretación. Los músicos mas destacables serán el bajista eléctrico Jaco Pastorius y el teclista Joe Zawinul.

Años ochenta.

En esta década y se vuelve a recuperar parte del legado del jazz de los años anteriores y reaparecen figuras como Miles Davis. Uno de los músicos mas influyentes de esta época será el trompetista Wynton Marsalis. El jazz comienza a tener apoyo institucional, para pagar giras y conciertos y se puede decir que se internacionaliza la marca jazz llegando a un nivel de universalidad. A partir de esta década y hasta nuestros tiempos surgen multitud de estilos o nueva corrientes como es la Europea, y la lista de músicos que la comprenden es muy extensa. Se puede hablar de que el jazz pasa a ser la columna vertebral de las mezclas y misturas entre culturas musicales surgiendo así estilos como el jazz-flamenco en e España.

1.2. Programa del Recital

La elección de las composiciones elegidas para el recital, está basada en la cronología histórica de las corrientes más importantes existentes a lo largo de la historia del jazz, y con nivel creciente de dificultad, como ejemplo del desarrollo del estudio de la improvisación y creatividad en el jazz, incluyendo arreglos creativos y originales sobre alguna de las composiciones.

Programa del recital:

1. Este primer tema esta dividido en dos interpretaciones. La primera interpretación es fiel al estilo swing, y es un ejemplo de uno de los primeros temas al que un principiante podría enfrentarse, debido a que no es un tema complejo y es uno de los standards de jazz más conocidos del repertorio jazzístico.

La segunda interpretación es un ejemplo de cómo afrontar de forma creativa un standards, incluyendo algunos cambios armónicos y cambiando el estilo de la interpretación.

SUMMERTIME I. (George Gershwin).

- Versión **swing clásico**. (Años 30)
- Ejemplo de un estándar para iniciación en la improvisación.
- Nivel principiante.

SUMMERTIME II. (Arreglo Joaquín de la Montaña).

- Versión moderna.
- Ejemplo de evolución creativa de un estándar clásico.
- Nivel medio/alto.

2. El segundo tema elegido es un “ Rhythm Change” compuesto por Charlie Parker, que fue una de las formas armónicas mas interpretadas en la época del Be Bop de los años 40, por ello que me parezca de suma importancia incluirlo en el repertorio, para conocer y estudiar este tipo de cambios armónicos.

MOOSE THE MOOCHE. (Charlie Parker).

- Rhythm change
- Ejemplo de una de las formas standar más importantes del jazz.
- Tema de **be-bop** (Años 40). Una de las épocas más importantes del desarrollo improvisativo dentro del jazz.
- Nivel medio.

3. El siguiente tema es un arreglo propio sobre la forma armónica de un “Rhythm Change” e interpretado a duo saxo y batería, como ejemplo de un estudio para adquirir articulación y lenguaje mas moderno, basado en el ritmo y estilo funky.

EVORA 3.0. (Joaquín de la Montaña).

- Estudio creativo sobre un rhythm change.
- Ejemplo de estudio para adquirir lenguaje, articulación y ritmo.
- Estilo **Funky**.
- Nivel alto.

4. Este tema es composición original de Pedro Calero, pianista del recital. Este tema lo incluyo como ejemplo del jazz modal de los años 50, que desarrolló con maestría el trompetista Miles Davis, al que se le atribuye el nacimiento de este estilo. En este tipo de temas el nivel de improvisación es medio/alto, ya que para afrontar temas de esta índole hay que tener adquirido un lenguaje bastante amplio, ya que los bloques armónicos son muy extensos, y el desarrollo del solo se vuelve más complicado.

OSTINATO (Pedro Calero).

- Jazz modal.
- Época del **Cool Jazz**. (Años 50).
- Nivel medio/alto.

5. La siguiente composición esta dividida en dos interpretaciones. La primera interpretación es el ejemplo para la audición del tema original y poder observar los cambios incluidos del arreglo propio en la segunda interpretación, basado en el estilo de free jazz y que requiere un alto nivel de lenguaje y recursos improvisativos. Este tema refleja sin duda el estilo de los años 60, de mano del saxofonista Wayne Shorter.

YES OR NO I. (Wayne Shorter).

- Exposición del tema en forma original. (para oír versión original)
- Jazz de los **años 60**.
- Nivel medio/alto.

YES OR NO II. (Arreglo Joaquín de la Montaña).

- Interpretación y visión creativa sobre el tema original.
- Solos sobre armonía libre. (**Free Jazz**).
- Nivel alto.

6. Este último tema es el ejemplo del nivel creciente del recital, donde se incluye este tema en el que mezcla compases compuestos y una forma menos estándar que los anteriores. La dificultad es alta debido a su forma irregular y los cambios rítmicos de la composición siendo un reflejo del jazz actual.

PERE (Ed Simon).

- **Jazz actual**
- Estilo latin jazz fusión.
- Mezclas de compases: 6/4. 5/4. 4/4.
- Nivel alto.

1.3. John Coltrane y “A Love Supreme”: Analisis de Improvisación

La palabra interpretar quiere decir comprender o traducir de una nueva manera o diferente, a la que el autor nos expone. La relación entre el interprete y la interpretación están intensamente ligadas, ya que esta relación estará sometida a muchas condiciones y situaciones. De aquí que debemos entender que las formas de interpretar cambian y mudan constantemente, debido a nuevos recursos técnicos, harmónicos o mejoras de la mecánica de los instrumentos.

Normalmente entendemos como interpretación, y sobre todo en el ámbito de músicos interpretes, que interpretar es reinterpretar o descifrar aquello que el autor intentó plasmar en una partitura, intentando ser lo mas fiel posible a su idea principal, sin llegar a desvirtuar esa idea, porque si fuera así, es posible que nos estuviéramos alejando demasiado, de la verdadera interpretación. Sin duda interpretar conlleva una responsabilidad adquirida casi sin quererlo. A la hora de interpretar debemos ser fiel a la obra, pero hemos de interpretar de una forma mas o menos libre, para que de esta forma, los interpretes adquieran su personalidad inconfundible cuando los escuchamos tocar una obra.

Sin duda alguna, hay tantas formas de interpretar una partitura como músicos existen. Los intérpretes, aunque tienen cierta libertad al interpretar, han de mantener ciertas reglas a la hora de interpretar una obra, por consiguiente el intérprete debe tener mucha información sobre las obras que va a interpretar, como es el estilo, la época en la que fue compuesta, si la obra es original para su instrumento o no, la forma de picar, de ligar, de frasear. De la libertad del intérprete depende una buena interpretación de una obra. Por ejemplo dos intérpretes pueden tocar la misma obra de un mismo autor, y utilizar un diferente picado, o diferente expresión para tocar la obra. Aunque sea así, finalmente siempre habrá unos rasgos casi iguales en sus interpretaciones, ya que de alguna manera u otra estarán sujetos a la fidelidad de la idea del autor.

¿Pero y si la interpretación de una obra dependiera de una total improvisación a partir de una sola idea?. ¿Lo llamaríamos improvisación o interpretación?. ¿O improvisación de una interpretación?. Pues bien. Si esta situación puede acontecer en alguna obra, yo creo fielmente que acontece en la obra maestra de jazz de John Coltrane “ A love supreme”. Sin duda esta obra es una plegaria al amor supremo o a Dios. Sobre esta característica Kahn(2002) subraya:

“ A Love Supreme” agarra el listón y lo lanza hacia el cielo(...) abre la puerta a un reino en el que el análisis de los detalles específicos corre el riesgo de parecer poco serio, en el que la discusión del poder divino se convierte en un esfuerzo insincero y rutinario” (p.30).

Coltrane por esta época vivía una vida un poco atormentada, siempre por el motivo de las drogas y demás avatares. Coltrane se refugió en su casa con su familia. La mujer de Coltrane cuenta que se encerraba en el altillo de la casa y no salía en días, en busca de su nueva música. Coltrane intentaba conectar de nuevo con Dios. El recordaba como de pequeño sentía esa unión, y por entonces él se sentía lejos de Dios, del amor supremo. Él intentaba de esta manera volver a conectar con lo espiritual, con lo religioso, con todo aquello que le recordaba su bienestar de niñez.

La obra se divide en cuatro partes:

1ª Acknowledgement (reconocimiento)

2ª Resolution (resolución),

3ª Pursuance (perseverancia)

4ª Pslam (salmo).

Descripción de cada parte:

1ª Acknowledgement. (El reconocimiento). Es como bien reza su título, el reconocimiento de su devoción al Dios todopoderoso. Esta primera parte se basa en un bajo definido junto con la batería, para al final ser cantado a tipo de Mantra por Coltrane la melodía de A Love Supreme.

2ª Resolution .(La resolución). Sería algo así como la “resolución de los pecados”, cosa no bien precisa al fin y al cabo. Sin duda aquí resalta la improvisación colectiva del grupo, pudiéndose escuchar en algunos momentos toques de estilos hindúes .

3ª Pursuance. (La perseverancia). Podría traducirse como “el tipismo del jazz lo dejamos para luego, primero la alabanza al supremo”, entonces viene aquí la perseverancia como punto de encuentro divino alejando se algo bastante de la típica estructura jazzera, es un sinfín del altibajos de lo mas exquisito que se pueda escuchar. Pieza larga duración y que pareciera haber sido concebida a medida del también exquisito baterista Elvin Jones.

4ª Pslam. (Salmo) . Es el encuentro con Dios. Como si fuera un tipo de oración diaria al Padre todo poderoso. Trane traduce esta oración en una bella poesía musical.

Acknowledgement

(Part I)

By John Coltrane

Free Time

N.C.(F#sus2)

Tenor sax

Medium Latin ♩ = 118

N.C.(Gm7)



loco

5

8va

loco

8va

This page of musical notation consists of ten staves of music in B-flat major. The notation is highly technical, featuring numerous ornaments (trills, mordents, grace notes) and complex rhythmic patterns. Key markings include:

- Staff 1: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 2: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 3: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 4: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 5: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 6: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 7: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 8: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 9: Trills, mordents, and grace notes.
- Staff 10: Trills, mordents, and grace notes.

Technical markings such as *8va*, *(8va)*, and *loco* are used to indicate octave shifts and non-standard fingerings. The piece concludes with a final flourish on the tenth staff.

Musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and technical markings such as *8va*, *(8va)*, and *loco*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4.



Fig 1. Partitura del solo de Coltrane sobre el primer tiempo de "A Love Supreme"
 (Fuente: <http://es.scribd.com/doc/51371786/John-Coltrane-Solo-Transcriptions>)

Sin duda alguna, esta obra y su interpretación podríamos decir que es una gran improvisación a partir de varias ideas melódicas. En este caso, en el primer tiempo, todo el desarrollo interpretativo, gira en torno a la idea rítmica del final, la cual le pone ritmo al canto del mantra de A Love Supreme.



Fig 2. Celula motívica desarrollada por Coltrane en el solo.(Fragmento extraído del solo expuesto anteriormente).

En primer lugar comienza con un "Gong". Este primer golpe de Gong, bien nos recuerda a la apertura de las puertas de cielo. Coltrane comienza una llamada o una especie de conversación con ritmo de semicorcheas y tresillos, para dejar al

bajo y la batería exponer la idea principal del primer tiempo que he expuesto anteriormente. Kanh (2002) describe el inicio de este tiempo:

Elvin Jones se inclina a la izquierda y , golpeando un gong chino, abre el disco con un toque etereo y exotico. “ es la señal de que algo diferente va a ocurrir”, observa Ravi Coltrane. “ No oyes es instrumento en otra parte ni en ninguna grabación de john Coltrane.(p.175).

Durante 15 compases el bajo y la batería preparan el aura para la improvisación de Coltrane sobre un ritmo afro latin. Coltrane comienza con poca carga ritmica recordandonos el principio, para mas tarde ir cargando ritmicamente la improvisación sobre G-7. Hemos de darnos cuenta que durante todo el tiempo de la improvisación esta presente el motivo ritmico del mantra de A Love Supreme.

Sobre el concepto improvisativo el pianista de la grabación Tyler comenta:

John decia muy poco sobre lo que queria. Si queria añadir algun aspecto concreto en la musica o como queria que se tocara, lo decia. Creo que esto es muy importante, porqu se trataba de una improvisación del momento, musica interpretada con honestidad, sin que tuviera nada de pretencioso. En el caso de “A Love Supreme”, de hecho se trataba de temas, pero la estructura misma era muy limitada. Una simple linea melodica y no muy extensa. (p.168).

Podemos observar como durante todo el solo el motivo basico que manda sobre toda la forma ritmica, es el motivo ritmico del bajo sobre G-7, y como Coltrane va disfigurando la formula ritmica. Pero aunque sea asi, tenemos todo el tiempo la sensación de estar escuchando el mantra, todo el tiempo.

