

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La improvisación musical como herramienta para el desarrollo de la creatividad y musicalidad enfocado en instrumentistas semiprofesionales de cuerda frotada de formación académica en el Perú en la actualidad

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Música presentado por:

***Gabriel Aaron Pérez Albela Carranza***

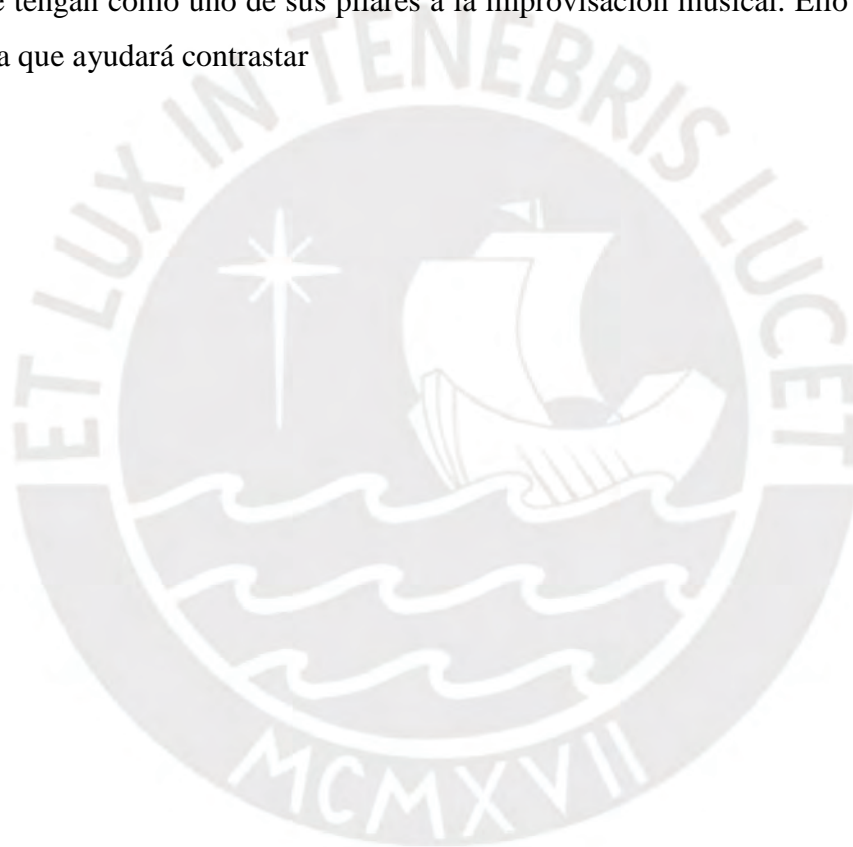
Asesor:

***Roger Antonio Perez Garcia***

Lima, 2019

## RESUMEN

En la siguiente monografía se busca responder a la interrogante de si ¿Es la improvisación una herramienta necesaria para desarrollar la creatividad y la musicalidad en instrumentistas de cuerda frotada de formación académica? Y si así lo es, ¿Cómo podría introducirse en la enseñanza y en la práctica diaria del instrumento? Para responder a ello se analizará el método convencional de aprendizaje de instrumentos de cuerdas, sus influencias e historia. Luego se buscará y contrastará información acerca de los métodos y estudios que tengan como uno de sus pilares a la improvisación musical. Ello nos brindará un panorama que ayudará contrastar



## ÍNDICE

Resumen.....	1
Introducción.....	3
1. La improvisación musical en la actualidad.....	5
1.1 Historicidad de la improvisación musical.....	5
1.2 Métodos y estudios de la improvisación.....	6
2. Tradición de la enseñanza de instrumentos de cuerda frotada.....	8
2.1 Introducción a las escuelas y tendencias pedagógicas en los instrumentos de cuerda frotada, especialmente en el violín. ....	8
2.2 Métodos y estudios para instrumentos de cuerda frotada.....	9
Conclusiones.....	11
Bibliografía.....	12

## INTRODUCCIÓN

El perfeccionamiento exhaustivo de la técnica instrumental se ha convertido en un deseo casi obsesivo del músico clásico actual, desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Por ello, el recurso de la improvisación se distanció paulatinamente como una práctica creativa en tiempo real, así apunta Martínez (2016:13).

