

# esmuc

Estudiant:

Especialitat/  
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau  
del director/a  
del Treball

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, sweeping initial letter followed by several smaller, connected letters.

# Índex

ABSTRACT TRILINGÜE .....	1
AGRAÏMENTS .....	2
INTRODUCCIÓ .....	3
1. CONTEXTUALITZACIÓ .....	4
1.1. Improvisació: què és i quins tipus hi ha? .....	4
1.2. Història de la improvisació.....	8
1.2.1. Música Clàssica europea .....	8
1.2.2. Jazz i Música afroamericana .....	14
1.2.3. Altres cultures .....	17
1.3. El paper de l'improvisador: compositor o intèrpret? .....	20
2. OBJECTIU .....	23
3. RECERCA .....	24
3.1. Diferències entre músics de clàssica i de jazz .....	24
3.2. Limitacions en la improvisació .....	29
3.3. El director-improvisador i la seva tècnica .....	33
3.4. Metodologia d'assaig .....	36
4. CONCLUSIONS .....	39
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES .....	51
ANNEXOS .....	57

## **Abstract trilingüe**

L'objectiu d'aquest treball és el de proposar una nova tècnica de direcció amb la qual poder improvisar amb un *ensemble* format per músics provinents de la música clàssica europea i de la música afroamericana. També s'aporta una metodologia de recerca que permet a qualsevol director arribar als seus propis gestos. Aquest mètode aborda, en primer lloc, la reflexió sobre la naturalesa de la improvisació i continua amb la indagació sobre la seva història en diverses cultures (especialment aquelles la música de les quals formaran part de l'ensemble). A partir de tot això es busca una concepció comuna en ambdues tradicions (en aquest cas d'aquest treball, l'harmonia), que s'utilitza com a base per la improvisació. També s'investiga sobre les possibilitats d'improvisació dels músics de cada gènere, així com el paper del director. Sobre aquesta base es creen gestos coherents amb els resultats de la investigació.

El objetivo de este trabajo es proponer una nueva técnica de dirección con la que poder improvisar con un *ensemble* compuesto por músicos del ámbito de la música clásica europea y de la música afroamericana. También se aporta una metodología de investigación que permite que cualquier director pueda llegar a sus propios gestos. Este método aborda en primer lugar la reflexión sobre la naturaleza de la improvisación y continúa con la indagación sobre su historia en diversas culturas (especialmente aquellas cuya música se tocará en el *ensemble*). A partir de todo ello se busca una concepción común en ambas tradiciones musicales (en el caso de este trabajo, la armonía), que se utiliza como base para la improvisación. También se investiga sobre las posibilidades de improvisación de los músicos de cada género, así como el papel del director. Sobre esta base se crean gestos coherentes con los resultados de la investigación.

The aim of this paper is to propose a new technique for conducting an improvisation with an ensemble composed of musicians from the field of european classical music and african-american music. It also provides a research methodology that allows any conductor to create his own gestures. This method begins with the reflection on the nature of improvisation and continues with the investigation of its history in different cultures (especially those whose music will be played in the ensemble). Then, a common conception

is sought in both musical traditions (in the case of this paper, harmony), which is used as a basis for improvisation. The improvisational possibilities of the musicians of each genre are also investigated, as well as the role of the conductor. On this basis, gestures consistent with the results of the research are created.

### **Agraïments**

Voldria, primerament, agrair aquest treball a la Uxue, que m'ha ajudat amb la concepció, acotació, realització i producció d'aquest treball i que m'ha donat la paciència, l'amor i el suport com per poder escriure'l; sense ella res hagués estat possible. També m'agradaria agrair als meus pares, el David i la Sílvia, i al meu germà, l'Enric, pel seu recolzament, per la paciència durant tants anys i pel munt d'improvisacions que han hagut d'aguantar. Al Joan i a la Gemma per ser la meva guia i ajuda constant i haver-me ensenyat a ser com sóc. Al Ferran Rico per encoratjar-me a escriure i presentar un projecte com aquest, a la Mònica Buxó i a la Montse per la seva paciència, al Jordi Mora, al Jacob Collier i a Snarky Puppy per inspirar-me aquest treball; i, finalment, a cada una de les persones que m'ha recolzat i han fet que avui pugui presentar aquest treball i projecte que defineix (per ara) les meves idees, propostes i intencions de cara a la improvisació.

Ah, i gràcies a tu també, per llegir-me.

## Introducció

Aquest treball és relativament inusual, ja que no intenta analitzar o definir cap aspecte de la música clàssica europea ni de la direcció orquestral sinó que, més aviat, proposa un nou punt de vista que, personalment, crec crucial per a l'evolució d'aquesta música. Per entendre això, però, cal que primer expliqui el context actual.

Des de fa temps la música clàssica ha patit una espècie de congelació estilística. Un intent de preservar una tradició inventada, limitant cada cop més a l'intèrpret, glorificant un cànon musical i apartant la improvisació o la fusió amb altres gèneres de la pràctica estàndard. Això ha arraconat aquestes pràctiques a l'àmbit marginal i ha fet impossible una evolució molt necessària que podria ajudar a evolucionar aquesta música.

Personalment, he estudiat música des dels 3 anys i, durant aquest temps, he vist i viscut molts d'aquests problemes: des de la limitació estilística dels intèrprets a la pedagogia mecànica que moltes vegades s'imposa. Tot i això, des de petit sempre he tingut molta afinitat per la composició i la improvisació i les he anat practicant per compte propi. La meva curiositat per la música en general em van portar a buscar més enllà i vaig descobrir el jazz (lamentablement, també en procés de "congelació" com la música clàssica), la música moderna i d'altres gèneres. Al veure la diversitat musical i les riquíssimes cultures al voltant, vaig idear un projecte on la música clàssica, el jazz i altres estils tinguessin un punt de trobada on poder evolucionar i influenciar-se plegats a partir de la improvisació, que em sembla que és de les eines més potents que un músic pot tenir a les mans.

Per tant, aquest treball té com a objectiu unir el món de la música clàssica i del jazz a través de la improvisació, aportant un llenguatge i una metodologia nova en la direcció orquestral. A més a més, es vol intentar fer això sense deixar de banda la tonalitat o modalitat, que és una base comuna en ambdues músiques i arreu del món.

Per tal de fer-ho possible, s'aprofundirà més sobre la improvisació, la seva essència i la seva història en diverses cultures, s'investigarà sobre les diferències en la manera de concebre i de practicar la música dels músics de clàssica europea i de jazz i música afroamericana i es buscarà un llenguatge i una metodologia per tal de poder dur a terme aquest encontre, tot a través d'unes peces que jo mateix he compost com a exemple i que es posaran a la pràctica en el Recital final que està enllaçat al final del treball.

## 1. Contextualització

### 1.1. Improvisació: què és i quins tipus hi ha?

La improvisació és, de per si, una paraula difícil de definir. No només depèn de la persona sinó també del tipus de música, cultura, públic i funció que tingui. A més a més, és una pràctica que està molt sotmesa al canvi i, per tant, és molt difícil d'analitzar.

Dit això, però, què és la improvisació? Certament no és quelcom únic a una cultura. Per a moltes cultures la improvisació ha estat una manera de conservar la tradició tenint la llibertat de ser un mateix, per altres ha estat la oportunitat d'innovar o buscar nous horitzons en la música que es toca; el resultat sonor pot ser quasi impossible de comparar. Tampoc depèn de l'època, ja que hi ha documentació d'improvisacions al Renaixement i al Romanticisme (Ginesi, 2012). Tot i això, sí que hi ha certes coses en comú. Tota improvisació sembla reaccionar a un estímul exterior (com el públic, el clima o l'estat d'ànim de l'improvisador), acostuma a derivar d'algun lloc (sigui de la tradició o del que acaba de sonar) i basa la seva pròpia existència en el moment. De fet, segons Derek Bailey: “*la naturalesa de la improvisació és exactament igual que la de la música: és efímera, fugaç i només existeix en el moment*” (Bailey, 1992: 256).

Per tant, es podria parlar de la improvisació com una manifestació musical del moment, sempre basant la seva evolució a les circumstàncies de l'ara.

Posaré uns quants exemples per acabar d'aclarir-ho. En un concert de música clàssica europea on es toca la 8a simfonia de Bruckner, la peça no canviarà la seva durada en funció del públic; en canvi, quan es toca un *rāga* la durada de l'actuació i de la improvisació pot molt bé dependre de qui escolta (Marre, 1992). Així com en un concert amb públic de *The Greatful Dead* els solos seran molt més intrèpids, en una cadència escrita d'un concert per a piano de Mozart, l'actitud no canviarà (Bailey, 1992). Finalment, una versió de la Missa de Bach es toca buscant una rigorositat històrica, mentre que en una improvisació d'orgue enmig d'una missa l'únic requeriment és fer connectar al públic de l'església amb Déu, utilitzant el llenguatge i estil que l'organista vulgui (Marre, 1992).

En tots els exemples, el públic juga un paper decisiu en les improvisacions. Tant és així que hi ha hagut gent com Alain Danielou que ha dit: “*Quan els músics noten una reacció positiva sobre el que toquen, tendeixen a reproduir l’efecte que ha causat aquella reacció. (...) El músic es va convertint en un actor que repeteix el seus trucs i la inspiració es converteix en un mecanisme comercial*” (Bailey, 1992: 104). Aquesta possibilitat es pot veure en el cas de Kenny G, conegut saxofonista que va començar la seva carrera en solitari amb un estil que barrejava el *jazz-pop* però cada cop més s’ha vist més reduït als trucs virtuosístics que sempre repeteix. Això és molt clar si es compara la cadència que fa el 1986 al North Sea Jazz Festival (World of Jazz, 2017)<sup>1</sup> i la *performance* del 2015 al Casino Roman, on només mostra la seva coneguda respiració circular amb la que el públic embogeix (Louie Traitsis, 2015)<sup>2</sup>. I és que aquest és un dels perills del públic: el compliment de l’expectativa de repetició. El públic de Kenny G està esperant una cosa concreta i ell ho compleix. Això no sempre és així, ja que hi ha altres artistes que canvien les melodies o les estructures, com és el cas d’Amy Winehouse, coneguda per sempre fer variacions dels seus temes (Amy Winehouse, 2021)<sup>3</sup>. Altres vegades, el públic només té una expectativa: la novetat. Aquest és el cas dels *deadheads*, el públic de *The Grateful Dead*, que sempre van esperant sentir una cosa nova i improvisada a l’escenari. Això, com comenta el guitarrista del grup Jerry García, és extremadament rar i màgic, ja que permet una gran llibertat i entusiasme sobre l’escenari (Bailey, 1992: 22).

A part, però, la improvisació té un factor limitant molt important i és una de les raons per la qual la música clàssica europea que actualment s’ha allunyat més de la improvisació: el desenvolupament de la notació.

Com explica Jacques Charpentier, a l’Edat Mitjana es va començar a crear un sistema de notació per tal de recordar al músic (que havia après tot a través de la pràctica i l’escolta) l’esquema de la peça que anava a tocar. Aquesta no tenia la intenció de ser una representació completa de la peça sinó més aviat un truc mnemotècnic per tal d’ajudar a la memòria de l’intèrpret<sup>4</sup>. Més endavant, el desenvolupament del pentagrama i de la notació rítmica (que

---

<sup>1</sup> [Kenny G live at the North Sea Jazz • 1987 • World of Jazz](#)

<sup>2</sup> [KENNY G - Holds note for 4 minutes - Casino Rama](#)

<sup>3</sup> [Amy Winehouse - Take The Box \(Live From The Mercury Prize Awards / 2004\)](#)

<sup>4</sup> Cal destacar que s’han trobat mostres de notació de l’Antiga Grècia però, igual que a l’Edat Mitjana, són merament memorístiques i sempre eren interpretats tenint en compte l’ambient. Les anotacions que hi ha en pergamins són fetes, suposadament, pels mateixos cantants, que improvisaven variacions (sempre dintre d’una tradició) depenent de l’ocasió i la funció que tingués la música i, per tant, necessitaven recordar moltes composicions. Només hi ha un exemple que hi difereix i és el gravat de

definien més exactament el valor i l'alçada) van fer que l'obra comencés a guanyar independència del món real, existint materialment com a objecte i fent que la partitura passés de ser una mera eina per recordar la tradició a una per crear-la. La partitura passava a ser una representació estricta i deixava de dependre del moment i la situació, convertint-se en una estructura formal, rígida i eterna (Bailey, 1992: 129-130).

Aquest procés, que jo anomeno la sacralització de la partitura, és el fet que provoca que la música clàssica europea rebutgés la improvisació i la interpretació, ja que és completament contrària a la idea de l'obra-en-si que ofereix la partitura.

Havent vist què és la improvisació i de què depèn, cal buscar una manera de classificar els diferents tipus d'improvisacions. Hi ha molts paràmetres per diferenciar les improvisacions: la forma (si és tancada o fixa), l'agrupació (si és un sol improvisador o si és un grup), l'objectiu (si és per un concert destinat a un públic o forma part d'un ritual religiós) i milers d'altres; però el que s'acostuma a fer servir per categoritzar la improvisació és l'ús o no d'un cert llenguatge que sempre es pren com a punt de partida. D'aquí se'n deriven dos tipus diferents: la improvisació idiomàtica i la improvisació lliure.

La improvisació idiomàtica és tota aquella improvisació que deriva d'un llenguatge específic que sempre es manté. Aquest llenguatge ve dictat per la tradició cultural del lloc i acostuma a tenir uns trets característics (veure Annex 1 per un exemple). Així doncs, els improvisadors idiomàtics es centren més en expressar-se a través d'un llenguatge concret. Això, però, no vol dir que no tinguin llibertats dintre d'aquest llenguatge. Com que aquest no és tancat i no té una acadèmia al darrera que dicti què és correcte i què no ho és, l'improvisador es veu amb la llibertat de poder jugar-hi i variar-lo, fent-lo evolucionar mentre manté la tradició que li ha sigut donada. Això fa que els llenguatges puguin canviar molt en el temps i, per tant, provocar un infinit número de variacions possibles. Cada improvisador interpreta el llenguatge i la cultura que ha après a través de les seves possibilitats i gustos i, així, assegura també la continuïtat del gènere sense fer-lo estèril i tancat (Bailey, 1992). Dintre d'aquestes músiques s'hi inclourien el jazz, la música clàssica índia, el flamenco, la música clàssica europea i d'altres.

---

l'epitafi de Seikilos, conegut per ser un gravat que el mateix compositor, orgullós de la peça, va voler deixar sobre la seva pròpia tomba (Comotti, 1977).



Per contra, la improvisació no idiomàtica o improvisació lliure neix els anys 60 del desig de trencar amb les convencions del llenguatge i eliminar qualsevol tipus de referència a una cultura, gènere o estètica. Per tant el resultat sonor no és una canalització de la personalitat o estat d'ànim d'una persona a través d'un llenguatge sinó que és directament això (Ginesi, 2012). També s'intenta evitar la repetició o establiment d'un cert llenguatge o estètica i es busca, com diu T. Carl Whitmer “una energia i un impuls cap endavant més que una entitat finita i completa” (Bailey, 1992: 84). A més a més, aquesta música busca crear un punt de trobada per músics de diverses procedències per tal de, conjuntament, dialogar i crear el seu propi camí. La gran diversitat que genera aquesta música és, doncs, difícil d'acotar i sembla més definida per l'absència d'un llenguatge que per una altra cosa, però, com apunta Derek Bailey, “segurament la primera interpretació va ser improvisació lliure i és raonable suposar que, durant aquest temps, hi ha hagut gent que ha anat fent música classificable com a improvisació lliure” (Bailey, 1992: 164).

Però realment d'on surt aquesta nova concepció de la improvisació? Principalment, de dos llocs: del deteriorament i crítica del llenguatge musical europeu i del naixement del *free jazz* (Bailey, 1992). El *free jazz* (que explicaré en el pròxim capítol) és bàsicament una variant del jazz que busca trencar amb els estereotips i reivindicar les arrels afroamericanes. La improvisació lliure va agafar aquesta idea de trencament i canvi i la va portar a l'extrem, trencant amb qualsevol tipus d'idioma reconeixible per tal de donar l'espai als diferents improvisadors de trobar-se i tocar, sempre reaccionant l'un a l'altre i fent d'allò una peça (Ginesi, 2012).

Tot i aquestes diferències, ambdós estils d'improvisació comparteixen el fet de relacionar-se amb alguna cosa coneguda, ja sigui el llenguatge tradicional o el que s'acaba d'escoltar i ambdues tenen una preferència per la pràctica musical i no la teorització o pensament. En la improvisació, no hi ha temps de reflexionar ja que, com deia anteriorment, és la manifestació musical del moment (Bailey, 1992).

## 1.2. Història de la improvisació

La humanitat porta practicant música des dels seus principis i, consegüentment, improvisant des de llavors. La grandíssima i extensa varietat de cultures, mètodes i estils d'improvisació junt amb l'escasa documentació d'aquesta pràctica fa que fer una història global de la improvisació resulti impossible. Per tal de resumir i enfocar el treball, parlaré principalment de dues, tot i que esmentaré algunes altres de les que ja he parlat anteriorment.