Finalmente Coltrane va relajando el solo, para llegar a la celula ritmica principal, y terminar cantando la oracion o mantra de A Love Supreme.

Aunque en la partitura del solo no esta indicado, si escuchamos este primer tiempo de la obra podemos observar que Coltrane interpreta normalmente las frases con grandes ligaduras y con una actitud casi de locura.

1.4. Desarrollo de la Improvisación y Creatividad en el Jazz

Desde su nacimiento entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX el jazz se ha caracterizado por ser un estilo musical cargado de improvisación. Pero si bien este hecho es cierto, también lo es que la improvisación y la creatividad en el jazz ha ido sufriendo cambios durante su historia, y que en algunas épocas ha habido mas carga improvisada y en otras menos. Berendt (1998) aporta y afirma la siguiente idea sobre la improvisación en el jazz:

En efecto, se ha improvisado en toda la historia del jazz, desde Nueva Orleans hasta el surgimiento de la vanguardia, según las mismas técnicas y los mismos métodos con los cuales se improvisaba en la antigua música europea, a saber, con ayuda de “estructuras armónicas” (que sin embargo, en el free jazz llegaron a ser tan “abiertas” que apenas puede decirse que sigan siendo estructurales. (p. 268).

Como pone de manifiesto Berendt (1998), desde el comienzo el jazz se creó a través de la improvisación, pero también los abordajes sobre formas y armonías han sufrido cambios durante su trayectoria, como sugiere Berendt(1998) al decir que al principio las formas eran mas o menos nítidas y que en la época del free jazz eran totalmente “caóticas” o sin estructuras fijas.

En el más amplio sentido de la palabra , improvisar quiere decir crear en el momento algo inédito o nuevo, pero la palabra improvisación en el jazz compendia a tres figuras ; “ Un músico de jazz que ha creado un solo, es simultáneamente improvisador, compositor e interprete”. (Berendt. 1998., p. 273).

Berendt(1998) sugiere seis puntos para resumir las características improvisación en el jazz:

1. Una re improvisación es tan legitima como una improvisación.
2. Lo improvisado solo puede reproducirlo quien lo ha producido; nadie mas.
3. Lo improvisado y lo re improvisado son una expresión personal de la situación de quien improvisa o re improvisa.

4. Para la improvisación en el jazz deben juntarse en uno solo el improvisador, el compositor y el interprete.
5. Dado que el arreglista pertenece al punto anterior, su función se distingue exclusivamente por su técnica y por su oficio de la del interprete que compone en forma improvisad; el arreglista escribe, también cuando lo hace para nosotros, a partir de la experiencia de la interpretación una composición improvisada.
6. La improvisación, en el sentido de los puntos primeros y quinto, es indispensable en la música de jazz; la improvisación, en el sentido de una completa falta de preparación y de una espontaneidad ilimitada, puede darse, pero no es imprescindible. (p.276).

Hablar de la improvisación en el jazz por tanto es hablar de su desarrollo durante las épocas. Sin duda el jazz nació desde la improvisación, pero en sus primeras décadas y hasta aproximado finales de los años treinta, y no digamos en la época del be-bop, la improvisación no pasó a tener un papel importante. En las primeras décadas del jazz, los músico estaban muy atados a los arreglos musicales, y normalmente las partes improvisadas estaban escritas, por tanto se repetían con normalidad. “ De aquí que muchos de los grandes improvisadores- y a la cabeza de todos Louis Armstrong- exigieran siempre el arreglo”. (Berendt. 1998., p. 277)

A principios de 1900, y con el surgimiento del jazz, se puede decir que el estilo es un estilo totalmente pianístico, con Jerry Roll Morton a la cabeza. Pero en este estilo las improvisaciones acababan por ser fijas y repetibles, y comenzaban a formar parte del tema. Aproximadamente y hasta la década de los años treinta, los músicos no tenían grandes espacios para la improvisación espontanea, personal e inédita. Los solos eran normalmente improvisaciones conjuntas, y sobre todo en las agrupaciones con instrumentos de viento como eran las bandas de Dixieland, que coparon el estilo jazz en la década de los años veinte. Berendt(1998) expone:

King Oliver, Jelly Roll Morton, Clarence Williams, Louis Armstrong, crearon en sus conjuntos improvisaciones fijas y repetibles, con la que pusieron a prueba la eficacia de sus músicos. Se ve aquí la continuidad entre improvisación y arreglo. Lo que ya se improvisó ayer quizá sea mañana un arreglo fijo. (p.278)

Por lo que podemos afirmar que muchas de las músicas que se hacían, nacían de la improvisación pero mas tarde se convertían en parte obligada de la música, por lo tanto perdía esa frescura o espontaneidad que caracteriza a una improvisación.

En estos primeros años la improvisación y la creatividad de los músicos a la hora de tocar los temas estaba muy reducida. Si es cierto que contaban con partes abiertas a la improvisación, pero muy limitadas. George Ball(Berendt.1998, p. 278) cuenta como trabajaban los New Orleans Rhythm Kings- la banda de Dixieland de mayor éxito entre 1921 y 1925.

Primero establecía las partes que debía tocar cada músico; después introducía esquemas de improvisación, aunque todavía muy sencillos; y finalmente incorporaba una base rítmica regular.(...) Elmer Shoebel hacia innumerables ensayos en los que literalmente adiestraba a la gente para que aprendiera las partes que hoy llamaríamos arreglos...los músicos se veían obligados a aprendérselo de memoria.(p.278).

Por tanto podemos afirmar que la actividad improvisada durante las primeras décadas del jazz era limitada y en muchas ocasiones establecida, por ello conforme el estilo fue progresando y desarrollándose, la improvisación individual fue tomando un papel mas relevante, como sugiere Berendt (1998):

Charlie Parker, Miles Davis y John Coltrane, mas aun luego Albert Ayler o Marion Brown, asi como otros músicos de free jazz, exigen una libertad improvisadora que nunca poseyeron por ejemplo King Oliver, Louis Armstrong o Bix Beiderbecke en los momentos culminantes del jazz tradicional. (p.279)

Llegada la década de los años treinta es la época de las big bands o grandes bandas de jazz, conocida como la época del swing. En estas bandas prevalecía mas el arreglo que las improvisaciones, aunque ya comenzaba a abrirse mas el panorama y los espacios para la improvisación de los solistas, que mas tarde serian los precursores del be-bop, el estilo de los venideros años cuarenta en el que prevalecería las improvisaciones por encima del arreglo. Podemos decir que la época del swing es una mezcla de la importancia de los arreglos y de las improvisaciones de los solistas de cada banda, que cada vez tenían mas peso e

importancia en las bandas. Berendt (1998) hace un acercamiento entre la importancia de los arreglos y solistas, y afirma:

Muchas veces se combinaban ambas tendencias: la de la gran banda y la del solista. El clarinete de Benny Goodman parecía mas brillante teniendo de fondo su gran banda. La trompeta de Louis Armstrong sonaba mucho mas plástica cuando era acompañada por la gran orquesta de Luis Russell, o por las de propio Louis, destinadas a grabaciones; y el sonido tenor de Coleman Hawkins o de Chu Berry fascinaba a menudo- por su contraste- con el sonido de la banda de Fletcher Henderson. (p. 42)

Llegados a la década de los cuarenta, el panorama en torno a la improvisación y su papel en la música cambia por completo. Si hasta ahora los arreglos y las improvisaciones grupales obtenían todo el protagonismo, en el be-bop será la improvisación la que cope todo el protagonismo del jazz, pasando a ser el papel del solista improvisador la parte mas importante. Sobre el papel de la improvisación en el be-bop Berendt (1998) :

Las improvisaciones quedan enmarcadas por el tema presentando al unísono al comienzo y al final de cada pieza, tocado ligeramente por dos instrumentos de viento, las mas de las veces una trompeta y un saxofón(Dizzy Gillespie y Charlie Parker son los arquetipos). Este unísono introdujo ya- desde antes de que los músicos empezaran a improvisar- un nuevo sonido y una nueva actitud. (p.45).

Después de los años cuarenta y con el estilo be-bop como protagonista, llegaría el cool jazz o cool bop. Sobre este nuevo estilo Berendt(1998):

Al terminar los años cuarenta, la “nerviosa intranquilidad y agitación del bop” fue remplazada cada vez mas por una expresión de seguridad y equilibrio . Esto se apreció por primera vez en la manera de tocar la trompeta de Miles Davis, quien, a los dieciocho años, tocaba en 1945 en el quinteto de Charlie Parker a la manera “nerviosa” de Dizzy Gillespie, pero que después comenzó a tocar de una forma equilibrada y cool.(p.48).

La improvisación individual sigue teniendo el mismo papel que en el be-bop, pero de nuevo resurge la importancia de los arreglos, y la orquesta. Aunque fuera asi, los músicos siguen improvisando con total libertad. Berendt(1998) expone el siguiente ejemplo:

Sin embargo, no puede dudarse de que precisamente Lennie Tristano y sus músicos improvisaban con gran libertad, y que la improvisación lineal se hallaba en el centro de sus intereses. De aquí que Tristano se anunciara a menudo como "Lennie Tristano and his Intuitive Music". (p.50).

Después del cool y hacia los años sesenta, surgirá lo que es posiblemente el estilo más libre e improvisado de todas las épocas del jazz, el free-jazz.. Este estilo romperá con casi todas las reglas establecidas en los anteriores estilos, sobre todo a lo que formas se refiere, ya que los standards dejan de tener protagonismo, y se implantan formas irregulares o músicas sin forma totalmente improvisadas. Las novedades que encontramos en este nuevo estilo las sugiere Berendt(1998) y las resume en cinco.

1. Una irrupción en el espacio libre de la atonalidad.
2. Una nueva concepción rítmica que se distingue por la disolución del metro, el beat y la simetría.
3. La irrupción de las "músicas del mundo" en el jazz, el cual se ve repentinamente confrontado con todas las grandes culturas musicales de la India a África, y de Japón a Arabia.
4. El realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos de jazz. El jazz fue siempre música de intensidad superior a la de otras formas musicales del mundo occidental pero nunca en la historia del jazz se puso tanto énfasis en la intensidad, en sentido tan extático, orgiástico, - en algunos músicos también religioso- como en el free jazz. Muchos músicos de free jazz se entregan en un verdadero "culto de la intensidad".
5. Una extensión del sonido musical, que invade el ámbito del ruido.

Posiblemente estemos ante el estilo de jazz más creativo, intuitivo y libre. La improvisación y la creatividad se vuelve la columna vertebral del estilo, no dejando casi espacio a los arreglos o a las formas regulares. Se vuelve casi por completo un estilo totalmente improvisado in situ, en el momento, casi sin preparación previa. La atonalidad toma armónicamente todo el protagonismo y el caos rítmico o

ruptura con los tiempos anteriores será la base del free jazz. Sobre estas características Berendt(1998) expone:

La evolución fue demasiada espontanea y no académica como para que el termino “atonal” pudiera utilizarse exclusivamente en sentido académico. No en vano muchos músicos de free jazz han expresado su desprecio formal por la música académica de escuela y por el vocabulario derivado de ella(Archie Shepp: “Donde me bastaban mis propios sueños me importaba un comino la tradición musical de Occidente”).(p.57).

Para los músicos de esta época que tocaban free jazz, estaba agotados todos los recursos que el jazz había ofrecido hasta entonces, en cuanto a las maneras de ejecutar y proceder, de desarrollos rítmicos armónicos y simetría métrica. Hasta entonces se había consolidado estereotipos y formulas desde hacia muchos años atrás, por ello los nuevos músicos buscaron un nuevo camino mas improvisativo y creativo para devolver al jazz la explosión y la espontaneidad con la que por ejemplo había surgido el be-bop en los años cuarenta. De una forma u otra el free jazz fue un resurgimiento o renacimiento dentro de la historia del jazz, dotándolo de nuevo de la frescura que siempre necesitaba para ser un estilo único. El critico neoyorquino Don Heckman dijo : “ Creo que durante toda la historia del jazz hay una tendencia, de crecimiento libre, en dirección a la liberación de la idea improvisadora de las limitaciones armónicas”. (Berendt.1998. p 56).