El uso de la improvisación se fue perdiendo a mediados del siglo XVIII, cuando apareció la industrialización, el perfeccionamiento y el profesionalismo en varias ocupaciones, como menciona Claude Palisca (2004:357)

Se crearon salas de conciertos, en las cuales se ofrecía un repertorio premeditado de obras. Ya no había lugar a un repertorio improvisado como lo hacían en los conciertos privados para la corte real y la aristocracia. Además, las composiciones se hicieron más complejas y detalladas, era difícil improvisar en ese contexto más elaborado. Es así que los instrumentistas se dedicaron más bien a la interpretación de dichas obras, teniendo en cuenta estilos, dinámicas etc.

Entendemos por improvisación musical un discurso melódico o armónico, el cual es concebido en el mismo momento, no es previamente elaborado. Para Catoni (2011:1), es la forma más natural de hacer música, una intuición como forma de juego, en la cual la técnica, algo previamente asimilado por los que ejecutan la improvisación, es adquirida por la práctica de la misma. Menciona además que no ha sido tomada en cuenta en el ámbito de la música clásica de nuestros tiempos.

Esta autora sugiere que existe una brecha entre el “improvisador y el “músico clásico”. Dentro de su trabajo encontramos una amplia guía e información acerca del lenguaje de la improvisación, centrado en el jazz. Además, le dedica páginas al contexto histórico de este recurso musical, y menciona cómo era desarrollada dicha práctica, quiénes lo hacían, etc. Encontramos una convergencia al hablar del aporte que despierta la improvisación. Así mismo, Peñalver (2013:3) junto a Catoni, muestran una gama extensa de técnicas de improvisación avanzada y muy bien desarrollada. Mencionan además sobre la importancia de la aplicación de la improvisación. Según señalan, agudiza nuestro oído musical, es decir ejercita sensaciones como las alturas de los sonidos, el ritmo, la codificación de los

sonidos, el sentido de escucharse, interactuar y explorar sensaciones con otras personas al momento de ejercer esta práctica. Esto nos ayuda a mejorar la comunicación y proyección de una idea o discurso al momento de interpretar una obra. (Peñalver 2013:3)

El autor menciona que la improvisación tiene una aplicación como elemento pedagógico en el lenguaje musical. Habla de tres puntos: sobre la improvisación como medio de expresión, como método de interiorización y, por último, como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad. Buscando desarrollar una respuesta de libre expresión mediante la creación propia de la música, por parte del alumno, experimentando así las diversas posibilidades de expresión en el instrumento. Más aun, menciona que la improvisación brinda aptitudes como la intuición, imaginación, riqueza de ideas, inventiva, originalidad, manifestadas en pensamiento productivo, solución de problemas, e imaginación creadora. Brinda, además, información valiosa sobre las características de la improvisación en lo que concierne a cualidades del sonido; que son altura, intensidad, volumen, timbre, duración; a elementos musicales, tales como la melodía y el ritmo, y recursos compositivos, repetición, imitación, variación y desarrollo.

Encontramos un punto de convergencia entre este autor y Anna M. Vernia, la cual centra su estudio en pedagogía musical con un método no tan conocido y distinto a los comunes (me refiero al método Dalcroze). Peñalver (2013:8), brinda un panorama más amplio de técnicas de improvisación desde la perspectiva de la pedagogía. Menciona diferentes metodologías actuales sobre la improvisación rítmica y melódica y detalla cada uno de estos métodos, incluido al Dalcroze, el cual Vernia profundiza.

Este método utiliza el recurso de la improvisación ligado al movimiento y percepción del cuerpo. Es bastante beneficioso en muchos ámbitos, no solamente en lo musical, ya que desarrolla motricidad global, parcial y fina, formando el oído a través del movimiento. Se trabaja mayormente con infantes, aprovechando su capacidad de asimilación. Ellos aprenden a vincularse con su cuerpo y la música, para así poder unir ambas en la improvisación. (Vernia 2012:2).