### 1.2.1. Música Clàssica europea

La música clàssica europea és una de les músiques que més influència mundial ha tingut, no només en la pràctica sinó sobretot en la comprensió teòrica i conceptual de la música arreu del món. Tot i això, com he dit anteriorment, ha apartat la pràctica de la improvisació a un espai marginal i ha intentat negligir la importància històrica que ha tingut, prioritzant els compositors canonitzats i la concepció de l'obra-en-si. A més a més, el sorgiment de la gravació ha potenciat l'ús de la no-improvisació i de la predictibilitat interpretativa (tot per comoditat d'edició i distribució) i ha provocat una estandardització de les versions de la música clàssica (Harcourt, 1992). Això ha portat al públic a tenir una expectativa de com s'ha de tocar la música clàssica europea i, al no complir-se (cosa evidentment impossible degut a les condicions d'un concert en directe i d'una gravació d'estudi), ha comportat un estancament interpretatiu i una pèrdua de popularitat sense precedents.

Tanmateix, el naixement de l'historicisme i l'intent de recuperar les tradicions perdudes han fet aflorar una documentació molt rica que ens permet fer una història sobre la improvisació en aquest gènere musical.

El sorgiment de la polifonia a l'Edat Mitjana acostuma a ser el punt de partida de la història de la música clàssica i fou durant el s. XIII quan aquesta polifonia va començar a presentar els primers senyals d'improvisació<sup>5</sup> amb els motets polifònics, que eren eleboracions contrapuntístiques d'un *cantus firmus* (melodia procedent del cant gregorià). Això va anar fent-se més complex fins que, al Renaixement (s. XV) va sorgir el motet acompanyat, que consistia d'un solista vocal i d'un acompanyament instrumental (normalment d'un sol

---

<sup>5</sup> Això no significa que la improvisació comencés aquí. Ja he deixat clar en altres moments que la improvisació ha estat present a Europa des d'abans de l'Antiga Grècia, però degut a la falta de documentació anterior, aquí és on podem trobar indicis més clars d'improvisació.

intèrpret) que acostumava a seguir harmònicament a la melodia. D'aquí en va derivar el *ricercare*, que era una improvisació instrumental sobre un *cantus firmus*.

Totes aquestes variacions van provocar el naixement del *basso continuo*, una línia de baix que marcava l'harmonia de la peça i que havia de ser emplenada per un instrument harmònic, ja fos la guitarra, el llaüt, l'orgue o el clavicèmbal. Fou aquest darrer el que va guanyar més popularitat, convertint-se en l'improvisador per excel·lència (Ginesi, 2012).

Durant el Barroc una de les pràctiques improvisadores més comunes era la realització del *continuo*, la funció del qual era unir els diversos elements del conjunt instrumental (improvisant línies melòdiques per unir les diverses veus), tocar l'harmonia (arpegiant acords que sorgien del mateix *basso continuo*<sup>6</sup>) i servir d'impuls rítmic per la resta de l'orquestra (Ginesi, 2012: 48). Tot això mentre respectava el caràcter i les dinàmiques de la peça (afegint o traient veus per tal de generar un efecte de volum i distribuint les veus de diferents maneres per crear un ambient) i acompanyava la melodia (tocant intervals consonants amb la melodia i contenstant-la, sempre tenint en compte el caràcter i el protagonisme d'aquesta).

Pel que fa a la resta d'intèrprets, hi havia dos tipus d'estils d'improvisació: l'ornamentació i la disminució (Moersch, 2009).

L'ornamentació o *agrément* era característica de l'escola francesa i es basava en l'accentuació rítmica a través d'una o dues notes afegides a la nota en qüestió. Aquests eren, al principi, deixats al gust de l'intèrpret però, a mesura que va anar evolucionant, es va començar a indicar a sobre de les notes que el compositor desitjava. Tot i això, els intèrprets encara tenien llibertat en l'ornamentació (Moersch, 2009).

Com es veu en el tractat "*Principes de Musique*" de Michel Pignolet de Montéclair (escrit el 1736), els diferents ornaments es diferenciaven en tres categories: els que volien accentuar el principi de la nota (com el *port de voix*—conegut també com *appoggiatura*— o el *pincé*), els que volien allargar la duració o intensitat de la nota (com el *tremblement*—conegut també com a *trino*— i el *balancement*) i els que volien remarcar el final (com el *chûte* o l'*accent*). Cada ornament tenia lligat un caràcter i era a discreció de l'intèrpret utilitzar-ho en el moment adequat (Montéclair, 1736). En l'Annex 2 trobareu un resum detallat del tractat.

---

<sup>6</sup> El basso continuo consta d'una línia de baix i, normalment, d'unes xifres a sota de cada nota que indiquen els acords que han de donar-se a través dels intervals des del baix. És a dir, si les xifres eren 6/4 això volia dir que l'acord era el que es construïa de la nota del baix, una veu una quarta amunt i una altra una sexta per sobre. L'intèrpret era lliure de distribuir i duplicar les veus com vulgues, sempre respectant el caràcter d'allò que estava sonant, com ja he explicat.

La disminució o *diminuzione* era part de l'escola italiana i es basava en l'agregació de floritures i passades a vegades molt virtuosístics que enllaçaven dues notes de la melodia. Aquesta tècnica improvisativa era molt comuna en solistes i, tot i que no era opcional, s'utilitzava moltes vegades per demostrar les capacitats tècniques de l'intèrpret (Moersch, 2009). L'aparença arbitrària i egocèntrica de la disminució no és realista ja que té els seus orígens en l'ús d'aquesta tècnica en el Renaixement i és de gran complexitat. El seguit de normes i consells que apareixen en el tractat "*Il dolcimeolo*", escrit per Aurelio Virgiliano el 1600 demostren la complexitat d'aquesta pràctica (veure Annex 1)

Totes aquestes tècniques i d'altres es detallen en els exercicis que Antonio Brunelli va escriure el 1614 en els "*Varii Esercittii*" (Brunelli, 1614) i són una mostra de les interpretacions possibles d'una mateixa frase.

L'aparició d'aquests tractats, però, fou conseqüència de la reacció de compositors i teòrics a l'abús dels intèrprets d'aquestes pràctiques, moltes vegades impeding la comprensió de la melodia (Moersch, 2009) i, per tant, van començar a posar en perill la improvisació al voler limitar-ne l'ús a unes normes idiomàtiques concretes<sup>7</sup> (Bailey, 1992).

Així doncs, la improvisació era una capacitat essencial per l'intèrpret barroc, que més que executar una partitura havia de deduir-ne el significat i "interpretar-lo"<sup>8</sup> (Mattheus, 2002). El paper del compositor era menys important (com demostra la consideració que es tenia de Bach, per exemple, que era molt més ben valorat com a organista i improvisador que com a compositor) i la seva funció era la de donar un marc i una base sobre la que l'intèrpret ornamentaria, ompliria i, finalment, duria a terme (Moersch, 2009).

Durant el Classicisme (segona part del s. XVIII) molts intèrprets, sobretot cantants, van fer ús de la pràctica italiana, demostrant les seves capacitats tècniques i creatives. Aquesta pràctica es va estendre tant que els compositors van acabar incorporant-ho creant la cadència. Primer era simplement un moment en una composició on l'intèrpret o el solista podia lluir-se però l'exageració i extremat virtuosisme d'alguns intèrprets va fer que els compositors comencessin a indicar els tipus de cadències per acotar una mica l'estil de la improvisació (Gianni, 2012). Un gran exemple d'això és W. A. Mozart, que improvisava totes les

---

<sup>7</sup> Com hem vist en el capítol anterior, la improvisació idiomàtica basa la seva llibertat en la absència d'una acadèmia que jutja o condiciona l'ús del llenguatge

<sup>8</sup> Amb aquesta concepció és com es pot entendre l'ús de la paraula "intèrpret" i no "executador", ja que hi ha una part de traducció i adaptació important que moltes vegades no es dona en aquesta música.

cadències dels seus concerts, ornamentava de forma creativa quan hi havia repeticions i, fins i tot, improvisava preludis o fantasies senceres per enllaçar les tonalitats de les diferents peces. Tot i això, com que no tots els concerts eren escrits per ser interpretats per l'autor, hi ha constància de cadències compostes per ell per tal de poder facilitar la oportunitat de tocar-ho a alumnes que no eren tan versats en la improvisació. També hi ha l'anècdota de que la seva germana li va demanar que li fes un esquema d'un preludi per enllaçar dos peces d'un programa. Això no ha de ser confós amb una pràctica corrent sinó més aviat amb una eina pedagògica (Levin, 2009).

Així doncs, en el Classicisme es va mantenir la tradició d'ornamentació improvisada i, tot i que el *basso continuo* s'utilitzava (més aviat com una eina) el naixement de la cadència, de caràcter virtuós i lliure, va dominar la pràctica improvisativa de l'època (Ginesi, 2012).

Per contra, en el Romanticisme (s. XIX) es comença a deixar d'ensenyar la improvisació i es redueix a un ús més local, per part de compositors i alguns intèrprets en cadències. Això coincideix amb la creixent importància de la figura del compositor i la partitura. És en aquesta època on es comença a tocar música del passat (fet inaudit, ja que anteriorment només es tocava la música de l'època). Això fa que la interpretació es centri més en entendre i executar les idees dels compositors, cada cop més venerats (Alonso, 2007). Degut a això la concepció de la improvisació canvia. Si abans compositors com G. Tartini (que escriu el tractat "*Agréments de la Musique*" el 1771) considerava la cadència com a lloc pel virtuosisme i llibertat del intèrpret per fer disminucions i construccions (Tartini, 1771) durant el Romanticisme compositors com C. Czerny en el seu tractat sobre improvisació escrit el 1829 conceben la improvisació de forma estructurada, no virtuosística, i sempre respectant els temes i l'estil del compositor (Czerny, 2015).

Per tant, la improvisació comença a veure's més com un punt de partida de la composició que com una pràctica interpretativa<sup>9</sup>. Això deriva del fet que els compositors més reconeguts de l'època eren improvisadors (com indica a les biografies de Chopin, Schumann o Schubert) però sobretot del gran reconeixement que va rebre Beethoven com a improvisador en la seva arribada a Viena (en les mítiques batalles d'improvisacions) i també pels espectacles de Liszt i Paganini, que improvisaven peces amb temes del públic, mostrant així les seves grans habilitats i reforçant més la idea del geni romàntic (Ginesi, 2012). Tot això es resumeix en

---

<sup>9</sup> Fet que explicaré en el pròxim capítol

l'explicació que fa J. S. Petri de la improvisació: *“la fantasia improvisada és el més alt grau de composició, on la meditació i l'execució es troben lligades”* (Bailey, 1992: 84).


Al segle XX, degut a l'esgotament de l'ideal romàntic i de les crisis socials i culturals, el concepte d'obra-en-si es comença a desmontar i l'obra passa de ser un objecte a ser un procés obert, modificable i no sempre determinat. A més, com he explicat en el capítol anterior, el sorgiment els anys 60 de la improvisació lliure reforça aquest paradigma (Alonso, 2007). Els compositors, doncs, queden dividits en dos bàndols: els serialistes (que no volen incorporar la improvisació i que són els hereus del individualisme romàntic) i els experimentalistes (que intenten incorporar la improvisació i la idea de la peça com a procés).


El primer tipus remarca la *“la falta de unanimitat en el discurs de la improvisació”* (Mattheus, 2002: 27) com diu Berio, ja que hi ha diversitat de voluntats i, per tant, és impossible posar-se d'acord en una direcció concreta (Mattheus, 2002). A més a més, també creuen que, a diferència de la composició, la improvisació no és original i extreu el seu material de la memòria de l'improvisador, que l'arranja de diferents maneres. En una famosa cita, Boulez diu: *“pot ser que l'executor es senti lliure, però en realitat està sent manipulat per la seva memòria, és una joguina de la seva cultura”* (Mattheus, 2002: 32). Per tant, aquest grup manté la idea de que la improvisació és més un punt de partida de la composició i, per tant, ha d'estar reservada als compositors (Mattheus, 2002). Això també es deriva d'un fet molt curiós que només es dona en la música clàssica europea: no tots els compositors són intèrprets, fet que, a partir del s. XX, comença a fer-se patent.

L'altre sector, però, sí que creu en la improvisació com a motor o integrant d'una composició i, gràcies a això, apareixen les anomenades “composicions indeterminades”, molt populars els anys 60 i 70. N'hi ha de dos tipus: una, associada a John Cage, on l'atzar pren el control i determina l'ordre o altres factors de la peça (o a vegades és simplement la peça com la coneguda «4'33”»); i l'altra, que intenta aprofitar-se de la naturalesa de la improvisació per aconseguir un resultat no determinat. En aquestes composicions s'intenta donar una certa llibertat i flexibilitat a l'estructura formal a través, sobretot, de relativitzar la notació. Un exemple d'això són les peces d'Earle Brown, com el «*String Quartet*», escrita el 1965, on deixa escrit: *“He determinat la forma general però he deixat zones flexibles en les estructures internes. La duració relativa de l'altura i el ritme de les notes s'indica amb gràfics i les tècniques instrumentals venen donades. (...) Acceptuant la coda, on hi ha vuit o deu intervencions per música, separades per línies de punts verticals. Cada música pot tocar*

*qualsevol d'aquestes coses en qualsevol moment, en qualsevol ordre i velocitat. (...) Tot això s'ha de montar espontàniament sent conscients del conjunt*" (Bailey, 1992: 132-133). Així doncs, cada interpretació d'aquest quartet sonarà diferent (Gianopoulos, 2018)<sup>10</sup>.

No és fins al naixement de la improvisació lliure que es comencen a veure improvisacions col·lectives d'ensembles grans. Això, però, porta a un dilema i és que, quan hi ha un grup d'improvisadors, aquests acostumen a reaccionar de tres maneres: o bé uns cedeixen a les idees dels altres (però llavors l'interès de la peça cau bastant), o bé tots intenten imposar les seves idees (cosa que resulta en un caos sonor), o bé es posen d'acord (trobant conjuntament un discurs que van construint amb un equilibri de proposta i resposta). Aquestes relacions són les que va utilitzar John Zorn per escriure les seves peces per improvisadors. Conegut per barrejar i contrastar ràpidament diferents estils, Zorn va escriure peces on la improvisació era el motor de la música i on es deixava a l'improvisador la llibertat de decidir què feien en tot moment, prioritzant les relacions al resultat. Zorn diu: *"Tradicionalment, els compositors creen una estructura que comença en un lloc concret, avança fins a la meitat i acaba al final. Jo vaig començar a crear les «Game Pieces» fent servir un període de temps per concentrar-me només en el so i en les relacions entre els improvisadors"* (Bailey, 1992: 152). Aquest concepte, però, va anar evolucionant fins a fer la peça "Cobra" on no hi ha arc temporal sinó que només hi ha una llista d'accions i de relacions i on els mateixos improvisadors demanen l'ús d'una de les opcions. La peça està conduïda a través de cartes que el director mostra i posa en pràctica amb un "levare", seguint les normes del joc (New England Conservatory, 2015)<sup>11</sup>. En aquest cas, el director fa més d'administrador que d'improvisador, tot i que continua tenint cert poder de decisió, ja que determina la duració.

<sup>10</sup>  [Earl Brown - String Quartet \(1965\) \[Score-Video\]](#)

<sup>11</sup>  [John Zorn: Cobra](#)

### 1.2.2. Jazz i Música afroamericana

L'origen de la música afroamericana ha estat objecte de debat durant molt temps i, si bé és cert que les fonts no són del tot fiables pel racisme històric sí que es pot assegurar de que es tracta d'una mescla de la cultura africana<sup>12</sup>, les dramàtiques condicions a les que estaven sotmesos els esclaus negres (del qual va sorgir el *blues* (Stuckey, 1995)) i la barreja cultural amb la cultura europea (que va suposar el naixement del *ragtime*, una manera més sincopada de tocar la música europea) que es va donar durant el segle XIX-XX. Aquesta barreja es van concentrar sobretot a la ciutat de Nova Orleans, on la mescla cultural es feia evident per la seva funció d'intercanvi de mercaderies (McDowell, 2019). D'aquí és d'on es suposa el naixement d'un dels gèneres més identificatius d'aquesta cultura: el jazz.

Tot i que la improvisació es troba present en els orígens i pràctiques de tots els gèneres afroamericans, ha esdevingut un segell del jazz, fins al punt en que la història d'aquesta música es es pot explicar a través dels canvis de concepció de la improvisació (Ginesi, 2012).

El primer estil de jazz, nascut probablement a Nova Orleans (del qual pren el nom: *Nova Orleans jazz*) a principis del s. XX, es basava sobretot en bandes de vent (instrument europeu que va ser ràpidament incorporat per la comunitat afroamericana) que, de forma heterofònica, tocaven melodies conegudes amb certes variacions i ornamentacions (Ginesi, 2012). No s'ha d'oblidar, però, la riquesa rítmica d'aquesta música, que també contribueix a la llibertat i idiomàtica del gènere (veure Annex 1 per un exemple). La simplicitat de les melodies utilitzades permetia un paper important de la improvisació, fet que es mantindrà característic en totes les evolucions del jazz (Bailey, 1992). L'ús de la tècnica *call and response* (molt utilitzada també a la música africana i que consisteix en la repetició o resposta d'una frase enunciativa per un solista) reforçava encara més la cohesió d'aquests grups (Ginesi, 2012).