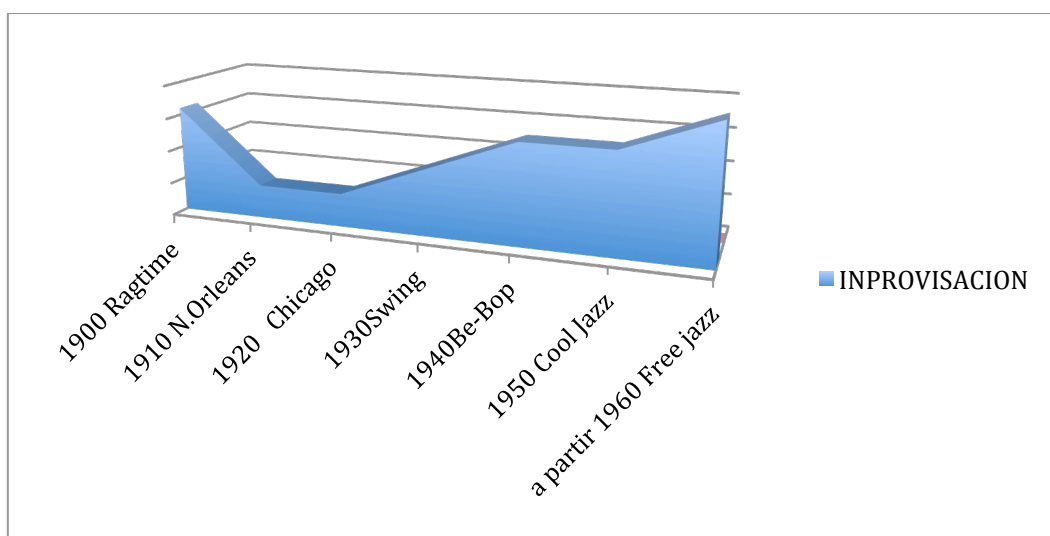


Fig 3. Grafico del desarrollo e importancia de la improvisación en las épocas del jazz. (Fuente propia).

1.4.1. Estudio Caso. Bernardo Sasseti; Ejemplo del Desarrollo Creativo

Hablar de Bernardo Sasseti, sin duda alguna es de hablar del jazz en Portugal, y no solo eso, sino de la música y el jazz actual portugués. Sasseti ha paseado por todo el mundo su obra y sobre todo la música portuguesa surgida en estas últimas décadas. Sasseti sin duda ha internacionalizado la marca Portugal por todos los rincones del mundo. Posiblemente sea de los pocos músicos portugueses que ha conseguido el tan ansiado reconocimiento y respeto internacional por parte de los coetáneos, y sin duda el lo consiguió. Posiblemente no fue su intención solo contar con la ovación y reconocimiento internacional o de la crítica del jazz, pero sin duda lo consiguió. Hablar de Sasseti en cualquier punto del mundo, y más en relación al lenguaje moderno del piano y del jazz, es ubicar rotundamente a Portugal y su música actual en el mapa.

A pesar de la influencia y la importancia de la obra y música de Sasseti en los últimos años, lamentablemente no existe mucha bibliografía sobre él. La información de este presente capítulo ha sido extraída de entrevistas y artículos sobre Sasseti que están publicadas en su web oficial.

No cabe duda que fue uno de los máximos exponentes de la música moderna en Portugal, y que el legado que nos deja, ha influido y está influenciando tanto a músicos portugueses como a otros músicos de todas las partes del mundo. Su obra ha traspasado fronteras, y ha quedado en la memoria colectiva de los músicos, no solo de los de jazz, sino de todos los músicos que aman la música.

Sasseti fue un músico que comenzó su formación clásica en el piano, pero más tarde su ansiedad de búsqueda y de experimentación le llevó a adentrarse en el lenguaje del jazz, del que ha sido muy sobradamente capaz de expresar para mostrarnos una obra soberbia, y el interior de un artista que sin duda ha sabido plasmar con creces la música de la que se alimentó, y hacerla crecer como lo ha hecho. Sin duda su actitud creadora y de experimentación, no solo le hizo buscar en la música sus inquietudes, sino que también fue reconocido por su música para

cine y su fotografía. Podemos decir por tanto que tenemos ante nosotros la figura, quizá sino el mejor y mas influyente, uno de los mejores artistas multidisciplinares que a dado el país luso en las ultimas décadas.

Los comienzos de Sasseti en el piano estuvieron ligado directamente a una tradición musical familiar, y sobre todo por la influencia de su hermano Francisco. El comenzó a estudiar con su hermano y con profesores de música clásica muy joven, y hablar de su elección por el jazz, es hablar de un temprano, irreverente e inquieto adolescente. El estudiaba en el piano formas clásicas u obras de los grandes compositores, pero siempre intentaba de hacerlo de una forma diferente e interpretándolas a su modo, y de una forma u otra esa forma de afrontar y entender la música clásica ya le estaba poniendo en el camino hacia el lenguaje de la improvisación, que luego un poco mas tarde descubrió de manos de Bill Evans en un disco que escucho a los doce años de edad. Por ello podemos quizá pensar que de una forma u otra no fue una mudanza repentina, sino que la música clásica y el lenguaje moderno convivieron en su música y vida durante un largo periodo de tiempo, e incluso hasta sus últimos discos. Su cambio hacia el lenguaje de la improvisación y el jazz, fue una necesidad personal de búsqueda de una cierta libertad que el clásico no le aportaba. Podemos afirmar por tanto que Sasseti a lo largo de su carrera no olvido la esencia formal de la música clásica, pero si en lo que a la sonoridad y la interpretación se refiere. Su forma de vivir irreverentemente y sin reglas se reflejó sin duda en su música. Por ello se dio cuenta que la música clásica no le aportaba el canal necesario para su búsqueda interna, y que imponía demasiadas reglas. “Necesitaba libertad para conseguir vivir en el medio de la música”.

Hacia 1983 B. Sasseti vivía en Lisboa. En este momento estudiaba piano clásico junto a su familia y a algunos profesores de piano. Por esa época ya estaba sonando en la radio el programa Jazz Magazine en RTP2. Fue en ese momento cuando comenzó a tener su primer contacto con el jazz, escuchando a músicos de jazz como el saxofonista Sonny Rollins. En un principio no conseguía descifrar aquel lenguaje y lo tachaba de “*confusión*”. Para el era muy difícil describir y

comprender esa maraña de notas. Finalmente otro día escuchó al pianista Bill Evans, que será el principal responsable de que Bernardo tomara la decisión de adentrarse en el jazz sobre todo porque el discurso melódico de Bill, se acercaba mas a la forma de entender el piano que Bernardo tenía por entonces, quizá mas cercano al lenguaje de la música clásica. Aquella época en Lisboa mayoritariamente se respiraba Fado y Bernardo necesitaba adentrarse y experimentar con nuevas corrientes, ya que quizá la música que estaba aconteciendo en Portugal no le ofrecía la libertad necesaria para desarrollar su discurso musical.

Después de escuchar en la radio a Sonny Rollins y Bill Evans comenzó a tener un sueño y una razón por la que estudiar piano. Para Bernardo fue el primer gran cambio en su vida y una elección casi obligada, y fue preciso que tuviera mucha determinación y voluntad para dar los primeros pasos en el mundo del jazz.

Llegado este momento a través de su padre Bernardo, conoció a la familia Moreira, que ya tenían una iniciación jazzística, y comenzó a buscar incansablemente del lenguaje del jazz y de la improvisación, a través de los discos que compraba poco a poco. Al principio comenzar a sonar como los pianistas que escuchaba era tarea difícil, pero comenzó a experimentar acorde por acorde nota tras nota y sonido tras sonido, porque no quería desistir de aquella música, y comenzaba a analizar solos de Bill Evans o Bud Powell. Sasseti estaba encontrando su medio y su camino para expresar su música y su espíritu.

Uno de los culpables de que Sasseti finalmente se introdujera de lleno en el mundo del jazz y abandonara la música clásica fue su profesor de piano Antonio Meneres Barbosa. El fue el culpable de que Sasseti respetara el piano y la música como lo hacía. “ Un día mas tarde, me encontré en la calle con mi profesor, y el me dijo; es el jazz,...es el jazz”. B. Sasseti.

Su objetivo fue entonces comenzar a transcribir e imitar a los pianistas de jazz, y copiar lo mejor posible las improvisaciones de las manos derechas, que es donde erradica la mayor parte improvisada en el piano. Aun así y teniendo en las manos los discos de jazz, no podía respirar las calles de New York y los clubs de Harlem, transformándose así en Lisboa en un “*cleptomúsico*”, en un verdadero aspirador de las

ideas musicales de los pianistas que escuchaba. Así fue como paso su adolescencia, devorando discos y transcribiendo a los grandes pianistas. En muchas ocasiones la gente puede pensar que se perdió su adolescencia, pero por el contrario Sasseti afirma que tomo la consciencia de lo que era el jazz y lo que gano con el.

Después de repasar sus inicios como estudiante de piano clásico, y adquirir la técnica que le permitiría desarrollar su discurso jazzístico, podemos pensar que el cambio que Sasseti experimento del clásico al jazz fue una necesidad personal de seguir experimentando sin unas reglas impuestas por las partituras y las obras de la música erudita, y que el jazz le ofreció la base y el espacio suficiente para desarrollar su inquietud personal y espiritual. Si bien fue así, podemos también demostrar que quizá fue un cambio radical en lo que concierne a la forma de estudiar el piano y enfocarlo hacia otros paradigmas y otros horizontes, pero que en su base y en su principio su música ha estado entre la libertad y la improvisación del jazz, y las formas y sonoridades del clásico, como por ejemplo podemos observar y escuchar en alguno de sus discos como es “Nocturno”, que bien puede recordarnos a los nocturnos de Chopin ya solo por su titulo, pero también en su forma y sonoridad. Por tanto quizá fue una transición no musical sino espiritual , sin realmente alejarse de una manera u otra de la música clásica.

El pianista Bill Evans fue el músico que despertó el interés de Sasseti por el jazz, por lo tanto es la primera y principal influencia sobre el, y mucho mas después de que Sasseti descubriera el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, que grabó junto a Bill Evans. Sasseti habla de que este álbum contiene aquellas cosas de los grandes compositores clásicos como son Shcubert, Shcumann o Brahms, y que en este álbum Bill reinventa el jazz. Sin duda alguna Bill será su primera y principal influencia, sobre todo al principio de su carrera como musico de jazz.

Mas tarde descubre al pianista pos-bop mas influyente de la historia Herbie Hancock, al que le atribuye la invención de los bajos continuos y notas repetidas obsesivamente para crear tensión melódica. Pero mas tarde y después de su paseo por el fraseo mas actual y moderno del jazz, da un paso a tras en el tiempo y comienza a beber de Bud Powell, uno de los grandes pianistas del be-bop. De este pianista Sasseti exprimió la mano izquierda de Powell, que es una de las características mas importantes y reconocidas de este pianista, y sobre todo en la formación de acordes de séptima,

contraponiéndose con su mano derecha con líneas melódicas en constante movimiento. Para Sassetti este pianista comenzó a ser el centro de la música jazz. Por tanto y hasta este momento podemos decir que Sassetti, adquiere sus primeras herramientas sobre el jazz de estos dos pianistas, y posiblemente en su música podamos observar la mezcla de la esencia de cada uno de estos pianistas, por una parte la sonoridad y forma pseudo-clásica de Bill Evans, y la formación armónica y melódica de Bud Powell.

Después de absorber todo el lenguaje que le ofrecían estos dos grandes pilares del jazz, comenzó a beber de todos los grandes pianistas de jazz. Creo que Sassetti comenzó a partir de este momento a ser un aspirador imparable de todo lo que sucedía en el piano jazz en cada momento, de aquí que podamos afirmar que rápidamente adquirió una madurez musical rápidamente, debido a que como el afirma en muchas entrevistas, le han influido todos los grandes, todos los grandes pianistas de jazz. A continuación expondré los pianistas que mas influenciaron a Sassetti, o los que bajo mi criterio creo que mas aportaron a su estilo. De lo contrario la lista podría ser infinita, debido a la actitud devoradora de Sassetti.

Otro de los grandes que le influyó fue Mc Tyner, pianista del cuarteto principal de John Coltrane. De este pianista adquirió el lenguaje y la exploración de escalas pentatónicas, que es una de las características principales de McCoy. Con el descubrió un nuevo discurso sonoro que nadie tenía hasta entonces. Mas tarde descubre la música de Thelonious Monk a través de sus temas originales e irreverentes, con el carácter humorístico en el que componía Monk. Quizá la influencia que este pianista arrojó al estilo de Sassetti esta mas ligada a la forma de componer que a lo que el piano se refiere. Recordemos que Monk es uno de los grandes compositores de jazz, y sobre todo porque sus composiciones rompían con las reglas y formas que quizá los “standars” de jazz imponían. Las composiciones de Monk eran muchas veces composiciones tipos suite o composiciones simplemente irregulares, casi sin una forma definida, cosa que hizo que a Monk se le reconozco uno de los vanguardistas dentro de la historia del jazz. Después de Bill Evans el pianista Lennie Tristano fue el que le despertó el interés por el trio clásico de piano, y adquirió también el rigor técnico y la sonoridad del piano sobre todas las cosas. Quizá hasta este momento muchos pianistas de jazz no se centraban en el sonido del piano, y Tristano fue uno de los que se preocupaban enormemente por la sonoridad.