Existen fuentes que corroboran que el trabajo de la improvisación musical es beneficioso para el músico que está en desarrollo, mas es necesario corroborar el material que existe para los instrumentos de cuerda frotada.

## **La improvisación musical como herramienta para el desarrollo de la creatividad y musicalidad enfocado en instrumentistas semiprofesionales de cuerda frotada de formación académica en el Perú en la actualidad.**

### **1. La improvisación musical en la actualidad**

#### **1.1 Historicidad de la improvisación musical**

La práctica de improvisación en la música ha hecho un recorrido de más de quinientos años desde que se tiene registro. Al igual que el lenguaje, que se ha transmitido de forma oral por varios cientos de años hasta inventar la escritura, así también la música pasó por esos procesos en su conformación en la tradición y la cultura.

Dentro de las manifestaciones documentadas de la improvisación, el cantus firmus fue de los primeros en aparecer, en el periodo del Barroco. Cumplía una función de soporte para las melodías superiores que se le añadiesen. Funcionaba como tema principal que iba entretejiéndose con voces secundarias, haciendo polifonía. Era muy común en los compositores tener la práctica de improvisar sobre un cantus firmus para crear sus líneas de contrapunto. El cantus firmus traducido al español es el “canto fijo”, que era una guía melódica principal que servía de soporte para el desarrollo polifónico de las voces añadidas. De igual modo, las composiciones instrumentales más complejas en el barroco tenían de base al bajo continuo, haciendo de cimiento armónico en los concertos grossos. Estos fueron una forma de pieza instrumental barroca en la cual tocaba un grupo de instrumentos solistas, acompañados por un ripieno, que se refiere a un relleno de otros instrumentos de orquesta y otras formas de composiciones.

Propias del Barroco fueron también las ornamentaciones, que agregaba notas de paso, escalas, bordaduras entre dos notas escritas lo que enriquecía el contenido musical. Esta fue una de las características más resaltantes del estilo en todas las manifestaciones de arte, el uso recargado sin dejar lugar a espacios vacíos.

Más tarde, en el Clasicismo, los instrumentistas diseñaban una sección llamada cadenza. Generalmente tenía lugar a la mitad de la pieza y tenía el fin de mostrar el virtuosismo del intérprete, recogiendo los temas principales de la composición para variarlos a gusto y placer del intérprete. Esta cadenza solía ser improvisada, de esa manera el instrumentista mostraba toda su creatividad e inventiva para improvisar sobre el argumento de la pieza.



Las cadenzas libres dejaron poco a poco de existir, ya que el músico improvisador abusaba muchas veces de imprimir su estilo, haciendo más importante a la parte improvisatoria que el mismo contenido de la obra. Algunas cadenzas más famosas quedaron escritas, y se volvió canon tocar solo la cadenza que estaban escritas, con lo que se perdió así la posibilidad de crear una cadenza propia.

En el siglo XIX, el ejecutante solo podía tomarse libertades, a modo de improvisación, en el estilo, las articulaciones, los ritardandos y en algunos casos en la dinámica. En el siglo XX aparece la figura del Jazz, que se popularizó en gran parte de los Estados Unidos en los años 1920 y 1930. Nació en la esclavitud, cuando los negros esclavos acompañaban su jornada laboral de cantos que les hacía más llevadero el trabajo pesado al que los sometían. El jazz se fue complejizando con el pasar del tiempo, y con ella la improvisación.

La improvisación fue uno de los medios de escapatoria para la sociedad estadounidense en la crisis del 29. La gente se refugiaba en los clubes de noche para bailar y disfrutar jazz, olvidándose así del mal momento que estaban pasando.

## **1.2 Métodos y estudios de la improvisación**

Existen diversas metodologías de enseñanza musical en las cuales está presente la improvisación como un eje fundamental para el aprendizaje y la integración de los alumnos con la música. La mayoría de estas metodologías está orientada al aprendizaje de la música en una edad temprana, con dinámicas pertinentes llevadas a cabo por un tutor. Otras también buscan desarrollar más aspectos artísticos en general, no solamente en lo musical, buscando así la multidisciplina artística.