Posteriorment, als anys 20, es va anar sofisticant les bandes de jazz i el seu estatus social i va aparèixer la figura del solista, que era el líder de la banda i l'encarregat de portar la part improvisativa del concert. A diferència d'abans, ara era el solista que s'encarregava de tocar la melodia i fer-ne variacions improvisades mentre la resta de la banda (que acostumava a

---

<sup>12</sup> La cultura africana és molt variada i, per tant no es pot senyalar un origen concret. Tot i això, aquesta música acostuma a tendir cap a la superposició de ritmes, tenint un patró base que no sempre es toca i superposant-hi ritmes que no hi encaixen. Això es pot trobar en totes les músiques afroamericanes, ja que sempre hi ha una sincopació important que, tot i això, sembla haver estat influenciada per la rigidesa rítmica europea, ja que és més sistemàtica (Martin, 1991)




servir de *background* pel solista) l'acompanyava. Aquest canvi es deu, molt probablement, al ús d'aquesta música com a entreteniment popular en bars, restaurants i sales de ball i, per tant, a la comercialització d'aquest gènere (Ginesi, 2012). Això va suposar un creixement de popularitat i una expansió del jazz arreu del món que va crear una època daurada, comercialment parlant, on arranjadors com Duke Ellington o solistes com Louis Armstrong van fer-se un nom (Scaruffi, 2007).

Paral·lelament a això, però, va anar sorgint les *jam session*, que eren reunions informals on músics de jazz es trobaven per tocar temes que coneixien i on la improvisació era molt més lliure. A mesura que això es va anar instaurant durant els anys 30 i 40, va començar a sortir un nou corrent que intentava tornar als orígens creatius de la música de Nova Orleans però amb un llenguatge molt més aventurós, virtuosístic i cromàtic: *el bebop* (Ginesi, 2012). Aquest nou gènere del jazz, principalment associat a Charlie Parker i Dizzy Gillespie, es basava en una reducció del format d'instrumentació per tal d'afavorir la improvisació. La secció rítmica es reduïa a baix i bateria (que també comencaven a tenir més llibertat rítmica) i el piano i la guitarra deixaven de tenir un rol de suport rítmic (que era el cas de l'època anterior) i començaven a poder tenir més llibertat improvisativa. També apareixia un interès pel desenvolupament melòdic, el retorn a escales i temes del blues i l'ús més extrem de dissonàncies, polirítmies i tècniques (Scaruffi, 2007). El bebop, també es servia de temes de Tin Pan Alley (música que, en aquell moment, va començar a superar el jazz en popularitat i que provenia del món del teatre musical) com a base per les seves improvisacions<sup>13</sup>.

Posteriorment, durant els anys 50 el desenvolupament harmònic va prendre molta importància, en part gràcies al llibre "*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*" que George Russell va publicar el 1953 (veure Annex 3 per més informació) i la manera d'entendre la improvisació va canviar, sobretot pel que fa a l'ús de la tonalitat (Ginesi, 2012). D'aquí en va sorgir l'anomenat *cool jazz*, que consistia en la improvisació basada en modes i sonoritats i no tan en tonalitats, creant un ambient més atmosfèric i reflexiu on el virtuosisme anterior s'eliminava a favor del so. Àlbums com "*Kind of Blue*" de Miles Davis (publicat el 1959) van suposar un nou reconeixement comercial (és conegut com l'àlbum de jazz més venut) i un canvi d'estil que, posteriorment, va ser qüestionat pel *hard bop*, que volia retornar a l'estil virtuós i tonal del *bebop*, però incorporant les idees modals del *cool jazz*.

<sup>13</sup> Aquest és un exemple d'això, un tema de Gershwin transformat en bebop per Charlie Parker.

 I Got Rhythm (Charlie Parker, 2018)

Paral·lelament, gèneres apartats del jazz com el *funk* o el *soul*, que es basaven més en la idea de *groove*, en un patró rítmic simple i estable però amb gran èmfasi en aquest i l'ús d'instruments més elèctrics van anar guanyant popularitat i influenciant al jazz, fusionant-se amb aquests (Berendt, 1988).

Als anys 60, un nou gènere de jazz anomenat *free jazz* va sorgir. Fruit de la lluita pels drets civils i contra la repressió de la comunitat afroamericana, reivindica les arrels africanes i busca el trencament amb els conceptes clàssics de l'harmonia i tonalitat, eliminant els rols d'importància. L'exploració tímbrica va fer-se el centre de la improvisació, fet que va influenciar molt a la improvisació lliure i va suposar també una gran innovació tècnica d'instrumentistes com Eric Dolphy (Alonso, 2007). El nom de *free jazz* ve donat per l'àlbum del mateix nom que va publicar Ornette Coleman el 1961 (Coleman, 1961) que va ser el que va acabar de fer el canvi i va aixecar més polèmica i reflexions i que, durant anys, va liderar aquest moviment musical. L'energia, furia i reivindicació del *free jazz*, però, va deixar d'existir al cap d'uns anys ja que no era res més que el fruit del seu context social i cultural (Bailey, 1992) però continuava sent música idiomàtica (si escolteu l'àlbum "*Free Jazz*" podreu sentir perfectament les frases i els vocabulari tradicional del jazz però evolucionat<sup>14</sup>). Paral·lelament, el creixent academicisme del jazz i la seva teorització va suposar una regressió i un conservadorisme inaudit en el gènere, que promovia una improvisació basada en la imitació d'un llenguatge molt concret sense llibertat per la innovació (Bailey, 1992).

Posteriorment, el jazz (que havia perdut molt bona part del públic) després de passar per una etapa de fusió amb altres gèneres com el *funk*, el *soul*, el flamenco i la música llatina, creant molt subgèneres diversos. La utilització de fragments de gravacions els anys 90 i principis dels 2000 per part del *hip-hop* amb la tècnica del *sampling* va suposar una renovació del jazz, que va veure en el *hip-hop* una nova oportunitat de rejuvenir-se, fusionant-se amb aquest amb intèrprets com Robert Glasper i creant un nou estil molt més meditatiu i centrat en el *beat* de bateria i la incorporació de conceptes avançats d'harmonia. Aquesta influència es pot veure avui en dia en àlbums com "*To Pimp a Butterfly*" de Kendrick Lamar, publicat el 2015 on es mescla el jazz amb el hip-hop (Kendrick Lamar, 2015)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> [▶ Ornette Coleman - Free Jazz \(1961\) \(Full Album\)](#)

<sup>15</sup> Tema de l'àlbum: "*For Free?*" [▶ Kendrick Lamar - For Free?](#)

### 1.2.3. Altres cultures


Dintre de les músiques d'arreu del món que utilitzen la improvisació (que són quasi totes) en destacaré tres, o bé per la seva influència o bé per la seva peculiaritat: la música clàssica índia, el flamenco i la música africana.

La música clàssica índia és un gènere musical que s'ha conservat intacte durant mil·lenis. Si bé la música del sud de l'Índia és més conservadora i tradicionalista que la del nord (on les influències culturals diverses han fet que sigui més experimental i menys religiosa), ambdues fan ús de la improvisació idiomàtica en els *rāga*. El *rāga* és el pilar de la música clàssica índia i és un concepte molt ampli que ve a referir-se a les peces que s'interpreten (tan instrumentals com vocals) on la varietat rítmica i melòdica són realment importants (tant que l'harmonia és inexistent). Un *rāga* es divideix en dues parts: l'*alāpana* i el *gat*. Durant l'*alāpana* es dóna la improvisació melòdica i durant el *gat* la improvisació rítmica (Bailey, 1992).

La concepció melòdica es basa en l'ús del *svara* i dels *śruti*. Els *svara* són les unitats en les que es divideix l'octava. La definició d'un *rāga* o del seu estat d'ànim<sup>16</sup> depèn de la definició intervàlica d'aquests *svara* i de com s'accentua o es canvia de nota. Els *śruti*, en canvi, és on entra la improvisació a través de variacions microtonals. En l'*alāpana* es dóna una nota pedal i l'instrument melòdic comença a improvisar, buscant els *svara* i fent variacions amb *śruti* buscant el *vedi* o tònica. Aquestes variacions melòdiques són lliures però venen dictades dintre del llenguatge tradicional que s'ensenya. Un cop la improvisació melòdica ha acabat es passa al *gat* i l'instrument melòdic introdueix una frase dintre del *tāla*. El *tāla* és el cicle rítmic que es pren com a base de la segona part i també depèn del *rāga*. Un cop s'introdueix aquest cicle rítmic, l'instrument percutiu comença a fer variacions i improvisacions rítmiques sobre aquest *tāla*, que molts cops és implícit, mentre l'instrument melòdic repeteix unes frases fins que es troben en el principi del cicle i s'acaba el *rāga* (Bailey, 1992).

Totes aquestes improvisacions es donen dintre d'un context de respecte a la tradició, que sempre s'aprèn de la mateixa manera, buscant un mestre que guii al aprenent i el sumergeix en el món i li ensenyi com toca ell i com improvisa ell (Bailey, 1992). Aquest mètode

<sup>16</sup> Heus aquí un exemple d'una cançó cantada en diferents *rāga*:

 1 song sung in different Raags! - Hindi | English subtitles (Anuja K, 2017)


d'aprenentatge on la tradició està tan incorporada però on es permet la individualitat és una de les raons per la qual la música clàssica índia s'ha conservat durant tants anys.

El flamenco, a diferència de la música clàssica índia, està escassament documentat. Se sap que durant el s. XV els gitanos que emigraven de països de l'est d'Europa van arribar a Andalusia, on van instal·lar-se en condicions molt pobres. La mescla de la seva herència cultural amb el folklore andalús és el que va provocar el naixement del gènere (Bailey, 1992). El flamenco, però, no és característic dels gitanos, com diu el *bailaor* Mario Maya, sinó que és una música andalusa on els gitanos hi han aportat el seu esperit, ja que en altres comunitats gitanes d'arreu del món la música és molt diferent (Marre, 1992). Tot i això, no fou fins al 1860 que aquesta música va sortir fora del cercle dels gitanos i va incorporar la guitarra per formar els coneguts com a *tablaos*. La música del flamenco té elements molt característics amb els quals es pot jugar. Semblant a la música clàssica índia, l'estructura és flexible i, per tant, permet variacions i improvisacions. La base de tota peça és el *palo*, que és un patró rítmic que consisteix en 12 pulsacions on s'accentuen una varietat de temps. Cada *palo* té el seu estat d'ànim associat i es pren com a base sobre el que els músics i els *bailaors* (que es consideren part inseparable de la música) juguen rítmicament a través de la improvisació. La formació tradicional acostuma a estar formada per els *palmeros* (que són els que donen les palmes marcant el *palo*), els *cantaors* (que fan la melodia moltes vegades adornada del *cante jondo*), els *bailaors* (que ballen amb el *zapateao*, marcant amb els peus accents que van canviant) i els guitarristes (que tenen la funció d'acompanyar al *cantaor* o *bailaor* proporcionant una atmosfera concreta, fent l'harmonia frígia amb la que poden improvisar i seguint el que fan els solistes). Posteriorment, guitarristes com Paco de Lucía han incorporat elements com el cajón per reforçar la part rítmica de la música (Bailey, 1992).

Sobre la procedència, però, de la cultura gitana Mario Maya diu que probablement venia de l'Índia d'on emigraven originalment. La influència índia al ball i la música del flamenco es pot veure sobretot quan es compara amb la dansa tradicional índia *Kathak*, que es fa sobre un patró rítmic complex i on el ball prové sobretot dels peus<sup>17</sup> (Marre, 1992); però també és evident en la música, ja que ambdues es basen en un patró rítmic complex (*palo* o *tāla*), ambdues tenen un estat d'ànim que no canvia i defineix la peça (*palo* o *rāga*), utilitzen una manera de cantar molt melismàtica on el text no és tan important i tenen melodies fixes amb

---

<sup>17</sup> Un exemple es pot veure en el minut 32:33 del següent enllaç:

 [On the Edge - Improvisation in Music #2 Movements in Time](#)

les que juguen melòdicament i estructuralment i ambdues tenen una paraula per definir una bona improvisació (sigui *duende* o *laya*).

La música en el continent africà és molt diversa, però un exemple d'aquesta diversitat és la música dels xona, un grup ètnic basat a Zimbàbue. La música xona té una funció molt diferent a la de la resta i és que aquesta música té la intenció ritual de comunicar-se amb esperits del passat. La creència que això ajuda a la tribu fa que aquesta música sigui completament participativa i, per tant, sigui un exemple d'improvisació col·lectiva. Els instrumentistes toquen la *mbira* (un instrument semblant a la *kalimba*) i toquen un patró rítmic concret que després van desplaçant mètricament mentre en fan variacions improvisades. La resta o toquen els *hosho* (que són una espècie de maraques que mantenen el patró rítmic) o canten. Les melodies són conegudes però són normalment variades a través de la improvisació i de l'ús del *call and response* (del qual he parlat en l'apartat anterior). La duració és indeterminada ja que s'intenta induir un estat de trànsit pel medium per comunicar-se amb els esperits i oferir-li el seu cos com a vehicle. Per tant, la funció d'aquesta improvisació sempre és servir al ritual i, per tant, cal una flexibilitat interpretativa per poder tocar-la bé (Marre, 1992).

Per tant, com hem vist, la música té els mateixos elements bàsics arreu del món i de la història però és a través de la cultura que s'interpreten i és a través de la improvisació que es transformen.

### **1.3. El paper de l'improvisador: compositor o intèrpret?**

Havent vist què és la improvisació i veient la seva història, cal dirigir la mirada cap a una part essencial d'aquesta de la qual no he parlat encara: l'improvisador. Aquesta persona o grup de persones són les que duen a terme la improvisació, és a dir, les que realitzen la música però com ho fan? Com escullen quins sons fer, en quin ordre i què cal tenir en compte? Haurien de ser considerats com a compositors o com a intèrprets?

La composició és un procés que, igual que la improvisació, crea una peça musical. La diferència principal rau en que en la composició hi ha un temps de reflexió i de pensament mentre que en la improvisació no. Com deia Boulez: *“un pot tenir la il·lusió d'inventar en l'ara però només es pot inventar a través de la reflexió. Tot i això”*, afegeix, *“la reflexió no és un producte del temps passat durant l'escriptura i pot ser instantània”* (Mattheus, 2002: 17). Certament la idea d'una composició pot ser instantània però la formalització final d'aquesta no. Per començar, la composició, com a mínim en termes de la música clàssica europea, no implica la interpretació, és a dir, no és res més que un concepte o idea que no es materialitza en música<sup>18</sup>. El públic, per tant, només rep el resultat del procés creatiu, mentre que en la improvisació procés i resultat s'entremesclen en una sola cosa, juntament amb la interpretació. De fet, en la composició no és crucial viure el context de creació per tal de poder gaudir una obra, mentre que la improvisació, com hem vist abans, depèn completament del context (Mattheus, 2002). Si una improvisació es grava perd el context i, per tant, també el sentit, ja que deu la seva mateixa creació al moment.

Però no passa el mateix amb una interpretació? Si es grava una versió del Rèquiem de Mozart en una església (on el tempo de la peça s'ha hagut d'enlentir per tal de que la gran reverberació del lloc no afectés a la comprensibilitat de la música) i després es reproduïx la gravació al sofà d'una casa, on l'acústica és diferent, no estem perdent el context acústic i, per tant, no necessitem canviar el *tempo*?

La llibertat amb la que actua un intèrpret depèn de moltes coses: l'exigència de la partitura, la seva capacitat creativa, l'agrupació (Mattheus, 2002)... però, en teoria, el paper de l'intèrpret és el d'agafar una idea o concepte (altrament conegut com a partitura) i materialitzar-ho a través dels seus propis mecanismes interns. L'intèrpret és el que fa el canvi del resultat del procés de reflexió a la materialització de la música, sempre a través del context i del moment,

---

<sup>18</sup> Cal intentar evitar caure en l'error de creure que una composició en una partitura és la música. Com hem discutit abans en el procés de sacralització de la partitura.

com l'acústica, per exemple<sup>19</sup>. Això és semblant a la improvisació, ja que el ara és el que modifica el producte final però l'interpret no pot canviar les notes ni la forma de la composició, a diferència de l'improvisador, que decideix què sona en funció del context. Això, però, només és veritat per la música clàssica europea, ja que en la música clàssica índia els intèrprets no només poden improvisar sinó que han de fer-ho, ja que la composició no està fixada del tot i hi ha un gran espai per a la improvisació<sup>20</sup>.

Per tant, podem deduir d'aquí que l'improvisador és el compositor de les seves pròpies interpretacions<sup>21</sup>. Ell interpreta l'ambient i, a través dels seus mecanismes propis, escull el material que es pot materialitzar. La diferència amb un compositor és que ell li dona al moment el poder de condicionar el mateix procés creatiu.