Si hablamos de la importancia del trio de jazz, Sassetti descubrió a uno de los grandes que fue Oscar Peterson que reinventó la forma de interpretar las canciones del *american songbook*, dotándolas de una nueva dimensión sonora. Peterson destacaba sobre todo por sus dinámicas, y esto atraía Sassetti enormemente, quizá puede ser uno de los pianistas que influyeron más sobre Sassetti en relación con el concepto del silencio, aunque más tarde veremos que fue otro pianista el que influyó sobre él en este aspecto.

Cecil Taylor será otro de sus referentes. Sassetti describe la música de Taylor ardiente y humana, reflejada en las notas de un piano en todos sus colores, característica que bajo mi punto de vista contiene también la música de Sassetti. Sassetti se refiere a él como un pianista que le transporta a las ideas de compositores modernos como Bartok o Ligeti.

Después de estos pianistas existe una gran lista de músicos y pianistas de jazz que de una forma u otra influenciaron la obra de Sassetti, porque como ya he mencionado fue una gran aspiradora de todo lo que pasaba en el jazz. Entre esos otros músicos están; Paul Blay, Lee Morgan, Hank Mobley, Art Blakey e Horace Silver, Hank Jones, Kenny Dorham, J. Coltrane, Miles Davis, Edward Simon, Brad Meldau, Danilo Perez, Geri Allen, John Taylor, Mário Laginha y João Paulo Esteves da Silva entre muchos otros.

Después de toda esta lista de pianistas y músicos que influenciaron a Sassetti, he dejado para el final el pianista que creo que influyó en Sassetti sobre todo a lo que el silencio significó para él en su música. Este pianista fue Ahmad Jamal, ya que este pianista utilizaba mucho el concepto del silencio armónico y melódico, dejando grandes espacios entre frases improvisadas. También ese concepto lo podemos oír en temas de Jamal como son "Ponciana", que es un tema en el que se puede observar esos grandes espacios o silencios. No olvidemos que la obsesión de Sassetti ha sido siempre el concepto del silencio, y ha sido uno de los grandes hilos conductores que a nivel expresivo ha estado persiguiendo durante toda su carrera.

ETAPA	PIANISTA	APORTACION AL LENGUAJE DE SASSETTI
1ª Etapa. (Descubrimiento y primer contacto con el jazz)	Bill Evans	- Sonoridad Clásica. - Melodías mano derecha.
	Bud Powell.	- Composición de acordes. - Mano izquierda(ritmo armónico)
2ª Etapa. (Ideas compositivas y formación trio)	Mc. Tyner.	- Lenguaje pentatónico
	T. Monk.	- Composición. - Libertad formal.
	Lennie Tristano.	- Rigor técnico. - Importancia trio. - Sonoridad del piano. - Desarrollo motivico de células.
	Oscar Peterson.	- Dinámicas. - Sonoridad trio piano.
3ª Etapa. (Sonoridad, humanidad musical y silencio)	Cecil Teylor.	- Humanidad musical. - Colores en el piano. - Ligación a Bartok y Ligeti.
	Ahmad jamal.	- Relación con el silencio. - Espacio musical.

Fig 4. Cuadro resumen de influencias sobre Sasseti.(Fuente propia extraída del capítulo)

2. ANTECEDENTES, CARACTERISTICAS Y RASGOS MAS IMPORTANTES SOBRE LA IMPROVISACIÓN Y LA CREATIVIDAD

Desde los últimos años del siglo XIX, los diferentes campos implicados en la ciencia y pedagogía musical, nos han venido señalando la enorme importancia del desarrollo de la creatividad en la formación y educación de la persona, y de forma más precisa en lo concerniente a las actividades artísticas, como en este caso es la música. Aunque nos parezca difícil aceptar hoy, la creatividad no es un concepto moderno o contemporáneo, sino una cualidad y un valor con el que contamos la mayoría de las personas. El grado de creatividad de cada uno de nosotros, va a depender sobre todo de nuestro desarrollo desde las etapas infantiles, y de los factores externos, como son aspectos sociales o culturales, pero podemos hablar de forma generalizada que todos desde que nacemos somos seres creativos. Respecto a la creatividad Nachmanovitch (1993) expone:

No se puede hablar solo de un proceso creativo, porque las personalidades son diferentes y el proceso creativo de una persona no es igual que a la otra. En la lucha por la expresión de ser, muchos seres pueden ser expresivos. Cada uno necesita descubrir su propia manera de penetrar y atravesar esos misterios esenciales.

Todos tenemos el derecho de crear, y derecho a la realización y satisfacción personal. Pero no todo el mundo está dispuesto a ponerse delante de una platea sin ningún planteamiento, esperando que la Musa se manifieste. (p. 20)

Por tanto como sugiere Nachmanovitch(1993) podemos afirmar que la creatividad es una facultad con la que nacemos, y que hay personas que consiguen desarrollarla en mayor o menor medida según a las condiciones de educación a que hayan estado expuestas. De echo infinidad de pedagogos y expertos, y sobre todo actualmente, recomiendan incentivar y promover en la educación desde muy temprana edad la creatividad, no solo para un futuro desarrollo musical, sino para un crecimiento e impulso mental mas sano y eficiente en los niños.

Por otro lado la improvisación, como sugiere Alcalá-Galiano (2007).

Igor Stravinsky describe la composición como “una selectiva improvisación” subrayando la idea de que todo lo creado ha sido improvisado previamente (en el amplio sentido de la palabra). Por este razonamiento los grandes improvisadores están en posesión de tres facultades indiscutibles: “a) una gran técnica y dominio del instrumento, b) la habilidad para crear calidad musical) la destreza para dirigir la mente y que los otros dos factores puedan darse.(p. 31).

Sin duda alguna, y si nos fijamos en los ejemplos de los grandes compositores e improvisadores clásicos, la improvisación es una capacidad que se adquiere con el tiempo y el estudio , no siendo esta un don innato en el individuo. Podríamos decir por tanto que la creatividad es algo que traemos en nuestros genes, y que la desarrollamos o no a lo largo de nuestra vida, y que la improvisación es un lenguaje que se a de adquiere con cierto estudio y dedicación. Bajo mi punto de vista y de acuerdo con la idea que expone (Nachmanovitch.1993. p. 28) . “La improvisación, es apenas un momento. La inspiración, la estructuración

técnica y creación musical, la ejecución y exhibición delante de una platea ocurren simultáneamente, en un único momento en que se funden memoria e intención(...)e intuición(..). El hierro siempre esta caliente.”

Como sugiere Nachmanovitch la idea del momento de la improvisación, observamos que no solo se improvisa de una forma espiritual o emocional, sino que también hay que tener las herramientas necesarias de técnica, creación y conocimiento para la ejecución y realización de una improvisación, por tanto hemos de estar de acuerdo con la idea que para improvisar es necesario obtener el conocimiento técnico y teórico para poder desempeñar esta actividad creadora.

2.1. Descripción de la Improvisación y Creatividad

Sobre la improvisación y la creatividad podemos encontrar multitud e infinitas descripciones o definiciones sobre estos dos conceptos. A continuación propongo las siguientes.

Sobre la improvisación: “Creación de música en el trascurso de la interpretación”. (Scholes, 1984, p. 679) y sobre la creatividad: “Facultad de crear, aptitud para descubrir, para dar forma a lo inédito”. (DRAE¹. 2001).

Después de fijarnos en estas dos definiciones, podemos observar como de una forma u otra estos dos conceptos están unidos y relacionados entre si, ya que la definición de la improvisación utiliza la palabra “creación”, es decir; crear algo que no existe. Crear algo inédito, como bien expresa la definición de la creatividad.

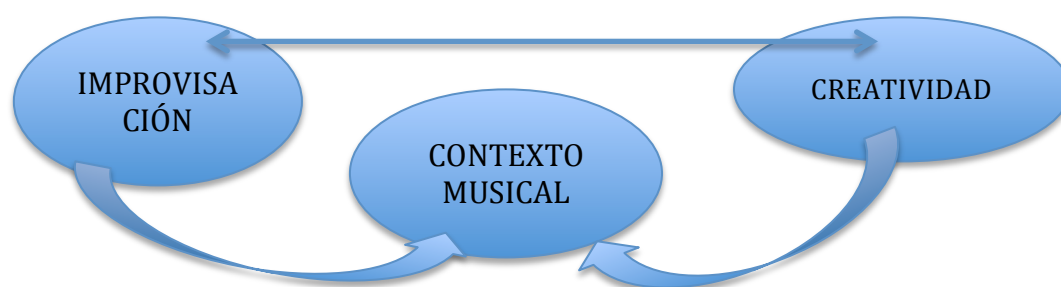


Fig.5. Relación en el contexto musical de la improvisación y creatividad.(Fuente propia).

¹ DRAE. Diccionario de la lengua Española.

² *Viola de Braccio*; nombre con el que se denominó en Italia a la viola de arco que se apoya en el

De acuerdo con Alcalá_Galiano(2007) esta relación se pone de manifiesto en lo que a la percepción y la idea sobre la composición se refiere.

Parece ser que en el proceso de la <composición> la clave está en la maduración y el perfeccionamiento de las ideas musicales. Aunque una idea parezca espontánea o inmediata, es seguramente la consecuencia de la constancia en el desarrollo de los proyectos del compositor durante muchos años. En la improvisación sin embargo, el autor o intérprete no tiene tiempo para pulir y perfeccionar su material, la primera idea es la que debe funcionar. Difiere del compositor, en cuanto que debe tomar las decisiones en lo que concierne a la estructura y dirección de forma inmediata. Tomando los modelos que le han sido facilitados a través de la cultura, debe adornar o rellenar con su creatividad inmediata las diferentes partes y de diversas maneras. El improvisador no puede constantemente revisar los detalles de estas o aquellas secciones en su trabajo, como realiza el compositor, solo se puede permitir, con las restricciones pertinentes de cada "forma", aportar su propio estilo para conseguir la unidad musical. (p.37).

Dada esta relación podemos decir que un individuo que ha desarrollado en mas medida su creatividad, es mas propenso a la utilización de la improvisación, ya que de una manera inconsciente y natural necesita de ella para sacar a la luz su libertad creativa, siendo el medio perfecto para realizarse y encontrar su propio camino e identidad artística.

Aun sabiendo de la reciprocidad e interacción de la improvisación y creatividad en el contexto musical, hemos de saber que la improvisación a lo largo de la historia ha estado ligada al área histórico-musical y de la interpretación mientras que la creatividad a estado ligada al campo del crecimiento personal, psicológico y a la pedagógico como nos muestras los estudios y métodos que existen hoy en día. Por lo tanto en los siguientes capítulos intentare desentrañar los rasgos y característica mas importantes de cada uno a lo largo de la historia de una forma individualizada para entender bien estos dos conceptos.

2.2. Antecedentes a la Improvisación Actual

Sin duda alguna intentar escribir una historia sobre la improvisación en la música, sería un trabajo muy extenso y pretencioso, ya que de una manera u otra la historia de la música a estado marcada por la improvisación, y por tanto no se podría separar o entender fuera de la historia de la música.

Lo que pretendo en este capítulo es describir los rasgos improvisativos mas importantes o relevantes en la evolución de la música a lo largo de la historia, y también constatar que la improvisación no es solo una cosa actual o que nació en el siglo XX de mano de las corrientes modernas o de estilos como el jazz, sino que desde el principio de la historia ha sido una herramienta fundamental para el desarrollo y evolución de la música. Se trata de mirar a vista de pájaro de donde viene la improvisación y como se ha desarrollado en la cultura y música occidental, y constatar que antes de que la música fuera divulgada con manuscritos, su difusión era totalmente de forma oral y la improvisación tenia un papel fundamental antes de que en la música se constituyeran las formas establecidas que hoy conocemos.

De acuerdo con Alcalá- Galiano(2007) a lo largo de la historia han existido corrientes que han contemplado en mayor medida la improvisación en su música, y por supuesto, han tenido una gran influencia en el trascurso de la música occidental. Nos referimos a las antiguas corrientes de Asia, África y las diversas culturas Orientales. Con esta premisa podemos deducir que la música se fue transformando a su paso del Oriente al Occidente, y que fue integrando los rasgos y características de la cultura de los pueblos mediterráneos por la que viajaba hasta llegar a nosotros. Por tanto veremos como la improvisación será fundamental en el desarrollo de nuestra música occidental. Burnett James en una entrevista sobre la improvisación en la música del jazz, Berendt(1998):

Hace 150 años , nuestros antepasados iban a un concierto para escuchar como Beethoven, Thalberg y Clementi improvisaban de un modo grandioso y brillante; todavía antes, iban a oír grandes organistas como Bach, Buxtehude o

Pachelbel...Nosotros, los de hoy, para tener un tipo parecido de goce musical tenemos que ir a escuchar a Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington y Luis Armstrong. Le dejare a usted que saque las conclusiones que puedan resultar de esta extraña circunstancia.(p. 267).