El primer método del que se hablará es el método Dalcroze. Fue fundado por Jacques Dalcroze, compositor, violinista y pedagogo suizo, nacido en el año 1865.

Tuvo la inquietud de diseñar su propio método al percibir las dificultades de sus alumnos con el solfeo. Estaba en total desacuerdo con el aprendizaje mecánico de la música. Por ello ideó su metodología llamada “Euritmia”, que trabaja la percepción auditiva, el ritmo y la forma musical a través a través del movimiento corporal. En lo que concierne al ritmo, el autor postula que todo ritmo es movimiento, ya que incita al cuerpo a sentirlo y seguirlo.

A partir de la expresión corporal con respecto al ritmo y la música, esta metodología da un espacio a la improvisación. Toma elementos, que son herramientas que el alumno aprende e interioriza durante la sesión, para usarlos como utensilios para generar un momento improvisatorio. Es así que, por ejemplo, el alumno toma patrones rítmicos practicados y los ejecuta en un orden diferente e imaginado por él mismo.

La metodología Kodaly (1882-1967) está basada en los modelos de prácticas de investigación que realizó en el campo de la educación musical, y fue escrita por los seguidores que acudían a ese modelo de enseñanza. Esta metodología aborda la improvisación musical como medio de aprendizaje y desarrollo del oído musical a través del canto, que, según el autor, es la base de la actividad musical. El fin es hacer cantar al alumno de oído una canción popular, teniendo como guía visual una partitura.

Se utiliza la escala pentatónica como base para aprender los sonidos de las alturas de las notas, y así poder entonar en menos tiempo las canciones populares. Hay un espacio en el que se genera un juego de pregunta y respuesta entre el profesor y el alumno que da pie a la imitación, y más adelante a la improvisación, rítmica y melódica.

También se diseñó un sistema de fononimia, el cual consta de posiciones con la mano, en la que cada posición se relaciona con una nota de la escala mayor de do. Esto ayuda a tener una ayuda visual para hacer los saltos melódicos.

En la metodología de Carl Orff. (1895-1962), al igual que Kodaly, vemos involucrado el canto, se ejecutan ejercicios melódicos de pregunta respuesta que luego favorecerán a que el alumno pueda responder improvisando su propia línea melódica. También, se utilizan intervalos de tercera menor, para más adelante añadir intervalos de quintas justas y octavas justas. Generalmente, el tipo de canto es recitativo y hablado, se tiene libertad en el tempo y la duración de la frase.

Se usan palabras familiares y simples de la lengua materna del alumno para desarrollar el ritmo, haciendo uso de las sílabas como unidad rítmica fácil de identificar. Se aprovecha también las palabras cortas para aprender a encontrar los acentos en las sílabas más fuertes. Todo ello va desarrollando el oído para la música, ya que existen muchos puntos en común entre el lenguaje y la música, se tiene como consigna a la palabra, música y movimiento.



En este método la escala pentatónica es protagonista en el uso de sus sonidos, ésta consta de cinco sonidos o notas: do, re, mi, sol y la, para entonar las melodías o frases, que también pueden ser solo habladas, que toman como eje fundamental al ritmo. Este ritmo va acompañado posteriormente de la introducción de instrumentos percusivos, tales como el xilófono, metalófono y el glockenspiel, que ayudaran acompañando las melodías principales, de esta forma contornear una frase musical más clara de hacia dónde va la música.

## **2. Tradición de la enseñanza de instrumentos de cuerda frotada**

### **2.1 Introducción a las escuelas y tendencias pedagógicas en los instrumentos de cuerda frotada, especialmente en el violín.**

En la actualidad hay varias fuentes metodológicas para la iniciación del estudio en los instrumentos de cuerda. Existen escuelas con muchos años de experiencia que han pasado de generación en generación entre maestro y alumno. Cada una tiene características específicas y puntos de vista en la pedagogía del violín, basados ampliamente en la técnica. Esta ha ido perfeccionándose a lo largo de las herencias musicales de los antiguos referentes de las cuerdas frotadas, sobretodo de violinistas. Son bases y cánones que se “deben” seguir para el perfeccionamiento del manejo del instrumento, para que así el intérprete sea libre de ejecutar las ideas que tiene acerca de la forma de tocar una pieza y además pueda añadir su toque personal sobre lo que quiere decir de la obra.