Considerant llavors que la improvisació no és un tipus de composició, ens porta a parlar d'un gran inconvenient en la improvisació: la forma.

En la música clàssica europea, principalment, la forma ha adquirit un paper molt dominant sobretot gràcies a la sacralització de la notació que ha fet molt més rígida la música i, per tant, ha glorificat qualsevol racionalització o fins i tot matematització d'aquesta. Però la forma no és necessàriament un seguit de normes o esquemes lògics que es posen per davant de la música, sinó més aviat la manifestació del fil del discurs musical. En la improvisació hi ha dues forces que conviuen en l'improvisador: la consciència del moment i la imaginació del futur, que prepara el que podria venir. El que acaba venint és la selecció d'aquesta imaginació a partir del context. Sense sentir-se limitat per una forma apresada (és a dir, pel passat) l'improvisador intenta escoltar i transformar el moment, guardant memòria del que ha tocat

---

<sup>19</sup> Aquesta idea de la interpretació no és acceptada per tothom en el món de la música clàssica europea, ja que hi ha gent que defensa que cal seguir estrictament la partitura i que no té cap sentit canviar la interpretació per factors externs. Aquesta posició també defensa que la composició és la partitura i que, per tant, qualsevol variació és una destrucció de la genialitat del compositor. Per ells, un intèrpret ha de ser un executor.

<sup>20</sup> Això, com hem vist, és típic de la improvisació idiomàtica, que conserva una tradició però sempre mantenint la individualitat del intèrpret.

<sup>21</sup> Cal dir que així com hi ha improvisadors com com Derek Bailey que equiparen la composició a un "*fenomen rar*" ben diferent de la improvisació, que el caracteritza de "*vital i natural*" (Bailey, 1992: 252-253), d'altres com Evan Parker rebutgen el terme improvisació i parlen només de composició instantània. Això no es deu a la impossible diferenciació de les dues coses sinó més aviat al estatus que el nom de compositor té. Un compositor és molt més ben vist degut a que la societat occidental dóna molt valor al fet de la notació i la racionalitat i, per tant, la improvisació és molt més ben rebuda i criticada si es pren com a composició instantània. (Mattheus, 2002).

per poder-ho relacionar. En aquests casos la forma és dinàmica i reacciona al moment però sempre sent conscient del que ha passat i del que pot passar (Mattheus, 2002).

Això, però, no significa que una improvisació no pugui tenir una forma establerta sinó que el contingut d'aquesta ha de dependre del moment i, per tant, també el marc global de la forma (Bailey, 1992). Per exemple, algú pot improvisar amb la forma *Allegro-Sonata* i, per tant, mantenir la idea de tenir dos temes contrastants en diferents tons, que es desenvolupen i després es reexposen però és la tria del temes i el desenvolupament d'aquests el que escull la llargada i la forma global del tot. La improvisació doncs, segons Bailey: “*més que l'absència de forma prefereix que la música imposi la seva forma*” (Bailey, 1992: 204).



## 2. Objectiu

Ara que coneixem més sobre la improvisació i la seva història podem enfocar l'objectiu final d'aquest treball. Com he avançat en la introducció, aquest treball intenta trobar una manera d'unir diverses músiques a través de la improvisació alhora que vol ser un punt de partida per la reincorporació d'aquesta pràctica en la música clàssica europea i una nova tècnica en la direcció orquestral.

Per tant, la pregunta que toca fer-se és: com es pot improvisar de forma tonal i estructurada amb un ensemble que barregi músics de música clàssica europea i de música afroamericana?

Per tal de fer això, aprofundiré en les diferències entre aquests dos grups i la seva manera d'entendre i tocar la música, imposaré unes limitacions d'acord amb aquestes diferències per tal de trobar punts comuns on la improvisació sigui possible per part dels dos grups i, finalment, proposaré una nova tècnica de direcció (tant de gest com d'assaig) per tal de poder dur a terme aquesta tasca amb l'esperança que això encoratgi a altres grups a trobar diverses maneres de crear espais on diferents cultures puguin tocar juntes.

### 3. Recerca

#### 3.1. Diferències entre músics de clàssica i de jazz

Com he comentat anteriorment, una de les principals diferències entre els intèrprets de música clàssica europea (d'ara en endavant, MCE) i els músics de música afroamericana (a partir d'ara MAA) és l'exclusió conscient de la improvisació de la pràctica interpretativa per part de la MCE, sobretot quan es tracta de composicions precedents al s. XX. Això fa que els músics que han entrenats només en aquest estil no tinguin clara la definició, funció o realització de la improvisació. A més a més, la tradició d'aquesta música es basa en la mínima modificació per part de la interpretació de l'obra-en-si, creada pel compositor i immortalitzada en partitura (com he exposat anteriorment). Aquesta educació musical i ètica provoca una por a l'error i centra l'atenció en el resultat molt més que en el procés (Bailey, 1992). Com hem vist, la improvisació basa la seva existència especialment en el procés i en el moment i és explícitament contrària al concepte d'obra-en-si i de la partitura. Per tant, els músics provinents de la MCE tindran una manca d'educació sobre la funció real de la improvisació i caldrà tenir-ho en compte.

A part d'això, com hem vist, tant en la història de la MCE com en la de la MAA hi ha hagut un desenvolupament harmònic, sobretot basat en la tonalitat i en la modalitat. Aquesta s'acostuma a basar en la idea de tensió-distensió, on el centre és l'acord o la nota tònica i la desviació (normalment a través de l'interval de la quinta) és el que crea el moviment. Aquesta tensió s'entén a través del cercle de quintes:

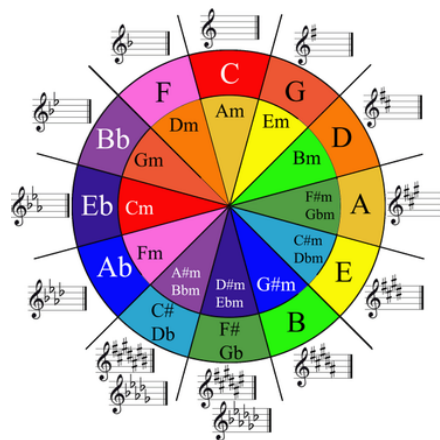


Figura 1. Extreta de (Modi, 2017) L'allunyament de quintes es dona entre notes i entre tonalitats

Aquest moviment acostuma a tenir associacions anímiques: una desviació cap a la dreta s'acostuma a associar a brillantor o extroversió, mentre que un allunyament cap a l'esquerra porta un enfosquiment o introversió (WIRED, 2021).

Fins aquí, ambdues músiques tenen una concepció similar, però la MCE afegeix un concepte nou que normalment es descriu com a “ona tonal” en referència al dibuix que descriu la relació. Aquesta idea consisteix en trobar l'equilibri entre les desviacions de quintes a través del que s'anomena cadència, que és la base fonamental de la tonalitat en la MCE<sup>22</sup>. A l'extroversió d'un grau (és a dir, d'una quinta) se li assigna el nom de dominant, mentre que al contrari (una quinta introvertida) se li assigna el nom de subdominant. A través de la progressió coneguda com a cadència tonal, s'estableix per contrast la tònica:

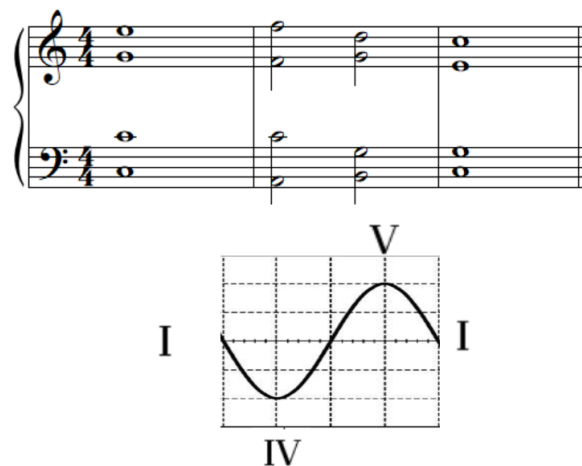


Figura 2. Feta per l'autor a partir de (DaCapoAlCoda, n.d.) on es representa la cadència tonal a través de notació i de l' “ona tonal”, on l'eix horitzontal és el centre tonal o tònica (representat per un **I**) i la desviació extrovertida a la dominant (o **V**) i l'introvertida a la subdominant (**IV**) s'equilibren per resoldre en la tònica.

A nivell melòdic, la MCE s'ha basat principalment en la cadència i en l'ús de cèl·lules motíviques per tal de construir la melodia.

Semblant a la concepció harmònica, la melodia de la MCE basa el desenvolupament melòdic a través de l'ús de la tensió melòdica i harmònica. Aprofitant la mètrica del compàs, la construcció melòdica crea tensió quan s'accentua una nota de l'escala que no és un punt de repòs (com la dominant o la sensible) i, per tant, crea una direccionalitat que ha de ser resolta

<sup>22</sup> Tot i que no és comunament present en la MAA, en el jazz bebop l'utilització del patró II-V-I (on el II és un substitut de la subdominant) és una de les bases harmòniques d'aquest llenguatge, tot i que no s'utilitza d'una forma tan estructural

finalment. Això, juntament amb l'ús de cadències i repeticions rítmiques, donen espai a la construcció melòdica (Reicha, 1814).

A més a més, l'ús de cèl·lules motiviques és una altra part fonamental de la creació melòdica que ha anat variant d'acord amb el context històric: en el Barroc el *basso obstinato* era la base harmònica sobre la que construccions motiviques i cadències es donaven en frases a través del contrapunt i la imitació, mentre que, durant el Classicisme, es buscava un equilibri i una racionalització dels motius amb la predominància d'una sola melodia acompanyada, portant-nos al naixement de la "frase clàssica" que podem trobar en el següent esquema:

El diagrama superior mostra quatre cèl·lules numerades '2', agrupades en dues parelles. La primera parella està etiquetada com 'Antecedente' i la segona com 'Consecuente'. A sota, un extracte musical de 'W. A. Mozart: Sonata KV 457, I' (Allegro) mostra aquest patró. Les primeres dues frases de quatre notes cadascuna són encerclades amb línia blava i etiquetades com 'Antecedente'. Les següents dues frases són encerclades amb línia vermella i etiquetades com 'Consecuente'. Les frases consecuentes comencen amb una tritura ('tr.') que respon a la melodia de l'antecedente.

Figura 3. Extreta de (Vela, 2016) on s'exemplifica la frase clàssica a través de dos motius que es repeteixen i que creen una cadència

Posteriorment, el desenvolupament melòdic va portar al naixement de la frase coneguda com a *satx* i que és característica del final d'aquest període (Vela, 2016):

El diagrama superior mostra quatre cèl·lules numerades '1' agrupades en dues parelles etiquetades 'Antecedente', i una cèl·lula numerada '4' etiquetada 'Consecuente'. A sota, un extracte musical de 'Beethoven, Sonata Op. 2 n.º 1, I' (Allegro) mostra aquest patró. Les primeres dues frases de quatre notes cadascuna són encerclades amb línia blava i etiquetades com 'Antecedente'. La tercera frase, també de quatre notes, és encerclada amb línia vermella i etiquetada com 'Consecuente'. A sota, un altre extracte musical mostra una frase de setze notes encerclada amb línia vermella, que correspon a la 'Consecuente' del diagrama superior.

Figura 4. Extreta de (Vela, 2016) on es mostra la frase *satx* on l'ús motívic es repeteix per crear l'antecedent a través de contrast i repetició (a diferència de l'anterior on es creava només per contrast i on la repetició es donava en el conseqüent)

Aquest tipus de frase va ser l'antecedent de la "frase romàntica", de caràcter més irregular i lliure, on l'ús dels motius va començar a desenvolupar-se a nivell semàntic i on l'ús de *leitmotifs*, o motius recurrents, i la fragmentació i desenvolupament motívic van contribuir al canvi melòdic. Finalment, durant el s. XX l'ús melòdic es va basar en la fragmentació melòdica, l'ús escàs de motius i períodes i la búsqueda de salts dissonants i intervals grans (BBC, n.d.).

Tot i que la MAA, sobretot el jazz, comparteix la idea d'anticipació i cadència melòdica amb la MCE (Musilosophy, 2013) la falta d'una teoria unànime i degut a la varietat i a la improvisació principalment melòdica només es poden definir un parell de normes per ajudar a comprendre l'ús de la melodia. Com he dit abans, l'origen africà d'aquesta música fa que l'ús de recursos com el *call and response* porti a melodies normalment simples que basen la seva existència sobretot en la diversitat i anticipació rítmica, accentuant els temps dèbils i reforçant dissonàncies. En el jazz, per exemple, els temes són senzills i molts cops fets de motius simples sobre una escala com la de blues i és en la improvisació on la complexitat i varietat melòdica apareix i, per tant, es basa més en l'ús del llenguatge (veure Annex 1) que en una teoria unificada.

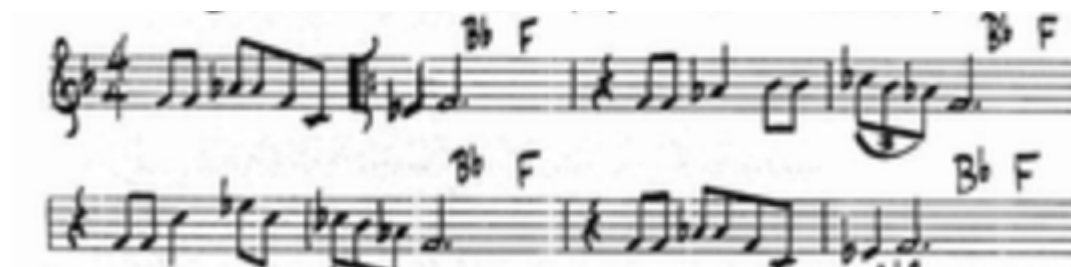


Figura 5. Extreta de (Hurme, n.d.). Melodia del *standard* "Moanin'" de Bobby Timmons.

Finalment, en el ritme és on aquestes músiques es diferencien més ja que en la MAA la concepció rítmica és més semblant a la música africana. La tradició de la MCE s'han centrat més en el control de la dinàmica i el timbre i els músics d'aquesta música han desenvolupat una comprensió rítmica molt lligada a la partitura. La gran complexitat rítmica que molts cops apareix en la música contemporània es veu compensada per l'immens bagatge de lectura rítmica que tenen aquests músics. En canvi, els músics de la MAA s'han centrat més en la internalització dels ritmes i del *groove*<sup>23</sup>, buscant sempre el *feel* (Neely, 2016). El *feel* és la

<sup>23</sup> El *groove* és un concepte difícil de definir però, segons Roholt, és el conjunt de variacions temporals i rítmiques que fan el músics, la seva internalització i el seu *feel* que es manifesta en moviment corporal i, per tant, justifica el groove (Roholt, 2014). Dit d'una altra manera, el groove és

internalització corporal d'un *groove* i és el que fa que un *groove* sigui o no correcte. Un *groove* que és tocat de manera mecànica i racional sense tenir aquesta “corporalització” no serà correcte (Roholt, 2014). En això la similitud amb la música africana, on la dansa és una part inseparable de la música, és innegable.

La diferència, doncs, està en que els músics de MCE reaccionen a la pulsació que ve donada per un director o per la música que tenen davant mentre que els músics de MAA senten la pulsació. Això es deu a dos fets: en la MCE el tempo acostuma a ser molt flexible i fluït, seguint la frase degut a que els transients dels instruments d'aquesta música tenen un atac suau i, per tant, les diferències d'alineació no es poden sentir. Per contra, en la MAA el tempo sempre és constant degut a que els transients dels instruments rítmics característics d'aquesta música tenen un atac molt ràpid i, per tant, cal buscar l'alineació o *phase-locking* (Neely, 2016).

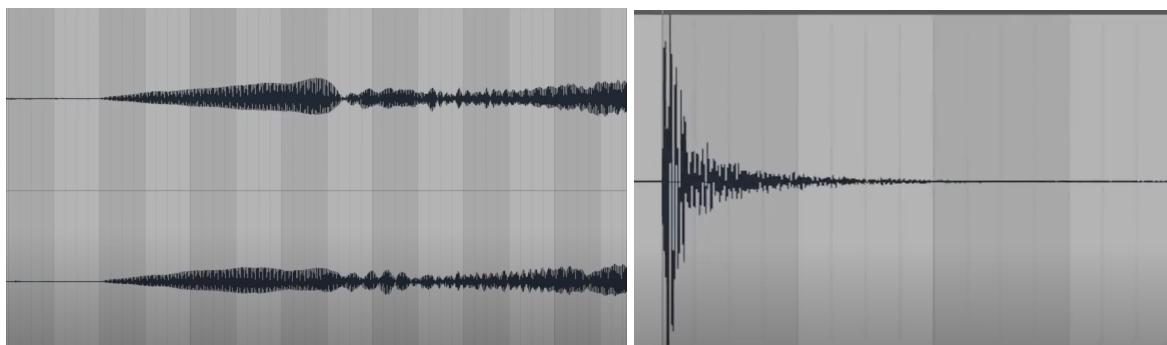


Figura 6. Extreta de (Adam Neely, 2016) on es mostra un transient de corda fregada de MCE (a l'esquerra) i d'una caixa d'una bateria de MAA (a la dreta)

Aquesta diferència es fa evident si es compara “*Le Sacre du Printemps*” (1913)<sup>24</sup> de Stravinsky (on, en la “*danse sacrale*”, els canvis de pulsació i rítmica són constants i quasi no hi ha *feel* possible però, gràcies a la pulsació que manté el director i les habilitats lectores dels músics, pot sonar com està escrit) i “*Bad Kids to the Back*” (2019)<sup>25</sup> de Snarky Puppy (on les sincopacions en l'obstinat del solo de bateries són complexes però entren dins del *feel* del *groove* i, per tant, tothom toca junts amb el mateix *feel*). La primera peça seria molt difícil de tocar per part d'un grup de músics de MAA i la segona seria molt difícil de tocar per part de músics de MCE (per un resum sobre la diferència entre els músics de MCE i de MAA veure Annex 4).

