

# DIFERENTES FORMAS DE PREPARACIÓN PARA LA IMPROVISACIÓN

## Relevamiento de datos acerca de los procesos de formación en la improvisación Jazzística

JOAQUÍN BLAS PÉREZ

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

### Introducción

Es una característica común a toda improvisación el hecho de que las decisiones creativas de los intérpretes son tomadas en tiempo real (Kenny y Gellrich 2002). De acuerdo a esta afirmación existen dos rasgos esenciales que diferencian a la improvisación de otras prácticas musicales: (i) la creación en la inmediatez del tiempo y (ii) la simultaneidad entre creación e interpretación. Tal como la composición, la improvisación es una creación, una producción de música novedosa; sin embargo la improvisación es, a diferencia de la composición, simultáneamente creación y performance. Por otra parte se ha considerado a la improvisación como un modo de conocimiento musical (Stubley 1992) que pone en juego habilidades de ejecución, audición y composición de manera inmediata y espontánea. Si bien esta afirmación es cierta, la improvisación involucra además el desarrollo de ciertas habilidades específicas, relativas a su naturaleza como un modo de conocimiento musical diferente al que interviene en la interpretación en el instrumento de obras escritas en una partitura o al que guía la creación de nuevas obras por medio de la composición. Para crear un discurso musical improvisado el músico debe tener habilidades tales como: crear un motivo o frase melódica y ejecutarla en tiempo real, conocer y controlar estructuras métricas y armónicas sobre las que improvisará, elaborar una idea melódica mediante procedimientos de variación y desarrollo en tiempo real, controlar la transposición y otros procedimientos en la inmediatez de la ejecución, utilizar creativamente la retroalimentación auditiva al mismo tiempo que continua improvisando e interactúa con los restantes músicos, y tantas otras. Todas estas condiciones hacen que la improvisación no sea posible sin un proceso previo al que hemos llamado *preparación para la improvisación* (Pérez 2010). Nos referiremos con *preparación para la improvisación* al proceso donde el sujeto internaliza una *base de conocimiento* (Pressing 1988) que involucra materiales musicales, sub-habilidades específicas, estrategias perceptivas, esquemas de memoria y programas motores que hacen posible el proceso improvisatorio en tiempo real.

Aunque la improvisación es, en mayor o menor medida, un aspecto inherente a cualquier género musical, en este trabajo se va a entender al jazz como un paradigma de la improvisación en música. Algunos autores han considerado al jazz como una lengua franca (Fischerman 2005) es decir como un paradigma musical del siglo XX. Al igual que el rock/pop y la música académica occidental, el jazz se convierte en un género de referencia, sobre todo para quien indaga y busca renovar los lenguajes relacionados con la música de tradición popular. La improvisación en el jazz indaga en las distintas posibilidades del hacer musical improvisado, muchas veces en diálogo con otros géneros, ofreciendo un muestrario de los diversos casos posibles de improvisación (Pérez 2010).

### ***La sistematización de los procesos formativos en el desarrollo de la habilidad improvisatoria***

Los procesos de preparación de la improvisación en el Jazz estuvieron desde los comienzos del género, a principios del SXX, relacionados con los modos informales de formación del músico improvisador en las Big Band y Jam Sessions, ámbitos en los que el

aprendizaje tenía un carácter autodidacta e intuitivo (Cooker 1964). Esta modalidad, vinculada con la tradición oral a través de la cual se transmitían todas las músicas populares, se caracteriza por un proceso autodidacta en el que el sujeto aprende la música mediante procesos de ensayo-error que se dan en la misma práctica. La modalidad permanece hasta nuestros días. Joe Lovano, uno de los improvisadores jazzísticos de más renombre en la actualidad afirma: “*No, no puedo enseñar a la gente a improvisar, pero puedo enseñarles a enseñarse a ellos mismos.*” Por otra parte en paralelo al progresivo desarrollo estilístico del género y a las diversas exigencias que demandaba al músico profesional, también se crearon espacios formativos que desarrollaron una sistematización del proceso de enseñanza-aprendizaje para la improvisación en el Jazz. Esta sistematización llevó al jazz y con éste a la improvisación, al ámbito académico donde se desarrolló una gran cantidad de bibliografía para la enseñanza. En general son frecuentes los manuales para el estudio (Cooker 1964), (Schuller 1968); las colecciones de escalas, modos, arpeggios y patterns (Cooker 1970; Baker 1975; Diorio 1978); hay una gran cantidad de libros de transcripciones, como por ejemplo (Coan 1995) y (Goldsen 1957); algunos libros se refieren a teoría armónica (Levine 1995) y en otros se desarrollan modelos conceptuales de la enseñanza (Crook 1998) (Bergonzi 1993). Son numerosos los llamados ‘fake books’, colecciones de temas para la improvisación: *The new Real Book. Vol. 1,2,3.* (1988) y otros.