En la escuela francesa, Giovanni Batista Viotti (1755-1824) tuvo una gran influencia en la interpretación del violín gracias al gran nivel de ejecución y enseñanza que tenía, e influyó a las generaciones posteriores que asentaron la base de la escuela francesa del siglo XIX, aun siendo él italiano.

Aportó de las enseñanzas recogidas de su maestro Pugnani, y profundizó en el estilo cantáble-lirico, ya que llegó a explorar las posiciones más altas del registro del violín, esto amplió el rango del instrumento, y brindó una gama de colores variada para una interpretación más expresiva y abundante de matices.

Niccoló Paganini fue el gran exponente de la escuela italiana del siglo XIX , se dice que hay un antes y después de él. Fue un violinista virtuoso que desde muy temprana edad

pasaba muchas horas con su instrumento durante el día, su padre era muy riguroso con respecto a la música y le obligaba a tener el violín entre sus manos prácticamente todo el día. Por ello desarrolló las diversas y variadas posibilidades técnicas del violín, que posteriormente plasmó en su obra más conocida: 24 caprichos para violín. En esta pieza, Paganini toma un tema musical y lo desarrolla hasta tener 24 versiones variadas del mismo. Actualmente la pedagogía del violín y su enseñanza, recoge diferentes influencias de los diferentes tratados y métodos de épocas anteriores. Además, la estimulación temprana en el campo de la educación musical ha favorecido el ambiente adecuado para desarrollar nuevos enfoques en el campo de la pedagogía del violín donde todavía impera el método Suzuki, como iniciación al violín. En esta era se da bastante importancia al aspecto físico del intérprete y a aspectos psicológicos en la enseñanza del violín, así desarrollar una técnica fácil y segura con el instrumento, donde los movimientos sean lo más naturales posible.

## **2.2 Métodos y estudios para instrumentos de cuerda frotada**

Método Suzuki, creado por el pedagogo y violinista Sinichi Suzuki en el año 1978. Actualmente es uno de los métodos más populares para la iniciación en varios instrumentos incluidos los de cuerda frotada, y en especial al violín.

La filosofía de éste método gira en torno a la idea de que cualquier niño puede aprender a tocar un instrumento. Observó que los niños a temprana edad aprenden a hablar en un idioma específico, van adquiriendo detalles minuciosos como los acentos o la pronunciación que son difíciles de reproducir, si es que antes no se ha tenido un entrenamiento ni se ha estado expuesto auditivamente a ellos en un tiempo considerable. De esa idea se vale para introducir la enseñanza del instrumento a niños de muy temprana edad, desde los 3 o 4 años, se pretende que aprendan la música como se aprende el lenguaje, basado en la repetición y la memoria.

El rol de los padres del alumno es muy importante, ya que son ellos mismos quienes refuerzan el material aprendido en cada lección, obligatoriamente los padres deben estar presentes en las clases impartidas. Ellos además introducirán al infante grabaciones de

conciertos, y también de piezas del método para que familiarizarlo con la música y a su vez despertar el gusto por ella.

Suzuki propone introducir la lectura musical gradualmente, cuando el niño vaya creciendo para entender poco a poco esa complejidad de conceptos, postula que es mejor que primero aprenda el lenguaje musical oyendo y memorizando, como lo es en el aprendizaje del lenguaje, en donde se aprende imitando. Así el alumno va superando etapas a través de piezas cortas que ayudan a su desarrollo musical, pero también le ayuda a educar a la persona a través de la música, gracias a que ella ayuda a modelar el carácter según Suzuki.