A pesar que creamos que la música occidental es solo música compuesta y con formas cerradas y estructuradas, no por ello podemos negar que también contiene elementos improvisativos o partes que no están estrictamente escritas, como son la ornamentación o la incorporación de cadenzas o bien la creación de partes establecidas como es en el caso de la fuga o variaciones.

El músico de jazz improvisa sobre armonías dadas. Lo mismo hacían J. Sebastian Bach y sus hijos cuando tocaban una chacona o una aria: improvisaban sobre las armonías que sustentan la melodía de una chacona o una aria, o adornaban la melodía dada. Toda la técnica de ornamentación, o sea, el adorno de una melodía, que había llegado a un gran florecimiento en la época barroca, existe también hoy en el jazz; esto puede apreciarse por ejemplo cuando Coleman Hawkins toca su famoso "Body and Soul". Y el *basso continuo*, el *organum* y el *cantus firmus* de la música antigua surgieron en primer termino para ofrecer una estructura a las improvisaciones y para facilitarlas, en el mismo sentido en que los jazzistas de hoy utilizan los acordes y la forma del blues para dar estructura a sus improvisaciones. Winthrop Sargeant habla en este contexto de la armonía como "principio estructural de control del jazz". (Berendt, 1998, p. 269).

Para muchos músicos la libertad no esta mas allá de la ciencia de interpretar algunos detalles de la partitura que bajo su criterio y modo de entender el compositor no detalló con exactitud, de aquí que en estos casos la improvisación este muy acotada y limitada y que dependa casi en su totalidad de la interpretación consecuente de lo que esta escrito en la partitura, que en la mayoría de los casos depende de la capacidad artística del músico para que sea brillante o no. Sin duda alguna a lo largo de la historia de la música occidental , la forma original de componer mas utilizada ha sido la de la improvisación y ha sido la responsable de las trasformaciones estilísticas y periódicas que han sufrido las formas musicales, siendo la tradición escrita la responsable de su conservación.

En efecto, se ha improvisado en toda la historia del jazz, desde Nueva Orleans hasta el surgimiento de la vanguardia, según las mismas técnicas y los mismos métodos con los

cuales se improvisaba en la antigua música europea, a saber, con ayuda de “estructuras armónicas” (que, sin embargo, en el free jazz llegaron a ser tan “abiertas” que apenas puede decirse que sigan siendo estructurales).

Por otra parte, desde el principio del siglo pasado, se ha ido atrofiando la improvisación en la gran música europea, a tal grado que hoy muchas veces ni siquiera los solistas mas sobresalientes son capaces de llenar con una improvisación las cadencias que todavía en muchos conciertos del romanticismo se dejan libres para ello. Hay un notable desequilibrio entre el hecho de que hoy todo concierto se mide con la piedra de toque de la “fidelidad a la obra”, es decir; que se ve si la obra musical se toca y se canta realmente tal como el compositor pudo haber tenido la “ intención” de que se tocara y se cantara y, por otra parte, la circunstancia de que cuando se reproducen, digamos, conciertos de Vivaldi o sonatas de Händel como ellos la escribieron, apenas se interpreta la escaída estructura de notas de lo que los compositores querían realmente expresar; y se pierde ante el exangüe ideal de la “fidelidad a la obra” toda la fuerza improvisadora y la libertad de la música de Vivaldi y Händel – como en general de toda la música barroca y pre barroca concebida como música para solistas. (Berendt, 1993, p. 268)

La improvisación como toda forma artística no deja de ser la responsable de como “ bajo cifrado”. En el siglo XVIII los músicos solistas realizaban cadenzas improvisadas que adquirirían tal sofisticación que compositores como Beethoven tuvieron que escribir en sus obras sus propias cadenzas para que estas no pudieran ser ejecutadas como una idea descabellada integrada dentro de su obra. A partir del Romanticismo y debido a la complejidad y dificultades técnicas de las obras de los compositores, hace que los interpretes se transformen en meros estudiosos y estos se conviertan en fieles transcritores de la partitura y que, alcanzar el virtuosismo por encima de otro cualquier objetivo o logro sea lo primordial.

EPOCA	ELEMENTOS IMPROVISATIVOS
E. MEDIA	- Jubilus. (Melisma litúrgico.) - Tropo. (Melisma.)
RENACIMIENTO	- Cantus Firmus. - Motete - Variaciones sobre bajos.
BARROCO	- Bajo Cifrado. - Acompañamiento no escrito para clave. - Tema y variaciones.
CLASICISMO	- Cadenzas. - Ornamentación melódica.

Fig 6. Ejemplos de los elementos improvisativos en algunas épocas importantes de la historia de la música.(Fuente propia).

A partir del siglo XX y con la aparición de objetos sonoros y los instrumentos electro-acústicos se transformaran los parámetros establecidos hasta entonces por la música tradicional; timbre, altura, duraciones etc., resultando así que el producto sonoro se vuelva aleatorio haciendo que el interprete adquiera una responsabilidad activa en el resultado de la obra. A demás de la música Contemporánea, surgen en la música popular multitud de músicas con un gran margen para la improvisación y la creatividad como es la aparición del Jazz en Estados Unidos o la emergencia del arte del Flamenco y El Cante Jondo en España.

2.3. Aspectos Cognitivos en la Improvisación

Sin duda alguna la palabra improvisación y todo lo que conlleva esta practica musical, provoca que nos tengamos que formular multitud de preguntas, y sobre todo en relación a nuestra parte neuronal o a los aspectos cognitivos que actúan cuando se esta desarrollando esta actividad improvisadora. Por ello muchos expertos estudian como funciona el cerebro de un improvisador, ya que éste está

sometido en cierto modo a una presión a la que por ejemplo no está sometido un compositor. El compositor a diferencia de un improvisador, tiene tiempo para madurar y perfeccionar sus ideas musicales y finalmente plasmarlas en una partitura, mientras que el improvisador se ve obligado en cierto modo a que su primera idea funcione de forma espontánea, despojándose de la revisión de los errores. Sobre la comparación entre la composición y la improvisación, de acuerdo con Alcalá- Galiano (2007) expone:

Parece ser que en el proceso de la <composición> la clave está en la maduración y el perfeccionamiento de las ideas musicales. Aunque una idea parezca espontánea o inmediata, es seguramente la consecuencia de la constancia en el desarrollo de los proyectos del compositor durante muchos años. En la improvisación sin embargo, el autor o intérprete no tiene tiempo para pulir y perfeccionar su material, la primera idea es la que debe funcionar. Difiere del compositor, en cuanto que debe tomar las decisiones en lo que concierne a la estructura y dirección de forma inmediata. Tomando los modelos que le han sido facilitados a través de la cultura, debe adornar o rellenar con su creatividad inmediata las diferentes partes y de diversas maneras. El improvisador no puede constantemente revisar los detalles de estas o aquellas secciones en su trabajo, como realiza el compositor, solo se puede permitir, con las restricciones pertinentes de cada "forma", aportar su propio estilo para conseguir la unidad musical. (pag 37).

A igual que los expertos científicos y cognitivos nos muestran en sus estudios como funcionan los sistemas neuronales y cerebrales en el proceso de la improvisación, esta actividad no deja de estar ligada de una forma u otra a la parte emocional o espiritual. Sthépane Grappelli sobre la improvisación:

La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro sobre el asunto, pero al final nadie sabe que es. Cuando improviso yo estoy en buena forma y como si estuviera medio durmiendo. Llego hasta olvidar que existen personas enfrente de mí. Grandes improvisadores son como sacerdotes; están pensando apenas en su dios. (Nachmanovitch, 1993, p. 17)

La palabra improvisación o su utilización, contiene en sí una parte misteriosa o ligada al subconsciente y a lo espiritual, del que muchos músicos conocidos o grandes improvisadores han dejado de manifiesto en artículos o en sus entrevistas.

Sobre esta visión o paradigma de la improvisación Berendt(1998) nos muestra el ejemplo de Miles Davis.

Miles Davis no fue en sus primeros tiempos un músico sobresaliente por lo que se refiere a su técnica trompetística.(...) En efecto, la fuerza espiritual de sus improvisaciones ha ejercido influencia no obstante que Miles ha tocado con frecuencia mal en el aspecto técnico; ha influido incluso en trompetistas que tocan una perfecta técnica mayor que la suya. (Berendt, 1998, p. 274).

Pero por otro lado los estudiosos en el área científica, como son psicólogos, etnomusicólogos o neurocientíficos entre otros, han realizado multitud de experimentos y estudios para comprobar como actúa nuestro cerebro en este proceso de la improvisación y que partes de el utilizamos cuando improvisamos.

A igual que desde que somos niños y vamos adquiriendo nuevas palabras de nuestro idioma, en la improvisación pasa algo muy similar, por no decir que el aprendizaje y la evolución en lenguaje y la improvisación son iguales. Cuando comenzamos ha hablar solo utilizamos pocas palabras y poco a poco cuando vamos escuchando mas palabras vamos repitiéndolas hasta que las vamos incluyendo en nuestro lenguaje propio de una forma natural. A igual que en el lenguaje en la improvisación podríamos decir que acontece el mismo echo o proceso. La improvisación y el control de la técnica para su desarrollo se adquiere con el estudio, aunque como ya veíamos antes, esta actividad creadora o creativa este ligado en el momento de la ejecución a algo espiritual o a lo emocional, muchos músicos y expertos también han demostrado que la capacidad de improvisar se adquiere con el aprendizaje de una base de conocimientos, como podrían ser aprender las formas y armónicas de un blues.

El etnomusicólogo cognitivo Aron Berkowitz (2010), explica:

An improvising musician, like the native speaker of a language, has acquired a musical competence able to be used for both comprehension and production. Thus, the study of the improviser acquires this productive competence can be compared to the process of

language acquisition, and the knowledge base acquired can be compared to that for language. (Berkowitz. 2010, p. 12)

Después de esta comparación que propone Berkowitz(2010) podríamos decir que, adquirir la capacidad de improvisar acontece de igual manera que aprendemos un idioma. A igual que vamos reproduciendo nuevas palabras en nuestro lenguaje después de escucharlas, es decir; por imitación, el improvisador iniciante al principio de su estudio, irá escuchando ideas y nuevas frases que irá combinando y utilizando de manera rutinaria, para después mas tarde combinar estas ideas de forma personal hasta hacer de esta acción algo que se realiza inconscientemente para la expresión de sus propias ideas musicales.

Por tanto y como sugiere Berkowitz (2010), podemos acreditar la idea de que la improvisación es el resultado del aprendizaje de las técnicas para tal actividad creativa, y que por tanto no es solo una cuestión de espiritualidad o creatividad incontrolada. Sobre este aspecto Duke Ellington afirmó: “Creo firmemente que no ha habido nadie que haya tocado dos compases dignos de escucharse sin haber pensado antes lo que iba a tocar”. (Clayton y Gammund, 1989, p. 151). Después de interpretar las palabras de Ellington, considerado uno de los mejores improvisadores y compositores de la historia del jazz, me parece muy acertada la idea de pensar que la improvisación requiere una gran preparación tanto técnica como de conocimientos para poder desarrollarla.

En 2008 Aaron Berkowitz y el neurocientífico Daniel Ansari realizaron juntos un experimento para averiguar que regiones del cerebro eran responsables de la creatividad en la improvisación. Para ello utilizaron la resonancia funcional magnética(fMRI) y describen en su estudio las regiones que se activan durante todas las tareas que requiere la improvisación, ya sea rítmica o melódica. Las regiones que Berkowitz(2010) describe en el estudio son:

The dorsal premotor cortex (dPMC) is involved in a wide variety of motor tasks, indicating a role in the selection and performance of movements. This region is probably more active in improvisation when compared to playing patterns and/or

playing with a metronome because improvisation involves both greater frequency of movement selection and greater complexity of chosen movement sequences.

The anterior cingulate cortex(ACC) has been shown to be involved in a number of different cognitive tasks, thus leading researchers to postulate general theories for its function such as monitoring conflict between stimuli or responses, unrehearsed movements, decisión- waking, voluntary selection, and willed action. (Pag.140)

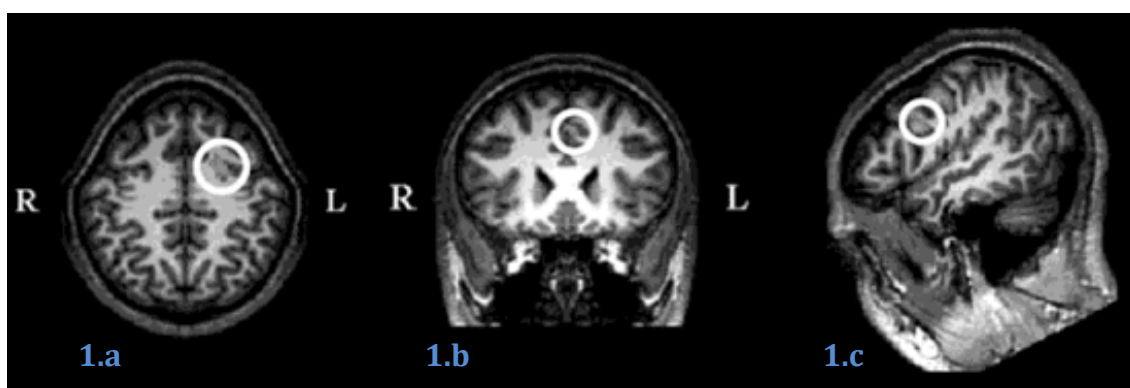


Fig 7. Fotografía del la regiones del cerebro.(Fuente: Berkowitz 2010.pag 139)

Definición de las regiones en el cerebro.