### Las prácticas presentes en la bibliografía pedagógica

En toda esta bibliografía pedagógica se proponen diversas prácticas comunes que se dan en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la improvisación en el jazz. El conjunto de libros y manuales proponen: (i) la práctica de ejecución de *materiales* melódicos, armónicos y rítmicos con los que posteriormente se improvisará. Esta práctica no es en si misma una práctica improvisatoria, entendiendo la improvisación como la creación de un discurso musical en tiempo real. Los materiales, luego de ser aprendidos, pasarían a ser parte de la base de conocimientos necesaria para la improvisación; (ii) la aplicación de materiales o procedimientos ‘en el acto de la improvisación’, que permitan el control del discurso musical en un nivel sintáctico, a través del manejo eficiente de diversos parámetros. La bibliografía que hace referencia a este tipo de prácticas propone la aplicación de patterns melódicos o rítmicos sobre estructuras armónicas de standards (progresiones armónicas de temas sobre las que se improvisa), la práctica de ejercicios de control de la estructura métrica, armónica y formal, la práctica de la improvisación sobre bases grabadas y (iii) el estudio de transcripciones de improvisaciones de otros improvisadores a los que se considera referentes se relaciona directamente con la práctica de la ‘imitación’; se considera que mediante la ejecución y el análisis de improvisaciones de otros sujetos se adquirirían elementos melódicos, armónicos, rítmicos, sintácticos, expresivos, etc. que luego son puestos en juego por el improvisador en sus propias improvisaciones. La práctica de la imitación ha sido y es una forma de aprendizaje en la música en general y en el jazz en particular; se desarrolla mediante un proceso de aprendizaje que contempla desde el nivel intuitivo donde el músico novato imita a su maestro o a sus referentes dentro del grupo de músicos intérpretes del género o estilo específico, llegando hasta la imitación como decisión conciente en el estudio específico de determinado estilo o autor en el que se está interesado, del que luego se abstraerán rasgos, patterns, procedimientos y conceptos.

El rol de la imitación en la preparación para la improvisación es muchas veces contrapuesto a la búsqueda de un estilo o forma de improvisación creativa u original. El condicionamiento que impone el trabajo imitativo fue muchas veces cuestionado por los mismos músicos.

*“Todos quieren tener lo que llaman su propio estilo. Pero lo único que esos jóvenes hacen es copiar las creaciones de otros, imitar los runs y licks que otros músicos inventaron mucho tiempo atrás.”* (Miles Davis, en Troupe, 1989. p203)

El proceso de aprendizaje del improvisador no está relacionado solo con la emulación de un estilo sino también con la posibilidad de desarrollar un estilo o búsqueda estética propia

que puede ser tanto el resultado de un abordaje de técnicas compositivas como también del estudio y el contacto con otros estilos de los cuales pueda deducir elementos con los cuales nutrir su base de conocimiento. Categorizamos este tipo de prácticas formativas como (iv) *búsqueda estética*. Este tipo de prácticas no se encuentran desarrolladas sistemáticamente en la bibliografía pedagógica pero aparecen destacadas como necesarias para el desarrollo del improvisador en un nivel profesional. (Levine 1995; Aebersold 1980).

En un trabajo anterior (Pérez 2010) se analizaron 3 improvisaciones con el objetivo de deducir cómo había sido la preparación para la improvisación de los sujetos improvisadores. El análisis arrojó marcadas diferencias en los procesos de preparación necesarios para cada caso según los materiales puestos en juego y según los rasgos estilísticos de cada una de las improvisaciones. El proceso de preparación para la improvisación, si bien obedecería a ciertos principios generales, es diferente en cada improvisador. Es por estas razones que este trabajo se propone indagar en el pensamiento de los músicos improvisadores acerca del proceso preparatorio para encontrar indicios de los cuatro tipos de prácticas antes categorizados: (i) materiales, (ii) práctica de la improvisación, (iii) imitación y (iv) búsqueda estética. Como el proceso preparatorio está directamente relacionado con los aspectos formativos del improvisador en este trabajo se entrevistaron improvisadores que además se dediquen a la enseñanza de la improvisación.