---

aquell conjunt de ritmes i variacions que un pot comprendre i internalitzar corporalment sense necessitat d'anàlisi racional.

<sup>24</sup> [YouTube](#) Stravinsky The Rite of Spring Score Part 4 (Puffthecat, 2010)

<sup>25</sup> [YouTube](#) Snarky Puppy - Bad Kids to the Back (Official Music Video) (GroundUP Music NYC, 2019)

### 3.2. Limitacions en la improvisació

Coneixent les possibilitats d'ambdós tipus de músics, cal imposar unes limitacions per tal de que tothom es senti còmode, ja que aquesta és una premisa important a l'hora d'improvisar.

El primer conflicte amb el que ens trobem és que els músics de MAA són experts improvisadors mentre que els de MCE rarament han improvisat o tenen coneixement de com fer-ho. Per solucionar-ho, cal trobar un mètode on els no-improvisadors es sentin còmodes mentre els improvisadors experts continuïn motivats (Turino, 2009). Els intèrprets de MCE generalment prefereixen la improvisació conjunta, ja que un músic que no està acostumat a la improvisació es sent més recolzat i menys pressionat (Bailey, 1992: 142). Per tant, els músics de MCE haurien d'estar repartits de manera que més d'un toqués el mateix instrument i part. Una de les formacions més típiques que es compleixen això és l'orquestra de corda, on dintre de cada secció hi ha diversos músics per cada veu.

Per contra, els músics de MAA no haurien d'estar doblats, potenciant així la seva capacitat improvisadora. Una formació típica seria la del combo de jazz (que acostuma a tenir bateria, baix, piano i dos o tres instruments de vent diferents). L'únic perill d'això és que el virtuossisme d'aquests músics acapari i intimidi als músics de MCE a l'hora d'improvisar (Turino, 2009). Per tal d'evitar això, cal una figura que controli les diverses intencions de cada músic i alhora sigui capaç d'exigir diversos nivells d'improvisació a cada grup. Aquí és on apareix la necessitat del director, del qual en parlaré més en el següent capítol.

A més a més, però, cal trobar un punt comú que ajunti les diverses pràctiques d'aquests músics. Havent analitzat la història i pràctiques d'ambdues músiques podem descartar el ritme ja que, com hem vist en l'apartat anterior, l'origen i la concepció són completament diferents. Pel que fa a la melodia, tot i els trets semblants en ambdós gèneres, la semblança no és prou significativa, ja que el llenguatge i l'ús d'aquest són diferents. L'harmonia, per contra, ha estat clau en ambdues músiques (més que en altres cultures) i ha compartit una mentalitat semblant. Per tant, té sentit que la improvisació es basi sobretot en l'harmonia, ja que continua deixant espai a la improvisació melòdica i rítmica però dins d'un marc comú. Ara cal trobar quines limitacions imposablem perquè es doni això.

Tant la MCE com la MAA basen les seves pràctiques principalment en la música tonal o modal. La diferència està, com hem vist, en que la MCE ha posat èmfasi en la relació tonal de

la dominant i la tònica, mentre que el jazz s'ha centrat més en l'ús de cromatismes i extensions. Tot i això, ambdues cultures prenen com a base l'escala major i una de les derivacions estudiada i coneguda per ambdues músiques és l'ús dels modes grecs.

Els modes grecs (coneguts també com a modes gregorians) són una sèrie de 7 escales provinents de la teoria tonal occidental que es va començar a desenvolupar amb els cants gregorians durant l'Edat Mitjana i que deriven d'una interpretació dels modes romans. L'ús dels noms de modes grecs antics és una confusió històrica sobre l'origen real d'aquests modes (Jeffery, 2001). Els modes s'aconsegueixen a partir de l'escala major:



Figura 7. Extretra de (Francisco, 2020) on es veuen els modes derivats de l'escala major (o jònic)

Cada un d'aquests 7 modes es pot subclassificar en tres categories depenent de l'acord principal que se'n deriva i la seva relació amb el mode major (jònic):

	Major	Menor	Disminuït
Extrovertit (+#)	Lidi	Dòric	-
Central (♮)	Jònic (major)	Aeòlic (menor natural) <sup>26</sup>	Lòcri
Introvertit (+ ♭)	Mixolidi	Frigi	-

Taula 1. Feta per l'autor on es mostra la classificació dels modes grecs tenint en compte l'acord central del mode i la seva relació en el cercle de quintes (si tendeix més cap als sostinguts o cap als bemolls).

Per tant, els modes es poden classificar no només en relació al seu acord base (que es deriva de les notes 1, 3 i 5 del mode) sinó també de la seva relació amb el cercle de quintes, estan

<sup>26</sup> S'ha descartat l'ús del mode menor harmònic i menor melòdic, ja que venen de l'evolució tonal de la MCE i no són comunes amb la majoria de la MAA



algunes desplaçades una posició cap a la part dels sostinguts o dels bemolls. Així doncs, la diferència entre el mode major i el mode lidi és que el lidi té un sostingut més que el major, fent-lo, per tant, més brillant. Tenint en consideració també la diferència entre el major i el menor i el disminuït es pot establir una relació de brillantor-foscor sonoro-afectiva entre cada un dels modes, començant pel més brillant del major (lidi) fins al menys brillant d'aquest mode (mixolidi) i procedint al més brillant del menor (dòric) fins a arribar finalment al lòcri, el més fosc de tots. Aquest lligam afectiu és comú en ambdues músiques i aporta una gran varietat que es pot explotar en la improvisació.

Per tal de realitzar això, però, cal recórrer a un recurs molt utilitzat durant el s. XX en la MCE: la “tècnica de la caixa”, on es donen unes notes als intèrprets i aquests són lliures d'improvisar amb aquestes notes, creant un ambient sonor. Aquesta tècnica, molt utilitzada per Stockhausen (Bailey, 1992), no permet però triar aquesta “caixa de notes” en el moment, ja que ja venen determinades. Per tant, caldria trobar una manera de decidir quina “caixa de notes” es dona en cada cas i donar espai al desenvolupament d'aquesta improvisació dins d'un marc formal establert però flexible. En altres paraules, el marc harmònic dintre d'on es pot improvisar l'ha de donar el director, ja que és el que té comunicació directa amb tots els intèrprets. Això, fa que el director, que no sona, tingui el poder de decidir i d'improvisar, ja que és el que dona el marc harmònic. Aquesta perspectiva és completament nova en la direcció, ja que mai un director havia pogut improvisar harmònicament i alhora deixant espai als músics per improvisar dintre d'aquest marc donat.

Aquesta “caixa de notes” que dona el director, doncs, no pot ser aleatòria, ja que això implicaria trencar el principi comú entre la MCE i la MAA (l'harmonia tonal o modal) i també aniria en contra de l'objectiu d'aquest treball. Per tant, hauria de ser una de les 7 formes dels modes grecs explicats abans, ja que és el coneixement harmònic comú entre ambdues cultures.

Tot i això, aquesta tècnica no permet canvis en la duració, ja que moltes vegades està marcada en segons, i això no dona espai a una improvisació real amb l'estructura. Per tal d'aconseguir això, caldrà introduir canvis en la partitura.

Com hem vist, un dels enemics de la improvisació és la partitura i, durant el s. XX, molts compositors han canviat la manera d'escriure en la partitura per tal de prendre la literalitat i donar espai a aquesta pràctica (Bailey, 1992). Una de les maneres en les que es pot aplicar

això és en la flexibilitat de l'estructura per tal de permetre una improvisació concreta (és a dir, estructurada) però expansiva i no necessàriament determinada. Els músics de MAA estan acostumats a crear estructura mentre es toca (sobretot en *jam sessions*) i, per molt que hi ha certs estàndards, sempre es dóna espai al canvi. Per contra, els músics de MCE no acostumen a concebre l'estructura com a no lineal i, per tant, cal tenir-ho en compte. Una manera de solucionar-ho seria si la partitura estigués escrita de forma lineal-temporal (com les partitures de MCE) però estigues partida en números d'assaig per tal de que en qualsevol moment es pogués canviar l'estructuració dels events per afavorir la improvisació. D'aquesta manera, es podria arribar a decidir entre dos finals alternatius, donant varietat i flexibilitat a l'estructura però mantenint la concepció clàssica de la partitura. També es podria donar espai a moments d'improvisació solista per part dels músics de MAA mentre els altres entren en una repetició de la qual se'n pot sortir quan es decideixi. Fins i tot, es podria deixar espai per tal de que els músics de MCE creessin un patró cíclic que anés evolucionant. Per tal de fer això, però, cal una figura que englobi les diverses intencions i que pugui decidir i interpretar els moments on la música sembla dirigir-se cap a una banda. Aquesta és la feina del director.

### 3.3. El director-improvisador i la seva tècnica

Com hem vist, l'opció més viable per integrar la improvisació en aquest context és mitjançant la figura del director. Aquest director, però, no té les característiques d'un director quotidià sinó que és un director que improvisa i dirigeix aquesta improvisació a través de gestos. Aquests gestos fan referència a certs paràmetres musicals que ajuden al desenvolupament musical i creen arranjaments instantanis (Alonso, 2007) però, per tal de que això funcioni, cal disposar d'uns músics amb la concentració, atenció, flexibilitat i inventiva com per poder realitzar les indicacions del director. A més a més, les senyals d'aquest director no són universals sinó que són personals i cal un procés de memorització i comprensió i prova per tal de que cada músic pugui interpretar les senyals a través de la seva pròpia personalitat (Alonso, 2014).

Aquesta pràctica tan novedosa va sorgir a mitjans dels anys 70 i principis dels 80 i va suposar una nova direcció per la música contemporània europea que, com hem vist, havia agafat les idees del *free jazz* per desenvolupar la improvisació lliure (Alonso, 2014). Un dels primers en fer la seva proposta d'una direcció improvisada va ser Butch Morris amb la seva tècnica *conduction* (*conducting+improvisation*). Aquesta tècnica es basa en una sèrie de gestos que es refereixen a activitats musicals que fan els improvisadors, com per exemple tocar imitant a alguna persona o desenvolupar una idea. Segons Morris “*El director és el que controla l'estructura i els improvisadors controlen el contingut*” (Vistadavicino, 2009) i, per tant, això li permet que els músics siguin de diferents estils, ja que l'únic que importa és la flexibilitat i l'atenció als gestos (Marre, 1992).

Altres directors han desenvolupat després les seves pròpies tècniques, com Chefa Alonso, que classifica els seus gestos en tres categories: senyals concretes (referides a paràmetres determinats com la dinàmica o la duració), senyals ambientals (més dirigides a abocar o suggerir un ambient sonor a l'improvisador) i senyals estructurals (on el tipus de marc estructural que es seguirà s'indica). Això li permet també una gran flexibilitat d'interpretació i d'estructura (Alonso, 2014).

Aquesta classificació és certament clara i ens serà d'utilitat a l'hora de poder trobar els nostres gestos.

Primer, però, hem de mirar quin és el paper del director en la MCE i en la MAA per tal de poder fer una fusió d'aquestes dues i incorporar-ho al paper del director-improvisador.

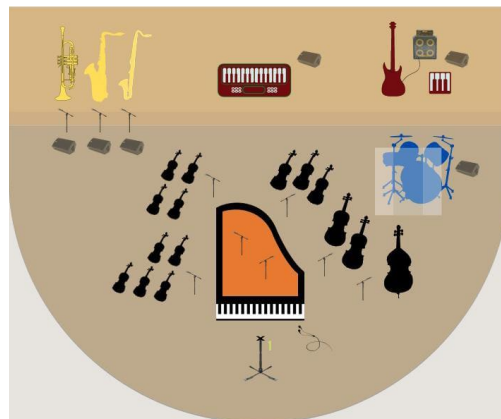
En la MCE el director és la base de la sincronització i la pulsació i, per tant, el gest ha de ser clar i precís. A més a més, els gestos indiquen canvis dinàmics, articulacions, canvis en el *tempo*, l'expressivitat i el fraseig. En canvi, en la MAA on el paper del director no és molt comú (de fet, acostuma a aparèixer només en *big bands* o formacions grans), aquest acostuma a donar el *tempo* inicial, a indicar els moments de *solos* i a mostrar o exagerar marques o accentuacions clau, sent la secció rítmica és la responsable de la pulsació. A més a més, també indica la tornada a la melodia principal i el final, cosa que implica una certa flexibilitat en l'estructura (McDowell, 2019).

Tenint en compte això, als músics de MCE se'ls hi hauria d'aplicar gestos referits a paràmetres com la dinàmica, la tècnica o la duració (donant sempre una pulsació clara) mentre que als músics de MAA caldria indicar-los el moment de fer *solo* i algunes marques de l'arranjament. A part d'això, com he dit anteriorment, els gestos referits a qui toca, a l'estructura i a l'harmonia estan reservats a tot l'*ensemble*.

Això, però, pot voler dir que hi ha moments que els músics de MAA no són del tot lliures a tocar el que volen o quan volen i és que no sempre és tracta d'una improvisació individual *per se* sinó que a vegades hi ha improvisació més col·lectiva, on el resultat orquestral no ve determinat des del principi i es deixa al moment. Això pot voler dir que el director decideix qui fa *solo* o qui toca en certs passatges i, per tant, quins acords, notes o sonoritats diferents es creen. Un exemple seria una secció on les notes estan escrites però el director decideix en el moment quins instrumentistes toquen què, eliminant del resultat sonor certes notes o timbres.

Per tal de fer això, cal dividir a l'*ensemble* en diferents seccions i cal trobar una manera pràctica de indicar a quina secció es refereix el director. La manera que proposo és a través dels colors. Si els instrumentistes d'una secció van vestits d'un color concret i el director té unes cartes amb aquest color al alçar-les serà evident que s'està referint a aquella secció. Una manera de fer aquesta separació en seccions és a través de la família instrumental i de la seva funció en l'*ensemble*. Per exemple, el teclat i el baix elèctric acostumen a ser la secció harmònica d'un *combo* de jazz, mentre que la bateria n'acostuma a ser la part rítmica. Per tant, seguint aquests criteris, la formació que proposo quedaria distribuïda de la següent manera:

- ■ Orquestra de corda (MCE)<sup>27</sup>:
- ■ Trompeta (MAA)
- ■ Saxòfon Alto i Soprano (MAA)
- ■ Clarinet Baix i clarinet (MCE)
- ■ Baix elèctric (MAA)
- ■ Teclat i sintetitzador (MAA)
- ■ Bateria (MAA)
- Director/piano



En aquesta formació, el director disposa de piano per tal de poder ser també un músic improvisador i emplenar els espais que es poden generar, així com interaccionar a un nivell més musical amb l'*ensemble*. A més a més, però, d'aquesta manera el director pot comunicar frases concretes, fent ús del *call and response* de la MAA per tal de generar *loops* o seqüències melòdiques per qualsevol músic.

L'última consideració que cal fer és sobre la "tècnica de la caixa", ja que, tot i que dóna una gran llibertat a l'hora de crear sonoritats cal tenir en compte l'anomenat "*low interval limit*" on es posa una guia de l'alçada màxima en greus per cada interval per tal de que no soni fosc i poc clar. Això, evidentment, depèn també de la dinàmica o la instrumentació i, per tant, és una referència aproximada (Hoffmann, n.d.). Aquesta limitació s'hauria de tenir en compte en cas de que es volgués un resultat molt clar en l'ús de la "tècnica de la caixa":



Figura 8. Extreta de (Hoffmann, n.d.) on es mostren les suggerències d'alçada per cada interval

<sup>27</sup> L'ús del color negre per aquests músics és una referència a la vestimenta tradicional de la MCE

### 3.4. Metodologia d'assaig

Una gran part de la feina de qualsevol director és l'assaig. Tot i que no se'n parla sovint, és una de les parts crucials per a què una interpretació resulti i demana d'unes grans habilitats socials, auditives, musicals i organitzatives per tal de fer-ho adequadament. En aquest cas concret, però, és a més a més necessària l'habilitat pedagògica, ja que el director és el responsable d'ajudar i ensenyar el tipus d'improvisació que es farà als músics, especialment als de MCE, així com els gestos que utilitzarà.