1.a. Actividad 1ª región Corteza Cingulada Anterior.(ACC)

1.b. Actividad 2ª región Corteza Premotora Dorsal. (dPMC)

1.c. Actividad 3ª región Circunvolución Frontal Inferior.(IFG/vPMC)

De acuerdo con el estudio realizado por Berkowitz (2010) se pone de manifiesto que cuando realizamos una actividad improvisadora el cerebro trabaja de una manera diferente a cuando realizamos otra actividad, activándose así ciertas regiones del cerebro que nos permiten crear un discurso improvisado.

En la improvisación como en cualquier tipo de interpretación musical, parecen establecerse elementos psico-neurologicos que funcionan de una forma casi automática cuando realizamos esta actividad creadora. Me parece muy acertada la teoría que el investigador Jeff Pressing realizó en 1948 y que Alcalá-Galiano(2007) expone :

1º. Complejas señales electroquímicas, pasan a través del sistema nervioso, muscular y/o endocrino.

2º. - Los Músculos, huesos, y tejidos que intervienen, ejecutan una compleja secuencia de acciones.

3º. Controles visuales, táctiles y propioceptivos dan la orden para que la acción se ponga en marcha.

4º. La música se produce mediante la voz o el instrumento.

5º. Los sonidos producidos por uno mismo, así como otros procesos auditivos son percibidos.

6º. Los sonidos percibidos son transformados en representaciones cognitivas y evaluadas como música.

7º. Posteriormente, un proceso cognitivo en el sistema nervioso central, genera el diseño de la secuencia de la acción siguiente y la dispara.

Por tanto los siete pasos establecidos obedecen a menudo a un modelo de procesamiento que comprende tres componentes: el comportamiento humano que tiene ciertas analogías psicológicas, mediante las cuales activa los órganos sensoriales; el sistema central nervioso que procesa y decide y el sistema muscular y glándulas, que mediante el sistema motor proyectan la acción. Según Pressing quiere dejar constancia con este estudio que los sujetos hábiles para la improvisación, mediante su estudio y práctica, desarrollan patrones generales de conexiones neuronales específicamente dirigidas al control motor en el acto de la improvisación. (Alcalá-Galiano, 2007, p. 38).

Queda plasmado en la idea que vuelca Nachmanovitch (1993), que sin duda alguna la improvisación ha sido a lo largo de los tiempos una gran herramienta para el avance, el desarrollo y la composición musical. En muchas ocasiones, y más actualmente se tiene la idea equivocada de que la improvisación solo ha estado ligada a la música actual del siglo XX, y hemos de ser conscientes que la improvisación tal y como la conocemos hoy, ha sido el resultado de un proceso muy prolongado que ha madurado a lo largo de los periodos musicales, para conocerla tal y como la conocemos hoy en día.

La improvisación es la forma más natural y más difundida de hacer música. Hasta el siglo pasado, era parte esencial de la tradición musical en Occidente. Leonardo da Vinci fue uno de los pioneros en improvisaciones en la *viola de braccio*.² (...) En la música barroca, el arte de tocar un instrumento a partir de un bajo cifrado, (...) recuerda al jazz

² *Viola de Braccio*; nombre con el que se denominó en Italia a la viola de arco que se apoya en el pecho o en el hombro para diferenciarlo de la *viola da gamba*.

moderno, en el que los músicos crean a partir de temas o cambios de acordes. En la época clásica, las cadenzas de violín, de piano y de otros instrumentos debían ser improvisadas- el ejecutante tenía que dar su toque creativo a la obra. Tanto Bach como Mozart fueron famosos como improvisadores libres, ágiles e imaginativos, y existen muchas historias conmovedoras o divertidas sobre sus experiencias en este campo. Cuando llegó a Viena, Beethoven se hizo popular como un sorprendente improvisador al piano, y más tarde como compositor. (Nachmanovitch,1993. P.19).

A partir de principios del siglo XX, y con la aparición de nuevas corrientes musicales modernas como es el jazz, queda de manifiesto la importancia que ha constituido la improvisación en la historia de la música, de sus estilos y corrientes.

Un rasgo de la improvisación es pues, evidentemente, aquello que se improvisó sobre un original y que, una vez improvisado, se repite en una forma que ha demostrado ser efectiva.

Este concepto de la improvisación es fundamental. Por el se ve claramente que lo improvisado queda unido a quien lo improvisó. No puede separarse de él y entregarse, pongamos por caso, por escrito a un tercero o cuarto músico para que lo toque. Si se hace esto, pierde su carácter y no queda más que la desnuda fórmula de notas.

Es aquí donde surge la diferencia entre improvisación y composición. La música europea, en tanto música compuesta, puede ser reproducida sin limitaciones por cualquier que posea la habilidad técnico-instrumental y la capacidad para captarla. El jazz solo puede reproducirlo quien lo ha producido. El imitador puede tener una técnica mejor o una superioridad espiritual, pero no puede reproducirlo: una improvisación jazzística es siempre una situación musical, emocional y espiritual.

El concepto de "improvisación" es así, *stricto sensu*³, impreciso. Un músico de jazz que ha creado un solo es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete. (Berendt, 1998, p. 273).

Quizá hoy en día la música no sería como es si el factor de la improvisación no hubiera sido el motor propulsor de esos cambios y de su desarrollo. Otro aspecto de la improvisación es que es considerado como una forma de comunicación musical a igual que la fala, es decir; cuando utilizamos nuestro lenguaje habitual para comunicarnos, y por tanto es una capacidad que se aprende y se desarrolla a igual que aprendemos desde que somos tan solo un bebé a decir nuestras primeras

³ *Stricto Sensu*; expresión latina que significa "en sentido estricto" o "en sentido restringido".

palabras, para poco a poco así, por imitación y repetición la capacidad de comunicarnos.

Cuando se habla de la improvisación, la tendencia es pensar en una forma libre de hacer música, teatro o danza; mas aparte de sus propias delicias, esas formas de arte son una puerta para una experiencia total en la vida cotidiana. Todos no somos improvisadores. La forma mas común de improvisar es la fala. Cuando hablamos y oímos , estamos recorriendo un conjunto de bloques(vocabulario) y reglas para combinarlos (gramática). Esos son ofrecidos por nuestra cultura. Mas las frases que construimos con ellas tal vez no hayan sido dichas nunca antes ni vayan ha ser dichas después. Toda conversación es una forma de jazz. La actividad de la creación instantánea es tan normal como para nosotros la respiración.(Nachmanovithc.1993, p.27).

asociar y encadenar nuevas ideas, en la que cada nueva idea da paso a la siguiente. Difiere de la composición en que las ideas son ejecutadas de forma efímera e inmediatas en el tiempo, en lugar de mantenerlas en la mente o reflejarlas en una partitura, adquiriendo así el carácter espontaneo y único en el momento de su ejecución. Sobre esta idea Alcala-Galiano(2007) aporta la idea que el compositor Igor Stravinsky mantiene sobre la composición, que piensa que es “ una selectiva improvisación”, subrayando el concepto de que todo lo creado ha sido improvisado anteriormente.

La improvisación, la composición, la literatura, la pintura el teatro, la invención, todos los actos creativos son formas de divertimento, el punto de partida de la creatividad en el ciclo del desenvolvimiento humano y una de las funciones vitales básicas”. (Nachmanovitch, 1993,p.49).

Teniendo en cuenta que los grandes maestros han sido considerados por los historiadores genios improvisadores podemos llegar a la conclusión de que han poseído facultades indiscutibles como son; una gran técnica y dominio del instrumento, la habilidad para crear calidad musical y la destreza para dirigir la mente. Por tanto hemos de ser conscientes que el arte de la improvisación ha de ser entrenada y estudiada, y que el factor mental es importantísimo para desarrollar una buen lenguaje improvisado.

Como ya avanzaba en la introducción , las biografías de los grandes maestros nos revelan que la improvisación era su medio para crear, como es el caso de Bach, Beethoven o Mozart entre otros. También tenemos constancia que durante el periodo barroco muchos acompañamientos para clave, no estaban expresamente escritos y que simplemente estaban esquematizados, lo que se conoce hoy en día

Segunda Parte

3. ACTITUDES PSICOLOGICAS Y PREPARACION PARA EL ESTUDIO

3.1. Aspectos Psicológicos en torno a la Improvisación y Creatividad

A principios del siglo XX se inicia la especialidad de la psicología que se dedica a estudiar los aspectos psicológicos en la música. “La Psicología de la Música es una de las especialidades de la Psicología que se inicia a principios del Siglo XX” (Lacárcel, 2003, p. 214).

Desde la aparición de esta rama de la psicología ha ido evolucionando en sus métodos y objeto de estudio. Podemos distinguir algunos de los campos de investigación, teniendo en cuenta que no son excluyentes:

A) Los que plantean unas bases psicofisiológicas y psicobiológicas, que consideran el efecto beneficioso de la música en una gran variedad de manifestaciones de la personalidad, la conducta y de los diversos trastornos.

B) Otros prefieren utilizar planteamientos más globalizados tales como condicionantes sociales, gusto musical, influencia de la música, el sentimiento musical, etc.

C) Existen los que centran su interés e investigación apoyándose en las diferentes teorías cognitivas y del desarrollo.

D) También aquellos que se ocupan de medir los elementos de la música, englobándose en lo que podemos llamar orientación psicométrica.

E) Los de tendencia conductista que, por su propia naturaleza, se ocupan del estudio del

aprendizaje y conducta musical basado en estrategias, principios y técnicas de refuerzos y recompensas. (Lacárcel, 2003. P. 214).

Sin duda alguna cuando hablamos de la relación entre música e individuo no podemos olvidarnos de la relación entre cuerpo, mente y espíritu y la relación del individuo, en este caso el músico, con la naturaleza y el medio social que le rodea.

La evolución de nuestro cerebro ha necesitado de miles de años para desarrollarse y poder crear los procesos perceptivos que hacen que podamos interpretar el mundo exterior de una forma acertada para poder adaptarnos a él. “Si no reflejara el mundo exterior correctamente, no podríamos modelarlo ni funcionar en este mundo. Aquellas personas que tienen graves enfermedades mentales o deterioro neurológico, no pueden adaptarse ni funcionar adecuadamente.”(Lacárcel.2003, p 215).

A igual que nuestro cerebro esta preparado para interpretar las señales externas, ha desarrollado un sistema para relacionar las señales o información auditiva, en este caso la música, de aquí que el cerebro utilice ciertas partes mas que otras para relacionar estas señales musicales, como expone Lacárcel (2003) existe una relación entre las diferentes zonas cerebrales y las características psicológicas de la música y la audición:

- La actividad sensorial de la música, estaría localizada predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas. Podríamos hablar del estadio de la predominancia rítmica. El ritmo afecta sobre todo a la vida fisiológica y con él se tiende a la acción. En educación musical lo estimaremos para activar y movilizar a los niños y niñas.
- El mensaje afectivo de la música lo localizamos en el diencefalo, zona profunda del cerebro asiento de las emociones. La melodía afecta a la vida emocional y afectiva y es el diencefalo el que recibe los motivos y diseños melódicos , adquiriendo éstos significación, despertando así todo un mundo interior de sentimientos y emociones.
- La actividad intelectual queda localizada en el nivel cortical. Es la música eminentemente armónica la que representa el mayor nivel de representaciones

intelectuales y, siendo éstas complejas, precisan de una actividad psíquica y mental más evolucionada y estructurada. (pag,216).

HEMISFERIO IZQUIERDO	HEMISFERIO DERECHO
Predominancia de Análisis Ideas Lenguaje Matemáticas Preponderancia Rítmica (base de los aprendizajes instrumentales) Elaboración de secuencias Mecanismos de ejecución musical Pronunciación de palabras para el canto Representaciones verbales.	Predominancia de Síntesis Percepción del Espacio Percepción de las Formas Percepción de la Música Emisión melódica no verbal (intervalos, intensidad duración etc.) Discriminación del timbre Función video – espacial Intuición musical Imaginación musical

Fig 8. Cuadro de las funciones cerebrales en los dos hemisferios.(Fuente propia).