## Objetivos

En el presente trabajo nos proponemos recabar información acerca de los procesos preparatorios que tienen lugar en dos momentos: (i) durante el proceso de enseñanza-aprendizaje del improvisador (ii) a lo largo del período de constante formación del improvisador profesional.

## Metodología

### *Procedimiento*

1 – Se revisaron los materiales pedagógicos disponibles para el estudio de la improvisación en el jazz y se extrajeron las siguientes categorías con las cuales se pueden organizar los diferentes tipos de prácticas pedagógicas: (i) las que incorporan *materiales* (armónicos, melódicos, rítmicos) en la base de conocimiento del improvisador sin involucrar en ningún momento una práctica improvisatoria; (ii) las que entrenan la *práctica improvisatoria* poniendo en juego la base de conocimiento de la que se dispone; y (iii) las que involucran la *imitación* de improvisaciones hechas por otros improvisadores que son tomados como referentes. En base a lo consignado en el apartado anterior, a estas tres categorías se les agregó una cuarta: (iv) *búsqueda estética*, que incluye las prácticas que involucran el desarrollo de un estilo improvisatorio personal.

2 – Se diseñó una entrevista que indaga acerca de (i) la utilización de las prácticas pedagógicas consignadas en 1; (ii) la enseñanza de la improvisación y (iii) el proceso de formación permanente que llevan a cabo estos sujetos improvisadores-educadores.

3 – Se analizaron los datos obtenidos para categorizar las prácticas pedagógicas y los procesos de preparación para la improvisación frecuentes en este blanco de población.

### *Sujetos*

15 sujetos respondieron a una entrevista semi-estructurada. La muestra está conformada por músicos improvisadores que además se desempeñan como educadores en lo que respecta a improvisación musical relacionada con el jazz en alguna de sus formas. Las edades de los sujetos están entre 24 y 45 años, con un mínimo de 12 años de experiencia en el instrumento y entre 3 y 15 años de dedicación a la enseñanza de la improvisación. Todos los entrevistados reconocieron una base jazzística en su formación improvisatoria y los estilos en

los que se desempeñan son diversos: jazz, música latinoamericana, fusión, jazz rock, fusión folcklore-jazz, música brasilera, folcklore, música contemporánea.

### **Aparatos**

Las entrevistas se grabaron en formato de audio en una PC portátil y fueron posteriormente transcritas para su análisis. Los datos cuantitativos fueron procesados y analizados con SPSS Statistics 17.0.

### **Procedimiento de administración de la entrevista**

Las entrevistas se realizaron en los domicilios de los músicos entrevistados. Durante la entrevista el investigador recurrió a la repregunta con el objeto de encauzar la interrogación, en aquellos casos en que los entrevistados brindaban poca información, se desviaban del objeto de interés o no comprendían el significado de la pregunta.

### **Diseño del protocolo de entrevista**

La entrevista consta de 7 preguntas. 2 de ellas están relacionadas con la formación del sujeto como improvisador, otras 3 con su rol como docente, y se incluyen 2 preguntas estructuradas para evaluar la importancia relativa que le daba el sujeto a las diferentes prácticas formativas (ver apéndice).

## **Resultados**

En este trabajo se presenta el análisis de la valoración que hicieron los entrevistados de los diferentes tipos de prácticas formativas necesarias para desarrollar la habilidad improvisatoria. El análisis se centra principalmente en los datos numéricos de las preguntas 6 y 7. Estos datos se contrastan con los datos obtenidos en algunas de las respuestas dadas por los sujetos en la sección no estructurada de la entrevista (Preguntas 1 a 5).

### **Análisis de las preguntas 6 y 7**

Las preguntas 6 y 7 proponen al entrevistado la consideración de 8 descripciones que se corresponden con las categorías de práctica arriba señaladas, a saber: (i) *materiales* (descripciones 2 y 8), (ii) *práctica improvisatoria* (descripciones 1 y 5), (iii) *imitación* (descripciones 4 y 7) y (iv) *búsqueda estética* (descripciones 3 y 6) (ver apéndice). En la pregunta 6 se solicita a los entrevistados que valoren la importancia de dichas prácticas en la formación del improvisador, con una medición en una escala relativa de 5 (muy importante) a 1 (muy poco importante). En la pregunta 7 se propone a los sujetos ordenar cuatro conjuntos de prácticas más generales por su importancia. La práctica 1 corresponde a (iii) imitación, la 2 corresponde a (ii) práctica, la 3 corresponde a (i) materiales y la 4 corresponde a (iv) búsqueda estética. Los datos numéricos se muestran en las Figuras 1 y 2.