El método Colourstrings (1977) de Géza Szilvay está enfocado, al igual que Suzuki, en niños de temprana edad e inspirado en la metodología de enseñanza Kodály. A diferencia de Suzuki, este método sostiene que es muy importante la lectura musical, desde la primera clase están usando partituras no convencionales y muy simplificadas para que el niño pueda aprender de manera progresiva. Estas partituras contienen colores, y cada color se le asigna una cuerda de acuerdo al sistema que tiene Colourstrings, para que poco a poco se vaya haciendo más complejo hasta llegar a la notación universal actual para escribir música.

El desarrollo del oído juega un papel muy importante en la formación musical en esta metodología, los niños aprenden a relacionar su voz con sonidos y a desarrollar un sentido de escucha mediante el canto. Desde muy pronto se trabaja con otros alumnos que están aprendiendo a modo de un ensamble, esto ayuda a desarrollar la escucha hacia el otro, saber balancear volúmenes y empastar con quienes se comparte la clase.

## CONCLUSIONES

Existe cierto material en la pedagogía de la música que aborda el tema de la improvisación como un eje importante para la formación del músico. Este material, sin embargo, es muy reducido y poco conocido, más aún en nuestro país, Perú.

El estudio de instrumentos de cuerda tiende a tener una inclinación muy fuerte hacia el género “académico”, que suele ser el mejor visto y con más cartel por la sociedad musical, la cual castiga a la música popular como menos académica, sin profundidad y sin técnica.



## BIBLIOGRAFÍA

AZARRA, Christopher

2013 An aural approach to improvisation. Universidad de La Plata, National Association for Music Education.

Consultado el 13 de Octubre 2019

BLAS, Joaquín

2016 Improvisar en jazz, un estudio psicomusicológico de la improvisación con músicos argentinos. Universidad de La Plata, Facultad de Bellas Artes

Consultado el 12 de Setiembre 2019

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52468>

CATONI, Mercedes

2011 “La Composición en la Improvisación”. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Artes Musicales ;Carmen García Muñoz

Consultado el 10 de Setiembre 2019. Pp 14-23.

Disponible en

<http://www.artesmusicales.org/zuik/Articulos/numero4/TesinaMercedesCatoni>.

DIAZ, Maravilla y María Riaño

2015 Creatividad en la Educación Musical

Universidad de Cantabria, Santander

Consultado el 11 de Setiembre 2019

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=D21oCAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA37&dq=improvisaci%C3%B3n+musical&ots=djVhu\\_QCOS&sig=RSI\\_FolCVDF7CpJ9zpb48inbZ4#v=onepage&q=improvisaci%C3%B3n%20musical&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=D21oCAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA37&dq=improvisaci%C3%B3n+musical&ots=djVhu_QCOS&sig=RSI_FolCVDF7CpJ9zpb48inbZ4#v=onepage&q=improvisaci%C3%B3n%20musical&f=false)

GROUT, Donald y Clauder Palisca

2004 Historia de la Música Occidental 2

Consultado el 30 de Setiembre 2019

<http://bibliotecaeriksatie.blogspot.pe/2014/05/grout-d-palisca-c-historia-de-la-musica.html>

Kenny, B. J. & Gellrich, M.

2002 Improvisation The science and psychology of music performance.

Oxford University Press.

Consultado el 30 de Setiembre 2019

PEÑALVER, José María

2013 Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación. Universitat Jaume I de Castellón

Departamento de Educación

Área de Música. Consultado el 10 de Setiembre 2019

<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/87211/56490.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

THOMSON, Sam y Andreas Lehmann

2004 Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance Oxford

University Press

Consultado el 10 de Setiembre 2019

[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca\\_2012\\_24\\_27\\_VerniaAnn\\_aMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca_2012_24_27_VerniaAnn_aMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y)



VERNIA, Anna

2012 Método pedagógico musical Dalcroze. Conservatorio Profesional de Música Mossen Francesc Peñaraja (Vall d'Uixó-Castellón). Consultado el 10 de Setiembre 2019

[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca\\_2012\\_24\\_27\\_VerniaAnnaMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca_2012_24_27_VerniaAnnaMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

VICTORIA, María y Joaquín Blas

2013 Improvisación musical y corporeidad  
Acción epistémica y significado corporeizado. Universidad Nacional de La Plata  
Consultado el 14 de Setiembre 2019

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2714/2521>