Como observamos en este cuadro algunas funciones concretas se activan en diferentes hemisferios del cerebro, mientras que la actividad musical según Lacárcel(2003):

La música permite un equilibrio dinámico entre las capacidades del hemisferio izquierdo y derecho. Da lugar a un aprendizaje mucho más equilibrado y adaptado tanto al medio, como a las propias capacidades individuales. Dentro de esta individualidad, junto a la complejidad cerebral, consideramos a la música como uno de los elementos con mayor capacidad para la integración neurofuncional y neuropsicológica.(p. 217. 218).

El cerebro a lo largo de nuestros primeros años de vida, va desarrollando infinidad de capacidades , por tanto el cerebro crea un sistema referencial para descodificar toda la información que precisamos para desempeñar ciertas actividades, entre ella la música.

El desarrollo de las capacidades musicales, por lo tanto, depende del número de conexiones neuronales establecidas mediante las experiencias musicales vividas. Considero imprescindible insistir en la necesidad de una estimulación musical adecuada en los niños. Es indudable que la educación influye en el desarrollo del cerebro. (Lacaárcel, 2003, p. 219).

Por tanto cada individuo deberá modelar su propio “sistema referencial” a lo largo de sus primeros años de vida y sobre todo en la edad infantil.

De pequeños el sistema sensorial es inmaduro, el musical en nuestro caso. El Sistema Referencial se nos da desde el punto de vista de la biología, es un potencial y hemos de desarrollarlo, de lo contrario quedaría atrofiado. Es necesario informar a los educadores y planificadores de la educación, para que decidan con suficiente conocimiento de causa. Es fundamental educar desde una perspectiva psicopedagógica, científicamente. Después, fomentar el pensamiento original para pensar y decidir hacia dónde nos dirigimos. (Lacárcel, 2003, p. 220).

La actividad musical en el cerebro nos proporciona diferentes estados emocionales, y liga la parte mas natural o neuronal con la parte emocional o espiritual, consiguiendo ser una canalizadora de nuestros estados de animo o emociones en muchos casos. Considero muy acertada la idea que expone Lacárcel(2003) sobre la inteligencia emocional y la música.

La música considerada como arte, ciencia y lenguaje universal, es un medio de expresión sin límites que llega a lo más íntimo de cada persona. Puede transmitir diferentes estados de ánimo y emociones por medio de símbolos e imágenes aurales, que liberan la función auditiva tanto emocional como afectiva e intelectual. Escuchar y “hacer” música desarrolla la sensibilidad, la creatividad y la capacidad de abstracción o análisis. No sólo cumple una función estrictamente educativa cuando hablamos de aprendizajes musicales, sino que también cumple otros fines. Nos propicia a descubrir nuestro propio mundo interior, la comunicación con “el otro” o “los otros” y la captación y apreciación del mundo que nos rodea. (p. 221).

La “Inteligencia Emocional” es un conjunto de habilidades como el control de los impulsos, el entusiasmo, la perseverancia, la capacidad de motivarse a uno mismo, la empatía, la agilidad mental, etc. Es una forma de actuar con el mundo que tiene en cuenta los sentimientos. Esta inteligencia desarrolla y configura rasgos de carácter como la autodisciplina, la compasión y el altruismo entre otros, llegando de esta manera a sacar el mejor rendimiento posible al potencial intelectual y personal de cada uno.(p. 122).

Queda constatado científicamente que constantemente nuestro cerebro esta sometido a infinidad de elementos externos que provoca que seamos capaces de actuar de una forma u otra ante las actividades o retos que tenemos frente a nosotros. Sin duda alguna el cerebro y nuestro sistema referencial van a desempeñar un papel muy importante a la hora de atrevernos a superar nuevos retos o dificultades, como por ejemplo es comenzar a improvisar con nuestro instrumento o simplemente con la voz, cuando hasta ahora no lo habíamos hecho nunca. Posiblemente a la hora de adentrarnos en esta actividad improvisadora, nos bloqueemos y tengamos miedos o fobias. Lo mas normal entre los músicos es tener cierta fobia o miedo al error, y pensar que el compañero o el oyente va ha hacer una mala critica de lo que esta tocando o improvisando.

3.2. Superación de los Miedos y Barreras Psicológicas

Queda claro que constantemente nuestro cerebro esta sometido a infinidad de elementos externos que provoca que seamos capaces de actuar de una forma u otra ante las actividades o retos que tenemos frente a nosotros. Sin duda alguna el cerebro y nuestro sistema referencial van a desempeñar un papel muy importante a la hora de atrevernos a superar nuevos retos o dificultades, como por ejemplo es comenzar a improvisar con nuestro instrumento o simplemente con la voz, cuando hasta ahora no lo habíamos hecho nunca.

Posiblemente a la hora de adentrarnos en esta actividad improvisadora, nos bloqueemos y tengamos miedos o fobias. Lo mas normal entre los músicos es tener cierta fobia o miedo al error, y pensar que el compañero o el oyente va ha hacer una mala critica de lo que esta tocando o improvisando o que simplemente van a reírse o mofarse de el, en resumen; miedo al “fracaso”. Normalmente hay ciertos estímulos externos que a los músicos le afectan negativamente. Según Dalia (2004) los estímulos mas frecuentes son:

- Exámenes.
- Interpretar ante compañeros.
- Actuar ante cámaras de televisión o radio.

- Actuar para grabaciones.
- Ensayar en orquesta o grupo.
- Ser escuchado por “expertos”.
- Actuar ante determinada audiencia.

Esta conducta de autodefensa que el cerebro del músico expone ante ciertos momentos, son el reflejo de ciertas cosas ocurridas en nuestra infancia o adolescencia, y es posible que nuestro sistema referencial haya provocado en cierto momento mecanismos de defensa que teóricamente están enfocados a otras actividades o a momentos de peligro, y esas defensas se activen cuando nos sentimos en “peligro” , por ejemplo cuando nos enfrentamos a nuestra primera improvisación delante de otras personas. A mi juicio Dalia (2004) expone muy bien la diferencia entre estas conductas y cuando son beneficiarias o no para desempeñar ciertas actividades.

La mayoría de comportamientos que poseemos nos son útiles, necesarios para nuestra supervivencia y para solucionar algunos problemas con el medio en el cual nos desenvolvemos, además muchos de ellos van encaminados a hacernos mas felices, y andar por esta existencia con mas soltura y sin demasiadas complicaciones. Aprendemos a hablar, escribir, cocinar, conducir, leer, relacionarnos, amar...

Pero muchas veces, aunque no nos demos cuenta de ello, pues en ocasiones este aprendizaje ocurre de manera automática, aprendemos algunos comportamientos que nos son dañinos, y que nos pueden provocar malestar o problemas futuros. (p. 33)

Una de las reacciones mas comunes entre los músicos es el miedo y los nervios. Estas reacciones son reacciones adaptativas que posee el ser humano. “ El miedo es una de las reacciones mas adaptativas que posee el ser humano, y no solo en nuestra especie esta condición es funcional”(Dalia, 2004, p. 29). Sin ser conscientes nuestro cerebro y nuestro cuerpo reacciona ante una situación de peligro, cuando realmente no es así. ¿ Donde esta el peligro de fallar una improvisación, o no dar las notas correctas?. ¿ Quien decide que es lo que esta bien o mal?. Esta reacción de miedo esta estimulada por el pánico que el músico tiene al error, y de que los demás no acepten lo que el toca.

Los mecanismos de autodefensa que ha desarrollado nuestro cerebro a lo largo de nuestra existencia, han sido y son útiles cuando existe una amenaza real o

cuando nuestra integridad física pelagra, pero hemos de ser conscientes que arriesgar o en un momento dado, ser creativos y “ fallar” en nuestras primeras improvisaciones, no tiene nada que ver con un peligro real, sino de una cuestión de “aceptación social” o del grupo de personas que en este caso nos estén escuchando. “Nuestras “amenazas” hoy en día son mucho mas sutiles y “refinadas”, ya no pelagra nuestra integridad física sino mas bien nuestra economía, trabajo, situación social, autoestima”. (Dalia, 2004, p. 30).

Hemos de ser conscientes que en estas situaciones no es necesaria la activación de nuestro cuerpo, como si estuviéramos ante un peligro inminente. El cuerpo reacciona así automáticamente y en muchas ocasiones no podemos controlarlo, de aquí y movido por la vergüenza personal o el miedo a la critica de los demás, nuestro cuerpo se bloquea o nos ponemos nerviosos. Por este motivo y comprendiendo que son mecanismos que nuestro cerebro a aprendido, los iniciantes en la practica de cualquier actividad musical y en este caso de la actividad creativa e improvisativa, hemos de pararnos a pensar que debemos desaprender estas actitudes para poder afrontar el aprendizaje sin miedos. Sobre estos mecanismos Dalia (2004) expone:

No olvidemos este punto importante: son mecanismos que hemos aprendido a lo largo de distintas situaciones y que podemos “desaprender” si sabemos como proceder para conseguirlo. Es cierto que algunas personas hereditariamente son mas susceptibles a padecer trastornos de ansiedad, pero esto no quiere decir que sea así para siempre y que el problema forme parte de la persona como algo característico en ella, inamovible e incapaz de modificar.(p.32).

Ante esta situación de miedo al que el músico se expone en muchos momentos, hemos de tener en cuenta , como hemos referido anteriormente, que son mecanismos que se disparan automáticamente sin tener que necesitarlos realmente. Ante esta situación el músico ha de tomar una actitud positiva ante lo nuevo, lo creativo y lo improvisado, y controlar el miedo y las actitudes negativas. El músico ha de ser capaz de tener un criterio de racionalidad en función del

momento, y ser capaz de pensar positivamente.

Dalia (2004) expone los siguientes criterios de racionalidad:

CRITERIO DE OBJETIVIDAD.

Los pensamientos racionales son verificables, basados en hechos reales, son objetivos, pueden respaldarse por la evidencia y ser comprobados. Los pensamientos irracionales no están basados en hechos reales y demostrables, son subjetivos y no se pueden verificar.

CRITERIO DE INTENSIDAD Y/O DURACIÓN.

Los pensamientos racionales causan emociones que las podemos controlar, éstas pueden ser positivas o negativas pero no desbordan ni son excesivas en su intensidad y / o duración. Los pensamientos irracionales nos causan emociones que no podemos dominar, nos desbordan, suelen ser de muy alta intensidad o de larga duración, creándonos conflicto y descontrol

CRITERIO DE UTILIDAD.

Los pensamientos racionales nos ayudan a ser mas felices, a conseguir nuestros objetivos, a encontrar mas fácilmente las soluciones a nuestros problemas y ver las cosas con mas claridad. Los pensamientos irracionales no nos sirven para conseguir nuestras metas, nos crean problemas personales, no ayudan a solucionar los problemas produciendo infelicidad.

CRITERIO FORMAL.

Los pensamientos racionales se manifiestan en un lenguaje flexible, relativo, de deseos, lenguaje probabilístico, con palabras del tipo: “ es posible, probable, me gustaría, quizás, sería preferible, a veces, en ocasiones...” Los pensamientos irracionales se manifiestan en lenguaje de demandas, exigencias, necesidades, obligaciones...un lenguaje dicotómico, absolutista, con palabras del tipo: “ nunca, siempre, todo, jamás, horrible, catastrófico, necesito, debería, tu debes, no soporto, soy...”

Los pensamientos racionales causan emociones que las podemos controlar, éstas pueden ser positivas o negativas pero no desbordan ni son excesivas en su intensidad y / o duración. Los pensamientos irracionales nos causan emociones que no podemos dominar, nos desbordan, suelen ser de muy alta intensidad o de muy larga duración, creándonos conflictos y descontrol. (p.87).

Si existe un factor psicológico extendido entre los músicos, ese no es otro que el miedo a los errores, y sobre todo ante situaciones de “presión” a los que están sometidos, como es el caso de enfrentarse a un concierto o en este caso a nuestra primera improvisación. Por lo general y debido a la presión social y factores de autocritica y critica por parte de otros colegas, el músico tiene miedo al error, al fallo, desconociendo que estos errores son los encargados , en mayor parte, de hacernos aprender y mejorar. “ No temas a los errores. Ellos no existen”. M. Davis.(Nachmanovithc.1993, p.87). Me parece muy acertado el ejemplo que Nachmanovithc (1993) expone sobre los errores.

Todos sabemos como nacen las perlas. Cuando un grano de arena se deposita accidentalmente en la concha de una ostra, incrustándose allí, la ostra pasa a segregar una cantidad cada vez mayor de una secreción espesa o cuerpo extraño, hasta que la trasforma en una piedra dura, perfectamente esférica y lisa, de radiante belleza. La ostra transforma el grano de arena así misma en algo nuevo. (p.87).