Sujeto	Imitación	práctica	materiales	búsqueda estética
1	4,5	4,5	2	3,5
2	3	4	3	1
3	3	4	1,5	3,5
4	5	4,5	1,5	3,5
5	4,5	4,5	3,5	2
6	3,5	4	3	2,5
7	3	4	4	2,5
8	3,5	4,5	2	3,5
9	2	4,5	3,5	2,5
10	2,5	4,5	3,5	2
11	2,5	5	3,5	2
12	4	5	4	1,5
13	1	3,5	3,5	3
14	2	3,5	4	3
15	1,5	4	3	4,5

Sujeto	Imitación	Práctica	materiales	búsqueda estética
1	2	1	4	3
2	2	1	3	4
3	3	1	4	2
4	1	2	4	3
5	1	2	3	4
6	1	2	4	3
7	2	1	3	4
8	2	1	3	4
9	3	2	1	4
10	3	1	2	4
11	4	2	1	3
12	1	2	4	3
13	4	2	1	3
14	4	2	1	3
15	4	3	1	2

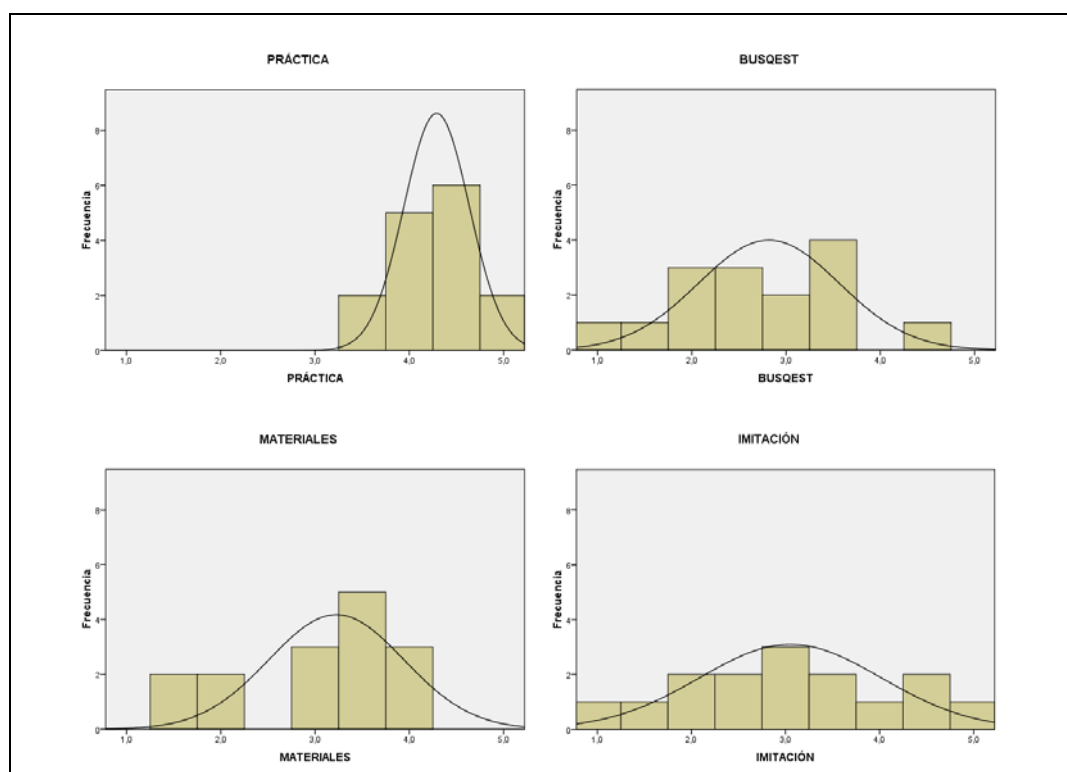
**Figura 1.** Tabla de resultados obtenidos para la pregunta 6 (valoración de importancia en una escala de 5 a 1)

**Figura 2.** Tabla de resultados obtenidos para la pregunta 7 (orden de 1 a 4 para valoración)

Se analizaron los datos de la pregunta 6 obteniendo las medias y medianas para cada tipo de práctica y un histograma de frecuencias (ver Figuras 4 y 5).