Per tal de fer-ho caldria aplicar un mètode extremadament pràctic, degut a la naturalesa de la improvisació, i intentar allunyar-se de normes generals tancades per tal d'afavorir la perspectiva personal de l'improvisador (Bailey, 1992). Això demana també d'una gran intuïció social, ja que el director hauria de conèixer cada un dels intèrprets per saber les seves capacitats i potencials per tal de poder adaptar els requeriments o la forma en que s'explica al funcionament de cada persona. Per exemple, si el director intenta aconseguir un resultat improvisatiu ràpid pot optar per "apretar" als músics i demanar més del que sembla que podrien fer. Això pot resultar un encert en un interpret a qui els desafiaments li motiven i el fan arribar a llocs inesperats però, al aplicar-ho al global, pot estar malmetent les possibilitats d'un altre intèrpret que necessita una mica més d'encoratjament per poder millorar i aprendre. Aquesta forma d'ensenyar la improvisació s'assimila a la pedagogia de la música clàssica índia, on el mestre en comptes de parlar i explicar coses de forma teòrica es concentra en tocar per l'alumne, deixant espai a que aquest interpreti i entengui de la seva manera sense imposar-li res (Bailey, 1992).

Així doncs, el director ha de "prendre la forma" dels músics amb els que treballa per tal de poder adaptar-se a la manera de funcionar de cada intèrpret. En el cas concret d'aquest treball, als músics de MCE se'ls hi podria demanar com a exercici la imitació literal de frases en la forma de *call and response* (Alonso, 2014), mentre que als músics de MAA se'ls hi podria exigir un desenvolupament d'una idea o un diàleg a partir d'un tema musical. També se'ls hi podria plantejar el repte d'escollir motius musicals molt senzills (Campbell, 2009) i centrar-se en l'eficàcia, l'expressivitat i l'ús en el moment adequat d'aquests, potenciant així l'escolta entre músics i l'aprenentatge personal a través de l'experiència.

A més a més, el director ha d'ensenyar o potenciar les habilitats improvisatives bàsiques<sup>28</sup> així com crear exercicis o proposar activitats per tal d'ajudar a la comprensió de l'activitat, més que en la recreació d'una idea musical. És a dir, cal ensenyar a no voler anticipar el que sonarà sinó a escoltar el discurs musical i el “ara” per tal de poder “deixar-se portar” per aquest i tenir la llibertat necessària per a improvisar (Marre, 1992). En el cas de la pedagogia dels gestos improvisatoris això voldria dir que més que centrar l'atenció en el resultat sonor d'un gest caldria ensenyar les possibilitats i el significat d'aquests, buscant diferents respostes cada vegada per assegurar la comprensió i llibertat dels músics (SFJAZZ, 2016). També seria útil en cas d'escassetat de temps d'assaig l'utilització d'un full recordatori sobre els gestos i el seu significat en cas que aquest s'oblidi.

Tot i això, hi ha encara alguns problemes als que el director s'ha d'enfrontar a l'hora d'assajar amb aquests *ensemble*. Un d'aquests és la falta d'espai per poder improvisar (Alonso, 2014). Com hem vist abans, la necessitat d'una figura que posi ordre i guiï el discurs musical és evident però això implica també la responsabilitat del director de buscar i crear espais d'improvisació i també d'ensenyar a respectar aquests espais i cedir el protagonisme o, fins i tot, deixar de tocar quan cal. Per tal de fer això, es podrien fer dues activitats o propostes. Una d'elles seria la de trobar un gest per marcar qui té el paper principal o la veu més important i fer que la resta estigués pendent de les seves intervencions, respectant sempre l'espai preferent d'aquest improvisador. L'altre opció seria la de plantejar un gest on es senyalés a un músic i es demanés a d'altres de seguir les idees o intencions del músic en qüestió.

Un altre perill és la repetició d'esquemes melòdics (Alonso, 2014). Per molt que això no sigui un problema gran *per se*, una automatització d'una fórmula melòdica pot portar a la pèrdua de l'activitat improvisatòria. Per tal d'evitar això, es pot demanar als músics que pensin en formes diverses per representar les frases (Alonso, 2014). Per exemple, en comptes de sempre tocar frases ascendents (ja sigui melòdicament o dinàmicament o amb intensitat) es podria pensar en frases circulars o triangulars.

Finalment, un altre problema en un ensemble improvisador gran són els problemes d'escolta entre músics degut a la massa de so que es pot generar i a la diversitat d'intencions. Per tal d'evitar això es necessiten gestos clars i expressius per tal de que el missatge que porten sigui

---

<sup>28</sup> Segons Chefa Alonso aquestes habilitats són: l'escolta, la concentració, la intuïció, la confiança i la memòria (Alonso, 2014). Cada una d'aquestes parts està relacionada entre si; per exemple, la memòria necessita de concentració, que alhora necessita d'escolta. Al potenciar aquestes habilitats es crea una xarxa de connexions que fan possible la improvisació.

entès ràpidament per tot l'ensemble sense necessitat d'entendre el context<sup>29</sup> (Alonso, 2014). A més a més, també es podria proposar un gest per tal de potenciar l'escolta general de l'ensemble en moments d'alta tensió o necessitat (com seria en el cas de voler una imitació literal d'una frase o quan es trobés que la interacció entre els músics no és suficient).

Finalment, cal tenir en compte el nostre cas concret i pensar quina és la manera d'ensenyar o representar els modes grecs amb els que es basarà la improvisació col·lectiva. Si bé hi ha moltes formes d'entendre'ls, la forma més clara és a través de la classificació que havia exposat a l'apartat anterior, repartint els modes en tres categories (major, menor i disminuït). Tot i això, als músics de MCE (que són els que necessiten més temps i eines per aprendre a improvisar a través dels modes) fora bo proporcionar-los una taula de recordatori dels modes a través de la diferència vers el mode major. D'aquesta manera, s'assenyalarien els graus alterats en relació a aquest mode, ajudant la memòria i facilitant la immediatesa de reacció:

Major	Jònic	1 2 3 4 5 6 7
	Lidi	1 2 3 ↑4 5 6 7
	Mixolidi	1 2 3 4 5 6 ↓7
Menor	Dòric	1 2 ↓3 4 5 6 ↓7
	Aeòlic	1 2 ↓3 4 5 ↓6 ↓7
	Frigi	1 ↓2 ↓3 4 5 ↓6 ↓7
Disminuït	Lòcri	1 ↓2 ↓3 4 ↓5 ↓6 ↓7

Taula 2. Feta per l'autor a partir de la proposta d'Agustín Manuel Martínez (Martínez, 2016) on es mostra la proposta pedagògica dels modes grecs pels músics de MCE

En aquest cas s'ha optat per l'utilització de fletxes i colors<sup>30</sup> en comptes de sostinguts o bemolls per tal de facilitar la transposició a qualsevol tonalitat. També s'ha evitat l'ús del mode menor com a referència per evitar confusions amb els altres modes menors que s'acostumen a utilitzar en la MCE.

<sup>29</sup> Això ho pot fer el director gràcies al lloc privilegiat acústicament en el que es troba, ja que està en el centre de tot l'ensemble i té perfecta comunicació amb tothom alhora que perspectiva sonora.

<sup>30</sup> Els colors dels números han estat triats per associar el cercle de quintes i l'extroversió i introversió al cercle cromàtic de colors.



## 4. Conclusions

Arribats a aquest punt, queda clara la funció i responsabilitat del director d'aquest ensemble, que ha de tenir en compte la història, tradició i capacitats dels músics de MCE i MAA així com unir i fomentar la improvisació aplicant els gestos creats i assajats. De tot això se'n deriva la següent proposta de tècnica gestual, que és la conclusió i objectiu final d'aquest treball. Aquests gestos, però, no són l'única cosa a tenir en compte sinó que és la metodologia seguida per arribar-hi el que cal tenir en consideració. Una metodologia d'investigació i creació d'un llenguatge de direcció improvisada a partir d'una reflexió sobre la naturalesa de la improvisació, la seva història i la indagació en les possibilitats i maneres d'entendre-la per part dels músics que tocaran.


Així doncs, a continuació presento aquesta tècnica gestual per a la direcció improvisada d'un ensemble de músics de MCE i de MAA<sup>31</sup>:

### 4.1. Gestos propis

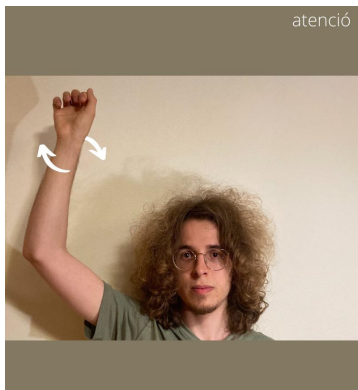
Primerament, abans de començar a parlar de gestos concrets cal trobar-ne uns que deixin clar a qui va dirigida l'acció i quan s'executa. Per posar en marxa la majoria de les accions s'acostuma a donar un *levare*, però en aquest cas es tracta també amb músics de MAA que tenen poca experiència amb seguir les indicacions de *tempo* d'un director amb una sola anacrusa i, per tant, es recomana donar-ne dues. Pel que fa a qui va dirigida cada acció, es pot dividir en tres versions: una acció dirigida al global de l'*ensemble*, una altra dirigida a un grup d'instruments (que, com hem vist, cada un va vestit d'un color i tenen una carta assignada) o a una o algunes persones en concret. Alguns tenen format GIF per tal que es pugui veure el moviment però, en cas que no es pugui visualitzar, també s'han adjuntat imatges amb fletxes que mostren el recorregut de les mans. En l'Annex 5 es pot trobar el link al treball on es poden veure els GIFs<sup>32</sup>. Aquests són els gestos:

---

<sup>31</sup> La tècnica no és més que una aportació personal deduïda de la recerca feta anteriorment i la lògica de les activitats musicals que descriu. Els gestos que s'han buscat són els que poden ser més efectius a l'hora d'aprendre i aplicar amb aquest ensemble concret. Això, però, no implica que qualsevol altre persona pugui utilitzar-ne d'altres, ja sigui perquè es tracta de músiques diferents, situacions diferents o relació diferents amb la composició. El grau d'improvisació i de composició depèn del ensemble i de la preferència del director. Per aquesta raó, no presento les peces en les que aplicaré aquesta tècnica, però deixo un enllaç al meu canal de Youtube on penjaré el concert final de carrera on s'aplicarà això amb l'ensemble descrit.

<sup>32</sup>  [GESTOS TFG Martí Costa Senz](#)

### Gestos de a qui va dirigida l'acció:



Gest per tothom



[gíf]



Gest per secció  
(el color canvia segons la secció<sup>33</sup>)



Gest per individual/s

Un cop fet això, és moment d'indicar el marc harmònic pactat (els modes grecs) amb senyals. Per tal de fer això, havia proposat adaptar la “tècnica de la caixa” donant, a través de gestos, un mode en el qual cal tocar i deixant que cada improvisador decideixi quina nota toca. El primer que cal indicar d'alguna manera és la nota central del mode. Tot i que hi ha moltes possibilitats (com el llenguatge de signes o altres gestos) s'ha intentat aproximar-se la forma anglesa<sup>34</sup> imitant les formes amb les mans. A més a més, s'ha buscat una manera de representar les alteracions com els sostinguts o els bemolls per tal de poder tenir les dotze notes de l'escala cromàtica. Per fer això, s'indica si la nota s'altera cap a dalt (sostingut) o cap a baix (bemoll) o si es manté (becaire) amb el polze. És important a l'hora de fer els gestos que una mà mantingui la forma de la lletra per evitar confusions. Heus aquí una llegenda dels gestos.

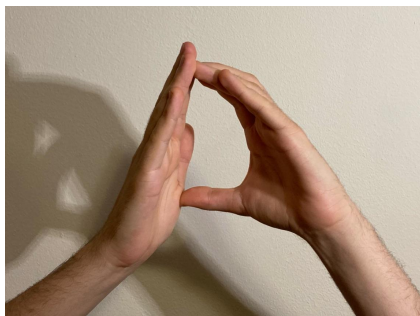
<sup>33</sup> Els colors de cada secció estan indicats en el capítol “3.3. El director-improvisador i la seva tècnica”

<sup>34</sup> Aquesta forma de nombrar les notes és la més coneguda per tothom i, per tant, la més interioritzada. Utilitza l'alfabet per referir-se a les set notes, assignant la lletra “A” a la nota “la” i ascendint alfabèticament, fent de “si” la lletra “B”, “do” la lletra “C”...

**Gestos de notes:**



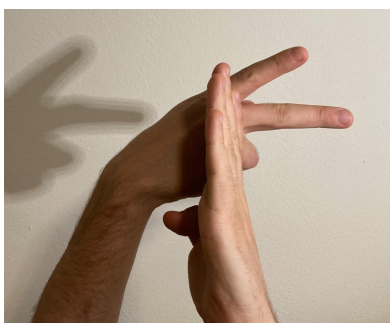
Nota do (C)



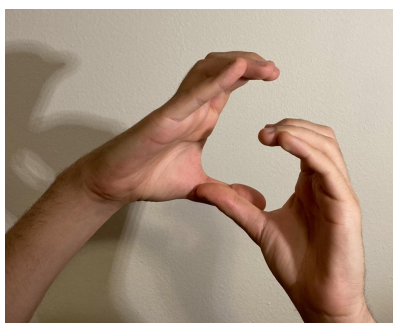
Nota re (D)



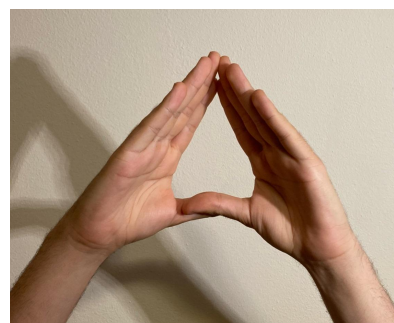
Nota mi (E)



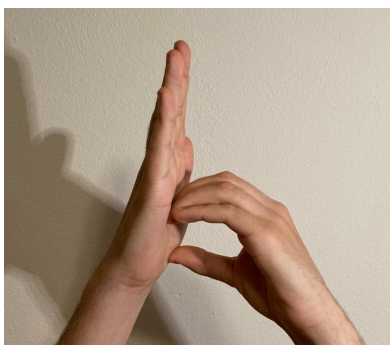
Nota fa (F)



Nota sol (G)



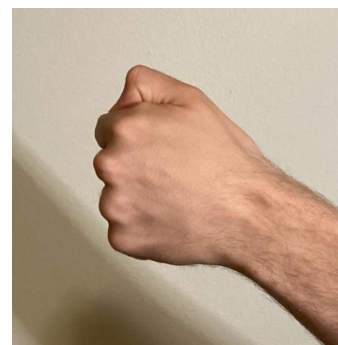
Nota la (A)



Nota si (B)



Sostingut ( # )



Becaire ( ♭ )



Bemoll ( ♭ )



Exemple (la bemoll)

[gif]



Exemple (do sostingut)

[gif]



Exemple (mi becaire)

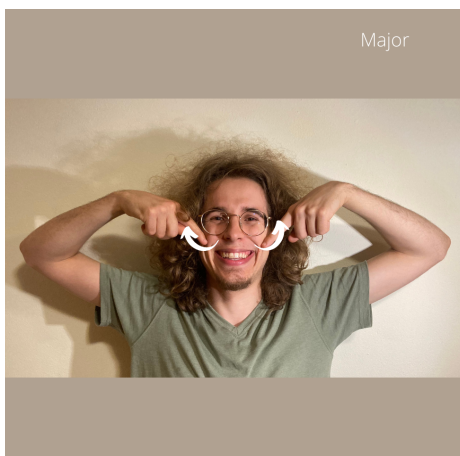
[gif]

Cal tenir en compte que aquest sistema també serveix per comunicar notes senzilles i, per tant, podria ser utilitzat per crear acords, textures o, fins i tot, melodies.

Un cop indicada la nota base del mode cal indicar la seva modalitat (és a dir, si és major, menor o disminuït). Per tal de fer això una manera bastant directa és referir-se a la reacció emocional culturalment comuna en els dos casos. Tant la MCE com la MAA associen tradicionalment el major a l'alegria, el menor a la tristesa (tot i que en el cas de la MAA també s'associa a altres emocions) i el disminuït a la por o la inquietud. Per tant, els gestos haurien de representar o imitar les reaccions físiques d'aquestes emocions.