El músico durante su estudio e iniciación en la actividad creativa y de improvisación, ha de ser consciente que los errores le abrirán el camino, y a de ser algo que estimule una actitud positiva y no negativa. “ En la escuela, en el trabajo, cuando aprendemos un arte o un deporte, somos enseñados a temer, ocultar o evitar los errores”.(Nachmanovithc. 1993.p.87). Hemos de ser conscientes de que estas actitudes que hemos aprendido no son positivas, y hemos de ser capaces de sacar partido de los errores, practicando la autocorrección, el refinamiento y trabajar en busca de una técnica mas confortable para nuestro desarrollo creativo.

A lo largo de la historia, inventores, músicos o investigadores llegaron a descubrir grandes cosas debido a un error. Si ellos no hubieran cometido ciertos errores, por ejemplo no existirían los “rayos X”. “ Roentgen descubrió los rayos X gracias a un descuido en un museo de una placa fotográfica. Muchas veces, los accidentes o desvíos que nos tientan a desechar como “ datos inútiles” se revelan fundamentales”. (Nachmanovithc. 1993.p.89).

3.3. Preparación para el Estudio e Iniciación en la Improvisación y Creatividad

Superar el miedo, el pánico a los errores o el temor a la crítica, es sin duda algunos de los aspectos más importantes a los que se enfrentan los músicos que quieren comenzar a improvisar y crear su propio camino dentro de la música, del jazz o de cualquier estilo musical. De acuerdo con Klöppel (2005), me parece muy acertada la idea que expone:

Muchas personas limitan por miedo sus actividades, que en realidad les producen placer y a través de las cuales pueden desarrollar su personalidad y sus cualidades. Ello es razonable cuando existe un peligro real(...) en cambio anular una actuación en público por temor a las faltas es, la mayoría de las veces, un perjuicio para el desarrollo personal. (p. 24).

Cuando sentimos miedo o temor de improvisar la atención se divide. “ El miedo y también otras emociones que exigen una atención distraen forzosamente del hacer música” (Klöppel. 2005, p. 114). Sin duda el miedo pasa a ser nuestro principal enemigo a la hora de ser creativos y espontáneos, y muchas veces en esta situación nuestro cuerpo se bloquea o disminuye la concentración. Respecto a este punto Klöppel (2005) sugiere:

Pensar en el miedo y sentir conscientemente las alteraciones corporales es equivalente a disminución de la concentración en el trabajo. En vez de concentrarse totalmente en la música, la atención se divide(...) el miedo intenso interrumpe además el curso habitual de ideas y puede conducir a un actuar y pensar sin ningún orden. El objetivo de nuestros esfuerzos no puede ni debe ser el verse libre de miedo. Lo que se puede conseguir es un mejor dominio del miedo y una mayor libertad para desarrollar las facultades musicales, también delante de otros. (p.114).

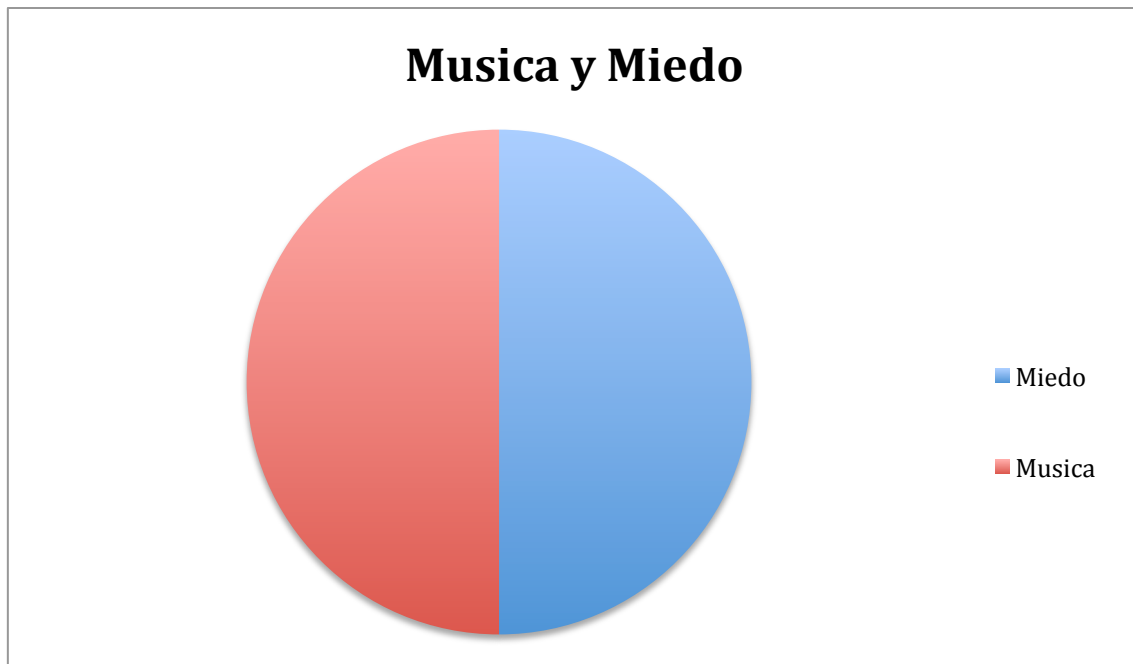


fig 9. División de la existencia del miedo y la música en nuestro cerebro.(Fuente propia).

Para afrontar estos temores y barreras psicológicas, y comenzar a estudiar e improvisar ante otros músicos, debemos de incentivar y promover pensamientos positivos que nos ayudaran a dar nuestros primeros pasos sin ningún temor y sin esperar ninguna respuesta negativa. Considero muy acertada algunas de las disposiciones contra el miedo que Klöppel (2005) expone:

- Fomentar los pensamientos positivos.
- Evitar fantasías angustiosas.
- Utilizar técnicas de relajación.
- Ejercitar la concentración. (p. 116)

Para comenzar a improvisar y desarrollar nuestra capacidad creativa, debemos reforzar nuestros pensamientos y actitud, y trabajar nuestra mente para alejarnos de los miedos y temores que nos bloquean, y conseguir que esta actividad sea algo natural en nuestro día a día como músicos, alejándonos de la idea de que no podemos improvisar. Cuando comenzamos a dar nuestro primeros pasos como improvisadores debemos afrontar aspectos muy importantes como son la memorización y la síntesis. Hay multitud de métodos relacionados con la

improvisación y hemos de ser conscientes que solo con el estudio y la perseverancia conseguiremos las herramientas técnicas para poder desarrollar nuestro lenguaje improvisado en el jazz.

La síntesis es una parte muy importante para el desarrollo de nuestro lenguaje, bien sea de una forma auditiva o visual. Klöppel (2005) pone un ejemplo muy claro de cómo hemos de pensar para sintetizar el estudio.

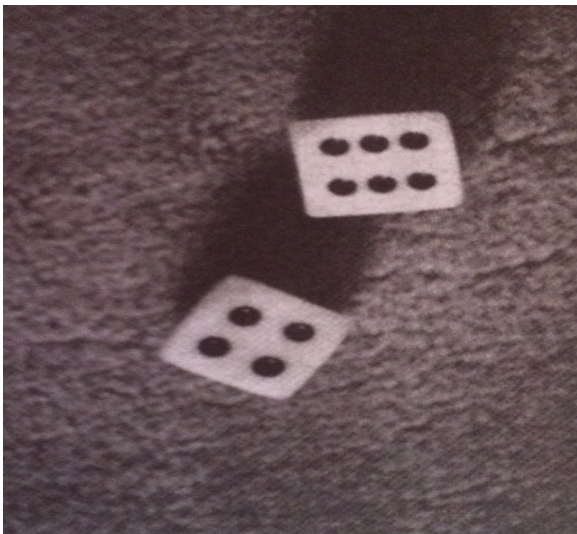


Fig 10. Dados. (Fuente: Klöppel,R.(2005).pag76)



Fig 11. Perlas. (Fuente: Klöppel,R.(2005).pag76)

Si observamos la figura 10 con los dados, podrá constatar con una sola mirada que se ven diez puntos. Si contemplamos la figura 11 con las perlas, esta rápida captación no es posible y para la misma constatación necesitaríamos el doble de tiempo.

Una parte importante para afrontar el estudio de la improvisación y comenzar a desarrollar nuestra creatividad en la música, es alejarse de lo que tenemos preconcebido, y sobre todo de todo aquello que supone algo formal. Hemos de ser capaces de darnos instrucciones que nos positivicen, y nos ayuden a ser creativos y espontáneos. La autoinstrucción como Dalia (2004) sugiere, es de suma importancia. Dalia(2004) expone las siguientes autoinstrucciones:

- Dirigidas a activarnos para hacer algo, esencialmente a realizar ejercicios de relajación: “ Voy a respirar profundamente, y luego dedicare unos minutos a elaborar una discusión cognitiva mentalmente.
- Dirigidas a evaluarnos de un modo racional: “ Ha salido bien”, “ he cometido algunos errores pero no hay que catastrofizar”, “ no he de ser ahora excesivamente critico conmigo”.
- Dirigido a reforzarnos: “ Tengo que estar satisfecho por que lo he preparado bien”, “ me merezco un descanso”, “ estoy contento, las cosas han ido bien y voy a regalarme...”.
- Dirigidas a controlar alguna conducta impulsiva o que nos cueste manejar.(p.121).

Otro aspecto y no menos importante, es los hábitos de estudio. Debemos poseer buenos hábitos de estudio. Para ello hemos de tener en cuenta diversos parámetros y hábitos que nos ayudaran en el estudio. A continuación expongo una serie de ellos que Dalia (2004) sugiere para un buen desarrollo en el estudio, estos son:

- Planificación de estudio.
- Descanso.
- Forzar a que salga perfecto.
- Actitud positiva.

- Evitar distracciones.
- Podemos cometer fallos.
- Cometer fallos y estar relajados

CONCLUSIÓN

Después de este tiempo de investigación podemos constatar que la improvisación y creatividad en la música, ha sido el gran motor que ha movido a lo largo de la historia el avance y el desarrollo de la música. Sin esta actividad creadora los grandes maestros y compositores no hubieran dejado el legado actual de sus obras. Por tanto hemos de creer que la improvisación esta en la raíz de cualquier tipo de corriente musical y no solo de algunas.

Sin duda alguna el jazz ha sido la corriente por excelencia del siglo XX, que quizá ha mantenido mas la esencia de la improvisación, siendo esta una música formada casi íntegramente por elementos improvisativos y creativos, por ello pienso que el estudio de la improvisación en el jazz, es un elemento de estudio esencial para los músicos que quieran avanzar, aprender y descubrir el lenguaje improvisado, ya que el jazz contiene todos los aspectos importantes para el desarrollo personal e individual de cada músico, como es la libertad que ofrece a la hora de crear e improvisar.

Por otro lado hemos de ser conscientes que existen aspectos psicológicos muy importantes que influyen sobre estas actividades y que hemos de trabajar anímicamente y psicológicamente para superar las barreras que el nuevo lenguaje nos ofrece, sin tener miedo a los errores, ya que como muchos grandes improvisadores de la historia sugieren, estos errores no existen, y en multitud de ocasiones han sido los responsables del avance y desarrollo, no solo de la música, sino también en otras áreas, como puede ser la científica.

BIBLIOGRAFIA

Alcalá-Galiano, Cristina. (2007).*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*. Tesis doctoral. Madrid: Departamento de filosofía y letras. Departamento de música. Universidad autónoma de Madrid.(España).

Berendt, J. (1998). *El Jazz: De nueva Orleans a los Años Ochenta*. Colección Popular.

Berkowitz. A. (2008). *The improvising Mind. " Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Ed. Oxford.

Clayton, P y Gammund, P. (1989). *Jazz A-Z*. Ed. Alfaguara.

Dalia, G. (2004). *Como Superar la Ansiedad Escénica en Músicos*. Ed. Mundimúsica.

Davis. M . y Troupe. Quincy. (2009). *Miles*. Ed. Alba.

Nachmanovith. S. (1993). *Ser Creativo*. Ed. Summus.

Lago, P. (2006). *Música y Creatividad; Algo mas que un Lenguaje de Expresión y Comunicación*. www.prodiemus.com . Accedido en Junio, 15, 2014, en [http :
http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000079.pdf](http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000079.pdf)

Scholes, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. Tm. II. (Vols. 6). Trad. Owenward, J. Barcelona, Buenos Aires: Ed. Romanya.

Kahn. Ashley. (2002). *A love Supreme y John Coltrane*. Ed. Trayectos.

Klöppel, R. (2005). *Ejercitación Mental para Músicos*. Ed. Idea Books.

Website:

Lacárcel. J.M.(2003). Título web: revistas.um.es: Psicología de la música y emoción musical. Accedido en Julio, 30, 2014.

Disponible en:

<http://revistas.um.es/educatio/article/view/138/122%3C/strong%3E%3C/i%3E>

www.rae.es. Accedido en Mayo, 8, 2014. En <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

www.casabernardosassetti.com Accedido en Julio, 20, 2014. En <http://www.casabernardosassetti.com/archivo>