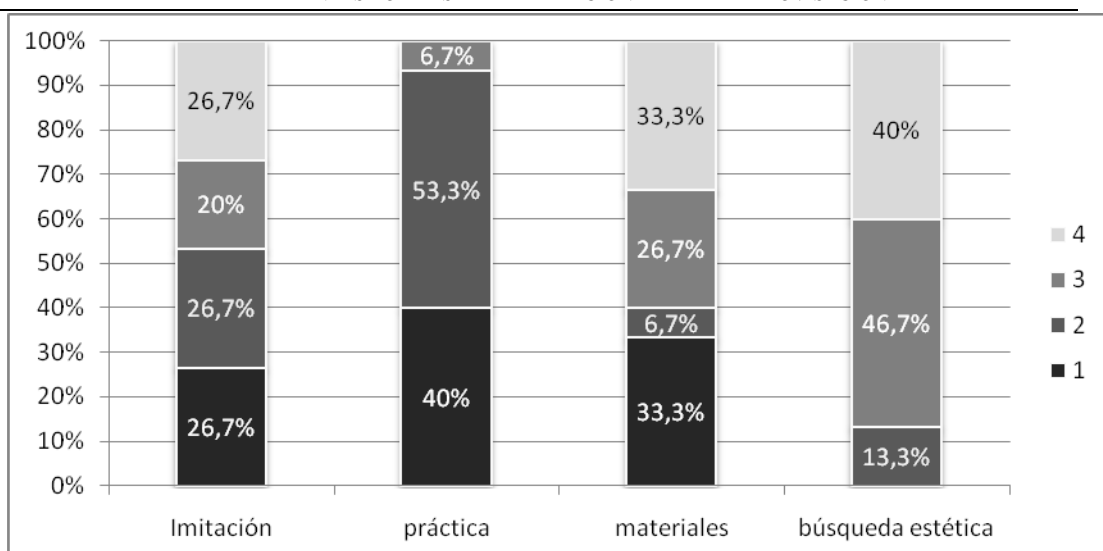
		Estadísticos			
		IMITACIÓN	PRÁCTICA	MATERIALES	BUSQUEST
Percentiles	Media	3,033	4,267	3,033	2,700
	Mediana	3,000	4,500	3,500	2,500
	25	2,000	4,000	2,000	2,000
	50	3,000	4,500	3,500	2,500
	75	4,000	4,500	3,500	3,500

**Figura 4.** Tabla con las medias, medianas y percentiles para los datos de la pregunta 6



**Figura 5.** Histograma de frecuencias para los resultados de la pregunta 6. El eje X muestra las valoraciones hechas en cada caso por los sujetos

Los datos para la pregunta 7 se organizaron en un gráfico de barras donde puede observarse el porcentaje de sujetos que ordenó como primera, segunda, tercera o cuarta en importancia a cada conjunto de prácticas formativas propuestas (ver Figura 3).



**Figura 3.** Gráfico de barras para pregunta 7. Porcentaje de sujetos que ordenó a cada práctica en 1er, 2do, 3er o 4to lugar

### ***Interpretación de los resultados del análisis estadístico***

Los resultados para la pregunta 6 arrojaron una valoración alta para las descripciones relacionadas con (ii) *práctica de la improvisación* aplicando materiales o procedimientos ‘en el transcurso de la improvisación’ con una media de 4,26; la valoración más baja fue para las descripciones relacionadas con (iv) *búsqueda estética*, con una media de 2,7. Estas valoraciones se confirman en la pregunta 7, donde la práctica (ii) fue evaluada por un 40% de los sujetos como primera en importancia para la formación del improvisador y donde más del 93,3% de los sujetos la evaluaron como primera o segunda en importancia para su formación. Mientras que las prácticas relacionadas con (iv) *búsqueda estética* no fueron evaluadas allí como primeras en orden de importancia y solo un 13,3% las evaluó como segundas en orden de importancia.