Un cop fet això, cal assenyalar quin dels modes es vol escollir: l'extrovertit, l'introvertit o el central. Tot i que hi ha diverses maneres i és potser dels gestos més subjectius, crec que representar l'extroversió amb un gest cap a dalt i la introversió amb un gest cap a baix té sentit. Quedarien d'aquesta manera:

### Gestos de modes:



Mode major (alegre)



[gif]



Mode menor (trist) [ɔif]



Mode disminuît (por) [ɔif]



Extrovertit (brillant)



Central (neutre)



Introvertit (fosc)

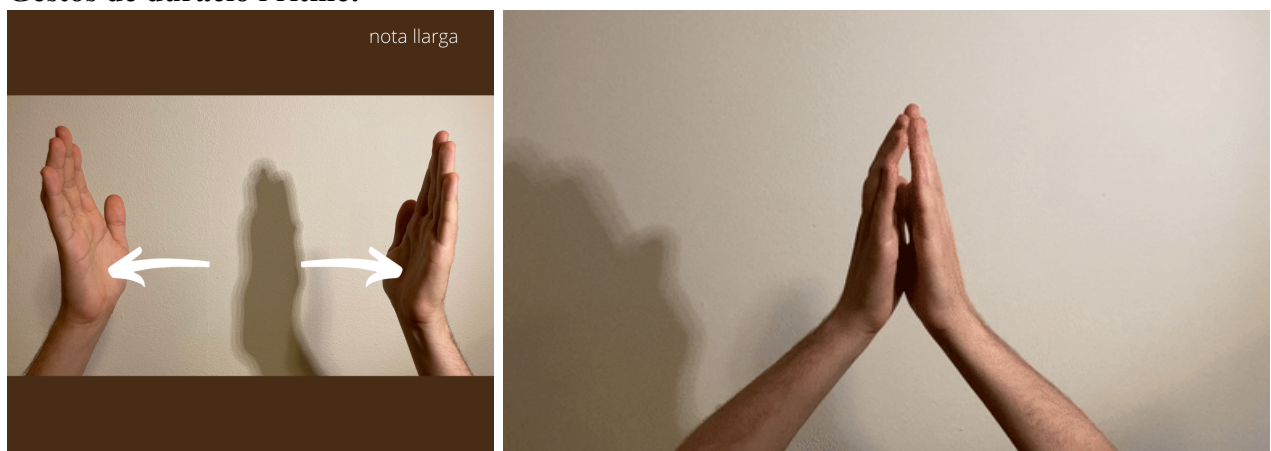
Al procedir amb l'ordre marcat<sup>35</sup> anem de més general a més concret i aconseguim que s'entengui el camí lògic dels gestos. Aquest seria un exemple d'un mode:



Exemple de fa sostingut major lidi

Un cop marcat el mode cal indicar amb quina duració o ritme es vol que es toqui. Per fer això, em refereixo a la dualitat de nota curta o nota llarga, deixant llibertat a l'improvisador per interpretar-ho. A més a més, especifico si en el cas de la nota curta es demana una repetició per cada pulsació o només quan ho indica el director. Es representaria així:

### Gestos de duració i ritme:



nota llarga

Nota llarga

[gif]

<sup>35</sup> Nota → Alteració → Modalitat → Tipus de mode

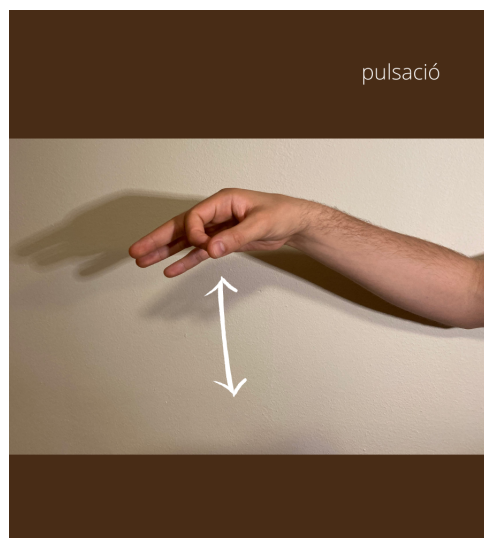


Nota curta

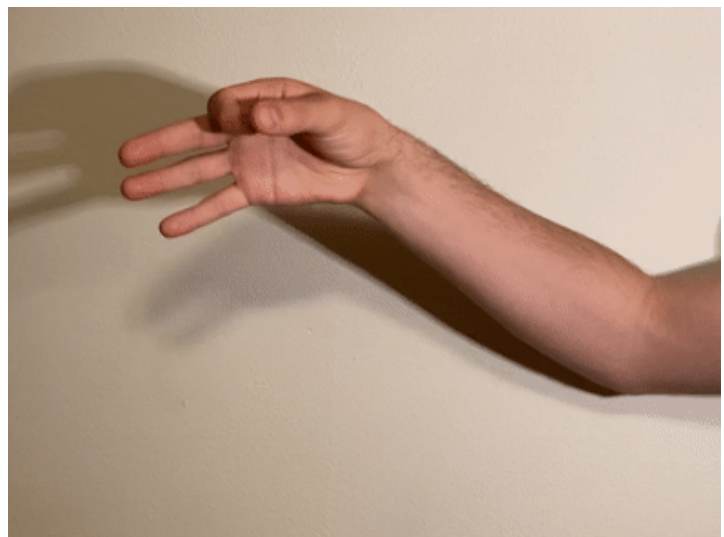


[gif]

en cas de fer-se curta i periòdicament:



Amb la pulsació



[gif]

(aquesta és una excepció, ja que normalment si una nota és curta es toca quan ho indica el director)

Tots aquests gestos es poden englobar dintre d'una sola categoria: la tècnica de la caixa, o la improvisació harmònica. Aquesta primera classe de gestos són els que seran més utilitzats, ja que són la base i objectiu del treball així com el punt de trobada de les dues músiques.

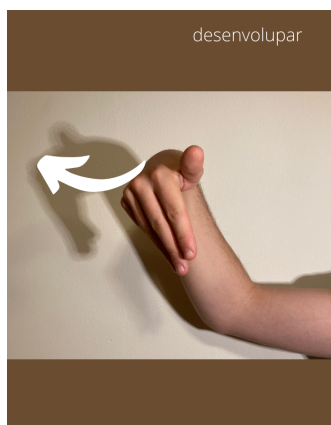
La següent família de gestos es basa en indicacions més generals o diverses. Algunes de les més destacables són: el gest de desenvolupar, els números d'assaig, el *loop* i la imitació literal. Les altres, com l'escolta, la dinàmica i el parar ja s'ha n'ha parlat o són evidents.

El gest de desenvolupar s'utilitza sempre que es vulgui que algun dels improvisadors agafi el que està tocant (ja sigui una nota, un motiu, una idea, un *groove*...) i el faci evolucionar com cregui convenient. El gest de *loop* i el d'imitació literal poden anar molt lligats, ja que es pot

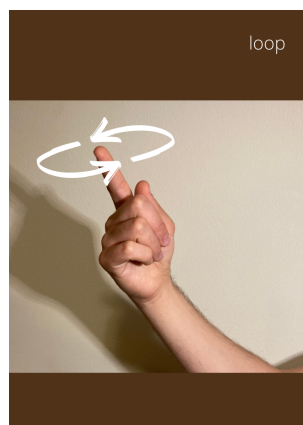
demanar a algun improvisador que imiti una frase d'algú altre (o del mateix director, com he proposat en el capítol 3.3) i la mantingui en *loop*, repetint-la tota l'estona.

El gest de números d'assaig és una altra de les novetats i metes d'aquest treball. A través de números d'assaig estratègicament escrits en la partitura, el director pot no només decidir quan es canvia d'una secció que es va repetint (per exemple, quan es surt d'una part de *solo* que s'ha mantingut en *loop*) sinó que també podria escollir entre dos possibles finals, tornar a un moment maco (semblant al gest "memòria" de Butch Morris) o, fins i tot, fer que un improvisador o una secció toquin un motiu de la peça en altres moments. Les possibilitats són quasi infinites. Aquesta tècnica s'ha derivat de Jules Buckley, director de la Metropole Orkest, que utilitza aquest tipus de gest per canviar de seccions. Això es pot veure en el vídeo de Snarky Puppy "*Sintra-Flight-Atchafalaya*" (GroundUP Music NYC, 2015) on en altres vídeos del mateix director. Aquí deixo els gestos doncs:

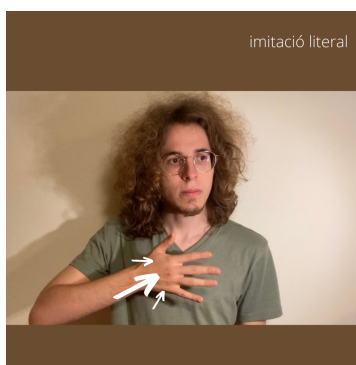
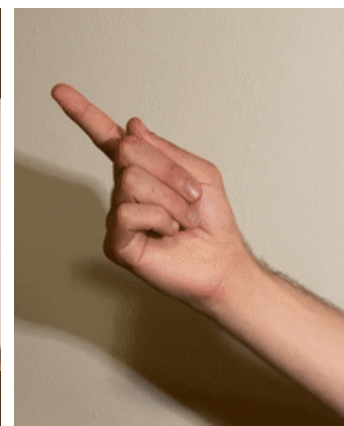
### Gestos més generals:



Desenvolupa [gif]



Loop [gif]



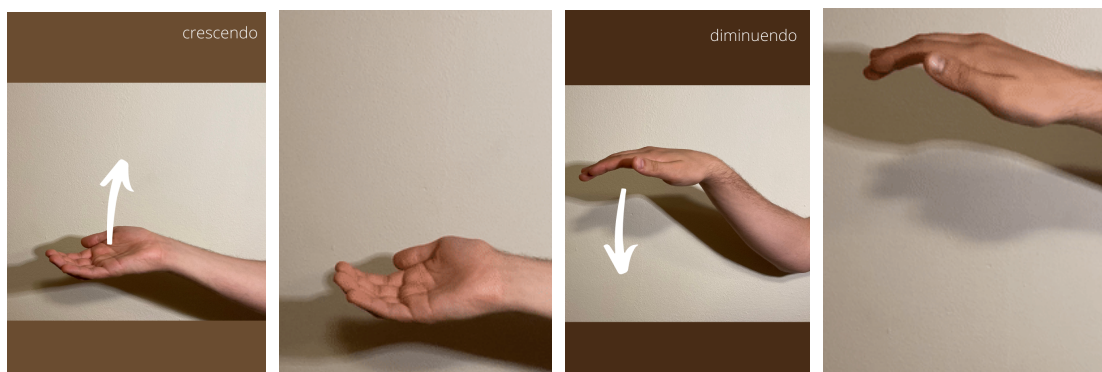
Imitació literal [gif]



Escolta [gif]







[gif] Dinàmica

[gif]

(*crescendo i diminuendo*)



Parar de tocar

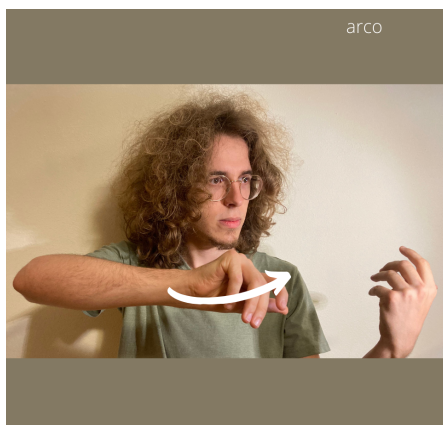
Número d'assaig<sup>36</sup>

Finalment, l'últim grup de senyals és els que van específicament pels músics de MCE o de MAA. Com hem vist, les concepcions i capacitats dels músics són diferents i, per tant, el director ha de saber què li pot demanar a cada grup. Per això hi ha gestos que es refereixen a activitats concretes que els músics han de fer.

Els músics de MCE, que no tenen molta experiència amb la improvisació, no se'ls hi pot demanar molta espontaneïtat i, per tant, els seus gestos específics van dirigits a la tècnica que han d'utilitzar. Al ser instruments de corda, això es divideix en tres possibilitats principalment: arco (legato), tremolo o pizzicato. Per realitzar-ho s'ha imitat el gest que fan:

### Gestos específics per MCE:

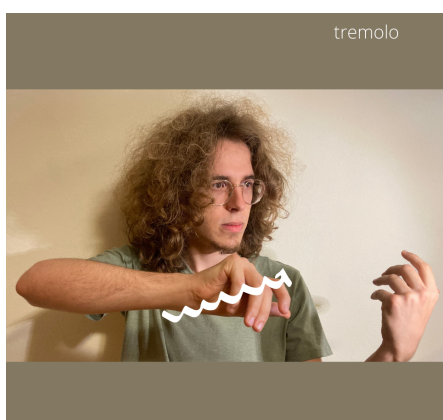
<sup>36</sup> El número de la mà va canviant segons al número d'assaig al que s'estigui referint



Arco (legato)



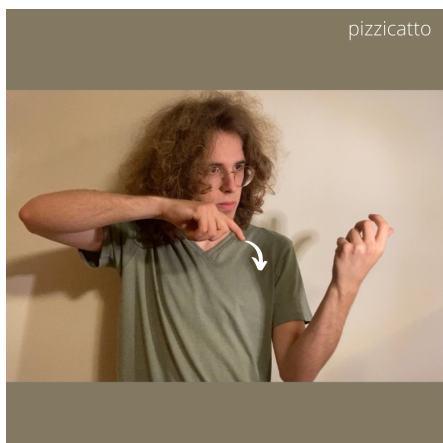
[gif]



Tremolo



[gif]



Pizzicato



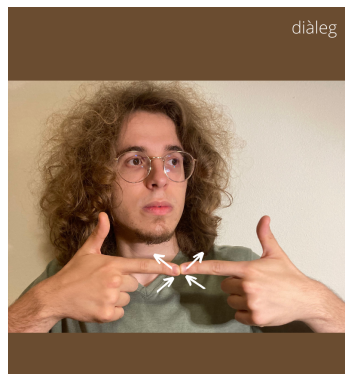
[gif]

Per contra, els músics de MAA tenen molt més costum d'improvisar i, per tant, se'ls hi pot demanar molt més. Els gestos són: *solo* (que és improvisar un *solo* fent la veu principal), diàleg (que és mantenir una conversa improvisada a través d'un *solo* entre dos instrumentistes que es senyalin), seguir (els improvisadors acompanyen o es deixen guiar per un altre

instrumentista al qual es senyala) i *groove* (demana a l'improvisador que inventi un *groove* en el *tempo* que pica al pit el director<sup>37</sup>). Aquests són els gestos:



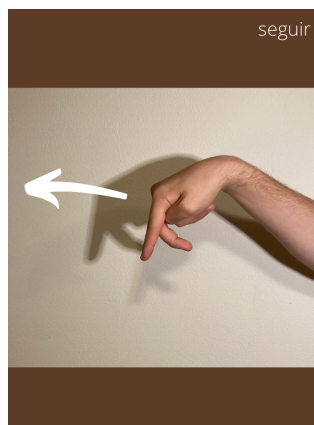
Solo



Diàleg



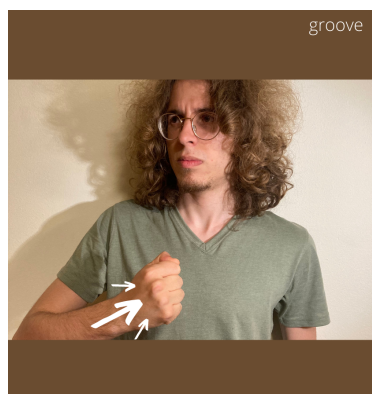
[gif]



Seguir



[gif]



Groove



[gif]

Així doncs, aquests són els 23 gestos que configuren el treball. Es divideixen en cinc categories:

<sup>37</sup> Això està basat en la direcció de Adam Conrad (TEDxTalks, 2015).

<b>A qui va dirigit</b>	<b>Improvisació harmònica</b>	<b>Gestos generals</b>	<b>Gestos específics de MCE</b>	<b>Gestos específics de MAA</b>
Atenció tothom, secció o família, improvisador/s	Notes, modes, tipus de mode. ritme, freqüència	Desenvolupar, número d'assaig, escoltar, <i>loop</i> , parar de tocar, imitació literal, dinàmica	Solo, diàleg, seguir, <i>groove</i>	Arco (legato), pizzicato, tremolo

A més d'això, però, aquest treball presenta en la seva estructura una metodologia de recerca per tal de permetre a qualsevol director crear els seus propis gestos per improvisar amb *ensembles* mixtos. Per tal de fer-ho, la investigació sobre la naturalesa de la improvisació, la seva història (especialment en les cultures que participaran en l'*ensemble*) són importants, així com la recerca dels punts en comú entre les músiques implicades. D'aquí és on es pot trobar coincidències sobre les quals articular els gestos i la improvisació.

Com a conclusió, s'ha comprovat com la recerca sobre la naturalesa de la improvisació, la seva història i la investigació de l'ús d'aquesta pràctica en les músiques permeten un coneixement més complet de les possibilitats dels músics de cada àmbit. Això fa que el director pugui crear uns gestos que s'adeqüin a aquestes possibilitats i permetin improvisar tonalment amb un *ensemble* de músics de MCE i de MAA, creant un pont entre aquestes dues cultures i aportant un nou enfocament fresc tant a la direcció d'orquestra com a la música clàssica.

## Referències bibliogràfiques

*(en ordre alfabètic)*

Adam Neely (2016, 25 de gener). *How and why classical musicians feel rhythm differently*  
[Vídeo]. YouTube.

 How and why classical musicians feel rhythm differently

Alonso, C (2014). *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones*. Editorial Alpuerto S.A.

Alonso, C. (2007). *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Dos Acordes S.L.