En el análisis de los datos relativos a (i) materiales y (iii) imitación, las medias que arrojaron los datos en la pregunta 6 fueron de 3,03 tanto para (i) como para (iii). Aunque si observamos la mediana 3,5 obtenida para (i) materiales contra la mediana de 3 para (iii) imitación podemos deducir que fue en (iii) que hubo más variedad en el rango de las respuestas. (iii) fue evaluada con los mayores y los menores puntajes (entre 1 y 5) mientras que (i) materiales obtuvo valores entre 1,5 y 4. Aunque en muchos casos se desestimó la importancia de los materiales (sujetos 1, 2, 3 y 8) una mayoría les adjudicó una valoración media. En lo que respecta a la imitación, 6 sujetos desestimaron las prácticas imitativas ubicándolas por debajo del 2,5, mientras que 3 sujetos las consideraron importantes con valores de 4,5 y 5; los restantes sujetos las posicionaron como en una línea media del 3 o 3,5. Estos números indican que hay opiniones divididas acerca de la imitación como parte de la formación del improvisador. Esta distribución puede observarse en el histograma de frecuencias de la figura 5.

Los resultados para (iii) *imitación*, nos llevan a preguntarnos por qué hay opiniones diversas y opuestas en lo que respecta a la imitación como parte de la formación del improvisador. En la sección no estructurada de la entrevista aparecen numerosas referencias a estas diferencias. En algunos casos los sujetos contraponen la imitación con el estudio de los materiales o de la búsqueda estética del improvisador:

“Si vos querés aprender a tocar música tenés que sacar de los músicos que te gustan no podes sacar de una escala mayor....” (S.1) (imitación vs. materiales)

“vos podes encontrar tu manera, pero si vos nunca aprendiste como tocan los músicos que te gustan no sé...me parece que esto nutre mucho, es un poco como ir siguiendo la posta.”(S.4) (imitación vs. búsqueda estética)

También podemos observar explicaciones sobre la importancia de esta práctica y la manera a partir de la que se construye una base de conocimientos para la improvisación a partir de la imitación de otros improvisadores:

*“Básicamente, una suerte de trabajo auditivo sobre la música representativa. Yo aprendí a improvisar con Kenny Barron, con sus discos. Encontré un músico que era representativo del swing, claro en su manera de tocar, claro en el discurso; y yo entendí el lenguaje a partir de entender la forma en que el concebía el lenguaje.”(S.5)*

En cuanto a los sujetos que evaluaron negativamente la imitación, podemos desprender de los comentarios que éstos practican también un tipo de imitación pero de otras características. Esta imitación podría caracterizarse como menos sistemática o estructurada. Estos improvisadores reconocen que de alguna manera también imitan pero este proceso se hace de forma indirecta.

*“Lo más importante en mi caso... y lo que siempre digo cuando enseño es escuchar, no sacar solos o tratar de tocar ‘ como ´. Pero sí escuchar todo el tiempo música. Por lo menos en mi caso yo creo que inconscientemente se me metió. Y muchas cosas que toco del lenguaje nunca las estudié como por ejemplo: las cuestiones rítmicas, el fraseo, son cosas que las fui escuchando durante muchos años y de golpe me encontré tocándolas.”(S.13)*

*“...y de escuchar sonoridades y decir, esto está bueno, esto está bueno. Y esas cosas son lo que yo uso en la.... Yo en lo improvisatorio uso mucho eso recursos... por ejemplo Hendrix. Los palancazos de Hendrix son elementos que a mí me interesan y que yo uso. A nivel tímbrico o a nivel tonal estoy continuamente escuchando. Cuando hay algo que a mí me interesa. Bueno a ver que es, y eso lo meto. Pero en ningún momento... yo detesto sacar solos, [...] a mí no me interesa tocar solos... iba todos los jueves a las jams, tocaba Clase Única. [...]Y ahí sacaba muchísima información pero ni loco me iba a sacar un solo de Quique.”(S.15)*

También podemos señalar que los mismos sujetos que hacen una valoración alta de la imitación la cuestionan:

*“Imitar para demostrar que puedo tocar cómo, no es correcto. Imitar es como la imitación en el lenguaje. Imitar es tratar de entender una forma de pensar que es como se concibió un estilo, una forma. No es que vos querés pensar como él.” (S.5)*

*“todo el mundo en principio quiere resolver en base a parecerse al sonido de tal improvisador o al lenguaje, mientras que después de un recorrido volvemos un poco a lo que decíamos antes, uno dice pero bueno tengo que descubrir mi propia voz. Pero qué difícil es eso de entrada, ¿no?”(S.3)*

## **Discusión y Conclusiones**

El análisis de los datos numéricos obtenidos en las preguntas 6 y 7 de la entrevista y el contraste de los mismos con los datos cualitativos del resto de la entrevista hace que lleguemos a las siguientes conclusiones:

(1) En el proceso de preparación del improvisador hay consenso en la alta valoración de las prácticas que involucran el mismo proceso improvisatorio. La reproducción de situaciones con diferentes grados de cercanía a la situación improvisatoria real y la misma situación real de improvisación son las mejores prácticas de preparación para la improvisación. Es decir, por sobre la internalización de materiales, la imitación o la búsqueda estética está la misma práctica. En esta se pone en juego todo lo internalizado, sin la práctica del proceso improvisatorio cualquier preparación es en vano.

(2) Las prácticas relacionadas con la búsqueda estética son desestimadas como importantes en el proceso de formación. Estos resultados pueden estar relacionados con la preferencia por el desarrollo de materiales y/o prácticas imitativas en los comienzos de la formación del improvisador; mientras que lo relacionado con la búsqueda de una voz

improvisatoria propia, una improvisación novedosa o creativa son asociadas a una etapa en la que el improvisador ya está formado como tal.

(3) Las prácticas relacionadas con el aprendizaje e internalización de los materiales tienen una valoración media, con algunos matices, la necesidad de estructuras, sean estas escalas, acordes, estructuras métricas y/o cualquier otra forma de entender los objetos con los que se construye el discurso musical improvisado está aceptada en mayor o menor grado.

(4) Es en las prácticas imitativas donde se pone de manifiesto un conflicto o diferencia. Por un lado se valora a la imitación como práctica de significado en la improvisación. El significado se busca en la música ya producida y no en las estructuras que de esta se deducen. Es decir en las improvisaciones de otros sujetos a los que se toma como referente, no en las escalas y los acordes. Se puso de manifiesto en las explicaciones de los sujetos que es a partir de la propia música que se comprende el lenguaje musical y no a la inversa. En otros casos se desprende de las respuestas no estructuradas que aún en sujetos que valoraron muy poco la imitación en las preguntas 6 y 7, esta última está presente de manera no sistemática o intuitiva. El cómo imitar se relaciona íntimamente con los objetivos de la imitación y con los resultados que puede tener un uso particular de lo imitativo. Los objetivos de la imitación también fueron punto de debate poniendo de manifiesto la diferencia entre imitación con el propósito de copia, de ‘tocar cómo’ es decir de *emular*, y la imitación con el objetivo de entender el lenguaje improvisatorio para luego ‘descubrir la propia voz’.

Si analizamos la imitación en los términos que plantea Mark Leman la misma constituye una forma de aprendizaje en tanto copia la estructura de una tarea y su organización jerárquica trascendiendo la mera copia o imitación mecánica de movimientos.

*“La verdadera imitación se focaliza en el objetivo, más que en los medios por los cuales la meta es lograda (Mitchel 2002). La imitación entonces comprende un proceso complejo de observación que se acopla con la predicción de una acción, seguida de la ejecución de la acción en función de la meta.” (Leman 2008. p105-106)*

## Referencias

- Agovino, Larry (1988). Melodic studies for the jazz pianist. Ed. Key Music
- Baker, David. (1975). Improvisational patterns: The Bebop era vol.2 Boston.
- Bergonzi, Jerry (1993).Melodic Structures: Advance Music. Boston.
- Bergonzi, Jerry (1994).Pentatonics: Advance Music. Boston.
- Bergonzi, Jerry (1996).Jazz Lines: Advance Music. Boston.
- Bergonzi, Jerry (1999).Thesaurus of Intervallic Melodies: Advance Music. Boston.
- Coan, Carl (1995). Michael Brecker. Hal Leonard Corp.
- Cooker, Jerry (1964). Improvisando en Jazz: Ed. Victor Lerú. Buenos Aires.
- Cooker, Jerry (1970). Patterns for Jazz: U.S.A. Studio. Pr
- Cooker, Jerry (1975). El Lenguaje del Jazz: Ed. Victor Lerú. Buenos Aires.
- Crook, Hal. How to Improvise: Advance Music.
- Diorio, Joe (1978). Intervalic designs: RehPublications inc.
- Fisherman, Diego (2005) Escrito sobre Música. Paidós Diagonales. Buenos Aires.
- Gellrich, M. (1995) Umrize zu einer Methode der Improvisation. Ringgespräch über Gruppenimprovisation, (pp, 5-1)
- Goldsen, Michael H. (1957). John Coltrane solos: United music corp. Nueva York.
- Goldsen, Michael H. (1987). Ommnibook. Charlie Parker for piano: Atlantic music.
- Goldsen, Michael H. (1988). Ommnibook. Charlie Parker. Atlantic music.
- Kenny, Barry J., Gellrich, Martin. (2002) Improvisation. The science and psychology of music performance. Oxford University Press. (pp 117 – 134)
- Leman, M. (2005) Embodied music cognition and mediation technology. Cambridge, MA: MIT Press.
- Levine, Mark (1995).The Jazz Theory Book. Sher Music: Advance Music.
- Liebman, D. (1991). A chromatic approach to Jazz Harmony and Melody: Advance Music. New York.