Amy Winehouse (2021, 16 d'abril). *Amy Winehouse - Take The Box (Live From The Mercury Prize Awards / 2004)* [Vídeo]. YouTube.

 Amy Winehouse - Take The Box (Live From The Mercur...

Anton Reicha (1814). *Traité de Mélodie*. J. L. Scherff. Disponible a:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP346107-PMLP558818-reicha\\_traite\\_de\\_melodie\\_1814\\_text.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP346107-PMLP558818-reicha_traite_de_melodie_1814_text.pdf)

Anuja K. (2017, 17 de novembre). *1 song sung in different Raags! - Hindi | English subtitles*  
[Vídeo]. YouTube.

 1 song sung in different Raags! - Hindi | English subtitles

Bailey, D. (1992). *La improvisación: Su naturaleza y su práctica en la música* (1ra edició en castellà, 2010). Ediciones Trea, S.L

BBC (n.d.). *Bitesize: Melody*. <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zwj2jty/revision/1>

Berendt, J. E. (1988). *El Jazz. Su origen y desarrollo. De Nueva Orleans al Jazz Rock*  
(3ª edición). Fondo de Cultura Económica

- Brunelli, A. (1614). *Varii Esercitii* (Ed. Urtext). Musik Hug  
[https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/6c/IMSLP263833-PMLP427663-brunelli\\_varii\\_esercitii.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/6c/IMSLP263833-PMLP427663-brunelli_varii_esercitii.pdf)
- Campbell, P. S. (2009). *Learning to improvise music, improvise to learn music*. En Gabriel Solis i Bruno Nettle (Ed). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Edició il·lustrada, pg. 119-141). University of Illinois Press.
- Charlie Parker (2018, 12 de juny). *I Got Rhythm* [Video]. YouTube.  [I Got Rhythm](#)
- Coleman, O (1961). *Free Jazz* [Enregistrament sonor]. Atlantic Records. També disponible a:  
 [Ornette Coleman - Free Jazz \(1961\) \(Full Album\)](#)
- Comotti, G. (1977). *La música en la cultura grega y romana* (Ed. espanyola). Club Internacional del Libro
- Czerny, C. (2015). *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano* (Trad. Alice L. Mitchell). Longman (Publicat originalment el 1829 per Diabelli & Cappi).
- DaCapoAlCoda (n.d.). *Cadences*. <https://www.dacapoalcoda.com/cadences>
- Francisco (2021, 9 de setembre). *¿Qué son los Modos “Griegos”?*. Cresciente.  
<https://cresciente.net/armonia-modal/sistema-modal-y-modos-griegos/>
- Fields, Bruce (2017, 14 de febrer). Here's a simple graphical explanation [Comentari en el post del blog “how do you teach the difference between swing and the dotted eighth-sixteenth rhythm pattern”]. *Music Stack Exchange*.  
<https://music.stackexchange.com/questions/53400/how-do-you-teach-the-difference-between-swing-and-the-dotted-eighth-sixteenth-rh>

George N. Gianopoulos, Composer (2018, 14 de maig). *Earl Brown - String Quartet (1965)* [Score-Video] [Video]. YouTube.

 Earl Brown - String Quartet (1965) [Score...

Ginesi, G. (2012). *Improvisació: una primera introducció*. Documenta Universitaria

GroundUP Music NYC (2019, 22 de febrer). *Snarky Puppy - Bad Kids to the Back (Official Music Video)* [Video]. YouTube.

 Snarky Puppy - Bad Kids to the Back (Off...

GroundUP Music NYC (2015, 8 de juny). *Snarky Puppy, Metropole Orkest - Sintra - Flight - Atchafalaya* [Video]. YouTube.

 Snarky Puppy, Metropole Orkest - Sintra - Flight ...

Hoffmann, R. (n.d). *Low interval limits*. Robin Hoffmann.

<https://www.robin-hoffmann.com/dfs/low-interval-limits/>

Hurme, Bill (n.d.). *Jazz Standard Realbook chart MOANIN* [Post de forum online]. Pinterest.

<https://www.pinterest.jp/pin/354799276893441678/>

Jeffery, P. (2001). "*Oktōēchos*", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2na edició) Macmillan Publications, Grove's Dictionaries of music.

Kendrick Lamar (2015, 31 de juliol). *Kendrick Lamar - For Free?* [Video]. YouTube.

 Kendrick Lamar - For Free?

Levin, R. (2009). *Improvising Mozart*. En Gabriel Solis i Bruno Nettle (Ed). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Edició il·lustrada, pg. 119-141). University of Illinois Press.

Louie Traitsis (2015, 14 d'agost). *KENNY G - Holds note for 4 minutes - Casino Raman* [Video]. YouTube.

 KENNY G - Holds note for 4 minutes - Casino Rama

- Marre, J. (Director/Productor). (1992). *On the Edge: Improvisation in music* [Documental].  
Harcourt Films Production; RM Arts.
- Martin, D-C. (1991, gener). Filiation or innovation? Some Hypothesis to overcome the dilemma of african-american music's origin. *Black Music Research Journal*, 10.2307/779242. Disponible a:  
<https://es.booksc.org/book/37283810/49e203>
- Martínez, A. M. (2016). *Aprender a improvisar al piano: Una guía completa de actividades para desarrollar tu creatividad con el teclado* (1ra edició). Ma Non Troppo.
- Mattheus, W. (2002). *Quince segundos para decidirse / Quinze secondes pour se décider*. En Gloria Collado Guevara (Ed). *12 Notas preliminares, n° 10: Improvisación, crear en el momento* (pg. 15-39). Doce Notas.
- McDowell, M. E. (2019). *Modern conducting: an exhibition of traditional and commercial conducting* (Publicació 597) [Tesi de Master, Liberty University].  
<https://digitalcommons.liberty.edu/masters/597>.
- Moersch, C. M. (2009). *Keyboard improvisation in the baroque period*. En Gabriel Solis i Bruno Nettl (Ed). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Edició ilustrada, pg. 150-169). University of Illinois Press.
- Modi, N. (2017, 29 de juny). How to use the Circle of Fifths to write songs. Neel Modi.  
<https://neelmodi.com/how-to-use-the-circle-of-fifths-to-write-songs/>
- Montéclair, M. P. de (1736). *Principes de Musique*. Autoedició. Disponible a:  
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes\\_de\\_musique.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes_de_musique.pdf)
- Musilosophy (2013, 22 d'agost). *Jazz melody composing : chordal, turning, passing notes*.  
<https://www.musilosophy.com/jazz-melody.htm>



New England Conservatory (2015, 21 de gener). *John Zorn: Cobra* [Vídeo]. YouTube.

 John Zorn: Cobra

Nixon, S. (n.d.). *10 Ways To Dominate Dominant Seventh Chords*. Freejazzlessons.

<https://www.freejazzlessons.com/jazz-scales-dominant-seventh-chords/>

Puffthecat (2010, 9 d'agost). *Stravinsky The Rite of Spring Score Part 4* [Vídeo]. YouTube.

 Stravinsky The Rite of Spring Score Part 4

Roholt, T. C. (2014). *Groove: a phenomenology of rhythmic nuance* (2na edició).

Bloomsbury 3PL.


Russell, G. (1953). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (4rta edició, 2001).

Concept Publishing Company.

Scaruffi, P. (2007). *A History of Jazz Music 1900-2000*. Autoedició.

SFJAZZ (2016, 15 de novembre). *Butch Morris demonstrates "conduction" (Improv:21)*

[Vídeo]. Youtube.

 Butch Morris demonstrates "conduction" (Improv:21)

Stuckey, S. (1995). The Music That Is in One's Soul: On the Sacred Origins of Jazz and the Blues. *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 10.2307/4177046.

Disponible a: <https://es.booksc.org/book/27729904/a8d90a>

Tartini, G. (1771). *Traité des agréments de la Musique* [Manuscrit]. Pierre Denis, París

(Publicat originalment ca. 1700). Disponible a:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/38/IMSLP411852-PMLP66723\\_5-tartini\\_traite\\_des\\_agremens.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/38/IMSLP411852-PMLP66723_5-tartini_traite_des_agremens.pdf)

TEDxTalks (2015, 22 de desembre). *Conductor-led improvisation for orchestra | Adam*

*Conrad | TEDxEdina* [Vídeo]. YouTube.

 Conductor-led improvisation for orchestra | Adam Conra...

Turino, T. (2009). *Formulas and improvisation in participatory music*. En Gabriel Solis i Bruno Nettl (Ed). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Edició il·lustrada, pg. 103-117). University of Illinois Press.

Vela, M. (2016, 10 de juliol). *La estructura de la frase musical clasicista*. UNIR.

<https://www.unir.net/humanidades/revista/la-estructura-de-la-frase-musical-clasicista/>

Virgiliano, A. (1600). *Il dolcimelo* [Manuscrit]. Reimpressió de Anne Fuzeau Productions en el *Methodes & Traités - Volume I: Flute à Bec* (Paris, 2001).

Disponible a:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP325372-PMLP526613-virgiliano\\_il\\_dolcimelo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP325372-PMLP526613-virgiliano_il_dolcimelo.pdf)

Vistadavicino (2009, 25 d'agost). *Butch Morris* [Vídeo]. Youtube.  Butch Morris

WIRED (2021, 26 de maig). *Jacob Collier Answers Music Theory Questions From Twitter | Tech Support | WIRED* [Vídeo]. YouTube.

 Jacob Collier Answers Music Theory Questions From Twitter | ...

World of Jazz (2017, 29 de desembre). *Kenny G live at the North Sea Jazz • 1987 • World of Jazz* [Vídeo]. YouTube.

 Kenny G live at the North Sea Jazz • 1987 • World of Jazz

## Annexes

### Annex 1

Un exemple d'improvisació idiomàtica és el jazz tradicional, que té un llenguatge basat en un patró rítmic anomenat swing, que s'aproxima a la figura següent:



Figura 9. Extreta de (Fields, 2017) on s'exemplifica amb notació el ritme del swing, posant el ritme entre corxeres i corxera amb punt semicorxera, fent d'aquest un treset sincopat. Això, però, ha estat discutit, ja que hi ha diverses fenomenologies del ritme que no s'ajusten a la notació occidental.

Aquesta figura rítmica, que prové del blues, és la base per tot el llenguatge que accentua els temps febles de cada compàs o de cada grup rítmic. A nivell melòdic i harmònic també es serveix dels diatonalisme i cromatisme europeus i de la modalitat del blues per arribar a una de les escales principals d'aquesta música, l'escala bebop:



Figura 10. Extreta de (Nixon, n.d.) on es posa l'escala coneguda com a bebop. Aquesta escala dominant (que consisteix en un cromatisme entre el setè grau i l'octava) també pot tenir la variació de cromatisme entre el quart i cinquè grau i, fins i tot, entre el segon i el tercer. Tot són variacions cromàtiques de l'escala dominant.

Tot això i d'altres coses donen un llenguatge amb els que els músics que el coneixen poden jugar-hi, sempre dintre d'aquests límits. Cap improvisador de jazz tradicional es posarà a fer música dodecafònica perquè no forma part del llenguatge i el que importa és la expressió personal a través d'uns estàndards concrets.

## Annex 2

### **Normes de disminució de Virgiliano**

1. *Les disminucions han de procedir per graus conjunts el màxim possible*
2. *Totes les disminucions han d'alternar entre consonàncies i dissonàncies<sup>38</sup>*
3. *Tot salt en les disminucions ha de ser consonant*
4. *La nota que es disminueix ha de ser tocada al principi, al mig i al final de la disminució. Si no fos possible fer-ho al mig, cal tocar una nota que li sigui propera i consonant, exceptuant la quarta per sobre<sup>39</sup>*
5. *Quan la melodia escrita puja, l'última nota de la disminució també ha de pujar i viceversa*
6. *Pujar o baixar una octava quan sigui còmode serà un efecte desitjat*
7. *Tot i així es preferible fer-ho a l'octava alta per no creuar-se amb altres veus inferiors*
8. *La disminució no hauria de superar mai l'àmbit de la quinta per sobre o per sota de la nota inicial (exceptuant el salt d'octava)*
9. *Només en el cas de que la disminució es trobi en la veu de clau de sol la disminució pot pujar fins a set tons d'àmbit, sempre i que es faci en una consecució de semicorxeres*
10. *Quan es troben dues terceres que pugen es permet fer la tercera una octava baixa i viceversa en terceres que baixen”*

*traducció i adaptació de l'autor de l'original (Virgiliano, 1600)*

<sup>38</sup> En l'original fa servir la paraula “*buona*” i “*cattiva*” que es podrien traduir com a “bo” i dolent” però es refereix al grau de consonància. En la següent norma passa el mateix

<sup>39</sup> Aquesta norma és una de les més importants, ja que estructura la disminució en tres parts, el punt de partida (o nota de partida), la repetició d'aquesta i la repetició final per tal d'anar a la següent nota escrita. Aquesta forma tripartita és la base de les disminucions i assegura la comprensió i el respecte a la melodia base.

### Annex 3

A grans trets, la teoria parlava de l'estabilitat del mode lidi, que es construeix amb quintes ascendents i correspon amb els harmònics inicials, que són els següents:

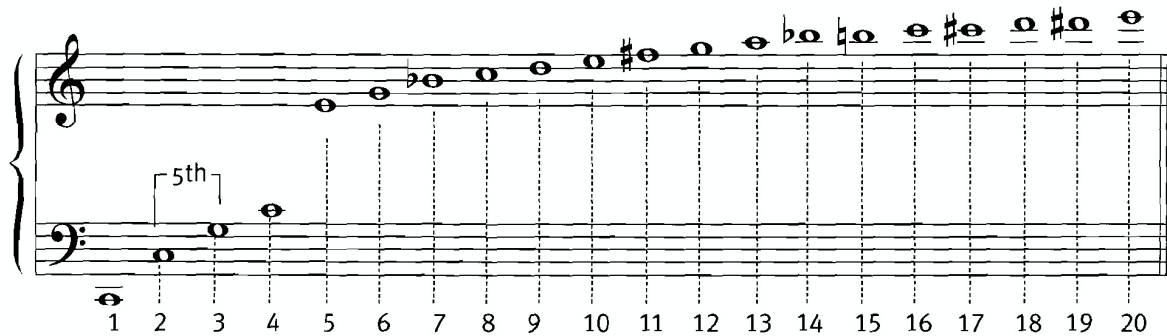


Figura 11. Extreta del "*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*" (Russell, 1953: 2) on es mostra la sèrie harmònica

Aquesta escala (o sonoritat, ja que s'explora no només des del punt de vista melòdic sinó també harmònic) és vista com a més estable per Russell ja que no hi ha la "quarta natural", que suposa que la tònica està a la quarta superior i, per tant, crea una dualitat tonal (raó per la qual la música clàssica europea sempre necessita la dualitat del V de dominant o quinta superior i VI de subdominant o quinta inferior). Segons Russell, el mode lidi és molt més estable com a centre tonal i molt més consonant:

C Lydian Scale



C major scale



Figura 12. Extreta del "*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*" (Russell, 1953: 2) on es mostren les consonàncies del mode lidi i del mode major

Tot això, justifica l'ús de la sonoritat lídia com a punt de partida de justificació i anàlisi d'acords i escales que durant els anys 50 i posteriorment s'utilitzaven molt per avançar cap al jazz modal (Russell, 1953).

**Annex 4**

	MCE	MAA
<b>Improvisació</b>	Falta d'experiència o educació sobre la improvisació	Gran coneixement pràctic de la improvisació i tradició clara que ho suporta
<b>Harmonia</b>	Concepció basada en el cercle de quintes	Concepció basada en el cercle de quintes
	Discurs harmònic basat en la tensió i distensió d'un punt referencial	Discurs harmònic basat en la tensió i distensió d'acords a través de canvis o super-extensions
	Dualitat tonal (relació dominant i subdominant) com a base estructuradora	La dualitat tonal només es troba en el jazz i no és estructural
<b>Melodia</b>	Melodies motíviqües i construïdes de manera formulada a partir de cèl·lules i patrons	Melodia motívica però no formulada, basada en cèl·lules senzilles i molt propensa a l'anticipació rítmica
	Gran desenvolupament melòdic i poca repetició literal	Poc desenvolupament i repetició literal o motívica
<b>Ritme</b>	La complexitat rítmica sempre és molt racionalitzada i depèn de la partitura	Gran complexitat rítmica d'anticipacions i polirítmies
	Sentit rítmic basat en una reacció a la pulsació	Sentit rítmic basat en la internalització del <i>groove</i>

Taula 2. Feta per l'autor on es resumeix el capítol de comparació entre músics de MCE i de MAA. S'ha marcat en color vermell on les concepcions són oposades, en color taronja on són mínimament semblants i en verd on coincideixen. Així es demostra que el punt de trobada de les dues músiques és la concepció harmònica.

## Annex 5

Link a la porció dels gestos online per veure els GIFs:

 GESTOS TFG Martí Costa Senz

Link a una llista de reproducció Youtube per informació extra:

[Llista improvisació](#)

Link al concert final on es posa el treball a la pràctica:

[Canal on es penjarà el vídeo](#)