- Liebman, D. Beirach, R., Tusa, F., Williams, J., y Roy, B. (1978) Lookout farm. Almo Publications, Hollywood.
- Pérez, Joaquín B. (2010). “Procesos de preparación para la improvisación en el Jazz” Actas de la IX reunión de SACCOM.
- Pressing, J. (1988). Improvisation: methods and models. En John A. Sloboda. Generative Processes in Music. Clarendon Press.
- Ricker, Ramon (1976). Pentatonic Scale for Jazz Improvisation: U.S.A Studio Pr
- Ricker, Ramon (1976). Technique development in fourths: U.S.A.Studio Pr.
- Rusell, Ross (1986). Bird. Biografía de Charlie Parker: Ed. B.
- Scholes, Percy A. (1984) Diccionario Oxford de la Música. Ed. Sudamericana.
- Scholes, Percy A. (1984) Diccionario Oxford de la Música. Ed. Sudamericana.
- Schuller, G. (1968). Early jazz: its a roots and music development. Oxford University Press, New York.
- Sloboda, J. A. (1985). The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music. Oxford: Clarendon Press.
- Stublely, Eleanor V. (1992). Fundamentos Filosóficos. En R. Colwell (ed.) “Handbook of research in Music Teaching and Learning”. Reston: MENC Shirmer Books. Sección A-1.
- Troupe, Quincy (1989). Miles Davis. La Autobiografía: Ed. Bailén. Barcelona.
- Viola, Joseph (1963). The technique of the saxophone: Beerlee Press Publication. Boston.

## Apéndice

### Entrevista

1. En su caso particular como músico improvisador ¿Cuáles fueron las prácticas que realizó en el transcurso de su formación para lograr la habilidad improvisatoria que tiene hoy en día?

2. Describa su práctica habitual actual como improvisador.

3. ¿Cuáles son las prácticas y conocimientos necesarios para que sus alumnos aprendan a improvisar? Enumérelas.

4. De las prácticas y conocimientos que enumeró anteriormente ¿Cuáles serían las más importantes o fundamentales?

5. Si reflexiona acerca de su formación como improvisador ¿considera que hubo prácticas innecesarias o de menor importancia que hoy en día no pondría a sus alumnos? En caso de respuesta afirmativa, cuál / es serían.

6. Puntúe en una escala de 5 grados que determine la importancia relativa de las siguientes prácticas, asignando un número a cada práctica. Utilice toda la escala. Cada número por lo menos una vez.

1. Práctica de la improvisación sobre bases grabadas de temas y estructuras armónicas.

2. Práctica de escalas, acordes, e intervalos.

3. Composición de temas para la improvisación.

4. Transcripción de solos improvisados, memorización y/o ejecución de los solos.

5. Práctica de la improvisación en grupos u ensambles musicales.

6. Práctica de la improvisación en estilos folclóricos, latinos, rock.

7. Práctica de frases o liks de otros improvisadores.

8. Práctica de patterns, práctica de variación melódica y rítmica de estos patterns.

7. Establezca el orden de importancia las prácticas que más lo formaron como improvisador:

1. La imitación de grandes solistas, la transcripción o ejecución de solos improvisados. La transcripción de frases melódicas, licks de improvisadores.
2. El tocar en grupos musicales, improvisar sobre bases grabadas, improvisar solo, tocar en vivo o en jam sessions.
3. El estudio de escalas, acordes, armonía, modos, desarrollo de patterns o de procedimientos de variación, y prácticas similares.
4. La improvisación en diversos estilos musicales, la composición de temas originales para la improvisación.